

CAROLINA JUNQUEIRA DOS SANTOS

O CORPO, A MORTE, A IMAGEM:
a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e *post-mortem*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Stéphane Huchet
Coorientador no exterior: David Le Breton

BELO HORIZONTE
2015

Santos, Carolina Junqueira dos, 1980-

O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem / Carolina Junqueira dos Santos.– 2015.

288 f.: il.

Orientador: Stéphane Huchet

Coorientador: David Le Breton

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Fotografia – Filosofia – Teses. 2. Fotografia post-mortem – Teses. 3. Morte na arte – Teses 4. Imagem (Filosofia) – Teses I. Huchet, Stéphane, 1962- II. Le Breton, David, 1953- III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

CDD 770.1

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **CAROLINA JUNQUEIRA DOS SANTOS** Número de Registro **2011711295**.

Título: " O CORPO, A MORTE, A IMAGEM: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem"



Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet – Orientador - EA/UFMG



Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade - Titular – Universidade Federal de Uberlândia



Prof. Dr. Ronaldo Entler - Titular – FAAP Fundação Armando Álvares Penteado



Prof. Dr. Georg Otte - Titular – FALE/UFMG



Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo - Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 31 de Julho de 2015

para Déa, minha mãe
quem inventou álbuns, mesas, caixas e gavetas
para as nossas fotografias

em memória de
Vitorino, meu pai
Manuel, meu avô

(C'est par le manque qu'on dit les choses,
le manque à vivre, le manque à voir.
C'est par le manque de lumière qu'on dit la lumière,
et par le manque à vivre qu'on dit la vie,
le manque du désir qu'on dit le désir,
le manque de l'amour qu'on dit l'amour;
je crois que c'est une règle absolue.

Marguerite Duras)

AGRADECIMENTOS

O trabalho de uma tese ultrapassa todas as páginas escritas e as que ficaram por escrever. Vai além, também, dos quatro anos destinados a uma pesquisa. Em mim, o efeito foi avassalador, tirando-me inteiramente do lugar, lugar geográfico, emocional, mesmo temporal. Escrevo essas palavras, agora, no desejo de falar da minha gratidão por tudo aquilo que atravessou a tese e a vida nos últimos anos.

À Escola de Belas Artes da UFMG, onde aconteceu toda a minha formação acadêmica. Hoje, caminho por esse prédio como se convivesse com fantasmas, impressões de outros tempos no tempo de agora. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes, especialmente ao José Sávio Santos, que me ajudou com as mais diversas questões burocráticas ao longo do Doutorado, com atenção e paciência.

À FAPEMIG e a CAPES, pelo financiamento da pesquisa, ajuda com a qual eu pude me dedicar plenamente ao trabalho e cumprir o estágio no exterior.

Ao Stéphane Huchet, por esse longo trabalho compartilhado entre textos, correspondências e imagens; pela confiança absoluta que teve em mim.

Ao David Le Breton, que me recebeu atenciosamente na Université de Strasbourg e povoou meu estágio com temas, aulas e conversas fascinantes.

À Piti, pela presença contínua em toda a minha formação; por ter me ensinado, desde o princípio, o quanto a voz do texto – das mãos que escrevem – é fundamental; por ter sido em suas aulas que eu descobri o verdadeiro assunto da minha pesquisa.

Ao Paulo de Andrade, amigo de hoje e outrora, sempre guardado no que há de mais literário em mim.

Ao Georg Otte, por nossas correspondências dispersas e sempre inspiradoras; pelas aulas, desde o Mestrado, que me lançaram amorosamente a Benjamin e ao século XIX.

Ao Ronaldo Entler, pela leitura cuidadosa do primeiro capítulo da tese; por sua tão bela escrita sobre a fotografia.

À Patricia Franca-Huchet, orientadora da minha iniciação científica, quem me mostrou os primeiros passos da pesquisa; pelo carinho com o qual sempre se dirigiu a mim.

À Anna Karina Bartolomeu, minha primeira professora de fotografia, com quem me enveredei na escuridão do laboratório à espera da imagem.

À Daisy Turrer, pelos cafés compartilhados na conversa infinita; pelo aprendizado, ainda na graduação, da paixão pelo trabalho.

À Elisa Campos, pela ajuda carinhosa nas minhas tantas dúvidas burocráticas.

Ao Wellington Costa, pelas tardes de chá e francês, com quem ensaiei, pela primeira vez, o tom do meu trabalho em língua estrangeira.

À Liliza Mendes, a grande companheira dos últimos quatro anos, um dos melhores presentes que o Doutorado me trouxe; sua companhia e afeto tornaram esse tempo ainda mais precioso.

À Paula Huven, com quem a vida tem o gosto bom da partilha e da intimidade, de uma presença que não se esgota; por um dia ter me mostrado uma bela escrita sobre as fotografias amadoras, o que teria um grande efeito no meu desejo de pesquisá-las.

À Eva Huven, a distração mais gostosa dessa vida de adulto.

Ao Marco Vinhal e à Teresinha Vinhal, amigos preciosos que trazem, continuamente, tempo, carinho e atenção inesgotáveis para os meus dias.

À Fayga Paim, pelas longas conversas, pela mesa farta, pela casa colorida e iluminada.

À Deborah Couto, pela delícia de uma amizade que cresce, na partilha das perdas, das mudanças, das viagens.

Ao Daniel Ribão, com quem esbocei o primeiro sumário da tese e de tanto mais; por ter cuidado de mim de longe, com alecrim e afeto, no momento mais difícil da escrita.

À Carol Fenati, pela palavra *miragem*, que surgiu no jantar do meu último aniversário; a palavra rondava silenciosa meus dias e, ali, ela apareceu, tomou conta da escrita, daquilo que não se escreve. O horizonte do texto.

Ao Roberto Bellini, um dos grandes ouvintes de todo o assunto da tese, em tardes e noites cheias de cafés, vinhos e conversas sem fim.

À Júlia Junqueira, por toda a ajuda prática no processo do meu estágio; por ter me mostrado uma bela caixa de fotografias antigas que atravessou o tempo de nossa avó.

À Daniela Campos, pelos *rosés* parisienses na conversa ininterrupta sobre imagens.

Ao Bruno Reinhardt, amigo de sempre, que vai e vem pelo mundo entre nossos encontros esparsos, mas sempre inspiradores.

À Thula Kawasaki, pela presença amorosa contínua mesmo de longe.

À Maria Continentino, pelas horas infinitas e escuras na mesa de uma cozinha, quando as palavras voavam longe.

À Cristina Rodrigues, por seu afeto, suas mensagens, sua passionalidade desconcertante.

À Cecília Rocha, pelas conversas que não se esgotam.

À Daniele Nakashima, por deliciosos dias alemães no meio da pesquisa.

À Vivian Alano, pela amizade a cada encontro reconfigurada com mais admiração.

À Naiara Gresta e à Samira Motta, por uma infância que reverbera sempre.

À Glaura Cardoso, pelo carinho enviado como sopro de tempos em tempos.

À Clara Xavier, por chás, bolos e palavras.

À Renata Castanhari, por um tempo longínquo, perdido entre a escrita e o cinema, e tudo o que dele sobrevive.

À Giovanna Martins, pelo que reverbera de todas as conversas sobre linguagem, palavras errantes, imagens e nuvens.

À Ivi Martins, por lembranças povoadas de afeto, cuidado e dedicação.

À Marina Marigo, pelas primeiras conversas sobre os monumentos e sobre a ausência.

À Fernanda Coutinho e ao Andrei Mihail, amigos do tempo estrangeiro, quando as relações tomam um corpo firme, alimentadas pela distância e partilha de um lugar comum.

À Estelle Nothoff, que me recebeu com todo o cuidado e carinho em sua casa em Strasbourg, abrindo seu tempo e espaço para me ouvir falar – estranhamente, mas intensamente – tudo o que eu consegui articular em sua língua.

À Olívia, minha avó, mãe de meu pai, de quem hoje resta somente um sopro no lugar de seu corpo, habitado por um bruto silêncio; pelas cartas que restaram e pelo afeto da infância, impresso hoje em sua letra e sua voz.

À Ana Lúcia Junqueira e ao José dos Santos, meus tios, pelo cuidado e entrega ao que resta de minha avó.

À família brasileira, especialmente às irmãs da minha mãe, por essa dimensão dos vínculos que faz guardar, em cada casa, um pedestal cheio de fotografias e lembranças.

À família portuguesa, sempre tão amável, especialmente à Maria José Carneiro, ao Hugo Lopes e à Sónia Oliveira, que me acolhem verdadeiramente e me fazem sentir, desde o primeiro dia, o que é pertencer, ainda que estrangeira. Também à Andreia Mota, pela carta com fotografias antigas da nossa bisavó.

À Maria Bernadete Ribeiro, pelo reencontro e pela fotografia do meu bisavô, roubada do álbum que ela guardou.

À Virgínia Bazzoni e ao Mené Bueno, pelo acolhimento e carinho partilhado.

Ao Ram Mandil, com quem a palavra alcançou – repetidamente – a pergunta para sempre sem resposta; a palavra é a escrita, a voz, ela reverbera sem dizer o que sobrevive, o que sobreviverá.

Ao Asher Colombo, o mais recente dos encontros, com quem, numa conversa passageira, descobri partilhar esse tema tão complexo e sedutor: a morte, os homens, as imagens; pelos cafés californianos cheios de assuntos e fotografias; por ter sido a primeira pessoa a quem mostrei os percursos da tese; por desejar lê-la ainda que em língua desconhecida.

Agradeço, especialmente:

Ao André, pelo cuidado, afeto, presença, atenção e tudo o que não cabe no texto, na palavra, no abraço; pela fala, anos atrás, que me fez ir em direção ao Doutorado; pela partilha de cada dia, cada ano desse trabalho, esse trabalho que é a vida; pelas traduções e pela paciência com os últimos momentos da tese, quando eu estava sempre por um fio, no limite de tudo; por possibilitar um entorno perfeito para a minha escrita, para o meu tempo, para os meus dias; pelas viagens, as que se realizam fora e as que acontecem dentro, transformando inteiramente o meu mundo, fazendo tudo sempre mais feliz.

Ao Daniel, meu irmão, meu amigo, pela presença infalível e ajuda em todos os assuntos; por partilhar comigo a memória, aquela onde hoje vive nossa infância e tudo o que nela cabe; por ser tão parecido com o meu pai e trazer, assim, o sopro dele no meu cotidiano; pela viagem ao deserto no momento em que eu não conseguia mais escrever sequer uma palavra.

À Déa, minha mãe, por ter me proporcionado todas as condições, práticas e emocionais, de realizar os meus projetos e tantos desejos, minhas idas e vindas, meu deslocamento incessante pelo mundo e pelas coisas; por ser, sempre, a minha primeira leitora; por ter sido a força intensa que me segurou no momento mais duro da minha vida e por me fazer sentir que, apesar de tudo, nossa família permanece inteira, que a memória e a presença são tão vivas hoje que é como se algo jamais tivesse se perdido.

Ao longo desse trabalho, morreram três pessoas que o ajudaram – em relatos e imagens – a construir. Manuel, meu avô, Palmira e Tonito, meus tios-avós. Eles reverberam tanto no texto quanto em mim. Enquanto algo deles desaparecia, eram elas, a escrita e a fotografia, que nos mantinham em proximidade. O texto, para além da imagem, é agora o lugar onde vivos e mortos coabitam.

Houve uma ferida, e agora me dou conta de que é muito profunda. Em vez de me curar, como pensei que fosse acontecer, o ato de escrever manteve essa ferida aberta. Algumas vezes, cheguei até a sentir sua dor concentrada na minha mão direita, como se toda vez que eu pegava a caneta e pressionava a ponta sobre o papel minha mão estivesse sendo arrancada do braço. Em lugar de enterrar meu pai, para mim, estas palavras o mantiveram vivo, talvez mais do que nunca. Não só o vejo como era, mas como é, como será, e todo dia ele está aqui, invade meus pensamentos, me toma de assalto sem avisar: deitado no caixão sob a terra, seu corpo ainda intacto, as unhas e o cabelo continuam a crescer. A sensação de que, se quero mesmo compreender alguma coisa, preciso penetrar nessa imagem de trevas, preciso penetrar na absoluta escuridão da terra.

Paul Auster, *A invenção da solidão*

RESUMO

Esta pesquisa consiste em um estudo sobre memória, luto e gestos de *tornar presente* o que desapareceu, de dar lugar ao morto, ao corpo do morto, construindo-lhe um outro e novo corpo, simbólico, tátil e visível. A partir das imagens afetivas – as fotos dos álbuns, dos retratos e, especialmente, as fotografias memoriais e *post-mortem* –, faremos um estudo sobre a *presentificação* do corpo do morto, a restituição de uma potência de vida que se produz na relação do vivo com os restos daquele que morre. Todos os retratos são potencialmente funerários, ainda que não se trate de mostrar um cadáver; todos aqueles que agora neles sorriem desaparecerão. Mas a imagem do cadáver leva a ideia do morto para além das concepções mais gerais e comuns sobre fotografia e morte, intensificando a sua imobilidade ao mesmo tempo que lhe traz de volta à vida. Eis então o objeto da pesquisa: a prática das fotografias memoriais e *post-mortem* e a análise da dimensão privada da imagem, sua intimidade e seu sentido relicário. Trata-se, em suma, de uma reflexão sobre o que a morte oculta e transforma em imagem, não somente como um jogo de visibilidades, mas, sobretudo, dentro de uma ideia fundamental de *presença*. A morte seria, então, uma espécie de transição do visível do corpo para um *outro estado de visibilidade e presença*, constituído a partir da ausência do corpo original. Desde sempre, o homem lida com o desaparecimento de um corpo fazendo imagens. Essas três instâncias – *o corpo, a morte, a imagem* – parecem estar absolutamente intrincadas na cultura, produzindo, juntas, um lugar de permanência.

Palavras-chave: fotografia; morte; corpo; luto; presença; memória; retrato; imagem.

RÉSUMÉ

Ce travail consiste en une étude sur la mémoire, le deuil, et les gestes qui *rendent présent* ce qui est disparu et établissent un lieu pour les morts et leurs corps à travers la construction d'un autre et nouveau corps, symbolique, tactile et visible. On étudiera, au moyen de certaines images affectives – les photos d'album, des cadres photo et surtout les photographies mémorielles et post-mortem –, la *présentification* du corps des morts, la restitution d'une puissance de vie qui émane du rapport des vivants aux restes de ceux qui meurent. Tous les portraits sont potentiellement funéraires, même s'il ne s'agit pas de montrer un cadavre ; tous ceux qui sont en train de sourire sur les images vont nécessairement disparaître. Mais l'image du cadavre pousse l'idée de ce qui est mort au-delà des conceptions plus générales et communes sur les connexions entre la photographie et la mort, et intensifie l'immobilité de cette idée tout en la ramenant à la vie. Voici donc l'objet de cette recherche : la pratique des photographies mémorielles et post-mortem, ainsi que l'analyse de la dimension privée de l'image, son intimité et son rôle de reliquaire. Il s'agit, en somme, d'une réflexion sur ce que la mort occulte et transforme en image, non seulement en tant que jeu de visibilité, mais surtout par rapport à une idée fondamentale de *présence*. La mort serait ainsi une sorte de transition entre le visible du corps et un *autre état de visibilité et présence*, constitué à partir de l'absence du corps originel. La production d'images est depuis toujours pour l'homme un moyen de faire face à la disparition du corps. Ces trois domaines – *le corps, la mort, l'image* – semblent être pleinement incorporés à la culture, dans une association productrice d'un lieu de permanence.

Mots-clefs: photographie; mort; corps; deuil; présence; mémoire; portrait; image.

SUMMARY

This work investigates issues related to memory, mourning, and general ways of *rendering present* what is vanished, of founding a place for the dead and their bodies by envisaging another, new bodies – symbolic, tactile and visible ones. I shall study, starting with affective images – album photos, framed photos and mostly memorial and post-mortem photographs –, the *presentification* of dead bodies, the restoration of the powerfulness of life that originates from the connection of the living with the rests of those who die. All portraits are potentially funerary, even though no corpse is actually shown. All those who are presently smiling on the images will necessarily disappear. However, the image of the cadaver pushes the notion of what is dead beyond the most general and usual conceptions about photography and death, and intensifies the immobility of such an idea while bringing it back to life. The object of this work is thus the practice of memorial and post-mortem photography, as well as an analysis of the private dimension of images, their intimacy and reliquary aspect. In short, this is a reflection about what death conceals and further turns into image, not only as a visibility trick, but also and more importantly from a fundamental perspective of *presence*. In this way, death would consist in a kind of transition between the visibility of the body and *another state of visibility and presence* founded on the absence of the original body. Mankind has always faced the disappearance of the body by creating images. These three elements – *body, death, and image* – seem to be perfectly incorporated into culture, and together they constitute a place for permanency.

Keywords: photography; death; body; mourning; presence; memory; portrait; image.

ADVERTÊNCIA

Esta tese adota os seguintes critérios com relação à tradução das citações: citações diretas no corpo do texto figurarão em português com os respectivos originais em nota de rodapé; citações diretas em notas de rodapé serão traduzidas ao português sem transcrição do texto original. As citações de obras e artigos de língua francesa e inglesa foram traduzidas por André Bazzoni e pela autora, salvo indicação contrária.

LISTA DE IMAGENS

As fotografias que compõem a tese são, em sua maior parte, de fotógrafos desconhecidos e/ou amadores. Mencionaremos o nome do fotógrafo ou do estúdio, bem como a técnica e a origem geográfica das imagens, quando essas informações estiverem disponíveis. Os títulos foram deixados na língua original do material (livros, *sites*) de onde as imagens foram retiradas.

Fig. 1 - Arquivo pessoal. Brasil, déc.1950.

Fig. 2 - Arquivo pessoal. Brasil, déc.1950.

Fig. 3 - Arquivo pessoal. Brasil, c.1952.

Fig. 4 - Arquivo pessoal. Brasil, c.1958.

Fig. 5 - Arquivo pessoal. Portugal, c.1915.

Fig. 6 - *Lock of Hair*, ferrótipo, c.1864 [Thanatos Archive].

Fig. 7 - *Child in his carriage, coffin plate on velvet*, ambrótipo, c.1856 [Burns Archive].

Fig. 8 - *Mourning pin, infant with ring curls*, c.1870 [Burns Archive].

Fig. 9 - *Gold mourning brooch*, c.1855 [Burns Archive].

Fig. 10 - *Blonde and brunette hair arranged in a brooch*, daguerreótipo, EUA, c.1850 [Coleção Geoffrey Batchen].

Fig. 11 - *Portrait bust of a woman in pendant*, ambrótipo, EUA, déc.1860 [Coleção Geoffrey Batchen].

Fig. 12 - *Portrait of a girl in hair bracelet*, daguerreótipo, EUA, c.1850 [Izu Photo Museum, Nagaizumi, Japão].

Fig. 13 - *Portrait of a girl in glass paperweight*, impressão em gelatina de prata, EUA, déc.1910 [Izu Photo Museum, Nagaizumi, Japão].

Fig. 14 - *Portrait of a woman*, ferrótipo, EUA, déc. 1870 [Izu Photo Museum, Nagaizumi, Japão].

Fig. 15 - Jeremiah Meyer, *Portrait of an unknown woman*, c. 1780 [Victoria and Albert Museum, Londres].

Fig. 16 - John Smart, *Portrait of Dorothea Capper*, 1778 [Victoria and Albert Museum, Londres].

Fig. 17 - *Eye Miniature set in a brooch garnet*, c.1800 [Lang | Antique & Estate Jewelry].

Fig. 18 - *Eye Miniature*, Inglaterra, c.1790-1810 [Victoria and Albert Museum, Londres].

Fig. 19 - *Lover's eyes*, EUA, c.1840 [The Metropolitan Museum of Art, New York].

Fig. 20 - Arquivo pessoal. Portugal, 1995.

Fig. 21 - Arquivo pessoal. Brasil, 2013.

Fig. 22 - Arquivo pessoal. Estados Unidos, 1978.

Fig. 23 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].

Fig. 24 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].

Fig. 25 - Cemitério dos Prazeres, Lisboa, 2013 [Arquivo pessoal].

- Fig. 26 - Cemitério de Souselo, Portugal, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 27 - Publicidade Kodak, EUA, 1922 [George Eastman Archive].
- Fig. 28 - Publicidade Kodak, EUA, 1919 [George Eastman Archive].
- Fig. 29 - Publicidade Kodak, EUA, 1909 [George Eastman Archive].
- Fig. 30 - Publicidade Kodak, EUA, 1908 [George Eastman Archive].
- Fig. 31 - Publicidade Kodak, EUA, 1920 [George Eastman Archive].
- Fig. 32 - Publicidade Kodak, EUA, 1921 [George Eastman Archive].
- Fig. 33 - Publicidade Kodak, EUA, 1915 [George Eastman Archive].
- Fig. 34 - Publicidade Kodak, EUA, 1913 [George Eastman Archive].
- Fig. 35 - Publicidade Kodak, EUA, 1914 [George Eastman Archive].
- Fig. 36 - Publicidade Kodak, EUA, 1917 [George Eastman Archive].
- Fig. 37 - Publicidade Kodak, EUA, 1917 [George Eastman Archive].
- Fig. 38 - Arquivo pessoal. Portugal, Estados Unidos, s.d.
- Fig. 39 - Arquivo pessoal. Portugal, c.1954.
- Fig. 40 - *Fast Asleep and Wide Awake*, EUA, c.1860 [Burns Archive].
- Fig. 41 - Arquivo pessoal. Portugal, c.1928.
- Fig. 42 - Arquivo pessoal. Brasil, c.1955.
- Fig. 43 - Arquivo pessoal. EUA, 1972.
- Fig. 44 - Cemitério Powązki, Varsóvia, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 45 - Piero di Cosimo, *La Vierge à l'Enfant avec le jeune Saint Jean-Baptiste* (detalhe), 1490-1500 [Musée de Beaux Arts, Strasbourg].
- Fig. 46 - Bernardino Luini, *La Nativité et l'Annonce aux bergers* (detalhe), c.1520-25 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 47 - Paolo Bernini, *L'Enfant Jésus jouant avec un clou*, 1665 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 48 - Francesco Gessi, *La Vierge à l'Enfant* (detalhe), c.1624 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 49 - Raffaello Santi, *La Vierge à l'Enfant avec le petit Saint Jean* (detalhe), c.1512 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 50 - Giovanni da Modena, *La Vierge et l'Enfant* (detalhe), c.1420-25 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 51 - Atribuído a Mino da Fiesole, *La Vierge et l'Enfant* (detalhe), séc. XV [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 52 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 53 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 54 - *Colombari della Vigna Codini*, Roma [Conway Library, Courtauld Institute of Art].
- Fig. 55 - *Plastered skull from Jericho*, c.7200 a.C. [British Museum, Londres].

- Fig. 56 - *Plastered skull from Jericho*, c.7200 a.C. [British Museum, Londres].
- Fig. 57 - F. A. Morrill, *Memorial Wreath Cabinet Card*, c.1885 [The Burns Archive].
- Fig. 58 - M. C. Wagner, *Memorial Wreath Cabinet Card*, c.1890 [The Burns Archive].
- Fig. 59 - B. Senecal, *Maggie, Memorial flowers for a young woman, carte cabinet*, EUA, c.1890 [Thanatos Archive].
- Fig. 60 - Benedict, *Floral tributes with photograph of a man ("Father")*, *carte cabinet*, EUA, déc.1890 [Coleção Geoffrey Batchen].
- Fig. 61 - George Waterhouse, *Floral tribute with photograph of a woman ("Mother")*, *carte cabinet*, EUA, déc.1890 [Coleção Geoffrey Batchen].
- Fig. 62 - Sand's Photographic Studio, *Memorial display with photo for the loss of a sister*, EUA c.1890 [Burns Archive].
- Fig. 63 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 64 - Saverio Marra, *The brothers Luigi and Domenico Leone with their maternal uncle at the grave of their mother, Immacolata*, Itália, 1930 [Museo Demologico di San Giovanni, Fiore].
- Fig. 65 - Cemitério Sainte Hélène, Strasbourg, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 66 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 67 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 68 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 69 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 70 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 71 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 72 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 73 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 74 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 75 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 76 - Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte, 2015 [Arquivo pessoal].
- Fig. 77 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 78 - Retrato pintado, Brasil, s.d. [Coleção Titus Riedl].
- Fig. 79 - Retrato pintado, Brasil, s.d. [Coleção Titus Riedl].
- Fig. 80 - Retrato pintado, Brasil, s.d. [Coleção Titus Riedl].
- Fig. 81 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 82 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].

- Fig. 83 - Cemitério de Souselo, Portugal, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 84 - Cemitério de Souselo, Portugal, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 85 - Cemitério Powązki, Varsóvia, 2014.
- Fig. 86 - Oradour-sur-Glane, França, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 87 - Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte, 2015 [Arquivo pessoal].
- Fig. 88 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].
- Fig. 89 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 90 - Cemitério da Recoleta, Buenos Aires, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 91 - *Momie et portrait d'Eudaimonis*, Egito, séc.II d.C. [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 92 - *Momie d'Ammôn, fils d'Antinos*, Egito, séc.III d.C. [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 93 - *Seated Japanese soldier, flanked by two women*, ambrótipo, Japão, c.1904 [Izu Photo Museum, Nagaizumi, Japão].
- Fig. 94 - *Mourning Portrait, carte-de-visite*, c.1866 [Thanatos Archive].
- Fig. 95 - Jean Auguste Dominique Ingres, *La Vierge adorant l'hostie*, 1854 [Musée d'Orsay, Paris].
- Fig. 96 - Sours Bros., *Mourning mother with a painting of her deceased infant, carte cabinet*, EUA, c.1895 [Thanatos Archive].
- Fig. 97 - Peterson, *A baby holds a photo of his mother, carte cabinet*, Canadá, s.d. [Flickr].
- Fig. 98 - Lorenzo Costa, *Sainte Véronique* (detalhe), 1508 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 99 - Bonney and Wallace, *A man and woman with their four living children and a portrait of a fifth, deceased child, carte cabinet*, EUA, c.1889 [Thanatos Archive].
- Fig. 100 - DeVos, *A family posing with a large memorial portrait of a deceased infant, carte cabinet*, EUA, c.1890 [Thanatos Archive].
- Fig. 101 - Welch's, *Ida Whitmore and children with a memorial portrait of Frank Whitmore, carte cabinet*, EUA, c.1895 [Thanatos Archive].
- Fig. 102 - Gunn & Stewart, *Queen Victoria*, 1897 [Corbis].
- Fig. 103 - William Bambridge, *Queen Victoria, the Crown Princess of Prussia (Princess Royal of England), Princess Alice and Prince Alfred*, 1862 [Royal Collection Trust].
- Fig. 104 - *Unidentified girl in mourning dress holding framed photograph of her father as a cavalryman with sword and Hardee hat*, ferrótipo, EUA, c.1861-70 [Library of Congress].
- Fig. 105 - Coleman, *Boy posing next to a portrait of his deceased father, carte cabinet*, EUA, c.1889 [Thanatos Archive].
- Fig. 106 - Bradbrook & Wegmann, *Children posing with a memorial painting of deceased brother, carte cabinet*, EUA, 1890 [Thanatos Archive].
- Fig. 107 - *Boy with sister's photo*, ferrótipo, c.1860 [Thanatos Archive].
- Fig. 108 - *Father's photo*, ferrótipo, c.1858 [Thanatos Archive].

- Fig. 109 - Martin's Art Studio, *Mrs. Diven and children, carte cabinet*, EUA, c.1899 [Thanatos Archive].
- Fig. 110 - *Mr. George James Webb, Mrs. Webb, Mary Isabella Webb, Caroline Elizabeth Webb*, daguerreótipo, 1845 [George Eastman House].
- Fig. 111 - L. F. Cramer, *Woman in white dress unveiling a framed portrait of a woman*, EUA, c.1890 [Coleção Geoffrey Batchen].
- Fig. 112 - *Father's portrait*, daguerreótipo, c.1850 [Thanatos Archive].
- Fig. 113 - Barthélémy Thalamas, *Portrait métaphorique*, França, daguerreótipo, c.1850 [Photo RMN / Hervé Lewandowski].
- Fig. 114 - Mrs. Middleton, *Welsh Widow, carte-de-visite*, Reino Unido, c.1870 [Flickr].
- Fig. 115 - S/t, EUA, s.d. [Neel Collection].
- Fig. 116 - *The Empty Chair*, albumina, c.1890 [Flickr].
- Fig. 117 - *Papa*, EUA, c.1864 [Thanatos Archive].
- Fig. 118 - *Weeping Women*, ferrótipo, déc.1880 [Thanatos Archive].
- Fig. 119 - *Widow*, ferrótipo, c.1860 [Thanatos Archive].
- Fig. 120 - Cornelis de Visscher, *Portrait d'une veuve agée de quarante ans et d'un enfant (detalhe)*, 1576 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 121 - *WWI Grave registration card & dog tags of british medic killed in France*, 1915 [The Burns Archive].
- Fig. 122 - Lupson, *In affectionate remembrance, carte-de-visite*, Inglaterra, déc.1860 [Paul Frecker Collection].
- Fig. 123 - J. T. Simms, *Empty Shoes*, EUA, c.1890 [Thanatos Archive].
- Fig. 124 - *Child on couch posed with milk bottle that may have killed her, carte-de-visite*, EUA, c.1874 [The Burns Archive].
- Fig. 125 - *Sisters, double post-mortem*, ambrótipo, c.1860 [Thanatos Archive].
- Fig. 126 - Southworth & Hawes, *Post-mortem, unidentified young girl*, daguerreótipo, EUA, c.1850 [George Eastman House].
- Fig. 127 - Fotografia Rodríguez, *Gabriel Rodríguez*, Colômbia, 1908 [Biblioteca Pública Piloto, Medellín].
- Fig. 128 - British School, *John Tradescant the Elder on his Deathbed*, 1638 [The Ashmolean Museum of Art and Archaeology].
- Fig. 129 - Edwin Elmer, *Mourning Portrait*, 1890 [Smith College Museum of Art].
- Fig. 130 - James B. Read, *Portrait of a boy*, 1856 [Minneapolis Institute of Arts].
- Fig. 131 - Cemitério do Araçá, São Paulo, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 132 - Cemitério Ouest, Strasbourg, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 133 - *Boy with laced boots*, ferrótipo, c.1868 [The Burns Archive].
- Fig. 134 - J. Phillips, *Young girl on patchwork quilt, waterfall background, carte cabinet*, EUA, c.1878 [The Burns Archive].

- Fig. 135 - Chichico Alkmim, s/t, Brasil, s.d. [Família Alkmim].
- Fig. 136 - V. W. Bènehôte, s/t, Senegal, déc.1920 [Paul Frecker Collection].
- Fig. 137 - R. Rodríguez, s/t, Peru, s.d. [Paul Frecker Collection].
- Fig. 138 - H. Taunbirs, *Little girl by candles with artificial flames*, *carte cabinet*, Letônia, c.1905 [The Burns Archive].
- Fig. 139 - Bundy & Train, *Coffin display with sofa in draped room*, *carte cabinet*, EUA, c.1880 [The Burns Archive].
- Fig. 140 - *Child in her coffin*, gelatina de prata, 1920 [Paul Frecker Collection].
- Fig. 141 - *Boy in casket with symbolic cards*, c.1900 [The Burns Archive].
- Fig. 142 - *Willie Stenger in his coffin*, gelatina de prata, Alemanha (provavelmente), 1931 [Paul Frecker Collection].
- Fig. 143 - *Standing postmortem photo of child*, ambrótipo, s.d. [Thanatos Archive].
- Fig. 144 - *Little girl in chair*, ambrótipo, c.1856 [Thanatos Archive].
- Fig. 145 - *Postmortem photomontage of a young girl*, c.1885 [The Burns Archive].
- Fig. 146 - De Vinney, s/t, *carte cabinet*, EUA, s.d. [Paul Frecker Collection].
- Fig. 147 - Giovanni Bellini, *The dead Christ supported by Angels* (detalhe), c.1465-1470 [National Gallery, Londres].
- Fig. 148 - Master of the Blessed Clare, *Vision of the Blessed Clare of Rimini* (detalhe), c.1340 [National Gallery, Londres].
- Fig. 149 - Niccolo di Liberatore, L'Alunno, *A crucificação* (detalhe de um retábulo), 1492 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 150 - Lorenzo Monaco, *A crucificação* (detalhe de um retábulo), 1387-88 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 151 - Andrea Mantegna, *A crucificação* (detalhe de um retábulo), 1456-59 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 152 - Matthias Grünewald, *Retábulo de Issenheim* (detalhe), 1512-16 [Musée Unterlinden, Colmar].
- Fig. 153 - Matthias Grünewald, *Retábulo de Issenheim* (detalhe), 1512-16 [Musée Unterlinden, Colmar].
- Fig. 154 - Matthias Grünewald, *Retábulo de Issenheim* (detalhe), 1512-16 [Musée Unterlinden, Colmar].
- Fig. 155 - Cópia do Sudário de Turim, Igreja de Saint Sulpice, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 156 - *Little drummer girl*, daguerreótipo, EUA, c.1847 [R. Bruce Adams | Sleeping Beauty II].
- Fig. 157 - *Painted Eyes*, EUA, c.1888 [Thanatos Archive].
- Fig. 158 - *Baby seated upright on gingham blanket*, *carte-de-visite*, c.1868 [The Burns Archive].
- Fig. 159 - *Dead girl propped on a couch*, ambrótipo, c.1858 [The Burns Archive].
- Fig. 160 - F. Reimer, *Dead boy with eyes painted open*, *carte cabinet*, Alemanha, c.1875 [Sara Cleary-Burns | Sleeping Beauty II].

- Fig. 161 - *Stèle funéraire de Trophimos*, Turquia, séc.III d.C. [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 162 - J. M. Brainard, *Femme non identifiée reposant sur un fauteuil*, 1880-1900 [The Strong | National Museum of Play, Rochester].
- Fig. 163 - *Masque-plastron de jeune garçon*, Egito, séc.III d.C. [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 164 - *Mummy of a child in painted linen shroud and wooden coffin*, Egito Romano, c.230-250 d.C. [British Museum, Londres].
- Fig. 165 - *Death's doorstep*, c.1905 [The Burns Archive].
- Fig. 166 - *Portrait de garçon*, Egito, começo do séc.III d.C.; *Portrait de femme, "L'Européenne"*, Egito, séc.II d.C. [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 167 - *Dying Boy*, daguerreótipo, c.1853 [Thanatos Archive].
- Fig. 168 - *Woman cradling dying son*, daguerreótipo, c.1847 [David S. Chow | Sleeping Beauty II].
- Fig. 169 - *Japanese mother and child*, gelatina de prata, Japão, c.1920 [Thanatos Archive].
- Fig. 170 - *Baby holding brush*, ambrótipo, c.1860 [Thanatos Archive].
- Fig. 171 - *A very sad mother holds her deceased child*, ferrótipo, c.1870 [Thanatos Archive].
- Fig. 172 - *Mother with child, death from measles*, ambrótipo, c.1857 [The Burns Archive].
- Fig. 173 - *Mourning mother with dead child*, daguerreótipo, déc.1840 [Thanatos Archive].
- Fig. 174 - *Mourning mother and child, with tinted flowers*, daguerreótipo, EUA, c.1850-1855 [Thanatos Archive].
- Fig. 175 - Charles Morley (provavelmente), *Post-mortem portrait of a baby and a woman with her face buried in her hand*, Inglaterra, 1895 [Mary Evans Picture Library | Bruce Castle Museum].
- Fig. 176 - *Beyond Grief*, albumina, EUA, c.1895 [Flickr].
- Fig. 177 - Drewett Guildford, *Mother in lace shawl sits with her child*, *carte-de-visite*, Inglaterra, c.1875 [The Burns Archive].
- Fig. 178 - Chichico Alkmim, s/t, Brasil, s.d. [Família Alkmim].
- Fig. 179 - Sandy's Studio, *African-american mother with a dead baby in casket*, gelatina de prata, EUA, c.1930 [Paul Frecker Collection].
- Fig. 180 - S/t, gelatina de prata, provavelmente proveniente dos EUA, s.d. [Paul Frecker Collection].
- Fig. 181 - Romualdo García Torres, s/t, México, c.1905 [Conaculta | INAH - México].
- Fig. 182 - Tino di Camaino, *Madonna (Fragment)*, c.1335 [Bode Museum, Berlim].
- Fig. 183 - Artista desconhecido (Praga), *Heads from a Pietà (The Virgin with the dead Christ)*, c.1400 [Bode Museum, Berlim].
- Fig. 184 - Simon Marmion, *La Vierge de douleur*, c.1480; *Le Christ de Pitié*, c.1480 [Musée de Beaux Arts, Strasbourg].
- Fig. 185 - Chichico Alkmim, s/t, Brasil, s.d. [Família Alkmim].
- Fig. 186 - Barnaba da Modena, *La Vierge et l'Enfant* (detalhe), c.1370-1375 [Musée du Louvre, Paris].

- Fig. 187 - Seguidor de Robert Campin, *The Virgen and the Child before a Firescreen* (detalhe), c.1440 [National Gallery, Londres].
- Fig. 188 - *Sommet d'un vase en forme de femme*, Egito, c.1470-1370 a.C. [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 189 - *Amulettes: la déesse Isis allaitant*, Egito, c.1400-1300 a.C. [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 190 - *Two figures of a woman with her child*, c.3000 a.C. [Neues Museum, Berlim].
- Fig. 191 - *Statuettes of mother and child*, Idalion (atual Dalia, Chipre), 6-5 a.C. [Neues Museum, Berlim].
- Fig. 192 - *Terracotta figurine, Women with children*, Mesopotâmia, c.700-500 a.C. [British Museum, Londres].
- Fig. 193 - *Figurine courotrophe assise*, Grécia, c.1360 a.C. [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 194 - Bernardino Luini, *Le sommeil de l'Enfant Jésus* (detalhe), c.1500 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 195 - Igreja de São Domingos, Lisboa, 2014 [Arquivo pessoal].
- Fig. 196 - *La Vierge et l'Enfant* (detalhe), Veneza, final do séc. XV [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 197 - Luca dela Robbia, *La Vierge assise tenant l'Enfant endormi sur ses genoux* (detalhe), c.1425-1430 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 198 - Lo Zoppo, *La Vierge et l'Enfant entourés des huit anges* (detalhe), 1455 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 199 - Maître du retable de Rimini, *La Vierge de Pitié* (detalhe), c.1430-40 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 200 - Gil de Siloé, *La Vierge de Pitié* (detalhe), c.1490 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 201 - Gil de Siloé, *La Vierge de Pitié* (detalhe), c.1490 [Musée du Louvre, Paris].
- Fig. 202 - A. Kesküll, *Two woman in black grieve for newborn, carte cabinet*, Alemanha, c.1910 [The Burns Archive].
- Fig. 203 - *Mother with son in 'raised' casket*, Leste Europeu, c.1915 [The Burns Archive].
- Fig. 204 - *A woman holds a little girl upright in a chair*, daguerreótipo, c.1845 [Thanatos Archive].
- Fig. 205 - J. C. Bosisto, *Hidden mother, carte cabinet*, EUA, c.1890 [Thanatos Archive].
- Fig. 206 - *Hidden parent outdoors*, EUA, c.1890 [s/ fonte].
- Fig. 207 - Sandy Puc', *Cheryl Haggard with Maddux*, 2005 [*Now I lay me down to sleep*].
- Fig. 208 - *Kori Bailey with Smith*, 2010 [*Now I lay me down to sleep*].
- Fig. 209 - John Peter Bailey, *Company F, 6th Ohio Cavalry with his mother*, ferrótipo pintado, EUA, 1865 [David S. Chow | *Sleeping Beauty II*].
- Fig. 210 - John Peter Bailey, *Company F, 6th Ohio Cavalry with his father*, ferrótipo pintado, EUA, 1865 [David S. Chow | *Sleeping Beauty II*].
- Fig. 211 - Le Blondel, *Father gazes at child*, França, daguerreótipo, c.1850 [Gillman Paper Company Collection | *Sleeping Beauty II*].
- Fig. 212 - *Mother prays at the side of her dead daughter*, ambrótipo, EUA, 1862 [The Burns Archive].
- Fig. 213 - *Girl with lily and doll, carte cabinet*, Canadá, c.1894 [Thanatos Archive].

Fig. 214 - Kasimir Zgorecki, s/t, c.1930 [Coleção Frédéric Lefever].

Fig. 215 - *Girl with scissors, carte cabinet*, EUA, c.1890 [Thanatos Archive].

Fig. 216 - *Hildah Miller*, EUA, 1905 [Thanatos Archive].

Fig. 217 - S/t, *carte-de-visite*, EUA, c.1875 [Thanatos Archive].

Fig. 218 - *Post-mortem Daguerreotype of a little girl and her doll*, daguerreótipo, s.d. [Luminous-Lint].

Fig. 219 - *Flora Hoffman*, EUA, 1897 [Thanatos Archive].

Fig. 220 - *Post-mortem portrait of a child in a chair surrounded by her dolls*, gelatina de prata, c.1900 [Paul Frecker Collection].

Fig. 221 - *Girl with doll surrounded by flowers, carte cabinet*, c.1890 [The Burns Archive].

Fig. 222 - *Serviteurs funéraires de Khonsoumès*, Egito, s.d. [Musée du Louvre, Paris].

Fig. 223 - *Serviteurs funéraires*, Egito, 1069-332 a.C. [Musée du Louvre, Paris].

Fig. 224 - *Pseudo-vases à eau*, c.1900 a.C. [Musée du Louvre, Paris].

Fig. 225 - *Simulacres de haches et ciseaux; Simulacres d'herminettes*, Egito, c.1900 a.C. [Musée du Louvre, Paris].

Fig. 226 - Prebensen, *Family group doctored to include two elderly female relatives*, gelatina de prata, EUA, c.1900 [Paul Frecker Collection].

Fig. 227 - *Man holding dead wife, "till death do us part"*, daguerreótipo, EUA, c.1845 [The Burns Archive].

Fig. 228 - *Husband lies next to dead wife*, ambrótipo, c.1856 [James Mathews | Sleeping Beauty II].

Fig. 229 - *Brother mourning brother*, ferrótipo, c.1870 [The Burns Archive].

Fig. 230 - *Brothers, carte cabinet*, c.1905 [Thanatos Archive].

Fig. 231 - *At Home*, gelatina de prata, c.1915 [Thanatos Archive].

Fig. 232 - *Boy with sibling in glass-lid casket*, EUA, c.1915 [The Burns Archive].

Fig. 233 - *Posing at home for a last photo with their young sibling*, Leste Europeu, c.1920 [The Burns Archive].

Fig. 234 - *Comforting one another for the loss of a sister*, Leste Europeu, 1912 [The Burns Archive].

Fig. 235 - *Young girl posed with dead sister*, ferrótipo, c.1860 [James Mathews | Sleeping Beauty II].

Fig. 236 - *Sister*, ambrótipo, c.1858 [Thanatos Archive].

Fig. 237 - *Dead child outside farmhouse with mother and sisters*, c.1920 [Steve & Mary DeGenaro | Sleeping Beauty II].

Fig. 238 - *Young family*, c.1900 [Thanatos Archive].

Fig. 239 - *Couple with casket balanced upon timberwood*, Letônia, c.1920 [The Burns Archive].

Fig. 240 - *Couple holding daughter wearing a pink dress*, c.1846 [The Burns Archive].

Fig. 241 - *Family members in winter attire attend deceased young man*, Leste Europeu, c.1920 [The Burns Archive].

Fig. 242 - *Military family grieves with tiny candles*, Letônia, c.1932 [The Burns Archive].

Fig. 243 - *Funeral of Vergilia Bulilan*, Filipinas, déc.1940 [Paul Frecker Collection].

Fig. 244 - *A group of mourners beside the open coffin of an old woman*, Itália, s.d. [Paul Frecker Collection].

Fig. 245 - *A Russian officer and his son contemplate the face of their dead loved one*, Rússia, 1940 [Paul Frecker Collection].

Fig. 246 - *Father, sons and grandmother beside a woman's coffin*, déc.1920 [Paul Frecker Collection].

Fig. 247 - *Turkish family mourns an infant*, carte cabinet, Turquia, c.1880 [David S. Chow | Sleeping Beauty II].

Fig. 248 - *James Thomas Moss at the casket of his wife, Lasha Etta Moss*, gelatina de prata, EUA, 1916 [The Burns Archive].

Fig. 249 - *Italian Mourners*, gelatina de prata, Itália, c.1910 [Thanatos Archive].

Fig. 250 - *Father and son*, carte cabinet, final do século XIX [Thanatos Archive].

Fig. 251 - Garay, s/t, Espanha (Bilbao), c.1930 [Fundos da família Perdones Figuerola].

Fig. 252 - William H. Mumler (atribuído), *Spirit photograph, man and his departed family*, EUA, c.1868 [The Burns Archive].

Fig. 253 - William H. Mumler, *A woman posing with the spirit of a deceased relative, probably a daughter*, EUA, c.1871 [Thanatos Archive].

Fig. 254 - Wylie, Mrs. Bentley and the spirit of her deceased sister, 1920 [National Media Museum Collection].

Fig. 255 - Stinchcomb Photo Studio, *Not lost but gone before*, EUA, 1915 [The Burns Archive].

Fig. 256 - *Two children standing to attention beside a dead sibling laid out in a parlour*, gelatina de prata, c.1910 [Paul Frecker Collection].

Fig. 257 - Cemitério Powązki, Varsóvia, 2014 [Arquivo pessoal].

Fig. 258 - Arquivo pessoal. Belo Horizonte, c.1985.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	23
INTRODUÇÃO UM LUGAR PARA O CORPO: a invenção de uma presença	24
CAPÍTULO I SOB(RE) A PELE DA IMAGEM: as fotografias familiares	37
1. Da matéria das coisas: o corpo das imagens	42
2. Compondo o lugar dos vivos: pertencimento, origem, identidade	69
3. O teatro das imagens: tempo, narrativa e memória	91
4. Amor, morte, fotografia: a experiência do luto	109
CAPÍTULO II COMO SALVAR O CORPO: as fotografias memoriais e <i>post-mortem</i>	121
1. O vivo e os prenúncios da morte	139
2. A imagem dentro da imagem e a vertigem da morte	177
3. A encenação do corpo vazio	193
4. O corpo do filho: entre a lamentação e o contato	221
5. Todos os corpos: o espaço partilhado da imagem	247
CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA ALÉM DA IMAGEM: o corpo do vivo	273
EPÍLOGO	280
BIBLIOGRAFIA	281

PRÓLOGO

Nos primeiros dias do ano de 2013, decidi fazer uma longa viagem. Nela, vi imagens, monumentos, cemitérios, caminhei por lugares que me afetaram profundamente. Eu compreendi, ali, que a produção de imagens ao longo dos tempos teve vigorosamente um sentido funerário e que a imagem da morte – ainda que não mostrasse o rosto do morto – foi a que rondou toda a história do homem. Depois, comecei o caminho de volta. Faltavam sete dias para chegar em casa quando o meu avô morreu no Brasil. Eu estava em Portugal, terra onde ele nascera. Pedi então ao meu irmão que o fotografasse. Naquele dia, pela primeira vez, eu vi a fotografia de um morto: o meu morto, meu morto amoroso. Mal poderia saber, antes, que a viagem de pesquisa, muito mais do que ver monumentos e museus, seria o acolhimento da morte do meu avô em imagem. Não o vi. Seu corpo, seu rosto eram de um outro. Mas era, ainda, o meu avô, desviado, redesenhado pela morte.

De volta, eu tentava recompor os seus últimos dias através de outras fotografias. Em casa, antes de ser levado ao hospital; internado, porém ainda consciente; já inconsciente; os últimos instantes. Essas fotografias tentavam me desvencilhar da perturbação de voltar para casa e encontrar uma pequena urna de cerâmica no lugar do corpo do meu avô. Três meses depois, retornei a Portugal, levando a caixa com as cinzas. Para além de razões religiosas, o objetivo era dar-lhe nome e visibilidade no lugar onde nascera, afrontar o esquecimento a que se sujeita todo homem morto fazendo-lhe um monumento. Escolhi então a primeira fotografia que ele tirou no Brasil, a do jovem homem que deixara o seu país. É esta imagem que agora retorna à casa e estampa a pedra que o guarda, sobre o seu nome impresso. Dentro da caixinha, guardei diversas fotografias junto aos restos de seu corpo. Eu tentara lhe mostrar essas fotos enquanto estava vivo, já doente, mas senti a recusa do seu olhar na desculpa de não enxergá-las bem. Ele não quis vê-las, compreendi como gesto insuportável olhar imagens do passado quando se está tão perto da morte. Mas, agora, estando já morto, eu contava-lhe a única história, incerta e desordenada, que eu poderia ainda contar, da vida que correu, das imagens que restaram e do afeto, o que faz recolher os restos de um homem para que ele não seja esquecido.

INTRODUÇÃO

Um lugar para o corpo: a invenção de uma presença

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

*Georges Didi-Huberman*¹

Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem.

*Walter Benjamin*²

(...) o mágico é uma propriedade do olhar e não da imagem.

*Régis Debray*³

A primeira questão que se coloca, ao começar a apresentação desta pesquisa, é sobre o meu desejo de fazê-la. E encontro, numa página de Barthes aberta ao acaso, um sentido comum que embala a minha escolha: “Vivo a Fotografia e o mundo de que ela faz parte de acordo com duas regiões: de um lado, as Imagens, de outro, minhas fotos.”⁴ Há tanto tempo estudando *Imagens*, eu me descubro, hoje, olhando minuciosamente as *minhas fotos*. São elas as fotografias familiares, afetivas, amorosas, imagens que nos fazem pertencer, ter um rosto. Fotografias também inseridas no conceito de *vernaculares*, imagens da vida comum feitas normalmente por amadores ou fotógrafos desconhecidos. Falamos o tempo todo de *Imagens* (mantenho a maiúscula de Barthes), de suas ficções e seus artifícios; apuramos nosso olhar para olhá-las e, ainda que sejamos muitas vezes por elas arrebatados, podemos ainda nos manter a uma certa distância. Mas, e diante das *nossas fotos*? E diante do porta-retrato que guarda o rosto ausente, no qual nos pegamos, de repente, a acariciar sua pele de grãos de prata? Comecei a desconfiar de que essas fotos poderiam ser uma chave de compreensão da relação do homem com as imagens. Lembro-me de Régis Debray a se perguntar nas primeiras

¹ DIDI-HUBERMAN. *O rosto e a terra*, p. 62.

² BENJAMIN. Paris do segundo império. In: *Obras escolhidas III*, p. 85.

³ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 34.

⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 146.

linhas de seu livro: “Em suma, por que motivo há imagem em vez de nada?”⁵ Do que estivemos tentando nos salvar desde os primórdios dos tempos? Sim, do desaparecimento, tentando deixar uma marca sobre a pele do mundo. Mas essa simples resposta não nos mostra os tortuosos percursos do homem para manter-se visível, para deixar seu traço de visibilidade quando a morte leva quase tudo.

Esta pesquisa foi uma travessia entre as imagens e a morte. Fomos levadas, ela e eu, em busca de pistas, rastros, repetições. Ela se tornou o filtro através do qual passei a olhar o mundo, coletando imagens e notas, chegando tantas vezes muito perto de um limite, de um torpor produzido pelo atravessamento mesmo. A pesquisa ganhou vida, corpo, desejo próprio, arrastando-me para lugares brutos. Sua escrita se faz, hoje, como a tentativa de dar materialidade à experiência, que se mantém, contudo, inacessível. Escrever é inventá-la.

Aqui, não se trata de um trabalho historiográfico, mas, antes, de um estudo sobre as imagens e seus usos. Elas não serão pensadas como entidades independentes das quais emanariam teorias e verdades; o olhar é primeiramente lançado ao sujeito, aquele que produz e utiliza as imagens, elas que lhe provocam uma constelação de tempos onde ausência e presença jogam simultaneamente. Quer se trate do vivo ou do morto, as imagens falam, sobretudo, daquele que as manipula, que projeta o outro e a si mesmo nelas. Imagens podem vir de objetos físicos, podem ser geradas mentalmente, podem, inclusive, ser produzidas por camadas e camadas de outras imagens. O ponto central é o seu uso. Hans Belting falaria sobre o problema de conceber as imagens dentro de discursos restritivos, como o da semiologia, da teoria da arte ou das ciências, que disputam, cada qual, um território específico para falar o que elas são e como operam. Belting, por sua vez, prefere lançar-se em direção ao que ele chamou de uma *aproximação antropológica*, um olhar sobre a prática da imagem pelo homem levando em consideração as imagens externas e internas como dois lados da mesma moeda.⁶ As imagens das quais trataremos nessa pesquisa são imagens entre o visível e o

⁵ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 21.

⁶ “O debate atual sobre a imagem padece de um excesso de concepções distintas, e até mesmo contraditórias, sobre a natureza das imagens, e como elas funcionam. A semiologia, por exemplo, não admite que as imagens existam além do território controlável de signos, sinais e comunicação. A teoria da arte teria outras, porém igualmente robustas, restrições a qualquer teoria da imagem que ameaçasse o antigo monopólio da arte e a exclusividade de seu objeto. As ciências – e particularmente, a neurobiologia – analisam a atividade perceptiva do cérebro como um fenômeno de ‘representação interna’, ao passo que, em geral, a percepção de artefatos recebe pouca atenção em tal contexto. Recentemente, sugeri uma abordagem antropológica, sendo “antropologia” entendido aqui no sentido europeu, em oposição a ‘etnologia’. Segundo essa abordagem, representações internas e externas, ou imagens mentais e físicas podem ser consideradas como duas faces da

invisível, imagens que se dão em uma materialidade específica, em um meio, mas cuja função ultrapassa os limites da visibilidade, jogando principalmente com o que *não é dado a ver*, com o invisível, que também é imagem, embora operado em outro lugar. Entre o visível e o invisível resta o homem, que é quem manipula essas instâncias na sua concepção das imagens.

Louis-Vincent Thomas, antropólogo da morte, relata-nos uma prática e uso do duplo do cadáver numa cerimônia dos Torajas, grupo étnico da Indonésia:

Por vezes, a figuração – substituta do traço –, que ambiciona tornar o morto presente, toma a forma da efígie. O *Tau-tau* dos Torajas (ilhas Celebes), forjado em madeira de jacqueira, deve assemelhar-se o mais possível ao defunto (mesmo sexo, mesma altura, mesmo rosto); o que não exclui possíveis embelezamentos. Vestida com os trajes do morto, adornada de joias, colares e braceletes, a estátua segue sendo o objeto de diversos ritos, que consistem, alternadamente, em animá-la e levá-la à morte, chorá-la, consagrá-la. Ao final de uma longuíssima cerimônia, o cadáver, sepultado em sua mortalha, é alçado a uma plataforma acima da qual coloca-se o *Tau-tau*. Ambos comandam em seguida o sacrifício de búfalos, e receberão suas respectivas participações nas oferendas. Finalmente, enquanto o cadáver junta-se definitivamente a seu jazigo, sua figura é exibida, para todo o sempre, o mais perto possível do túmulo. Para os Torajas, a efígie se torna mais do que um objeto associado ao morto; ela é, “se não o defunto, ao menos seu duplo visível”.⁷

Interessante observar o espaço partilhado entre o cadáver e seu duplo, presidindo o ritual, recebendo as oferendas. Mas o que permanecerá visível, doravante, será a efígie de madeira, que velará os mortos e os vivos, dando um rosto ao rosto que desapareceu, um corpo tangível ao corpo envolto em tecido, *invisibilizado* pelo grupo social. A figura em madeira guarda o morto ao mesmo tempo que lhe substitui, numa dupla função que protege o sobrevivente da ideia do fim. A estátua do homem morto é agora quem lhe dá um corpo – corpo reificado pelo olhar dos vivos, pela memória, pelo gesto de concepção de um duplo que porta as mesmas roupas, o mesmo sexo, o mesmo rosto. Thomasalaria depois que a potência da memória

mesma moeda. A ambivalência de imagens endógenas e imagens exógenas, que interagem em diversos níveis, é inerente à prática humana da imagem.” BELTING. *Image, Medium, Body*, p. 304.

⁷ “Parfois la figuration – substitut de la trace – qui vise à rendre le mort présent prend la forme de l’effigie. Le *Tau-tau* des Toradja (îles Célèbes) façonné en bois de jacquier, doit ressembler le plus possible au défunt (même sexe, même taille, même visage); ce qui n’exclut pas les embellissements possibles. Revêtue des habits du mort, parée de bijoux, colliers et bracelets, la statue demeure l’objet de nombreux rites qui consistent tour à tour à l’animer et à la faire mourir, à la pleurer, à la consacrer. Au terme d’une très longue cérémonie, le cadavre enseveli dans ses linceuls, est hissé sur une plate-forme au-dessous de laquelle est placé le *Tau-tau*: tous deux président alors aux sacrifices de buffles et recevront leur part d’offrandes. Enfin, tandis que le cadavre rejoint définitivement le sépulcre, on exhibe pour toujours sa figure le plus près possible du tombeau. Pour les Toradja, l’effigie devient plus qu’un objet rituel associé au mort; elle est ‘sinon le défunt, du moins son double visible’.” THOMAS. *La mort en question*, p. 503-504.

“oferece, com o apoio do simbólico, um paliativo à angústia do não-ser e à ruptura da perda.”⁸ Não estamos muito distantes disso; nossos túmulos estão repletos de fotografias e nomes. Mais do que de uma luta contra o esquecimento, trata-se de devolver um corpo, um rosto, uma identidade àquilo que está em estado de invisibilidade, cuja carne corrompe-se no tempo. Reinventar os corpos é o que homem tem feito ao longo de sua história. Somos portadores desse gesto.

O corpo, nesta pesquisa, é a ideia de um duplo corpo: o corpo da carne, da pele, corpo do vivo que, na morte, tornar-se-á invisível – menos por um desaparecimento próprio do que pela urgência dos sobreviventes em fazer-lhe desaparecer –, e o corpo que lhe substitui, não mais o da carne, o fisiológico, o cadáver. É o corpo da relação com o outro; corpo social e afetivo. Portanto, simbólico, construído fora do corpo de carne, para o qual este é uma espécie de suporte, mas, ao mesmo tempo, sua imagem e seu lugar de contato. Este é o corpo que, não sendo mais encarnado, é constituído por seu rastro, seu vestígio, sua imagem, seu nome, qualquer elemento que restitua *alguma corporeidade* ao que desapareceu. Corpo recomposto como um boneco de madeira esculpido, em que colocamos as mesmas roupas, o mesmo sexo, o mesmo rosto.

Falando sobre a preparação e apresentação do cadáver, no âmbito de um rito funerário como nos é familiar, Louis-Vincent Thomas nomearia o momento de exibição do corpo – higienizado, conservado e embelezado – como o de uma *presentificação*.⁹ Não se trata, portanto, de uma mera apresentação do corpo ou representação do que era o vivo, mas de um *tornar presente* alguma instância do sujeito. Como se, no corpo refeito sobre o cadáver, em uma *imagem profundamente representativa do defunto*, algo de uma presença retornasse.¹⁰ Esse termo – *presentificação* – é, portanto, eleito nesta pesquisa para se pensar a especificidade da representação do corpo do morto depois que o corpo original (o corpo de carne) desaparece da vista. O cadáver é o primeiro corpo reinventado daquele que morre – porque o que desejamos nele ver não é sua substância orgânica, mas a *pessoa*. Um processo simbólico e subjetivo se instaura entre o cadáver e eu, somente assim posso constituir-lhe um

⁸ “(...) offre, avec l’appui de la symbolique, un palliatif à l’angoisse du non-être et à la rupture de la perte.” THOMAS. *La mort en question*, p. 507.

⁹ “Sugerimos esse neologismo [presentificação] para evidenciar a vontade de pôr em cena uma imagem profundamente representativa do defunto em um contexto que considera a solenidade e a gravidade da situação.” THOMAS. *Rites de mort*, p. 155.

¹⁰ Não estamos pensando, obviamente, em uma presença efetiva mas, antes, na possibilidade de uma experiência íntima – via imagens, objetos etc – que nos conectaria com a presença do desaparecido em nós.

outro corpo – o anterior, vivo, móvel. Para isso, outra ideia soma-se ao termo de Thomas. Belting falaria da imagem e seu suporte – o *medium* –, como um processo, a ser estabelecido, de *animação*:

Desde épocas remotas, os humanos são seduzidos pela comunicação com imagens como se fosse com corpos vivos, e pela aceitação daquelas como substitutas destes corpos. Em tal caso, na verdade, nós animamos seu suporte com o intuito de experimentar as imagens como vivas. Essa animação é a nossa parte no processo, assim como o desejo do nosso olhar é a parte do suporte em questão. O suporte é o objeto da animação; a imagem é o objetivo. *Animação*, em seu sentido ativo, comunica a ideia de uso das imagens melhor do que *percepção*. Este último termo aplica-se à nossa atividade visual em geral, no dia-a-dia. Artefatos visuais dependem, porém, de um tipo específico de percepção – percepção de imagens como se fossem corpos, ou representantes dos corpos –, isto é, percepção de tipo simbólico. O desejo por imagens precede a invenção de seus respectivos suportes.¹¹

Para além da percepção dos elementos visuais, seria preciso realizar o procedimento de *animação* do *medium*, para assim experienciar as imagens como um corpo vivo. O suporte poderia ser pensado como “corpos técnicos ou artificiais concebidos para substituir os corpos através de um procedimento simbólico. Imagens vivem, como somos levados a crer, nas suas mídias tanto quanto vivemos em nossos corpos.”¹² Essa comparação coloca imagem e corpo (a sensação de pertencer a um corpo, o que poderíamos chamar aqui de *a pessoa*) em um campo comum; enquanto, por outro lado, *medium* e corpo (o da carne, o *suporte*) estão postos à parte. *A pessoa* é, portanto, quem *anima* a carne – o que lhe dá vida, alma. Desaparecido o corpo fisiológico, com a perda de sua função-suporte, outros corpos são chamados a lhe substituir, para que *a pessoa*, seu corpo simbólico e afetivo, continue a existir.

A nossa relação com o mundo é física, passa pela pele, pela visão, olfato, tato, paladar, pelas sensações mais diversas que se produzem no corpo a partir dos sentidos e da imaginação. Ainda que imagens povoem também um lugar invisível, elas tendem a tomar formas visíveis, tangíveis, com as quais nosso mundo se constrói. O mundo passa pelo nosso corpo, pela carne, pelos olhos e pelas mãos. Não é de se estranhar que desejemos lançar o imaginário em

¹¹ “From early on, humans were tempted to communicate with images as with living bodies and also to accept them in the place of bodies. In that case, we actually animate their media in order to experience images as alive. Animation is our part, as the desire of our look corresponds to a given medium’s part. A medium is the object, an image the goal, of animation. *Animation*, as an activity, describes the use of images better than does *perception*. The latter is valid for our visual activity in general and in everyday life. Visual artifacts, however, depend on a specific kind of perception – perception of images, as if they were bodies or in the name of bodies – that is, perception of a symbolical kind. The desire for images preceded the invention of their respective media.” BELTING. *Image, medium, body*, p. 306-307.

¹² “(...) technical or artificial bodies designed for substituting bodies via a symbolical procedure. Images live, as we are led to believe, in their media much as we live in our bodies.” BELTING. *Image, medium, body*, p. 306.

direção ao palpável, imagens que possuam, também, corpos. Da mesma forma, não é de se estranhar que tentemos reavivar o morto na constituição de um novo corpo.

Louis-Vincent Thomas, para além de seu longo trabalho na antropologia, foi um homem que se deixou expor na experiência íntima da morte. Em um de seus livros, ele se coloca, ainda que de passagem, como personagem enlutado no rastro do corpo de sua mulher:

Para tornar presente minha esposa, que perdeu a vida há dois anos, após quarenta e sete anos de felicidade conjunta, mais de cem fotografias dela, em todos os momentos de sua vida, revestem as paredes do apartamento. Isso me traz conforto, até mesmo serenidade, principalmente quando, iluminadas à noite, escuto as fitas cassetes que ela tanto apreciava; uma forma de ritual quase sagrado, de comunhão, em que o simulacro do traço tem um papel de terapia litúrgica. A imagem de sua morte, em que ela aparece calma e digna, não fica de fora, é diante dela que me recolho diariamente.¹³

As fotografias, as músicas, o sobrevivente. Assim, Thomas reconstitui diariamente a presença da mulher, em novos suportes repletos de ausências, mas cheios de rastros, traços, vestígios, nas imagens, nas memórias, mesmo na fotografia de seu corpo morto. Albert Piette, também antropólogo, faz da perda de seu pai um trabalho duradouro de escrita, em que tentava, diariamente, devolver-lhe um rosto, um corpo:

Meu objetivo era mesmo de fixar o rosto, os gestos, o comportamento de meu pai. Seria algo como fotografá-lo, já que eu tinha disponíveis muito poucas fotos recentes, e nenhum documento audiovisual em que pudesse vê-lo vivo e em movimento. A escrita tornava-se uma esperança de captar, guardar, para além da morte, o vivido e os traços de meu pai. Meu único recurso para assegurar-me uma nova forma de sua presença. A única possível. Também sabia que era necessário fazê-lo rapidamente, que essa presença dependeria da minha memória, das minhas lembranças, da minha capacidade de escrever e de encontrar as palavras precisas.¹⁴

O trabalho de Piette é comovente, é possível sentir em seu texto a tentativa de restituição de uma memória inteira, amorosa, em direção à qual ele pudesse voltar para encontrar o pai. Ele escreveu, durante quase 5 anos, cerca de 500 páginas. “Pela escritura da vida passada do meu

¹³ “Pour rendre presente mon épouse qui après quarante-sept années de bonheur en commun a cessé voici deux ans de vivre, plus de cent photographies d’elle, à tous les âges de la vie, tapissent les murs de l’appartement. Cela m’apporte l’apaisement, voire la sérénité surtout quand, éclairées le soir, j’écoute en les contemplant les cassettes qu’elle affectionnait; manière de rite quasi sacré, de communion où le simulacre de la trace joue un rôle de thérapie liturgique. La figure de sa mort où elle apparaît calme et digne n’est pas épargnée, c’est devant elle que je me recueille quotidiennement.” THOMAS. *La mort en question*, p. 504-505.

¹⁴ “Mon objectif était bien de fixer le visage, les mimiques, les comportements de mon père. Ce serait comme le photographe alors que je disposais de très peu de photos récentes et d’aucun document filmique dans lequel j’aurais pu le voir vivre et bouger. L’écriture devenait un espoir, celui de capter, de garder, au-delà de la mort, le vécu et les traits de mon père. Ma seule ressource pour m’assurer une nouvelle forme de sa présence. La seule possible. Je savais aussi qu’il fallait faire vite, que cette présence serait dépendante de ma mémoire, de mes souvenirs, de ma capacité d’écrire et de trouver les mots justes.” PIETTE. *Détails d’amour ou le lien par l’écriture*, p. 9-10.

pai, eu tento reencontrar e fixar seus traços. Atribuo a ele assim uma outra forma de presença.”¹⁵ Presença que se desenha no texto como memória, como objeto – os papéis acumulados –, como gesto de se colocar diariamente na escrita. Para o autor, escrever é menos o ato de lembrar mas, antes, de atestar que as coisas aconteceram, como uma prova de existência, como quem faz uma fotografia, para que o texto, depois, ajude a manter uma lembrança. A escritura não assegura uma continuidade, mas marca um traço do pai; a escrita como um ato, ritual íntimo e privado da memória. O que o autor procura, mais do que a veracidade de uma cena descrita, é a precisão de um determinado detalhe, o mínimo, uma expressão do rosto do pai. Mesmo o efeito do nome pronunciado, como no caso de uma missa onde o padre o profere, produz uma força de presença que somente a pessoa vinculada amorosamente ao morto poderá sentir.

Ao referir-se a meu pai, o padre o reaproxima: assim, eu o vivo. É em minha direção que ele o reaproxima. Pois essa força da palavra apenas faz sentido, obviamente, para aquele que amou. É preciso amor para que o objeto que representa o ausente, o gesto que o designa, ou a palavra que o rememora o tornem presente. É a magia humana do objeto, da palavra ou do gesto que torna presente o ser amado.¹⁶

O amor, a magia, a presença – o *tornar presente*, esse sentido dado pelo termo *presentificação*, só é possível no afeto: o amor como agente do estado mágico dos objetos que nos ligam ao morto, que lhe reconstrói um corpo. Se a fotografia de um ser amado guarda algo de sua presença imediata, convocando nossa memória e nosso corpo, a fotografia de um desconhecido, ou de alguém a quem não somos vinculados amorosamente, permaneceria no terreno de uma mera representação. O afeto provoca a magia da imagem: ele faz retornar qualquer coisa de perdido.

Piette se coloca no texto como um ser da experiência – tal como Thomas a falar de sua mulher. A antropologia, aí, abre espaço para um outro olhar, que envolve também o pesquisador em sua experiência íntima. Muitos textos teóricos lidos no âmbito desta pesquisa confirmaram a presença dessa intimidade ao tratar tanto das fotografias familiares quanto da morte, como se esses assuntos convocassem, necessariamente, a própria experiência. Piette

¹⁵ “Par l’écriture de la vie passée de mon père, je tente de retrouver et de fixer des traces. Je lui confère ainsi une autre forme de présence.” PIETTE. *Le temps du deuil*, p. 15.

¹⁶ “En désignant mon père, le prêtre le rapproche: je le vis ainsi. C’est vers moi qu’il le rapproche. Car cette force de la parole n’a bien sûr de sens que pour celui qui a aimé. Il faut de l’amour pour que l’objet qui représente l’absent, le geste qui le désigne ou la parole qui le rappelle le rendent présent. C’est la magie humaine de l’objet, de la parole ou du geste qui rend présent l’être aimé.” PIETTE. *Le temps du deuil*, p. 27-28.

defende o uso do que ele chamou de *detalhes pessoais* como matéria de composição de um olhar sobre os outros e sobre si mesmo:

Ao mesmo tempo em que marginalizam a autoridade do texto científico, os dados pessoais constituem – penso eu – uma via possível, talvez até necessária, em direção à compreensão de territórios tão privados como o luto e a crença. Com relação a esses temas, as confissões íntimas são abundantes, mas, escritas sem o devido distanciamento, elas não se incluem na temática científica. Os antropólogos, ao contrário, trabalharam bastante com as questões da morte, dos rituais religiosos e das crenças. Trata-se, porém, da experiência dos outros (...). Contrariamente a outros sentimentos ou outras emoções, a experiência da morte de um próximo, de sua ausência irreversível e do trabalho de luto que se segue a ela não pode ser sentida pelo pesquisador ao final de um trabalho de campo em que, durante um ano, ele compartilhou o cotidiano de uma família, ou de um grupo. Como, nesse caso, colocar-se no lugar dos outros?¹⁷

E Thomas escreveria, na abertura de um seus livros, dedicado à esposa, lamentando o fato de que ter ido tão longe em seus estudos sobre a morte não lhe servira para nada:

A morte, eis que durante mais de trinta anos eu tento envolvê-la, surpreendê-la, desmontar suas estratégias, enganá-la. Sem que nada saiba sobre ela, mesmo tendo escrito entre duas e três mil páginas a seu respeito. Faço dela um objeto privilegiado de reflexão, mas ela se aproveita disso para me agredir e me mutilar. De que serve ser tanatologista?¹⁸

A morte de um próximo é uma experiência particular e incompartilhável. O espaço vazio que fica na casa, a estranha sensação de deixar o morto sozinho no cemitério, a brutalidade de um corpo que desaparece – não se diz. As palavras – vazias como a casa – parecem não alcançar ninguém. Um mundo mágico começa a se tecer, então, no sobrevivente, em suas memórias, nos objetos que restaram, nas fotografias, cartas, fitas cassetes, filmes. Ele começa a compor um novo corpo para ocupar o lugar vazio. Paul Auster, logo após a morte do pai, começa um trabalho de escrita. Vagando entre a casa, os objetos e as memórias, também as de sua própria infância, na coleta de materiais diversos que pudessem dar um corpo – agora escrito – ao homem morto, Auster escreve para manter o pai presente. Por isso, ele teme o fim da escrita,

¹⁷ “Tout en décentrant l’autorité du texte scientifique, les détails personnels constituent – je le pense – une voie possible, voire nécessaire, à la compréhension de domaines aussi privés que le deuil et la croyance. Sur ces sujets, les confessions intimes sont nombreuses mais, écrites sans la mise à distance, elles ne participent pas de la visée scientifique. À l’opposé, les anthropologues ont beaucoup travaillé sur la mort, les rituels religieux et les croyances. Mais il s’agit de l’expérience des autres (...). Contrairement à d’autres sentiments ou à d’autres émotions, l’expérience de la mort d’un proche, de son absence irréversible et du travail de deuil qui la suit ne peut être ressentie par le chercheur au terme d’un travail de terrain par lequel il aurait partagé la vie d’une famille ou d’un groupe pendant un an. Comment, dans ce cas, se mettre à la place des autres?” PIETTE. *Le temps du deuil*, p. 9.

¹⁸ “La mort, voici plus de trente ans que je tente de la cerner, de la surprendre, d’en déjouer les stratégies, de ruser avec elle. Sans rien en savoir bien qu’ayant écrit à son propos entre deux mille et trois mille pages. J’en ai fait un objet privilégié de réflexion; mais elle en profite pour m’agresser et me mutiler. A quoi sert-il d’être thanatologue?” THOMAS. *La mort en question*, p. 9.

perdendo-se no tempo dela, adiando a palavra para adiar o silêncio, para afastar a morte definitiva do pai.

Nada durante vários dias...

Apesar das desculpas que inventei para mim mesmo, compreendo o que se passa. Quanto mais me aproximo do fim daquilo que sou capaz de dizer, mais me torno relutante de dizer o que quer que seja. Tenho vontade de adiar a hora de terminar e, desse modo, me iludir com a ideia de que estou apenas começando, que a melhor parte da minha história ainda está por vir. Por mais inúteis que essas palavras pareçam, elas no entanto se colocaram entre mim e um silêncio que continua a me apavorar. Quando eu ingressar nesse silêncio, vai significar que meu pai desapareceu para sempre.¹⁹

Ele falaria, ainda, das fotografias que encontrara na casa do pai, objetos que ele perscrutou à exaustão, como se pudessem lhe revelar alguma verdade oculta: “(...) estudei cada uma delas com toda a atenção, assimilando os menores detalhes, a sombra mais insignificante, até que todas as imagens se tornassem parte de mim.”²⁰ Para Auster, as fotografias reafirmavam a presença física do pai no mundo. Muitas delas, ele jamais havia visto, especialmente as da juventude do pai, o que lhe dava a sensação de encontrá-lo pela primeira vez, de acompanhar uma vida nova, portanto, afastada da morte.

Enquanto eu mantinha essas fotos diante dos olhos, enquanto eu as examinava com toda a minha atenção, parecia que ele ainda estava vivo, mesmo na morte. Se não vivo, pelo menos não estava morto. Ou melhor, suspenso de algum modo, encerrado em um universo que nada tinha a ver com a morte, no qual a morte nunca poderia entrar.²¹

Nelas, nas fotografias, não havia a morte, embora só houvesse ela. Em um jogo ambíguo, as imagens brincam de restituir algo, como as palavras. Depois da morte do meu pai, li todas as cartas que ele escreveu, na juventude, para a minha mãe; li seus antigos diários de viagem; encontrei gravações de telefonemas para os pais, que viviam no exterior, em um dos quais ele contava para a mãe que eu havia nascido. O meu pai estava morto, mas eu passara a conhecer um outro homem, outro pai, aquele que ainda não era o meu pai. Os objetos trouxeram a nítida sensação de que um homem reverbera na existência mesmo depois de sua morte, que eu poderia ainda conhecê-lo de tantas outras formas que não dependiam mais do seu corpo efetivo no mundo, mas dos seus rastros e da relação que eu estabelecia com eles. Esta pesquisa percorre, então, esses corpos inventados, retratos, restos, vozes, uma mecha de cabelo, um punhado de flores secas. Desde o seu advento, a fotografia, entre outros artifícios,

¹⁹ AUSTER. *A invenção da solidão*, p. 77.

²⁰ AUSTER. *A invenção da solidão*, p. 21.

²¹ AUSTER. *A invenção da solidão*, p. 21.

tenta responder à demanda do sobrevivente de substituir, em alguma instância, o corpo desaparecido.

A tese se compõe de dois *corpus* principais de fotografias, que não se distanciam verdadeiramente: fotos de vivos; fotos de mortos. O ponto central da tese diz respeito às imagens familiares memoriais e *post-mortem*. O universo da fotografia memorial constitui-se das imagens utilizadas para fins funerários sem mostrar um cadáver – são retratos dos que hoje estão mortos, feitos quando ainda eram vivos, podendo ser também imagens de objetos, como da coroa de flores de um velório, um artigo pessoal, a sepultura. Um exemplo comum do que chamamos aqui de fotografia memorial é o retrato do homem ainda vivo colocado no túmulo do homem agora morto: sua fotografia se transforma em uma imagem funerária no instante exato em que o homem morre. A fotografia *post-mortem*, também conhecida como fotografia mortuária, foi uma prática popular e comum ao longo do século XIX e primeiras décadas do XX, tornando-se mais silenciosa e íntima a partir de então. Essas imagens mostram o morto, isto é, o cadáver mesmo. Muitas vezes ele aparece como um ser adormecido, embalando a ideia cristã da morte como a de um sono profundo. Mas é possível encontrá-los também, os mortos, em caixões e camas velatorias, ou, mais surpreendentemente, como se estivessem vivos, sentados sozinhos ou acompanhados por seus entes, de olhos fechados ou abertos, muitas vezes com as pálpebras reabertas por uma camada posterior de pintura. No âmbito desta pesquisa, o que nos interessa são as fotografias pertencentes ao universo do álbum familiar, fotografias solicitadas ou feitas pela família do morto. Nessas fotos podem conviver, ao mesmo tempo, os vivos e os mortos, partilhando espaço na matéria imagem.

Poderíamos pensar nesse espaço partilhado como sendo o lugar do luto, que, em primeira instância, é como o vivo pode dar um lugar ao morto. Entendemos melhor, ao estudar a história da relação que o homem estabeleceu com a morte ao longo dos tempos, que o trabalho de luto é, na realidade, o lugar que o vivo pode dar-se a si mesmo para lidar com a morte do outro. Porque a morte é sempre dessa ordem estrangeira, de uma alteridade absoluta e voraz, e quando estamos em contato imediato com ela, com o que ela nos leva, resta encontrar o que ela fez de nós, os sobreviventes. O luto é feito pelos vivos e para os vivos. Portanto, o ponto principal em relação à morte que interessa a essa pesquisa é o que diz respeito ao luto, esse vínculo que os vivos estabelecem com os seus mortos através da

construção de práticas e rituais que ajudam a dar um lugar de *visibilidade e presença* ao que desapareceu.

A relação do homem com a morte sofreu profundas mudanças ao longo dos tempos. Antigamente, os homens morriam em casa, cercados pelos vivos, diante de todos os olhares que não se recusavam a ver a passagem. Hoje, morre-se escondido na cama de um hospital. Os velórios aconteciam no mais nobre cômodo da casa, enquanto hoje há capelas velatorias com o nome do morto identificado numa placa. A morte foi se aninhando nos bastidores da vida, distante do tempo cotidiano de outrora. E, com isso, nosso olhar diante dela se tornou medroso, arredio e preconceituoso. Philippe Ariès chamará a atitude atual perante a morte de *selvagem*, enquanto a do passado seria *domesticada*. No primeiro caso, a morte é pensada como um perigo que precisa se afastar da sociedade, enquanto no segundo ela é familiar e comum. Ele vê uma marca explícita dessa mudança na virada do século XIX, quando os cemitérios são afastados das cidades e os mortos passam a representar um problema de saúde pública. Mas Patrick Baudry, numa fala aparentemente relacionada a Ariès, dirá que:

Não existe uma naturalidade na relação com a morte que nós pudéssemos ter perdido. Toda sociedade constrói, diante de questões numericamente limitadas – que fim dar ao cadáver, que gestos realizar para dar significado à perda, que sentido atribuir ao desaparecimento de quem estava aqui? – e a partir de um estoque igualmente limitado de respostas culturalmente disponíveis, isto é, capazes de fazer sentido, uma elaboração da relação com a morte. Trata-se, portanto, de redimensionar o evento puramente biológico – a interrupção de uma existência, o término de uma vida – dentro de uma lógica de sentido que envolva o próprio sentido da sociedade em questão. A cultura – no sentido antropológico do termo – consiste em dar sentido, e principalmente em dar sentido ao que extrapola a significação.²²

Portanto, o fator essencial aqui é a significação que cada cultura e cada época deu à morte, ao estatuto do morto e à relação com ele estabelecida. No século XIX, a morte ainda integrava o tempo e os ritos familiares com uma visibilidade que não existe hoje, quando, curiosamente, tudo é fotografável, menos a morte. Ou, melhor, menos a morte que nos afeta. É impensável, hoje, uma mãe que segure deliberadamente sua criança morta nos braços para a última imagem. Mas há algo disso que sobrevive em algumas situações, como no hábito de se

²² “Il n’existe pas de naturalité du rapport à la mort que nous aurions perdue. Toute société construit, devant des questions limitées en nombre – quel destin donner au cadavre, quels gestes accomplir pour signifier la perte, quel sens donner à la disparition de celui qui était ici ? – et à partir d’un stock tout également limité de réponses culturellement disponibles, c’est-à-dire capables de faire sens, une élaboration du rapport à la mort. Il s’agit donc de reprendre l’événement tout biologique – la cessation d’une existence, la terminaison d’une vie – dans une logique de sens qui implique le sens même de la société considérée. La culture – au sens anthropologique du terme – consiste en une mise en sens: et surtout en la mise en sens de ce qui excède la signification.” BAUDRY. *La mémoire des morts*, p. 30.

fotografar o bebê natimorto. É inclusive aconselhado aos pais, que perderam assim os seus filhos, a fazer esta primeira e última imagem, como um instrumento auxiliar do luto, guardando a memória do que quase não existiu. A fotografia será, doravante, a prova de uma existência tão breve quanto tangível.

Como falar, então, dessas fotografias que nos ferem, suspendendo vida e morte e fazendo-nos olhar o rosto desaparecido? Roland Barthes, no texto sobre a busca do rosto de sua mãe, deu-nos uma resposta possível: não mostrar, fazer da imagem amorosa um lugar inacessível e invisível ao outro. Uma visibilidade plena – que envolveria também o que não é dado a ver – só se dá com quem ela se vincula de forma afetiva, ardente. Não mostrando a fotografia, Barthes nos permite projetar ali as nossas próprias imagens amorosas e a repensar a relação que estabelecemos com elas. Trazer essas fotografias à luz de uma pesquisa acadêmica é colocar-lhes em qual lugar? Não faremos, aqui, um estudo sistemático dos usos e funções da fotografia vernacular, mas, antes, pensaremos sobre a experiência com a imagem. Geoffrey Batchen propõe, para além da estratégia barthesiana de não mostrar, um outro exercício possível no estudo dos instantâneos da vida comum, através da exposição dos nossos próprios:

Antes de tudo, como selecionar alguns instantâneos que representem todos os outros? Minha sugestão é de que se fale dos próprios instantâneos, para que estes possam repercutir sua verdadeira ressonância emocional através do trabalho do pesquisador (uma qualidade importante, e até mesmo central, do instantâneo, que de outro modo permaneceria ausente da pesquisa).²³

Cada fotografia familiar fala, de alguma forma, de todas as outras; histórias, memórias e ritos se repetem através das gerações, das classes sociais, dos meios geográficos. É sempre diferente, mas sempre parecido. Falar de suas próprias fotografias é dar voz a este lugar afetivo da relação com a imagem. Foi um velho álbum fotográfico que deu tom ao primeiro capítulo desta tese. Reencontrá-lo no armário e trazê-lo à mesa de trabalho significou entender que, para além de seu quase-esquecimento – lugar comum dos antigos álbuns –, este encontro assinalava para mim a atualização do objeto em diversas instâncias, mas, em especial, no que concernia à sua materialidade. Pela primeira vez eu olhei aquele livro e suas imagens anexadas como uma pequena relíquia. Aquilo fora feito pelas mãos da minha avó, destinado à

²³ “For a start, how do you go about selecting some snapshots to stand in for all of them? I suggest that you might choose to talk about some of your own snapshots, thus allowing a scholar to address their very real emotional resonance (an important, even central, quality of the snapshot which will otherwise be absent from your account).” BATCHEN. *Words and Photos: Geoffrey Batchen’s Writing About Vernacular Photography*.

minha mãe, e agora era eu – ausente da imagem e do seu gesto de construção – quem o percorria. Naquele instante, eu compreendi que falar de imagens familiares era falar também das *minhas fotos*. É deste lugar, então, que partimos, do velho álbum familiar, da matéria que o constitui, física e amorosa, com seus espaços ocupados e em branco que percorrem o livro tal como a memória. Pensaremos também, para além da materialidade dessas fotos, no lugar que elas dão ao sujeito – lugar amoroso, de pertencimento e identidade –, além de ser um palco para a construção de ritos e ficções familiares, também o lugar soberano das experiências do luto.

No segundo capítulo, chegaremos ao objeto central da tese, a prática da fotografia memorial e *post-mortem* a partir de meados do século XIX em diversos lugares do mundo. O capítulo será estruturado em diferentes *corpus* de imagens que serão analisados e discutidos junto às articulações teóricas sobre corpo, morte e imagem. As primeiras questões que se projetam são quanto ao desejo de se fazê-las: fazer imagens contra a morte? O que se deseja fotografar quando se fotografa o morto? A abordagem dessas imagens passa pela reflexão sobre o espaço partilhado entre vivos e mortos e sobre o que a fotografia pode devolver ao olhar.

Pesquisar imagens é, de alguma forma, lidar com um trabalho arqueológico, uma espécie de escavação em que passado e presente se projetam a um futuro. Minha pesquisa de imagens me levou a viajar, a percorrer cidades, museus, cemitérios, monumentos e ruínas. O método de trabalho desenhou-se nesse gesto da caminhada e do olhar, do caderno de notas, do registro fotográfico. A pesquisa se inscreve, portanto, como eco da minha experiência. E a escrita é a tentativa de inventar um lugar para quatro anos de uma vida em estado bruto.

CAPÍTULO I

Sob(re) a pele da imagem: as fotografias familiares

Aquilo que mais desejamos fotografar é o mais infotografável: o rosto do amor.

*Bernard Faucon*²⁴

Em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin escreveu, em breves linhas, sobre a ideia de um valor de culto que, segundo ele, restara nos retratos fotográficos. O rosto humano seria, então, o lugar de resistência da aura, com sua inexorável promessa de trazer de volta algo do desaparecido. A saudade, alimentada pelo rosto amoroso da imagem, tornara-se o valor moderno de culto. A aura acenava pela última vez e surgia, com a fotografia, um novo meio de produção de memória, de concepção icônica e de adoração de imagens.²⁵

Os retratos tornaram-se, de imediato, o grande tema da fotografia e logo foram popularizados pelo francês André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) e sua técnica do *carte-de-visite* (1854), possibilitando que numa única placa sensível fossem feitas até 8 imagens pequenas, reduzindo efetivamente os custos, o que facilitava a produção e a partilha da própria imagem.²⁶ Passariam mais algumas décadas até que, nos fins do século XIX, surgisse a Kodak, tornando a produção de fotografia ainda mais simplificada e acessível. Com a proposta de *aperte o botão, nós fazemos o resto*, milhares de fotógrafos amadores se espalharam pelo mundo, criando um enorme álbum fotográfico imaginário que alimentou, desde então, um mundo feito de imagens. Jamais poderíamos mapear este álbum gigantesco, mas, de alguma forma, olhar meia dúzia de imagens é olhar a imensidão do álbum imaginário. Um desejo comum fez com o que os homens partissem ao mundo para captar e guardar imagens. Se hoje os desejos são múltiplos e incontornáveis, algo que resta do surgimento da fotografia talvez possa nos dar uma pista de que ela, juntamente com as ideias de progresso do século XIX e a consequente aceleração do tempo, criou um novo anseio de não perder, de

²⁴ “Ce qu’on souhaite le plus photographier est le plus imphotographiable: le visage de l’amour.” FAUCON et al. *Bernard Faucon*, n.p.

²⁵ BENJAMIN. *A obra de arte da era da reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I*, p. 174.

²⁶ “(...) no momento da captura da imagem, vários retratos eram justapostos no mesmo negativo, constituindo assim um mosaico comparável ao do *Photomaton*. Em um mesmo formato de negativo, todas as opções revelavam-se possíveis: um único e grande retrato, dois médios, um médio e quatro pequenos, seis, e até oito, pequenos (o caso mais frequente).” AUBENAS. *Le petit monde de Disdéri*, § 2. É interessante observar também que ali surgiu o hábito de se trocar retratos, o que sugere uma força material, além de imagética, do objeto fotográfico.

poder guardar: a fotografia inventou um meio – frágil, mas persistente – de salvar as coisas do esquecimento.

Antonino Paraggi, personagem de Italo Calvino²⁷, de profissão administrativa e pensamentos filosóficos, parte de um curioso pressuposto em sua aventura de tornar-se um fotógrafo: se é preciso fotografar, que se fotografe tudo. Antes, quando rejeitava de maneira veemente a ideia de fotografar, vendo seus amigos coletarem incansáveis imagens de suas crianças, da alegria domingueira e fugaz, de momentos específicos que nada diziam dos outros, anteriores e seguintes a eles, Antonino sentia-se cada vez mais solitário na sua “recusa em viver o presente como lembrança futura”. Mas, diante de seus amigos, e exercendo uma profunda reflexão sobre o assunto, Antonino chegara à conclusão de que, se uma pessoa quer apreender os instantes, “o único modo de agir com coerência é tirar pelo menos uma foto por minuto desde quando abre os olhos de manhã até quando vai dormir”. E sua concepção do verdadeiro ato fotográfico vai mais longe:

Só assim os rolos de filme constituirão um diário fiel de nossas jornadas, sem que nada fique excluído. Se eu fosse me meter a fotografar, iria até o fim nesse caminho, à custa de perder a razão com isso. Já vocês ainda pretendem estar fazendo uma escolha. Mas qual? Uma escolha no sentido idílico, apologético, de consolação, de paz com a natureza, a nação, os parentes. Não é apenas uma escolha fotográfica, a de vocês; é uma escolha de vida, que os leva a excluir os contrastes dramáticos, os cernes das contradições, as grandes tensões da vontade, da paixão, da aversão.²⁸

Antonino propõe, então, não um álbum constituído por uma seleção de instantes, momentos fotografáveis para compor o imaginário familiar. Imaginário que se dá não em sua totalidade, mas na ficção das pequenas escolhas, o que torna o álbum familiar sempre uma espécie de teatro dos melhores momentos. Portanto, não se trata de fotografar somente alguns instantes, insiste Antonino, mas todos eles:

- ... Porque uma vez que você começou – perorava, não há nenhuma razão para parar. O passo entre a realidade que é fotografada na medida em que nos parece bonita e a realidade que nos parece bonita na medida em que foi fotografada é curtíssimo. Se você fotografa Pierluca enquanto ele está fazendo o castelo de areia, não há razão para não fotografá-lo enquanto está chorando porque o castelo desmoronou, e depois enquanto a ama o consola fazendo-o encontrar no meio da areia uma casquinha de concha. É só você começar a dizer a respeito de alguma coisa: “Ah, que bonito, tinha era que tirar uma foto!”, e já está no terreno de quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso ou viver de um modo o mais

²⁷ CALVINO. A aventura de um fotógrafo. In: *Os amores difíceis*.

²⁸ CALVINO. A aventura de um fotógrafo. In: *Os amores difíceis*, p. 55.

fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida.²⁹

A fotografia, então, enlouquece Antonino. Se, no começo de sua aventura, ele tentou fazer imagens solenes tal como no século XIX, ao notar a incapacidade da fotografia de responder ao seu anseio da verdade em uma única imagem – uma imagem que seria “o retrato fora do tempo e do espaço” –, nosso herói é levado ao desespero da imagem-pós-imagem, numa sucessão infinita de futuros e passados, de um presente continuamente desaparecido nas tramas do ato fotográfico. Apaixonado por uma mulher (o gesto desenfreado do fotógrafo nascera junto com o amor), Antonino não consegue parar de fotografá-la, dia e noite, acordada ou a dormir, com um enorme dispositivo construído para não perder nada. Ao ser questionado pelos amigos, ele respondia que era uma questão de método: “Qualquer pessoa que você resolva fotografar, ou qualquer coisa, você tem que continuar a fotografá-la sempre, só ela, a todas as horas do dia e da noite. A fotografia só tem sentido se esgotar todas as imagens possíveis.”³⁰ Depois, quando a mulher enfim o deixara, ele fotografava, compulsivamente, a ausência dela. E, quando esgotara toda a ausência, nos cantos e objetos da casa, ele despedaçou todas as fotografias, para, ao final, fotografar as fotografias despedaçadas.

A aventura de Antonino coloca-nos diante da questão: por que fazer imagens? Por que transformar o presente numa lembrança futura, lidando com os três tempos de forma tão imprecisa? Mas, ainda mais pontualmente: o que rege nossas escolhas para fotografar o ser amado? Do cotidiano partilhado aos grandes ritos de passagem, por onde passa o desejo de não perder, de não perdê-lo? Quando surge a fotografia, logo surgem os retratos amorosos e familiares. Solenes, montados, teatralizados. Havia um tempo da fotografia que era outro, a pose exigia uma postura rígida, firme; exigia, portanto, um olhar fixo, uma imobilidade como a da morte. Ela, a morte, há muito desapareceu dos nossos álbuns. É um rito que não faz parte do nosso acervo de imagens (não suportamos o seu rosto ou dela não queremos nos lembrar?). Mas, por muito tempo, a morte foi um dos assuntos centrais da fotografia. Duas imobilidades se colocavam diante do olhar. Era uma época em que a morte podia ser olhada e, portanto, fotografada. A passagem do tempo, de lá para cá, muito nos ensina sobre o nosso olhar, quando notamos que já não podemos mirar, com aqueles mesmos olhos, o rosto da morte.

²⁹ CALVINO. A aventura de um fotógrafo. In: *Os amores difíceis*, p. 54.

³⁰ CALVINO. A aventura de um fotógrafo. In: *Os amores difíceis*, p. 62.

Mas, afinal, não seria folhear um antigo álbum familiar um olhar lançado aos mortos? O que jaz nesses álbuns, ou nas caixas e gavetas onde se guardam as velhas fotografias?

É preciso deixar claro que o pensamento sobre o álbum fotográfico, nesta pesquisa, constitui-se de um pensamento ampliado desse álbum e mesmo das imagens de memória, de família, de afeto. Seja o antigo álbum de papel cartão, com suas entrefolhas de papel manteiga e suas cantoneiras, ou as folhas adesivas transparentes, ou pequenos álbuns com folhas de plástico de lojas de revelação, com suas belas fotografias analógicas, por vezes já desbotadas, ou ainda os nossos contemporâneos álbuns virtuais, trata-se, antes de tudo, de pensar a fotografia feita e partilhada no meio familiar, social e afetivo. Certamente, tudo mudou dos primórdios do álbum fotográfico no século XIX para agora. Os meios digitais e redes sociais ampliaram a noção de “família”, de “meio social” e mesmo de “afeto” para relações diversas e muitas vezes ficcionais, o que não se difere, em muitos casos, dos vínculos familiares habituais.³¹ Mas restam as imagens, essas instâncias partilhadas com o próximo e o distante, elas que muitas vezes nos dão um lugar, que nos dão um nome, que nos dão um rosto. Aqui, o pensamento partirá dos antigos álbuns, de sua materialidade evidente e do valor afetivo que carregam junto às suas pequenas imagens analógicas, esses objetos fotográficos, táteis, físicos, para ir em direção à experiência do amor e do luto através da imagem.

A História da Fotografia (com maiúsculas) poucas vezes se ocupou das fotografias vernaculares, dando mais atenção, desde os seus primórdios, a fotografias com evidentes aspectos estéticos, artísticos e/ou históricos. Geoffrey Batchen se ocupou de fazer um levantamento da aparição desses estudos ao longo dos tempos, tornando irrefutável o fato de que, ainda que pouco pesquisado, esse tipo de imagem constitui a maior parte das fotografias produzidas sempre³². Essas imagens falam, em primeira e última instância, do homem mesmo, da sua relação com o outro, com o tempo e com a memória. Se há algo de suma

³¹ A concepção da ideia de família é complexa e problemática. Essa palavra pode ter um significado pleno de afeto como ser somente parte de um estatuto social. É difícil – na maioria dos casos – delimitar a atuação da palavra *família*. Portanto, nesta pesquisa, ela estará solta, entre afeto e instituição, vagando entre os dois como vaga, de fato, na constituição de suas relações.

³² Geoffrey Batchen, além do apanhado mais preciso que faz em seu texto *Vernacular Photographies* (In: *Each Wild Ideia*, 2000), comenta também em uma entrevista o fato de alguns historiadores recentes terem começado a falar mais frequentemente sobre essas fotografias, embora ainda não em uma proporção que ele crê adequada: “Mas tendo em conta que os instantâneos são a forma de fotografia mais praticada, o espaço que ocupam é extremamente pequeno face à dimensão de uma história da produção fotográfica. E isso é desproporcionado. (...) Continua a ser um buraco. Em parte, isso acontece porque é muito difícil encontrar uma forma de falar deles. O que é que há a dizer? São tão monótonos e banais, tão pouco criativos... Mas o desafio é esse. Vamos ter de saber falar dessa monotonia e ubiquidade porque são coisas que dizem respeito à maioria das fotografias.” BATCHEN. *Geoffrey Batchen acha que o seu álbum de família devia ser público.*

importância ao olhar essas fotografias é quanto ao desejo de serem produzidas, o que move essas imagens e as fazem circular, ou serem esquecidas. O que verdadeiramente estamos a falar quando falamos de fotografias vernaculares é sobre o homem e seu gesto, sobre a construção da memória e mesmo do esquecimento. Hoje já é possível encontrar um número maior de pesquisas dedicadas a essas imagens, com suas especificidades e seu lugar próprio. Mas é preciso ir mais fundo nessas questões, porque talvez o que essas imagens queiram nos dizer seja do desejo primitivo do homem de fazer uma marca no mundo, de fazer algo permanecer. E, mais além, elas falam do nosso afeto, do que nos vincula com o outro.

1. Da matéria das coisas: o corpo das imagens

(...) vivo na ilusão de que basta limpar a superfície da imagem para ter acesso ao que há por trás: escrutar quer dizer virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa (o que está oculto é, para nós, ocidentais, mais “verdadeiro” do que o que está visível).

Roland Barthes³³

Pouco tempo antes de sua morte, levei ao meu avô a fotografia de sua mãe. Ele nunca guardara uma imagem dela; fora embora ainda muito jovem de sua terra, restando-lhe somente uma fotografia da infância com seus três irmãos. Mais tarde, sua mãe faleceu e, durante décadas, ele talvez apenas recompusesse as lembranças dela em um rosto imaginário possível. Naquele dia, entreguei-lhe a fotografia de sua mãe, que eu também só conhecera há pouco em um álbum familiar estrangeiro. Ele a olhou, pronunciou o nome – que ecoava o meu – e colocou a fotografia ao seu lado no sofá, encostada no rádio, de forma que ela, a mãe, ficasse de frente para ele, o filho. Depois, quando se distraiu da nossa conversa, pegou novamente a fotografia, contemplou-a por um longo tempo, virou-a e olhou seu verso. O verso branco da imagem.

Partamos então delas, das nossas imagens amorosas. Mas, já no começo, é preciso relativizar o lugar desta imagem. Trata-se mesmo de uma imagem, ou sua verdadeira potência está no objeto? Porque é preciso considerar a irredutível materialidade dessas fotografias, não somente a do suporte em que são impressas, mas, também, a materialidade dos corpos que carregam, a pele, a carne, a luz refletida em forma de papel, vidro, metal. Portanto, talvez não haja uma maneira mais correta de situar essas fotografias familiares e amorosas senão colocando-as no meio do caminho entre imagem e objeto. Um objeto que adquire mais potência a cada vez que é olhado, tornado, por sua vez, mais eficaz pela imagem que carrega. Mas por que falar da materialidade da fotografia em uma época em que as imagens virtuais intermediam quase que exclusivamente a nossa relação com o mundo e o outro? Há um ar nostálgico, certamente. Hans Belting diria ser mais apropriado pensar em *medialidade* ao invés de *materialidade* – por motivos óbvios, levando em consideração a época atual.³⁴ Aqui, neste texto, estamos em contato mais evidente com a matéria palpável, já que ela nos parece

³³ BARTHES. *A câmara clara*, p. 148.

³⁴ BELTING. *Image, medium, body*, p. 305.

uma espécie de substituição material do corpo do outro. Como foi ela – a fotografia-objeto – que instaurou a relação do homem com a nova imagem técnica, talvez seja ela que tenha algo a nos falar sobre a relação corporal que tantas vezes estabelecemos com as imagens.

Volto ao verso branco. Olhar a parte de trás de uma fotografia é um gesto recorrente, como se houvesse ali algum segredo ainda não revelado. Por um instante, a imagem nos olha, e cai novamente em sua imobilidade. Mas insistimos, lidando com este objeto como se, em algum momento, ele pudesse, de fato, nos devolver algo, entrar em contato real com a nossa pele. Roland Barthes falaria de um desejo de descobrir o que há dentro ou por trás da imagem, o que ela esconde. Ampliar, olhar, chegar cada vez mais perto do rosto amado, para tentar ver a sua particularidade, a ferida que ele causa:

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. (...) Tenho vontade de envolver com o pensamento o rosto amado, de fazer dele o único campo de uma observação intensa; tenho vontade de ampliar esse rosto para vê-lo melhor, para conhecer sua verdade (e às vezes, ingênuo, confio essa tarefa a um laboratório).³⁵

A fotografia que revela o ser amado já não é da ordem de uma mera imagem ou de um mero objeto, mas transita entre eles. Procura-se algo que resta ali do outro – um ar que lhe traga de volta, que traga sua voz, sua pele, a marca do seu contato em mim. Mas é o próprio Barthes quem, melancolicamente, nos dirá:

Infelizmente, escruto em vão, nada descubro: se amplio, não há nada além do grão do papel: desfaço a imagem em proveito de sua matéria; e se não amplio, se me contento em escrutar, obtenho apenas esse único saber, possuído há muito tempo, desde meu primeiro olhar: que isso efetivamente foi: as voltas não deram em nada.³⁶

Mas resta ali uma matéria, a materialidade da fotografia, do seu papel, do álbum que guarda, da caixa que acumula imagens, da cor que se altera, do suporte que se rasga, se cola, desse objeto tantas vezes guardado, escondido, amaldiçoado, amado e venerado, beijado, envelhecido. Ainda que nada nos seja devolvido, que não encontremos, jamais, nosso ser amado e, muitas vezes, desaparecido, resta nas nossas mãos uma materialidade que tocamos e, sem notar, estamos de repente com os dedos em contato com aquele rosto amoroso, como quem acaricia sua pele de papel.

³⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 147-148.

³⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p. 149.

Tomo o álbum nas mãos. Ele é pequeno, está desgastado, mas tem o porte ainda firme, compacto, nada nele se desfez; guardador de tempos e memórias, continua cheio de imagens e silêncio. Sua primeira página guarda duas fotografias, presas em cantoneiras de papel já gastas. Uma se solta, deixando uma das fotografias frágil no álbum. Isso me permite tirá-la facilmente e olhar seu verso; vejo, então, que a foto fora também colada ao papel, mas mesmo a cola já perdeu a validade. A fotografia traz uma menina pequena, sentada diante de um canteiro de flores, a mão encostada em um degrau ao lado. Ela está sobre um tecido, veste um vestido branco, parece sorrir em uma direção que não a da câmera. No pequeno corpo, uma palavra: escrito sobre a fotografia, o nome da menina.

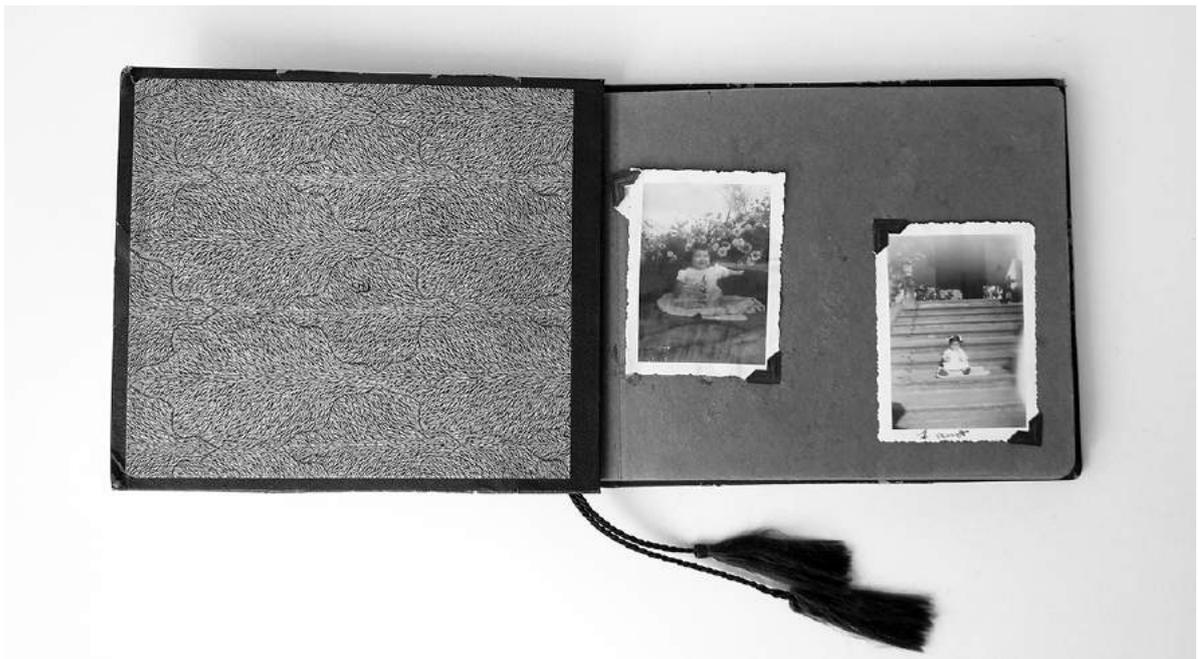


Fig. 1 - Arquivo pessoal. Brasil, déc.1950.

De repente, toda a trama fotográfica se abala. Por que a fotografia, sendo imagem e potência de prova, carrega junto ao corpo exposto o nome que lhe chama? Esse gesto, que poderia ser justificável em uma fotografia jornalística, por exemplo, perde o seu sentido prático quando inserido no contexto de um álbum familiar. Provavelmente serviria para distinguir um filho do outro, mas certamente a mãe – justo quem escreveu o nome, justo quem fez o retrato – não faria essa confusão. Portanto, há ali muito mais do que um mero gesto descritivo. O que vejo é um gesto amoroso de nomear, de dar lugar, de escrever o nome do filho sobre o seu corpo em imagem, tornando ainda mais real e palpável a criança que a fotografia guarda. Dar palavra e imagem ao corpo amado, não perdê-lo, fixá-lo em carne e nome no papel.



Fig. 2 - Arquivo pessoal. Brasil, déc.1950.

Na página seguinte, a mesma escrita sobre as fotografias, sobre os corpos e os lugares me chama a atenção. Em uma das imagens, há duas crianças e uma mulher, em um banco de praça. O que a fotografia não revelaria sendo somente imagem, a palavra o faz: o nome da cidade, o nome das crianças, a idade da mais nova – para quem o álbum é destinado. Mas o que verdadeiramente me comove é a palavra *mamãe*, escrita sobre o corpo da mulher.



Fig. 3 - Arquivo pessoal. Brasil, c.1952.

Se, na primeira imagem mencionada, o nome da criança poderia ter servido à própria mãe – a fotógrafa da cena – a se lembrar de qual filho era, nesta outra, a palavra *mamãe* remete à leitura futura da filha que guardará este álbum. Vejo aí, então, uma trama amorosa, que vai desde a produção da imagem à sua colocação no álbum, passando pela escrita, traçando o presente, o futuro e o passado no mesmo gesto de amor. Guardar; fazer permanecer o que a memória apagará. Além disso, algo da voz de quem escreve percorre a imagem: “Mesmo em sua forma mais prosaica, as inscrições feitas a mão evocam a voz do escritor, agregando assim uma sonoridade imaginada aos sentidos táteis e visuais já presentes.”³⁷ A mãe, que embala em imagem a infância da filha, também não quer ser esquecida, marcando sobre o próprio corpo o nome chamado pelo outro. É como se a legenda, que de forma comum estaria escrita ao lado da fotografia, aparecesse aqui como parte constituinte da própria imagem, legenda sobre os corpos, sobre a cidade, determinando o tempo e a oralidade, como garantia de se salvar do esquecimento.³⁸

Ainda no álbum que perscruto, encontro páginas vazias, com cantoneiras coladas que agora denunciam: a fotografia não está mais aqui. E é justo seu caráter material que me faz imaginar por onde andarão as fotografias perdidas do álbum, se foram dadas de presente a alguém, ou arrancadas forçosamente; se foram parar em porta-retratos distantes, ou se, simplesmente, não encontraram de volta seu lugar de origem. Sei somente que elas estiveram ali, que ocuparam por determinado tempo um lugar dado, uma ordem inventada pela narrativa pessoal. Continuo a travessia do álbum, retirando algumas fotos para olhar o verso. Muitas não dizem nada, não dão pista alguma para além da imagem que vejo. Algumas revelam nome e data, mas a legenda ainda é frágil, nada posso saber daquelas imagens. Encontro então uma fotografia de juventude, em que a moça recebe um diploma. Ela tem os olhos baixos, o olhar do homem que lhe entrega o documento não corresponde ao seu, que olha, talvez, para as mãos que lhe vão em direção. Retiro a fotografia do álbum, um pouco incomodada com esses olhares que não se cruzam. *Lembrança de minha formatura em 12/12/66*. A letra no verso branco amarelado me comove. Faço as contas, descubro sua idade; olho agora com mais atenção para o rosto, tão mais jovem do que quando olhei a imagem pela primeira vez. Seu olhar ligeiramente perdido, o chapéu branco, rosto que seria, no futuro, o rosto de minha mãe (ainda

³⁷ “Even in the most prosaic form, hand-written inscriptions conjure the voice of the writer, adding an imagined sound to the senses of touch and sight already engaged.” BATCHEN. *Suspending time*, p. 121.

³⁸ “(...) anotações manuscritas (datas, locais, observações humorísticas) que protegem ainda mais as fotos contra o perigo mortal da descontextualização (...) [as legendas] asseguram a lenda, o mito familiar.” KAUFMANN. *Un siècle de photos de familles*, p. 12-13.

que estejamos acostumados, a fotografia tem o poder de ser essa perturbação). Em seguida, a constatação: agora é ela quem desenha o próprio álbum, as próprias memórias. A mãe, que no passado escrevera a palavra sobre o corpo da menina, figura, páginas depois, em uma fotografia solta, colocada *a posteriori* entre as folhas do álbum, sem cantoneiras, sem lugar preciso. *Lembrança das Bodas de Prata de meus pais, 31/5/69*. É a última imagem do seu álbum, que permanece com páginas vazias, sem mais marcas de ocupação. Fechado o pequeno livro de imagens, ele volta para a condição silenciosa de tempo pretérito, mas sua matéria viva fica gravada em minhas mãos.

Olhar um álbum familiar é lidar diretamente com a sua materialidade, com seus espaços físicos e imaginários, com páginas preenchidas, páginas vazias, fotografias presentes, fotografias faltantes. É o exercício de encontrar uma ordem para as imagens que, não sendo absolutamente cronológica, passa pelo ritual da coleção, pelos ritos de passagem, momentos que, por algum motivo, se tornaram fotografáveis. Lugar de acúmulo, lugar da memória e de seus buracos, de teatro, invenções e manipulações da história; lugar de afeto e luto, de presença e desaparecimento. O álbum familiar constitui o imaginário da nossa identidade através da sua frágil trama fotográfica. Que objeto é este, a fotografia, que nos alimenta do gesto de olhá-la, de passar as mãos em sua pele, a pele do corpo que ela guarda, pele da imagem, superfície, contato, a carne das imagens? Somos convidados a interagir com o objeto, com a imagem, com o passado que nela se revela presente. Entre o passado da cena guardada e a atualidade do objeto que eu seguro, resta o corpo amado. Resta esse mistério que pertence a todos os tempos, que se atualiza a cada olhar, que guarda o passado e o apresenta no tempo de hoje sempre que o solicito, que esfrega sua pele na minha, nos meus dedos e lábios, quando sinto saudade, quando meu toque deseja alcançar o outro, o ausente.³⁹

Talvez seja ainda mais clara para nós, hoje, a materialidade dos antigos álbuns e suas fotografias analógicas, ou, o que poderíamos chamar de sua “existência material”, justamente porque essa instância das fotografias tem se diluído cada vez mais desde o advento do digital. É interessante observar que alguns hábitos sobrevivem, como, por exemplo, o álbum de casamento, talvez o mais emblemático rito de passagem que envolve, desde sempre, a fotografia. E não é difícil perceber suas razões: o casamento é, teoricamente, o instaurador de

³⁹ Pele da imagem, pele do corpo; pele como lugar de troca. “A pele guarda o corpo e desenha os limites de si, ela estabelece a fronteira entre o dentro e o fora de maneira viva, porosa, pois ela é também abertura ao mundo.” LE BRETON. *L'appartenance au corps*, p. 77.

uma nova família. E, como num gesto de fôlego refeito, o álbum de casamento resiste, volumoso, grande, pesado, um objeto para durar, que guarda, mais do que as fotos, o desejo mesmo de duração.

Mas voltemos ao papel, aos seus cantos dobrados, desfeitos, ligeiramente desfolhados, fragmentos de narrativas soltas que desejam contar uma história. Pensemos no gesto que constrói o álbum, que seleciona as imagens, que as coloca lado a lado, distantes, num espaço vago, ou preenchem tudo, transformando o trabalho da memória em gesto, ação, ato. Os antigos álbuns já nasceram com essa potência de matéria a ser manuseada, seu produtor determinava a lógica temporal, sua organização, quais elementos além da fotografia entrariam em sua constituição: colagens, inscrições, pequenos relatos, pedaços de coisas; uma nova trama de acontecimentos se dava dentro do álbum. A memória então tomava um corpo na narrativa criada, um corpo robusto, muitas vezes de couro, papel firme, com pedrinhas incrustadas, feito com a preciosidade de uma joia. E, depois, havia então o contato do corpo humano com esse outro, o corpo do álbum, da imagem, o corpo da memória. Não se tratava, absolutamente, de um passado congelado, mas do encontro mesmo entre aquilo que foi e o instante atual, momento em que esse outro corpo é tomado nas mãos, em que o olhar de hoje percorre as imagens, à procura de algo perdido, mas restituído em uma nova experiência. Ainda que não devolva nada do que aconteceu, a fotografia permite que uma nova experiência aconteça. Em geral, o desejo que nos move a produzir nossas fotografias, nossas imagens-lembranças, é o de que possamos reter, com alguma exatidão, um determinado instante. Mas, o que de fato vivemos ao olhar a imagem, é a experiência da recordação mesma, junto à constatação da inexistência atual de tudo o que a imagem guarda.

Geoffrey Batchen pergunta-se como a História da Fotografia poderá lidar com essas imagens-objeto, com isso que ele chama de “o pior pesadelo da história da arte: imagens entediantes.”⁴⁰ Ele enumera uma série de artefatos deste “campo problemático” que é a fotografia vernacular:

Daguerreótipos em elaborados estojos, ambrótipos em forma de joias adornadas com mechas de cabelo humano, certidões [de casamento] portando retratos em ferrótipo das partes envolvidas, rostos esmaltados fixados a discos memoriais em metal, travesseiros e mantas impregnados de imagens, álbuns de instantâneos, panoramas de grupos religiosos, fotos de casamento, retratos formais do cão de estimação, abajures que projetam a última pescaria do papai, fotos de bebê acompanhadas por

⁴⁰ “(...) art history’s worst nightmare: boring pictures.” BATCHEN. *Snapshots: Art history and the ethnographic turn*, p. 121.

sapatinhos em bronze, xícaras de café estampadas com fotos das crianças, globos de neve contendo o sorriso fotogênico da namorada: eis a face popular da fotografia, tão popular que tem sido amplamente ignorada pelo olhar crítico da respeitável história.⁴¹

Podemos notar claramente nestes exemplos a evidente materialidade dos objetos que envolvem a imagem fotográfica amorosa. Seja em um mero pedaço de papel, em uma caixinha guardada como joia, em objetos cotidianos ou pequenos enfeites pela casa, que deixam a imagem do ente querido em uma proximidade desconcertante, essa instância do toque, do contato manual, da tatilidade, está absolutamente presente, como criadora, mesmo, de um corpo possível para o outro. Sabemos como ver e tocar são gestos absolutamente entrelaçados, que o nosso olhar geralmente demanda o desejo do toque – e talvez por isso existam tantos avisos em museus sobre a sua proibição –, porque, de fato, as mãos são sempre convidadas a alcançar aquilo que os olhos veem. O olhar nos coloca em contato, mas as mãos nos dão uma medida mais exata das coisas, envolvemos o objeto, sentimos sua materialidade, peso, textura, consistência, podemos trazê-lo para mais perto, diante dos olhos ou agarrado à proximidade do coração, sentimos o seu cheiro, podemos, inclusive, tocá-lo com os olhos fechados.

Volto então o pensamento à fotografia: o grande espanto por ela gerado, no âmbito de sua invenção, foi o da visibilidade, o de trazer à luz a imagem de uma cena tal como os olhos a viam. Mas, se a imagem se constituísse somente de uma visibilidade, sem dimensões e materialidade próprias, sem um *medium*, ela não seria, talvez, de uma mesma ordem do real, como se a coisa em si reaparecesse novamente?⁴² Penso que seja o sentido do tato o que nos dá, de fato, não só a dimensão material do objeto-fotografia, mas também o sentido da mudança de que aquilo não pertence mais à origem, que aquilo é algo perdido, mas reconstituído para uma outra ordem de experiência. O corpo da fotografia, em papel, em pedra, no álbum manuseado, na joalheria junto ao corpo, no retrato ao lado da cama, é que lhe dá tanto a dimensão de uma presença constante e de um desaparecimento em definitivo.

⁴¹ “Elaborately cased daguerreotypes, ambrotype jewelery embellished with twists of human hair, certificates bearing the tintype portraits of those they authorize, enameled faces fixed to metal memorial roundels, image-impregnated pillows and quilts, snapshot albums, panoramas of church groups, wedding pictures, formal portraits of the family dog, lampshades projecting dad’s last fishing trip, baby photos paired with bronzed booties, coffee mugs emblazoned with pictures of the kids, snowdomes containing a girlfriend’s photogenic smile: this is the popular face of photography, so popular that it has been largely ignored by the critical gaze of respectable history.” BATCHEN. *Vernacular Photographies*, p. 57.

⁴² Penso aqui em uma espécie de projeção das imagens, na qual não perceberíamos a diferença entre a pessoa mesma e seu retrato, algo como podemos imaginar no livro *A invenção de Morel*, de Bioy Casares, em que, durante um bom tempo, um homem pensou se relacionar – ainda que (e justamente) de forma distante – com pessoas reais, e descobre, por fim, que se tratava de imagens.

Tocamos a foto, sua matéria leve que, embora frágil, dura mais que o corpo humano, matéria que recebe o corpo perdido, transformado no contato que agora eu estabeleço com aquele que a imagem me mostra.

Batchen, ainda pensando nas formas como a *História da Fotografia* poderia abordar as especificidades do universo fotográfico vernacular, em especial as fotografias de cunho familiar e doméstico, questiona a noção muitas vezes primordial de que a imagem fotográfica constitui-se de uma transparência que nos conduziria, sempre e somente, ao seu referente:

De fato, a invisibilidade da fotografia, sua transparência referencial, tem figurado há muito entre seus aspectos mais apreciados. Todos nós tendemos a observar uma fotografia como se simplesmente contemplássemos, através de uma janela bidimensional, algum mundo exterior. Trata-se quase de uma necessidade perceptiva; a fim de descobrir o que é fotografado, precisamos antes reprimir nossa consciência do que é a fotografia. Consequentemente, mesmo na mais sofisticada das discussões, a fotografia em si – o objeto de fato considerado – é em geral deixado de fora da análise. Fotografias vernaculares tendem a opor-se a essa corrente, tão frequentemente elas exploram o fato de que a fotografia é algo que também apresenta volume, opacidade, taticidade, e uma presença física no mundo.⁴³

Voltemos a Barthes. Quando o teórico francês fala da imagem fotográfica – e sabemos que, em toda a extensão de sua *Nota sobre a fotografia*, ele falava de *uma* fotografia apenas –, ele se encontra tão ávido por um encontro com a mãe morta, que a imagem não possui, *a priori*, nenhum tipo de materialidade: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.”⁴⁴ É possível compreender essa aproximação “teórica” que ele faz do objeto fotográfico pela via do afeto: ver a materialidade da fotografia seria afastar-se da mãe. Somente uma teoria por excelência indicial da fotografia poderia restituir-lhe algo, pois a presença dela estaria marcada efetivamente na imagem que agora ele olhava.⁴⁵ Entretanto, quando a descobre e está diante da foto em questão, ele dirá: “A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido,

⁴³ “Indeed, the invisibility of the photograph, its transparency to its referent, has long been one of its most cherished features. All of us tend to look at photographs as if we are simply gazing through a two-dimensional window onto some outside world. This is almost a perceptual necessity; in order to see what the photograph is of, we must first repress our consciousness of what the photograph is. As a consequence, in even the most sophisticated discussions, the photograph itself—the actual object being examined—is usually left out of the analysis. Vernacular photographs tend to go the other way, so frequently do they exploit the fact that the photograph is something that can also have volume, opacity, tactility, and a physical presence in the world.” BATCHEN. *Vernacular Photographies*, p. 59-60.

⁴⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 16.

⁴⁵ “Tudo se passa como se esses objetos tivessem alcançado a superfície de uma foto e sido, nela, auto-impressos, deixando sua própria marca visual, tão fiel ao contorno do objeto original quanto uma máscara funerária em relação ao recém-finado.” BATCHEN. *Vernacular Photographies*, p. 61. Ora, era exatamente isso o que Barthes desejava encontrar na fotografia de sua mãe, e não foi em qualquer uma que ele o encontrou, precisou a imagem vir de longe, de um lugar fronteiro de não reconhecimento imediato, e foi exatamente ali que a luz da mãe alcançou o filho.

mal deixava ver duas crianças de pé (...).”⁴⁶ A relação descrita com a fotografia amorosa passa exatamente pela evidência de sua materialidade, por seu suporte envelhecido e fragilizado pelo tempo. Ele vê o objeto e, com certa dificuldade (“mal deixava ver...”), vai em direção à imagem. É através, justamente, desse suporte empalidecido, que ele chega perto do rosto amado, que acontece o encontro, e certamente seus dedos distraídos contornam com afeto o papel. Retomo também a epígrafe deste texto para ainda falar de uma relação física de Barthes com a imagem: “(...) vivo na ilusão de que basta limpar a superfície da imagem para ter acesso ao que há por trás: escrutar quer dizer virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa (o que está oculto é, para nós, ocidentais, mais ‘verdadeiro’ do que o que está visível).”⁴⁷ E o que está oculto talvez estivesse justo na trama material da fotografia, por isso olhamos seu verso, as bordas, as marcas. O próprio tempo que nela atua é um vestígio do tempo do outro que habita a imagem. E, ainda, para Barthes, resta a potência de vida da matéria que constitui a fotografia: “(...) o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo); ao que acrescentaríamos a ideia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, está vivo.”⁴⁸

As mãos acariciam o papel como se tocassem o rosto. O objeto torna-se a instância mais próxima do corpo do outro. Penso no texto de Walter Benjamin⁴⁹ e entendo mais verdadeiramente agora que a produção em massa das imagens não é capaz de atingir o rosto amoroso. Não importa quantas vezes esse rosto foi reproduzido, ele guarda a sua aura e o objeto se reinscreve, a cada cópia, em uma dimensão mágica. A fotografia não é invisível, mas ela tende a uma certa *invisibilização* do suporte ao receber um olhar sobre o seu rosto amoroso. Porém nos damos conta, de repente, que seguramos um objeto, que tocamos sua pele pálida, que estamos em contato com o mais próximo daquele corpo. Restituímos o corpo do outro no olhar que lançamos à imagem e no roçar de pele e papel.

Lembro-me, então, de Geneviève, a mocinha do filme *Les parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964) que, alguns meses depois da partida do namorado para a guerra, cantarola tristemente olhando uma fotografia: “Curiosa, a ausência... Creio que Guy se foi há anos. Quando observo esta foto, me esqueço até de seu rosto, e quando penso nele, é esta foto que

⁴⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p. 101.

⁴⁷ BARTHES. *A câmara clara*, p. 148.

⁴⁸ BARTHES. *A câmara clara*, p. 122.

⁴⁹ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I*.

vejo. É tudo o que me resta dele...”⁵⁰ Para a mocinha, a distância fez com que o sujeito da imagem não mais correspondesse a alguém, senão à própria imagem. O pequeno objeto de papel denunciava a sua amarga tristeza por notar o desaparecimento do rosto amado: a fotografia dele era a imagem da fotografia dele, portanto, de sua ausência; o rosto original havia se perdido. A lembrança amorosa trazia de volta a fotografia, e não o contrário. Depois de marcar a ausência com uma imagem, a imagem foi o que, com o passar do tempo, tomou o verdadeiro lugar: ela se tornou a presença de si mesma. O outro – a origem, o original – não está mais. Desapareceu. Do amor, restou um pedaço velho de papel.

Qual é a medida entre transparência e opacidade do suporte fotográfico quando o que se está em jogo é a memória amorosa? Diante de todas essas abordagens, restam considerações que pertencem, de fato, a um horizonte íntimo e particular, à forma como cada um de nós olha as imagens. A materialidade da fotografia pertence a esse campo arenoso, em que ora vemos o rosto amoroso e ora vemos um pedaço de papel. Uma fotografia amorosa jamais é invisível, ela se inscreve, antes, em um jogo de aproximação e distância, de transparência e opacidade, em que a revelação, tanto do rosto quanto do suporte, vai se dando aos poucos, no contato que estabelecemos com ela. O objeto torna-se, então, parte do outro desaparecido, um resto de sua pele, seu rosto em aparição na imagem. A materialidade da fotografia amorosa torna-se, portanto, um rastro do ser amado e ausente. Lembro-me de Benjamin e sua proposição de duas instâncias à beira de um enigma que me parecem essenciais a essas imagens:

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.⁵¹

O rastro do papel, a aura de um rosto. A fotografia amorosa é feita desta dupla dimensão de distância e proximidade, deixando ser tocada, em um contato físico, corpóreo, mas lançando-se, sempre mais, a um lugar inacessível. Ela retorna de longe com uma proximidade latente, mas impossível, e, ao mesmo tempo, vai embora, leva-nos tudo, deixando que permaneça ao nosso lado somente o seu corpo de papel. Corpo que guarda um rosto. Rosto que retorna. E recomeça o jogo de aparição e desaparecimento da imagem.

⁵⁰ “C’est drôle, l’absence... Il me semble que Guy est parti depuis des années. Quand je regarde cette photo, j’oublie jusqu’à son visage et quand je pense à lui, c’est cette photo que je vois. C’est tout ce qu’il me reste de lui...”

⁵¹ BENJAMIN. *Passagens* (M 16 a, 4), p. 490.



Fig. 4 - Arquivo pessoal. Brasil, c.1958.

Diante do meu olhar, um corpo de papel. Reconheço, nos traços, o meu pai menino. Rimos juntos dessa imagem quando eu era pequena. Agora, eu a olho sozinha. Acompanho a brusca aparição de cor na foto em preto-e-branco, suas mãos corretas, seu sorriso ligeiramente debochado. Entre o mundo e um vaso de flores, jaz agora a infância do meu pai. O que me comove verdadeiramente nesta fotografia são os riscos, os traços, as outras cores que não as oficiais. Sobre ela pousaram mãos infantis que a coloriram ainda mais, seguindo as linhas fluviais do mapa, circulando a flor rosa e pintando as unhas do menino. A foto de classe deve ter sido exatamente igual para todos os alunos, com o mesmo ângulo de tomada entre aqueles objetos, com as mesmas cores a colorir a fotografia, mas o gesto posterior, tenha sido do próprio menino fotografado ou da brincadeira de um amigo ou dos irmãos, fez com que essa fotografia se tornasse diferente de todas as outras, não somente pelo retratado mesmo, mas pela atuação de mãos e brincadeiras que esta reprodução agora carrega. A foto foi, portanto, completamente reinvestida da aura de um objeto único, uma cópia lhe arrancaria a memória das mãos que nela brincaram.

É interessante perceber que, aqui, como em tantas outras fotografias, a ideia de um original passa a ser a de uma mera reprodução da época em que a foto foi tomada e que envelheceu junto ao envelhecimento do corpo do sujeito, ou que, tendo ele desaparecido, a foto continua a carregar, sozinha, o tempo de ambos.



Fig. 5 - Arquivo pessoal. Portugal, c.1915.

Também relata o tempo essa outra fotografia, dos primeiros anos do século XX. Acredito que seja minha bisavó, a mulher que posa com ar austero. Ao lado, sobre a cadeira, a irmã mais velha de minha avó. Primeiro, eu tento percorrer os olhares, os rostos, o gesto corporal de cada uma, procurando traços, vestígios de um ar familiar, uma promessa de origem. Então me envolvo com suas roupas e babados, com a saia longa e o brinco, o cabelo amarrado em coque, a mão na cintura. Somente depois é que eu noto o tempo. As marcas, as feridas, os rasgos, o rastro mesmo do tempo na fotografia. Mas o que o tempo marca neste objeto, ele marca na imagem: não vejo os olhos da mulher, senão em uma sombra já misturada ao fundo, misturada às linhas brancas que lhe passam pelo corpo. Da menina, vejo algo. Da mulher, somente o ar. Mas fora este ar que me fizera, antes, ver o seu rosto, ver o que a fotografia não dá a ver. A imagem me devolve o tempo das coisas, o seu próprio tempo e o apagamento inevitável do que ele guarda.

A socióloga Irène Jonas reflete sobre esse tempo próprio do objeto fotográfico, problematizando uma questão recorrente que é a da restauração da imagem. Hoje, na era do digital, quando essa prática se torna cada vez mais comum, resta saber para onde vai o tempo que ficou no objeto:

Se é verdade que ocorre com as fotografias o mesmo que com as personagens ali imortalizadas – descolorem-se, envelhecem, ficam amareladas e perecem –, e que hoje em dia qualquer arquivista familiar conhecedor de informática pode restaurá-las e dar-lhes vida novamente, o que ambicionamos quando buscamos restaurar uma foto antiga através dos meios da alta tecnologia? É preciso remover da fotografia os traços da passagem do tempo, as manchas, as marcas de dedo? A atividade restauradora é, rigorosamente, tão afetada pelo digital quanto o suporte de transmissão, mas qual seria então a atitude adequada frente à restauração, aos novos suportes e às novas formas de difusão e transmissão? Não se trataria de um risco de extinção de uma dimensão da memória, representada pelos diversos papéis fotográficos, pelas bordas das fotos, pelos tipos de preto-e-branco e colorido? Essa dimensão da memória que são os depósitos do tempo – obsoletos hoje em dia, é verdade – são os meios de se localizar dentro de uma cultura.⁵²

O que o objeto fotográfico nos revela, além da imagem que guarda, é o uso e o tempo a que foi submetido. Restam as questões que a autora propõe, e, em especial a que diz respeito ao risco do apagamento de uma dimensão da memória através do desaparecimento do suporte-objeto, em prol de uma imagem renovada, revitalizada, restaurada. Qual é a memória que desejamos guardar?

Visualidade e materialidade foram características intrínsecas do objeto fotográfico desde os primeiros daguerreótipos, que exigiam cuidado especial na guarda e no manuseio do artefato. Geoffrey Batchen retoma a mais antiga fotografia para comentar a consciência da fisicalidade da imagem desde as suas origens:

Em função da fotossensibilidade de uma folha de prata ou cobre, a imagem do daguerreótipo podia ser demasiado delicada e instável para ser tocada diretamente. Ela era portanto recoberta por uma lâmina de vidro, e em seguida acondicionada em um estojo de couro forrado de seda ou veludo, como uma joia preciosa. Esse estojo, por sua vez, era frequentemente decorado com motivos em relevo, pinturas de paisagens, e encartes padronizados.⁵³

O daguerreótipo era, portanto, um objeto e uma imagem entrelaçados um ao outro, com um dentro e um fora, que faziam, dessas instâncias, uma experiência comum. As imagens

⁵² “S’il est vrai qu’il en va des photographies comme des personnages qu’elles ont immortalisés, elles se décolorent, vieillissent, jaunissent et dépérissent, et qu’aujourd’hui il est possible pour tout archiviste familial et féru d’informatique de les restaurer et les faire revenir à la vie, que vise-t-on quand on cherche à restaurer une photo ancienne avec les moyens de haute technologie? Faut-il enlever les traces de l’écoulement du temps sur la photographie, les taches, les marques de doigts? L’activité restauratrice est tout aussi affectée par le numérique que le support de transmission, mais quelle est alors la bonne attitude face à la restauration, face aux nouveaux supports et aux nouvelles formes de diffusion, de transmission? Ne risquent-ils pas de contribuer à l’effacement d’une dimension de la mémoire que sont les différents papiers photos, les bords des photos, le type de noir et blanc ou de couleur? Cette dimension de mémoire que sont les dépôts du temps, certes obsolètes aujourd’hui, sont des moyens de se repérer dans la culture.” JONAS. *La photographie de famille au temps du numérique*, § 58.

⁵³ “Dependent on the light sensitivity of a silvered sheet of copper, the daguerreotype image was too delicate and unstable to be touched directly. It was therefore covered by a glass sheet and then packaged in a silk- or velvet-lined leather case like a precious jewel. The daguerreotype case was itself sometimes decorated with embossed designs, painted landscapes, and patterned inserts.” BATCHEN. *Vernacular Photographies*, p. 60.

precisavam ser guardadas para evitar a oxidação corrosiva a que estariam sujeitas em contato com o ar. Batchen lamenta o uso que algumas *Histórias da Fotografia* fizeram desses artefatos, reproduzindo somente as imagens e descartando o objeto e, assim, a consciência de uma experiência que pertencia também à dimensão material do daguerreótipo. Ele fala, inclusive, de antigas fotografias em que as pessoas posavam segurando o pequeno estojo, muitas vezes aberto, mostrando entes falecidos ou distantes; mas, também, segundo a intuição do autor, segurando fechado o próprio estojo que, depois, seria usado para guardar a imagem que estava sendo feita, revelando ainda mais fortemente o caráter físico e material do daguerreótipo como um todo. Surgia, então, uma imagem para ser tocada à mão, manuseada, aberta e fechada; íntima, já que guardada em uma caixinha, exigindo uma proximidade evidente do corpo em contato. Talvez, o que aquelas pessoas nos quiseram mostrar – imagina Batchen –, fosse justo a força de uma reificação da memória via fotografia e a solidez reconfortante dessa sua função.⁵⁴ Segundo o autor, os daguerreótipos eram feitos para serem vistos na mão e, para que a imagem fosse visível, era preciso um manuseio, uma lida direta com a materialidade do objeto:

A maioria dos daguerreótipos eram feitos para serem vistos na mão, e sua escala observava esse critério. Entretanto, apenas quando deslizamos os pequenos fechos do estojo de um daguerreótipo, apenas quando atuamos de acordo com as prescrições do objeto, é que nos deparamos com a verdadeira imagem que se encontra lá dentro. Envolvida por um revestimento em ouro falso, essa imagem pisca para nós através do clarão de um espelho rigorosamente polido. O daguerreótipo é, simultaneamente, um negativo e um positivo, e, portanto, para que se mostre legível enquanto imagem, a lâmina de prata deve ser manobrada em um ângulo de 45 graus em relação à incidência de luz. Mãos e olhos devem funcionar em unidade, para que o daguerreótipo possa ser trazido à visibilidade; a aparição da imagem somente nos é dada pelo sentimento de sua materialidade. Designadas ao tato, essas fotografias retribuem o toque, resvalando casualmente nos poros de nossa pele com suas superfícies texturizadas. Através dessa mútua agitação da carne, somos uma vez mais advertidos de que uma imagem é também um objeto, e de que a simulação é inseparável da substância.⁵⁵

E, além do objeto, depois também da imagem, alguns daguerreótipos traziam em sua caixinha um terceiro elemento, que perturbava ainda mais a ordem das coisas: um pedaço do corpo do

⁵⁴ BATCHEN. *Vernacular Photographies*, p. 60.

⁵⁵ “Most daguerreotypes were made to be viewed in the hand and are scaled accordingly. However, only when we slip the small clasps of a daguerreotype’s casing, only when we perform according to the object’s prescribed demand, do we get to encounter the actual image inside. Surrounded by a faux-gold mat, this image winks up at us with the flash of a highly burnished mirror. The daguerreotype is simultaneously a negative and a positive, so to become legible as a picture, the silvered plate has to be maneuvered to an angle of forty-five degrees to the light. Hand and eye must work as one if a daguerreotype is to be brought into visibility; the look of the image comes only with the feel of its materiality. Designed to be touched, these photographs touch back, casually grazing the pores of our skin with their textured surfaces. In this mutual stroking of the flesh, we are reminded once again that an image is also an object and that simulation is inseparable from substance.” BATCHEN. *Vernacular Photographies*, p. 61.

outro, geralmente na forma de uma mecha de cabelo – que, ao contrário da carne, sobrevive –, amarrada com uma linha, trançada, ou, ainda, como um pequeno arranjo floral feito com os fios. As fotografias podiam aparecer também junto a pequenos objetos que pertenciam ao fotografado, como sapatos em bronze da criança, flores da grinalda da noiva ou de uma coroa funerária, pedaços de tecidos de roupas etc. Essas práticas nos aproximam imediatamente de um culto já antigo às relíquias religiosas, que se constitui da adoração de restos de santos ou personagens sacras, tanto em objetos pessoais (coisas que foram tocadas, como o tecido da roupa que esteve em contato com o corpo), quanto em partes efetivas desse corpo (mechas de cabelo, unhas, pedaços de ossos). Com esses elementos em torno da fotografia, são criados verdadeiros altares sagrados para o ser amado, em uma constatação brutal da finitude da vida e do medo de deixá-la, fazendo-os conservar do outro o que fosse possível. Não bastava somente a imagem, mas um vestígio mesmo do corpo do outro, de sua presença física no mundo.



Fig. 6 - *Lock of Hair*, ferrótipo, c.1864 [Thanatos Archive].

O que é interessante observar nessas práticas é que o objeto criado, entre a fotografia e a relíquia, deixa de ser, de fato, um mero sopro do passado e torna-se uma instância carregada de presente: o presente do corpo do outro, na sua mecha de cabelo, no que esteve em contato com sua pele. O objeto amoroso, composto pela fotografia e por um rastro físico do outro, fala então da sua dupla dimensão de passado e presente, oscilando entre dois mundos, tirando e devolvendo algo ao corpo em contato com ele.

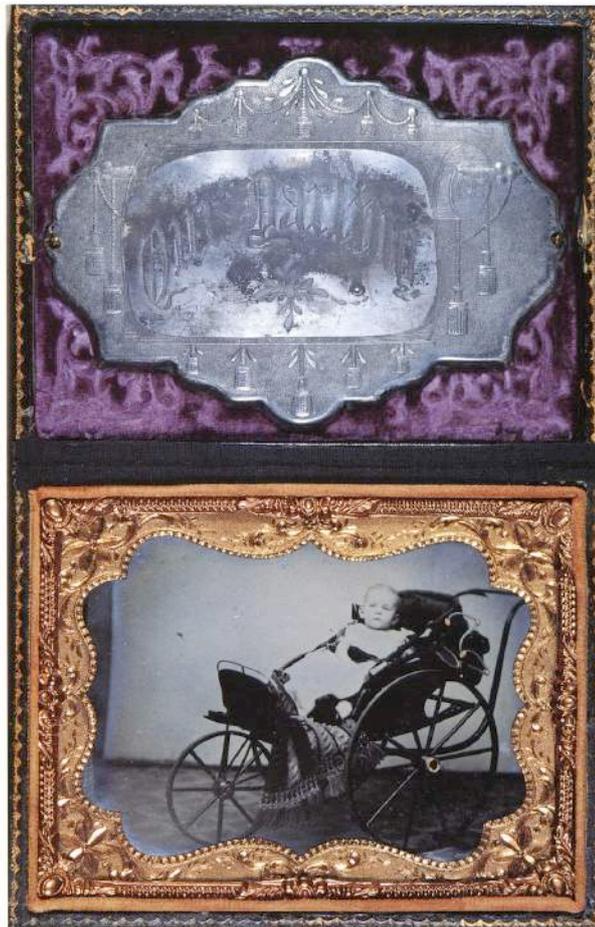


Fig. 7 - *Child in his carriage, coffin plate on velvet, ambrótipo, c.1856* [The Burns Archive].

É importante constatar, inclusive, a mudança na percepção da imagem que um outro elemento lhe causa. O olhar que lançamos contamina-se pela presença imediata do retratado na forma do seu cabelo, de sua roupa, ou de um outro objeto que remeta a seu corpo, como a pequena placa do caixão onde esteve a criança morta; todos esses elementos, junto à fotografia, são simultaneamente projetados em nossa direção. Além disso, a dimensão do contato nesses objetos fica mais espessa, tocamos a sua imagem em um gesto de intimidade e afeto. Essa relação se dá não somente para o espectador da imagem-objeto, mas, em especial, para aquele que a compõe, para as mãos que enlaçam o cabelo junto à fotografia, aquele que dedica seu tempo ao gesto tanto de construção quanto de lembrança. Batchen falaria que esse gesto transformava o olhar em uma espécie de toque, como se, mesmo através do vidro, fosse possível sentir a textura do cabelo.⁵⁶

Pensemos também nas mãos que organizam as fotografias, a triagem, a seleção, a confecção do álbum de família, e na relação manual e gestual estabelecida com ele:

⁵⁶ BATCHEN. *Forget Me Not: An Interview with Geoffrey Batchen*, 2004.

[O álbum] demanda que acrescentemos a intimidade física do tato a uma mais distanciada experiência do olhar. E quando de fato o tocamos, por exemplo ao virar suas páginas, recolocamos a foto em movimento, seja literalmente através de uma curva no espaço, ou também num sentido mais abstrato e cinemático.⁵⁷

É curiosa essa concepção do álbum como uma restituição de movimento às imagens. Elas deslocam-se tanto no espaço atual do objeto que são, quanto na reformulação e reinvenção de suas histórias e narrativas. Uma outra prática com objetos fotográficos, muito comum no século XIX, produz também uma imagem inquieta, uma imagem em movimento. Trata-se da joalheria fotográfica, pequenas peças preciosas, ornadas com pedras, ouro, fotografia, muitas vezes uma mecha ou trança de cabelo do retratado; peças que, em formato de broche, brinco, anel, bracelete, são levadas por alguém nesse gesto de carregar, no próprio corpo, o corpo do outro, em constituí-lo no mesmo movimento.⁵⁸ Levadas sobre o peito, entre os dedos, enlaçadas nos punhos, essas imagens partilhavam com quem as usava o espaço e o corpo. Objetos feitos como uma declaração de amor, essas joias podiam conter retratos individuais, com a mecha de cabelo; retratos duplos, muitas vezes também com dois cabelos entrelaçados um no outro; pulseiras feitas inteiramente de cabelo trançado, de forma que esse corpo ficava em contato perene com o corpo que o levava, roçando suas peles, afirmando uma possibilidade de presença.



Fig. 8 - *Mourning pin, infant with ring curls*, c.1870 [The Burns Archive];
Fig. 9 - *Gold mourning brooch, daguerreótipo*, c.1855 [The Burns Archive].

⁵⁷ “demand we add the physical intimacy of touch to the more distanced experience of looking. And when we do touch, by turning an album’s pages, for example, we put the photograph back into motion, both literally in an arc through space and in a more abstract, cinematic sense as well.” BATCHEN. *Vernacular Photographies*, p. 68.

⁵⁸ “Eis uma fotografia literalmente posta em movimento: ela se torce, vira, salta, compartilha as dobras, volumes e movimentos do portador e de seu vestuário. Já não vista em isolamento, a foto torna-se uma extensão de seu portador ou, mais precisamente, tornamo-nos uma prótese consciente do corpo da fotografia.” BATCHEN. *Ere the substance fade*, p. 36.



Fig. 10 - *Blonde and brunette hair arranged in a brooch*, daguerreótipo, EUA, c.1850 [Coleção Geoffrey Batchen]; Fig. 11 - *Portrait bust of a woman in pendant*, ambrótipo, EUA, déc.1860 [Coleção Geoffrey Batchen]; Fig. 12 - *Portrait of a girl in hair bracelet*, daguerreótipo, EUA, c.1850 [Izu Photo Museum, Nagaizumi, Japão].

Segundo Batchen, em torno da década de 1850, nos Estados Unidos, a oferta de relicários para guardar miniaturas de fotografias era enorme. Muitos serviços em torno disso apareceram, respondendo à crescente demanda por esse tipo de objeto. Na realidade, a joalheria com retratos de pessoas queridas não era uma novidade, esse hábito já existia anterior à fotografia, com retratos em miniatura pintados; mas o advento da nova imagem técnica fez proliferar a prática e o uso desses objetos, que geralmente surgiam em meio às excentricidades da aristocracia europeia. Em uma época em que a taxa de mortalidade era

muito alta, manifestações públicas de luto se tornaram meios rituais para lidar com a perda. A fotografia tornou-se, de imediato, um espaço para isso. As casas enchiam-se de imagens e objetos que remetiam ao morto, em atitudes devocionais e fetichistas. A prática da fotografia *post-mortem* se popularizou cada vez mais, principalmente entre as mortes infantis. Os códigos sociais eram muito fortes e o luto era marcado nos corpos, nas roupas, nos acessórios. As mulheres que ficavam viúvas deveriam ficar reclusas por cerca de 2 anos e meio e vestir-se inteiramente de preto. A morte era um acontecimento de extrema visibilidade; o moribundo, geralmente em casa, dizia suas últimas palavras rodeado por sua família e amigos. Mas, segundo Batchen, embora seja tentador associar de imediato as joias fotográficas ao luto, apenas uma parte desses objetos era usada para este fim. A função da joalheria dependia de seu contexto, muitas vezes servia como declarações de amor, ligadas, ou não, ao casamento. Mas o fato é que, ao falar de um desaparecido, essas peças adquiriam um poder avassalador, especialmente quando acompanhadas do cabelo do retratado.



Fig. 13 - *Portrait of a girl in glass paperweight*, impressão em gelatina de prata, EUA, déc.1910 [Izu Photo Museum, Nagaizumi, Japão]; Fig. 14 - *Portrait of a woman*, ferrótipo, EUA, déc.1870 [Izu Photo Museum, Nagaizumi, Japão].

O cabelo, sendo uma parte do corpo, um material íntimo e facilmente destacável, tornou-se central nos objetos de amor e luto do século XIX. A prática de manipular os fios de cabelo para a concepção de imagens, de pequenos objetos e relicários era muito comum entre as

mulheres, que eram encorajadas a realizar trabalhos artesanais e a cuidar da memória familiar. Elas começavam treinando com cabelo de cavalo e depois passavam para cabelo humano. Havia um receio de que em serviços profissionais os cabelos fossem trocados, então a produção doméstica desses pequenos objetos garantia a sua procedência. Além disso, a lida direta com o cabelo de alguém amado era também um gesto de amor, uma forma de contato. O cabelo era não somente trançado e amarrado mas servia também para fazer verdadeiros trabalhos de construção de uma imagem, de um arabesco de flores, de paisagens e de tramas que mais se pareciam tecidos.

A verdade pela presença é alcançada através da presença real de uma porção desse corpo em processo de significação. A partir da combinação de fotografia e cabelo, meu relicário tornou-se assim um signo duplamente indicial, dois traços físicos do mesmo referente postos face-a-face, um com o outro primeiramente, e logo com nós mesmos.⁵⁹

Pensemos então na dupla indicialidade proposta por esses objetos, que carregam a imagem fotográfica e uma parte do corpo; que afirmam, continuamente, que o desaparecido, ou o mero ausente, esteve ali; cujo calor reverbera na mão que o toca. Se já não bastasse a fotografia como meio de presença, de proximidade, a mecha de cabelo – essa parte do outro – reafirma e reitera a presença do corpo nesse objeto construído por duas contiguidades. Ele torna-se, então, uma garantia contra a separação, mantendo a perpetuidade de um contato; ele transfigura-se em objeto sagrado, que faz presente o que está distante.

Nas origens dessa joalheria fotográfica, pode-se perceber claramente a transição que a prática sofria da pintura para a fotografia. Alguns estúdios convidavam o público para fazer suas “miniaturas”, estas que seriam, depois, colocadas em relicários, broches, pulseiras, caixinhas. Falando sobre um estúdio londrino aberto no começo da década de 1840, Batchen nos conta que ali era desenvolvida uma técnica de pintura sobre os daguerreótipos, “procurando restituir a suas superfícies industriais algo do colorido da vida, e também tornar essas imagens mais semelhantes às pinturas em miniatura já familiares a seus clientes.”⁶⁰ A prática de retocar com tinta a imagem fotográfica, dando-lhe um certo ar das antigas pinturas em miniatura, surgiu praticamente junto com ela, desde a aplicação de um tom rosado nas bochechas, tanto em

⁵⁹ “Truth-to-presence is joined by the actual presence of a portion of the body being signified. In its combination of hair and photograph, my locket has therefore become an indexical sign twice over, two physical traces of the same referent brought face to face, first with each other and then with ourselves.” BATCHEN. *Ere the substance fade*, p. 41.

⁶⁰ “(...) seeking to return to their industrial surfaces something of the colour of life and also to make these pictures look more like the miniature paintings with which his costumers were already familiar.” BATCHEN. *Suspending time*, p. 113.

vivos quanto em mortos, à recriação de retratos inteiros. Esse costume foi também comum em diversos lugares ao longo de todo o século XX, como nos retratos pintados brasileiros e nas *fotoesculturas* mexicanas. As fotografias ganhavam, com a camada de pintura, um outro tempo, um tempo não mais refém do passado, mas em transição entre passado e presente, sempre lançado também a um futuro. Por vezes, essas camadas de tinta podiam fazer desaparecer o rosto fotografado. Mas o fato da pintura ter sido feita sobre aquele rosto dava uma outra dimensão a ela, uma espécie mesmo de garantia de procedência, e mesmo de contiguidade.

O retrato em miniatura foi uma prática popular na Europa dos séculos XVI ao XVIII, alcançando mesmo o XIX até o advento da fotografia. A maior parte era, a princípio, produzida em aquarela sobre pergaminho e depois sobre marfim. Surgida como prática da realeza, aos poucos foi ganhando outros contornos e, embora fosse dispendiosa, o costume se espalhou por vários lugares. As imagens tinham diversos usos, como forma de fazer uma pré-apresentação de alguém desconhecido, para serem levadas por homens viajantes como manutenção da proximidade familiar, para serem deixadas com quem ficava. Há, de fato, uma estratégia de diminuição de distância via imagem. Houve também o hábito de se trocar miniaturas, de dar o seu próprio retrato e receber o do outro. Isso nos leva a perceber que o costume que apareceu depois, o da troca de retratos fotográficos através das facilidades do formato *carte-de-visite*, foi uma continuação de um gesto já existente da partilha de imagens. Os retratos em miniatura também inauguravam um novo modo de olhar: sendo pequenos objetos, esse olhar se tornava individual e mais intimista. Segundo a pesquisadora Hanneke Grootenboer:

Assim, em contraste com uma ideia de gigantesco, a miniatura em geral remonta à origem da história privada e individual. Comparando-a com seu oposto, com o gigantesco – de onde surge a história natural e pública –, a miniatura evoca a tranquilidade. Ela projeta o mundo em escala ordinária para fora de seu espaço. (...) Com efeito, as pinturas a óleo figuram homens de estado, políticos, herdeiras, matronas e afins, ao passo que as miniaturas retratam um amante, um irmão, (...) uma futura noiva.⁶¹

O retrato em miniatura, reorganizando o modo de olhar, reorganiza também o espaço a sua volta: “O espaço parece contrair-se ao redor da miniatura. (...) A dimensão da miniatura pode

⁶¹ “Thus, in comparison to the idea of the gigantic, the miniature in general stands at the origin of private, individual history. Comparing it to its opposite, the gigantic – from which originates public and natural history – the miniature evokes stillness. It pushes the normally scaled world outside of its space. (...) Indeed, oil paintings stage statesmen, politicians, heiresses, matrons, and the like, whereas miniatures depict a lover, a brother, (...) a bride-to-be.” GROOTENBOER. *Treasuring the gaze*, p. 54.

ser a de uma mão, mas uma vez repousada sobre a mão, esta já não se apresenta em proporção com o mundo exterior.”⁶² A dimensão da imagem torna-se, portanto, a dimensão do afeto.



Fig. 15 - Jeremiah Meyer, *Portrait of an unknown woman*, c. 1780 [Victoria and Albert Museum, Londres];
Fig. 16 - John Smart, *Portrait of Dorothea Capper*, 1778 [Victoria and Albert Museum, Londres].

Na prática das miniaturas, surge uma nova imagem, um novo tipo de objeto, que cria uma outra ordem de relação com o espectador. Surgido no fim do século XVIII, esse costume não duraria mais de três décadas. Conhecidos como *Eye miniature* ou *Lover's eyes*, esses objetos constituíam-se de uma pintura em miniatura de um ou dois olhos (geralmente em aquarela sobre marfim). Adornadas em joias diversas – colares, brincos, anéis, pulseiras –, essas peças apareceram, a princípio, como guardiãs de segredos. Trocada entre amantes, a imagem do olho era perfeita por não ser facilmente identificável. Eram objetos íntimos, privados, secretos, comparáveis, talvez, às nossas pequenas fotografias que carregamos na carteira. O tamanho dessas peças era tão diminuto que, para contemplar os seus pequenos olhos, era preciso um olhar muito próximo. Mas ainda que a prática tenha começado como uma comunicação entre amantes, depois o hábito se expandiu para outras pessoas da família e amigos, como um pequeno ritual de afeto, que acabou sendo utilizado também para peças funerárias em rituais de luto (nos quais geralmente se usavam pérolas, simbolizando lágrimas). A utilização de mechas de cabelo também foi comum nesses objetos, criando, por

⁶² “Space seems to shrink around the miniature. (...) The miniature’s measure may be the hand, but once the miniature is placed within it, the hand is no longer in proportion with the outside world.” GROOTENBOER. *Treasuring the gaze*, p. 55.

pedaços soltos, uma espécie de retrato completo do outro: o olho, o cabelo, seu gesto de partilha, o meu olhar.



Fig. 17 - *Eye Miniature set in a brooch garnet*, c.1800 [Lang | Antique & Estate Jewelry].

É interessante observar o que essa pequena imagem faz. Ela olha, devolvendo o olhar que a ela é lançado. É o único e derradeiro gesto da imagem. Muito mais do que os olhos, ela dá dimensão do olhar do outro sobre si, em uma espécie de troca adiada de olhares, mas permanente, na continuidade de um tempo presente. “Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar.”⁶³ Quem carrega a pequena imagem deseja o olhar de volta quando a olha, e talvez também o desejo a própria imagem, que sobrevive somente à medida em que é olhada: “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.”⁶⁴ A aura, ou mesmo a sacralidade desse objeto, está no meio do caminho entre os olhos, nos que se lançam e nos que voltam, deixando que permaneça, acima de tudo, a dimensão primordial da distância: “O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência: de fato, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem do culto.”⁶⁵ Vê-se então a imagem com uma devoção que atravessa o olho, o olhar, que passa por um pedaço do corpo do outro, seu cabelo, seu desejo, sua proximidade latente em uma distância absoluta. No pingente, a imagem segue junto ao peito, pele contra pele, na vigília constante de um olhar que repete: *eu estou aqui*.

⁶³ BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*, p. 140.

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 29.

⁶⁵ BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*, p. 140.



Fig. 18 - *Eye Miniature*, Inglaterra, c.1790-1810 [Victoria and Albert Museum, Londres];
 Fig. 19 - *Lover's eyes*, EUA, c.1840 [The Metropolitan Museum of Art, New York].

Antes de concluir essa primeira dimensão das fotografias amadoras e afetivas, de sua materialidade e existência física no mundo, seria importante também considerar as novas formas de imagem que surgiram nas últimas décadas, como a fotografia digital. Com o seu advento e com um número cada vez maior de imagens virtuais povoando o mundo, restam àquelas imagens materialmente existentes, aos nossos antigos álbuns e às velhas fotos amareladas, um tom cada vez mais forte de relíquia. Para a socióloga Irène Jonas, ainda há uma resistência, entre as pessoas que cresceram na era analógica da fotografia, a se converterem à imaterialidade potencial do digital, “pois as funções afetivas, fantasmáticas ou

simbólicas da fotografia não se destacarão tão facilmente da matéria que lhes dá corpo.”⁶⁶ Ainda que seja possível ter as fotografias digitais em papel, sua essência é de independência total desse suporte, e o fato do número de fotografias hoje ser brutalmente maior dificulta mesmo a seleção de imagens. Há, de fato, uma matéria em desaparecimento e é preciso refletir para onde vai a utilidade tão primitiva da imagem-objeto, e como será a nossa relação com essas imagens. A princípio, já podemos senti-las mais volúveis, mais frágeis. Talvez, por isso, estejamos vivendo mais do que nunca a materialidade das fotos antigas, com uma espécie de fetichismo, de magia, que chega a contaminar, inclusive, os meios digitais e seus filtros de envelhecimento imediato. E, observando a brava resistência dos álbuns fotográficos, o que vemos de mais contemporâneo são os *fotolivros*, impressões digitais de fotografias escolhidas pelo cliente em um formato pré-determinado. Imagens que não se movem, que não podem ser retiradas, reorganizadas, que não desaparecem, que não envelhecem umas antes das outras. Imagens fixas, a menos que o *fotolivre* seja lacerado – gesto que somente se opera em uma matéria.

Pensemos então no ato de se rasgar uma fotografia de papel. A sua materialidade é o que lhe permite o rasgo. Por outro lado, o que é se desfazer de imagens digitais? Apagando-as, elas não deixam rastros. Mas as fotografias-objeto deixam, e eles causam incômodo, incômodo que não sentimos ao *deletar* imagens digitais. Estas simplesmente desaparecem como se jamais tivessem existido. Um pequeno texto do pesquisador e colecionador de fotografias amadoras Rubens Fernandes Jr.⁶⁷ relata-nos uma de suas peregrinações por uma feira de antiguidades de São Paulo, quando ele descobre um lote repleto de fragmentos de fotografias rasgadas. Intrigado com aquelas imagens, e um pouco pesaroso, ele as leva para casa e, aos poucos, começa um processo de montagem. São fotografias antigas, pertencentes a famílias japonesas. As imagens não respondem nada: quantas famílias estavam envolvidas, quantas gerações, quando acontecera a imigração. São silenciosas, só falam da mutilação que sofreram. Penso nesse estranho gesto de se rasgar fotografias. Ver os rostos, as poses, os lugares, os instantes que ainda reverberam; ver essas imagens e fazer o rasgo, o corte, lançá-las ao lixo. O colecionador, diante das imagens sem voz e sem história, pergunta-se se fotografias rasgadas continuam fotografias. Sim, continuam – eu gostaria de lhe responder. Continuam fotografias em sua potência máxima, pois, para além da imagem que carregam,

⁶⁶ “Car les usages affectifs, fantasmatiques ou symboliques de la photographie ne se détacheront pas si facilement de la matière où ils prennent corps.” JONAS. *La photographie de famille au temps du numérique*, § 46.

⁶⁷ FERNANDES JR. Colecionador de olhares desaparecidos. In: *Ícônica* [website].

existe um objeto manipulado não somente com as mãos mas com o corpo inteiro, em um gesto brutal, perturbador, no ímpeto de fazer desaparecer. Não bastava jogá-las ao lixo, mas fazer algo também contra a visibilidade. O colecionador nos confessa:

Incomodou-me o fato de alguém ter tido a coragem de descartar sua própria história, por pior que seja. Tudo me perturbou: as fotografias rasgadas, os japoneses retratados, aqueles rostos desconhecidos, as roupas, os textos ideogramáticos, quase desenhos nos versos das imagens, enfim, um rico material descartado por alguém sem a mínima sensibilidade nem qualquer perspectiva de memória.⁶⁸

Eu, do lado de cá, chego mesmo a acreditar que somente uma pessoa com total perspectiva de memória seria capaz de fazer tal ato; como se esse próprio gesto pudesse apagar os traços da memória. Imagino um ato passional, um desejo, talvez, de *despertencimento*, rasgos que podem estar ligados a uma trama muito pessoal da identidade. Mas tudo é nebuloso; as histórias agora são inventadas por nós. Resta-me somente a sensação de que rasgar uma fotografia é tentar tirar-lhe a visibilidade. Mas a fotografia, rasgada, permanece visível.

⁶⁸ FERNANDES JR. Colecionador de olhares desaparecidos. In: *Icônica* [website].

2. Compondo o lugar dos vivos: pertencimento, origem, identidade

(...) o álbum de família não cessa de ser um objeto de veneração, cuidado, cultivado, conservado como uma múmia, guardado numa caixinha (com os primeiros dentes de bebê, ou com a mecha de cabelos da vovó!); só se o abre com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se se tratasse de convocar os espíritos.

*Philippe Dubois*⁶⁹

Era a primeira vez que eu caminhava por aquela terra, a terra do meu pai. Depois de toda a infância vivida entre ideias e brincadeiras de estrangeiridade, ele me levava para conhecer a sua própria infância. A casa, a fonte, os caminhos de pedra, as videiras, a sua família. Foi numa dessas visitas a uma casa em que eu jamais havia entrado, que eu senti o que era pertencer. A tia avó, ao me ver pela primeira vez, chorou. Pediu-me licença para buscar algo; voltou então com um volumoso álbum fotográfico; mostrou-me. Comecei a folhear suas páginas curiosa, havia ali fotografias de toda a vida, dos velhotes ainda pequeninos, dos casamentos, dos nascimentos, dos aniversários, dos dias comuns. Do preto-e-branco a fotografia caminhava para a cor, da solenidade para a simplicidade de se fazer imagens, e eu acompanhava aquelas vidas com o gesto das mãos, vendo pela primeira vez aquelas pessoas. E, sendo o álbum muito cheio de histórias, lá adiante o que vejo me entenece: fotografias da minha infância. Elas, que foram enviadas de longe, há muito tempo participavam da narrativa daquele álbum estrangeiro. E agora era eu, depois das fotografias, quem começava a pertencer àquela casa. Jamais havíamos nos encontrado, mas nossas imagens já habitavam um lugar comum, na partilha do sangue e do nome. O sentido de família, ali, fora alargado para além dos espaços comuns, das festas e comemorações. O álbum era o único lugar onde estivemos juntos até aquele momento; ele fora o mantenedor de uma família desconhecida, mas tornada visível pelas imagens.

Encontro, nos arquivos familiares, uma imagem que repete a história contada. Numa viagem a Portugal, meu pai fotografou um pequeno altar com fotografias mantido por outra tia-avó, que nunca conheci. No canto esquerdo dessa imagem, jaz uma fotografia da minha infância. Ao redor, meu irmão, meus pais, meus primos, gente que cresceu em outra terra. A fotografia, em sua fragilidade desconcertante, era o fio que ligava as nossas histórias. Devo destacar,

⁶⁹ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 79-80.

também, a própria imagem que agora eu vejo, a fotografia feita pelo meu pai para trazer ao Brasil, como gesto de confirmação e propagação desse vínculo.



Fig. 20 - Arquivo pessoal. Portugal, 1995.

Do lado de cá, longe de sua terra, minha avó sempre mantivera também o seu pequeno altar como uma espécie de oratório, em que fotografias dos filhos, netos e familiares distantes convivem com imagens sacras e objetos comuns. Guardo desde sempre essa lembrança de forte impacto: no quarto, uma porta de armário sempre aberta e, dentro dele, o silêncio perturbador daqueles rostos. Ao mesmo tempo em que o pequeno santuário conecta-se com Deus (presente), ele também se conecta com pessoas distantes, pessoas falecidas e lembranças do que não existe mais (passado). Restam, para além das imagens, objetos comuns como instâncias sagradas de outro tempo: o relógio do marido morto, a bandeira de um outro país para onde também imigraram, medalhas santas da terra natal.



Fig. 21 - Arquivo pessoal. Brasil, 2013.

Encontro, ainda, outra fotografia do gênero: quando se casou, meu pai enviou fotografias do casamento para os familiares de longe. Outra tia-avó portuguesa, que imigrara para os Estados Unidos, respondeu-lhe a fotografia, um ano depois, com outra fotografia, o que assegurou o recebimento da primeira e revelou a devoção com que as imagens familiares de longe eram tratadas. Sobre a cômoda do quarto, jazem imagens de alguns casamentos e, acima delas, o olhar da Virgem que lhes cobre de proteção.



Fig. 22 - Arquivo pessoal. Estados Unidos, 1978 [frente e verso].

Do meu pequeno relato pessoal – como não falar das nossas próprias imagens se são elas que nos guardam? –, parto em direção a outras histórias, histórias tão comuns quanto as minhas, envoltas pela mesma película de afeto que produz o nosso imaginário mais íntimo e familiar. O pesquisador colombiano Armando Silva, em seu livro *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*, destaca esse objeto como o mais importante arquivo doméstico do século XX e evidencia três dos resultados concludentes a que chegou com sua pesquisa:

(...) a importância do papel da mulher – avó, mãe, tia, filha ou irmã – em sua construção fotográfica e no relato oral de suas histórias familiares para concluir que se trata de relatos visuais contados com vozes de mulher; o aparecimento de objetos diversos às fotos que são colados nos álbuns, desde umbigos de recém-nascidos até fragmentos de tecidos da roupa de familiares mortos, ou pedacinhos dos bolos de casamento que mandam a suas mães ausentes pelo correio, ou seja, o álbum guarda “restos” das famílias, e, nesse sentido, é depositário de fetiches familiares; e, por último, o álbum não só mostra ritos sociais, casamentos, batizados, nascimentos, passeios, cerimônias, mas também os produz a sua maneira (...).⁷⁰

⁷⁰ SILVA. *Álbum de família*, p. 11-12.

O álbum fotográfico é um campo de diversas narrativas possíveis, sempre renovadas pela voz que as conta e pelo tempo e lugar dos quais fazem parte, sendo esse efeito de oralidade fundamental na constituição dos vínculos familiares, o que veremos mais adiante no texto. Por ora, pensemos na questão do vínculo mesmo, nossa constituição como parte de um grupo. Para tanto, tomemos como ponto de partida uma breve exposição – via psicanálise – sobre uma ideia da estruturação do sujeito.

As primeiras imagens com as quais estabelecemos relação talvez sejam as nossas próprias imagens. Lacanalaria mesmo de uma experiência com o espelho, em que o bebê compreende, diante do próprio reflexo, que seu corpo é um outro. Se, naquele momento, ele se dá conta de que existem ao menos dois corpos, o seu próprio e o da mãe, ele constata a alteridade da mãe e, de alguma forma, também a sua própria alteridade em relação ao pensamento original de ser um único corpo com ela. Tendo olhado para seu corpo no espelho, o bebê se vê como um outro. Neste instante, instaura-se uma nova ordem de relação com o mundo, com o olhar e com as imagens. A minha própria imagem no espelho produz e confirma minha origem como sujeito, apartado do outro. Minha imagem está fora de mim. O duplo é o que dá a medida do meu lugar. A criança entende, então, o lugar que ocupa sendo outro e dá um novo sentido ao meio em que vive: o da separação primordial dos corpos. A experiência com o espelho, com esta primeira imagem, é fundamental, segundo a psicanálise, na estruturação do sujeito.⁷¹ O homem se constitui como tal a partir de uma lógica da imagem, do seu duplo, um outro a princípio não reconhecido que, instantes depois, faz da alteridade o próprio corpo. Seríamos, então, para sempre atravessados pela marca da própria alteridade? Seria o nosso próprio corpo um campo de batalha entre o mais íntimo e o mais estrangeiro?

Isso coloca-nos, de imediato, a questão do outro, das relações que estabelecemos com as pessoas e com o mundo. A imagem é um meio potente de interação com diversas instâncias da alteridade, do mais místico e mágico ao mais natural, como a nossa relação com as pessoas próximas. Trago esse breve pensamento lacaniano para que possamos refletir sobre essa dupla dimensão de intimidade e estrangeiridade que nos habita, que nos faz mesmo olhar nossas próprias imagens como se víssemos o absolutamente outro. Porque, em última instância, trata-

⁷¹ “Lacan atribuiu à imagem papel fundador na constituição do eu e na matriz simbólica do sujeito, definindo a identificação, nessa perspectiva, como ‘a transformação produzida no sujeito quando assume uma imagem’.” GRECO. *Os espelhos de Lacan*, p. 2.

se, sim, de um outro: a própria imagem; já não nos reconhecemos nela.⁷² O que são, então, essas nossas fotografias familiares, tentativas de registro dos acontecimentos para efeito de memória e vínculos sociais, se, afinal, somos outros em relação a elas? Se a fotografia é um outro, se ela não me corresponde, se ela não é o meu corpo, como ela se vincula, por mim, a alguém? Restam as nossas ficções, o que nos faz olhar uma imagem e dizer: *eu, meu pai, minha mãe, meu irmão*. Somos, então, constituídos por isso, pelas ficções; por olhares que ora veem o próprio corpo, ora veem o corpo de um outro; pela crença nos nossos vínculos afetivos via imagem e relato; pelo nosso desejo de permanecer e fazer o outro permanecer. Mas a fotografia – lugar crucial de permanência dos mortos –, ela nos vincula verdadeiramente é com a perda. Ela toma o lugar das coisas, das pessoas, dos acontecimentos. Ver nossa própria imagem é uma espécie de vertigem, em especial a imagem que não nos pertence mais, como a da infância. Não existimos mais como crianças. Seu tempo está morto.

É curioso observar a potência de constatação da morte nas fotografias familiares e o desejo inverso, de quem as produz e guarda, de manter a vida. O grupo familiar associa-se, então, dentro desta ambiguidade, espelhando-se em relatos e fotos de antepassados e projetando a permanência do grupo nos seus descendentes. As fotografias servirão, portanto, não para representar a imagem de si mesmo, sozinho ou no grupo, mas para apresentar a história de uma família e para dar um lugar de visibilidade a ela. Essas imagens tornam visíveis as ideias de origem, pertencimento e identidade e seu uso é lançado sempre ao futuro. *Fazer imagens agora para ver depois. Fazer imagens agora para nossos filhos, para nossos netos. Fazer imagens agora para pertencer definitivamente à ordem visível do mundo como parte de um grupo, uma família.*

Irène Jonas escreve sobre essa dimensão da filiação e do pertencimento através das narrativas e imagens do álbum fotográfico:

Livro de imagens, ele tece os laços de família e ensina à criança, como um manual de iniciação, o princípio de filiação, as categorias de parentesco, a ordem do tempo;

⁷² “Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social – de qualquer maneira, um retrato pintado, por mais semelhante que seja (é o que procuro provar), não é uma fotografia. É curioso que não se tenha pensado no *distúrbio* (de civilização) que esse ato novo traz. Eu queria uma História dos Olhares. Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade.” BARTHES. *A câmara clara*, p. 25.

e torna-se assim, ao mesmo tempo, romance de origem, crônica, relato de vida, autobiografia e lenda.⁷³

Entre realidade e ficção, vive o álbum, constituído, acima de tudo, do desejo de manter a história, de manter um ritmo, de ultrapassar a fragilidade do tempo através de outras vozes e imagens que continuarão sua narrativa. Esse desejo é comum e partilhado por todas as famílias, o que acaba por gerar, também, representações comuns, de alguma forma normatizadas e repetidas:

A filiação, o reconhecimento de um pertencimento geracional, o desejo de perpetuação de um certo número de atributos relacionados a uma identidade própria, tudo isso supera, porém, a história do grupo familiar, e se estabelece no âmbito de uma história coletiva “da família”. Na confluência de diversas lógicas sociais, estéticas, familiares, o álbum de fotos de família constitui, realmente, um testemunho visual extremamente normatizado sobre a maneira como as famílias, para além de suas singularidades, se representam simbolicamente em uma dada época.⁷⁴

Mais do que nos dar imagens singulares, as fotografias de família nos falam sobre seu pertencimento ao âmbito social familiar e esse é exatamente o desejo delas. Não se procura, ali, ser diferente, ser original, o que vale é a força da imagem como elo, como o fio que liga aquelas pessoas. E o que nos dizem as fotografias dos nossos antepassados? O que querem de nós, o que fazem por nós? Talvez desejem sobreviver em olhares atualizados; talvez nos deem um lugar mítico originário para continuarmos a trama contínua da sobrevivência familiar. Nas duas ordens de experiência com os antepassados – como instauradores de um lugar de pertencimento e como partilha de afeto direto e íntimo –, resta constatar a importância para o homem de se vincular a um grupo, inclusive porque este grupo é o que dará a ele a dimensão de sua individualidade. Por outro lado, o indivíduo é quem vai morrer, o grupo, a família, permanecerá – e sobreviverá nas tramas de relatos, relações e imagens individuais.

O pesquisador Renato Cymbalista, ao tratar da arquitetura nos cemitérios do estado de São Paulo, relata-nos a proeminente relação entre os vivos e seus antepassados em determinados povoados interioranos, que muito se assemelha ao já mencionado desejo de pertencimento,

⁷³ “Livres d’images, il tisse les liens de la famille et apprend à l’enfant, tel un manuel initiatique, le principe de filiation, les catégories de parenté, l’ordre du temps, devenant ainsi à la fois roman des origines, chronique, récit de vie, autobiographie et légende.” JONAS. *La photographie de famille au temps du numérique*, § 18.

⁷⁴ “L’affiliation, la reconnaissance d’une inscription générationnelle, la volonté de perpétuation d’un certain nombre d’attributs d’une identité propre, tout cela dépasse néanmoins l’histoire du groupe familial pour s’inscrire dans une histoire collective de ‘la famille’. Au carrefour de plusieurs logiques sociales, esthétiques, familiales, l’album de photos de famille constitue en effet un témoignage visuel extrêmement normé sur la manière dont les familles, au-delà de leurs singularités, se représentent symboliquement à une époque donnée.” JONAS. *La photographie de famille au temps du numérique*, § 22.

origem e identidade que ronda fortemente a construção dos arquivos de fotos familiares. Segundo o autor, a morte teve grande importância na estruturação do espaço urbano de alguns lugarejos daquele estado a partir do século XVII, já que, durante as peregrinações bandeirantes, o nomadismo dos vivos era de repente interrompido pelo sedentarismo dos mortos que se acumulavam no grupo. A presença dos mortos muitas vezes era usada “como pressuposto para o estabelecimento de um núcleo urbano em um local específico.”⁷⁵ O autor cita algumas cidades que supostamente nasceram do acúmulo de ossos em um espaço delimitado e santificado e questiona: “Quantas outras cidades não terão nascido da mesma forma, sobre seus mortos – mortos estes que, sedentários por essência, teriam acabado por afixar os vivos em seu entorno?”⁷⁶

Pensemos então nos vivos que decidem povoar espaços habitados pelos restos de seus mortos, vivendo ao redor dessas figuras inertes, fantasmas e espectros que, não se relacionando mais diretamente com o grupo, davam-lhe, sobretudo, o sentido de filiação e origem, condição primordial para o estabelecimento mesmo desse grupo. Os mortos são, portanto, as raízes dos vivos, mas são os vivos que validam a memória dos mortos, numa trama complexa de interdependência essencial. Inclusive é interessante notar que, segundo Cymbalista, essa relação era tão forte na fundação daqueles espaços urbanos que, ainda que os restos dos mortos fixassem os vivos, se os vivos desocupassem determinado território, os ossos também não permaneciam. “Viabilizar a ocupação permanente para os vivos, portanto, significava também fazê-lo para os mortos.”⁷⁷ É preciso lembrar que essa relação não se dava por um viés puramente de afeto ou de vínculo familiar, mas, sobretudo, pelas tramas religiosas e sagradas que envolviam – e ainda envolvem – a morte e o morto. Esse gesto de ritualizar a morte permanecendo perto dos mortos foi comum até o século XIX, quando acontece então uma ruptura brutal desse hábito. Neste momento, a morte se afasta de vez dos círculos centrais das cidades. Cemitérios são criados nos seus limites periféricos como medidas sanitárias, afastando os malefícios da putrefação da carne.⁷⁸ Além de transformar os espaços urbanos, essa prática pós-iluminista desfigurou completamente a relação dos vivos com os mortos,

⁷⁵ CYMBALISTA. *Cidades dos vivos*, p. 28.

⁷⁶ CYMBALISTA. *Cidades dos vivos*, p. 29.

⁷⁷ CYMBALISTA. *Cidades dos vivos*, p. 31.

⁷⁸ “A ideia da morte suja e dos perigos da decomposição dos cadáveres havia sido gestada lentamente na Europa, tendo sido explicitada no ambiente católico durante o século XVIII, iniciando-se então a segregação entre as cidades dos vivos e dos mortos, que resultaria na instauração dos cemitérios periféricos. No Brasil o modelo da morte suja não chegou com a mesma velocidade em todos os setores da sociedade, e a maior parte do século XIX, em inúmeras cidades, foi um período de rearranjos e negociações em torno do significado e da espacialidade que os vivos atribuiriam aos mortos a partir de então.” CYMBALISTA. *Cidades dos vivos*, p. 43.

fazendo os últimos permanecerem no lugar afastado, ou, mais efetivamente, em um lugar de invisibilidade no cotidiano das cidades. Mas, saindo do centro, não fazendo mais parte do percurso comum (rotina que, de fato, tende a tornar as coisas invisíveis), esses espaços foram se tornando, aos poucos, lugares de visita, de reflexão e de memória. Segundo o historiador Philippe Ariès, desde os fins do século XVIII, uma nova forma de culto começava a aparecer na sociedade, o que ele chamou de um culto à recordação⁷⁹, que se desenvolveu especialmente com o Romantismo do século XIX. Por outro lado, segundo o mesmo autor, a história da família começava também a se transformar entre os séculos XVII e XVIII, com algo de mais afetuoso adentrando o universo familiar. Esse fato é um ponto significativo quanto ao culto da recordação e da saudade, que em breve apareceria, fazendo-nos supor que a adoração da memória, e dos vínculos que ela mantém, diz respeito, em primeiro lugar, às interações mais afetuosas que rondavam agora os espaços domésticos. É curioso observar que à medida em que os mortos se afastam do centro das cidades, que eles se recolhem longe dos olhares dos vivos, a ideia de memória e saudade vai se tornando mais cotidiana e, também, crucial para a sobrevivência dos que ficaram.

O moderno culto dos mortos é um culto da recordação ligado ao corpo, à aparência corporal. Vimos como ele surgiu no séc. XVIII, e como se alargou ao séc. XIX. A sua simplicidade, sem dogma nem revelação, sem sobrenatural e quase sem mistério, faz pensar no culto chinês dos antepassados. Assimilado tanto pelas igrejas cristãs como pelos materialistas ateus, o culto dos mortos converteu-se hoje na única manifestação religiosa comum a descrentes e a crentes de todas as confissões. Nasceu no mundo das Luzes, desenvolveu-se no mundo das técnicas industriais, pouco favoráveis à expressão religiosa, e, no entanto, foi tão bem naturalizado que se esqueceram as suas origens recentes. Sem dúvida porque correspondia justamente à situação do homem moderno e particularmente ao lugar ocupado na sua sensibilidade pela família e a sociedade nacional.⁸⁰

É interessante observar que a fotografia surge exatamente naquele momento, no decurso da mudança dos cemitérios para os limites das cidades e do fortalecimento de um culto à recordação. Se, por um lado, os mortos se afastam dos olhos dos vivos, a imagem que eles deixam – como mortos ou como vivos – torna-se o meio através do qual se pode manter uma relação. As fotografias são potencialmente um grande vínculo familiar e se tornaram essenciais para a manutenção desses laços. Elas possibilitam uma aproximação mais efetiva com o passado, a origem e a identidade, no âmbito da recordação. Ainda que as memórias familiares de outras gerações não sejam as nossas, quanto menos as experiências, todas elas

⁷⁹ Walter Benjamin também falaria dessa forma de culto como um culto à saudade, perpetuado posteriormente na fotografia do rosto amado.

⁸⁰ ARIÈS. *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, p. 135.

são atualizadas pelo ambiente e pela história familiar. E essa relação fotográfica se expande até mesmo aos espaços do cemitério, com sepulturas familiares que mais se parecem reinvenções do álbum fotográfico.



Fig. 23 e 24 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal]; Fig. 25 - Cemitério dos Prazeres, Lisboa, 2013 [Arquivo pessoal]; Fig. 26 - Cemitério de Souselo, Portugal, 2013 [Arquivo pessoal].

Ao olhar essas imagens, fica a estranha sensação de estarmos em um lugar povoado por rostos inertes que nos olham brutalmente. Que pequena cidade é essa, habitada por imagens e nomes, pela memória e seu apagamento, por percursos solitários e imaginação? Que posição, temos, os vivos, nessa cidade silenciosa?

Pensa-se, e sente-se mesmo, que a sociedade se compõe simultaneamente dos mortos e dos vivos, e que os mortos são tão significativos e necessários como os vivos. A cidade dos mortos é o inverso da sociedade dos vivos, ou, mais propriamente que o inverso, a sua imagem, e a sua imagem *intemporal*.⁸¹

⁸¹ ARIÈS. *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, p. 51.

Lembro-me então de uma outra cidade, Eusápia. Enredada na cartografia calviniana⁸², o viajante Marco Polo nos conta de uma cidade duplicada: para que a passagem da vida para a morte fosse menos brusca, os habitantes de Eusápia construíram uma cópia idêntica dela em seu subsolo. “Os cadáveres, dessecados de modo que os esqueletos restem revestidos de pele amarela, são levados para baixo e continuam a cumprir antigas atividades.” Relojoeiro continua relojoeiro, barbeiro continua barbeiro. Mas muitos dos habitantes desejam que, depois de mortos, vivendo na Eusápia subterrânea, possam exercer outras atividades: domadores de leões, duquesas, generais. Uma confraria de encapuzados é responsável por circular entre os dois mundos, levando os novos mortos da cidade de cima para sua cópia de baixo. São eles que relatam as notícias de um lugar a outro, e “dizem que cada vez que descem encontram alguma mudança na Eusápia de baixo; os mortos apresentam inovações em sua cidade; não muitas, mas certamente fruto de uma reflexão ponderada, não de caprichos passageiros.” E, assim, os vivos enciumados começam a copiar a cidade de baixo, fazendo, em cima, uma cópia da cópia. Na realidade, conta-nos Marco Polo, isso já acontecia há muito tempo: foram, inclusive, os mortos que construíram a Eusápia de cima à semelhança da cidade deles. E, ao fim do seu relato, faz a revelação: “Dizem que nas duas cidades gêmeas não existe meio de saber quem são os vivos e quem são os mortos.”

Talvez seja nossa relação, de vivos, com os mortos, dessa mesma natureza: estamos a eles tão misturados, em memórias, fotografias, ideias de origem e filiação, que, sem notar, perpetuamos continuamente nosso lugar comum, nosso espaço partilhado. Pois voltemos ao álbum, lugar também de partilha, espécie de necrópole em miniatura em que vivos e mortos contam suas aventuras. Qual a origem do gesto de juntar imagens e narrar suas histórias? Segundo o sociólogo Jean-Claude Kaufmann, com o desenvolvimento dos pequenos formatos como o *carte-de-visite* e da compra e partilha de retratos entre si, as pessoas começaram a acumular diversas fotografias, que envolviam desde imagens da família e de amigos até de pessoas famosas, passando também por paisagens e monumentos:

Foi então que surgiu um novo objeto comercial, concebido especialmente para organizá-las. Não se tratava ainda de um álbum de família, já que a ideia não era então consciente, mas de um simples instrumento de organização, ou até mesmo de coleção, cujas páginas alinhavam molduras previamente recortadas, nas quais seriam posicionados os instantâneos.⁸³

⁸² CALVINO. As cidades e os mortos 3. In: *As cidades invisíveis*, p. 101-102.

⁸³ “C’est alors qu’apparut un nouvel objet commercial, conçu spécialement pour les ranger: l’album. Il ne s’agissait pas encore d’un album de famille, l’idée n’étant pas alors dans les esprits. Mais d’un simple instrument

Ainda que o álbum fotográfico tenha surgido em um formato parecido com o que ainda temos hoje, o simbolismo do seu conteúdo era, entretanto, bastante diferente. Segundo o autor, o álbum foi se formando aos poucos, de forma involutária, a partir do acúmulo de imagens e de histórias ao redor delas, aparecendo, assim, uma espécie de livro ilustrado sobre a família:

Ele é o Grande Livro do lar e da descendência, seu romance, sua memória, o instrumento privilegiado do relato sobre as origens. É aquele que estabelece as ligações, que situa fora do tempo a unidade do pequeno grupo, que amalgama as gerações, que conecta aos remotos antepassados.⁸⁴

Mas, além do gesto de confecção do álbum, o que alimentou o desejo de fazê-lo? De guardar, para mais tarde, a imagem do acontecimento de hoje? Já mencionamos a ideia de um crescente culto à recordação, além do fato do grupo familiar se tornar mais coeso afetivamente. Mas, para além desses fatores, a própria indústria fotográfica alimentou, vertiginosamente, o desejo pelo consumo de memória. A Kodak, fundada por George Eastman (1854-1932) em 1888, nos Estados Unidos, teve um papel crucial no desenvolvimento mundial da fotografia amadora⁸⁵, além de ter, de alguma forma, doutrinado o consumidor sobre o que era eminentemente fotografável. Com a simplificação do uso e consumo da câmera fotográfica e uma publicidade voraz⁸⁶, a companhia logo se tornou a porta-voz do desejo de memória. Nascia a ideia da fotografia instantânea e, com ela, o gesto contínuo do homem de tentar reter algo do tempo que passa. A pergunta que resta, ainda hoje, é se a fotografia, em especial a amadora, com seus instantâneos de férias e passeios, festas e comemorações, domingos alegres e afeto familiar, trouxe junto consigo o desejo de guardar as memórias, ou o desejo de produzir memórias que fossem guardáveis pela imagem, reverberando as reflexões de Antonino Paraggi, personagem de Calvino. Nas campanhas publicitárias da Kodak, fica evidente a criação de uma nova necessidade de dar corpo à memória, esta que se tornava, a partir daquele século, um produto a ser largamente consumido.

de rangement, voire de collection, dont les pages alignaient des cadres prédécoupés où placer les clichés.” KAUFMANN. *Un siècle de photos de familles*, p. 5.

⁸⁴ “Il est le Grand Livre du foyer et du lignage, son roman, sa mémoire, l’instrument privilégié du récit qui dit d’où l’on vient. Il est le tisseur de liens qui inscrit hors du temps l’unité du petit groupe, soude les generations, rattache aux lointains ancêtres.” KAUFMANN. *Un siècle de photos de familles*, p. 15.

⁸⁵ Sua grande concorrente, a Fujifilm, foi fundada somente em 1934.

⁸⁶ “Ao incitar as mulheres a tornar-se historiadoras familiares, a Kodak associou incisivamente o instantâneo à memória e à perda, especificamente através de valores e sentimentos típicos da classe média, e insistiu para que a fotografia fosse vista como um elemento essencial do dia-a-dia.” BATCHEN. *Snapshots: Art History and ethnographic turn*, p. 130.

Nancy Martha West, autora do livro *Kodak and the lens of nostalgia*, fala de uma mudança sofrida pela vida doméstica americana com o advento da Kodak, que foi mais profunda do que, de fato, a evolução tecnológica que aquilo também representava. Se, nas primeiras campanhas, o lema da empresa era falar da alegria de se fazer fotografias, fosse ao ar livre, em passeios no campo ou à beira-mar, como símbolo mesmo de lazer e liberdade, aos poucos, em especial na primeira década do século XX, as campanhas passaram a se focar mais no âmbito doméstico e familiar, falando sobre a importância de se guardar aqueles momentos coletivos. Segundo a autora, antes do advento da Kodak e da popularização do uso amador da fotografia, as imagens feitas no espaço doméstico rondavam mais fortemente o universo do lamento, do luto, como fica evidenciado pela popularidade das fotografias *post-mortem* ao longo do século XIX. A Kodak, através de suas primeiras campanhas publicitárias, transformou essa latência da morte e do luto em uma alegria nostálgica. Ora, quando a Kodak propõe o apagamento desse “morto” e começa a falar de viagens, de passeios ao ar livre e de domingos ensolarados, ela está, na realidade, a falar de um outro morto, de uma outra espécie de morte: o desaparecimento eminente de tudo o que a fotografia guarda. Isso nos leva a pensar que, ainda que o cadáver tenha sido, aos poucos, retirado das imagens, a ideia de morte jamais abandonou qualquer fotografia. Isso torna ainda mais interessante e sugestivo o fato da fotografia ter absorvido, quase imediatamente ao seu advento, a morte como assunto central, como se ela já portasse, no processo mesmo de sua invenção, o desejo inexorável de falar do que desapareceu.

Mas voltemos às campanhas publicitárias da Kodak. Em um estudo mais sistematizado de suas estratégias, é possível notar claramente sua atuação precisa de acordo com determinada época e suas particularidades. Já nos seus primórdios, no final do século XIX, a empresa anunciava a facilidade da operação fotográfica como podendo ser utilizada até por uma criança.⁸⁷ A empresa se valia das vantagens de uma câmera compacta, sem necessidade de tripé ou de recarregamento imediato, já que aquele primeiro aparelho suportava até 100 imagens, além de ser um belo instrumento. Já se anunciava, nas primeiras campanhas, a ideia do aparelho ser imbatível como câmera de turista, e nota-se um grande empenho da empresa

⁸⁷ “(...) as fotografias mais admiráveis podem ser tomadas por pessoas leigas na arte” (1888); “uma criança pode manuseá-la, e ainda assim suas possibilidades são tais, que se mostram recomendadas aos mais capacitados amadores” (1898); “Utilizadas por qualquer colegial” (1900). Interessante notar o esforço da empresa para divulgar a nova prática entre os mais jovens: em sua campanha de 1900, época do lançamento da câmera Brownie, a Kodak cria o “The Brownie Camera Club of America”, em que convoca garotos e garotas até os 16 anos para participarem de um concurso da melhor fotografia feita com o tal aparelho.

para projetar a atenção do consumidor ao desejo de fotografar viagens e passeios.⁸⁸ Nesses primeiros anúncios, vê-se de forma mais recorrente imagens de lazer ao ar livre, nas montanhas, no campo e, em especial, à beira do mar.⁸⁹

Interessante notar, em um anúncio de 1898, um pequeno texto com toques literários que traz, para além da sugestão de se fotografar eventos mais gerais, um mini-compêndio do que seriam “boas imagens”⁹⁰:

A árvore de Natal, grupos de amigos na mesa de jantar ou de carteados constituem fascinantes temas para a luz do *flash*, e os dias de inverno fornecem uma imensa oportunidade para a fotografia interior, ao passo que lá fora, os campos estéreis e varridos pelo vento, ou as árvores cobertas por seus folheados mantos brancos oferecem possibilidades inesgotáveis ao artista amador.⁹¹

Neste momento, o fotógrafo – o artista amador – não era ainda convocado, em especial, a olhar a própria família e os espaços que lhe concerniam. É interessante, inclusive, perceber o grupo social neste pequeno texto como um “grupo de amigos” e mesmo o Natal, festa eminentemente familiar, não constituía ainda cenas de uma vida doméstica. Mas, em breve, isso mudaria drasticamente. Em um anúncio de 1904, lê-se de imediato: “A Christmas Morning Kodak”. Na ilustração, uma mãe apoia a câmera sobre um amontoado de livros para fotografar a filha pequena, na cama, de camisola e descabelada, segurando a boneca nova. O pequeno texto abaixo da imagem diz: “Onde há uma criança, lá deveria estar a Kodak. Seja para manter verdejantes as memórias do Natal, seja para presentear, ela representa o êxtase das férias.”⁹² Nesta campanha, temos alguns elementos cruciais presentes: o Natal (evento, comemoração, rito), as férias ou o feriado (a quebra do ritmo cotidiano), o espaço doméstico

⁸⁸ “Um diário pitoresco de sua viagem à Europa, às montanhas, à praia, pode ser facilmente realizado com uma Câmera Kodak, que será durante os próximos anos cem vezes digna de seu custo” (1888); “Dias de férias são dias de Kodak”; “Férias sem Kodak são férias desperdiçadas” (1900); “O mundo é meu – eu tenho uma Kodak” (1912).

⁸⁹ Lembrando que é justo no século XIX que se desenvolveu mais largamente a ideia do mar e da praia como lugar de passeio e lazer.

⁹⁰ “A campanha publicitária da Eastman Kodak assegurou não somente que várias pessoas comprassem seu produto (de 1889 a 1909, as vendas domésticas da empresa cresceram, anualmente, em torno de 17,5%), mas também indicou a natureza das fotografias que o novo grupo de amadores realizariam – fotos de família, lazer, e férias. O resultado, como nos demonstra a história da fotografia amadora, foi uma admirável uniformidade temática e estilística nos tipos de fotografias pessoais realizadas no mundo todo. Essas características repetitivas dos instantâneos amadores e das frases e expressões infinitamente reproduzidas conduziram ao mesmo efeito: a banalidade através do excesso.” BERGER. *Snapshots, or visual cultures clichés*, p. 177.

⁹¹ “The Christmas tree, groups of friends at the dinner table or at the card party are all fascinating subjects for the flash-light and the winter days give ample opportunity for indoor portraiture, while outside, the barren, wind swept fields, or the trees covered with their feathery mantles of white offer unlimited possibilities to the amateur artist.” *Harper’s Magazine Advertiser*, 1898, p. 104.

⁹² “Where there’s a child, there should the Kodak be. As a means of keeping green the Christmas memories, or as a gift, it’s a holiday delight.”

(a casa, a família), a intimidade (o quarto, a cama), o afeto familiar (guardar a imagem do outro como memória para o futuro) e, em especial, a criança, o grande assunto da fotografia ao longo do século XX, que alguns pesquisadores chamariam de imagem-ídolo, ídolo-fetiche, comparando, até mesmo, a uma obsessão idólatra.⁹³ Segundo Jean-Claude Kaufmann, o excesso de imagens de crianças alimentou a aparição de um novo ídolo no meio doméstico. Se antes já estavam presentes nas fotos e nos álbuns, elas ainda não apagavam a presença do resto da família. Tornando-se o eixo central das fotografias familiares, ao longo do século XX, as crianças reorganizaram a visibilidade e a identidade do grupo, avançando “discretamente, através de seus risos e travessuras, em direção ao papel primordial que desempenham atualmente, atraindo como ímãs o fotógrafo familiar.”⁹⁴ Segundo o autor, os pequenos ícones se acumulam na casa e todas as cenas que envolvem as crianças são dignas de serem guardadas, pelo simples fato de serem elas as protagonistas de uma determinada situação.⁹⁵ O frenesi só diminui à medida que a criança cresce e, um dia, parte, deixando, por um lado, um vazio na casa e na continuação do álbum e, por outro, preparando-se para começar suas novas histórias fotografáveis. Resta constatar que o tempo da infância, mais do que qualquer outra fase da vida, fala de uma efemeridade evidente, correspondendo a um tempo visivelmente em desaparecimento; essa promessa de fim, de uma espécie de morte, alimentará vertiginosamente o desejo de apreensão dos instantes. A Kodak não somente incentivou a prática de se fotografar crianças (“Keep a Kodak story of the children”) como, também, a de deixá-las fotografar (“Let the children Kodak”). Algumas campanhas baseiam-se na estratégia de listar diversos pequenos momentos, aparentemente simples e até mesmo banais, que se converteriam na grande matéria-prima da fotografia familiar, “preservando para sempre os dias da infância” e prometendo o encontro com aquele tempo perdido, quando, como diz um outro anúncio, “o tempo começar a pregar peças na memória”.

A casa, lugar emblemático da intimidade, da família e das brincadeiras infantis, tornara-se também a grande protagonista das fotografias amadoras. Como diz um dos anúncios, “a recordação da infância permanece incompleta até que as fotografias domésticas venham

⁹³ Cf. KAUFMANN; SILVA.

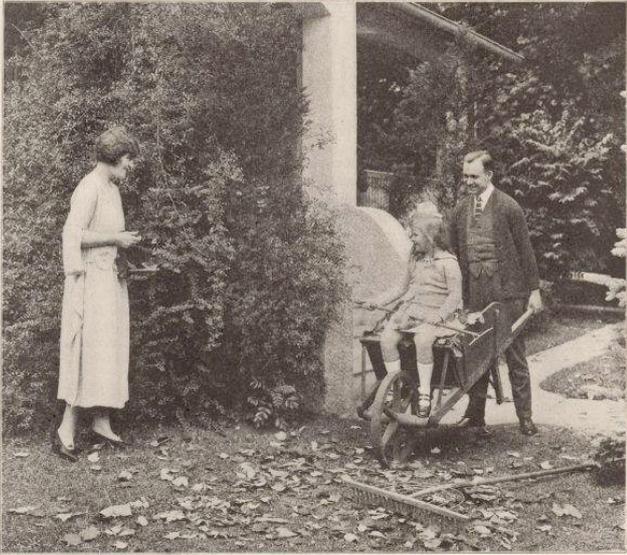
⁹⁴ “(...) discrètement, à travers rires et pitreries, vers leurs rôles actuels de premier plan, attirant de plus en plus vers eux, tels des aimants, le photographe familial. KAUFMANN. *Un siècle de photos de familles*, p. 7.

⁹⁵ Anúncios Kodak: “Em todos os momentos, desde o “Good Morning, Papa” ao “Now I lay me”, elas atraem a atenção do fotógrafo” (1909); “Todos os dias, em seu pequeno conto de fadas, as crianças propiciam incontáveis momentos Kodak. A Mary divertindo-se no chá das cinco, ou colocando Dolly para dormir com sua solicitude maternal; o pequeno Jim, dominando virilmente seu vigoroso corcel de madeira, ou perseguindo em seu traje indígena um leão da montanha personificado por Tabby, que agitado se esconde debaixo das hortênsias – eis as imagens que mais significado possuem.” (1921).

complementar as fotos mais formais de estúdio.”⁹⁶ O que a Kodak propõe são fotografias “caseiras” que convocam os pais, as mães ou as irmãs para fazê-las:

No final das contas, é no lar onde a palavra Kodak mais significado possui – porque as fotos domésticas são as que mais significam. O álbum de férias, as fotos do passeio de verão, de nossos hobbies preferidos – Incríveis! Todas elas! Mas as fotos das crianças – exatamente da forma como ficam todos os dias pela casa – essas são as que nunca nos enfadam.⁹⁷

Obviamente, a empresa desejava vender o maior número de câmeras possível, mas é interessante observar como ela foi alimentando esse desejo de vínculo e do *fazer a própria imagem: o seu olhar; as suas imagens; o seu ponto de vista*. A casa, então, tornou-se a esfera mais representativa deste *faça você mesmo*.⁹⁸



Your story with your Kodak

When you “click” the shutter yourself and the people and surroundings in front of the lens are of particular interest to you—your children, your home—then and only then will the resulting pictures give the complete enjoyment photography provides.

And it's all easy with a Kodak—from the start.

“At Home with the Kodak”, a well illustrated booklet that tells you how to get most easily the kind of home pictures you want—free by mail or at your dealer's

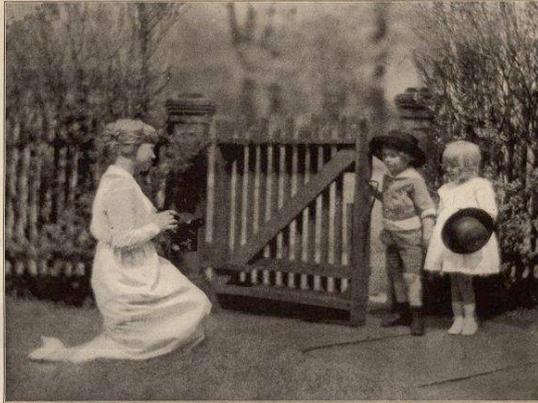
Eastman Kodak Company, Rochester, N. Y. *The Kodak City*

Fig. 27 - Publicidade Kodak, EUA, 1922 [George Eastman Archive].

⁹⁶ “(...) the record of his infant days is incomplete unless there are home pictures to supplement the more formal studio photographs.”

⁹⁷ “After all, Kodak means most in the home – because home pictures mean the most. The vacation album, the pictures of the summer outing, the travel pictures, our pet hobby pictures – Great! All of them! But the pictures of the children – just as they are every day about the home – these are the ones of which we never tire.” Anúncio “At home with a Kodak”, 1920.

⁹⁸ “Your story with your Kodak” (1922); “They are *your* pictures” (1921).



Keep a Kodak Story of the Children.

In every day of their young lives are events of almost dramatic interest: The painted gallop across the porch on the hobby horse; the adventure with the puppy in the garden; sister's new frock and brother's tricycle; that important morning when with stout hearts they first trudge off to school—such pictures, preserving forever the childhood days, mean a world of comfort to mother's heart—yes, and to father's too.

And just a few years afterward: "That's you, Polly, when you were—let me see. Oh yes, the film says it was August eight, nineteen nineteen, your fourth birthday. And Junior was five."

Every picture worth taking is worth at least a date, if not a title. It's all very simple with an Autographic Kodak, as simple as pressing the button. And Autographic film costs no more than the other kind.

EASTMAN KODAK COMPANY
 Rochester, N. Y., *The Kodak City*
All Dealers.

Fig. 28 - Publicidade Kodak, EUA, 1919 [George Eastman Archive].



Let the Children Kodak

Enrich the home life with pictures of them and by them. There are opportunities at every moment of their busy little lives. They pose for you a hundred times a day and do it the more gracefully in that they do not know it. In every moment from "Good Morning, Papa," to "Now I lay me," they invite the camerist. And turn about is fair play. Let the Children Kodak. The mystery of photography appeals to them and with a simple little Brownie they soon learn to make good pictures.

There's no dark-room in photography by the Kodak system. Every step has been so simplified that the merest beginner can now make good pictures from the start. Kodak means photography with the bother left out.

Kodaks \$5.00 to \$100. Brownie Cameras (They work like Kodaks) \$1.00 to \$12.00

EASTMAN KODAK COMPANY,
 ROCHESTER, N. Y.

Catalogues free at the dealers or by mail. Published by Eastman Kodak Co., New York, 1909

Fig. 29 - Publicidade Kodak, EUA, 1909 [George Eastman Archive].



The Baby's Picture

It makes no difference how often baby goes to the photographer—and for the sake of admiring relatives his visits should be frequent—the record of his infant days is incomplete unless there are home pictures to supplement the more formal studio photographs. Mother or father or sister can readily make a series of pictures of the little ones that will grow more precious year by year. Picture taking is easy now and inexpensive too, the Kodak has made it so.

"The Kodak Baby Book," is the title of a helpful little booklet that tells how to successfully keep a photographic record of the baby—how to make the pictures, how to arrange them. Illustrated with a dozen home pictures of the author's own baby.

Free at any Kodak Dealers or by mail.

EASTMAN KODAK COMPANY, Rochester, N. Y., *The Kodak City.*

Fig. 30 - Publicidade Kodak, EUA, 1908 [George Eastman Archive].



MADE WITH A 1A KODAK. SEELY 808.



MADE WITH A 1A KODAK AND KODAK PORTRAIT ATTACHMENT. SEELY 808.

At home with a **KODAK**

After all, Kodak means most in the home—because home pictures mean the most.

The vacation album, the pictures of the summer outing, the travel pictures, our pet hobby pictures—Great! All of them! But the pictures of the children—just as they are every day about the home—these are the ones of which we never tire.

The two pictures shown here were both made with the same Kodak. In the lower one the Portrait Attachment was used. This attachment is simply an extra lens, costing but 75 cents, that slips on over the other lens and so alters the focus that sharp pictures can be made of a "close up".

There are Portrait Attachments to fit Kodaks and Brownies of every size—and their use is very simple.

All Dealers'.

Eastman Kodak Company, Rochester, N. Y.

Fig. 31 - Publicidade Kodak, EUA, 1920 [George Eastman Archive].

SUCCESSFUL FARMING 31



FROM A KODAK NEGATIVE

They are *your* Pictures

It is when the picture shows something that *you* are interested in, that *to you*, it becomes worth while. You do not, perhaps, care anything about taking pictures (though many people think it great fun) but the pictures themselves you do care for when they are of people or places or things that are yours or that you are interested in.

There's a personal, human touch in pictures of your home, your children, your broad meadows and your fine cattle. There's interest to you in pictures that tell the story of your auto trip, your camping party or of the picnic where your children had so good a time.

It is because such pictures have the personal appeal that, in millions of homes, the snap-shot album has become the most thought of book in all the house.

Picture taking is very simple with a Kodak or Brownie, and less expensive than you think.

Ask your dealer or write us for the 1921 catalogue of Kodaks and Brownies. It's free

Eastman Kodak Company Rochester, N. Y., *The Kodak City.*

If it isn't an Eastman, it isn't a Kodak.



The Story of the

KODAK ALBUM

It's the intimate, personal story of the home—a picture story that interests every member of the family. And the older it grows, the more it expands, the stronger its grip becomes; the greater its fascination.

Ask your dealer or write us for "At Home with a Kodak."

EASTMAN KODAK COMPANY,
ROCHESTER, N. Y., *The Kodak City.*

Fig. 32 - Publicidade Kodak, EUA, 1921 [George Eastman Archive];

Fig. 33 - Publicidade Kodak, EUA, 1915 [George Eastman Archive].

Com lemas poderosos como “The day that will never come again”, a prática da fotografia e dos álbuns fotográficos foi crescendo e se proliferando entre as famílias. Esse gesto de rememoração foi também tema de diversos anúncios da Kodak. Em um deles, vê-se uma cena clássica das operações de memória envolvendo três gerações da mesma família: os avós, a mãe e os filhos. Todos juntos, literalmente encostados uns aos outros, observam com devoção a própria história contada em imagens. Nota-se o gesto de estarem juntos, de terem os corpos entrelaçados como em uma única massa compacta, ao mesmo tempo em que olham as fotografias, as gerações anteriores, o passado misturado ao presente, fazendo ecoar, nas crianças, o dever para com o futuro, dever de valorizar, de continuar, de dar voz e imagem àqueles que logo desaparecerão.

The family in a group photograph—before they have left the old fireside and gone out into the big world—Ever think of it?

Nothing preserves the home atmosphere and home memories like a group picture—with father and mother in the center.

And, when the family is scattered how glad you will be that you had it done in time.

Photography almost puts this obligation on us. Make the appointment to-day.



There's a photographer in your town.
Eastman Kodak Company, Rochester, N. Y.

Those pictures of father and mother—quaint in their old-fashioned clothes, are all the more precious because they recall the father and mother of your childhood.

Some day your photograph will be just as precious to others. And the present-day photographer is well equipped, both in skill and in the tools of his profession, to pay the obligation that this generation owes to the next.



There's a photographer in your town.
Eastman Kodak Company, Rochester, N. Y.

Fig. 34 - Publicidade Kodak, EUA, 1913 [George Eastman Archive];

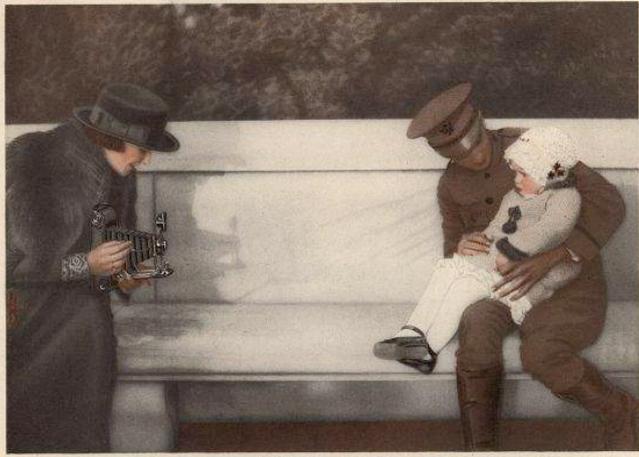
Fig. 35 - Publicidade Kodak, EUA, 1914 [George Eastman Archive].

Na série de anúncios “There’s a photographer in your town”, a empresa tentou alcançar um outro público, o que não possuía sua própria câmera fotográfica. Incentivando o oferecimento do próprio retrato a alguém, ou o retrato para a conservação da memória, a Kodak se utilizou de meios perspicazes de convencimento, tocando, uma vez mais, em pontos comoventes: “Teus amigos podem comprar tudo o que você pode lhes dar – menos a tua fotografia.” (1916); “Eles se vão à escola como crianças; retornam já rapazes e senhoritas. Vocês têm saudades – mas vocês querem também as memórias de infância. As fotografias das crianças nunca crescem.” (1921); “Para seu Menino Soldado no acampamento ou no front; para seu Rapazinho Marinheiro patrulhando o alto-mar; de você para ele, para acender o coração dele e para manter estreitos os laços domésticos – a sua fotografia.” (1917); “E quando a família se dispersar, como você se alegrará por tê-la feito a tempo. A fotografia quase nos impõe essa obrigação.” (1913).⁹⁹ A questão de se fazer um retrato torna-se, então, uma espécie de obrigação que se tem, no presente, para com as futuras gerações. A memória via imagem

⁹⁹ “Your friends can buy anything you can give them – except your photograph.” (1916); “They will go away to school as children; they will return as young men and young women. You want them to – but you want also the childhood memories. Photographs of the children never grow up.” (1921); “For your Soldier Boy in camp or at the front; for your Sailor Lad patrolling the high seas; from you to him, to make his heart light and to help keep tight the home ties – your photograph.” (1917); “And, when the family is scattered how glad you will be that you had it done in time. Photography almost puts this obligation on us.” (1913).

torna-se um dever e uma responsabilidade. As campanhas da Kodak criaram, com sua estratégia publicitária, uma nova esfera de necessidades humanas primárias e imediatas.

As épocas das duas grandes guerras também foram prolíficas para a indústria fotográfica e suas campanhas publicitárias. A prática da fotografia era estimulada pelos anúncios desde o momento da saída de casa do soldado (“Before he goes”; “The day of his going”), até a relação que mantinha à distância com sua família quando em combate. No anúncio da partida do soldado, vemos uma tocante cena em que o pai segura no colo a filha pequena, enquanto sua mulher faz uma fotografia dos dois. Resta, na imagem, o laço familiar, entre a despedida e a incerteza da volta, mas também a garantia de que algo está a salvo.



Before He Goes

When we have won this war—when our boys sail home across seas forever freed from pirate submarines—when our boys, bronzed and sinewy, hardened veterans all, swing with martial, ringing tread past the reviewing stands, victors in the battle for democracy—first in their hearts and minds will be the thoughts of home.

Mustered out—overwhelmed with the acclaim of a nation—they go back to the brave homes so bravely defended. Happily, they take up the pursuits of peace—but never will they forget that they have been soldiers for democracy. And they will always be grateful for that which will keep fresh in their memories the story of the Great War.

This thing pictures can do. Pictures of the parting and of the home-coming, pictures of comrades in arms, pictures that tell intimately of how the war touched their lives—these will have value beyond price. And while they are still in camp, are patrolling the high seas or battering the Teuton line in France, pictures of their home folks and home doings, Kodak pictures such as you can take, will help to “turn the dark cloud inside out, till the boys come home.”

EASTMAN KODAK COMPANY, Rochester, N. Y., *The Kodak City*

Fig. 36 - Publicidade Kodak, EUA, 1917 [George Eastman Archive].

Os anúncios também incentivavam vigorosamente que as famílias enviassem aos soldados as fotografias de casa, do ambiente familiar, os retratos dos que ficaram, para que isso os ajudasse na guerra, tanto nos dias de tédio e saudade, quanto em plena batalha, o que lhes daria mais coragem para lutar e, conseqüentemente, a vitória:

(...) fotografias que trarão um radiante sorriso ao rosto dele, um rompante de alegria ao coração, e que manterão chamejante na alma o fogo da coragem enquanto ele estiver combatendo com a imagem de casa fresca em sua mente, pela segurança daquele lar e pela honra de sua bandeira. (1917)¹⁰⁰

Em muitos dos anúncios dessa época, fica clara a intenção da Kodak de colocar a fotografia como uma espécie de aliada de guerra, sendo o afeto, que ela carregava, elemento essencial para que aqueles soldados voltassem vitoriosos para casa.



Snap-Shots from Home.

Give cheer to the boys in camp and on shipboard by sending them pictures from home. There are likely to be some tedious, homesick days and a little cheer-up in the way of photographs of the home folks and the home doings will do them a lot of good.

And some day when you want to give something a little more substantial, send along a Vest Pocket KODAK and ask your Soldier or Sailor Boy to send pictures to you.

Vest Pocket Autographic Kodak, - - - \$6.00

All Dealers.
EASTMAN KODAK COMPANY, ROCHESTER, N. Y., *The Kodak City.*

Fig. 37 - Publicidade Kodak, EUA, 1917 [George Eastman Archive].

Observar a publicidade da Kodak ao longo dos tempos, dá-nos uma boa dimensão da entrada poderosa que a empresa, através de seus aparelhos fotográficos e da promessa de memórias guardadas, teve na vida doméstica e familiar daquele início de século. Depois disso, a prática reverberou até os dias de hoje, com as mesmas promessas, com os mesmos desejos. Não é possível pensar a história da fotografia amadora e familiar sem atentar ao fato de que ela foi construída junto a uma publicidade vigorosa. Resta a questão sobre o quanto a ideia de família, tal como a conhecemos, também foi edificada nas tramas da fotografia e do ato de fotografar o outro, no desejo de guardar todos os instantes possíveis.

¹⁰⁰ “(...) pictures that will bring a cheery smile to his face, a leap of joy to his heart, that will keep bright the fire of courage in his soul as with the home image fresh in mind he battles for the safety of that home and for the honor of his flag.” (1917).

A dimensão privada da imagem, seu uso íntimo e particular, fez com que surgisse uma espécie de imagem *sacro-secular*, imagens carregadas de um forte valor de crença, de saudade e de prova do acontecimento. Sagrada é a imagem e também a intimidade de uma família, o seio familiar, seus modos, seus segredos, seus afetos. Como penetrar a intimidade do outro pela fotografia? Quão possível é lançar um olhar verdadeiro à imagem de uma família que não é a nossa? Creio, a princípio, que exista sempre um segredo, algo que está vedado numa imagem. Podemos percorrê-la lateralmente, por suas bordas, suas margens, sem nunca chegar perto demais. A imagem fotográfica familiar dá a ver, mas mantém-se, invariavelmente, em uma intimidade oculta.

Para finalizar, uma fotografia encontrada recentemente, o retrato de um dos meus bisavôs portugueses. Já conhecia, há muito, a sua cópia, mas encontrei, por acaso, em um álbum alheio, essa reprodução que soou como original. Montada em um cartão envelhecido, o objeto expõe seu tempo. Mas o que nele me comove é o que vem escrito atrás: *meu pai*. A letra, descobri depois, é daquela tia-avó que imigrou para os Estados Unidos; ela levou a foto consigo. Ao morrer, a foto veio junto com suas poucas coisas para o Brasil. Escrever *meu pai* junto à fotografia não me parece um gesto contra o esquecimento – ele precisaria, sobretudo, de nome, data, local, uma legenda mais efetiva –, mas uma afirmação, uma confirmação. *Este é o meu pai*. O vínculo permanece nas margens da palavra.



Fig. 38 - Arquivo pessoal. Portugal, Estados Unidos, s.d.

3. O teatro das imagens: tempo, narrativa e memória

Pois o álbum esconde segredos mais profundos ainda. Este por exemplo: é mentindo por omissão que ele mais fala, é traindo-nos que ele nos fabrica. Através da bricolagem clandestina da memória, ele redesenha, de acordo com suas leis próprias, linhas inteiras de nossa existência.

*Jean-Claude Kaufmann*¹⁰¹

Há pouco tempo, olhei uma imagem que ronda os meus dias por mais de 20 anos e ela tornou-se, num instante, outra. É uma fotografia do começo da década de 1950, tomada em um estúdio da Freguesia de Souselo, em Portugal. Terra da minha avó, era onde a família vivia antes de imigrar para o Brasil. A imagem sempre me comovera por sua beleza simples, pelo olhar sério de minha avó, por suas mãos segurando firme o corpo do filho menor enquanto o outro, ao seu lado, parecia rígido e tímido diante do dispositivo fotográfico. Ele, o meu pai. Os figurinos sempre me pareceram emprestados pelo estúdio, mas talvez haja ali um ar de domingo e sua melhor roupa. O rosto com traços ciganos de minha avó me faz imaginar origens perdidas e a cadeira em que ela se senta me causa uma espécie de *déjà-vu*. Do que me comove: as flores apagadas do vestido de minha avó, suas mãos grandes como as minhas, o olhar em outra direção e o sorriso que não chega; as meias largas do meu pai, sua mão direita fechada e o cabelo cuidadosamente penteado; os sapatos gastos do meu tio e a moeda que ele segura nas mãos. Eu nunca havia me perguntado por que o meu avô não estava naquela imagem. Talvez houvesse um olhar acostumado a ver alguém da família sempre em falta: aquele que fotografa. Mas não era o caso ali, tratando-se de um estúdio profissional. Essa questão não sobrevoou a imagem durante anos, até que, recentemente, em um lapso, eu entendi: talvez ele já tivesse imigrado para o Brasil. E o que eu imaginava ter acontecido poucos meses antes da viagem da minha avó e das crianças, revelou-se, por documentos antigos, como uma distância de quase dois anos. Foi aí, então, que tudo mudou naquela fotografia: o olhar ligeiramente desviado de minha avó virou-se para o mar, seu quase sorriso fechou-se em uma seriedade perturbadora e os meninos, de repente, ficaram com o aspecto de uma orfandade latente. Do que se tratava aquela imagem? De um mero registro da infância, do vínculo com a mãe? Eles eram pobres, imigraram justo por não terem nada. E a fotografia,

¹⁰¹ “Car l’album cache des secrets plus profonds encore. Celui-ci par exemple: c’est en mentant par omission qu’il parle davantage, c’est en nous trahissant qu’il nous fabrique. Par le bricolage clandestin de la mémoire, il redessine selon ses propres lois des lignes entières de notre existence.” KAUFMANN, *Un siècle de photos de familles*, p. 4.

por que fazê-la? – tenho me perguntado há dias. Mas, desde que eu soube, e agora faz mais sentido, a fotografia se tornou o retrato de quem permaneceu longe. Pergunto-me se a intenção era de enviá-la ao Brasil, ao pai e marido distante. Ronda-me a lembrança da história do pai do meu avô, que, na sua vinda para o Brasil, quase 3 décadas antes do filho, tendo também deixado a família em Portugal, morrera aqui sem deixar rastros. O que o meu avô fazia era repetir a viagem do pai e, talvez, a minha avó soubesse do risco iminente de um desaparecimento e desejasse mantê-lo, o marido ausente, perto da imagem dos que ficaram longe. Hoje, olhando a fotografia, sua beleza simples transformou-se em ferida. O que vejo é a ausência do meu avô.



Fig. 39 - Arquivo pessoal. Portugal, c. 1954.

Uma das questões mais assombrosas da fotografia é o que dela fica de fora. Ora, a obviedade desse fato não o torna menos aterrador. Fala-se tanto sobre a escolha do fotógrafo, do seu ponto de vista, do olhar que, por si só, exclui o que não está na imagem; mas creio que, no contexto das fotografias familiares, isso se torna ainda mais surpreendente, porque todas elas permanecem secretas. Penso na fotografia da minha avó com os dois filhos e na minha atual

descoberta que, no fim das contas, é também pura especulação. As fotografias falam é de nós, que as olhamos agora. O resto são fantasmas. Mas há a imagem, e essas pessoas que dela me olham. O olhar de cada um dos três atravessa o tempo e põe-se diante dos meus olhos: *olhamo-nos*. Eles não sabem que eu os vejo, mas um dia se colocaram diante de uma câmera fotográfica para que fossem vistos, para que o papel se apossasse de sua visibilidade.

Quantos olhares se cruzam com os nossos quando estamos diante dessas fotografias velhas, tantas vezes imagens anônimas, sem origem, já sem nenhuma marca de história, fotografias sobreviventes que invadem álbuns, feiras de rua, sebos empoeirados e coleções inventadas? O que resta de comum em cada um daqueles rostos sem nome?

Esse público nos encara com olhos de cego, desde cenários acinzentados, enquanto seu comportamento facial e corporal insiste principalmente em uma apresentação dignamente formal. Tal formalidade convém a um procedimento que pode ter sido realizado uma única vez na vida de uma pessoa. De fato, esses retratos, por outro lado humildes, declaram: “Não me esqueça”, com tanta intensidade proposital quanto qualquer tumba de faraó; declaração esta ainda mais pungente devido ao anonimato dos modelos na maioria dos casos.¹⁰²

O que vemos agora são esses olhos que pedem para não ser esquecidos, olhos que também deixamos imprimir em nossas fotografias de hoje, fitando olhos que habitam o futuro. Um dia, um fotógrafo nos mira com o aparelho fotográfico e nós miramos a câmera. Outro dia, outros olhos miram a imagem captada naquele instante. Nenhum olhar se cruza: nem o do fotografado com o do fotógrafo e nem o do futuro observador da imagem com os olhos nela impressos. Ninguém nunca se olhou diretamente, mas foi estabelecida ali uma rede de olhares. No ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin comenta algo sobre isso:

O que devia ser sentido como elemento inumano, mesmo mortal, por assim dizer, na daguerreotipia, era o olhar para dentro do aparelho (prolongadamente, aliás), já que o aparelho realmente registra a imagem do homem sem lhe devolver o olhar. É, contudo, inerente ao olhar essa expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida (...), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude.¹⁰³

A pesquisadora Marianne Hirsch, no livro *Family Frames: photography, narrative and postmemory*, também faz notar, via Barthes, essa rede de olhares que circulam nas fotografias familiares, suspeitando que a própria relação familiar se dá na experiência desses

¹⁰² “This clientele looks out at us from their gray backgrounds with the fixed stare of the blind, their facial and bodily comportment insisting above all on a dignified formality of presentation. Such formality is fitting for a procedure that may have occurred only once in a person’s lifetime. Indeed, these otherwise humble portraits declare, “Do not forget me,” with as much intensity of purpose as any pharaoh’s tomb, a declaration made all the more poignant by the anonymity of the sitters in most examples.” BATCHEN. *Vernacular Photographies*, p. 62.

¹⁰³ BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*, p. 139.

cruzamentos. O indivíduo pertencente ao grupo seria constituído, então, nesse espaço de interseção, onde ele olha e é olhado:

*A foto do jardim de inverno contém uma série de olhares que se cruzam e se confirmam mutuamente, que contam a história dessa forma não verbal de relação familiar. Ela indica como o olhar posiciona os membros da família uns em relação aos outros, em seus respectivos papéis e interações predeterminados, porém eternamente negociados e negociáveis: mãe e filho, irmão e irmã, pais e filha. (...) O olhar familiar não é, portanto, o olhar de um sujeito olhando um objeto, mas um olhar mútuo de um sujeito olhando um objeto que é por sua vez um sujeito olhando (de volta) um objeto. Nesse âmbito familiar, enquanto eu olho, eu também sou sempre olhado, visto, escrutinado, vigiado, monitorado. A subjetividade familiar constrói-se de forma relacional, e nessas relações eu sou sempre eu mesmo e (tornado) outro; sujeito falante e observador, e objeto comentado e observado: eu sou sujeitificado e objetificado.*¹⁰⁴

Isso também faz ecoar as próprias palavras de Barthes sobre a sua sensação ao ser fotografado, participando desta troca de olhares onde, em algum momento, torna-se alvo e objeto do olhar de outrem. Para Barthes, isso se configurava como uma “microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro.”¹⁰⁵ Mas, é tornando-se espectro, objetificado no olhar do outro, que, por novas vias, o sujeito se reinstaura na imagem: a mãe; o pai; alguém que está ausente. O que eu vejo não é o morto, é o afeto naquele rosto que agora também me olha; torno-me objeto do seu olhar. Na fotografia, nada se olha diretamente, e quando a imagem está pronta, tudo já é tarde demais. É também Barthes quem vê o terror da fotografia no que ele chama de *o retorno do morto*. Mas restam esses olhos e o tempo deles diante do dispositivo fotográfico: além da trama secreta de olhares, como falar do tempo que habita os seus intervalos?

O tempo da fotografia é constituído de diversas instâncias: o tempo do ato fotográfico e do olhar lançado ao dispositivo, o tempo de processamento da imagem, o tempo da imagem como produto existente no mundo, o tempo de relação que estabelecemos com a imagem. Tomando a clássica fórmula barthesiana do *ça a été*, consideremos as duas possibilidades de tradução da língua francesa: *isso foi*; *isso esteve*. Cada verbo – ser, estar – interpreta o tempo de uma forma diferente. Se o primeiro tende a falar de uma duração, o segundo fala de uma

¹⁰⁴ “The winter-garden picture contains a series of intersecting and mutually confirming looks that tell the story of this nonverbal form of familial relationship. It suggests how looks position members of the family in relation to one another, in the predetermined but forever negotiated and negotiable roles and interactions: mother and son, brother and sister, daughter and parents. (...) The familial look, then, is not the look of a subject looking at an object, but a mutual look of a subject looking at an object who is a subject looking (back) at an object. Within the family, as I look I am always also looked at, seen, scrutinized, surveyed, monitored. Familial subjectivity is constructed relationally, and in these relations I am always both self and other(ed), both speaking and looking subject and spoken and looked at object: I am subjected and objectified.” HIRSCH. *Family frames*, p. 9.

¹⁰⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 27.

impermanência. A fotografia estrutura-se nestas duas dimensões temporais. Entre instantes e durações, o tempo fotográfico é um tempo obstruído, interrompido, mas, por outro lado, vivo, fluido, sempre a reinventar suas narrativas e seus segredos, compondo-se de uma estranha potência de transformação. A fotografia fixa um instante, mas não fixa o relato de sua memória, que é tão vivo como a passagem do tempo. Cada família fabrica suas próprias memórias através das fotografias e, com isso, reelabora a temporalidade e a história das imagens.

Por outro lado, a fotografia instantânea estrutura-se também como uma dimensão sem tempo. O ato fotográfico, como o instante da morte, é um tempo suspenso, no qual somente existem um antes e um depois, sem a apreensão do presente. Mas o dispositivo produz a imagem e o tempo em suspensão dela que, mais tarde, será atualizado pelo olhar que lançamos e pelo olhar que a fotografia devolve. O tempo presente da fotografia compõe-se, então, do tempo atual em que um espectador estabelece uma relação de olhar com a imagem. Sabemos que nos primórdios da fotografia o tempo presente do ato fotográfico era estendido, fazendo, do instante mínimo que conhecemos hoje, uma duração. Longos minutos de pose, dispositivos para manter o corpo e a cabeça eretos, uma série de artifícios para sustentar o tempo de fabricação da imagem. Olhar essas fotografias era supor uma imagem recoberta por diversas camadas de tempo e o resultado era um rosto envolvido por instantes sucessivos em uma expressão construída na duração. Mas, nos instantâneos, o que vemos é uma fatia tão mínima do tempo que, sendo imensurável em nossa concepção cotidiana, torna-se uma espécie de suspensão. Nessa trama de tempo, lançada do passado ao futuro, há também o que Barthes chamaria de: *isso será e isso foi*. Uma fotografia permanece invariavelmente nesse intervalo.

Mas é esta suspensão do tempo o que permite uma re-atualização permanente das fotografias familiares, em especial quando inseridas no contexto do álbum: “O álbum abole as hierarquias, elimina as distâncias, apaga o tempo; uma intersubjetividade íntima entra em cena com personagens espantosamente próximos.”¹⁰⁶ Apagando o tempo, resta recriá-lo, dando às imagens corpo e voz dentro de uma outra temporalidade que é a do álbum mesmo, da narrativa, da oralidade e da memória que ele encena. A sobrevivência dos mortos pertence, doravante, à voz dos vivos.

¹⁰⁶ “L’album abolit les hiérarchies, supprime les distances, efface le temps; une intersubjectivité intime se met en scène avec des personnages étonnamment proches.” KAUFMANN. *Un siècle de photos de familles*, p. 14.

O pesquisador Armando Silva, diante do álbum, pergunta-se: “De que matéria, física e existencial, são feitas essas imagens que nasceram para nos representar, para dizer, desde o início, que somos nós?”¹⁰⁷ Desde o advento da fotografia, os registros familiares foram a maior fonte de produção de imagens fotográficas. Retratos e ritos familiares foram o grande assunto dos primeiros daguerreótipos: comunhão, casamento, serviço militar, entre outros, dos quais não escapou a morte. O álbum fala também da construção de um espaço de ficção, manipulável pelos narradores do relato. Silva atribui à foto um ato teatral, que envolve esse espaço fictício com personagens e com um público que desfruta da atuação. Lembro-me novamente de Barthes e da nota de número 13 de *A câmara clara*, quando ele diz, sem desenvolver demasiado o tema, que “não é pela Pintura que a Fotografia tem a ver com a arte, é pelo Teatro.”¹⁰⁸ O que ele quer dizer tem algo a ver com a morte e o culto dos mortos no teatro primitivo, com o ator-personagem que se situa num corpo vivo e morto ao mesmo tempo, através de sua face imóvel. Mas penso que é possível tomar a base dessa reflexão, da fotografia vinda de uma relação com o teatro (e entre vivos e mortos), para elaborarmos outras questões, como a pose e a *mise en scène*, temas importantes na fotografia.

Pensemos então no ato teatral do álbum familiar proposto por Armando Silva: um espaço de ficção, habitado por personagens e por um público que não é contemporâneo à realização do ato fotográfico. Ele é contemporâneo ao relato, às diversas e infinitas narrativas que o álbum pode desvelar. O autor escreve:

(...) na foto não estão presentes, ao mesmo tempo (simultaneamente), como em um diálogo real, quem fala ou enuncia e quem ouve ou interpreta – ou seja, não estão ao mesmo tempo aquele que faz a tomada, o outro que se coloca para ser visto e aquele que observará a foto mais tarde. Pode-se dizer que, na foto, *mostra-se para depois ver*, em uma espécie de diálogo adiado.¹⁰⁹

Os olhares que nunca se cruzam criam esse diálogo adiado, palavras que se reinventam constantemente na narrativa encenada pela voz que a pronuncia. Diálogo que depende também do lugar onde a imagem está inserida, se no álbum, se dele desaparecida, e mesmo o espaço vazio que resta é parte de uma narrativa. As fotografias habitam os álbuns e deles também saem para povoar outros espaços: gavetas, caixas, carteiras, paredes, porta-retratos. A cada mudança de lugar, a imagem se reinscreve em uma outra narrativa, com outra ordem de

¹⁰⁷ SILVA. *Álbum de família*, p. 20.

¹⁰⁸ BARTHES. *A câmara clara*, p. 52.

¹⁰⁹ SILVA. *Álbum de família*, p. 27.

atuação. A imagem é sempre ressignificada a cada mudança que ela sofre, seja do lugar em que se coloca, seja dos olhos que a veem.

Aproximar-se das narrativas familiares através de fotografias é lidar também com as escolhas feitas entre o que lembrar e o que não lembrar. Nossa memória é constituída por triagem: “As fotografias são fragmentos de histórias, e nunca histórias em si mesmas.”¹¹⁰ Portanto, diante de um álbum ou de fotografias espalhadas pela casa, resta-nos notar quais são as imagens que aparecem e quais os instantes que jamais foram fotografados. Assim, aos poucos, através das imagens e dos relatos que as tecem, uma possibilidade de história se inscreve, sempre parcial, já que fragmentada. Em geral, a família fotografa sempre as mesmas situações, eventos, comemorações, refletindo o que se tornou, desde os primórdios do hábito, fotografável. Mas, mais do que as que podemos ver, quais são as fotografias que não entram nos álbuns?

Não é difícil perceber que fotografias de maus momentos não costumam figurar em álbuns: discussões, incidentes, conflitos; também não é comum a exibição de momentos absolutamente banais, não posados, tomados, teoricamente, do fluxo normal dos dias. Ainda que exista esse tipo de fotografia, dificilmente ela seria escolhida para compor a trama de um álbum convencional. A narrativa que o álbum elabora é sempre truncada, reinventada em fragmentos que desejam uma memória recomposta e idealizada. Mais uma vez, chega-se à questão apontada anteriormente: o assombro da fotografia por deixar sempre algo de fora; ela nos dá, em imagem, os vestígios de um acontecimento que é o do próprio ato fotográfico. Cabe-nos compor o seu lugar de pertencimento e reverberação.

Segundo Irène Jonas, os álbuns de família são construções a partir de arquivos memoriais, que revelam o que se deseja guardar ou não guardar, de forma que essa memória construída será a que permanecerá aos olhos das futuras gerações. Elaborar o álbum familiar, portanto, é um trabalho de escolha e triagem, além de um empenho em salvar do desaparecimento as fotografias que o compõem:

Cabe ao traço fotográfico o poder de se apagar, se perder, se esquecer ou se destruir, e é por essa razão que os instantâneos são preservados em caixas ou colados em álbuns. A elaboração de um álbum consiste assim em um trabalho direcionado à sobrevivência dos instantâneos, mas também, e aqui tocamos sua segunda função, em uma organização das lembranças. Para que a família sobreviva na memória de

¹¹⁰ “Photographs are fragments of stories, never stories in themselves.” HIRSCH. *Family frames: photography, narrative and postmemory*, p. 83.

seus descendentes, ela deve instaurar um procedimento de seleção, informação e arquivamento de seus próprios traços; e arquivar pressupõe interpretar, organizar, classificar os traços – pois não existem arquivos sem seleção e hierarquização.¹¹¹

A família, assim, fabrica sua própria memória via imagens e as futuras gerações serão incumbidas de dar voz e visibilidade às fotografias sobreviventes como forma de relação, “(...) pois a fotografia-*souvenir* não apenas ressuscita o passado, mas desempenha também um papel na socialização das imagens do passado, e na partilha das recordações.”¹¹² Essas imagens vindas do passado familiar são também espécies de autorretrato no qual tentamos ver impressos os nossos próprios traços. Descrevendo uma fotografia antiga de sua avó ainda jovem e sua filha mais velha, a pesquisadora Marianne Hirsch manifesta seu pertencimento à imagem através dessa estranha trama de filiações que a faz perceber aquele retrato como um retrato de si mesma. A ideia que ela passa a ter de um autorretrato, seria a que envolve o outro no retrato de si, estando o ser sempre em relação com o outro. Através da cadeia de olhares, ou pela própria questão da filiação, origem e identidade, todo retrato familiar é um retrato de nós mesmos:

Para mim, portanto, essa foto é o produto de um processo de familiarização que ela ilustra – a troca de olhares, que estrutura uma complicada forma de autorretrato, por sua vez reveladora do eu como necessariamente relacional e familiar, e também fragmentado e disperso. Assim como a fotografia familiar pode ser lida como autorretrato, o autorretrato sempre inclui o outro, não somente porque o eu, nunca coincidente, é necessariamente outro para ele próprio, mas também porque ele se constitui de múltiplas e heterônomas relações.¹¹³

O álbum, com os nossos retratos e os dos outros, assegura a existência do grupo familiar, solenizando os vínculos, transformando a experiência do acontecimento através da rememoração. Entretanto, “o que se encontra presente nesses álbuns não é simplesmente um acúmulo heteróclito de boas lembranças, mas também uma encenação dos laços afetivos entre

¹¹¹ “Il appartient à la trace photographique de pouvoir s’effacer, se perdre, s’oublier ou se détruire, et c’est pour cela que les clichés sont préservés dans des boîtes ou collés dans des albums. L’élaboration d’un album consiste ainsi en un travail fait pour la survie des clichés, mais, et c’est là son second rôle, également en une organisation des souvenirs. Pour que la famille survive dans la mémoire de ses descendants, elle doit mettre en oeuvre un traitement qui sélectionne, informe, archive ses propres traces, et archiver suppose que la trace soit interprétée, organisée, classifiée, car il n’y a pas d’archives sans sélection et hiérarchisation.” JONAS. *La photographie de famille au temps du numérique*, § 15.

¹¹² “(...) car la photographie souvenir ne ressuscite pas seulement le passé, elle joue un rôle dans la socialisation des images du passé et le partage des souvenirs.” JONAS. *La photographie de famille au temps du numérique*, § 16.

¹¹³ “To me, then, this picture is the product of a process of familiarity which it illustrates – the exchange of looks that structure a complicated form of self-portraiture which reveals the self as necessarily relational and familial, as well as fragmented and dispersed. Just as the family picture can be read as a self-portrait, so the self-portrait always includes the other, not only because the self, never coincident, is necessarily other to itself, but also because it is constituted by multiple and heteronomous relations.” HIRSCH. *Family frames: photography, narrative and postmemory*, p. 83.

os indivíduos e entre as gerações.”¹¹⁴ As fotografias familiares não são inocentes; repetidas e padronizadas, elas moldam as nossas experiências em um mesmo lugar comum. Muitas vezes, os rituais e eventos familiares valem pelo seu valor mesmo de ser algo fotografável. Muitas dessas situações são impensáveis sem uma câmera a registrar: o que restaria da experiência mesma se ela não tivesse sido fotografada? O instantâneo não somente registra o vínculo familiar, mas o fabrica, construindo, mais do que fotografias de ritos, a ritualização dos eventos através da própria fotografia:

A foto familiar tanto exhibe a coesão da família, quanto se mostra um instrumento de sua unicidade; ela tanto é a crônica dos ritos familiares, quanto constitui um objetivo primordial desses ritos. (...) Na medida em que a fotografia imobiliza o fluxo da vida familiar em uma série de instantâneos, ela perpetua os mitos familiares, parecendo ao mesmo tempo simplesmente registrar momentos reais da história da família.¹¹⁵

Mas, além das repetições e padrões a que estão sujeitos os instantâneos, existem nas imagens, de fato, os rostos que amamos. E, de tudo isso, resta o desejo do grupo permanecer junto, de manter-se vinculado por imagens e histórias comuns. Batchen observa o vínculo físico entre os corpos, que já aparece em antigas imagens, como uma forma de evocar a utilidade que as fotografias carregam: “Vemos repetidamente o toque de uma mão no ombro do outro, uma ligação física dos corpos que sugere afeto, conforto, solidariedade, e até mesmo controle.”¹¹⁶ Ainda hoje, sobrevive o hábito de nos abraçarmos diante da câmera: braços e mãos trançados nos ombros e nas costas uns dos outros, para, além de ocuparmos menos espaço do quadro, permanecermos conectados no duradouro tempo da imagem. Observando gestos repetitivos e contínuos ao longo da história dos instantâneos, a pesquisadora Lynn Berger sugere uma relação dessas fotografias com os *clichês*, lugares-comuns da linguagem que são, também, fortes dispositivos mnemônicos. As imagens padronizadas – e mesmo as experiências padronizadas – suprimem as diferenças e as tensões familiares e individuais, fazendo permanecer somente o já conhecido, o já calculado. Berger, citando Anton Zijderveld, fala sobre as particularidades do *clichê*:

¹¹⁴ “(...) ce qui est présent dans ces albums, n'est pas seulement une accumulation hétéroclite de bons souvenirs, mais aussi une mise en scène des liens affectifs entre les individus et entre les générations.” JONAS. *La photographie de famille au temps du numérique*, § 16.

¹¹⁵ “The family photo both displays the cohesion of the family and is an instrument of its togetherness; it both chronicles family rituals and constitutes a prime objective of those rituals. (...) As photography immobilizes the flow of family life into a series of snapshots, it perpetuates familial myths while seeming merely to record actual moments in family history.” HIRSCH. *Family frames*, p. 7.

¹¹⁶ “Time and again we see the touch of a hand on the shoulder of another, a physical linking of bodies that suggests affection, reassurance, solidarity, even control.” BATCHEN. *Vernacular Photographies*, p. 64.

“Por mais inocentes que pareçam ser”, escreve Zijderfeld, “os *clichês* geralmente se revelam profundamente instalados na consciência de um homem, onde podem então realizar seu trabalho... sem a intervenção de reflexões potencialmente relativizadoras... Através da pura repetição, os *clichês* moldam a mente e a alma das pessoas de acordo com uma direção específica” (Zijderfeld, Anton. *On Clichés*. The supersedure of meaning by function in modernity. London: Routledge & Kegan Paul, 1979). Desse ponto de vista, o *clichê* ameaça o indivíduo único em virtude não apenas do que representa – cópias infinitas da mesma coisa –, mas também do que realiza: facilmente digerível e repetível, o instantâneo priva as pessoas da reflexão crítica e do pensamento original.¹¹⁷

As campanhas publicitárias da Kodak, como já mencionado, não somente alimentaram o desejo de consumo de câmeras fotográficas como também prescreveram e padronizaram o que era potencialmente fotografável, contribuindo, assim, para a criação desses lugares-comuns nos instantâneos familiares. Mas, por outro lado, é justamente através da repetição que ideias e relatos se inscrevem verdadeiramente no seio de uma sociedade, fazendo dessas fórmulas um meio de sobrevivência e permanência de memórias:

Ao aproximar o instantâneo do *clichê*, a repetição deixa transparecer sua função mnemônica, cujas raízes remontam a uma tradição oral pré-moderna, em que o conhecimento é transmitido de geração a geração. (...) O *clichê* constituía, assim, um importante mecanismo mnemônico nas culturas orais. E, como insistem alguns defensores, ele ainda funciona como tal nos dias de hoje: segundo o sociólogo Anton Zijderfeld, os *clichês* são “depósitos de experiências antigas. Eles abarcam, em certo sentido, as experiências e observações de gerações passadas.”¹¹⁸

Aqui nos aproximamos de um ponto-chave: os *clichês* e instantâneos seriam, então, herdeiros de uma tradição oral que, através das muitas camadas de repetição, podem manter viva a memória das coisas. Isso faz ecoar um importante ensaio de Benjamin que será, logo, chamado ao texto. Antes, resta constatar também que, ainda que tenham um caráter repetitivo e padronizado, “os *clichês* e os instantâneos são raramente concebidos como tais por aqueles que os empregam.”¹¹⁹

¹¹⁷ “‘As innocent as they may seem to be’, Zijderfeld has written, ‘clichés are generally deeply installed in a man’s consciousness where they can do their work... without the intervention of potentially relativizing reflections... By means of sheer repetition clichés mould people’s minds and souls in a specific direction’ (Zijderfeld, Anton. *On Clichés*. The Supersedure of Meaning by Function in Modernity. London: Routledge & Kegan Paul, 1979). In this view, the cliché does not only threaten the unique individual simply because of what it represents – infinite copies of the same thing – but also because of what it does: easily digestible and easily repeated, the cliché prevents people from critical reflection and original thought.” BERGER. *Snapshots, or: visual culture’s clichés*, p. 181.

¹¹⁸ “By linking the snapshot to the cliché, it becomes clear that repetition serves a mnemonic function with roots in a pre-modern, oral tradition, in which knowledge is transmitted from generation to generation. (...) The cliché, then, was an important mnemonic device in oral culture. And, as some defenders insist, it still functions as such today: according to sociologist Anton Zijderfeld, clichés are ‘containers of old experiences. They contain, in a sense, the experiences and observations of former generations’.” BERGER. *Snapshots, or: visual culture’s clichés*, p. 179.

¹¹⁹ “(...) clichés and snapshots are hardly ever conceived of as such by those who employ or produce them.” BERGER. *Snapshots, or: visual culture’s clichés*, p. 178.

Do ato fotográfico ao gesto de rememoração e ficcionalização, a fotografia suspende o instante presente, abrigando-se entre camadas de passado e futuro. Talvez seja justo nesse tempo em suspensão que algo de sua verdadeira experiência possa ser usufruído hoje, no presente atualizado do nosso olhar. Benjamin, no ensaio *O narrador*, escrevera que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores.”¹²⁰ O valor da tradição é o que percorre a voz e a narrativa, a experiência se molda no tempo de uso e de repetição que mantém viva a memória das palavras. Além disso, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes.”¹²¹ Ora, não é exatamente essa a potência de uma fotografia? Da experiência de quem a produz e a narra, passando pelo olhar lançado de dentro dela, até a nossa própria recriação do sentido desse olhar, são inumeráveis as experiências incorporadas e por vir na trama fotográfica. Outra aproximação possível é que, tal como a narrativa pensada por Benjamin, a fotografia não informa, pois “a informação aspira a uma verificação imediata”:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações.¹²²

A narrativa é esse campo em que algo é pronunciado mas sem explicações. O leitor é “livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.”¹²³ Isso faz ecoar imediatamente a fotografia e as tramas de linguagem que ela inventa. Um retrato não nos informa nada, mas nos dá alguns fatos: aquelas pessoas estiveram diante do aparelho fotográfico, a imagem pertence a uma determinada época que o ambiente, a luz, as roupas, mesmo as expressões podem ajudar a revelar. Talvez haja uma legenda, alguma informação insinuada, mas o fato é que a possibilidade de verificação é quase sempre vedada. A fotografia é, portanto, da ordem da crença, algo como um “nada ver, para crer em tudo.”¹²⁴ Podemos ver, mas não somos informados da verdade e do acontecimento. Ela é também, aproximando-se novamente da narrativa benjaminiana, da ordem de uma interpretação via experiência, da leitura fabulada, da invenção e de uma

¹²⁰ BENJAMIN. *O narrador*. In: *Obras escolhidas I*, p. 198.

¹²¹ BENJAMIN. *O narrador*. In: *Obras escolhidas I*, p. 201.

¹²² BENJAMIN. *O narrador*. In: *Obras escolhidas I*, p. 203.

¹²³ BENJAMIN. *O narrador*. In: *Obras escolhidas I*, p. 203.

¹²⁴ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 42.

repetição, de sentidos e formas, que valida seu uso. Ainda segundo Benjamin, a narrativa não se entrega, mantém-se em seu lugar resguardado com a potência de sempre reinventar suas tramas. Reinvenção que se reitera, fazendo do exercício de repetição o grande lugar de sobrevivência da narrativa: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas.”¹²⁵ Em outro ensaio, falando sobre brincadeiras e brinquedos, Benjamin declara que a lei que rege o mundo da brincadeira é a lei da repetição, e é nesse gesto que funda o seu sentido:

Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como “brincar outra vez”. (...) Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida. (...) Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* (brincar e representar): repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo”, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora.¹²⁶

Tanto a narrativa para Benjamin, quanto a ideia de instantâneos familiares, falam desse “fazer sempre de novo” – o que não é, de fato, uma pura e simples repetição, mas um repetir que guarda a potência de gerar uma diferença. Isso se dá, inclusive, pelas novas camadas de experiências que passam a constituir as narrativas e as fotografias. Benjamin também compreende a narrativa como um trabalho de artesão, sendo “ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”:

Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (...) seus vestígios [do narrador] estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata.¹²⁷

Assim, resta sempre na narrativa o traço fugidio da voz que a narra, tal como a fotografia é habitada por imagens e relatos tão voláteis quanto o pedaço de papel que a suporta. Além desses vestígios que acompanham a narrativa e a fotografia, imprimimos nelas também as nossas próprias marcas, ao repeti-las, ao pronunciá-las, ao olhá-las. Elas são instâncias não-prontas, sempre em transformação, repetindo-se e tornando-se diferente, contaminando-se pelas diversas marcas de vozes, mãos e olhares. Benjamin fala, a partir de uma citação de Valéry, da alma, do olho e da mão como inscrições de um mesmo campo. Podemos imaginar,

¹²⁵ BENJAMIN. O narrador. In: *Obras escolhidas I*, p. 205.

¹²⁶ BENJAMIN. Brinquedo e brincadeira. In: *Obras escolhidas I*, p. 253.

¹²⁷ BENJAMIN. O narrador. In: *Obras escolhidas I*, p. 205.

junto com ele, esse lugar onde se funda a narrativa em meio a uma proliferação de vozes, gestos, olhares e memórias. E, da mesma forma, podemos compor dentro deste campo a nossa ideia de fotografia, em especial da relação amorosa que estabelecemos com ela.

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?¹²⁸

Transformando a experiência em um produto sólido – como a palavra, como a fotografia – cria-se uma outra forma de experiência, a que se dá na relação direta com esse produto. A memória torna-se uma matéria-prima a ser moldada e reconstruída a cada passagem, a cada olhar, a cada tempo diferente a que é submetida. A experiência anterior – geradora da palavra ou da imagem – não corresponde à atual, em que eu ouço e vejo, mas outra experiência agora se cria no instante mesmo em que me relaciono com esta palavra e com esta imagem. A narrativa então se constitui, através da tradição oral, em uma “lenta superposição de camadas finas e translúcidas, (...) como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.”¹²⁹

Pensemos então nas tramas dessa tradição oral, na ideia de camadas superpostas que narram, conservam e, mesmo, inventam a memória das coisas. A oralidade é uma questão central na ideia dos álbuns familiares já que é, através dela, na visualização do álbum, que os seres imobilizados das fotografias retornam à vida. Uma vida construída e reconstruída em palavras, em memórias inventadas, nas rearticulações a partir de novas histórias e de outras imagens que chegam para compor o tecido familiar. Além disso, o gesto de manipulação do álbum através de camadas visuais e orais supõe a existência de um vínculo no tempo presente, um momento de estar junto, estar em relação com quem ouve, com quem narra, em um espaço de partilha de experiências. Essa partilha de narrativas, imagens e memórias instaura o que Benjamin chamaria de uma “cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. (...) Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si.”¹³⁰ O lugar de memória proposto pelo álbum fotográfico familiar é, portanto, um espaço de partilha de experiências justapostas, sobrepostas, experiências também sempre renováveis que transformam, continuamente, a própria ideia de memória. Mas, ao sair do ambiente familiar,

¹²⁸ BENJAMIN. O narrador. In: *Obras escolhidas I*, p. 221.

¹²⁹ BENJAMIN. O narrador. In: *Obras escolhidas I*, p. 206.

¹³⁰ BENJAMIN. O narrador. In: *Obras escolhidas I*, p. 211.

que dá voz e lugar aos seres imóveis, restam fotografias silenciadas, que ainda mostram corpos e possibilidades de histórias sem se inscreverem mais na narrativa original. Encontradas por colecionadores ou artistas, essas imagens darão voz a novas oralidades, a novos usos, desconectados definitivamente de um curso anterior, supostamente enredado numa trama familiar. A fotografia se afirma, então, como lugar por excelência da ficção.

Tantas vezes utilizada como prova de acontecimento, a fotografia parece rondar mais verdadeiramente sua natureza quando lida com a fabulação, pois é dela um caráter secreto que possibilita inventar as mais diversas narrativas. Se a fotografia pode ocupar, ainda que temporariamente, o lugar do morto, é porque, em sua fixidez cadavérica, ela encena o vivo. Nessa *mise en scène* fotográfica, mortos se fazem de vivos e vivos se fazem de mortos.¹³¹

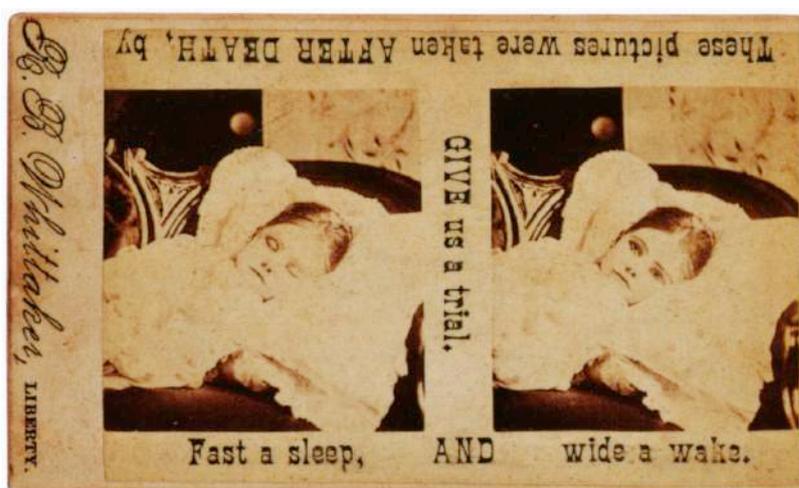


Fig. 40 - *Fast Asleep and Wide Awake*, EUA, c.1860 [The Burns Archive].

Na imagem acima, vemos um antigo cartão publicitário anunciando o serviço de fotografias *post-mortem*. Na primeira imagem, a menina tem os olhos fechados; na segunda, seus olhos estão abertos; o fotógrafo disponibilizava as duas opções para retratar uma criança morta. Fosse abrindo literalmente os olhos do cadáver ou adicionando uma camada de tinta sobre a fotografia, era possível reanimar o cadáver para a produção de sua última imagem. A fotografia era então a única capaz de trazer de volta algo do corpo morto, sua memória latente na imagem. Em seus jogos de ficção, a imagem fotográfica faz da morte um lugar de visibilidade. As fotografias *post-mortem*, prática que será abordada adiante, tornou-se a grande simulação do corpo, um terreno fecundo para as questões da *mise en scène* fotográfica. Por enquanto, basta-nos esboçar a potência de vida e morte da fotografia, em especial, quando

¹³¹ “Em seus primórdios, a fotografia insistia no fato de que, se alguém quisesse parecer vivo na foto, esse alguém deveria posar como se estivesse morto.” BATCHEN. *Suspending time*, p. 115.

ela fala de uma memória afetiva, “pois, para que essa memória permaneça vívida, é preciso que os traços depositados possam ser, em seguida, reativados, ou seja, investidos de sentido e afeto.”¹³² As imagens dos nossos desaparecidos são, portanto, impregnadas de um olhar amoroso e assim podemos, brevemente, preencher o lugar esvaziado dos seus corpos: “O papel da fotografia familiar é o de preservar a memória mais além da pessoa; pois olhar as fotografias dos mortos não é olhar o vazio, e sim preenchê-lo. Vê-los (em imagem) e falar deles é fazer com que existam ainda, fazê-los ‘ser’.”¹³³

Mas, mais do que preservar a memória através das imagens, o desejo secreto das fotografias familiares parece ser o de uma restituição do acontecimento, ou antes, da restituição dos vínculos e afetos traçados nos acontecimentos. O “romance familiar” deseja restituir a singularidade do que aconteceu em experiências sempre atualizáveis pela fotografia. Mas, ironicamente, esse desejo de restituição produz uma imagem sempre diferente do que de fato é o universo íntimo da família. A fotografia familiar convencional não fala de um cotidiano real, nossos gestos repetidos, comuns, banais.¹³⁴ Nossa vida real não se constitui de pessoas posadas, estáticas diante de uma câmera. Aquele real é, pois, infotografável; é a vida mesma. A fotografia é feita de outra matéria. Para ser fotografado, o tempo normal é descontinuado. Por isso, ela não fala da vida. Nem da morte. A fotografia parece só falar de si.

Pensando então nesses gestos comuns, é interessante observar a mudança ocorrida na era digital, quando a fotografia familiar transpõe uma certa exclusividade do universo de férias e festas, viagens e rituais, e orienta-se também para algo mais cotidiano. Com isso, a produção de imagens aumenta vertiginosamente, mas, por outro lado, o valor recai mais no ato fotográfico do que na própria imagem. A questão parece ter se tornado o *gesto* de fotografar. Podemos notar claramente que, mais do que olhar posteriormente uma imagem, é o próprio ato de fotografar que, em nosso pensamento ou desejo, garante a sobrevivência daquele acontecimento. Talvez tenha sido sempre assim, e é fácil imaginar, em todas as épocas,

¹³² “(...) car pour que cette mémoire reste vive, il faut que les traces déposées puissent être, par la suite, réactivées, c’est-à-dire investies de sens et d’affect.” JONAS. *La photographie de famille au temps du numérique*, § 14.

¹³³ “Le rôle de la photographie familiale est de sauvegarder la mémoire au-delà de la personne. Car regarder les photos des morts, ce n’est pas regarder le vide, c’est le remplir. Les voir (en image) et parler d’eux, c’est encore les faire exister, les faire « être ».” JONAS. *La photographie de famille au temps du numérique*, § 11.

¹³⁴ “(...) o coração da vida familiar nunca está nos álbuns. O coração, ou seja, o que constitui a própria substância da vida cotidiana. Os pensamentos discretos, as ações invisíveis, os objetos insignificantes. O café-da-manhã ordinário, com velhas camisas e cabeças matinais recém-despertadas; o descascar dos legumes; o beijo habitual; as velhas pantufas cansadas.” KAUFMANN. *Un siècle de photos de familles*, p. 8.

aqueles gordos álbuns fotográficos carcomidos por tempo e poeira em sótãos abandonados. Mas hoje isso se tornou, de fato, absolutamente visível. Não se trata da imagem, mas do gesto. A ideia de memória passa então do objeto para o ato. Mas resta a imagem guardada, em algum lugar, ainda que não vista, como garantia de existência. Isso faz ecoar a ideia de Susan Sontag, da fotografia como uma verdadeira proteção contra a ansiedade. E também a de Batchen, elucidando um caráter comum da produção de instantâneos:

Os fotógrafos realizam instantâneos para aliviar os próprios medos acerca do esquecimento – esquecer e ser esquecido. É o ato que importa, não a foto. É por isso que esse ato é repetido indefinidamente, mesmo quando nunca pretendemos imprimir os resultados.¹³⁵

Essa noção do ato fotográfico como elemento primordial das práticas de memória leva-nos a reconsiderar o gesto de fotografar o morto como a última experiência vivida com aquele que amamos e que ainda está ali, antes que o resto do seu corpo desapareça. No ato fotográfico, existe ainda uma partilha, uma experiência, um gesto, e é como se isso fosse também uma espécie de adiamento da morte, de uma morte final – o desaparecimento efetivo do corpo.

Mas, para além do ato, o advento da fotografia e do gesto de conservar a imagem de uma pessoa falecida foi uma grande mudança estrutural nas relações humanas do século XIX. Segundo o sociólogo Sylvain Maresca, antes da fotografia as pessoas só conheciam o rosto de alguém se esse rosto fosse pessoalmente visto, as relações visuais precisavam do encontro mesmo. Para o autor, o advento da imagem fotográfica alterou bruscamente essa relação direta com o rosto do outro, com a sua visibilidade:

A fotografia introduz uma novidade: a possibilidade de conhecer o rosto de uma pessoa sem nunca tê-la encontrado. A distância encontra-se assim anulada pela imagem; e no entanto, ao mesmo tempo, a representação predomina sobre a experiência vivida. Certas crianças dessa geração conheceram seus pais ou mães unicamente graças a uma fotografia; outros, um irmão ou uma irmã natimortos através de um retrato mortuário.¹³⁶

¹³⁵ “Photographers take snapshots to allay their own fears about forgetting and being forgotten. It’s the act that matters, not the photograph. This is why this act is endless repeated, even when we never intend to print the results.” BATCHEN. *Suspending time*, p. 126.

¹³⁶ “La photographie introduit une nouveauté: la possibilité de connaître le visage d’une personne sans l’avoir jamais rencontrée. La distance se trouve ainsi annulée par l’image, mais, dans le même temps, la représentation prend le pas sur l’expérience vécue. Certains enfants de cette génération n’ont connu leur mère ou leur père que grâce à une photographie; d’autres encore un frère ou une sœur mort-nés uniquement d’après un portrait mortuaire.” MARESCA. *L’introduction de la photographie dans la vie quotidienne*, § 42.

Se a imagem anulava a distância, ela criava, também, uma outra espécie de distanciamento: a imagem no lugar da coisa, do rosto, do vínculo. Os desaparecidos ganhavam um outro corpo, não perdendo mais toda a visibilidade: “Enquanto antes o destino comum era o de deixar esvanecer-se a imagem dos pais falecidos, tornou-se então intolerável não possuir nem uma mínima foto deles.”¹³⁷ Segundo Maresca, a generalização das fotografias de família gerou uma nova reflexão sobre as transformações do processo de luto. Se a imagem, de alguma forma, ajudava a não perder tudo do outro, por outro lado, ela confirmava continuamente a sua ausência. O que a fotografia conserva é uma presença visual dos mortos, o que também, segundo o autor, contradiz a desapareição física. Com a fotografia, uma nova ordem de relação se inaugura não somente entre os vivos, mas entre os vivos e seus mortos. Vasculhamos as fotografias em busca da restituição de algo.

Volto então àquela imagem, a fotografia da minha avó com as crianças. Volto a ela para compor uma lembrança que regressa de longe e ecoa naquela foto. A cadeira onde a minha avó está sentada se repete em outra imagem, mais antiga, evocando também o mesmo estúdio fotográfico da aldeia portuguesa. Encontro então a única fotografia da infância do meu avô, ele com os irmãos. Sua mão toca a cadeira onde, décadas mais tarde, sua mulher se sentaria para uma imagem com os filhos. Um dia, olhando as duas fotografias, notei uma ligeira diferença no braço da cadeira. Aquilo me causou um certo incômodo; busquei a lupa e uma iluminação mais precisa. O que encontrei me atordoou: depois de anos convivendo com a imagem da infância do meu avô, eu descobri que a fotografia era quase inteiramente retocada com pintura; o braço da cadeira, inclusive, respondendo à minha busca; também a mão do meu avô. Todas as roupas, os colares e presilhas, gravata e camisa, sapatos e meias, cabelos e vasos de flores foram pintados. Só o que ficou sem uma densa camada de tinta foram os rostos, os olhos e a seriedade de suas expressões. Assombrou-me eu jamais ter percebido a pintura tão espessa que havia nas roupas, a pincelada de tinta branca nos sapatos pretos, as plantas de mentira. Mas eu entendi, em seguida, que até aquele momento, quando notei a diferença entre as cadeiras, eu só havia visto os seus rostos. Sempre me fascinou a orientalidade dos olhos e uma origem desconhecida. O que eu via na imagem não estava nela. Até que, um dia, eu *a* vi, a imagem.

¹³⁷ “Alors que c’était le sort commun, auparavant, de laisser s’évanouir l’image des parents décédés, il devint dès lors intolérable de ne plus avoir la moindre photo d’eux.” MARESCA. *L’introduction de la photographie dans la vie quotidienne*, § 43.



Fig. 41 - Arquivo pessoal. Portugal, c. 1928.

Nesta única fotografia de uma infância, qualquer narrativa está ausente. Não sei por que eles foram fotografados se mal tinham o que comer. Identifico os rostos, a relação entre os irmãos e a própria semelhança que mantiveram nas expressões da velhice. Mas não há legenda, data, não há uma explicação, não há a mãe, não há o pai; o que há é uma camada de pintura que me separa da fotografia. Quisera raspar a superfície da imagem para descobrir seu lugar de dentro, descobrir as verdadeiras roupas, os verdadeiros rostos, quem sabe, descobrir o sentido daquela fotografia. Mas, retirada a camada de tinta, nada ainda seria visto. Talvez somente uma superfície branca, que me devolveria, como prova de ausência, a imensidão material do papel.

4. Amor, morte, fotografia: a experiência do luto

A fotografia produz um espectador em um corpo-a-corpo com uma temporalidade íntima, a de um afeto enlutado.

Marie José Mondzain¹³⁸

Um texto não se escreve sem risco. E foi pelas mãos arriscadas de um homem que o luto se fez. Ele se propôs escrever, com a fragilidade do seu corpo, um monumento para a mãe morta, para que a passagem dela não se perdesse. Um homem sujeito aos riscos da intensidade e do fascínio. Do abismo. Foi deste lugar abismado que ele se lançou em direção à imagem – a uma única imagem – aquela que trouxe de volta o rosto do amor. No livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor anuncia em uma das primeiras páginas: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance.”¹³⁹ Tomo estas mesmas palavras para me lançar em sua *Nota sobre a fotografia*. Barthes, este que se torna matéria da escrita, é o personagem amoroso entre a perda da mãe e a reconstituição de sua imagem. Não se trata, aqui, de analisar uma teoria fotográfica – no caso desta, uma teoria eminentemente indicial. Não é sobre o índice, mas sobre a mãe; sobre um filho à procura da mãe morta.

Mas é preciso, antes e continuamente, adentrar outro texto, as pequenas notas escritas em fichas que ele tinha sempre em reserva sobre a mesa de trabalho. É o seu *Diário de Luto*, escrito de 26 de outubro de 1977 a 15 de setembro de 1979, poucos meses antes da sua própria morte. A primeira nota, registrada no dia seguinte à morte de sua mãe, é feita de poucas palavras: “Primeira noite de núpcias. Mas primeira noite de luto?”¹⁴⁰ Eis a primeira questão: como viver o luto? Daquele dia em diante, ele tentaria entender o tempo das coisas, o tempo do que não existia mais e o tempo do que jamais ele veria novamente. A ideia de definitivo começava a se desenhar sobre a ausência absoluta. Barthes logo notara que o luto era descontínuo, que ele vinha, ia, recomeçava, não se desgatava, não acabaria.

Poucas semanas depois, padecendo de uma intensa tristeza, denunciada por ele como o “buraco vazio da relação de amor”, ele anotou: “Cada vez menos coisas a escrever, a dizer,

¹³⁸ “La photographie produit un spectateur, dans un corps-à-corps avec une temporalité intime, celle d’un affect endeuillé.” MONDZAIN. *Homo spectator*, p. 192.

¹³⁹ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 11.

¹⁴⁰ BARTHES. *Diário de luto*, p. 3.

exceto isso (mas não posso dizê-lo a ninguém).”¹⁴¹ Não sabemos, leitores, do que *isso* se trata. Se é sobre o luto – a dor incompartilhável – ou se começa ali o desejo pela escrita da mãe, a mãe como um monumento de um futuro texto do filho. Mas é somente na nota de 23 de março de 1978, 5 meses após a perda, que ele escreve, pela primeira vez, sobre a pressa de se dedicar ao livro de fotografia, de integrar a tristeza a uma escrita. A partir dali, ele falará mais constantemente sobre o projeto do livro, o qual ele chamará de *livro acerca de mam*. No dia 9 de junho de 1978, dentro de uma igreja parisiense, ele pede numa oração: “que eu consiga realizar o livro Foto-Mam.”¹⁴²

Alguns meses antes, ele escrevera: “Escrever para lembrar? Não para *me* lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento *na medida em que ele se anuncia como absoluto*.”¹⁴³ E, então, ele fala sobre a necessidade do monumento. É a primeira vez que esta palavra, a ele tão cara no contexto do luto, é pronunciada. Mais adiante, ele dirá que o monumento não é da ordem do durável, do eterno, mas “um ato, um *ativo* que faz *reconhecer*.”¹⁴⁴ Ele deseja fazer reconhecer a sua mãe, para que ela, de todo, não se perca.

No dia 11 de junho de 1978, ele e o irmão separam as coisas da mãe. Barthes começa a mexer nas fotos: “Um luto atroz recomeça.”¹⁴⁵ Mas o encontro definitivo, que laça a ausência da mãe, se dá somente dois dias depois:

Hoje cedo, com grande dificuldade, retomando as fotos, fiquei emocionado com uma de mam. quando menina, doce, discreta ao lado de Philippe Binger (Jardim de inverno de Chennevières, 1898). Choro. Nem mesmo o desejo de se suicidar.¹⁴⁶

Dois dias depois, falando do episódio das fotos, novamente o grito: “sensação de que o *verdadeiro luto* começa.”¹⁴⁷ Um mês e meio depois, ele escreve sobre a procura desesperada de dizer o sentido evidente da foto do jardim de inverno. Mais tarde, já nos últimos dias daquele ano, em 29 de dezembro, ele escreverá:

Tendo recebido, ontem, a foto que mandei reproduzir de mam. quando menina, no jardim de inverno de Chennevières, tento colocá-la diante de mim, em minha mesa de trabalho. Mas é demais, é intolerável, dói demais. Essa imagem entra em conflito com todos os pequenos combates vãos, sem nobreza, de minha vida. A imagem é

¹⁴¹ BARTHES. *Diário de luto*, p. 39.

¹⁴² BARTHES. *Diário de luto*, p. 133.

¹⁴³ BARTHES. *Diário de luto*, p. 110.

¹⁴⁴ BARTHES. *Diário de luto*, p. 130.

¹⁴⁵ BARTHES. *Diário de luto*, p. 136.

¹⁴⁶ BARTHES. *Diário de luto*, p. 140.

¹⁴⁷ BARTHES. *Diário de luto*, p. 144.

verdadeiramente uma medida, um juiz (compreendo agora como uma foto pode ser santificada, guiar → não é a *identidade* que é lembrada, é, nessa identidade, uma *expressão* rara, uma “virtude”).¹⁴⁸

Na imagem sagrada de sua mãe menina, não se tratava de *ver*, visualizar algo da ordem da identidade – aquilo que permanece dentro das margens da semelhança –, mas, antes, de uma intimidade daquela identidade, um rastro, *expressão rara*.

Que possamos voltar, então, ao princípio deste texto, ao homem enlutado que, diante de inúmeros riscos, escreveu sobre a fotografia. Ao livro, escrito em 50 dias do ano de 1979 (15 de abril - 3 de junho), ele deu o nome de *A câmara clara*. Era sobre a mãe que ele escrevia, também sobre a tentativa de se aproximar, de chegar perto do que se tornara intangível: o corpo ausente, desaparecido. A essa escrita, Barthes atribuía um poder mágico que seria o de romper a “separação que, no fundo, sempre projetei de fazer cessar por meio de um livro.”¹⁴⁹

Penso na figura da mãe. Não se trata aqui, como afirma Barthes, da instituição *Mãe*, letra inscrita em maiúscula, mas de uma *mãe* com letras baixas, a mais próxima figura, o primeiro amor. A mãe como origem, o começo. A perda da mãe, como também tantas vezes a do pai, rompe um vínculo com a origem. Tornamo-nos órfãos, desligados de um corpo original. A infância se mistura à perda. O passado se distancia; o futuro não existe; o presente é onde se busca o encontro impossível, ou, talvez, pudéssemos nos tornar também um feixe de passado, uma não-existência imediata, porque somente assim, na invenção da nossa própria morte, poderíamos ainda partilhar um instante com o morto. Não tendo mais o futuro nem o presente da mãe, Barthes tenta, então, resignar-se com o passado, ele deseja lançar a luz em direção a este outro tempo, fazendo dele o seu lugar amoroso, o lugar de encontro com a mãe morta. Penso na mãe-menina que ele encontra, como se assim ele a tivesse conhecido. Uma mãe de quem ele cuidou no fim da vida como de uma pequena criança, uma filha adoentada.¹⁵⁰ Penso no passado que se tornou absolutamente perdido com a morte dela e percebo, então, que o lugar do encontro só aconteceria no mais distante possível, na última foto – ou, na primeira, a foto do tempo mais longínquo a que essa mãe pertenceu. Como o passado se tornou um passado mítico, um tempo do qual não restou sequer um vivo, ele tornou-se, junto à imagem

¹⁴⁸ BARTHES. *Diário de luto*, p. 216.

¹⁴⁹ BARTHES. *Diário de luto*, p. 227.

¹⁵⁰ “[Confusão de estatutos]. Durante meses, eu fui sua mãe. É como se eu tivesse perdido minha filha (dor maior que esta? Não havia pensado nisso).” BARTHES. *Diário de luto*, p. 54. Notamos, aqui, a ausência total de uma figura paterna (Barthes perdera o pai ainda bebê); o autor coloca-se em uma imagem maternal diante da própria mãe, o que cria também um evidente espelhamento; a mãe projetada no filho.

da mãe, não mais o tempo do reconhecível, mas do sensível, do intuído, do amoroso. O tempo que trouxe, para Barthes, a afirmação da doçura da mãe:

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade da sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder (...) Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser, sem que ela a recebesse de ninguém (...)¹⁵¹

Sobre o instante do encontro, ele não fala do rosto, dos olhos, das mãos. Ele fala da claridade, da pose ingênua, do lugar que a mãe ocupava na fotografia, da bondade da mulher que ele viu na menina. É ele quem diz: a semelhança dá o sujeito “‘enquanto ele mesmo’, ao passo que eu quero um sujeito ‘tal que em si mesmo’.”¹⁵² Não diz respeito, portanto, à mera semelhança, ao reconhecível. Diz respeito, mais além, aos gestos da menina que ecoam na lembrança da mãe há pouco desaparecida:

A semelhança me deixa insatisfeito e como que cético (é essa decepção triste que sinto diante das fotos comuns de minha mãe – ao passo que a única foto que me deu o deslumbramento de sua verdade é precisamente uma foto perdida, distante, que não parece com ela, a de uma criança que não conheci).¹⁵³

O que ele reconhece é a imagem da mãe composta de gestos e memórias, como o gesto do pequeno corpo ao se tornar imagem, como a memória do filho, que olha a mãe-menina à luz de hoje, em uma realidade na qual a mãe está morta. Talvez ele tenha visto um feixe de luz na foto da menina, mas certamente não pôde recuperar o que havia perdido. A morte não devolve nada. Mas a imagem traz alguma coisa da ordem do amor.

Entre tudo isso, feita como matéria de sustentação do seu texto-monumento, está uma teoria – quase subterrânea – da fotografia. Digo subterrânea – e me comprometo com o risco de o dizer – porque, para mim, toda e qualquer teoria acerca da fotografia, ali, era mesmo uma tentativa de sustentação e validação do encontro com a mãe. Não interessava a ele, naquele instante, pensar a fotografia como a construção de um real enquanto tudo o que ele verdadeiramente desejava era laçar a ausência da mãe, era trazer qualquer coisa de volta, qualquer coisa que tivesse retido um halo de luz da passagem dela. Por isso, a noção indicial da fotografia, hoje tão questionada como noção redutora, para Barthes era fundamental, pois ela validava a presença da mãe na imagem, mesmo que fosse, definitivamente, uma presença perdida, mas feita de luz e contiguidade. Barthes faz, ao longo de seu livro, algumas

¹⁵¹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 102-103.

¹⁵² BARTHES. *A câmara clara*, p. 152.

¹⁵³ BARTHES. *A câmara clara*, p. 152-153.

afirmações questionáveis diante de uma *Teoria da Fotografia* escrita em maiúsculas, tais como: “[a Fotografia] não inventa; é a própria autenticação”; ou “Toda fotografia é um certificado de presença”; ou, ainda: com a Fotografia, “o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca.”¹⁵⁴ O fato é que, se ele faz toda uma defesa do índice, é para que possa defender, na realidade, a inegável presença da sua mãe na imagem. Era ela quem ele procurava. E ele a encontrou. Precisava, então, validar esse encontro, defender o raio luminoso que dela, menina, saía em direção a ele:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.¹⁵⁵

Partamos, então, de suas palavras: emanção, radiações, transmissão, raios, vínculo umbilical, carne, pele partilhada. É dessa forma que ele sente a imagem tocar-lhe o corpo, a luz roça-lhe a pele, como se, de fato, fosse um corpo-a-corpo entre o ser da imagem e o ser que a olha. A pele que toca outra pele, no entanto, mantém sempre uma distância estrutural, distância que torna as coisas definitivamente separadas: a distância do outro. “Ver é ver à distância – disse Blanchot –, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira.”¹⁵⁶ Os corpos mantêm-se distantes porque essa é a condição primordial de ser dois. E, ali, trata-se de um filho e de uma mãe, independente de que matéria sejam feitos os dois no instante do encontro. É pela imagem, inclusive, que ele restabelece um vínculo umbilical, este que liga o pequeno corpo da mãe aos olhos desesperados do filho órfão.

No conto *Conversas com personagens*, de Luigi Pirandello, um homem responde à mãe já morta, que lhe pergunta se ela não estaria, sempre, viva para ele:

– Oh, mamãe, sim! – lhe digo. – Viva, viva, sim... mas não é isto! Se por piedade me houvessem poupado da notícia, eu ainda poderia ignorar o fato da sua morte e imaginá-la, como a imagino, ainda viva lá no sul, sentada neste cadeirão no seu canto habitual (...) Poderia continuar imaginando-a assim, com uma realidade de vida insuperável: a mesma realidade de vida que por tantos anos, mesmo de tão longe, pude lhe dar sabendo-a realmente sentada lá, no seu cantinho. Mas choro por outra coisa, mãe! Choro porque você, mãe, já não pode me dar uma realidade! (...) O problema é este: é que eu agora não estou mais vivo, nunca mais estarei vivo para você! Porque você não pode mais pensar em mim como eu penso em você, não pode mais me sentir como eu a sinto. E é por isso, mamãe, é por isso que os que se crêm

¹⁵⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 129-130.

¹⁵⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 121.

¹⁵⁶ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 67.

vivos acreditam chorar os seus mortos, quando na verdade choram a própria morte (...). Você é e será sempre a minha mãe; e eu? Eu, filho, fui e não sou mais, não serei mais...¹⁵⁷

A dor desse filho enlutado não passa somente pela perda da mãe mas, antes, pela perda de si mesmo através da perda da mãe. A perda do amor que ela sentia por ele, a perda do pensamento dela nele. Ele chora porque, agora, a mãe já não pode lhe dar uma realidade. Ele lamenta o *despertencimento* que sofre ao perder o corpo ao qual vinculava-se no afeto, na origem. Para onde vai o amor que sentiam por nós os que estão mortos? Permanece vivo quem é lembrado. Morremos para quem morre, e não deixamos traço algum em sua memória.

Volto a Barthes, morto pela morte da mãe: “A verdade do luto é muito simples: agora que mam. está morta, sou empurrado para a morte (dela, nada me separa, a não ser o tempo).”¹⁵⁸ Como no lamento do personagem de Pirandello, ele parece perder-se na trama de irrealidade causada pela ausência do olhar materno. Esse labirinto levou Barthes a constatar, pela via do texto, o seu próprio desaparecimento como único destino possível. Ele escreve, ele sobrevive entre fotos e palavras, e morre pouco depois de publicado *A câmara clara*, em um acidente tão trágico quanto banal. Ainda vivo por um mês após o atropelamento, ele morre todos os dias, aproxima-se mais efetivamente do encontro com a mãe, deixando o corpo apagar-se no tempo. Não fala mais. O luto se desfaz no filho morto.

Desvio então o caminho da narrativa enlutada para uma outra, também familiar e amorosa. Mas inscrevo no percurso, ainda, algumas palavras de Barthes: “Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos.”¹⁵⁹ E, ainda: “Eu compreendera que doravante seria preciso interrogar a evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte.”¹⁶⁰ É do amor que se trata, mas também da morte. Do desejo de guardar o outro. Lanço-me, como Barthes, não a um *corpus fotográfico*, somente a alguns corpos: um corpo de menina e um outro corpo, feito de escuridão.

¹⁵⁷ PIRANDELLO. Conversas com personagens. In: *40 novelas de Luigi Pirandello*, p. 370.

¹⁵⁸ BARTHES. *Diário de luto*, p. 127.

¹⁵⁹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 19.

¹⁶⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p. 100.

É sobre a luz; também sobre a escuridão; luz que reveste o corpo da menina enquanto seus pequenos olhos, ofuscados, tentam olhar a câmera, tentam olhar o rosto de sua mãe. Na imagem, vejo uma menina de 3 ou 4 anos de idade, com uma grande fita branca no cabelo. O vestido parece ser de passeio e a sua mão esquerda toca uma flor. A outra parece segurar um pedaço da planta, mas talvez a menina esteja simplesmente afastando-a do seu corpo, num incômodo causado por estar no meio do jardim, provável desejo de sua mãe de fotografá-la ali, diante da casa onde a menina nasceu. Talvez ela já tivesse, naquela altura, cinco ou seis irmãos. Mas na imagem ela está sozinha; está sozinha com a sua mãe.

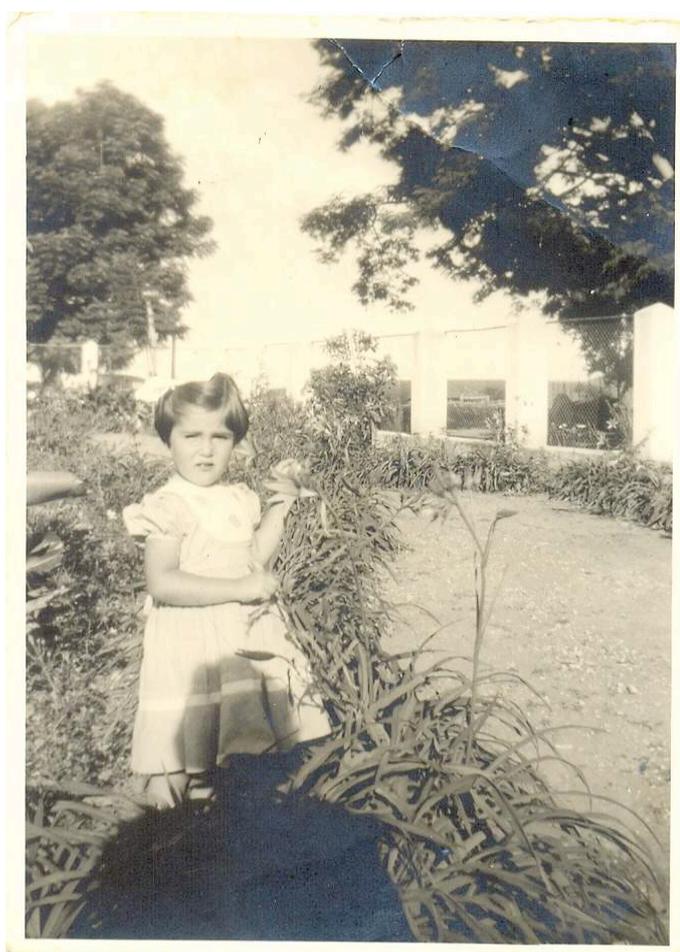


Fig. 42 - Arquivo pessoal. Brasil, c. 1955.

Em uma fotografia que tem como destino o álbum familiar, uma falha como esta poderia ter feito a imagem desaparecer do arquivo doméstico. Hoje, desfazemo-nos com facilidade das fotos que não achamos boas, mas é provável que há mais de 50 anos, com o preço da revelação e ampliação e com uma certa raridade do dispositivo fotográfico no núcleo familiar, dificilmente uma fotografia devia ser descartada. Esta imagem, que agora me enche os olhos, deve ter causado algum desgosto na fotógrafa: misturada ao corpo da menina, a sombra negra

da mãe. Mas, o que pode ter sido um mero erro de enquadramento de uma fotógrafa amadora, que desejava somente ter a filha registrada no jardim de casa, é, diante do meu olhar de hoje, o fascínio, no resíduo de uma presença na imagem assombrada.

É também a menina este resíduo; é a fotografia. No jogo entre ausentes e presentes, a disputa é irreconciliável. Se falta um corpo tátil, tem-se a imagem. Imagem de um corpo residual. Um fantasma que está ausente, mas de forma alguma intangível. Olhamos: temos o outro diante de nós. O que se desejaria reter com a imagem? A passagem do tempo ou o traço do amor? Porque, creio eu, resta ali o traço amoroso, impresso no corpo e no papel, perdido para sempre como partilha dos corpos, mas perene na imagem.

Voltemos à sombra na menina: a sombra da mãe, a sombra de quem cristaliza a imagem. A menina olha com olhos semicerrados, tentando enxergar a mãe contra a luz do sol. O que a menina vê é também uma sombra, uma escuridão, o contorno da mãe num halo de luz. A mãe vê a menina iluminada, a menina colocada diante do sol para que toda a luz da natureza refletisse o seu corpo para dentro da caixa escura. É sobre a luz e sobre a escuridão. A presença da mãe na imagem é espectral e imponente. Se ela caminhasse um pouco mais em direção à menina, em direção ao seu objeto amoroso, ela, a menina, desapareceria, subtraída pela presença avassaladora da mãe.

Geoffrey Batchen foi o curador de uma recente exposição no Japão a que se chamou *Suspending Time: Life – Photography – Death*, uma exposição de imagens dos séculos XIX e XX que realçam o complicado fluxo temporal das fotografias, em que passado e presente – e, por que não, o futuro – estão imbricados e fazem, do tempo, uma estranha suspensão no intervalo entre vida e morte.¹⁶¹ Nesta exposição, havia uma série de instantâneos familiares em que a sombra do fotógrafo invadia a imagem. Sobre isso, Batchen escreve:

(...) aquela sombra toca o sujeito da fotografia, juntando literalmente o interior e o exterior da foto, e os corpos do fotógrafo e do fotografado. Lembrem-se de que é a sua sombra também, já que observador e fotógrafo se equivalem em sua posição frontal a essas fotografias. Vocês também alcançam e tocam essa mulher ou esse homem, na eternidade.¹⁶²

¹⁶¹ Izu Photo Museum [Nagaizumi, Shizuoka], 2010.

¹⁶² “(...) that shadow touches the subject of the photograph, literally joining the inside and outside of the picture, and the bodies of the photographer and the person being depicted. Remember that this is your shadow too, the observer and the photographer being interchangeable entities in front of such photographs. You too are reaching out and touching this woman or this man, into perpetuity.” BATCHEN. *Suspending time*, p. 125.

Diante da fotografia, nós, observadores, também lançamos sobre ela a nossa sombra, que pode ser tanto uma sombra física, da qual tentaremos nos esquivar, deixando de estar contra a luz para poder ver melhor a imagem, quanto pode ser, também, a sombra do nosso olhar lançado sobre ela, olhar que marca e imprime algo de nós no que vemos. O retorno do que olhamos é o olhar que recebemos de volta: a imagem recobre-nos com a sua própria sombra.

Régis Debray, em seu livro *Vida e morte da imagem*, conta-nos a pequena narrativa de Dibutade, que encontrara um artifício amoroso para reter algo do que estava à beira do desaparecimento:

Plínio, o Velho, relata que “o princípio da pintura consistiu em traçar com linhas o contorno de uma sombra humana”. (...) Apaixonada por um jovem que ia viajar para o estrangeiro, a filha de um oleiro de Sicião “rodeou com uma linha a sombra de seu rosto projetada na parede por uma lanterna. O pai aplicou argila sobre o esboço do qual fez um relevo que deixou endurecer ao fogo com o resto de suas louças”. Assim, pintada ou esculpida, a Imagem é filha da Saudade.¹⁶³

Este mito, instaurador de uma origem da imagem, diz respeito à despedida, ao fim anunciado, e ao desejo de restituir através do corpo amado algo que será perdido com a sua partida. Seja para um país estrangeiro ou para a morte, a partida do outro é sempre para muito longe. Restamos marcá-lo na parede de casa, como fez a mãe com a menina no jardim, mal sabendo que o pequeno corpo também seria marcado, para sempre, com o firme traço de sua sombra, que ao mesmo tempo que ameaça a menina, a protege, a guarda, a toca. O contato é de pele, um roçar de carne e tecido na dimensão de uma simples imagem.

A mãe da menina, já desaparecida, fixou-se no corpo da imagem como escuridão. Tento refazer seus traços, ligar a memória de sua velhice que eu conheci a esse vestígio de corpo. Mas só o que vejo é a impressão da luz, a impressão da sombra, o contato perene de um corpo no outro; o corpo de minha avó que habita para sempre o corpo da pequena filha, minha mãe. Todas as fotografias têm a potência de se tornar imagens funerárias; as nossas, um dia também serão. A mãe morta está no corpo da criança que, mais tarde, tornar-se-á sombra como a mãe. Ainda que a fotografia fixe um instante, a vida e a morte por trás dela continuam a correr, modificando e reestruturando continuamente o seu sentido.

¹⁶³ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 38.

Barthes, no texto enlutado, tendo a mãe morta a imagem de uma menina, menina que ele viu no corpo da velhice ao cuidar da mãe doente, recria uma imagem inversa de *Pietà*. Ele segura a filha morta nos braços, lamenta-se. Faz da fotografia do jardim de inverno um ícone da dor. Marie José Mondzain escreve sobre o lugar impreciso desse espectador órfão: “Barthes tece, palavra por palavra, a textura temporal de seu olhar, em um vaivém fantasmático cuja frágil pulsação bate entre seu corpo de filho vivo e o cadáver de sua mãe, entre origem e destino.”¹⁶⁴

A velha mãe está morta e o filho enlutado segura a pequena menina entre os braços. Toda a ideia pré-concebida de tempo está perdida: no luto, a temporalidade é suspensa e, simultaneamente, pertence a todos os tempos. O morto não é mais o que era seu corpo no momento de sua morte – o velho, o adulto que era. Ele pertence ao tempo daquele último corpo e a todos os outros, mesmo sua infância se atualiza, vinculando-se, a partir de agora, a um tempo sempre presente. Tornamo-nos, no luto, sujeitos *imageantes*, e, para Mondzain, esse lugar do sujeito como produtor de imagens está intrinsicamente ligado ao gesto de separação: “(...) é primeiramente a partir da experiência do luto que o gesto de inscrição foi em seguida elaborado. Esse gesto torna a separação (...) uma experiência constituinte, que provoca o nascimento do imaginário e das operações simbólicas.”¹⁶⁵

Portanto, o luto e a produção de imagens, ligados ambos ao gesto de separação e de ausência, são instâncias partilhadas. Mondzain comenta que os sítios rupestres onde se encontram antigas imagens são também lugares em que parece ter havido o desenvolvimento de práticas funerárias. Para ela, essas grutas, como lugar do nascimento da imagem e do espectador, não podem ser concebidos sem ser, também, espaço de luto. Mas esse luto não é pensado por Mondzain somente como o nosso luto íntimo e particular ligado diretamente aos cadáveres daqueles que nos deixam, “mas desde o início da vida, o teste da finitude e da ausência nos leva a constituir os sujeitos produtores de imagem como sujeitos de um luto.”¹⁶⁶

¹⁶⁴ “Barthes tisse mot après mot la texture temporelle de son regard dans un va-et-vient fantasmatique dont la pulsation fragile bat entre son corps de fils vivant et le cadavre de sa mère entre provenance et destination.” MONDZAIN. *Homo spectator*, p. 193.

¹⁶⁵ “(...) c’est d’abord sur l’expérience du deuil que s’est ensuite élaboré le geste inscripteur. Ce geste fait de la séparation (...) une expérience constituante qui suscite la naissance de l’imaginaire et des opérations symboliques.” MONDZAIN. *Homo spectator*, p. 160.

¹⁶⁶ “(...) mais dès le début de la vie, l’épreuve de la finitude et de l’absence nous invite à constituer les sujets imageants comme sujets d’un deuil.” MONDZAIN. *Homo spectator*, p. 197.

Parto em direção à última imagem deste capítulo. Uma imagem que, tendo habitado por mais de 40 anos o álbum familiar, regressa de um lugar silencioso e longínquo para nos colocar, ele e eu, em nossa primeira fotografia juntos.



Fig. 43 - Arquivo pessoal. EUA, 1972.

Era o ano de 1972, a primeira vez que ele visitava os pais nos Estados Unidos, para onde haviam imigrado. Meu pai foi o único da família a permanecer no Brasil. Naquela viagem, passeando com o irmão, eles tiraram diversas fotografias. Percorro o álbum. De repente, uma imagem me sorve, ela me faz pertencê-la, eu, que nem sequer existia, que ainda demoraria cerca de oito anos para nascer. Meu pai está à beira da calçada em uma esquina, diante de um bruto movimento de carros e pessoas. O sinal de trânsito abre atrás dele e os carros se põem em movimento. No instante imediato, seu olhar se dirige para a câmera e, antes que os transeuntes em passagem ocultassem o seu corpo, a imagem é fixada. O relógio de uma fachada à direita indica que eram duas horas e vinte minutos da tarde. O tempo torna-se preciso. E, naquele mesmo instante, quando ele olhou para a câmera, ligeiramente virado em outra direção, um caminhão, carregando o meu nome, passou atrás do seu corpo. Tudo se movimenta na imagem, menos o meu nome e o corpo do meu pai. Não sei, não posso mais saber, se o encontro foi intencional e o meu nome já lhe rondava a imaginação, ou se foi por acaso que o nome cercou-lhe o corpo naquela cidade estrangeira. A imagem guarda esse

segredo. Partilhamos a proximidade e a ausência um do outro; o corpo se tornou o meu corpo, o nome se tornou o nome dele. Mas permanecemos juntos, na nossa primeira fotografia.

Onde se situam as fotografias amorosas, essas imagens que nos arrebatam do tempo presente, que nos lançam a um passado sem origem precisa, muito mais distante do que o mero tempo do *isso foi*? Penso que elas estão entre a representação e a presença, habitando o passado do seu acontecimento e, ao mesmo tempo, instaurando ao redor uma absoluta atemporalidade. Como instâncias que revelam tanto a ausência quanto a proximidade, são espécies de objetos mágicos, que reverberam a primitiva ligação do homem com seus ancestrais e com as forças ocultas. Essas imagens íntimas e familiares falam também do nosso gesto relicário, como se elas trouxessem, de fato, uma parte do corpo ou do contato direto do outro. As fotografias amorosas podem ser interpretadas como objetos de crença, magia e devoção, herdeiras da relação primordial do homem com suas imagens sagradas. Segundo Jean-Luc Nancy, a imagem é sempre sagrada. Para ele, o sagrado não diz respeito à religião, que seria da ordem de uma *ligação*, mas ao “(...) separado, o posto de lado, o reduzido.”¹⁶⁷ Isso faz ecoar as palavras de Marie José Mondzain ao propor o luto e a separação como o gesto instaurador da imagem. Para que exista a imagem, algo desaparece, distancia-se, passa a ocupar um lugar inacessível. Mas está lá, neste lugar. O sagrado seria então uma instância perene do que está distante, o que não vem, o que não retorna, a não ser por um traço, um vestígio, uma breve luz. A fotografia, como a escrita, é uma tentativa de aproximação e, ao mesmo tempo, a constatação do que está absolutamente distante. Lembro-me então de Georges Perec, e fecho esse texto enquanto ele tenta tecer a tênue lembrança de seus pais:

(...) não escrevo para dizer que não direi nada, não escrevo para dizer que não tenho nada a dizer. Escrevo: escrevo porque vivemos juntos, porque fui um no meio deles, sombra no meio de suas sombras, corpo junto de seus corpos; escrevo porque eles deixaram em mim sua marca indelével e o vestígio disso é a escrita: a lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida.¹⁶⁸

A escrita, tal como a imagem, torna-se, doravante, a morte do outro impressa.

¹⁶⁷ “(...) le séparé, le mis à l’écart, le retranché.” NANCY. *Au fond des images*, p. 11.

¹⁶⁸ PEREC. *W ou a memória da infância*, p. 54.

CAPÍTULO II

Como salvar o corpo: as fotografias memoriais e *post-mortem*

Morte, imagina-te.

*Hilda Hilst*¹⁶⁹

No filme *Roma* (Fellini, 1972), há uma cena em que se vê a velha cidade vasculhando o seu subsolo para a construção do metrô. A abertura do chão, máquinas e homens, a escavação da terra. A luz penetra lentamente o espaço subterrâneo, até que eles, os homens, enfim podem vê-las, as imagens. Retratos e corpos, homens e mulheres de outrora gravados na parede, olhando como se olhassem a presença do novo. Estavam lá, escondidos, secretos, guardados no passado de uma história romana. Mas, diante do fascínio dos novos olhares e do ar fresco que invadia o subsolo, as imagens, aqueles antigos homens e mulheres, começaram a desaparecer.

Imagens são fantasmas. Há a História, que ronda, através de objetos e documentos, origem e progressão de um povo, de uma época. Mas, para além de relatos sobreviventes e inventados, não sabemos o que fez o gesto aparecer, e o que fazem agora aqueles olhos tão vivos em nossa direção, lançando-nos a um outro tempo que diz menos respeito ao passado do que ao encontro deste com presente e futuro. Os nossos olhos, estarecidos com a desapareição da imagem em uma sombra branca, rapidamente compreendem que o ar de hoje fez com que as imagens tão bem guardadas da Antiguidade desaparecessem no mesmo instante em que foram olhadas. O que os nossos olhos de agora podem nos dizer das imagens de antes? Algo delas desaparecerá, poderemos reter somente um traço de passagem e compreender que qualquer imagem será sempre, e sobretudo, um segredo.

A pesquisa me levou, por caminhos tortuosos, em direção a um subsolo da fotografia, que remete aos primeiros tempos de sua invenção e jamais desapareceu por completo, ainda que permaneça hoje em um robusto silêncio. A imagem fotográfica, que surge com a potência de guardar o vivo, pode também guardar o morto. O que vemos são corpos: homens, mulheres, crianças, vivos, mortos, integrados na matéria imagem. Olhos abertos e fechados que nos dizem pouco ou quase nada, mas que lançam ao presente um desejo de permanência. As

¹⁶⁹ HILST. *Da Morte: Odes mínimas*.

fotografias memoriais e mortuárias são categorias de imagens verdadeiramente complexas, misturando tempos e corpos, que suplicam um olhar para a finitude ao mesmo tempo que anunciam uma duração. Corpo de carne, corpo de papel, corpo-imagem. Se a morte aniquila o corpo, a imagem lhe constrói um outro.

Segundo Hans Belting, a analogia entre a imagem e a morte é tão arcaica quanto a imagem mesma. Máscaras, pinturas, vestimentas, múmias, manequins, fetiches, diversas formas foram dadas, ao longo dos tempos, às imagens vinculadas aos cultos dos mortos. Elas, as imagens, são elementos presentes, visíveis, que testemunham uma ausência (invisível). Graças à nossa memória corporal, que envolve o cérebro e a visão, somos capazes de produzir uma presença daquilo que sabemos ausente.¹⁷⁰ Na troca do corpo perdido por uma imagem, constituída ela mesma por um corpo – seu *medium* –, o defunto pode permanecer entre os vivos.

O corpo e o meio estão igualmente envolvidos no sentido das imagens em funerais, à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens. Mas essas imagens, por sua vez, permaneciam na carência de um corpo artificial, para ocupar o lugar vago do falecido. Aquele corpo artificial pode ser chamado meio (não só material), no sentido em que as imagens necessitavam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. Nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência – que é a morte.¹⁷¹

Presença icônica no lugar da presença corporal – onde um outro corpo se tece, outra pele, a pele da imagem. Para Belting, o desaparecimento do morto é o ponto gerador da produção de imagem, que convoca, para além do suporte que a *incorpora*, o corpo do vivo, aquele que continua a produzir a imagem no *olhar*.

Penso no tempo suspenso da morte. Nela, não há presente; há somente futuro e passado. Quando se diz que alguém está morrendo, ele ainda está vivo; portanto, não há morte. A morte, no instante exato em que acontece, já é passado. *Quantos anos ele tinha? Quantos filhos deixou?* Nenhum verbo se pronuncia mais no presente, a não ser quando se refere ao corpo. *O que fazer com o corpo? Onde enterrar o corpo? Que roupa lhe colocar?* O sujeito já

¹⁷⁰ “A relação entre ausência – entendida como invisibilidade – e presença – entendida como visibilidade – é a última instância baseada em nossa experiência física. O mesmo se aplica a nossa memória física, que gera imagens com o propósito de representar eventos ausentes ou pessoas de outros tempos, então lembradas. Tendemos a imaginar como presente o que de fato há muito se tornou ausente e aplicamos a mesma capacidade às imagens externas que fabricamos. A medialidade é o elo perdido entre as imagens e nossos corpos.” BELTING. *Por uma antropologia da imagem*, p. 76-77.

¹⁷¹ BELTING. *Por uma antropologia da imagem*, p. 69.

não existe – ou existe somente no passado –, o presente pertence ao corpo. Trata-se de um instante ínfimo a partir do qual tudo é feito de outra matéria, outra palavra, outro tempo. Olho uma fotografia qualquer e, de repente, percebo que o instante fotográfico – dure o quanto durar – é um instante sem presente, como o da morte. Um instante em suspensão, não mensurável pelo tempo cronológico. Nele, também não há presente; passado e futuro se conectam no ato fotográfico e logo se perdem. Mas se o instante da fotografia é ínfimo, ele é, ao mesmo tempo, permanente, perpetua-se sem cessar num pedaço de papel, revelando seus corpos-fantasmas como o corpo do morto, entre presença e ausência absoluta. Na morte, também a semelhança se torna de uma estranha ordem, o morto é um outro, mas ainda reconhecemos algo do que ele era em vida. É Blanchot quem nos dirá, esboçando uma ponte entre a estranheza cadavérica e a estranheza da imagem:

Aquilo a que se chama despojos mortais escapa às categorias comuns: algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem um outro, nem outra coisa.¹⁷²

A imagem, bem como o morto, é dessa estranha ordem de uma semelhança dessemelhante, em que encontramos um resto da origem, mas também a sua perda completa. O retrato do cadáver oscila num ir-e-vir do corpo, corpo vivo e corpo morto, entre uma materialidade efetiva de pele e carne e a intangibilidade de um fantasma. Mas do que é feito esse corpo morto, cadáver que ainda partilha lugar entre os vivos? Aquele que acaba de morrer é lançado em um vasto paradoxo: entre sujeito e objeto, seu corpo se torna o lugar das mais diversas inscrições, tanto no que diz respeito à sua materialidade ainda palpável quanto ao seu lugar simbólico.

A morte, em quase todas as culturas, é vista como a catástrofe do corpo. Acredita-se que algo – de uma ordem subjetiva e particular nas mais diversas crenças – permanece, mas não o corpo. Ou, ainda, acredita-se que o morto dorme, repousa, descansa, mas é preciso, de qualquer forma, tirar seu corpo de vista, lançá-lo para fora do campo de visão dos vivos, em rituais funerários há milênios estabelecidos.¹⁷³ Essa prática é também uma forma de negar a decomposição iminente, mantendo o corpo do outro intacto em alguma instância subjetiva. Corpo, aqui, se torna então a encarnação do sujeito, da *pessoa*, e não é possível fazer a

¹⁷² BLANCHOT. As duas versões do imaginário. In: *O espaço literário*, p. 258.

¹⁷³ “Os mortos e a morte são preocupações humanas muito antigas: elas remontam a pelo menos 100.000, talvez até 350.000 anos, e nos diferenciam dos outros primatas. ‘Gerenciar’ a morte socialmente é, portanto, um dos aspectos fundamentais da organização das sociedades humanas: não haveria grupo humano, no passado ou no presente, que – à parte alguns eventos muito particulares – não atribuísse interesse algum aos defuntos, e que não tivesse nenhum ritual funerário.” MAUREILLE. *Les premières sépultures*, p. 9.

separação entre corpo e outra coisa – *alma, espírito, consciência* – porque o que era a pessoa em vida é também da ordem de seu corpo. A morte instaura uma ambiguidade irreconciliável no corpo humano, ele vai desaparecer, então é a ele que é preciso dar um lugar, tanto físico, palpável, quanto simbólico. Tira-se da vista para não ver a putrefação da carne daquele que, ainda, é considerado um sujeito. O que distingue o morto de um vivo é o corpo, o lugar que esse corpo ocupa antes e depois de sua morte. Para o morto, uma outra existência simbólica se constrói, mas resta o desejo de dar-lhe também um lugar de materialidade, um novo suporte que vai interagir, doravante, com o mundo dos vivos. A ideia do que era o sujeito para além do corpo, sua *consciência*, a *pessoa*, estaria em toda parte. Aliás, nada mais onipresente do que um morto, diriam tantas culturas – o morto tudo vê, está em todos os lugares. Obviamente, não o seu corpo, mas a sua *alma*. Dar um lugar para o corpo morto, construindo-lhe um novo corpo palpável, é uma prática dirigida, então, à ideia de que resta, no cadáver, algo ainda da ordem da *pessoa* que ele era em vida. Ele, o cadáver, oscila entre corpo e *pessoa*, entre matéria e imaterialidade, cabendo ao vivo dar-lhe o estatuto que lhe convém.

O corpo é a materialidade do sujeito, por onde passam suas experiências, sua relação direta com o mundo e com o outro. “A condição humana é corporal”, diria o antropólogo David Le Breton, “a presença no mundo se tece na carne.”¹⁷⁴ O corpo é o campo de identidade do sujeito, através do qual ele se lança ao meio social, instância que viabiliza um imaginário coletivo e suas diversas representações culturais sobre o homem, o corpo, a morte, entre outras. O corpo figura, portanto, como peça-chave na rede de relações humanas e suas representações, em uma sociedade, são determinantes para se pensar nas que envolvem o morto. O estatuto do corpo está ligado ao estatuto do sujeito. Le Breton diria, ainda, que qualquer alteração da parte corporal do homem é uma alteração de si, do *eu*. “O homem não *possui* um corpo, ele *é* de carne. O estatuto do cadáver depende do estatuto cultural da morte, e vai ainda mais além do estatuto da pessoa para as sociedades em questão.”¹⁷⁵

O homem morre, resta um corpo. Ainda que se creia na sobrevivência de outra instância do sujeito – o que chamamos aqui de *a pessoa* –, o corpo é, efetivamente, o que, do outro, se põe

¹⁷⁴ “La condition humaine est corporelle, la présence au monde se tisse dans la chair.” LE BRETON. *Le cadavre ambigu: approche anthropologique*, § 2.

¹⁷⁵ “L’homme n’a pas un corps, il est de chair. Le statut du cadavre dépend du statut culturel de la mort, et au-delà encore du statut de la personne pour les sociétés concernées.” LE BRETON. *Le cadavre ambigu: approche anthropologique*, § 2.

à nossa vista, ao nosso contato.¹⁷⁶ Meu corpo é onde encontro o corpo do outro, somos feitos dessa matéria carne, com suas tantas dobras, buracos, saliências, curvas, voltas, mucosas, movimentos, líquidos, secreções, olhos, mãos. O corpo é o que resta, visível que inaugura uma invisibilidade efetiva do sujeito, o que dele não é mais dado a ver. Mas, para além de seu resto palpável, o corpo é também o que vai desaparecer (mais rápido que a decomposição é o seu destino de ser escondido dos olhos humanos). E, para além do seu desaparecimento físico, uma ideia, um sopro, um ar da *pessoa* resta, em sua essência invisível, para habitar, a partir de então, outras visibilidades, outros suportes.

Seria interessante observar o uso da palavra *corpo* no instante em que alguém morre. Antes da morte, dirige-se à pessoa através do seu nome. No instante imediato à morte, seu nome se desfaz no uso do substantivo *corpo*; a partir desse momento, o primeiro em que se constata uma separação de caráter essencialmente dualista, é o *corpo* da pessoa que carrega o discurso sobre os acontecimentos a seguir. *O corpo será enterrado, o corpo será cremado*. Essa divisão permite um desvio simbólico que nos protege da ideia de que o nosso querido morto será queimado, terá seu corpo violado ou que permanecerá sob a terra. Mas, em geral, nos rituais funerários em presença do cadáver, o corpo do morto adquire novamente um caráter de sujeito, de *pessoa*, a começar por sua imagem de descanso, olhos fechados e mãos sobre o peito. Ainda que esteja imóvel, que se sinta no toque em seu corpo o vazio que lhe habita com um preenchimento artificial, a maquiagem que desvia o rosto da sua aparência original, aquele corpo ainda é o lugar de contato, o lugar da relação do meu corpo com aquele outro, mesmo que agora morto. Então algo lhe é restituído, um sopro de vida que parte do corpo do vivo e devolve uma espécie de existência à imobilidade da morte. Acariciamos o rosto do morto, pousamos nossa mão sobre a dele. O vínculo se restitui, o cadáver passa, novamente, do *corpo* para a *pessoa*. “Últimas palavras, últimos gestos de amor. Vela-se um morto, não um despojo vazio.”¹⁷⁷ O ritual funerário continua, o morto é enterrado, ou cremado, e seus restos habitarão um lugar, seja um túmulo, um nicho no columbário, o lugar da guarda ou dispersão das cinzas. É em algum desses lugares que um novo corpo para o morto se construirá. No caso

¹⁷⁶ “É por ele que somos nomeados, reconhecidos, identificados a um pertencimento social, a um sexo, a uma idade, cor de pele, aparência. O corpo desenha os limites do eu, estabelece a fronteira entre o interior e o exterior de maneira viva, pois encontra-se também em intercâmbio constante com o ambiente. Ele envolve e encarna a pessoa. Toda relação com o mundo implica a mediação do corpo. (...) O corpo não é uma coisa ou um objeto diferente do eu, ele é a matéria da pessoa, seu estar no mundo, ao indivíduo não é dada a possibilidade de se dissociar de seu corpo, pois esse indivíduo não é senão sua carne.” LE BRETON. *Déclinaisons du cadavre: esquisse anthropologique*, p. 8.

¹⁷⁷ “Ultimes paroles, ultimes gestes d’amour. On veille un mort, non une dépouille vide.” LE BRETON. *Déclinaisons du cadavre: esquisse anthropologique*, p. 12.

de um túmulo, conhecemos a expressão corrente *aqui jaz*; ela não indica um corpo (*aqui jaz o corpo de...*), mas a *pessoa*, através do uso direto de seu nome próprio. O nome, em si, toma também parte da *pessoa*: o corpo, tendo desaparecido dos olhos dos vivos, encarna tanto no nome (e nas datas de nascimento e morte, que narra a duração do sujeito), quanto na pedra tumular, na fotografia que compõe a sepultura, mesmo nos retratos dos álbuns, ou na memória que é deixada pelo morto, seus rastros de passagem, os relatos, as histórias, a marca do seu corpo no mundo. É interessante observar também casos em que não se tem relação direta com o cadáver, por seu desaparecimento ou por sua desfiguração e/ou destruição antes do ritual funerário, o que gera uma situação de urna selada. Nesses casos, a família e os amigos dirigem-se a outros aspectos e mesmo objetos que substituam o cadáver. Mesmo o caixão fechado tem a forma de um corpo: o que não é dado a ver é tangível na madeira. O cadáver, portanto, quando existe uma relação familiar e amorosa com ele, é a oscilação permanente entre sujeito e objeto. Da mesma forma que, subitamente, ele perde sua significação de *pessoa* e torna-se *corpo*, passando de sujeito a objeto, ele rapidamente retoma sua subjetivação e, então, como sujeito (que é quem detém uma ação), ele jaz, ele descansa, ele repousa em paz.

O preparo do cadáver logo após a morte é uma prática curiosa, que se destina a fazer, do corpo morto, um corpo ainda presente, um lugar de interação com os vivos. O processo é quase sempre o mesmo: se a morte acontece em um hospital (local onde a maior parte dos falecimentos acontece hoje), é preciso, primeiro, que um profissional da saúde assine o documento de óbito e o corpo seja liberado para seus cuidados póstumos. Ele segue então para o setor funerário, onde será lavado, embalsamado, vestido, maquiado, ornado e exposto dentro de um caixão.¹⁷⁸ Há um caráter absolutamente estético envolvido nesse procedimento, para que o cadáver se transforme em imagem – na representação do corpo com ares de um corpo vivo –, recompondo sua identidade no ritual de passagem que lhe é endereçado.¹⁷⁹ Esse

¹⁷⁸ Se, no passado, em alguns lugares, a toailete funerária era feita como um procedimento carregado de simbolismo, cumprindo um ritual de cuidar do morto, hoje esse processo é profissionalizado e executado como um ato técnico. É interessante observar o comentário de um profissional do ramo, no que diz respeito à diferença dada ao estatuto do cadáver entre ele e a família concernida: “Quando somos chamados a um domicílio, precisamos ter bastante prudência nos gestos. Evidentemente, para nós, a pessoa está morta e, portanto, não podemos causar-lhe dor. Para as pessoas próximas não é, de modo algum, a mesma coisa. Torcer o braço, realizar gestos bruscos... isso é muito mal recebido por elas, pois sempre permanece a ideia de que se causa dor ao defunto. Aliás, é mais fácil quando posso ficar sozinho.” HARDY. *De la toiletteuse au thanatopracteur*, p. 147.

¹⁷⁹ “O tanatopraxista atribui uma importância fundamental à aparência do cadáver. Ele utiliza produtos de maquiagem para disfarçar os estigmas da morte. Esse compromisso de tais profissionais com a aparência física poderia sugerir uma inversão do sentido da toailete ou da tanatopraxia: ela não ‘fixa’ mais a morte, mas é a ‘reanimadora de um semblante de vida’ a serviço dos enlutados, que recorrem a esse serviço (...).” HARDY. *De la toiletteuse au thanatopracteur*, p. 151.

procedimento básico funerário serve, portanto, para evocar a imagem da *pessoa*, mas, contudo, o que temos é a imagem do cadáver. Tantas vezes o rosto de um morto em nada se assemelha ao que era o rosto vivo, mas resta a estranheza de alguns traços reconhecíveis sob a imagem imediata de um outro. A morte transfigura um homem em pura estrangeiridade, seu rosto – o que do corpo é a forma por excelência da *pessoa* – jaz numa distância incontornável. O que é o rosto de um homem, de uma mulher, senão um conjunto inumerável de expressões? O rosto é ativo, em movimento, lançamo-nos em sua direção – ao rosto do vivo – e ele se transforma imediatamente, permanentemente. O rosto do cadáver é feito de outra matéria, de movimento estancado, e os profissionais incumbidos de o reinscrever na face de um morto não conhecem, geralmente, o que era o rosto vivo, e por isso muitas vezes pedem ajuda a um retrato fotográfico. Ainda assim, o rosto jamais se restitui, o esforço estético *post-mortem* é em vão. Le Breton falaria do *ar* de um rosto, elemento que nele permanece ao longo da vida e das diversas transformações físicas, dando, ao sujeito, sua marca de identidade:

Do rosto da criança ao do velho homem, existe uma continuidade perturbadora, uma semelhança jamais desmentida. Entretanto, quantos rostos se sucedem durante uma vida através das estações, dos desafios, ou mesmo simplesmente ao longo da vida cotidiana. A metamorfose permanente de um rosto se mantém fiel a um certo “ar”, uma forma evanescente a qual nada pode alcançar, mas que dita a singularidade de um homem.¹⁸⁰

Isso ressoa diretamente em Barthes, quando ele fala do *ar* que acompanha o corpo na fotografia – e, aqui, novamente, morte e imagem se encontram, o retrato também como uma paralisação do rosto; portanto, a necessidade amorosa de encontrar, ali, um *ar* do outro:

O ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo; e se a foto não chega a mostrar esse ar, então o corpo vai sem sombra, e uma vez cortada essa sombra, como no mito da Mulher sem Sombra, resta apenas um corpo estéril. É através desse umbigo sutil que o fotógrafo dá vida; se ele não sabe, seja por falta de talento, seja por falta de oportunidade, dar à alma transparente sua sombra clara, o sujeito morre para sempre.¹⁸¹

Um corpo estéril é o que restaria de um rosto imóvel sem seu *ar*, sem seu elemento vivo, sua identidade social e amorosa; um mero corpo que faria do sujeito um lugar vazio, ausente, morto. Na imagem fotográfica, tal como no cadáver, o rosto é para onde o nosso olhar é lançado, numa busca imediata de reconhecimento, de uma possibilidade de encontro, mesmo

¹⁸⁰ “Du visage de l’enfant à celui du vieil homme, il y a une continuité troublante, une ressemblance jamais démentie. Et pourtant combien de visages se succèdent dans une vie d’homme au fil des saisons, des épreuves, ou même simplement au long de la vie quotidienne. La métamorphose permanente d’un visage reste fidèle à un ‘air’, une forme evanescente que rien ne peut saisir mais qui dit la singularité d’un homme.” LE BRETON. *Des visages*, p. 10.

¹⁸¹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 161.

de partilha, na tentativa de ser olhado, também, pelo outro, seja da distância de sua condição de imagem, seja da ausência brutal de sua condição de carne. Seu *ar* talvez seja o que de vivo ele possa me lançar de volta, uma espécie de olhar enviesado que me devolve algo de sua presença.

Patrick Baudry fala sobre a disposição de objetos junto ao morto, um óculos que ele sempre usava, um cachimbo, roupas, acessórios, mesmo uma fotografia, como a tentativa de restituição de sua identidade, compondo esse corpo que agora interage com os vivos, pela última vez como corpo de carne. Albert Piette vê esse gesto, que ele denomina de *estado efêmero de crença*, produzido pela experiência do luto, como uma tentativa de manter um vínculo com morto por meio do objeto:

O gesto inevitável: depositar, antes do fechamento do caixão, para acompanhar o defunto, lembranças pessoais, por exemplo fotografias. A necessidade inamovível de, através da mediação do objeto, não perder o contato com o desaparecido mantém-se em tensão com a consciência, que não desejamos demasiado vívida, da inutilidade prática desse gesto.¹⁸²

O cadáver é o resto do homem, sua marca ainda presente no mundo; mas é preciso construir-lhe uma identidade: a do vivo que já não é mais. O corpo do morto é, portanto, uma instância imprecisa que pode ou não devolver aos vivos, por instantes mínimos, a presença da *pessoa* desaparecida, mas todos os esforços na manipulação desse corpo são em direção ao que nele resta do vivo, ainda que seja preciso recompô-lo integralmente.

(...) o corpo que se vê nunca é apenas um corpo. Ele adquire também, nas horas que sucedem o falecimento, a estranha espessura de “esse corpo” como excedente, o qual é preciso adornar, transformar em corpo ritualizado. A identidade do vivo se preserva na manipulação precavida do cadáver. Conserva-se a presença de uma pessoa no corpo falecido. Mas há sempre, mal ou bem, uma “ruptura” complexa entre a pessoa e seu corpo.¹⁸³

Mas eis sua imagem, imagem do vivo no corpo de um morto, composta para ser vista. *Ver o corpo* – essa expressão repetida à exaustão é o desejo primordial daquele que perde um

¹⁸² “Le geste inévitable: glisser, avant la fermeture du cercueil pour accompagner le défunt, des souvenirs personnels, par exemple des photographies. Le besoin inébranlable de ne pas perdre un contact avec le disparu par la médiation de l’objet est en tension avec la conscience, que l’on ne veut pas trop vive, de l’inutilité pratique de ce geste.” PIETTE. *Le temps du deuil*, p. 38.

¹⁸³ “(...) le corps qui est vu n’est jamais seulement un corps. Il prend aussi, dans les heures qui suivent le décès, l’étrange épaisseur de ‘ce corps’ comme excédent, qu’il faut parer et qu’il faut transformer en corps ritualisé. L’identité du vivant se preserve dans la manipulation précautionneuse du cadavre. On conserve au corps décédé la présence d’une personne. Mais il y a bel et bien toujours un ‘départ’ complexe entre la personne et son corps.” BAUDRY. *La place des morts*, p. 152.

próximo. Ver para crer, ver para esgotar os olhos na visão da morte. Ver, tocar o corpo: São Tomé refeito em cada um dos vivos que circundam o morto. Depois, o impacto do caixão que se fecha, que sufoca a *pessoa* contida naquele corpo morto. Fechar o caixão é romper o vínculo com a imagem do morto e afastar os vivos da realidade de, ali dentro, conter um corpo, corpo que oscila entre sua pura matéria orgânica e o sujeito que ela dá. Tirar o corpo da vista, guardá-lo numa caixa, enterrar a caixa, queimá-la, desfazer-se dela. Colocar uma pedra, um nome, uma fotografia. Afastar o mais possível esse resto de corpo do mundo dos vivos. E, depois, inventar imagens para a *pessoa* cujo corpo desapareceu, imagens e lugares que possam evocar uma presença.

Todo o processo da morte é, portanto, repleto de ambiguidades no que diz respeito à relação que nós, vivos, estabelecemos com quem morre.¹⁸⁴ Se, a princípio, existe a *pessoa*, sua morte lhe anuncia temporariamente como *o corpo da pessoa*, e essa transformação da linguagem expõe, de imediato, a separação brutal instaurada pela morte. Mas os ritos funerários reconduzem, em suas diferentes etapas, a uma nova subjetivação do corpo morto, estando ele presente ou não, e dos locais onde jazem os restos mortais, ou locais que signifiquem algo da morte ou mesmo da vida do defunto. Depois da constatação da ruptura, algo começa a se aproximar novamente entre o vivo e o morto. É devolvido um *sujeito ao corpo*, ainda que esse corpo seja inventado, já reconstruído simbolicamente.

As fotografias *post-mortem*, além das que chamarei de memoriais (fotografias que falam de um morto sem, contudo, mostrar um cadáver), são também lugares de uma certa restituição do

¹⁸⁴ Segundo David Le Breton, as sociedades ocidentais são muito divididas em relação ao estatuto do cadáver. Portanto, mesmo o grau dessas ambiguidades são particulares em cada lugar. Ele dá alguns exemplos da lida social com o cadáver, passando por um ponto interessante que diz respeito à doação de órgãos. Para a medicina, o cadáver é tanto o fim de um processo do qual ela cuidou anteriormente e, possivelmente, ainda um material de trabalho. Para a família que sofreu a perda, é um momento de grande complexidade emocional, em que é preciso, para doar os órgãos, uma abstração do caráter de sujeito que ainda habita a ideia do corpo amado, em direção a uma função utilitária. Há muitos casos de famílias que se recusam a doar, e isso certamente diz respeito à representação que fazem do corpo morto, menos como despojo, e ainda como *pessoa*. A simples ideia de se tirar uma parte desse corpo pode ser brutal para muitas famílias, como também a ideia da cremação. A utilização do corpo pela medicina foi, ao longo dos tempos, algo que sempre levantou debates nas sociedades. Os desafios éticos e culturais do seu uso são questões de primeira ordem nesses casos. Para Le Breton, o estatuto do cadáver numa determinada sociedade (e isso se relaciona, como já mencionado, com o estatuto do corpo e do sujeito que essa mesma sociedade encerra) é o que ditará as regras e a legitimidade de seu uso. Foi no século XV que os anatomistas começaram a manipular o corpo humano, lidando com esse “material” como uma máquina, cortando, abrindo, desmembrando. A partir do século XVI, os gabinetes de curiosidade começaram a guardar fragmentos de cadáveres, crânios, esqueletos, fetos, tumores. No século XIX, numerosos museus se abriram para exposições mais elaboradas de cadáveres, órgãos doentes, formas e pedaços diversos preparados em frascos. A Era Moderna trouxe uma nova lida com o cadáver, que fascinou e escandalizou as sociedades ao mesmo tempo que transformou brutalmente a ideia do corpo humano. E, durante muito tempo, uma das objeções aos usos médicos do corpo era justo o fato de se pensar que o seu desmembramento interditará a ressurreição da carne.

corpo desaparecido.¹⁸⁵ Para além das sepulturas onde agora jazem os restos, as imagens mantêm intactos os corpos em seu carácter visível. O que vejo na imagem é o que, do outro, era-me oferecido ao olhar. Seu corpo, vivo ou morto, remete-me à *pessoa*, traz um vestígio de sua presença, de forma que, de repente, pego-me com os dedos na pele da imagem, no seu corpo de prata. Do objeto fotográfico, a imagem se transforma em sujeito, não mais em sua pura visibilidade, mas no que ela me causa subjetivamente em relação ao corpo que carrega. Corpo esse que era de carne, feito de matéria orgânica, vivo e denso, espesso e visível, mas também repleto de invisibilidades. A imagem, por um momento, ocupa o lugar do corpo, *ela é um corpo*, é o lugar no qual meu próprio corpo interage com o outro, o desaparecido. O corpo é da ordem do visível. A morte aniquila o corpo. Mais exatamente, ela produz no sobrevivente a tarefa de fazer o morto desaparecer, para que se esconda o espetáculo orgânico que não tarda a acontecer. A morte é, então, da ordem de uma *invisibilização*, é o processo de desaparecimento do corpo, produzido imediatamente menos por ela do que pela urgência do vivo. A fotografia que guarda o desaparecido, estando ele vivo ou morto no ato fotográfico, é da ordem do visível e do invisível ao mesmo tempo, dupla condição da imagem. Se ela parte de algo visível, de traços, rastros, vestígios de um corpo, ela guarda, ela retém também as suas invisibilidades, elementos incorpóreos que se lançam no jogo de olhares entre a imagem e o seu espectador. A imagem é a intermediadora entre o visível e o invisível, jogando permanentemente com os dois. Do corpo para a imagem, instaura-se um processo de perda e *presentificação*, que traz as marcas de uma antiga visibilidade já agora carregada de tudo o que a imagem não dá a ver. O trabalho de luto inaugura uma outra forma de relação com o desaparecido, que se dá através de uma materialização de sua invisibilidade.

Como já mencionado anteriormente, o conceito de *representação* é falho para conceber a ideia do novo corpo do morto, por isso a terminologia *presentificação*, inspirada pelos estudos do antropólogo Louis-Vincent Thomas, que a utilizou para falar da exposição do cadáver nos ritos funerários, parece-nos mais adequada nesta pesquisa. Trata-se, portanto, da instauração de uma presença, que parte do desaparecimento de um corpo passando pelos rastros por ele deixados. A presença do corpo morto se dá, então, de diversas maneiras, a partir de elementos visíveis: no caixão, na urna de cinzas, na pedra tumular, no nome, no memorial, no monumento, na placa comemorativa, na pequena cruz na estrada, nos altares efêmeros que se

¹⁸⁵ *Desaparecido*, aqui, em sua dupla condição de morto e fora do campo de visão, inspirado na terminologia francesa que utiliza *disparu* tanto como o participio passado do verbo desaparecer (*disparaître*), quanto para falar de uma pessoa morta (*le disparu*).

criam no meio público logo após uma morte, nas fotografias, nos espaços que ficaram vazios. O morto tem uma força de presença incontestável, mas é sempre tarefa do vivo determinar-lhe os lugares essenciais dessa presença, pensados simbolicamente como o *aqui* do *aqui jaz*. Todos os elementos citados possuem um forte caráter de presença evocado pelo *aqui*: seja onde são guardados os restos mortais; o local em que uma morte aconteceu; o lugar onde o vivo morava, ou relacionado com seus feitos em vida; as fotografias que agora guardam seu corpo; o seu nome pronunciado. Essa ideia rapidamente nos leva a outra, culturalmente forte no Ocidente cristão: *Isto é o meu corpo*, lugar de uma presença absoluta atualizada continuamente nos ritos. O corpo de Cristo – este homem já morto, ressuscitado, *presentificado* na encenação da última ceia – está no pão. Ou melhor, é o pão. Ou, ainda: o pão é, agora, o corpo.¹⁸⁶

A Eucaristia é um ritual religioso que rememora a morte de Jesus Cristo. A igreja católica a celebra diariamente como uma encenação sempre reiterada dos gestos e palavras de Jesus aos apóstolos em sua última ceia, momento no qual, através da linguagem, ele transforma pão em corpo, vinho em sangue, e convida os presentes para a refeição: *tomai, todos, e comei; tomai, todos, e bebei*.¹⁸⁷ O corpo e o sangue, elementos de uma brutal espessura, materialidade, visibilidade, estão postos à mesa; os outros homens se alimentam, entram em comunhão com Cristo através dos corpos. É interessante observar a potência de um discurso religioso que se funda sobre o corpo. Jesus é um homem – embora integre a concepção tripartida de Deus –, um homem de carne, osso, pele, sangue, um homem que se fere, que sofre, que se desfaz até a morte. Eis então o grande emblema cristão: um homem morto, pregado na cruz, carne aberta diante dos vivos. O cadáver no colo da mãe, filho morto, chagas acesas. Penso na Eucaristia como uma forma de dar lugar e visibilidade ao homem morto, Jesus, naqueles últimos instantes de vida, na reencenação recorrente da partilha de seu corpo. Fazer do pão um corpo; partilhar o corpo; envolvê-lo com o seu próprio; comê-lo, o corpo do morto, o corpo ferido. A cultura ocidental é inteiramente mergulhada numa concepção de corpo e morte, através desta grande referência conceitual, simbólica e imagética que é o Cristianismo. Na Eucaristia, compartilha-se o pão que, consagrado, tornado corpo, chama-se *hóstia*, palavra de origem

¹⁸⁶ Essa noção é essencialmente católica, que crê na transubstanciação da matéria, ou seja, na mudança efetiva de substância do pão e do vinho em corpo e sangue de Cristo. A Eucaristia é realizada em todas as missas católicas, enquanto, em outras religiões cristãs, a frequência de sua celebração varia, além de variar também as relações do pão e do vinho com o corpo e o sangue de Cristo.

¹⁸⁷ Expressões originadas a partir do Evangelho de São Marcos (Marcos 14, 12-16.22-26).

latina que significa *oferenda animal, vítima, sacrifício*.¹⁸⁸ Comer o pão, corpo vitimado do outro, e unir-se com este outro numa comunhão de corpos, que passa pela matéria física com destino à *alma*; meu corpo se consagra na sacralidade do corpo que o habita. Através de dois elementos visíveis e palpáveis no ritual – pão e vinho – alcança-se a presença invisível do homem – seu corpo e seu sangue. Há aqui um ruído, um rumor, que me chama em direção à imagem, à sua potência de partir do visível para fazer habitar o que ela não mostra. As imagens e, especialmente, o nosso olhar ocidental são contaminados por tudo isso; somos assombrados permanentemente pela imagem do Grande Morto e seu corpo em três instâncias: vivo, morto e ressuscitado. Para além de um universo próprio pleno de imagens, em cada rito cristão, novamente, continuamente, o corpo reaparece, é tornado visível, palpável, comestível: *Isto é o meu corpo que será entregue por vós*. Dar visibilidade, evocar uma presença, jamais esquecer. Jamais deixar de ver; ver o que é visível; ver o que não é dado a ver.

As imagens cristãs falam potencialmente da morte, de seu acontecimento, de sua iminência, de seu além. A ideia da morte solicita a do corpo, a presença do corpo; o corpo vivo que morre; o corpo morto que repousa, espera. Em Jesus, resta o corpo ressuscitado, seu corpo representado, não reconhecido por Maria Madalena. Estando ela à beira do túmulo aberto sem o corpo morto de Jesus, um jardineiro aparece e pergunta-lhe por que chora. Depois de um curto diálogo, ela o reconhece, pela voz e maneira de chamar-lhe o nome. Ela vai em sua direção. Jesus Cristo, ressuscitado, pede que Maria Madalena não o toque. Talvez a mão dela percorresse um espaço vazio ao tentar alcançá-lo, ali não havia mais o corpo da carne que nos torna palpáveis. Talvez o imperativo pronunciado por Jesus fosse somente um aviso: não há o que ser tocado. Será o corpo ressuscitado tão distante do corpo vivo que mesmo a pele e os traços, que mesmo o mais imediatamente reconhecível torna-se distante? Mas houve algo que Madalena reconheceu, na voz, na pronúncia do nome. Quando viu que era Jesus, quis tocá-lo, levantou a mão. *Noli me tangere* – o corpo já estava ausente. “A fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição”, diria Barthes.¹⁸⁹ A morte solicita o corpo, um outro corpo, uma presença – e nós, homens comuns, também encontramos, ao longo da história, meios através dos quais um corpo poderia ser evocado novamente, continuamente, depois de sua morte. Um corpo refeito, palpável, reconstruído; corpo morto reinventado pelo vivo.

¹⁸⁸ In: <http://www.latin-dictionary.net/search/latin/hostia>. Acesso em: 01/04/2015.

¹⁸⁹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 124.

A grande ficção da morte talvez seja o pensamento de que o sujeito morto ainda exista, na ausência de um corpo que não partilha mais o mesmo espaço do vivo. Os restos mortais podem ocupar um monumento de pedra, mas a *pessoa*, o que foi separado do corpo, ocupa toda parte. A ausência, portanto, fala em geral de uma não visibilidade, de um contato truncado pela intangibilidade do desaparecido. Mas, da ausência, basta uma imagem, um rastro, um sopro, para que se faça presente um resto do morto num outro corpo. E, numa possível ficção amorosa, a fotografia se tornou um dos lugares essenciais do encontro, da partilha. Além de guardar o rosto amado, e, nele, traços do vínculo com o qual me ligo à *pessoa*, ela também permite que vivos e mortos possam conviver no mesmo espaço e no mesmo tempo da imagem, desafiando a impossibilidade de novamente estarem no mesmo lugar.

De que matéria é feito o corpo numa fotografia? De papel, carne, luz, prata, pixel, pele. A matéria de composição do corpo depende, diretamente, do olhar que lançamos à imagem. Para Barthes, diante da foto da mãe-menina, tratava-se de luz e contato, luz como meio carnal. Carne feita de estilhaços, iluminada por um original perdido. Original sem corpo, ou feito de um corpo em decomposição. Tal como o corpo, o pedaço de papel que guarda a imagem há de desaparecer. E eu me pergunto: de que matéria é feito o corpo de um sujeito já morto na imagem? O morto é como a fotografia: duas instâncias feitas de pura imobilidade. Resta, ainda, carne, luz, contato – existe um corpo. Mas este morto fotografado, sob as camadas da morte e da imagem, é a dupla imobilidade. Lembremo-nos do que disse Barthes acerca do sujeito fotografado: ele torna-se um objeto, vivendo, então, uma micro-experiência da morte.¹⁹⁰ Blanchotalaria de uma transformação semelhante, a que vive o sujeito na morte: “(...) aquele que acaba de morrer está, primeiro, muito perto da condição de coisa – uma coisa familiar, que se maneja e que se aborda, que não nos mantém a distância e cuja passividade maleável apenas denuncia a triste impotência.”¹⁹¹ Se o sujeito, ao morrer, inscreve-se imediatamente no lugar de *coisa*, *objeto*, ainda que, por processos subjetivos dos vivos, ele possa *voltar* à condição de *pessoa*, que processo ele sofre, o morto, ao ser fotografado? Se o sujeito vivo, ao tornar-se imagem, é da ordem do objeto, segundo Barthes, o que acontece com o morto, que já seria, por si só, desta mesma ordem? O cadáver se assemelha a si mesmo – diria Blanchot – e a que se assemelha a sua foto, ao vivo ou ao morto? Seria preciso pensar, numa primeira instância, de que semelhança se fala, voltando novamente ao que menciona

¹⁹⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p. 27.

¹⁹¹ BLANCHOT. As duas versões do imaginário. In: *O espaço literário*, p. 258.

Barthes sobre o sujeito “enquanto ele mesmo” e o sujeito “tal que em si mesmo”. O “enquanto ele mesmo” seria da ordem da semelhança física, do reconhecimento imediato. O “tal que em si mesmo” diz respeito a uma outra ordem de semelhança: é semelhante porque contém um reconhecimento que não se dá pelo imediatamente físico, senão por uma espécie de aura, de *ar*, do contorno da presença amorosa. Penso que o “enquanto ele mesmo” seria a semelhança do cadáver visto por alguém sem elo amoroso com ele. Mas, para os próximos, que decidiram colocar o seu morto diante da objetiva a fim de guardar algo de sua passagem, talvez se trate de manter um “tal que em si mesmo”, uma camada de luz que traga de volta o sujeito amado e desaparecido, não sendo essencial a semelhança física mas, antes, uma espécie de lembrança sensível do vínculo estabelecido com aquela *pessoa*.

As imagens memoriais e mortuárias familiares não são representações da morte ou do morto. Elas são, sobretudo, representações do vivo, ou, mais especificamente, uma *presentificação* da *pessoa*. A fotografia é também um lugar de inscrição das relações familiares, de vínculos, de contato. A mãe que segura um filho morto para a imagem não está falando simplesmente: *este é o meu filho*, ou, *este é o meu filho morto*. Ela mostra, para além do que a imagem dá a ver, que existe um vínculo e que ele permanece. Portanto, as fotografias *post-mortem* se inscrevem numa tradição da produção de imagem como um desejo de *tornar presente*, de trazer de volta à vida, de manter um laço, mas conservando, ainda e inevitavelmente, seu caráter absoluto de ausência. As fotografias memoriais e *post-mortem* também apontam a uma tradição do cuidar do morto, dos ritos funerários e do luto. A história da morte e de como o homem lida com ela através dos tempos elucidam um conhecimento não somente sobre a produção de fotografias e práticas mortuárias, como sobre a produção de imagens em geral, já que ela se funda, original e miticamente, nas relações do homem com a morte.¹⁹² Sabemos que boa parte das fotografias de cunho familiar produzidas no século XIX – extensível ao começo do XX – foram fotografias de mortos. O hábito de se guardar a imagem do morto, aliás, é muito antigo; ao longo da história humana houve diversas manifestações dessa prática. Até o advento da fotografia, foram bastante comuns o hábito da pintura e do desenho póstumos e o da máscara mortuária. Obviamente, isso estava mais restrito às personalidades políticas, intelectuais, artísticas ou religiosas, destinado a um uso público antes que ao privado. Havia também uma parte da burguesia que dispunha de meios financeiros para contratar o serviço de um artista. Com a chegada da fotografia, outras classes sociais

¹⁹² Cf. DEBRAY. *Vida e Morte da Imagem*.

puderam, enfim, possuir a representação de si e, dentre os ritos dignos de registro, a morte estava lá como um dos mais importantes e solenes. Segundo Linkman, os fotógrafos foram empregados desde o início a continuar esta tradição de representar o indivíduo morto.

O século XIX foi palco tanto da chegada da fotografia, quanto de uma relação mais apaixonada com a morte, o morto, o luto. Um fator curioso é que foi justo no começo desse século que o pensamento sobre cemitérios e inumações tomou também um novo contorno. Nessa época, num discurso de salubridade e atos civilizatórios, o morto começou a se afastar do vivo. Os cemitérios passaram da igreja para fora dos limites das cidades. É interessante observar que é um pouco depois desse fenômeno que surge a fotografia, e é justo nela que se inscreve também uma nova tradição em relação ao morto, não somente por fazer dele imagem, como pela utilização de fotografias para diversos fins relacionados à morte (fotos em túmulos, fotos como *souvenir*, fotos como suporte para se ver o corpo morto). Mesmo tendo substituído uma longa tradição de representar o desaparecido, que já existia ao longo da história, a fotografia transforma completamente a prática, não somente porque torna mais popular a relação do homem com o retrato, como também pelo advento de um valor indicial com o referente, que lhe é crucial. A fotografia do morto aproxima-se, então, mais da máscara mortuária – que envolve contato, a presença imediata do morto na produção da imagem – do que de pinturas e desenhos póstumos. Mas, de fato, a fotografia pode misturar tudo: ela retém um valor indicial como o da máscara – o morto esteve ali –, mas também cria uma encenação, fazendo, do morto, a imagem do vivo, o que a pintura já fazia em retratos póstumos. Se o morto vai, de fato, se afastando do convívio dos vivos a partir do século XIX, sendo enterrado à distância, ou mesmo se o luto se torna mais sofrido, ao mesmo tempo a fotografia ocupa cada vez mais o lugar do desaparecido, auxiliando o processo de luto. Tal como as imagens religiosas, a fotografia ronda um mundo mágico, especialmente quando fala da morte, instância essencialmente sagrada para os vivos quando vinculados amorosamente ao morto. O retrato de alguém que morreu torna-se, para além da imagem que carrega, um elo material que o liga ao sobrevivente.

Há também a questão do luto social e cultural vivido intensamente no século XIX, como uma prática rigorosa que nem sempre dizia respeito a uma dor apaixonada, mas a padrões que se deveria seguir. Uma grande indústria de artigos funerários se criou em torno dessas práticas e, ainda que houvesse um excesso de etiquetas a cumprir, é inegável que a relação com a morte era muito mais evidente, mais visível, nada silenciosa. Hoje, os sentimentos tendem a ser mais

controlados em público; aliás, ao caminhar pelas ruas de uma grande cidade, jamais saberemos quais são as pessoas enlutadas, os sinais desapareceram por completo ao longo dos tempos. O século XIX, portanto, observou um processo de transformação crucial da lida com a morte, do afastamento do morto para fora dos limites da cidade, do advento da fotografia como possibilidade de manter um rastro do corpo, da passagem do luto como prática social ao luto como conceito patologizado. O século XX, entretanto, viu muito rapidamente um mundo se desfazer em guerras e genocídios, a começar pela Primeira Guerra Mundial que, com sua elevada perda humana, transformaria tudo, inclusive a relação com a morte, com a memória e com a necessidade de monumentos. Os cemitérios militares nos dão uma imagem do número praticamente incontável dos mortos em guerra. Para além dos cemitérios, assistiu-se a uma proliferação nunca vista de cenotáfios, memoriais, fotografias, nomes escritos, monumentos funerários. Lidar com a morte em massa e com a necessidade de transformar isso em memória, de dar um novo corpo aos corpos desaparecidos, tanto na intimidade das relações próximas, como na coletividade do meio público, transformou definitivamente a relação com a morte e mesmo com as imagens do morto. Depois de tantos cadáveres desfigurados, desmembrados e irreconhecíveis nos noticiários, corpos violados tanto pela guerra quanto pela imagem, talvez fosse melhor que o morto se tornasse uma instância resguardada, com uma imagem – um novo corpo – que passasse menos pelo seu cadáver do que por um lugar ideal de memória. Hoje restam poucas imagens familiares de mortos, em comparação à popularidade que a prática teve no século XIX e começo do XX. Ou, se elas existem em maior número, estão guardadas na intimidade absoluta de seus vínculos amorosos. Numa época em que a fotografia mostra tudo, somente os mortos permanecem ocultos.

Esta pesquisa sobre as fotografias memoriais e *post-mortem* não consiste, como já mencionado, em um estudo histórico. Antes, é sobre a relação entre o homem, a imagem e a morte, pelo viés da prática fotográfica. Em termos quantitativos, a Inglaterra e os Estados Unidos foram, visivelmente, os países que mais as produziram e utilizaram, onde encontramos, inclusive, o maior número de pesquisas realizadas a respeito. Alguns franceses também se enveredaram nesse assunto e, no ano de 2002, foi realizada uma grande exposição no Musée d'Orsay, em Paris, intitulada *Le dernier portrait*, que, para além de pinturas, bustos e máscaras mortuárias, apresentou uma vasta coleção de fotografias *post-mortem*. Mas, para além dessa visibilidade mais evidente de pesquisas, exposições e coleções famosas, como a do norte-americano Stanley B. Burns, a prática da fotografia mortuária soa como unanimidade, em maior ou menor escala, em diversos lugares do mundo. Encontramos imagens

especialmente nos países europeus (incluindo os do leste) e Américas do Norte, Central e do Sul¹⁹³, ainda que tenhamos também algumas referências de fotografias *post-mortem* na Ásia e na África. Certamente, a maior parte dessas imagens permaneceram íntimas e secretas, o que dificulta a dimensão precisa de seu uso e localização. O que particularmente chama a atenção é o fato da prática da fotografia *post-mortem* ter sido, por muito tempo, um tema pouco abordado, diante da sua potência surpreendente de indicar a relação do homem com duas instâncias muito significativas, a morte e a imagem, com seus mais diversos desdobramentos teóricos, conceituais, culturais e sociais. Desde a última década do século XX, a pesquisa sobre o tema se tornou mais evidente em alguns lugares, seja pelo viés historiográfico e/ou antropológico e sociológico. Mas as fotografias vernaculares, familiares, amadoras – de vivos ou mortos –, permanecem, ainda hoje, em um terreno incerto e movediço nos meios acadêmicos.

A fotografia *post-mortem* é tema de poucas pesquisas no Brasil, tanto no sentido de um estudo das imagens que foram aqui produzidas, quanto em sua concepção histórica e/ou sociológica, ou, ainda, como meio de reflexão sobre a cultura visual, a fotografia e as imagens em geral. Alguns pesquisadores se envolveram com esse tema nas duas últimas décadas, sendo alguns deles: Mauro Koury, em investigações sociológicas em âmbito nacional; Titus Riedl, concentrando-se no Nordeste, especialmente na região do Cariri; Sandro Blume, relacionando fotografia mortuária e imigração no Rio Grande do Sul; Deborah Borges, que foca seus estudos em uma pequena cidade de Goiás. No Brasil, ainda que já tenha aparecido no século XIX, será somente nas primeiras décadas do XX que a fotografia *post-mortem* terá maior uso e visibilidade, sendo utilizada por diversas camadas da população, por vias profissional e amadora. Segundo Mauro Koury, será a partir de meados deste século que ela tornar-se-á uma prática ocultada, mais secreta, passível então de juízos de morbidez e mau gosto. Koury fez uma longa pesquisa sobre as atitudes perante a morte no Brasil contemporâneo, especialmente no que tange as questões do luto e seus rituais. A partir de uma pergunta adendo em um amplo questionário, ele tentou averiguar a sobrevivência do uso da fotografia mortuária nos dias atuais. Nessa pesquisa, realizada entre os anos de 1994 e 2001, ele entrevistou 1304

¹⁹³ Apenas como referência, no ano de 2004, a Biblioteca Nacional do Peru realizou a exposição *La fotografía post mortem en el Perú*, a partir do próprio acervo de imagens mortuárias do século XIX. Na busca por informações sobre essa exposição, encontramos, via *internet*, programas de televisão da época, de telejornalismo a programa de auditório, com a presença do curador, Jason Mori, explicando as imagens. É nítida a estranheza que as fotografias causam e o total desconhecimento dessa prática pelo público.

pessoas nas 27 capitais brasileiras, obtendo uma resposta afirmativa de 271 informantes.¹⁹⁴ Apesar de apenas 20% dos entrevistados afirmarem o uso da fotografia *post-mortem*, esse número é surpreendente, o que nos indica uma atualidade – de alguma forma – dessa prática. Ainda que a maior parte dos olhares seja preconceituosa – não somente para aqueles que produzem e guardam tais imagens, como também para aqueles que as pesquisam –, há um gesto sobrevivente que permanecerá, ao longo deste trabalho, como um horizonte presente.

¹⁹⁴ KOURY. *O imaginário urbano sobre fotografia e morte em Belo Horizonte, MG, nos anos finais do século XX*.

1. O vivo e os prenúncios da morte

Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer (...). Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe.

Roland Barthes¹⁹⁵

A iconografia cristã – grande potência do imaginário ocidental – guarda as mais diversas imagens de Jesus Cristo, de um tempo que se estende de seu nascimento para além de sua ressurreição. Entre madonas, meninos e mães dolorosas com o filho morto nos braços, um universo icônico me chama particularmente a atenção: o pequeno menino portando instrumentos de sua futura paixão. Em algumas imagens, vê-se a cruz, com a qual ele brinca ou que jaz silenciosa ao lado. O menino também adormece com ela na mão, aninhado na espera de sua morte futura. São João Batista, em algumas representações, oferece-lhe a cruz, no convite a um destino inelutável. Em outra, ainda, o menino brinca com um prego, fazendo certa graça ao espetar-lhe a mão. *Ele está morto e ele vai morrer*. O que assustou Barthes em algumas fotografias está contido nesses meninos, na cruz, no prego, na mão por ferir. Essas imagens apontam para o vivo, para o morto, para uma morte sempre iminente. Em cada imagem do menino Jesus está contido o Cristo morto.



Fig. 44 - Cemitério Powązki, Varsóvia, 2014 [Arquivo pessoal].

¹⁹⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 142.

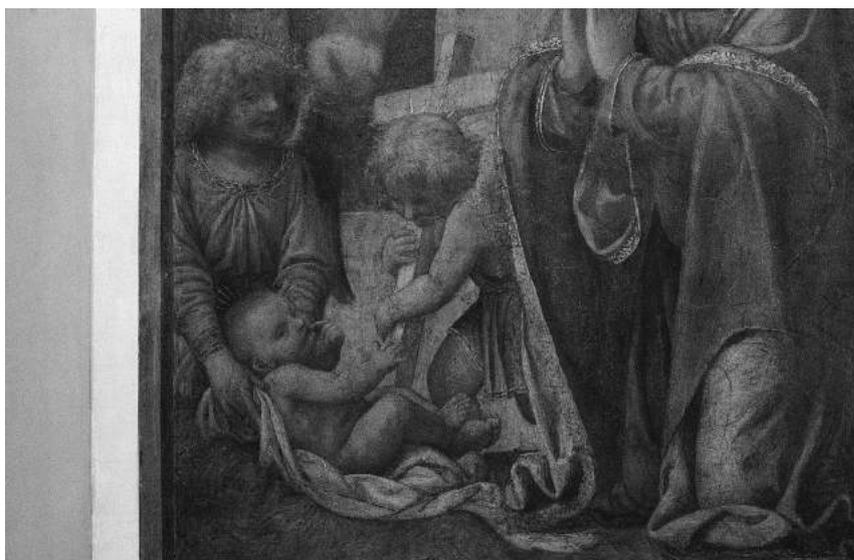


Fig. 45 - Piero di Cosimo, *La Vierge à l'Enfant avec le jeune Saint Jean-Baptiste* (detail), 1490-1500 [Musée de Beaux Arts, Strasbourg]; Fig. 46 - Bernardino Luini, *La Nativité et l'Annonce aux bergers* (detail), c.1520-25 [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 47 - Paolo Bernini, *L'Enfant Jésus jouant avec un clou*, 1665 [Musée du Louvre, Paris].

Em outro tema iconográfico do Cristo menino, é-nos dada a estranheza da criança adormecida no colo de sua mãe, que faz um gesto, com um véu branco, de recolhimento do pequeno corpo, na antecipação de uma *Pietà*. O menino adormecido é já o homem morto, velado e coberto pela mãe, e há ainda outra cena em que João Batista, portando uma cruz, fecha as mãos diante do seu corpo num gesto de prece para o menino que dorme.



Fig. 48 - Francesco Gessi, *La Vierge à l'Enfant* (detalhe), c.1624 [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 49 - Raffaello Santi, *La Vierge à l'Enfant avec le petit Saint Jean* (detalhe), c.1512 [Musée du Louvre, Paris].

Roland Barthes, na nota 39 de *A câmara clara*, escreve sobre a descoberta do Tempo (mantenho sua maiúscula) como um outro *punctum*,¹⁹⁶ não mais ligado à forma, ao detalhe, mas ao que ele chamou de *intensidade*. Para tanto, ele se vale do exemplo de uma fotografia de 1865 de Alexander Gardner, o retrato de Lewis Payne em sua cela, prisioneiro à espera do enforcamento. “A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror o futuro anterior cuja aposta é a morte.”¹⁹⁷ O que punge Barthes é a descoberta da equivalência entre o passado absoluto da pose e a morte futura anunciada pela fotografia. Isso a que o autor chama de “vertigem do Tempo esmagado”, com a ideia de que “isso está morto e isso vai morrer” é o que cada imagem do Cristo menino tomado por elementos de sua morte anuncia; como se cada *Virgem com o Menino* guardasse irremediavelmente uma *Pietà*, a mãe que carrega o filho morto, prefigurado na próxima imagem como uma criança que porta cinco marcas sobre o peito, as cinco chagas, de uma das quais irrompe seu sangue. Por fim, em outra imagem do menino, a vertigem dos corpos de Cristo: a pequena criança segura, junto à mão de sua mãe, seu futuro corpo como pão, a hóstia consagrada, atualização de sua presença efetiva e visível.

¹⁹⁶ *Punctum* e *studium* são conceitos elaborados por Roland Barthes no livro *A câmara clara*, pensando a fotografia em uma dupla condição de subjetividades e objetividades. Enquanto o primeiro estaria ligado ao olhar particular de cada espectador, o que o afeta, o fere, um detalhe, uma marca, um acaso, o segundo seria da ordem de um contexto sociocultural e técnico da fotografia.

¹⁹⁷ BARTHES. *A câmara clara*, p. 142.

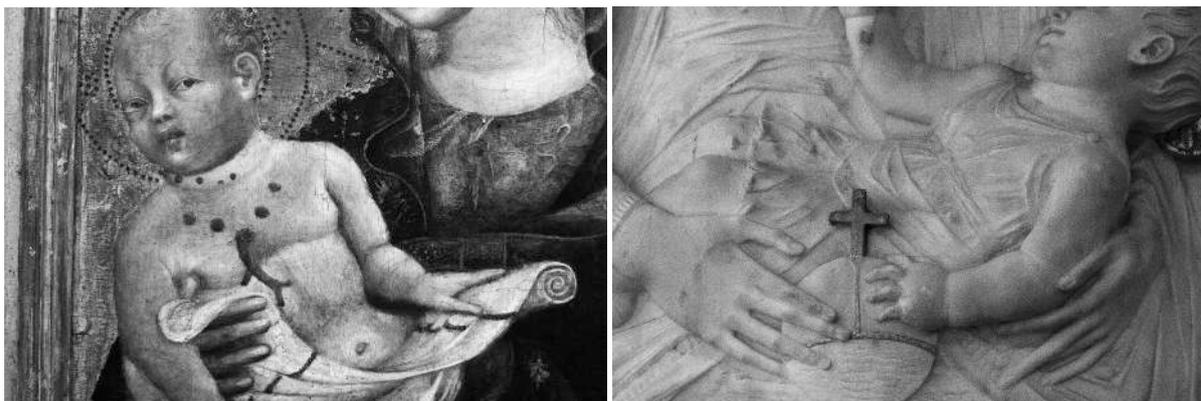


Fig. 50 - Giovanni da Modena, *La Virgem et l'Enfant* (detalhe), c.1420-25 [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 51 - Atribuído a Mino da Fiesole, *La Vierge et l'Enfant* (detalhe), séc. XV [Musée du Louvre, Paris].

Essa *vertigem do Tempo esmagado* é a que envolve cada fotografia. Barthes falaria ainda que não é preciso que haja um corpo na imagem para que ele a sinta. Mesmo uma paisagem é capaz de falar dos mais diversos tempos, entre eles o tempo de um acontecimento passado, anterior à imagem, o tempo do instante da fotografia e o meu próprio tempo, este do momento em que a olho. Qualquer fotografia guarda o efeito de uma morte anunciada, de uma morte que, ainda que não acontecida, virá. Portanto, todo retrato fotográfico é, potencialmente, uma imagem funerária, pois seu assunto necessariamente desaparecerá. Um corpo vivo, mesmo o de uma criança, é aguardado pela morte e a imagem deste corpo um dia lhe sobreviverá. Fotografias dos álbuns, também aquelas guardadas em cômodas e caixas, na carteira ou em velhos envelopes, tornar-se-ão – se ainda não o são – fotografias de mortos. É espantosa a quantidade de desaparecidos que, de repente, notamos numa imagem amorosa nem tão antiga, na qual nos descobrimos, tantas vezes, seus últimos sobreviventes. Por fim, quem permanecerá será somente ela, a imagem.

Caminhando pelo columbário do cemitério do *Père Lachaise*, em Paris, encontro uma fotografia que perturba a ordem silenciosamente estabelecida entre os vivos e os mortos. Uma mulher, na condição visível de nome e imagem, para além de suas supostas cinzas ali guardadas, aponta olhos e câmera em minha direção. Ela me fotografa. Ela, que em algum momento produziu este autorretrato, que se olhou diante de um espelho e fotografou seu rosto, ela agora me captura também para dentro da imagem, para dentro de sua morte, para dentro de minha própria morte por ela anunciada.



Fig. 52 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].

A mulher me lança para dentro do espelho, com ela, no jogo das imagens. Eu a fotografo, ela me fotografa, vida e morte são postas em cena. Mas ela talvez me engane e não seja de fato um autorretrato, outra pessoa poderia ter-lhe fotografado o gesto de fotografar. Pouco importa. Hoje, o que me assombra é a capacidade dessa imagem de me projetar para dentro dela, de dizer: *você vai morrer*, de me lançar em um *mise-en-abîme* de fotografias cujo fim será, necessariamente, o mesmo. *Você está vivo e você vai morrer* – na fotografia, os corpos, vivos ou mortos, pertencem à mesma trama de desaparecimento. Na imagem da mulher agora morta que fotografa o vivo, uma nova *vertigem do Tempo esmagado* se produz, meu tempo vivo e presente misturado ao dela, o atual de seu estado morto e o passado da fotografia de uma mulher de carne e osso; mulher que se colocou na imagem, num dia perdido, imagem que agora ela faz de mim, viva ainda, por um tempo não margeado, não desenhado, como o dela antes da morte, interrompido. Agora ela me olha desse outro lugar vertiginoso, de lá faz de mim uma fotografia invisível, anuncia o meu corpo como corpo perdido, como o dela, corpo do qual restaram apenas cinzas, nome e imagem.

Dos mortos, pouco resta de tangível. Fotografias, objetos por eles deixados, seus restos mortais – em geral escondidos de nossa vista –, nomes e alguns relatos. Também, e especialmente, a memória, esta que pertence aos sobreviventes, os arautos da história de um desaparecido. Como já posto, o corpo é da ordem do visível, e é este o elemento crucial que se tenta salvar na morte de alguém. É preciso, portanto, manter algo do visível no visível, ainda

que feito de outro corpo, de outra matéria. Dar um lugar ao morto – questão fundamental para o enlutado – é, sobretudo, dar-lhe *alguma* visibilidade.

Os cemitérios são, por excelência, o lugar do encontro, da relação, do resto. Monumentos aos homens comuns, os túmulos são a projeção de seus corpos, seja na afirmação do seu formato longo e horizontalizado de um corpo deitado; seja na ideia de uma pequena casa, os mausoléus; ou, ainda, nos espaços que se distribuem entre as placas em cemitérios-jardins, essas lacunas espaciais como lugares imaginários da colocação dos corpos. Para além desses primeiros elementos mencionados, há outro ponto essencial: o nome do morto, acompanhado das datas de nascimento e morte e, muitas vezes, do seu retrato. O fato desses elementos estarem juntos é o que estabelece, potencialmente, a ideia de uma presença. Os restos, o nome e o rosto – essa composição tripartida que devolve identidade e lugar ao corpo – são a chave da longa história da relação do homem com seus mortos.

Voltando à fotógrafa do Père Lachaise, o corpo que seu retrato me mostra não é o corpo que imagino no nicho que o guarda – ela fora cremada. Um espaço bastante reduzido para um corpo é o que, agora, indica os seus restos mortais. Não me conecto com eles como os agentes de um lugar de *presença* e atribuo isso ao fato de não ser vinculada afetuosamente à *pessoa*. Mas a brutalidade de *alguma presença*, via imagem, não me escapa, sinto-me interpelada por essa mulher. Outros corpos – restos, nomes, rostos – também me convocam, olham-me de uma distância tão intangível quanto próxima. Um homem elegante, posando para um retrato de dois séculos atrás, ainda guarda flores – artificiais – em seu pequeno nicho. Ele morrera antes de ver chegar o século XX e lá está o seu pequeno retrato fotográfico, que parece ser um dos mais antigos daquele columbário. Em uma observação ligeira, é possível notar que existem menos túmulos de fins do século XIX e primeiras décadas do XX com fotografias do que aquelas que encontramos em nichos do columbário. Nos túmulos e mausoléus, lugares que “conservaram” os corpos inteiros, era mais comum, na virada do século, a utilização de bustos e rostos esculpidos, representações visuais ainda ligadas, de alguma forma, ao gesto do artista que as produziu, respondendo a uma solenidade que esse tipo de imagem tinha na época. Já os nichos de cremação parecem ter adotado de forma mais rápida o uso da fotografia.¹⁹⁸ A possível resposta para isso – para além do espaço menor disponível na placa do nicho, o que me parece um fator meramente circunstancial – seria a estranheza causada

¹⁹⁸ O crematório do cemitério Père Lachaise foi aberto em 1889.

pela rápida dissolução do corpo na cremação, o que convocaria a imagem fotográfica como uma nova possibilidade de *localização* do corpo agora desfeito.



Fig. 53 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].

Há algo de radicalmente transformador na cremação dos corpos: em primeiro lugar, sendo a urna posta em um nicho de columbário, ou em altares familiares, ela não responde mais ao formato original do corpo – como o caixão – e isso exige uma imediata readequação simbólica do enlutado com o que a pequena caixa guarda; é brutalmente estranho ver a que pode ser reduzido o corpo humano: um punhado de cinzas; e resta a questão de como reincorporar o ser amado ali, naquela nova matéria. Em segundo lugar, muitas famílias optam pela dispersão das cinzas; em alguns casos, em espaços que foram especiais para o morto, fazendo com que, de certa forma, eles passem a ser parte de seu corpo, ou vice-versa: um toma a proporção do outro na imaginação do enlutado. Por outro lado, há dispersões, por exemplo, no mar, que tendem a servir como uma extinção dos restos, o que, num primeiro momento, pode responder à realização de um desejo do morto ou de seus familiares, mas que pode gerar, posteriormente, algum tipo de angústia, quando nenhum resto físico do desaparecido é localizável. Muitos psicanalistas alertam para a complexidade dessa decisão, levando em consideração a importância da precisão do lugar onde o morto agora se encontra como fator essencial em um processo bem desenvolvido das etapas do luto. Essa ausência de suporte simbólico poderia gerar, em muitas pessoas, uma confusão subjetiva sobre o que aconteceu com o desaparecido, já que as principais funções da marcação do lugar do morto é afirmar a separação já acontecida e propiciar uma referência espacial contra a ideia de um fim absoluto que não deixaria sequer rastros.

Em um antigo *columbarium* romano bem conservado, encontrado no século XIX, o efeito desses elementos – resto, nome, rosto – já era então adotado. Nos primeiros tempos da era cristã, a cremação era ainda uma prática largamente utilizada, o que foi se transformando com as novas concepções religiosas sobre a morte, nas quais a conservação do corpo inteiro se tornava um fator inexorável à ressurreição (é interessante notar como isso reverbera a mentalidade egípcia). No columbário e nas esculturas que restaram da Antiguidade, é possível observar o efeito de visibilidade e presença que esses rostos já desejavam. O corpo desfeito era, portanto, substituído por uma matéria mais duradoura, que dura e jaz até hoje, em uma nova condição de objeto de arte e arqueologia.



Fig. 54 - Colombari della Vigna Codini, Roma [Conway Library, Courtauld Institute of Art].

Durante boa parte do período moderno no Ocidente, a alma teve mais relevância do que o corpo nos rituais funerários. Boa parte das inumações acontecia coletivamente e a relação principal que o vivo estabelecia com o morto era através de rezas e preces. Somente uma classe social mais elevada teria um túmulo com identidade e duração mais efetiva dentro das igrejas ou em seus cemitérios. Não se utilizava, ainda, o corpo como suporte simbólico do morto. Segundo Anne Carol e David Le Breton, o século XIX foi o responsável pela instauração de um outro regime funerário, que se elaborou como um novo culto dos mortos através da materialidade do seu corpo.¹⁹⁹ Não por acaso, é nessa época que começam a ser construídos os grandes cemitérios que conhecemos hoje, com seus túmulos elaborados,

¹⁹⁹ CAROL; LE BRETON. *Corps et cadavres*, p. 32.

inscrições e imagens duradouras, ainda que se trate de pessoas comuns. Experiências mais apaixonadas de luto, severos códigos sociais com vestimentas e gestos precisos, uso da joalheria mortuária com fotos e mechas de cabelos, desenvolvimento das técnicas de embalsamento – todos esses elementos ajudaram a estabelecer uma nova atitude perante a morte que passava, agora, por dois corpos: o do enlutado e o do morto. A fotografia viria logo a seguir, tornando-se, por excelência, a grande projetora de corpos em imagens.

De fato, ao longo de toda a história do homem, a morte foi geradora de imagens, talvez a grande força motriz na produção de duplos. Pensar a história da imagem é, inevitavelmente, lidar com os artifícios desenvolvidos pelos homens de todas as épocas para salvar algo do desaparecimento, seja no culto dos mortos, no culto dos deuses, na crença e magia de qualquer ordem. Lidar com o invisível é inventar um mundo imaginário que solicita a presença de imagens, mentais e/ou físicas, e, geralmente, a materialidade de certas imagens ocupa um lugar central entre o mundo visível e invisível; as imagens tornam-se, portanto, uma conexão entre esses dois mundos.

O antropólogo Francesco Faeta relata uma prática curiosa em um cemitério de Simbario, pequena cidade da Calábria, na Itália, onde há o costume da construção precoce do túmulo. Sendo um lugarejo pequeno, organizado a partir das pessoas que lá habitam, com seus vínculos familiares e afinidades, sem uma regulamentação efetiva externa, a preparação dos túmulos também responde à necessidade da organização privada de uma vida coletiva. Segundo Faeta, a data de nascimento é gravada na pedra tumular ao lado da fotografia do seu futuro ocupante, mas o retrato é recoberto por uma capa negra até o dia da morte. Descobrir a imagem de uma pessoa ainda viva seria um mau presságio. Aparentemente, o retrato mortuário é feito exclusivamente para esse fim e o acesso ao seu negativo é interditado, sendo conservado em casa com cuidados especiais. Por outro lado, desejando-se abreviar o sofrimento de um moribundo, esse negativo pode ser colocado debaixo de seu travesseiro ou, ainda, pode-se revelar a fotografia da pedra tumular.²⁰⁰ É interessante observar esse uso adiantado de um retrato mortuário, como se ele, feito e usado para esse fim, já contivesse, de fato, a morte. O gesto de cobrir o retrato, de não lhe dar visibilidade até o dia em que somente ela, a visibilidade do retrato, restará, parece um acordo firmado com a morte: *o corpo é o visível agora; seu retrato será o visível depois.*

²⁰⁰ FAETA. *La mort en images*, § 3.

A fotografia no túmulo é um meio imediato de relação com o morto, é a ela que o vivo se endereça nas trocas simbólicas com o desaparecido, nas falas, na lamentação, na saudade. A fotografia é o novo corpo do morto, ela “é tocada, lavada, decorada com elementos vegetais escolhidos de acordo com as festas do ciclo do ano, a ela são oferecidos alimentos e presentes.”²⁰¹ Walter Benjamin – lembremos uma vez mais – escrevera que a última trincheira que resiste no recuo do valor de culto das imagens, provocado pelas novas imagens técnicas, é o rosto humano. “O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos.”²⁰² O rosto carrega o inexorável valor simbólico de constituição da *pessoa*. Este “território do corpo onde se inscreve a distinção individual”²⁰³, carregado de sentidos e expressões, é o lugar para onde se endereçam todas as relações humanas.

Segundo os objetivos da tanatopraxia, que são divididos em três funções-chave – higiene, conservação e estética do cadáver – o rosto e as mãos são os lugares de reconhecimento da identidade da pessoa, portanto são as partes expostas e mais cuidadas para a última apresentação do corpo. Um cadáver cujo rosto estiver completamente desfigurado terá, provavelmente, um ritual com a urna fechada, tamanho o impacto que isso significaria para os familiares e amigos, já que impossibilitaria ver a *pessoa*. Por outro lado, um cadáver com membros mutilados, escondidos talvez sob as flores do caixão, poderá ser exposto com o seu rosto inviolado, que lhe será normalmente restituída a identidade da *pessoa* que foi. O rosto, portanto, parece-nos a peça fundamental de identidade e reconhecimento de um sujeito, em vida ou mesmo na morte. A potência dos retratos nos túmulos nos diz algo a respeito, há uma força de vida que insiste em aparecer naqueles olhos pregados à pedra.

Jean-Luc Nancy, em uma fala sobre a exposição *L'altro ritratto*, em Rovereto, na Itália, cuja curadoria é sua, pergunta-se o que desejamos reconhecer em um rosto humano. “Nós o sabemos todos muito bem. Desejamos reconhecer alguma coisa que não é reconhecível.

²⁰¹ “on la touche, on la nettoie, on la décore avec des éléments végétaux (...) choisis en fonction des fêtes du cycle de l'année, on lui offre de la nourriture et des cadeaux.” FAETA. *La mort en images*, §13.

²⁰² BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*, p. 174.

²⁰³ “(...) territoire du corps où s'inscrit la distinction individuelle.” LE BRETON. *Le visage et le sacré: quelques jalons d'analyse*, p. 4.

Desejamos reconhecer o que justamente um documento de identidade não pode mostrar.”²⁰⁴ O que identifica verdadeiramente um homem, portanto, não seria da ordem do visível, o retrato do documento, mas uma identidade que é dada para além da camada mais superficial do rosto – lembro-me aqui do *ar* do qual falara Barthes –; para Nancy, um retrato fala sempre do invisível, algo da ordem de uma intimidade.

Mas esse invisível se inscreve em uma materialidade – o rosto, o retrato, o rastro – como se esses elementos se tornassem o suporte da identidade efetiva de um homem, aquela que não se mostra para todos os olhares. Volto meu pensamento aos vínculos que nos ligam ao rosto amado, talvez seja dessa identidade invisível que se trate, uma identidade produzida na relação estabelecida com o outro. “Os rostos são variações infinitas sobre uma mesma tela simples. Inúmeras formas e expressões nascem de um alfabeto de uma simplicidade desconcertante.”²⁰⁵ Essas formas repetidas em cada rosto – olhos, nariz, boca, o contorno, os ângulos – produzem uma diferença essencial em cada homem, diferença que o documento revela, sem mostrar, contudo, o rosto que procuramos no retrato daqueles que amamos.

No artigo *O rosto e a terra*, Didi-Huberman traça um ligeiro panorama do rosto humano ao longo da produção de imagens pelo homem. Ele observa que no período Paleolítico, época das pinturas nas cavernas, a figura humana era quase ausente e, quando aparecia, era sem rosto definido, ou como se mascarado feito um animal (com um grande bico de pássaro, por exemplo). Mesmo nas estatuetas femininas, tão comuns em períodos remotos, o rosto – somente a cabeça, em alguns casos – era um elemento quase inexistente, o foco da pequena imagem era a opulência do corpo – “massa disfarçada de aparência humana” –, dos seios e, especialmente, da vulva.²⁰⁶ Esses “corpos excessivos, sem rostos” e as figuras animais pintadas soberanamente dentro das cavernas indicariam, segundo Didi-Huberman, inspirado nas notas de Bataille sobre Lascaux, o nascimento da arte – da produção de imagens – na mais radical ausência do rosto humano. Ele seria, então, algo a vir com o tempo, com o desenvolvimento de uma *humanidade* do homem. Mas não tracemos de imediato uma resposta óbvia – diria o autor. “No lugar de nos contentarmos diante das figuras animais de

²⁰⁴ “Nous le savons tous très bien. Nous voulons reconnaître quelque chose qui n’est pas reconnaissable. Nous voulons reconnaître ce qui justement un document d’identité ne peut pas montrer.” Transcrição da fala de Nancy retirada do vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=zwK9OD_iTCc/

²⁰⁵ “Les visages sont des variations à l’infini sur un même canevas simple. Des milliards de formes et d’expressions naissent d’un alphabet d’une simplicité déconcertante.” LE BRETON. *Le visage et le sacré: quelques jalons d’analyse*, p. 4.

²⁰⁶ DIDI-HUBERMAN. *O rosto e a terra*, p. 64.

Lascaux, com uma certeza mesmo inquietante ou ‘inumana’ – *o rosto humano ainda não está lá* –, perguntemo-nos antes se a questão do rosto não estava *já lá, mas de maneira completamente diferente.*”²⁰⁷ Tomando então o caminho do antropólogo e arqueólogo Leroi-Gourhan, Didi-Huberman vai em direção aos primeiros signos gráficos para observar o seu surpreendente grau de abstração, imaginando que ela precederia toda tentativa mimética. Esses signos, que não são dados a uma decodificação, poderiam guardar elementos humanos hoje inacessíveis. Mas, certamente, diria Didi-Huberman, esses elementos apontam a um *lugar do humano*, “para a mão e talvez, em certo sentido, para o próprio rosto”, rosto que estava *já lá*, diante de imagens ritmadas por ele. Por outro lado, o rosto talvez fosse, também, a ausência do rosto, o que a imagem na parede não dava a ver.

Em antigas práticas funerárias pré-históricas, descobriu-se a utilização de crânios – separados do corpo – como elemento aparentemente crucial daqueles ritos. Há aí, segundo Didi-Huberman, a descoberta de uma atenção específica dirigida ao rosto humano.

É retornar lá onde o rosto não tem de ser representado, uma vez que ele está *presente* na própria sepultura. Mas ele não está presente senão para *desaparecer* sob uma pedra, lá onde algumas cúpulas indicarão antecipadamente um lugar sagrado para sua presença proibida. É retornar para lá onde o signo icônico não terá mais lugar para estar, pois um ritual governa de antemão todas as condições de um contato (ou de não-contato) indiciário. O homem de La Ferrassie [Dordogne, França] certamente não produziu representação humana, mas já *trabalhava* a ausência sagrada do rosto, maneira talvez de *abrir* a questão do retrato.²⁰⁸

O efeito indiciário desse resto de corpo talvez não fosse o indicador preciso de um retrato, este que geralmente lida com semelhanças icônicas. Mas esses crânios não eram meros restos destacados de um corpo, eles eram também trabalhados, moldados, enfeitados, “já plenamente dedicados à eficácia simbólica ou à matéria das imagens.”²⁰⁹ Figurados novamente com ajuda de terra, cerâmica, conchas, argila, os crânios retomavam uma certa função anterior de base do rosto, agora como base de um novo corpo nele recomposto.²¹⁰ A semelhança, cuja eficácia não pode ser comprovada, não é uma questão diante desses objetos, pois sua potência parece estar no meio do caminho entre o indiciário e o icônico, o resto e a imagem. A perda do rosto – ligada intimamente à perda do outro – seria um elemento fundamental no desejo de fazê-lo permanecer.

²⁰⁷ DIDI-HUBERMAN. *O rosto e a terra*, p. 65.

²⁰⁸ DIDI-HUBERMAN. *O rosto e a terra*, p. 69.

²⁰⁹ DIDI-HUBERMAN. *O rosto e a terra*, p. 70.

²¹⁰ “No simbolismo dos ossos, o crânio tem um valor sobrestimado, já que não somente significa duração, mas lembra, ainda, o rosto e a vida. O culto dos crânios remonta a um tempo distante no passado da humanidade: os primeiros vestígios datam da época paleolítica.” THOMAS. *La mort en question*, p. 501.

O culto dos mortos faz com que, também muito frequentemente, só a cabeça do defunto dance este balé incessante, ruminatório, em que um rosto perderá seu lugar para que o crânio encontre o seu, e em que o crânio perderá seu lugar para que uma máscara, até mesmo um retrato, encontre enfim o seu.²¹¹

Nessa dança, do rosto para o crânio, do crânio para o retrato, encontramos-nos no estranho território da imagem, com seus jogos indiciais e icônicos. Os crânios de Jericó (região de Israel, cerca de 7.000 a.C.) são uma espécie de reconstrução do rosto do morto, refigurados com argila na face e conchas no globo ocular. A presença efetiva do corpo está ali, na parte destacada, que toma a sua dimensão. Mas não se trata do crânio somente: essa caixa de osso é recomposta, tapados os buracos, preenchido o vazio daquilo que fora, antes, esvaziado. As conchas devolvem o olhar ao rosto refeito. É um retrato, mas é também o resto de um homem, e talvez esses elementos se fundam tão brutalmente que já não seja possível identificar onde começa o retrato, onde termina o homem.

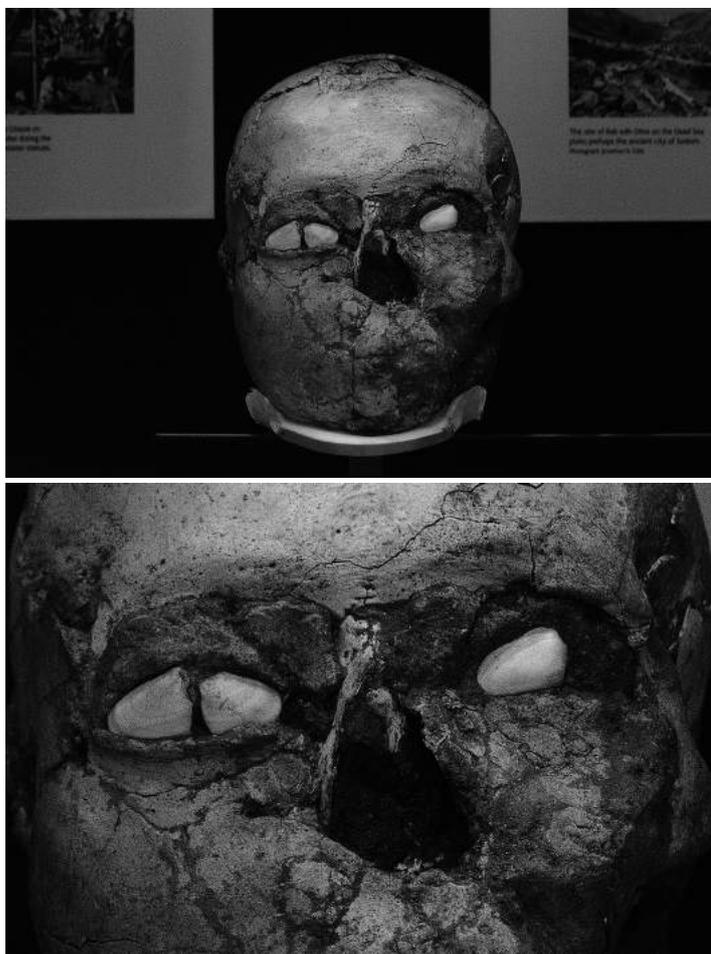


Fig. 55 e 56 - Plastered skull from Jericho, c.7200 a.C. [British Museum, Londres].

²¹¹ DIDI-HUBERMAN. *O rosto e a terra*, p. 74.

Lembre-mo-nos, então, dos cabelos que emolduravam imagens, que traziam um elemento tátil e indicial do corpo do outro. Tal como um crânio, essas mechas e tranças parecem evocar, para além de um uso na reconstituição da imagem, a presença de uma materialidade mesma do corpo, algo que o constituiu verdadeiramente. O cabelo que resta do ausente toma a proporção de seu corpo inteiro. Outra prática com os restos guardados do corpo do outro, como gesto ainda contemporâneo, são os dentes de leite que a mãe preserva da criança; uma lembrança do corpo que é o próprio corpo, parte tomada como sua dimensão inteira. O antigo uso de relíquias dos santos – que, muitas vezes, protegiam uma cidade inteira ou validavam a sacralidade da igreja a qual pertenciam – muito pode nos fazer compreender o poder dos restos de um corpo. Ao longo da história, esses restos foram concebidos de diversas formas, como vimos no uso ritual dos crânios pré-históricos, passando também pela elaborada conservação das aparências no Antigo Egito, além daquelas relíquias medievais. Hoje, um rastro disso nos chega no uso afetivo das fotografias, como se, para além da possibilidade de guardar um resto do corpo – sua visibilidade em efeito de presença –, elas fossem também parte dele, resultado de uma emanção do referente, tal como sugerido por Barthes. Nas relíquias medievais, acreditava-se que o santo estava inteiro no pedaço de corpo – ossos, unhas, cabelos – que lhe pertencera. A secularização transformou a relação dos homens com a religião, mas parece ter mantido algo de uma potência de presença que emanava daquelas antigas relíquias. O sagrado vai se tornando um traço, o resto do outro. O Cristianismo, com sua duradoura querela no uso das imagens, parece ter conectado o crente à força poderosa das representações, quando elas deixam de ser um mero meio de acesso visível e passam a ser uma força de presença efetiva daquilo que elas mostram. As imagens surgem em meio à doutrina cristã como elemento essencialmente pedagógico, mais acessível do que a palavra.²¹² Ainda não dotadas de uma iconografia precisa, as imagens vinculadas a elementos sagrados eram hesitantes, o rosto do Cristo era representado ora como o de um jovem, ora como o de um homem maduro. Em alguns casos, ele aparecia como um pastor, em outros, como um doutor. Foi somente depois, com o surgimento das primeiras imagens milagrosas *acheiropietas* – não feitas pela mão do homem –, que a iconografia do Cristo viria a se fixar definitivamente.²¹³ As imagens, entre o artifício pedagógico e a materialização do milagre, foram tomando um corpo próprio, uma potência de crença e magia que parece nos chegar até hoje na relação que estabelecemos com nossas fotografias afetivas, postas em altares

²¹² “Em 381, o Cristianismo foi proclamado religião oficial. Tendo desaparecido o culto às efígies imperais, o perigo de confusão se distanciava. Foi então que os teólogos encorajaram, com vigor, a utilização da imagem como meio pedagógico.” DELSAUX. *L'icône: chemin de lumière*, p. 24.

²¹³ DELSAUX. *L'icône: chemin de lumière*, p. 26-27.

domésticos ou guardadas secreta e silenciosamente, diante das quais reencontramos um traço do outro e um rastro do nosso próprio rosto.

As imagens sacras medievais não estavam submetidas à *mimesis* dos Antigos, diria Jean-Claude Schmitt, o que elas representam não é uma imitação da realidade mas, antes,

(...) fórmulas para evocar uma outra realidade, essencialmente diferente e, para dizer a verdade, invisível. (...) As formas figurativas e as cores são, antes de tudo, concebidas como indícios de realidades invisíveis que transcendem as possibilidades do olhar. As imagens não saberiam “representar” – no sentido habitual do termo – essas realidades. Poderiam no máximo tentar “torná-las presentes”, “presentificá-las”.²¹⁴

A imagem medieval poderia ser comparada, continua Schmitt, a uma aparição. Ressoa aqui uma lembrança de Barthes diante da fotografia do jardim do inverno, quando os raios luminosos da mãe menina são lançados, agora, em sua direção. Ali, não se tratava de semelhança ou reconhecimento, mas de um contato com a realidade invisível de sua mãe ausente. “A imagem medieval se impõe como uma aparição, entra no visível, torna-se sensível. Numa palavra, ela se encarna (...)”²¹⁵ – como encarnou o filho de Deus no corpo de Cristo, corpo de um homem comum, legitimando aos cristãos a produção de imagens diante do interdito bíblico. Segundo Schmitt, por isso também tantas imagens guardavam relíquias em seu interior, reforçando o seu poder miraculoso e assegurando “plenamente a presença corporal dessas personagens celestiais entre os homens.”²¹⁶ Isso a que o autor chama de “imagens-corpo, presenças visíveis e carnis do invisível” parece-nos também, em outra instância, elemento fundador da adoração de fotografias íntimas e afetivas, que guardam, como força central, sua relação indicial com o corpo presente.

As fotografias, tais como os objetos sagrados medievais – “que se inserem uns e outros em toda uma gama de tensões entre o humano e o divino, o criado e o fabricado, o figurado e o abstrato, o morto e o vivo, o visível e o invisível”²¹⁷ –, parecem fazer aparecer, como uma imagem sonhada, o rosto visível da invisibilidade de uma pessoa. As fotografias a seguir, espécie de antepassados dos nossos *santinhos*, cartões de lembrança de um morto e/ou de seu funeral, cujo apelido sugere uma atmosfera religiosa, parecem pequenos altares sagrados íntimos e particulares em memória do ser ausente. As coroas e arranjos de flores –

²¹⁴ SCHMITT. *O corpo das imagens*, p. 14.

²¹⁵ SCHMITT. *O corpo das imagens*, p. 16.

²¹⁶ SCHMITT. *O corpo das imagens*, p. 16.

²¹⁷ SCHMITT. *O corpo das imagens*, p. 281.

possivelmente ligados ao ritual funerário de despedida do corpo – são agora fotografados em um contexto de rememoração, junto ao retrato do vivo daquele que morreu e, por vezes, seu nome, ou, mais curiosamente, seu papel no cenário familiar (mãe, pai, irmã...).



Fig. 57 - F. A. Morrill, *Memorial Wreath Cabinet Card*, c.1885 [The Burns Archive]; Fig. 58 - M. C. Wagner, *Memorial Wreath Cabinet Card*, c.1890 [The Burns Archive]; Fig. 59 - B. Senecal, *Maggie, Memorial flowers for a young woman, carte cabinet*, EUA, c.1890 [Thanatos Archive]; Fig. 60 - Benedict, *Floral tributes with photograph of a man ("Father")*, *carte cabinet*, EUA, déc.1890 [Coleção Geoffrey Batchen]; Fig. 61 - George Waterhouse, *Floral tribute with photograph of a woman ("Mother")*, *carte cabinet*, EUA, déc.1890 [Coleção Geoffrey Batchen]; Fig. 62 - Sand's Photographic Studio, *Memorial display with photo for the loss of a sister*, EUA c.1890 [The Burns Archive].

Esses pequenos memoriais, feitos com o retrato do vivo, anunciam a potência de morte guardada em cada fotografia. As flores, como relíquias ligadas ao corpo morto (já que provavelmente estiveram ao lado do caixão, ou partilhando o mesmo ambiente do funeral), confirmam a condição da morte, interrompidas também como matéria viva no instante fotográfico. Ali, elas não perecerão, tal como o corpo que a imagem guarda. Nas fotografias

em que se lê, junto à cena, *Mother, Father, Sister*, o que chama particularmente a atenção é a presença deste outro, os filhos, os irmãos. Na simples menção de uma palavra como “mãe”, o filho é imediatamente implicado. Nesses altares familiares, portanto, não está presente somente o morto, mas também o sobrevivente, aquele que chama, que enuncia uma fala silenciosa em direção ao desaparecido. Na imagem abaixo, vemos um nicho de columbário com a inscrição: *Eu velo tuas cinzas e tua lembrança*. As cinzas estão guardadas – não há o corpo tampouco na linguagem –, a fotografia guarda o rosto do homem, sua lembrança talvez mais imediata. Há um “eu” que faz o trabalho de rememoração. A relação estabelecida com as cinzas e o rosto da fotografia é evidenciada pela palavra que lhe é dirigida.



Fig. 63 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].

Nas duas imagens a seguir, vemos, a partir da presença da sepultura, relações continuadas entre mães e filhos. Na primeira fotografia, duas crianças, ao lado do tio e do túmulo da mãe, seguram coroas de flores como se indicassem a proximidade do falecimento. O homem olha as crianças com um olhar triste, segurando o chapéu ao centro do corpo, em respeito ao túmulo e à imagem agora produzida, cujo destino era ser enviada ao pai das crianças, marido da mulher repentinamente morta, que havia imigrado para a América. A fotografia é uma prova, mas também um encontro. Por meio dela, tio, crianças, o pai ausente e a mãe morta partilham o mesmo lugar. Na imagem ao lado, uma placa tumular exibe um retrato e a inscrição, antes do nome da mulher falecida: *À minha mãe*. Aqui, o filho se coloca junto à mãe, na palavra que lhe chama, no retrato que a guarda. O filho – vivo, em condição visível de criança – fez-se presente no túmulo da mãe, permanecendo com ela na última imagem, aquela que, estando junto à pedra tumular, toma a forma do novo corpo, imagem à qual o vivo

se dirige. Se, na primeira fotografia, os vivos sobreviventes estão ao lado do retrato da mãe morta, fazendo-se imagem junto aos restos dela – portanto, separados –, na segunda, o filho entra e permanece com a mãe, em sua imagem tumular, seu último rosto, e, de lá, ambos olham continuamente o mundo dos vivos.



Fig. 64 - Saverio Marra, *The brothers Luigi and Domenico Leone with their maternal uncle at the grave of their mother, Immacolata, Itália, 1930* [Museo Demologico di San Giovanni, Fiore]; Fig. 65 - Cemitério Sainte Hélène, Strasbourg, 2014 [Arquivo pessoal].

O túmulo assemelha-se ao relicário medieval, lugar de depósito dos restos de um corpo. Ambos conservam, na invisibilidade, o corpo morto, tornado visível na dimensão material do monumento, lugar de presença. O jogo entre visibilidade e invisibilidade é crucial na dupla relicário/relíquia, enquanto o primeiro se dá a ver, geralmente ornado, pintado com cenas e santos representados, com pedrarias e ouro, o segundo tende a *desaparecer* dentro do primeiro. Dessa forma, *desaparecendo*, a relíquia pode *aparecer*. É dessa dupla condição de visível e invisível que vem seu efeito poderoso. “O sagrado subtrai-se aos olhares para melhor se fazer desejar”, diria Schmitt, pensando nos rituais do velamento e desvelamento das relíquias, mesmo das imagens e da hóstia, na Eucaristia.²¹⁸ Didi-Huberman lembra-nos da chegada do discípulo diante do túmulo de Cristo, quando nada fora visto. Pedra remexida, corpo ausente, o discípulo *viu e creu*. “Mas ele, que é que ele viu? Nada, justamente. (...) Uma aparição de *nada*, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento. Nada ver,

²¹⁸ SCHMITT. *O corpo das imagens*, p. 284-285.

para crer em tudo.”²¹⁹ Nessa lógica, o que é visto jamais é o que é, mas ele dá a ver, na fé, a invisibilidade do que não se mostra. O véu de Verônica, apresentado aos olhos dos crentes – diria também Didi-Huberman –, revela-se como longínquo, inacessível, quase invisível. Diante dele, os fiéis baixam os olhos, “como que tocados por um olhar insustentável”, o olhar da imagem, lançado da invisibilidade do rosto de Cristo.²²⁰ O túmulo – também ele – lança-nos de volta o olhar, “quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo.”²²¹ O túmulo mostra o que ele esconde. Guardando o corpo do morto, faz *aparecer* o seu *desaparecimento*, joga com o visível e o invisível – restos mortais, pedras, nomes e retratos. Como na relíquia, ele guarda traços do que fora um corpo vivo; como na imagem, ele apresenta uma forma visível ao olhar. Podemos notar uma aproximação evidente dos túmulos com os usos da imagem e da relíquia, na seguinte fala de Schmitt:

Em ambos os casos [imagem e relíquia], o objeto sagrado liga de maneira ativa o passado ao presente. Ele é um *monumentum* ou um *memoriale* no sentido funerário do termo, pois contém os restos de um morto ou lembra sua efígie nas aparências de vida. E também, em ambos os casos, imagens e relíquias são os *media* de um poder presente e atuante sobre os corpos e as almas dos fiéis que aguardam seus benefícios.²²²

O túmulo é uma potência intermediadora entre vivos e mortos, ou, mais especificamente, o intermediador de uma crença. Ele agrega – em restos e imagens – o que sobra de um corpo, fazendo-se lugar de sobrevivência da relação entre dois mundos. A psicanalista Laurie Laufer, pensando sobre o destino simbólico dos mortos sem corpo, escreve:

A questão do luto dos desaparecidos colocaria a do lugar de sua sepultura, na medida em que um lugar de sepultura é o traço visível de uma circunscrição, de uma deposição. O que é uma sepultura? Um ato simbólico, uma inscrição, mas também a designação de um lugar de ausência, de um espaço sobre o qual o olhar se detém, se repousa, podendo desviar-se para depois retornar.²²³

Lugar onde se põe o olhar, de onde o retira, para onde ele volta; marco espacial que determina a localização de um corpo (a complexa ambiguidade já discutida do cadáver – entre sujeito e

²¹⁹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 42.

²²⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 152.

²²¹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 38.

²²² SCHMITT. *O corpo das imagens*, p. 292-293.

²²³ “La question du deuil des disparus reviendrait à poser celle du lieu de leur sépulture, en tant qu’un lieu de sépulture est la trace visible d’une circumscription, d’une déposition. Qu’est-ce qu’une sépulture? Un acte symbolique, une inscription, mais aussi la désignation d’un lieu d’absence, d’un espace où le regard se pose, se repose, peut se détourner pour y revenir.” LAUFER. *Quand le lieu de sépulture est un reste du disparu*, p. 114.

objeto – é determinante para colocarmos, aqui, o local do corpo como fundamental). Fala-se tanto dos traços que um homem deixa e sobre a necessidade humana de ver, reter, saber onde se encontram esses traços deixados pelo outro.²²⁴ Isso a que chamamos de traço, que poderia também ser pensado como marcas, vestígios, impressões, é a própria ideia do índice que a fotografia guarda. Não entraremos aqui em um debate – tantas vezes sem fim – sobre o índice e o estatuto da fotografia. Nesta pesquisa, a instância indicial é fundamental para se pensar a relação dos homens com as imagens, levando em consideração o gesto de fotografar e guardar essa impressão como desejo de proximidade de um rastro do outro. Haveria um paralelo, portanto, entre essas duas marcas deixadas pelo homem: o traço que deixa no mundo, o traço que deixa na fotografia. Philippe Dubois escreveria que a fotografia, “antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é, em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro*”²²⁵, o que se tornaria um enunciado ligeiramente polêmico dentro das *Teorias da Fotografia*, reverberando a também polêmica concepção barthesiana da emanção direta do referente. Ora, as fotografias que constituem essa tese não estão em busca de uma verdade teórica – e o que seria essa verdade ao se falar de fotografias familiares? O ponto que nelas nos parece fundamental é o de uma validação da presença, da imagem como geradora de uma experiência possível que traga um *ar* do outro, o ausente. Nesse caso, a teoria indicial é adequada, respondendo a um uso particular da fotografia tantas vezes ignorado por aquelas mesmas *Teorias*. Dubois, inspirado por Charles Sanders Peirce, escreve que “os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata com seu referente (...).”²²⁶ A ideia de uma proximidade física parece romper o limite material da fotografia e fazer-se presente em alguma instância de sua contemplação, como se agisse, de fato, num plano de restituição – ainda que ligeira, seguida pela nova constatação da perda, mas perenizada na memória de uma experiência fugaz de co-presença com o que a fotografia traz.

É essencialmente por aí que se explica um bom número de usos e de valores do meio – valores e usos mais ou menos pessoais, íntimos, sentimentais, amorosos, nostálgicos, mortíferos etc. –, usos sempre adotados nos jogos do desejo e da morte

²²⁴ “Os traços são, antes de tudo, restos ou testemunhos confeccionados frequentemente para provar que os indivíduos ou as civilizações existiram e que não estão completamente mortos. Os traços podem ser também resíduos involuntários. Com eles se introduz a dialética Vida/Morte. Sua desaparecimento significa a morte definitiva do homem. Tal é a tragédia.” THOMAS. *La mort en question*, p. 498.

²²⁵ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 61.

²²⁶ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 61.

e que tendem todos a atribuir à foto uma força particular, algo que faça dela um verdadeiro *objeto de crença*, além de qualquer racionalidade, de qualquer princípio de realidade ou de qualquer estetismo. (...) Com toda a certeza, o que confere tamanho valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados neles próprios, nem as qualidades plásticas ou estéticas da composição, nem o grau de semelhança ou de realismo das chapas, mas sua dimensão pragmática, seu estatuto de índice, seu peso irredutível de referência, o fato de se tratar de verdadeiros *traços* físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que têm relações particulares com aqueles que olham as fotos. Só isso explica o culto de que as fotos de família são objeto e que converte esses álbuns em espécies de monumentos fúnebres, *kolossoi*, múmias do passado.²²⁷

A origem da fotografia trouxe, junto ao seu aparato técnico, uma concepção da nova imagem como o *real* apreendido para dentro da câmera e relançado sobre uma superfície que o fixaria. Essa imagem, que chega com promessas científicas, parece ser o meio através do qual a realidade seria naturalmente congelada. Essa mentalidade é crucial para pensarmos o efeito que as primeiras fotografias tiveram sobre os homens, especialmente quando elas começaram a guardar o rosto amoroso. É fácil imaginar o impacto de uma presença lançada aos olhos pela imagem. De forma intuitiva, talvez, notava-se a conexão física entre o objeto-imagem, o corpo que o portava e o rosto nela gravado, como se essas três instâncias estivessem intrinsecamente conectadas. Dubois, citando a possível origem da pintura no relato de Plínio, o Velho, do contorno da sombra na parede, pensa na dimensão do índice quando ele estrutura a imagem amorosa:

As circunstâncias amorosas nas quais se desenvolve essa história do nascimento da pintura e que a motivam diretamente, evidentemente não são inocentes. Em particular, fica claro que isso indica uma *congruência* evidente *entre desejo e índice*. O que finalmente a fábula coloca é que, aos olhos do desejo, a representação não vale tanto como semelhança quanto como traço. Para a apaixonada que tenta conjurar a ausência do amado, o importante é encontrar um signo que emane diretamente dele, que seja o testemunho da presença *real* do corpo referencial. A proximidade física que define o estatuto específico do índice corresponde por inteiro às exigências da relação amorosa.²²⁸

Mas, poderíamos dizer, junto com Didi-Huberman, que se o retrato fotográfico é o índice de uma presença, de um registro que implicou a proximidade do corpo amoroso, ele é também “o índice de uma perda que ele sustenta”²²⁹, já que, agora, ele é a prova do desaparecimento do outro, esse que não tem visibilidade senão na imagem.

Voltemos aos túmulos – lugar de guarda do corpo, de sua *invisibilização* e *visibilização* simultâneas. O *aqui* do *aqui jaz* é a própria ideia da relíquia, evidenciando a localização de

²²⁷ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 79-80.

²²⁸ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 121-122.

²²⁹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 148.

uma presença. Mas há corpos que não se dão ao sepultamento, corpos perdidos, destruídos, desaparecidos. Nesse caso, o *aqui* se transfigura, ele torna-se elemento da *presentificação* do corpo ausente no lugar em que se supõe a sua morte. Outros lugares, então, para além dos cemitérios e seus túmulos, passam a ser os determinadores de um traço. As guerras do século XX, com um número assombroso de mortos, trouxeram a discussão sobre que lugar dar aos mortos cujos corpos se perderam, se desfizeram, desapareceram. Para além dos monumentos construídos em campos de concentração, locais de batalhas e cidades, há uma “volta” ao cemitério que parece querer validar (ou restituir, por vias incertas) o corpo do morto enquanto tal, ainda que ele não exista mais. No cemitério do Père Lachaise, em Paris, há diversos monumentos aos mortos de guerra, especialmente às vítimas do Nazismo. É curioso observar que, não restando corpos daquelas mortes, que se configuraram como uma aniquilação dos vestígios, foram erigidos monumentos com *um pouco de cinzas* recolhidas no campo de Neuengamme, ou com *uma urna contendo cinzas recolhidas na área do forno crematório de Flossenbürg*, entre outros. Esse artifício faz trazer ao cemitério uma ideia de corpo àqueles que tiveram esse mesmo corpo negado. O cemitério, sendo lugar do corpo morto, faz do monumento que nele se erige uma figuração do corpo. Escrever no monumento que ele porta as cinzas, supostas relíquias daqueles mortos desaparecidos, é uma espécie de devolução da presença física. Os dois elementos – a narrativa das cinzas contidas (materialização do corpo) e o monumento (túmulo imaginário de sete mil corpos, por exemplo) – *tornam presentes*, em alguma instância, o que o regime nazista quis fazer desaparecer, como se a própria terra do local dos acontecimentos guardasse um resto de todos os corpos que morreram ali.



Fig. 66 e 67 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].

Em um túmulo encontrado no cemitério de Montparnasse, também em Paris, um outro uso do monumento nos revela a potência de figuração de uma narrativa inscrita em contexto funerário. Uma sepultura familiar guarda quatro pessoas: pai, mãe e os dois filhos. Os pais,

Ernest e Claire, foram assassinados em Auschwitz, em 1944. A filha, Marcelle, sofrera o mesmo destino que seus pais. O filho, Pierre, morto em batalha em 1940, fora enterrado em outro lugar. Portanto, o túmulo familiar, que guarda quatro pessoas, está vazio, não contém corpo algum. Nele está inscrito, antes de sua extensa narrativa, *à memória de*. O monumento, que não se encontra por acaso dentro de um cemitério, parece querer restituir corpo aos seus mortos, na habitual horizontalidade que finaliza com a lápide. Por que fazer a forma de um corpo deitado se ali não há corpo? Quem mandara erigir o monumento à memória desses corpos desaparecidos? Emoldurado pela força viva de uma planta, esses nomes e suas pequenas histórias jazem, hoje, no lugar dos corpos ausentes e confirmam uma unidade familiar aos seus membros já desfeitos.



Fig. 68 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].

A Primeira Guerra Mundial deixou a Europa devastada. Milhões de mortos, a maior parte sem sepultura, começaram a assombrar o continente. Monumentos públicos foram erigidos na falta do corpo; na França, especialmente, não há quase nenhuma localidade sem sua lápide memorial, com os nomes dos heróis que morreram pela pátria. Yves Pourcher relata-nos um fato curioso que aconteceu neste país, após o fim da guerra. Diante da impossibilidade de constituir uma sepultura ao familiar morto, diversas pessoas foram para os campos de batalha fazer escavações e exumações clandestinas, à procura de um resto, de um traço de seus entes queridos. Segundo o autor, antigos campos de guerra foram tomados, especialmente, por

mulheres de negro, que vagavam em busca de seus pais, maridos, filhos, irmãos. Desde o fim do ano de 1918, na antiga região dos combates, “aparecem essas silhuetas tristes que, encorajadas por algumas raras indicações, mapas incompletos ou localizações sumárias compostas pelos relatos dos últimos companheiros, procuram os túmulos.”²³⁰ Uma questão complicada se estabeleceu, então, entre o Estado e as famílias. O primeiro via a devastação que era implicada naquela busca, o perigo iminente de toda uma nação decidir ir atrás de seus mortos. As famílias, inconsoláveis, só desejavam o corpo amado de volta, para ser sepultado no meio familiar. O Estado construiu monumentos aos heróis, mas as famílias queriam somente um resto do corpo do pai, do filho, do marido, do irmão. Procurando a partir de poucas informações, essas pessoas se lançavam brutalmente à promessa de um resto, de uma relíquia, fosse o corpo completo, ainda que deteriorado, um pedaço dele, fossem roupas, acessórios, objetos que identificassem o morto.

Diante da angústia do apagamento dos traços, a necessidade vital consiste em encontrar o corpo do desaparecido, ou pelo menos algum objeto que lhe tenha pertencido, talvez até mesmo um fragmento de corpo – uma mínima relíquia. O fenômeno das exumações clandestinas assume um caráter absolutamente notável; a escavação dos campos de honra torna-se o lugar de todas as transgressões.²³¹

Segundo Laurie Laufer, nessas escavações clandestinas, a relíquia tinha uma função essencial para a experiência do luto daquelas famílias, “ela se torna o lugar de contato, movimento possível de soldadura, de deformação fantasmática e de separação.”²³² É ela também que inscreve um caráter sagrado em todo o processo, elemento “necessário à ritualização do luto, à lembrança e, portanto, ao esquecimento do morto.”²³³ Os corpos nem sempre eram reconhecidos – fosse por um detalhe físico, pela dentição, pelas roupas – e temia-se levar o corpo de um alemão no lugar do corpo do filho, o inimigo no lugar do afeto. Mas as famílias se lançavam corajosamente, abriam tumbas de guerra, valas coletivas, comparavam os tamanhos dos cadáveres, em busca do seu próprio. Se o Estado não se encarregava de trazer todos os corpos para casa, as mães se tornaram, naquele momento, as grandes guardiãs da

²³⁰ “(...) ces silhouettes tristes qui, fortes de quelques rares indications, plans incomplets ou localisations sommaires composées grâce aux récits des derniers compagnons, recherchent les tombes.” POURCHER. *La fouille des champs d'honneur*, § 2.

²³¹ “Face à l’angoisse de l’effacement des traces, la nécessité vitale est celle de retrouver le corps du disparu, ou tout au moins un objet lui ayant appartenu, un morceau de corps peut-être même; la moindre relique. Le phénomène d’exhumations clandestines prend un caractère tout à fait remarquable, la fouille des champs d’honneur devient le lieu de toutes les transgressions.” LAUFER. *Quand le lieu de sépulture est un reste du disparu*, p. 123.

²³² “elle devient le lieu de contact, mouvement possible de soudure, de déformation fantasmatique et de séparation.” LAUFER. *Quand le lieu de sépulture est un reste du disparu*, p. 123.

²³³ “(...) nécessaire à la ritualisation du deuil, nécessaire au souvenir et donc à l’oubli du mort.” LAUFER. *Quand le lieu de sépulture est un reste du disparu*, p. 123.

memória privada, colocando os seus próprios corpos em jogo. Objeto de contato, a relíquia que essas famílias procuravam era, ao mesmo tempo, a salvação do corpo, a promessa de sua volta para casa e a constatação definitiva de sua perda. Mas era ela – sendo uma parte do corpo, ou um objeto pessoal – o que poderia dar um lugar ao morto, elemento essencial para um trabalho psíquico de luto que pudesse agir positivamente nos sobreviventes, detonando a separação e, a seguir, o processo de rememoração e interiorização do defunto.

(...) a relíquia é o material necessário que condensa a possibilidade de um lugar psíquico de sepultura. Porque ela não é apenas uma forma existente, mas também uma forma ativa; ela produz, portanto transforma, cria a ilusão necessária à fabricação, à lógica da fantasia. A relíquia é uma forma de proteção. Em contato com o corpo do morto, ela preserva o vivo de uma irrupção imediata provocada pela ideia de putrefação e de cadáver.²³⁴

Essa relíquia íntima, privada, fora do alcance religioso de outrora, mas guardada no âmbito amoroso, é peça fundamental para o pensamento em torno de túmulos e fotografias. O túmulo é um relicário por excelência, já que agrega os restos mortais e, muitas vezes, a imagem do corpo que ele guarda. As fotografias postas em túmulos e nichos de columbários – imagens escolhidas como uma apresentação última do corpo e que, além disso, servem também a um papel social e coletivo nos cemitérios públicos – possuem as mais variadas formas nas diversas culturas. De retratos solenes, posados, a fotografias que parecem retiradas dos álbuns de férias, um grande universo de imagens se apresenta nesses espaços. Alguns túmulos, especialmente aqueles dedicados a crianças e adolescentes, são ornados como um lugar íntimo; retratos, objetos e cartas fazem reverberar uma extensão do quarto do filho.



Fig. 69 e 70 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].

²³⁴ “(...) la relique est le nécessaire matériau qui condense la possibilité d’un lieu psychique de sépulture. Parce qu’elle n’est pas seulement une forme existante mais une forme agissante, elle produit donc transforme, crée l’illusion nécessaire à la fabrique, à la logique du fantasme. La relique est gage de protection. En contact avec le corps du mort, elle préserve le vivant d’une irruption immédiate avec l’idée de putréfaction et de cadavre.” LAUFER. *Quand le lieu de sépulture est un reste du disparu*, p. 124.



Fig. 71, 72, 73 e 74 - Cimetério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal].

Instantâneos familiares como projeção do corpo, pedrinhas, conchas, símbolos de passagem, de visita, da presença do vivo no monumento. O vivo marca seu lugar, também, na confecção de um lugar para o morto, lugar não somente físico, como o túmulo, mas de memória e afeto.

Um nicho no columbário do *Père Lachaise* me comove especialmente: um homem olha para o extracampo da imagem. Não se trata somente de seu rosto. Seu corpo, quase inteiro na fotografia, dirige-se para outro lado. Ele olha. Parece estar em meio à natureza, talvez estivesse em uma caminhada nas montanhas – pergunto-me quem é a pessoa que estava com ele, que lhe tirou a fotografia, esta imagem que um dia seria a do corpo refeito junto aos seus restos mortais. Tento imaginar o que este homem olhava. Ele parecia, então, pleno de vida, estado a que seu corpo agora não responde mais. A imagem – uma fotografia instantânea, aparentemente retirada de uma narrativa familiar – fora colada com fita adesiva sobre a placa do nicho, em um de seus cantos. Esse gesto parece de uma intimidade latente, a foto colocada amadoramente, colada com uma fita que começa a estragar, a se soltar, como se ela, a imagem, estivesse por cair e desaparecer do seu lugar. Não fora posto um retrato solene, como

é comum nesses espaços, ou somente o seu rosto, recortado do contexto original. O homem está ali, inteiro, e não olha na direção da câmera. Alheio a ela, está só, mas próximo, com sua roupa de caminhada, protegido de um frio leve, tocado suavemente pelo sol. No espaço negro da placa do nicho, a pequena janela se abre, na projeção de um estado absolutamente vivo daquele homem. *Ele está morto e ele vai morrer*. Mas, ainda, há vida. Recuso-me a vê-lo desaparecido em sua morte.



Fig. 75 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].

As fotografias se fazem de anteparo para a condição irreversível do corpo morto. Diante da imagem, não há morte, embora só haja morte. Ela me mostra o ausente – faz ausência na projeção mesma do corpo perdido –, mas restitui, também, uma presença, presença feita de imagem, tantas vezes não menos real que o próprio corpo, para aquele que procura, desesperadamente, um sopro de vida do outro.

O cemitério é também lugar de encontro – não somente dos vivos, mas do que resta dos mortos. Maridos, esposas, filhos – os túmulos e nichos passam a ser a possibilidade de estarem novamente juntos, em um encontro anunciado pelas imagens. E, se por um momento, esses rostos parecem estar alheios uns aos outros, olhando à frente, sem direção precisa, a seguir eles se olham diretamente, partilham, de alguma forma, o estado atual de seus corpos, entre restos e imagens.

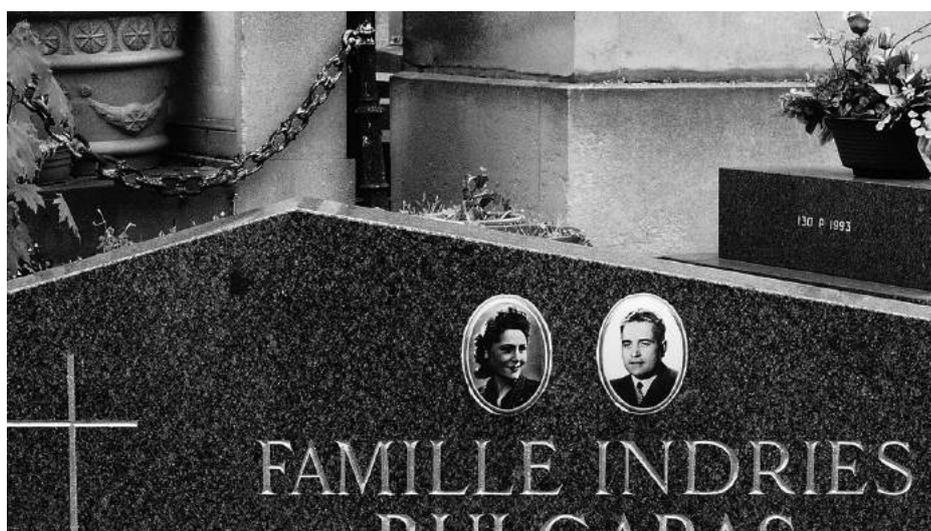


Fig. 76 - Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte, 2015 [Arquivo pessoal]; Fig. 77 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal]; Fig. 78 - Retrato pintado, Brasil, s.d. [Coleção Titus Riedl].

Em retratos populares, como nas fotopinturas brasileiras, os corpos ocupam o mesmo espaço e parecem estar em relação direta uns com os outros, no olhar, na presença partilhada, na produção da imagem. Mas eles são, geralmente, o resultado de uma manipulação de retratos pré-existentes, que são ampliados, montados e pintados numa nova imagem, encenando o encontro de corpos que não estiveram juntos nesse retrato final e, muitas vezes, no mesmo espaço temporal de uma vida. Isso quer dizer que pessoas que jamais se encontraram poderiam dividir um espaço comum na imagem, sendo ela não somente um lugar de sobrevivência do visível, mas, sobretudo, de uma relação familiar e amorosa, ainda que fictícia dentro das margens do retrato. Há algo de sagrado nessas imagens, feitas para serem colocadas em altares domésticos, no alto da parede, sobre uma cômoda, junto aos santos e outras imagens importantes, diferentemente das fotografias dos álbuns, que tendem a permanecer em uma certa ordem de invisibilidade, guardadas, encerradas. Permitindo a manipulação e, com isso, o embelezamento da imagem com roupas, acessórios, e mesmo no apagamento de defeitos físicos, a prática da fotopintura teve um grande alcance, especialmente no Nordeste brasileiro, ao longo do século XX. Casais e famílias que jamais foram fotografados juntos agora se encontravam, mulheres solteironas vestiam-se de noivas, as sombras incômodas da fotografia original podiam ser apagadas, atributos especiais eram postos sobre os corpos das pessoas, permitindo que elas se reinventassem na imagem. A fotopintura, como operadora do milagre, tornara-se uma instância mágica, guardada como uma relíquia. Nela, os mortos podiam fazer-se de vivos novamente, no espaço comum de todos os corpos. Esses retratos pintados, com seus tantos rostos, reverberam aqueles dos cemitérios, os túmulos povoados de vivos e mortos – entre retratos e restos –, que tantas vezes mais se parecem com um grande álbum familiar, ou um pedestal público de fotografias.



Fig. 79 e 80 - Retrato pintado, Brasil, s.d. [Coleção Titus Riedl].

Depois dos rostos que se olham sobre os túmulos, que se olham dentro das imagens, encontramos também o uso de fotografias de casais colocadas na sepultura, provavelmente depois da morte dos dois. Ali, outra relação acontece. Não mais os retratos individuais deparam-se uns com os outros depois de ambas as mortes, mas, sendo um retrato comum, encena-se mais efetivamente a ideia de uma companhia, de estar junto de fato, que reverbera da fotografia exposta ao estado atual de seus corpos, encerrados no mesmo lugar. Retiradas da narrativa amorosa familiar, essas fotografias agora narram a partilha da morte.



Fig. 81 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2014 [Arquivo pessoal];
Fig. 82 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].

Às vezes, mesmo as fotografias, que deveriam guardar o corpo, começam também a desbotar, desaparecer. Restam nomes impressos, datas, os restos mortais que ainda se desfazem sob a terra, mas o rosto torna-se uma instância em desapareição. Ele começa, então, a se assemelhar, de alguma forma, ao corpo original, rompendo sua duração. Outras vezes, quase tudo se apaga e resta somente o retrato, silencioso, que não diz nome, nem tempo e deixa-nos apenas diante do seu olhar remoto, perdido, vindo diretamente de lugar nenhum.



Fig. 83 e 84 - Cemitério de Souselo, Portugal, 2013 [Arquivo pessoal].



Fig. 85 - Cemitério Powązki, Varsóvia, 2014; Fig. 86 - Oradour-sur-Glâne, França, 2014 [Arquivo pessoal].



Fig. 87 - Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte, 2015 [Arquivo pessoal].

Um dia, os túmulos começam a ruir, são tomados pelo tempo, pela vegetação, pelo esquecimento. Talvez já tenham morrido também todos aqueles para os quais serviriam esse monumento. Já não resta o retrato, o nome, as datas, apenas a pedra comida pelo mato.

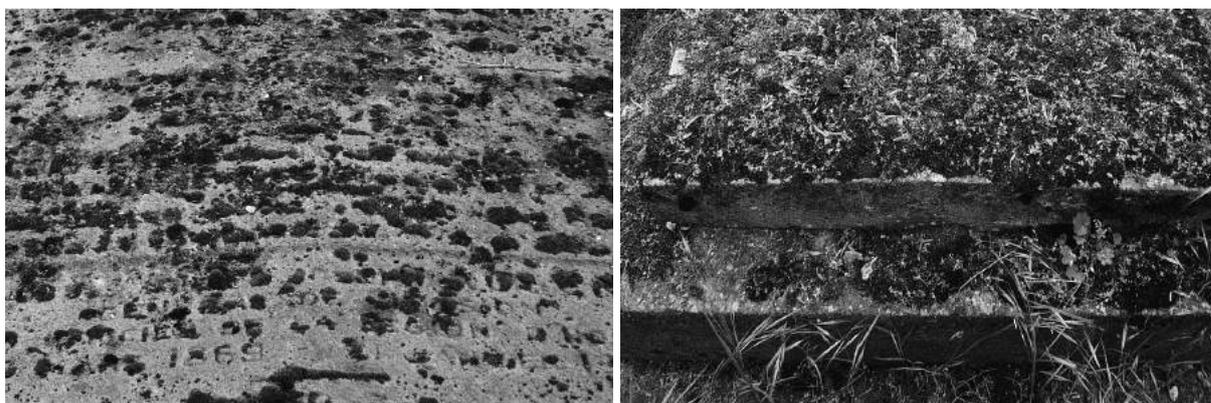


Fig. 88 - Cemitério de Montparnasse, Paris, 2013 [Arquivo pessoal];
Fig. 89 - Cemitério Père Lachaise, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].

O túmulo é o lugar dissimulado do cadáver, aquilo que denuncia sua presença enquanto o esconde. Ainda que não dado a ver, é inevitável a sensação de uma proximidade, qualquer que seja, quando estamos diante da sepultura, ali onde estão guardados os restos tangíveis de um outro amoroso, cujo corpo – meio através do qual havia uma relação, um contato físico – jaz escondido e decomposto. Tentamos então reconstruir seu rosto, uma outra proximidade para além da relíquia guardada, a presença de seu corpo ao lado deste corpo, o nosso, vivo, que se põe em proximidade. Diante do túmulo do pai morto, Albert Piette reflete:

Como está meu pai? A pergunta é insana, ficcional, inimaginável. Entretanto, trata-se da realidade cujo fundo não sei, não posso atingir. Existem, portanto, dois pais. Aquele que vi durante quase trinta anos, e que me beijou pela última vez no dia 30 de outubro de 1989. E que agora não vejo mais. E aquele que está ali, naquela bela cova, e que, para mim, em minha vivência afetiva e cognitiva, não é o mesmo que o primeiro. Não consigo identificar, associar os dois intelectualmente. Entretanto, é o mesmo. E é inconnectável. Ainda mais diante da lembrança das cenas de alguns poucos meses atrás. Vê-lo nessas cenas, presente e vivo, e imaginar esse contraste, essa ruptura, continua difícil, inacreditável, triste.²³⁵

Os retratos junto às sepulturas podem ser uma proteção contra a ideia do cadáver – consequentemente, da decomposição. Mas não somente eles. Mesmo a sepultura em si, com seu formato alongado – onde entrará um corpo deitado –, faz permanecer a ideia do repouso, daquele corpo como adormecido. Mesmo o caixão faz restituir uma dimensão corporal para aqueles mortos dos quais não restaram nada, ou quase nada, de uma matéria física. Tal como o túmulo, ainda que vazio, o caixão é uma instância que perpetua o corpo, seja lá o que for que ele tenha a guardar. Há um caso recente, muito noticiado na mídia brasileira, da morte do candidato à presidência Eduardo Campos, cujo corpo, bem como os de seus companheiros na tragédia aérea que os matou, foi completamente perdido, não tendo restado nada além de pequenos pedaços de matéria orgânica aos quais, supostamente, resultados de DNA conferiram identidade. Portanto, não havia corpo. Mas a palavra *corpo* permanecia irredutível, como se qualquer resto humano significasse, sempre, a presença de um corpo (*o corpo de Eduardo Campos segue para Recife; o corpo de Eduardo Campos chega ao cemitério...*). Mas o mais curioso é como o corpo pode se restituir ainda que definitivamente perdido. Em primeiro lugar, os restos encontrados identificados como de Eduardo Campos foram

²³⁵ “Comment est Papa? La question est folle, fictionnelle, inimaginable. C’est pourtant la réalité au bout de laquelle je ne sais, je ne peux aller. Il y a donc deux papas. Celui que j’ai vu pendant près de trente ans et qui m’a embrassé pour la dernière fois le 30 octobre 1989. Et que je ne vois plus maintenant. Et celui qui est là dans ce beau caveau et qui, pour moi, dans mon vécu affectif et cognitif, n’est pas le même que le premier. Je ne parviens pas intellectuellement à identifier, à associer les deux. Pourtant, c’est le même. Et c’est inconnectable. Encore plus, si on repense à des scènes d’il y a à peine quelques mois. Le voir dans ces scènes présent et vivant et imaginer ce contraste, cette rupture, ça reste difficile, incroyable, triste.” PIETTE. *Détails d’amour ou le lien par l’écriture*, p. 69.

guardados dentro de um caixão que, tendo o formato de um corpo, devolvia imediatamente um contorno corporal ao material desconhecido *invisibilizado* por ele. Para além do caixão, um retrato fotográfico do defunto também devolvia um rosto ao original perdido. A seguir, durante o ritual funerário, em fotografias veiculadas pela mídia, podia-se ver a relação da família com o caixão, com gestos de contato e carinho, de afago e abraço na madeira. O caixão, relicário por excelência, tornou-se o corpo do morto, lugar atualizado da relação amorosa enlutada. Depois, depositado o caixão sob a terra, o novo corpo do morto é a pedra tumular que o guarda, para onde serão endereçados, agora, os gestos dos sobreviventes.

No cemitério da Recoleta, em Buenos Aires, encontramos um artifício que parece reverberar o mesmo desejo de perpetuação de uma dimensão corporal dos restos mortais de um homem. Dentro de um mausoléu, cuja parede é de vidro, vê-se um caixão, coberto por um delicado tecido branco, um retrato e arranjos de flores. O caixão, visível e imperecível, produz a ideia de um corpo também perene. O corpo, que provavelmente fora visto pela última vez no rito funerário, tornado invisível pelo caixão, aparece agora, e sempre, como aquela última imagem. Não parece haver muito espaço, aqui, para a imaginação de um corpo decomposto. O caixão, o tecido branco, o retrato imaculado e as flores bem cuidadas fazem refletir um ambiente livre de estragos biológicos, de matéria orgânica em putrefação. Esse mausoléu parece querer mumificar, na ideia de uma imperecibilidade, o corpo do morto, com seu rosto vivo no retrato, com a carne supostamente intacta dentro do caixão.



Fig. 90 - Cemitério da Recoleta, Buenos Aires, 2014 [Arquivo pessoal].

Neste ponto, é inevitável lembrarmos-nos das práticas funerárias egípcias, cujo esforço central estava em preservar o corpo – a aparência desse corpo –, como elemento essencial na continuação de uma vida que se daria depois da morte.



Fig. 91 - *Momie et portrait d'Eudaimonis*, Egito, séc.II d.C. [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 92 - *Momie d'Ammôn, fils d'Antinos*, Egito, séc.III d.C. [Musée du Louvre, Paris].

Segundo Roger Lichtenberg, em tempos remotos o Egito fora palco da aparição de diversas múmias naturais, conservadas por causas externas – clima, solo etc. A região desértica era uma zona climática ideal para a formação dessas múmias espontâneas (a areia ajudando no processo de dessecação) e é provável que em algum momento – em cerca de 3.500-3.000 anos a.C. – esses corpos enterrados no deserto tenham reaparecido na superfície, talvez exumados por animais, e isso tenha beneficiado uma concepção da vida após a morte apoiada na ideia da conservação do corpo, desse corpo que *retorna*.²³⁶ As técnicas de mumificação no Egito

²³⁶ “Pode-se pressupor que a reaparição de pessoas próximas espontaneamente mumificadas teve um efeito determinante sobre a invenção da mumificação e, além disso, é certo que essas reaparições conduziram à

evoluíram lentamente com o passar do tempo e, se antes eram destinadas aos núcleos mais importantes da sociedade, diversos setores da população – especialmente no período romano – puderam se beneficiar do procedimento. Mas a questão central era já a mesma, a de guardar a aparência, pois ela é que garantiria a sobrevivência dos homens.

O mito da segunda vida se desenvolve, segunda vida condicionada por um certo número de rituais dos quais a mumificação é parte integrante. No espírito dos egípcios, a conservação do corpo era uma das condições imprescindíveis para assegurar a segunda vida. De fato, a concepção da pessoa implica a associação indispensável de elementos materiais (o corpo) e de elementos invisíveis (o sopro vital, a consciência, a memória...) ²³⁷

É importante observar que a ideia de corpo não se reduzia à aparência exterior, já que os órgãos retirados no processo de evisceração eram também embalsamados e guardados, como se depois eles fossem recompor a parte mais externa do corpo, a pele, seu envoltório. Mas nem todos os órgãos eram retirados, especialmente o coração, que deveria ser mantido sob o peito, já que era reputado como o centro do pensamento e da vida no homem. O cérebro era removido. Em algumas épocas, os órgãos eram embalsamados à parte e recolocados dentro no corpo, fixados pela resina que recobria tudo. As unhas eram protegidas; diversas matérias como serragem e argila podiam ser colocadas no interior do corpo para lhe assegurar volume.

O motivo desses gestos certamente se encontra no simbolismo: o corpo mumificado devia assemelhar-se o mais possível ao que era durante sua existência, para que pudesse cumprir integralmente as condições necessárias ao desempenho da segunda vida. Pela mesma razão, em determinadas épocas, o rosto era “maquiado” através do uso de pigmentos coloridos. ²³⁸

O enfaixamento com tecidos era um procedimento essencialmente ritual, podendo ocupar cerca de 70 dias, metade do tempo destinado à mumificação completa. Segundo Lichtenberg, ele era realizado por um celebrante portando a máscara do deus Anúbis, enquanto outro recitava fórmulas rituais. A prática da mumificação egípcia não pode ser pensada fora do universo religioso da qual participa, na crença de uma vida depois da morte que exigiria um corpo incorrupto. A destruição do cadáver poderia, ela sim, designar um fim definitivo. De

construção de sepulturas mais elaboradas que as covas do passado, sumariamente recobertas com folhagens.” LICHTENBERG. *Les momies d’Égypte*, p. 24.

²³⁷ “Le mythe de la deuxième vie se développe, deuxième vie conditionnée par un certain nombre de rituels dont fait partie intégrante la momification. Dans l’esprit des Égyptiens, la conservation du corps était une des conditions indispensables pour assurer la deuxième vie. En effet, l’image qu’ils se font de la personne implique l’association indispensable d’éléments matériels (le corps) et d’éléments invisibles (le souffle vital, la conscience, la mémoire...)” LICHTENBERG. *Les momies d’Égypte*, p. 24.

²³⁸ “Le pourquoi de ces gestes est certainement à trouver dans la symbolique: le corps momifié devait apparaître le plus semblable à ce qu’il était pendant l’existence pour remplir complètement les conditions requises pour jouir de la deuxième vie. Pour la même raison, à certaines époques, on « fardait » le visage avec des pigments colorés.” LICHTENBERG. *Les momies d’Égypte*, p. 28.

alguma forma isso reverbera em nossa cultura. Ainda que não mumifiquemos nossos mortos, a fotografia parece querer interceptar a margem impermanente dos corpos, no desejo de conservação da aparência física. Os cemitérios são também lugares de uma sobrevivência, porque é para onde endereçamos nossos gestos e palavras aos ausentes. Em geral, as fotografias das sepulturas são retratos do vivo – é essa a imagem que se deseja guardar, como também os egípcios, na pintura dos olhos vivos e abertos sobre o corpo da múmia. Mas o vivo – a imagem do vivo – sempre contém o rastro do morto, a morte prometida, esperada; todas as fotografias serão, um dia, instâncias funerárias de um corpo perdido.

Antes de partirmos para outros *corpus* de imagens, vejamos um último retrato. Para isso, é preciso esboçar ligeiramente a chegada da imagem fotográfica ao Japão. Ela não demoraria muito a cruzar a fronteira oriental e, já nos primeiros anos decorridos do seu advento, a fotografia estava lá, cheia de desconfianças por parte das pessoas comuns, que a viam como *bruxaria de padre cristão, sugadora de sangue, magia e feitiçaria*, ligada a associações negativas.²³⁹ Em meados do século XIX, o país sofria uma grande transformação socioestrutural, vendo o fim do Período Edo (1600-1868) com o começo da Era Meiji (1868-1912). O país emergia, então, de um longo período de isolamento e começava a se abrir para o Ocidente. Essa transição, com as profundas mudanças que implicariam, trazia junto essa nova imagem técnica povoada de superstições e incertezas:

“Ela suga o sangue vital das pessoas”, “Ser fotografado uma vez torna sua sombra mais fraca, ser fotografado duas vezes torna sua vida mais curta”, ou “Se três pessoas são fotografadas juntas, a do meio morrerá” – tudo isso remetia à morte.²⁴⁰

Segundo o pesquisador Masashi Kohara, esses medos refletiam também o sentimento de crise diante da inundação da cultura ocidental que o Japão começava a sofrer. Até aquele momento, o retrato, pintado geralmente depois da morte, servia a um uso funerário com a função de lembrar os ancestrais. Este retrato póstumo denomina-se *iei*, e para que se enquadrasse em sua função era preciso que o retratado já estivesse morto e que fosse lembrado com atenção e afeto pelos enlutados, exposto e honrado nos altares budistas domésticos. Parecia estranha, para muita gente, a ideia de fazer de si um retrato, pois isso soava como uma deliberada aproximação da morte. Mas a fotografia ganhava corpo na nova nação que surgia, sendo uma

²³⁹ KOHARA. Between Life and Death, Public and Private, East and West. In: BATCHEN. *Suspending Time*, p. 230.

²⁴⁰ “‘It sucks the lifeblood from people’, ‘Being photographed once makes your shadow weaker, being photographed twice shortens your life’, or ‘If three people are photographed together, the one in the middle will die’ – all carried associations with death.” KOHARA. Between Life and Death, Public and Private, East and West. In: BATCHEN. *Suspending Time*, p. 230.

grande aliada em seu processo de modernização, especialmente na visibilidade desse progresso. Exposições industriais, que mostravam o avanço do país, tomaram parte na proliferação do uso da imagem técnica, e logo vieram as guerras, primeiro uma civil (Boshin, 1868-69), depois duas insurreições de samurais (1874/1877) e, então, uma guerra estrangeira (Primeira Guerra Sino-Japonesa, 1894-95). Esta trouxe consigo o advento das fotografias de guerra impressas em revistas. O ponto alto da venda desses exemplares era a divulgação de retratos posados daqueles soldados que agora estavam mortos. Um artigo da época escrevera, junto a nomes de soldados mortos: “Desde que o exército foi enviado à China, as casas dos fotógrafos locais permanecem lotadas durante todo o dia, com soldados tirando fotos para enviar a família e amigos, ou família e amigos tirando fotos com os soldados convocados.”²⁴¹ Chamados à guerra, esses homens se viram então diante da última chance, talvez, de terem um retrato fotográfico produzido. Em direção a uma possível morte, os estúdios fotográficos se tornaram o meio do caminho daqueles jovens soldados.

Dez anos depois, viria uma nova guerra (Russo-Japonesa, 1904-05), agora mais divulgada em impressos, com uma população faminta à espera de informações e fotografias. Os soldados mortos jamais eram mostrados como cadáveres esfacelados, mas, antes, como homens vivos posados em seus uniformes, dignos, mortos honrosamente pela nação. Durante essa época, aumentou largamente o número de estúdios fotográficos pelo país, que lucravam como nunca. Os jovens soldados, convocados para a guerra, encheram esses estúdios em busca de seus retratos, num ato de comemoração do alistamento ou da partida para o *front* e como gesto de realizar, *a priori*, o seu futuro *iei*. Segundo Kohara, “é possível ver essas fotografias portando a possibilidade latente de se tornarem um *iei* no momento mesmo em que são tiradas.”²⁴² Devastado pelo número de perdas na guerra de 1904-05, o país viu crescer um culto apaixonado pelas fotografias dos soldados mortos, relatando-se, inclusive, a colocação do retrato na sepultura como se fosse o próprio corpo perdido. A crença de que a pessoa no centro da imagem fotográfica iria morrer duraria até o fim da década de 1920. Alguns estúdios dispunham de artifícios para aliviar o medo dos clientes, como a colocação de uma boneca na cena, aumentando o número de “pessoas” e evitando, assim, a morte de alguma

²⁴¹ “Since the military was sent to China, the houses of area photographers are crowded from morning till night, with soldiers having their photographs taken to give to relatives and friends, or relatives and friends having photographs taken together with mobilized soldiers.” KOHARA. *Between Life and Death, Public and Private, East and West*. In: BATCHEN. *Suspending Time*, p. 237.

²⁴² “it’s possible to see these photographs carrying the strong latent possibility that they would become *iei* at the moment they were taken.” KOHARA. *Between Life and Death, Public and Private, East and West*. In: BATCHEN. *Suspending Time*, p. 240.

delas. Como se a fotografia fosse uma entidade a ser enganada, as pessoas entravam no jogo da imagem com suas próprias estratégias.

Emoldurada em tecidos coloridos, a fotografia mostra três pessoas; o soldado está ao centro. As duas mulheres viram-se ligeiramente em sua direção, parecem tocar-lhe o corpo, mas não vemos suas mãos. Tampouco vemos as mãos do jovem soldado, encerradas em suas luvas negras. Vestido para partir, ele faz o retrato, sentado ao meio. *Ele está morto e ele vai morrer.* A fotografia é o último adeus.

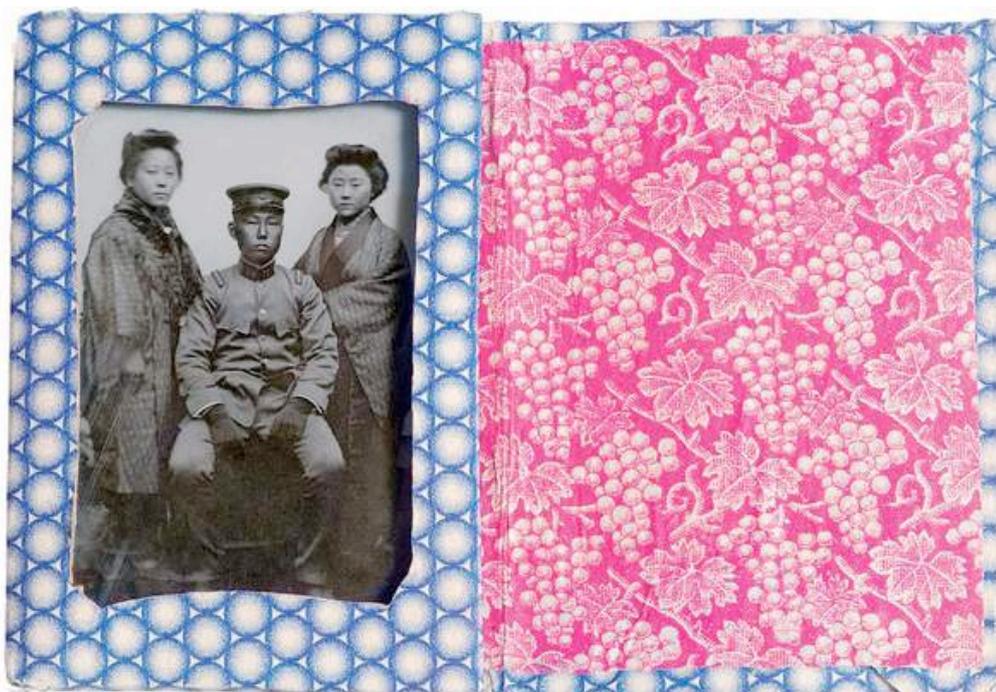


Fig. 93 - *Seated Japanese soldier, flanked by two women*, ambrótipo, Japão, c.1904
[Izu Photo Museum, Nagaizumi, Japão].

Do soldado japonês – seu corpo ainda inteiro, feito da matéria do vivo – à fotografia de seu corpo – o homem vivo na condição atual de um morto –, um salto: doravante, o corpo é a memória do corpo. O jovem soldado é, portanto, na iminência da morte, o seu próprio retrato. Retrato que as duas mulheres sustentam, no corpo a corpo com o morto, este que vai morrer e que já está morto, mas que ainda é tangível no corpo, no retrato, no contato de alguma materialidade.

2. A imagem dentro da imagem e a vertigem da morte

O retrato recorda a presença, nas duas acepções da palavra “recordação”: ele faz retornar da ausência, e rememora na ausência. É assim que o retrato imortaliza: ele torna imortal na morte.

Jean-Luc Nancy²⁴³



Fig. 94 - Mourning Portrait, *carte-de-visite*, c.1866 [Thanatos Archive];
Fig. 95 - Jean Auguste Dominique Ingres, *La Vierge adorant l'hostie*, 1854 [Musée d'Orsay, Paris].

Uma mulher vestida de negro me olha de dentro da fotografia. Ela porta a imagem pintada de uma criança – uma *aparição*. A mulher tem a expressão séria, segura com uma das mãos o quadro, vincula-se a ele como parte de um corpo comum. Ela está morta, a criança. Seu rosto branco, irradiado pela intensa luz que lhe contorna, olha enviesado para outro lugar, lugar sem acesso. A mulher aponta: *esta criança*. Seu rosto, também branco, está mergulhado no negro do luto, a mão que não sustenta o quadro está abaixo, sem gesto. Mas a mulher liga-se ao quadro, à pequena criança, dois corpos que ainda se comunicam numa relação em que o meu corpo também é implicado. Ela olha e me aponta seu luto, silenciosa, põe-se diante do dispositivo fotográfico para guardar a criança, para guardar-se com ela. Outra mulher faz-se

²⁴³ “Le portrait rappelle la présence, aux deux valeurs du mot “rappel”: il fait revenir de l’absence, et il remémore dans l’absence. C’est ainsi que le portrait immortalise: il rend immortel dans la mort.” NANCY. *Le regard du portrait*, p. 53-54.

imagem junto ao filho. Ele está morto. Ela não me olha, não o toca, mas vincula-se a ele pelo olhar, pelo gesto sagrado de suas mãos. O rosto, sereno, contempla o filho. Seu corpo é de outra ordem, mas sua presença é efetiva no pequeno corpo de pão. A mulher mistura-se a ele na comunhão, numa relação quase antropofágica (“Pior ou melhor do que um ato de antropofagia: a teofagia.”²⁴⁴), na partilha da carne, do sangue, do corpo de Cristo feito hóstia, este resto de imagem, resto do gesto celebrado antes de sua morte: *Isto é o meu corpo*. “O isto onde se apresenta o Ausente por excelência: nunca o teremos deixado de chamar, convocar, consagrar, interpelar, captar, querer, e querer absolutamente.”²⁴⁵ Maria contempla o filho morto, ressuscitado, o pedaço de pão. Nosso olhar é lançado, junto ao dela, ao vínculo sagrado e amoroso que liga seu corpo ao do filho. *Fazei isto em memória de mim*, teria dito Cristo pouco antes de morrer; *em memória do nosso vínculo*, parece ressoar daquela outra mãe, fazendo-se imagem com a sombra da criança.

A imagem dentro da imagem marca o lugar de ausência e, ao mesmo tempo, o retorno do morto. A fotografia apresentada pelo vivo, portada sobre seu corpo, ligada a ele pelas mãos, parece reverberar as imagens em que as pessoas se tocam vinculando os corpos uns aos outros. Agora, quando o outro é um retrato, corpo refeito na subjetividade do sobrevivente, parece evidenciar-se a espessura do contato; as mãos do vivo são o lugar da continuidade. Na nova imagem, acontece o encontro.²⁴⁶ *Presentificados e animados* no ato fotográfico, os ausentes juntam-se, uma vez mais, aos vivos. Para além da fotografia resultante, é o encontro mesmo, via imagem, que faz ecoar uma ressurreição.

A fotografia sempre *me espanta*, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente. Talvez esse espanto, essa teimosia, mergulhe na substância religiosa de que sou forjado; nada a fazer: a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição: não se pode dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo impregnada no Sudário, isto é, que ela não é feita pela mão do homem, *acheiropoiotos*?²⁴⁷

O gesto de mostrar essas imagens é também uma enunciação: *elas estiveram aqui*. As mãos seguram um corpo sagrado – corpo ausente, separado –, materializado no papel, no tecido, no corpo daquele que expõe o retrato. Uma mulher vestida de preto se apoia a um cavalete que

²⁴⁴ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 37.

²⁴⁵ NANCY. *Corpus*, p. 5.

²⁴⁶ “Dessa maneira, com inocente precisão, o fotógrafo repetiu um antigo ritual que tem servido, em qualquer época, à reintegração social do morto por meio de sua imagem. O retrato parece conter não só outro retrato, como também encena uma imagem da memória como uma relíquia do tempo perdido.” BELTING. *Por uma antropologia da imagem*, p. 70.

²⁴⁷ BARTHES. *A câmara clara*, p. 123-124.

suporta a imagem do filho. Uma criança sentada numa pequena poltrona mostra a fotografia de sua mãe. Como um véu de Verônica, que guarda o rosto daquele que ainda estava vivo no momento da impressão, as fotografias parecem querer romper a desapareição, insistindo na permanência dos mortos. Como se, fotografando a fotografia do vivo, ele não morresse jamais; ou *retornasse* continuamente, uma vez, outra vez mais, mantendo-se vivo na proliferação de sua visibilidade.



Fig. 96 - Sours Bros., *Mourning mother with a painting of her deceased infant*, carte cabinet, EUA, c.1895 [Thanatos Archive]; Fig. 97 - Peterson, *A baby holds a photo of his mother*, carte cabinet, Canadá, s.d. [Flickr]; Fig. 98 - Lorenzo Costa, *Sainte Véronique* (detalhe), 1508 [Musée du Louvre, Paris].

Se o primeiro retrato fora feito para reter um traço, o segundo, o retrato do retrato, revela que o ausente permanece em movimento via imagem. Para além do contato, das mãos, do gesto de mostrar o corpo do outro, há o ato mesmo de rememoração que, na imagem que lança de volta o rosto desaparecido, parece convocar a nós. Essas famílias exibem o rosto ausente, rosto

recomposto pela imagem, olhando-nos de um passado longínquo como se ainda dissessem: *olhem; lembrem-se; não nos esqueçam*. A fotografia é a memória, mas também uma espécie de prova, além do último lugar de encontro de todos esses corpos.



Fig. 99 - Bonney and Wallace, *A man and woman with their four living children and a portrait of a fifth, deceased child*, *carte cabinet*, EUA, c.1889 [Thanatos Archive]; Fig. 100 - DeVos, *A family posing with a large memorial portrait of a deceased infant*, *carte cabinet*, EUA, c.1890 [Thanatos Archive]; Fig. 101 - Welch's, *Ida Whitmore and children with a memorial portrait of Frank Whitmore*, *carte cabinet*, EUA, c.1895 [Thanatos Archive].

A rainha Victoria (1819-1901), que comandou o Reino Unido de 1837 até a sua morte, foi uma das grandes adeptas das práticas que envolviam a fotografia e o luto. Em 1861, ela perde o seu marido, o príncipe Albert, e entra em uma fase negra de luto absoluto, que durará por 40 anos, até a sua própria morte. Quando ele morre, ela manda fotografar o marido morto, prática que já era relativamente comum nessa época. A partir de então, ela veste-se somente de preto. Suas aparições públicas tornam-se escassas. Enlutada, em muitas fotografias de família, para contornar a ausência do marido, a rainha faz colocar retratos pintados, fotografados ou o busto esculpido dele, além de compor fotografias de si mesma com uma forte expressão de dor e lamento, em que aparece sozinha ou acompanhada de seus filhos e netos. Algumas vezes ela aparece segurando um retrato de Albert, geralmente a olhá-lo, em imagens visivelmente dramáticas; ou vemos o retrato pintado dele ao fundo, na parede ou sobre um suporte, sempre presente nas cenas montadas; ou, ainda, quase no fim de sua vida, a rainha é fotografada em seu Jubileu de Diamante portando um bracelete com o retrato do marido. Sua pose é precisa para que possamos ver os dois rostos, o dela e o dele, enquanto o seu olhar dirige-se para um lugar distante e inacessível. Quando morre, a rainha é também fotografada. Sobre o seu corpo, pendurado à parede, jaz um retrato póstumo de seu marido. Os dois estão mortos e revelados

pela imagem. Conta-se que ela havia pedido ao médico e às criadas que, quando morresse, colocassem dentro do caixão, junto ao seu corpo, objetos pelos quais tinha maior apreço, dentre eles, fotografias. Nos retratos da rainha viva, vemos a *presença* do príncipe morto, *animado* pelo gesto da mulher que porta a imagem em contato com o corpo.



Fig. 102 - Gunn & Stewart, *Queen Victoria*, 1897 [Corbis]; Fig. 103 - William Bambridge, *Queen Victoria, the Crown Princess of Prussia (Princess Royal of England), Princess Alice and Prince Alfred*, 1862 [Royal Collection Trust].

Louis-Vincent Thomas falaria do estado de memória desencadeado pela morte de um ente querido como o de uma *liturgia da lembrança*. Liturgia, ele diz, porque de fato há aí a concepção de algo da ordem do sagrado.²⁴⁸ Para o antropólogo, fazer sobreviver o morto serve para nos assegurar da nossa própria existência, já que a morte do outro é também, parcialmente, a nossa. Portanto, fazer sobreviver o morto em alguma instância é importante para que *nós* possamos viver. Mas essa sobrevida do morto, aponta Thomas, não seria originária de um gesto de guardá-lo de fato, como há casos em que pessoas congelam seus mortos, transportam seus defuntos de um lado para o outro; não consistiria, também, em fazer embalsamar os mortos para que permaneçam por perto, ou, como propõem algumas empresas norte-americanas, em guardar as cinzas em ursos de pelúcia para serem abraçados.²⁴⁹ Trata-se menos de uma literalidade da presença efetiva do morto (os restos mortais partilhando um espaço comum), mas de uma sobrevida simbólica, sendo absolutamente importante, para a compreensão da separação, a construção de um processo de desaparecimento do corpo para o

²⁴⁸ THOMAS. *La mort en question*, p. 510.

²⁴⁹ *Huggable Memory Teddy Bear Cremation Urn*. Cf. <http://www.mainelyurns.com/fp-bear-4.html/>

aparecimento da imagem (ou um outro lugar de memória). “A liturgia da lembrança ajuda justamente a sublimar o escândalo do desaparecimento.”²⁵⁰ Os retratos que guardam retratos parecem nos falar dessa tentativa de sublimação, recompondo a presença do ausente em uma nova imagem, com a qual se partilha tempo e espaço.



Fig. 104 - Unidentified girl in mourning dress holding framed photograph of her father as a cavalryman with sword and Hardee hat, ferrótipo, EUA, c.1861-70 [Library of Congress]; Fig. 105 - Coleman, Boy posing next to a portrait of his deceased father, carte cabinet, EUA, c.1889 [Thanatos Archive]; Fig. 106 - Bradbrook & Wegmann, Children posing with a memorial painting of deceased brother, carte cabinet, EUA, 1890 [Thanatos Archive]; Fig. 107 - Boy with sister's photo, ferrótipo, c.1860 [Thanatos Archive].

²⁵⁰ “La liturgie du souvenir aide justement à sublimer le scandale de la disparition.” THOMAS. *La mort en question*, p. 511.



Fig. 108 – *Father's photo*, ferrótipo, c.1858 [Thanatos Archive];

Fig. 109 – Martin's Art Studio, *Mrs. Diven and children*, carte cabinet, EUA, c.1899 [Thanatos Archive].

Nas duas imagens acima, vemos o mesmo gesto de ambas as famílias: compor um novo espaço com os próprios corpos e o corpo do outro; partilhar, via dispositivo fotográfico, o mesmo lugar, o mesmo instante, a mesma imagem com aquele que não está mais. Na primeira fotografia, a menina segura um daguerreótipo com a imagem do pai. Sua mão toca este outro corpo feito de vidro e metal. A outra mão repousa no ombro de sua mãe, fazendo com que ela, a menina, seja o vínculo carnal entre os três. Na imagem ao lado, a cena se repete: três crianças e a esposa velam a imagem do marido; ou, antes, exibem o seu corpo desaparecido. A mulher toca a moldura do quadro, como se tocasse o outro corpo, seu gesto parece suave e seu olhar é desafiador, como quem insiste em nos confirmar a veracidade da imagem: *esta é a nossa família*. Os corpos desaparecidos, recompostos pela fotografia, estabelecem uma outra ordem de relação com o espectador. Esses retratos memoriais falam dos mortos, falam dos vivos, e inauguram outro lugar de relação: a imagem. Mas, ali, de onde vivos e mortos nos olham, vemos uma ausência voraz: nem mortos, nem vivos, mas o absolutamente distante. Os vivos da imagem nos mostram os seus mortos. Não são eles que os olham, somos nós, o outro da imagem, ausentes como os mortos. Olhamos vivos e mortos com os mesmos olhos. A imagem não diz nada, não nos dá a dimensão exata de um corpo vivo e de um corpo morto. Somos olhados por aqueles olhos que nos imploram: *não nos esqueçam*. Assombrados, viramos o rosto.



Fig. 110 - Mr. George James Webb, Mrs. Webb, Mary Isabella Webb, Caroline Elizabeth Webb, daguerreótipo, 1845 [George Eastman House].

Em outra imagem, ninguém nos olha. A família contempla um ausente, mas não nos mostra nada, a não ser seu próprio gesto de mostrar e lembrar. A moça parece olhar o pai, que olha para a mulher, que tem os olhos baixos, talvez a única a olhar o retrato. A criança tem os olhos fechados e vincula-se carnalmente à irmã. Nenhum olhar se cruza, não sabemos de que eles querem se lembrar. Mas o que vemos ali, muito além de um retrato familiar, é o retrato de uma família guardando como memória o próprio gesto de rememoração. Essa *mise en scène* da fotografia, seu teatro de memória, torna-se, ao mesmo tempo, um *mise en abyme*, a memória da memória da memória... Talvez essa fotografia, em especial, nos fale disso; mas não seriam todas as outras constituídas dessa mesma vertigem?

Durante o século XIX, fotografias como essas foram largamente produzidas. A imagem fotográfica, que por si já falava de uma memória, era colocada dentro de uma cena para compor mais firmemente uma potência memorial:

Aquelas pessoas que se deixaram fotografar olhando para outra fotografia querem ser lembradas em seu ato de lembrar. A própria memória é algo difícil de tornar visível (...) Mas o ato de lembrar, o esforço de lembrar, é algo que pode ser encenado para a câmera.²⁵¹

²⁵¹ “Those people who have themselves photographed looking at another photograph want to be remembered as remembering. Memory itself is something that is difficult to make visible (...) But the act of remembering, the effort to remember, is something that can be staged for the camera.” BATCHEN. *Forget Me Not: An Interview with Geoffrey Batchen*, 2004.

Além da encenação visual de uma rememoração, diversas estratégias fotográficas foram utilizadas para compor o uso memorial das imagens, como em fotografias de crianças mortas ao lado de retratos de quando eram vivas; fotografias de vivos posados ao lado de sepulturas familiares; retratos de vivos já mortos dentro de coroas de flores, em verdadeiros altares contra o esquecimento. Mas, de que se constitui, de fato, a ideia de uma preservação da memória, se ela é moldada por lapsos, mudanças, teatros, invenções? O que é guardar uma lembrança, se ela é feita de uma matéria tão volátil que tende a se modificar continuamente?

Sendo um ato ampliado, as possibilidades de rememoração não cessam jamais, a memória se reconstrói continuamente, recompondo o sentido das imagens de acordo com novas histórias ou com reelaborações das antigas. A memória é um campo de ficções; as imagens estão sempre aptas a serem reinventadas. O gesto de rememoração supõe falhas, buracos, triagem, e é nessas brechas que podemos construir e reconstruir nossas memórias. Mas, hoje, na era do digital, lidamos cada vez menos com a ideia de seleção. Fotografa-se tudo e guarda-se tudo. As imagens não precisam ser descartadas, o desejo passa pela totalidade. E o que seria uma memória sem perdas, sem descartes, desejando-se inteira e sem buracos? Jorge Luis Borges contou-nos de um homem cuja memória infinita e ilimitada impedia-lhe o pensamento.²⁵² Somente lembrando, recordando cada evento e cada lembrança que já teve sobre cada evento, Irineu Funes não vivia, era como um morto. Não pensava, só arquitetava memória com memória. Não era capaz de articular ou elaborar qualquer nova ideia, estava definitivamente preso à trama de suas rememorações que, algumas vezes, tomavam o exato tempo do acontecimento que ele rememorava. Morreu sufocado.

Por outro lado, escolher alguns instantes para lembrar é também escolher os que serão esquecidos? A fotografia é um filtro eficaz de memória. Muito do que não se guarda nela, desvanece-se pouco a pouco. O que é fotografado tende a permanecer mais tempo em nossa imaginação do que os instantes que ficaram sem registro. Muitas vezes, inclusive, a imagem fotográfica coloca-se no lugar efetivo da nossa recordação; lembramo-nos de algo que aconteceu através da imagem e não do acontecimento mesmo, embora, geralmente, não consigamos diferenciar essas duas memórias.

A relação entre fotografia e memória é, portanto, cheia de nuances, e, ao mesmo tempo em que ela nos ajuda a lembrar, ela certamente nos faz esquecer. O teórico alemão Siegfried

²⁵² BORGES. Funes, o memorioso. In: *Ficções*, p. 119-128.

Kracauer falaria mesmo de uma desconexão entre a fotografia e a memória, já que esta se constitui de uma instância em constante mutação e readequações, ao contrário da fotografia, fixa e imóvel. Sabemos que, para o autor, a fotografia possui uma superficialidade histórica e memorial que é preciso relativizar. Ele é incisivo em suas críticas ao aparelho fotográfico como máquina de consumo e idealização barata de um tempo passado. Ele chega a colocar a fotografia como uma imagem que “vagueia pelo presente como o fantasma de uma castelã”, ou, ainda, “um peso morto que não foi jogado fora, mas que se leva sem problemas.”²⁵³ Mas, ainda que essa seja a opinião de um teórico fervoroso à luz da terceira década do século XX, há um sentido inquestionável da memória como um campo distinto da fotografia em relação ao seu acúmulo de histórias. Embora a fotografia possa ser sempre reinventada pela oralidade, a memória “pura” é definitivamente mais fluida. Ela muda com a passagem do tempo, está sujeita a ser sempre ressignificada, enquanto a fotografia paralisa um tempo à espera de sua significação. Ainda que possa se transformar continuamente, uma determinada fotografia tem, por sua vez, um limite de fluidez, que a memória mesma não tem. Para Kracauer, a memória é incoerente, subjetiva e seletiva, ela “não engloba nem a totalidade de um fenômeno espacial nem a totalidade do percurso temporal de um fato. Em comparação com a fotografia suas caracterizações são lacunares.”²⁵⁴ A fotografia acaba por se colocar no lugar da memória, gerando imagens físicas para uma subjetividade latente. Talvez ela nos faça esquecer, mais do que lembrar. Mas é o gesto mesmo – o da produção de uma imagem que se quer memória, que se quer retida, guardada, salva – que soa como o ponto-chave do uso afetivo da fotografia. Ela consiste, então, menos em fazer lembrar, mas em guardar algo que se deseja lembrança.

Como uma instância mágica, a fotografia se transforma no lugar onde morto se faz de vivo e vivo se faz de morto. Este lugar do encontro, diria Jean-Luc Nancy, não é o passado, mas o presente da rememoração, presente do estado atual de ausência: “A memória a que então nos referimos não consiste na conservação de um presente passado: ela é recuo ou refluxo em direção ao fundo sempre presente – e propriamente imemorial – da própria ausência.”²⁵⁵ Esse presente, imemorial, é o lugar então de outra instância que liga os corpos: a intimidade. O gesto, o vínculo, o contato, o fazer-se imagem com a imagem do outro, o corpo-a-corpo na fotografia que resulta do encontro. Para Nancy,

²⁵³ KRACAUER. A fotografia. In: *O ornamento da massa*, p. 73.

²⁵⁴ KRACAUER. A fotografia. In: *O ornamento da massa*, p. 67.

²⁵⁵ “La mémoire à laquelle on fait alors appel n’est pas la conservation d’un présent passé: elle est recul ou remontée vers le fond toujours présent – et proprement immémorial – de l’absence elle-même.” NANCY. *Le regard du portrait*, p. 56.

O retrato é menos a recordação de uma identidade (memorável) do que uma recordação de uma intimidade (imemorial). A identidade pode estar no passado; a intimidade pertence ao presente. Mas ainda: o retrato é menos a recordação dessa intimidade do que um chamado a essa intimidade.²⁵⁶

Aquelas fotografias não mostram, simplesmente, o corpo do outro, mas são o lugar próprio de um contato dos corpos – elas mostram o corpo que porta a imagem e o corpo portado. Não bastava já existir a imagem daquele que se ausentou, era preciso fazer-lhe, ainda, outra imagem junto ao que ficou. A fotografia tenta resistir à desapareição nos corpos duplicados que se tocam uma vez mais. Mas o que esses retratos querem verdadeiramente mostrar não está contido neles. Ou, não nos é dado a ver. Esse estado presente, imemorial, não pertence a nós, longínquos espectadores da imagem. A intimidade não é da ordem do visível, ainda que seja o que mais verdadeiramente procuramos nos retratos daqueles que amamos. Ela *apareceria* num relance, como uma *memória involuntária* proustiana, sem previsão e sem acesso. Talvez uma fotografia nos faça somente permanecer no território seguro de uma lembrança consciente, da qual tentamos extrair a espessura de uma intimidade nela perdida. Mas a imagem é, por excelência, a tentativa de restituição do perdido. Se ela aponta e afirma uma separação, ela é também a promessa de um reencontro. O olhar lançado e o olhar devolvido produzem um escape à imobilidade fulgurante da fotografia, produzindo um lugar de acesso ao outro, via afeto e intimidade, relações estabelecidas *fora*, no extracampo da imagem.

Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que à distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? Não um contato ativo, no qual existe ainda iniciativa e ação num verdadeiro exercício do sentido tátil, mas em que o olhar é atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem.²⁵⁷

Arrastado para um fundo sem profundidade, o olhar encontra o corpo do outro, corpo desfeito e refeito, corpo que se dá inteiro ao contato, em papel, moldura, estojo. Olhar o corpo do outro é tocá-lo através de uma distância, tocar o que está para além do papel e das aparências, tocar a presença que não se dá a ver; uma intimidade. O luto, tal como a imagem, é também uma tentativa de restituição, a afirmação da separação e a promessa de um reencontro, estado no qual o morto se faz ausente e presente concomitantemente. A morte é a descontinuidade

²⁵⁶ “Le portrait est moins le rappel d’une identité (mémorable) qu’il n’est un rappel d’une intimité (immémoriale). L’identité peut être au passé, l’intimité n’est qu’au présent. Mais encore: le portrait est moins le rappel de cette intimité qu’il n’est un rappel à cette intimité.” NANCY. *Le regard du portrait*, p. 62.

²⁵⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 22-23.

radical, irreversível, que inaugura no sobrevivente um tempo de resignificação e simbolização do que desapareceu. Segundo Marie-Frédérique Bacqué e Michel Hanus, o luto é um estado ligado a experiências fundadoras da condição humana, que obriga o sujeito a se servir de representações interiores e lembranças apaziguadoras:

Seria um pouco superficial considerar o luto e o trabalho de luto como simples períodos da vida, quando se trata de um processo incessante que percorre toda a existência, mesmo sendo mais exteriorizado em momentos de grandes perdas, e de grandes lutos. A perda e a capacidade de integrá-la, o luto e a aptidão a vivê-lo estão também relacionados às primeiras relações fundadoras da existência psíquica, afetiva; é nesse âmbito que se vivem as primeiras experiências fundadoras do enfrentamento da falta.²⁵⁸

Na morte, a experiência do luto envolve os três tempos em diferentes instâncias: o passado das lembranças e da relação com o morto, o presente da realidade de sua morte e o futuro como projeção de uma nova relação com ele. A psicanálise falará de lutos normais e patológicos, com suas etapas, seus processos, suas consequências, e com o final desejado que seria o de uma interiorização do morto pelo sujeito, realizadas suas representações e simbolizações acerca do desaparecimento. Outro elemento central é a relação que o sobrevivente tinha com o morto e em que ponto essa relação estava no momento da morte, já que ela determina o processo de representação e interiorização do defunto. Por mais que o luto deva ser, idealmente, um momento de partilha, de proximidade com os outros, ele é também um momento íntimo, inacessível ao meio social. Em todas as suas etapas previstas, a função da rememoração é fundamental, não só porque *localiza* a existência de alguém que desapareceu, mas também porque *indica* a diferença temporal dessa existência em relação ao novo processo, agora, de memória. Mas ela, a memória, é um jogo: entre presente e passado, na construção de uma nova imagem projetada ao futuro, ela se movimenta junto ao sobrevivente, jamais como uma instância estática. A memória é viva e o luto é parte desse tempo em que o imaginário se reconstrói e se modifica continuamente. Walter Benjamin, ao escrever sobre Proust, diz que “(...) um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”²⁵⁹ A rememoração é, portanto, o lugar não somente de uma sobrevivência do morto, imobilizado pelo vivido, mas onde ele vive de

²⁵⁸ “Il est un peu court de considérer le deuil et le travail de deuil comme de simples périodes de la vie, alors qu’il s’agit d’un processus incessant qui parcourt toute l’existence même s’il est plus exprimé dans les moments de grandes pertes et de grands deuils. La perte et la capacité à l’intégrer, le deuil et l’aptitude à le vivre sont aussi en relation avec les premières relations fondatrices de l’existence psychique, affective; c’est dans leur cadre que se vivent les premières expériences fondatrices de confrontation au manque.” BACQUÉ; HANUS. *Le deuil*, p. 4.

²⁵⁹ BENJAMIN. A imagem de Proust. In: *Obras Escolhidas I*, p. 37.

fato, em que novas histórias e lembranças formam-se constantemente. Nas próximas imagens, as duas cenas parecem o emblema de uma lembrança, um descortinar: a memória como revelação.



Fig. 111 - L. F. Cramer, *Woman in white dress unveiling a framed portrait of a woman*, EUA, c.1890 [Coleção Geoffrey Batchen]; Fig. 112 - *Father's portrait*, daguerreótipo, c.1850 [Thanatos Archive].

Na primeira imagem, um retrato fotográfico é desvelado, ao canto, quase a sair de cena; na segunda, revela-se uma pintura, que quase encobre os corpos vivos, o que parece indicar que o ausente não possuía uma fotografia. Esses corpos-fantasmas, que ressoam de tempos distantes, são *tornados presentes* na presença dos outros corpos da imagem, como matéria da memória destes. Ainda que um grosso tecido cubra os quadros, no ato fotográfico eles são dados a ver. Ali, rostos ausentes e presentes são guardados juntos, e o gesto das mãos – que mostram e escondem a imagem – faz ecoar o trabalho incessante da memória.

Na primeira imagem a seguir, tudo é dado a ver. Uma mulher porta o retrato pintado do ausente e sua máscara mortuária. Curioso observar as três instâncias presentes: a pintura, a máscara e a fotografia. É provável, como na imagem anterior, que o homem tenha morrido antes do advento desta última, mas agora ele está impresso também nela, como pintura de sua face viva, como máscara de seu rosto morto. Na imagem ao lado, nada é dado a ver. Uma mulher, que não nos olha diretamente, olha um retrato apoiado a um livro, sobre a mesa. Seu corpo encena um gesto de pensamento e memória. Com a mão apoiada no rosto, os olhos baixos, a mulher vê o que lhe falta, falta que se faz imagem nesta fotografia.



Fig. 113 - Barthélémy Thalamas, *Portrait métaphorique*, França, daguerreótipo, c.1850 [Photo RMN / Hervé Lewandowski]; Fig. 114 - Mrs. Middleton, *Welsh Widow*, *carte-de-visite*, Reino Unido, c.1870 [Flickr].

Nas duas próximas fotografias, o que falta ocupa a dimensão de um corpo. Na primeira, sentado à cadeira, jaz o retrato de uma mulher. Na segunda, a cadeira jaz sozinha. O retrato da mulher, que olha para fora da imagem, fora colocado sobre uma cadeira em meio ao jardim da casa, com um suporte escondido abaixo do tecido negro, o que lhe dá um pouco mais de altura, correspondendo melhor aos outros corpos ali ao lado. O tecido acompanha o vestido da mulher ausente, como se lhe devolvesse um corpo sentado. Uma outra mulher – de corpo presente na imagem – apoia-se no retrato, como se apoiasse num objeto qualquer de um estúdio fotográfico. Na segunda fotografia, duas mulheres tocam, com certa resistência ou discrição, os braços da cadeira que contorna o corpo ausente. A imagem lança-nos diversos corpos, todos atentos em direção à câmera, mas nossos olhos jazem perdidos na vertigem do espaço esvaziado. O corpo do morto é, agora, o lugar que ele não ocupa mais.



Fig. 115 – S/t, EUA, s.d. [Neel Collection]; Fig. 116 - *The Empty Chair*, albumina, c.1890 [Flickr].

A imagem da ausência efetiva do morto – quando não resta sequer um traço do seu corpo – foi também um hábito comum entre as pessoas enlutadas – especialmente mulheres –, que se fizeram fotografar, sozinhas, com suas roupas e acessórios de luto. Seja com uma expressão neutra, posando meramente para um retrato, ou em cenas de sofrimento e dor, essas pessoas vestidas de negro, sozinhas ou acompanhadas por outros enlutados, fazem agir, na imagem, a potência do que ela definitivamente não mostra. O que vemos nessas fotografias é que, ali – naquele corpo visível –, age uma falta, algo que não se mostra, como o próprio morto. Não há rosto, não há nome, nem mesmo um objeto ligado ao ausente, há somente o sobrevivente vestido de preto, portando, agora, o desaparecimento do outro.



Fig. 117 - *Papa*, EUA, c.1864 [Thanatos Archive]; Fig. 118 - *Weeping Women*, ferrótipo, déc.1880 [Thanatos Archive]; Fig. 119 - *Widow*, ferrótipo, c.1860 [Thanatos Archive].

Na última imagem, uma pintura de 1576, há uma cena que reverbera, anacronicamente, as fotografias que portam fotografias do século XIX. Uma viúva e uma criança, ligadas na imagem pelo gesto do corpo da mãe em direção à filha, velam o retrato do marido e pai ausente. Sendo uma pintura, em uma possível ficção da narrativa familiar, os três personagens poderiam estar juntos na cena, todos como vivos, para que a imagem fosse guardada sem a evidência da falta. Mas essa pintura não é sobre estar junto, é sobre o luto e o ato de memória. A mulher decidira fazer-se imagem com o marido morto, revelando o estado atual de cada um dos corpos no ato mesmo de produção da imagem. O homem olha, agora, de trás da cena, sem contato com o corpo dos vivos, um rosto convocado da irreversibilidade de sua condição, ausente do campo de visão de seus sobreviventes, como uma aparição distante.



Fig. 120 - Cornelis de Visscher, *Portrait d'une veuve agée de quarante ans et d'un enfant* (detalhe), 1576 [Musée du Louvre, Paris].

3. A encenação do corpo vazio

O trabalho de luto consiste menos em afastar o morto (matá-lo definitivamente; um indivíduo só está morto quando é completamente esquecido) do que em tentar fazê-lo (sobre)viver em imagem.

*Louis-Vincent Thomas*²⁶⁰

A morte de um homem deixa traços. Um corpo, restos, cinzas; nome, fotografias, objetos; espaços esvaziados; os sobreviventes. Do desaparecimento de um sujeito, outra história começa: a história das coisas, desses restos deixados, inventados, imaginados. Paul Auster reflete sobre o processo de arrumar a casa do pai, que acaba de morrer:

Não há nada mais terrível, aprendi então, do que ter de encarar objetos de um morto. Coisas são inertes: só têm sentido em função da vida que faz uso delas. Quando essa vida termina, as coisas mudam, embora permaneçam iguais. Estão ali e no entanto não estão mais: fantasmas tangíveis, condenados a sobreviver em um mundo ao qual já não pertencem. O que se pode pensar, por exemplo, de um armário cheio de roupas silenciosamente à espera de serem usadas de novo por um homem que não virá mais abrir a porta? (...) Há nisso uma comoção, e também uma espécie de horror. Em si mesmas, as coisas nada significam, como os utensílios de cozinha de alguma civilização desaparecida. E no entanto elas ainda nos dizem algo, dispostas ali não como objetos mas como vestígios do pensamento, da consciência, emblemas da solidão em que um homem toma decisões sobre si mesmo (...).²⁶¹

Os objetos do morto possuem uma vida própria e particular, instaurada, paradoxalmente, pela morte. Na ausência da pessoa, os objetos que lhe constituíam o cotidiano – roupas, sapatos, acessórios, brinquedos, utensílios – tornam-se o vestígio de sua passagem, algo que confirma, em materiais tangíveis, que ela esteve ali. Esses objetos, tais como relíquias de segundo e terceiro graus²⁶², transformam-se imediatamente em objetos sacros, consagrados de forma espontânea no instante mesmo da morte do sujeito.

Um soldado morre em batalha. Ele está longe de casa. Enterrado em um cemitério local, seu túmulo é fotografado e a imagem é enviada à família, com os dados de onde encontrá-lo. Assim, o homem morto, ainda que sem corpo visível, possui um lugar preciso. Os dados e a fotografia marcam a *localização* desse corpo, instaurada pela morte e pela imagem. Mas outro

²⁶⁰ “Le travail du deuil consiste moins à mettre à l’écart le mort (le tuer définitivement; un sujet n’est mort que s’il est complètement oublié) qu’à tenter de le faire (sur)vivre en image.” THOMAS. *La mort en question*, p. 511.

²⁶¹ AUSTER. *A invenção da solidão*, p. 17.

²⁶² Classificação criada pela igreja católica, para a qual existem três tipos de relíquias: as de primeiro grau (o corpo ou parte dele – ossos, unhas, cabelos); as de segundo grau (objetos pessoais, roupas); e as de terceiro grau (coisas que tocaram momentaneamente o corpo: tecido, pedra, caixão).

elemento torna-se também a potência do novo corpo: trata-se da placa de identificação que ele usara durante a guerra e, portanto, no instante de sua morte, que, para além de um artigo pessoal, estava em contato direto com o corpo vivo. De um homem morto, restaram: a fotografia de sua sepultura e um pequeno objeto, elementos que tomam, agora, a forma de um novo corpo, *animado* e *presentificado* para a constituição desse rastro físico e visível do soldado desaparecido.

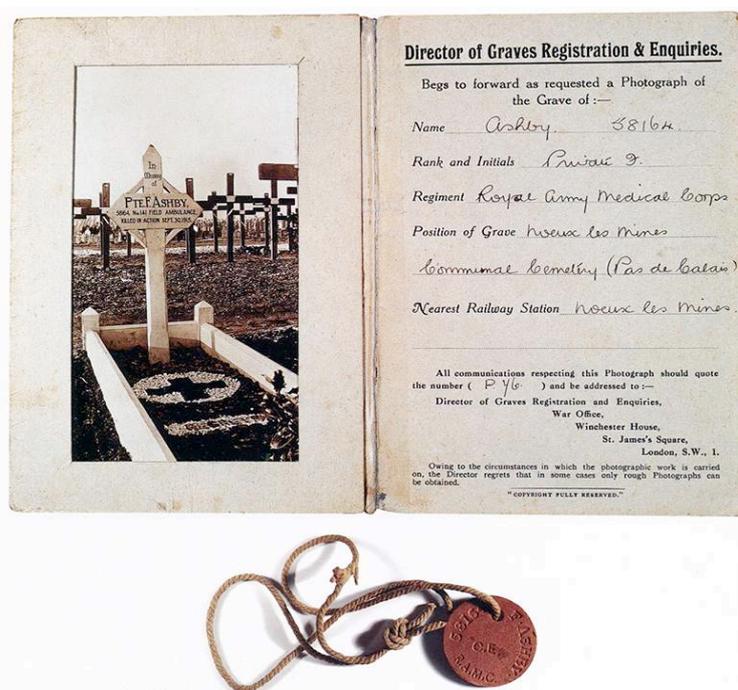


Fig. 121 - WWI Grave registration card & dog tags of british medic killed in France, 1915 [The Burns Archive].

Uma fotografia do século XIX guarda um menino, morto ainda criança, que não completara sequer os seus cinco anos de idade. Richard Nicholls Millinken era o terceiro filho da família e jamais havia posado para um retrato fotográfico. Depois de sua morte, no desejo de uma recordação tangível, sua tia Anne escolheu um de seus objetos – um chapéu –, mandando-lhe gravar uma inscrição com nome, datas de nascimento e morte, e o fez fotografar. O menino está brutalmente ausente da imagem, mas na pequena sombra que faz o chapéu, onde falta o menino, algo dele *reaparece*, convocado pelo nome, pelas datas, pelo objeto agora sem sua função prática, pela memória amorosa. O que chama particularmente a atenção é o gesto mesmo de fazer fotografar o chapéu quando ele poderia, simplesmente, ter sido destacado, por exemplo, como uma peça especial em um pedestal familiar. O chapéu, com suas inscrições *post-mortem*, objeto tangível e real, que foi de fato usado pelo menino, tocado por ele, teria sido o lugar ideal da reinvenção de seu corpo. Talvez, sim, ele tenha sido parte de um altar de

objetos especiais, para além da fotografia que lhe fora feita. E a ela, à imagem, talvez tivesse sido confiado o poder mágico de *tornar novamente presente*, na multiplicação dos objetos ligados ao menino. Mas resta a ironia da fotografia que, guardando a imagem do objeto, afasta-o, e torna o menino, uma vez mais, ausente.

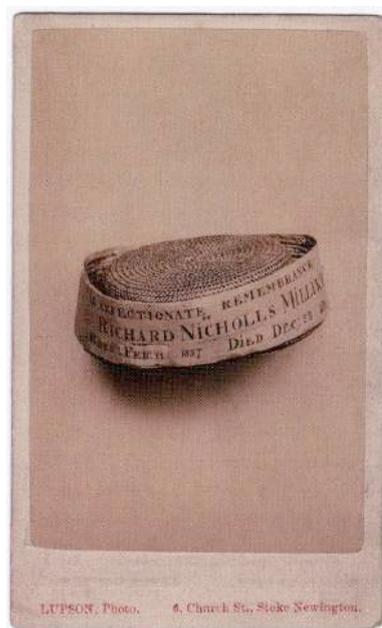


Fig. 122 - Lupson, *In affectionate remembrance, carte-de-visite*, Inglaterra, déc.1860 [Paul Frecker Collection].

É curioso notar a força dos objetos de um morto, especialmente quando voltamos a pensar no cadáver como aquela ambiguidade inconciliável entre sujeito e objeto. O cadáver, ele mesmo, é também uma espécie de objeto do morto, algo que dele sobra. Se pudesse ser guardado, resguardado, emoldurado, possivelmente seria ele, o corpo – ao invés de placas de identificação, chapéus, roupas, acessórios, fotografias –, que estaria ali, na proximidade do vivo. Mas ele precisa desaparecer. David Le Breton, pensando sobre o horror que seria ver o ente querido em decomposição, fala que somos protegidos disso – e de sua imaginação – ao ver corpos e rostos ainda numa ordem de semelhança muito próxima do vivo:

Em nossas sociedades, o apodrecimento do corpo, quando acessível ao olhar, é algo impensável, pois dissipa todas as significações, deixando apenas a física dos elementos orgânicos (...). A sepultura ou a cremação são a preservação simbólica que protege as famílias do inominável, e torna passível de pensamento o desaparecimento do defunto.²⁶³

²⁶³ “Dans nos sociétés le pourrissement du corps, s’il est accessible au regard, est un impensable car il dissipe toutes les significations, ne laissant que la physique des éléments organiques (...). La sépulture ou la crémation sont la sauvegarde symbolique qui protège les familles de l’innommable et rend pensable la disparition du défunt.” LE BRETON. *Liminalités du cadavre: quelques réflexions anthropologiques*, p. 42.

Algumas culturas têm uma relação de maior proximidade com a transformação do cadáver, assistindo, de forma ritual, à sua decomposição.²⁶⁴ Mas a nossa, certamente, não suportaria esse espetáculo. Ver o morto inteiro – reconhecível como humano – é essencial para o nosso imaginário, porque *ali* somos capazes de *ver*, ainda, a *pessoa*. Diante de um resto decomposto, não há *pessoa*. É interessante observar que mesmo as cinzas provenientes da cremação podem guardar uma proximidade com essa concepção de *pessoa*, já que, estando tão transformada, a identificação não passa mais pela semelhança, torna-se uma espécie de *fê*, de um contrato firmado com o nosso imaginário de que um rastro ainda está *ali*. Mas um cadáver em decomposição, entre o que lhe era humano e o que é pura matéria orgânica, parece-nos a verdadeira cena de horror; a desfiguração, a desumanização. Quem amamos não se decompõe.

Partimos, então, para uma outra ordem de imagens, fotografias de cadáveres onde o que se deseja fotografar é a *pessoa*. Gestos familiares e amorosos trouxeram esses corpos para diante do dispositivo fotográfico, que lhes respondeu a demanda de guardar o ser amado. A fotografia participa, portanto, como uma das etapas de despedida do corpo *original*, inventando, de agora em diante, um *outro* corpo. Fazer a imagem de um cadáver – mas ainda em sua potência de vivo, com os traços e a semelhança do vivo – é manter-lhe imóvel neste ponto do processo: tornando o cadáver estático, ele não perecerá. Fotografar o corpo na latência de sua perda é instituir-lhe um lugar preciso onde ele permanece.

Pensemos no morto, esse corpo que é feito da mesma matéria que em vida, porém, imobilizado. O tempo continua a nele atuar, em decomposição, como também continua em nós, os vivos, em vida. Só a imagem permanece estática. Fotografar o morto é, portanto, uma interrupção do apagamento da *pessoa*, instância que, perdendo-se progressivamente na imagem do cadáver, parece *retornar* na fotografia. Nas imagens a seguir, duas crianças estão como que adormecidas, em ambientes familiares e afetuosos. Na primeira, a criança tem os sapatinhos e as meias ao lado do corpo, como se há pouco os tivesse tirado para descansar no sofá. Rosto sereno, mãos colocadas sobre o peito, sobre o ventre, ela mergulha numa imensidão branca, de onde emerge delicadamente o pequeno corpo. A criança ao lado também

²⁶⁴ “[Nos Dayaks de Bornéu] convém passar ao rito definitivo, que libera o morto dos vivos, apenas depois que a carne encontra-se completamente decomposta. Esse tempo de degradação do cadáver é perigoso para o morto e para os vivos, e certos ritualismos procuram conter as ameaças. (...) A dessecação do cadáver altera radicalmente seu papel, já que a partir de então ele não se encontra mais infestado pela imundície; o segundo funeral finalmente o afasta dos vivos, desta vez ele está morto e se reúne à ‘sociedade invisível dos ancestrais’, e os enlutados retomam sua vida ordinária.” LE BRETON. *Liminalités du cadavre: quelques réflexions anthropologiques*, p. 40.

dorme, depois de beber leite na mamadeira que escorregara da boca no momento do sono. Um travesseiro macio e uma colcha xadrez produzem uma cena de conforto familiar; ela dorme profundamente. Nas duas cenas, os objetos das crianças participam com elas da última imagem, do último momento em que tiveram uma função – ainda que ficcional – ligada ao corpo. Todos estão sem vida na imagem: crianças e objetos; mas a própria fotografia, curiosamente, é a que lhes restitui vida e função, como se de fato víssemos a encenação do vivo na imagem. Mas nada resta: as crianças estão mortas e a fotografia é uma ficção.



Fig. 123 - J. T. Simms, *Empty Shoes*, EUA, c.1890 [Thanatos Archive]; Fig. 124 - *Child on couch posed with milk bottle that may have killed her*, *carte-de-visite*, EUA, c.1874 [The Burns Archive].

A morte do outro (só o outro morre, não vivemos a experiência de nossa própria morte) – pensando em seu caráter de fazer *desaparecer* o sujeito – é uma experiência desestruturadora da concepção que temos da *pessoa*. Resta um corpo. Ele está ali, presente, mas não responde às nossas ações sobre ele. É tangível, é material; beijo-lhe, toco-lhe; ele não responde. O corpo, a pele, esse lugar de relação, ainda serve como um meio de contato, mas ele não recebe o gesto. O gesto parte do vivo e a ele volta. Não há resposta. Nada mais estrangeiro do que a *presença-ausência* de um cadáver. Para os antropólogos, os ritos funerários constituem um lugar de *re-presentação* do morto para que a ideia e imagem do cadáver sejam suportáveis.²⁶⁵ Isso significa que o vivo procede às suas ritualizações sagradas em direção ao morto como uma alternativa de reinventar o corpo morto, constituí-lo de outra matéria que não o vazio absoluto que se apresenta na forma do cadáver. Segundo Louis-Vincent Thomas, no plano do real, nada seria mais natural do que um corpo morto, objeto neutro submetido às leis da bioquímica, sofrendo as transformações da matéria orgânica, como a putrefação e a mineralização. Contudo, para que possa persistir algo da *pessoa* após o encontro com o nada,

²⁶⁵ “O cadáver é esta apresentação do limite, e a ritualidade consiste na possibilidade de uma representação do insuportável.” BAUDRY. *Devant le cadavre*, p. 6.

(...) o imaginário se dedica a construir um sistema simbólico mais confortável, a fim de amenizar a falta pela reintegração da morte na vida. Longe de ser nulo, o corpo morto, enquanto *objeto sociocultural*, torna-se então o suporte positivo de um culto para os vivos. Através dos ritos e das crenças, as práticas funerárias ambicionam, de fato, abolir a perturbação e reparar a desordem provocadas pela intrusão da morte. Essas práticas constituem, de certo modo, uma tentativa desesperada de atenuar a morte, ultrapassá-la e, no final das contas, negá-la.²⁶⁶

A fotografia *post-mortem* é também parte desses ritos, colocar o morto diante da câmera é dar-lhe, ainda, um lugar preciso e visível. É mostrar-lhe, dar-lhe um gesto, uma ação, um rosto. Mas, se o cadáver é o insuportável, seu registro – a fotografia – não seria também dessa mesma ordem? Porém, há algo que acontece na fotografia mortuária que parece fazer, de uma estranha forma, o tempo retroceder. De repente, o que vemos não é mais o cadáver. A fotografia o transforma novamente em *pessoa*, ela mostra seus traços, seu rosto, devolve algo ao homem morto, identidade e pertencimento a um meio social e familiar determinado.

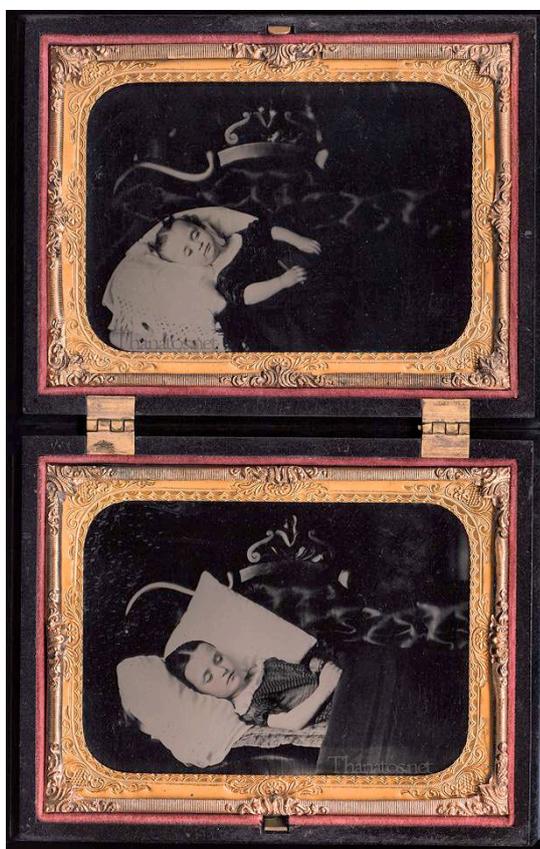


Fig. 125 - *Sisters, double post-mortem*, ambrótipo, c.1860 [Thanatos Archive].

²⁶⁶ “(...) l’imaginaire s’applique à construire une symbolique plus confortable afin de pallier les manques en réintégrant la mort dans la vie. Loin d’être rien, le corps morts, en tant qu’*objet socio-culturel* devient donc le support positif d’un culte qui sert les vivants. Par le biais des rites et des croyances, les pratiques funéraires visent en effet à conjurer le désarroi et à réparer le désordre que l’intrusion de la mort a provoqués. Elles constituent en quelque sorte une tentative désespérée de pallier la mort, de la dépasser, somme toute, de la nier.” THOMAS. *Rites de mort*, p. 120.

Duas meninas estão mortas, repetem a cena, o mesmo lugar. Aparentemente são irmãs, podem ter morrido da mesma doença, na proximidade dos dias. Seus corpos ocuparam o sofá de casa para a última imagem e, agora, os corpos fotográficos preenchem os espaços emoldurados do pequeno estojo. Corpos unidos na morte, na repetição da imagem dentro do dispositivo que os guarda, ligados pela dobradiça da caixa, inalteráveis, perpétuos. Elas dormem.

O sono foi sempre uma das representações mais comuns da morte. Segundo Philippe Ariès, “acreditava-se que os mortos dormiam. Essa crença é antiga e constante.”²⁶⁷ Podemos facilmente identificar essa concepção pela habitual expressão *descanse em paz*, como se, de fato, a morte não tratasse de um fim absoluto, mas de um sono, o maior dos sonos, o repouso eterno. É ainda Ariès quem dirá: “até os nossos dias, as orações pela intenção dos defuntos serão ditas pelo repouso das almas. O repouso é, ao mesmo tempo, a imagem mais antiga, mais popular e mais constante do além.”²⁶⁸ O mito da ressurreição da carne para os cristãos, sono que será despertado no dia do Juízo Final, é o de uma imortalidade; portanto, a recusa da morte. O corpo que dorme não está morto. Segundo Audrey Linkman, a representação do sono revela também uma instância íntima e familiar, pois “ele acontece dentro do ambiente protegido e seguro da casa e da família. Ao contrário dele, a morte é um mistério além da esfera do conhecimento humano.”²⁶⁹ A imagem de alguém adormecido fala, portanto, de uma intimidade, de um estado privado do corpo, e de uma vida em ligeira suspensão.



Fig. 126 - Southworth & Hawes, *Post-mortem, unidentified young girl*, daguerreótipo, EUA, c.1850 [George Eastman House]; Fig. 127 - Fotografía Rodríguez, *Gabriel Rodríguez*, Colômbia, 1908 [Biblioteca Pública Piloto, Medellín].

²⁶⁷ ARIÈS. *O homem diante da morte*, p. 25.

²⁶⁸ ARIÈS. *O homem diante da morte*, p. 27.

²⁶⁹ “(...) it takes place within the safe, protected environment of the home and family. Unlike sleep, death is a mystery beyond the sphere of human knowledge.” LINKMAN. *Photography and death*, p. 21.

Duas crianças reclinam-se em uma cama inventada, passam uma perna sobre a outra, dormem. O gesto corporal dessas crianças mortas possui uma leveza, um *ar*, uma serenidade nos quais uma certa vida insiste em aparecer. O que sabemos sobre o estado de morte está contido nas informações que acompanham a fotografia, porque – e talvez seja uma recusa de *ver* o cadáver – não vemos as crianças mortas, senão as cenas das quais elas participam, repousadas confortavelmente sobre travesseiros e tecidos. As imagens da menina e do menino parecem nos devolver um corpo quente.

Em geral, as crianças foram o principal assunto da fotografia *post-mortem*. No século XIX, a taxa de mortalidade infantil era muito alta. Por vezes, por causa de uma doença que começava em uma das crianças, uma família perdia todos os seus filhos, no intervalo de dias. *Do berço para o caixão* foi uma expressão corrente nessa época, que não oferecia grandes chances de um bebê sobreviver antes de completar o primeiro ano. Para além dos fatores da grande mortalidade, as crianças, sendo ainda muito pequenas, em geral não haviam tido a chance de serem fotografadas. A fotografia *post-mortem* era então um bem muito desejado quando a criança morria, já que a única forma de guardar o pequeno corpo. Entre crianças sozinhas, com seus irmãos, seus pais ou no colo de suas mães, uma enorme gama de possibilidades surgiu para responder à demanda de uma sociedade que encontrara, na fotografia, um meio de manter um traço, uma sombra, a imagem do outro presente. Se hoje a ideia de fotografar um morto – nesse tom amoroso e familiar – parece distante e mórbida, no século XIX as pessoas usavam essas imagens da mesma forma que as outras fotografias que possuíam, “montadas e penduradas em quartos e salas de estar, coladas em álbuns, enviadas a parentes, colocadas sobre a lareira, carregadas em carteiras, e assim por diante.”²⁷⁰ Essas fotografias não eram ocultadas, como passaram a ser depois. Segundo a pesquisa do antropólogo Jay Ruby, nos Estados Unidos, as fotografias *post-mortem* nunca deixaram de ser produzidas, ainda que em menor escala, mas a relação delas com o meio coletivo e social se transformou completamente.

Há três categorias-chave em que podemos situar as fotografias *post-mortem*: 1. A imagem do morto como se estivesse dormindo; 2. A imagem do morto como se estivesse vivo; 3. A imagem do morto como morto, sem ocultar os sinais de sua condição (como fotografias em caixões, por exemplo). As duas primeiras categorias são herdeiras diretas de outras práticas

²⁷⁰ “(...) mounted and hung in parlors, bedrooms, and living rooms, glued in albums, mailed to relatives, placed on top of mantels, carried in wallets, and so on.” RUBY. *Secure the shadow*, p. 159.

pictóricas anteriores à fotografia, chamadas por alguns pesquisadores de: a) retratos mortuários (ou pinturas mortuárias); b) retratos póstumos de luto (ou pinturas póstumas de luto). Na primeira, os mortos eram retratados como se estivessem dormindo; na segunda, como se estivessem vivos, em cenas nas quais, geralmente, havia símbolos e sinais significando a morte ocorrida.²⁷¹ Essas práticas de pintura não desapareceram por completo com o advento da fotografia, mas foram, aos poucos, tomadas por ela. Muitas vezes se utilizava o retrato fotográfico já existente de alguém para fazer-lhe a pintura mortuária ou póstuma, havia ainda um mercado próprio para esse tipo de imagem.



Fig. 128 - British School, *John Tradescant the Elder on his Deathbed*, 1638 [The Ashmolean Museum of Art and Archaeology]; Fig. 129 - Edwin Elmer, *Mourning Portrait*, 1890 [Smith College Museum of Art].

Temos aqui um exemplo dos dois gêneros mencionados: o morto como adormecido, na figura de um homem recolhido em uma cama, com travesseiro e cobertor, seu rosto sereno e sem marcas físicas evidentes da morte; o morto como vivo, na cena em que uma menina parece ir embora de casa. Esta pintura fora feita pelo próprio pai, que se encontra também na cena com a esposa, mãe da menina, os dois estão sentados e vestidos de negro diante da casa que habitaram com a única filha. Os brinquedos e o chapéu parecem abandonados no jardim, como se soubessem da perda de suas funções com a morte da criança. A pintura tem um ar estranho, como se adivinhasse a radicalidade da diferença dos corpos que nela coabitam.

Na imagem a seguir, vemos um menino na soleira da porta de casa; uma tempestade se aproxima; segurando o chapéu na mão, ele se prepara para partir. No livrinho ao seu lado está escrito *keepsake*, lugar das lembranças. As rosas do jardim anunciam a efemeridade da vida; a planta que se enrola na coluna da casa reverbera o vínculo entre os vivos e os mortos. Esses

²⁷¹ Cf. RUBY. *Secure the shadow*; THE BURNS. *Sleeping Beauty II*.

símbolos, ainda que óbvios, eram largamente adotados na confecção desse tipo de imagem. As famílias utilizavam ritualmente essas pinturas, contemplando-as regularmente durante o primeiro ano da morte e nos aniversários que viriam. É interessante observar a diferença da dimensão de uma pintura²⁷² para uma fotografia e pensar na particularidade de interação que cada uma produz no espectador. Se a pintura permitia um olhar partilhado com outros membros da família, num rito mais social e coletivo, a fotografia – especialmente o daguerreótipo em seu pequeno estojo, que a princípio deveria ser manipulado até que a luz e o ângulo adequados permitissem ver a imagem –, ela exigia uma relação mais íntima com o objeto. Enquanto a pintura se mantinha pendurada à parede, com o seu espectador posto a determinada distância para a visualização completa da obra, a fotografia era segurada nas mãos, vista próxima aos olhos.

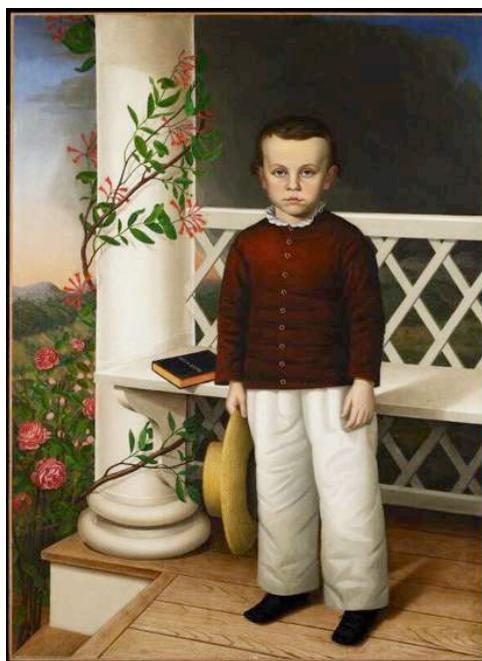


Fig. 130 - James B. Read, *Portrait of a boy*, 1856 [Minneapolis Institute of Arts].

As pinturas mortuárias e póstumas podiam representar o morto com um ar desconectado da morte, já que era um meio que possibilitava a criação total do artista. A fotografia, entretanto, notou uma sensível diferença na imagem do morto que produzia. Ainda que ela também pudesse ser manipulada e inventada, a proximidade do corpo morto por vezes impedia que um ar de vida invadisse a imagem. Geralmente era mais fácil conseguir isso em retratos de crianças (com exceção das que morriam com doenças visíveis, desidratações ou feridas). O foco em seus traços e expressões infantis, nos gestos tornados leves pelo dispositivo

²⁷² Para referência, a pintura *Portrait of a boy* possui 123 x 90 cm.

fotográfico, soprava vida a essas imagens. Mas, com os adultos, não se conseguia ter a mesma serenidade na expressão. Ainda que posados como se dormissem, parece haver algo de estático e duro em seus corpos; talvez seja a estranheza da fotografia de um adulto que dorme, imagem mais ligada à infância, aos bebês, como quando adormecidos no colo de suas mães.



Fig. 131 - Cemitério do Araçá, São Paulo, 2014 [Arquivo pessoal].

Acima, em uma das poucas fotografias *post-mortem* encontradas em túmulos no âmbito dessa pesquisa, uma mulher morta repousa sobre nuvens pintadas. A imagem é claramente retocada nas dobras de sua roupa, nos traços de seu rosto. Essa mulher, Maria, italiana, morta em 1905, talvez não tivesse, em vida, posado para um retrato. Sua única e última fotografia teria sido, portanto, a que ainda estampa, mais de um século depois, a sua sepultura. É curioso observar o uso de fotografias *post-mortem* em túmulos, já que ali, geralmente, deseja-se a força da imagem do vivo, protegendo o sobrevivente da ideia da morte. Estar diante do túmulo e olhar o rosto do vivo é uma espécie de alento, uma confirmação da vida do outro. Olhar o corpo morto, por outro lado, é atestar o que o próprio túmulo diz, sendo seu lugar de guarda. De alguma forma, soa também mais coerente, como se a imagem dissesse: *este corpo morto é o que está guardado aqui*. E, então, há aí um jogo interessante, que nega ainda a ideia da decomposição: *este corpo morto* – o corpo oferecido pela fotografia – é o que está guardado aqui. A imagem pregada ao túmulo se coloca à vista do vivo para que outras imagens não lhe sobrevenham.

Na próxima imagem, uma menina, Nicole, repousa sobre um travesseiro, vestida de branco, com uma auréola de flores nos cabelos, parece também portar um raminho entre as mãos. Ela morreria em 1951 e provavelmente também não tivera um retrato anterior feito, embora vivesse numa época em que a fotografia já havia há décadas se popularizado entre a classe média. Talvez se tratasse de uma família com menos renda e fora essa única imagem a

escolhida para representar o corpo da criança no túmulo. O que nos chama a atenção é o fato da fotografia *post-mortem* ter continuado a existir para além do século XIX e primeiras décadas do XX, respondendo a um uso, provavelmente, semelhante: guardar a imagem daqueles que não tiveram, em vida, o rosto retratado.



Fig. 132 - Cemitério Ouest, Strasbourg, 2014 [Arquivo pessoal].

Segundo Jay Ruby, a idade moderna ocidental viu, desde seus primórdios, a proliferação de retratos do vivo e do morto (nos meios sociais mais ricos e poderosos), respondendo ao desenvolvimento de uma ideia de individualismo, secularismo e do florescimento do *status* social.²⁷³ A prática de fotografar o morto veio de uma tradição mais geral de se retratar o morto, uma ideia tão antiga e conhecida como a do retrato mesmo. O que a fotografia pôs em causa foi sua capacidade técnica de representar de forma “mais fiel” a realidade, o que trouxe, de alguma forma, a imagem da morte e do morto para uma linha mais próxima do espectador, sem tanta possibilidade de encenações. Entretanto, a fotografia é um campo prolífero de ficções, narrativas encenadas, imagens duvidosas. Mas sua essência originária – também a crença que embalou fortemente seu advento – diz respeito à cópia que ela faz da realidade (lembramos aqui a conhecida expressão, cunhada em 1844, por Fox-Talbot, como título de um livro, da fotografia como o *lápiz da natureza*). Em relação à pintura, a fotografia, por um lado, barateou os custos de se ter um retrato; por outro, anunciou a promessa de uma proximidade mais efetiva com o seu referente, já que lhe “copiava” verdadeiramente. O impacto disso para a disseminação da fotografia *post-mortem* foi, provavelmente, determinante nessa época ligada a valores românticos em que as práticas do luto tomaram grande proporção.

²⁷³ RUBY. *Secure the shadow*, p. 27.

Pensemos nas primeiras imagens fotográficas, advindas dos daguerreótipos, que não eram reproduzíveis; a prática fotográfica, tão aclamada tecnicamente por sua possibilidade de multiplicação, nasce como produtora de peças únicas. Se um daguerreótipo de um homem vivo já produzia a sensação de unicidade daquele objeto, imaginemos o impacto e preciosidade dessas peças quando o que retratavam era uma pessoa morta. A peça era única e o morto não seria mais fotografado. Até que se reproduzisse aquela primeira imagem, refotografando-a, esses objetos certamente valiam como peças sagradas. Eles carregavam não somente a imagem do morto, mas a partilha da mesma luz, do mesmo lugar, do momento de impressão de um no outro. Enquanto a fotografia ainda era uma espécie de magia, ter o corpo amado guardado dentro de uma caixinha, protegido da luz e do mundo, devia corresponder efetivamente a ter um resto abrigado do desaparecido.

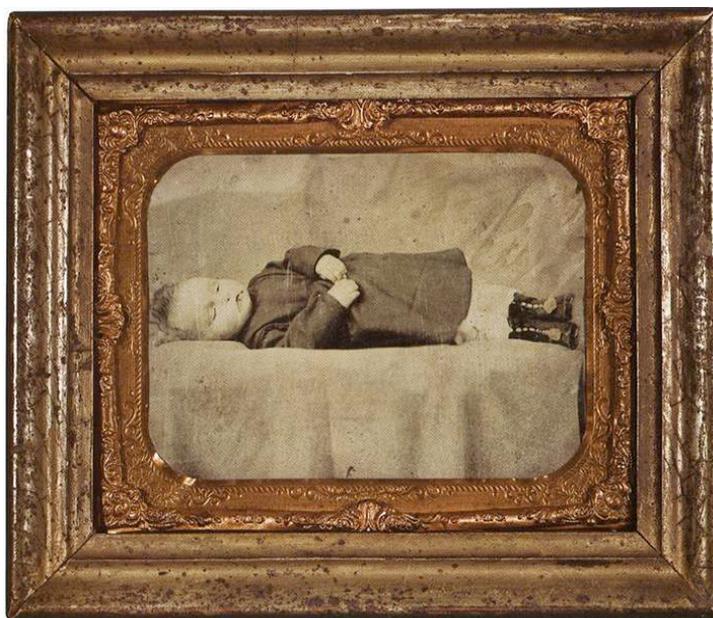


Fig. 133 - *Boy with laced boots*, ferrótipo, c.1868 [The Burns Archive].

Na fotografia acima, a criança é colocada na imagem como se adormecida, embora sua posição seja estranha para um vivo que dorme. Ela tem o rosto virado em direção à câmera e também todo o seu corpo, incluído pernas e pés, o que não soa como uma posição natural. Este pequeno corpo parece estar tomado pelo *rigor mortis*, característica de rigidez do cadáver que aparece determinado tempo depois de consumada a morte. Mesmo os traços de seu rosto, com pálpebras que parecem semicerradas, uma boca em curva para baixo, dão-nos a confirmação de que essa criança está morta. Suas mãos, somente elas, parecem responder a uma imagem de vida, tocando-se ligeiramente no centro de seu corpo. Mas o que me comove verdadeiramente na fotografia é a colocação dela nessa moldura que mais se parece um

caixãozinho para o corpo, enquadrando-o perfeitamente em seus limites; o que vejo na imagem é o menino preso na redoma do quadro, imóvel, paralisado mais pela fotografia do que por sua morte.

Patrick Baudry falaria do sentimento de horror diante do cadáver pelo fato dele estar em contiguidade com a vida, de estar conectado fisicamente a ela, nesse resto, nessa presença, na visibilidade. A cultura é responsável por dar um sentido a isso, trabalhando de forma simbólica para aceitar a morte sem, contudo, pensar nela como um ponto final. Fabricando uma possibilidade de relação com o desconhecido, ela determina a *humanidade* do homem.²⁷⁴ O dispositivo fotográfico, pensando de forma ampliada, parece uma das mais poderosas ferramentas dessa cultura para viabilizar, em diversas instâncias, a relação do homem com a morte. Na fantasia de uma continuidade via imagem, a cultura se constituiu ao longo dos tempos. A fotografia, ainda recém-chegada na duração da humanidade, respondeu de imediato ao uso da imagem como lugar de sobrevivência.

Segundo Baudry, os ritos funerários se constituem, basicamente, da criação de um *fora*, de um *pôr-à-distância* o morto.²⁷⁵ O cadáver ameaça; a sociedade não sabe negociar com sua estrangeiridade radical. Os artifícios utilizados por ela separam *visivelmente* o corpo morto dos corpos vivos. O morto está no centro da cena para *ser visto, ver* como *pôr-à-distância*. Distanciado, ele jaz em sua condição passiva e dominadora, resguardado em uma caixa, olhos cerrados, ausentes, alheios na presença efetiva do rosto. Os vivos estão ao redor, aterrorizados, não partilham nada com o morto, juntam-se, na lamentação, para dizer o indizível: que *aquilo* precisa desaparecer. Na fotografia do cadáver, ele *aparece*. Logo, *desaparece*. Em um jogo contínuo, a imagem guarda o que os olhos não querem ver, mas produz, ao mesmo tempo, o que escapa ao cadáver: a *pessoa*. Fotografar o corpo morto é um gesto contra o desaparecimento da *pessoa*, fazendo aparecer, contudo, o cadáver.

²⁷⁴ BAUDRY, *La ritualité funéraire*, p. 191-192.

²⁷⁵ “Tememos essa figura do desaparecimento, que ameaça manter-se ausente: inerte e sobretudo incontrolável. Sem dúvida, nos adaptamos à inércia dos objetos. Mas o corpo não é um objeto. Na condição duvidosa de objeto, a coisa inerte do cadáver perturba as referências da narrativa e das interações. O morto deve ser rodeado de respeito – concordamos em dizer. Mas é preciso, principalmente, ‘mantê-lo em respeito’: distanciando-o, situando-o na exterioridade. O ritualismo funerário apresenta-se como uma ocasião essencial à construção da exterioridade, sem a qual a própria relação com o mundo não faz mais sentido. É preciso que o morto se desligue da história humana da qual ele próprio se ausentou. E o ritual é uma forma de atualizar esse afastamento, através do posicionamento da sociedade humana diante da exterioridade à qual ela conduz o cadáver.” BAUDRY. *La mémoire des morts*, p. 34.

Nas fotografias a seguir, as crianças jazem deitadas, não mais na pura condição de adormecidas. Elementos claramente funerários invadiram as imagens: pernas amarradas com um laço de fita, arranjos florais, velas, auréola. Depois, ainda, o caixão, o elemento que irá separar definitivamente o corpo vivo do corpo morto.



Fig. 134 - J. Phillips, *Young girl on patchwork quilt, waterfall background, carte cabinet*, EUA, c.1878 [The Burns Archive]; Fig. 135 - Chichico Alkmim, s/t, Brasil, s.d. [Família Alkmim]; Fig. 136 - V. W. Bènehône, s/t, Senegal, déc.1920 [Paul Frecker Collection]; Fig. 137 - R. Rodríguez, s/t, Peru, s.d. [Paul Frecker Collection]; Fig. 138 - H. Taunbirs, *Little girl by candles with artificial flames, carte cabinet*, Letônia, c.1905 [The Burns Archive]; Fig. 139 - Bundy & Train, *Coffin display with sofa in draped room, carte cabinet*, EUA, c.1880 [The Burns Archive].

Passagem de uma superfície aberta – a cama, o sofá, um pedestal – para o caixão: eis a enunciação irreversível da morte, para além das ficções do sono. Ainda que nas primeiras

imagens – com as pernas amarradas, as mãos juntas, os arranjos de flores – já estejam evidentes os sinais da morte, depois o elemento-chave que é o caixão não deixa margem a nenhuma ficção: a criança está morta. Mas, ainda assim, a cultura dirá: ela *descansa*.

A seguir, um outro movimento, seja no corpo, seja na fotografia: na verticalidade dos corpos, uma instância de vida parece ser devolvida, já que a posição natural do morto é deitada, passiva. Aqui, como no caso da primeira imagem em que o caixão da menina é posto de pé, apoiado atrás, ou nas duas imagens seguintes em que o ângulo da fotografia sugere essa verticalidade, temos uma outra relação com o corpo morto, ele se coloca inteiro, voltado ativamente ao dispositivo fotográfico.



Fig. 140 - *Child in her coffin*, gelatina de prata, 1920 [Paul Frecker Collection]; Fig. 141 - *Boy in casket with symbolic cards*, c.1900 [The Burns Archive]; Fig. 142 - *Willie Stenger in his coffin*, gelatina de prata, Alemanha (provavelmente), 1931 [Paul Frecker Collection].

Depois, os mortos saem novamente de seus caixões. Agora, repetem a posição verticalizada das imagens anteriores. Já não estão adormecidos, seus corpos se movimentam para além da cena habitual. A primeira fotografia mostra uma criança de pé sobre uma cadeira, suas mãos dadas ao centro do corpo, o que repete um gesto comum aos mortos. Os seus olhos estão quase completamente fechados, suas bochechas têm um tom rosado, os pés parecem não se apoiar inteiramente sobre o assento da cadeira. Na ponta dos pés, a criança encena sua última imagem. E, por trás da cena, *invisibilizado* pelo tecido negro, alguém segura o corpo morto da criança. Esse costume, utilizado especialmente com crianças vivas, era muito comum durante o século XIX. Tendo aparecido, supostamente, para lidar com o tempo de exposição ao dispositivo fotográfico, essa prática ajudava a retratar crianças vivas, que tinham dificuldade

de ficar imóveis. Adultos – mães, geralmente²⁷⁶ – seguravam as crianças por trás de cortinas, tecidos, tapetes; muitas vezes vemos suas formas, suas mãos, um pedaço de corpo. A intenção do fotógrafo parecia ser a de cortar posteriormente a imagem, centralizando a criança, o que tiraria o contexto e a presença invisível. Mas muitas fotografias deixaram permanecer essas figuras escondidas, com crianças vivas ou mortas – estas que, ainda que não se mexessem, eram colocadas algumas vezes em posições que exigiam suporte humano. Se o menino fosse colocado deitado, inclinado, recolhido numa pequena cama, ele não precisaria ser carregado pelas mãos secretas em seu tronco. Penso então nesse desejo de pôr a criança de pé, ainda que na presença oculta de alguém, como se a imagem pudesse, depois, enganar os olhos, enganar a memória, fazer do menino morto um menino vivo, ativo na imagem, flutuando sobre a cadeira na ponta dos pés.



Fig. 143 - *Standing postmortem photo of child*, ambrótipo, s.d. [Thanatos Archive]; Fig. 144 - *Little girl in chair*, ambrótipo, c.1856 [Thanatos Archive]; Fig. 145 - *Postmortem photomontage of a young girl*, c.1885 [The Burns Archive].

Na segunda imagem acima, sentada em sua cadeirinha, jaz a criança morta. Arrumadinha em seu vestido, os cabelos penteados, ela parece esperar a hora do passeio. Mas seu corpo todo denuncia a condição irreversível: olhos fechados, mãos e braços rígidos, a imobilidade absoluta que parece ressoar da imagem. Na fotografia ao lado, outra menina, sentadinha sobre um tecido estampado, portando um raminho de flores; ela veste-se também com roupa de domingo. Por trás da cena, entretanto, jaz a criança morta, recostada de olhos fechados em um largo travesseiro branco. Seu rosto está quase apagado, vemos alguns traços. Na ficção das imagens, a menina morta veste-se de passeio, revelando a montagem da fotografia como as brincadeiras de recorte de roupinhas para bonecas de papel. Perguntamo-nos, inquietos, sobre

²⁷⁶ O que deu a essa prática os apelidos de *hidden mothers*, *invisible mothers*, *disappearing mothers*.

a ingenuidade da mentira que a fotografia conta. Mas pergunto-me, sobretudo, a quem pertencera o corpo cujo rosto foi apagado. Sendo da própria menina, seu antigo rosto vivo sobre o vestido fora substituído pelo novo rosto morto, na atualização de seu estado. Sendo de outra criança, escolheu-se, talvez, um corpo vivo que substituísse o corpo morto na cama, que tentasse devolver-lhe, assim, *alguma* vida.

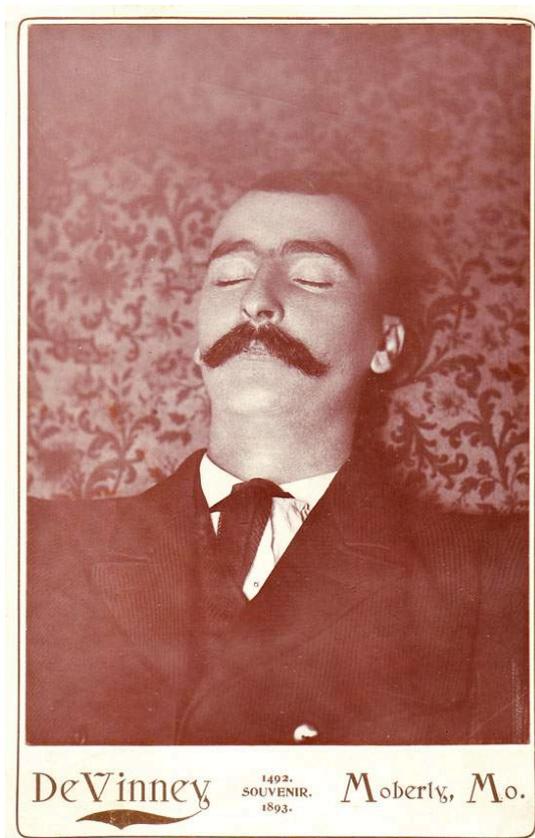


Fig. 146 - De Vinney, s/t, *carte cabinet*, EUA, s.d. [Paul Frecker Collection].

Acima, o retrato de um homem morto foi tomado do mesmo ângulo que se tomaria do vivo. Ainda que permaneça com os olhos fechados, o enquadramento da imagem sopra-lhe um ar de vida, uma solenidade do gesto, da pose montada, uma presença encenada para a fotografia. Pensando sobre o estatuto antropológico do cadáver, David Le Breton evidencia a impossibilidade de situá-lo precisamente, já que é atravessado por representações e valores diversos. Segundo o antropólogo, nenhuma sociedade humana vê o corpo após a morte como um cadáver indiferente. Protegidos pelos ritos funerários, os homens ajudam a conduzir o morto para o seu lugar, na particularidade de cada cultura. O corpo é “a carne da relação com o mundo, indiscernível do homem a quem ele dá o rosto.”²⁷⁷ O corpo morto, espelhando o

²⁷⁷ “Il est la chair du rapport au monde, indiscernable de l’homme à qui il donne son visage.” LE BRETON. *Le cadavre ambigu: approche anthropologique*, § 20.

corpo vivo, é ainda uma instância de relação: acariciamos o seu rosto, suas mãos, cochichamos palavras ao seu ouvido.

O morto não é uma efígie, ele se mantém como aquilo que era aos olhos das pessoas próximas, mesmo se seu estado presente já o encaminha à vastidão da pura memória. Enquanto o defunto não se encontra em seu túmulo (ou incinerado), ele preserva nele mesmo uma humanidade provisória, que justifica a atenção que lhe é direcionada.²⁷⁸

Isso a que o autor chama de uma *humanidade provisória* parece-nos ser uma chave de compreensão da fotografia *post-mortem* também como *ato*, do momento mesmo da produção da imagem como portador de um significado para além da memória ali materialmente produzida. Da mesma forma que o rito funerário exhibe o corpo, a fotografia também o faz, na tentativa de exibir o reflexo do vivo, a *pessoa* contida no cadáver. Além disso, colocar o sujeito morto diante do dispositivo fotográfico é dar-lhe um gesto, uma ação, mesmo que ele seja inteiramente manipulado nesse ato. A imagem – a fotografia, ou o próprio cadáver em exibição – deseja preservar uma humanidade; já desvencilhada da original – a humanidade do homem vivo – e reconstruída no corpo morto, ela é, portanto, outra; *provisória*. Depois do ato fotográfico, depois do funeral, o cadáver desaparece da vista. O que resta, em imagem e na memória, é o vivo, a humanidade do vivo, restituída na ausência do corpo morto.

A imagem – aquela que dá corpo e humanidade a um ausente – é a grande potência do Cristianismo, que se valeu, especialmente, dessa figura central: o *morto*. Aquele homem – entre o divino e o humano, Deus feito carne – é o portador de três instâncias corporais no âmbito religioso: vivo, morto e ressuscitado. Ainda que exista uma ordem cronológica precisa, esses três estados parecem coabitar o imaginário do crente, como um ciclo ininterrupto de vida e morte. Mas a grande imagem talvez seja aquela, a de um homem crucificado na *entrega* do próprio *corpo* para a *salvação* da humanidade. O corpo ambíguo do Cristo é o protagonista do sacrifício. Esse corpo – vivo e morto – fundou uma cultura que passa pelo *desvio* do cadáver. *Não há cadáver*, matéria orgânica em evidência. Há, ainda, e continuamente, um homem, apesar de morto, em um corpo constituído do humano e do divino ao mesmo tempo.

²⁷⁸ “Le mort n’est pas une effigie, il reste celui qu’il était aux yeux des proches, même si son état présent l’achemine déjà vers le grand large de la seule mémoire. Tant que le défunt n’est pas dans sa tombe (ou incinéré), il maintient en lui une humanité provisoire qui justifie l’attention dont il est l’objet.” LE BRETON. *Déclinaisons du cadavre: esquisse anthropologique*, p. 12.



Fig. 147 - Giovanni Bellini, *The dead Christ supported by Angels* (detalhe), c.1465-1470 [National Gallery, Londres]; Fig. 148 - Master of the Blessed Clare, *Vision of the Blessed Clare of Rimini* (detalhe), c.1340 [National Gallery, Londres].

Na maior parte das imagens do universo cristão, o corpo morto de Cristo parece reter um resto de vida, uma leveza, quase um movimento, ainda que ferido. Seu semblante, geralmente com as marcas evidentes da paixão, anuncia: *aquele que sofre não está morto*. Há uma presença inegável de vida no cadáver de Cristo, uma beleza, quase uma sensualidade. Isso me faz pensar de imediato nos corpos mortos dentro dos caixões, refigurados, recompostos pela tanatopraxia, que os mantém numa certa ordem de vida, distante da atualidade do cadáver. Todos os cuidados físicos e biológicos são tomados para a apresentação do corpo aos sobreviventes, eliminando a presença de marcas e sinais, líquidos, gases, qualquer elemento que faça escapar a imagem serena do morto adormecido.

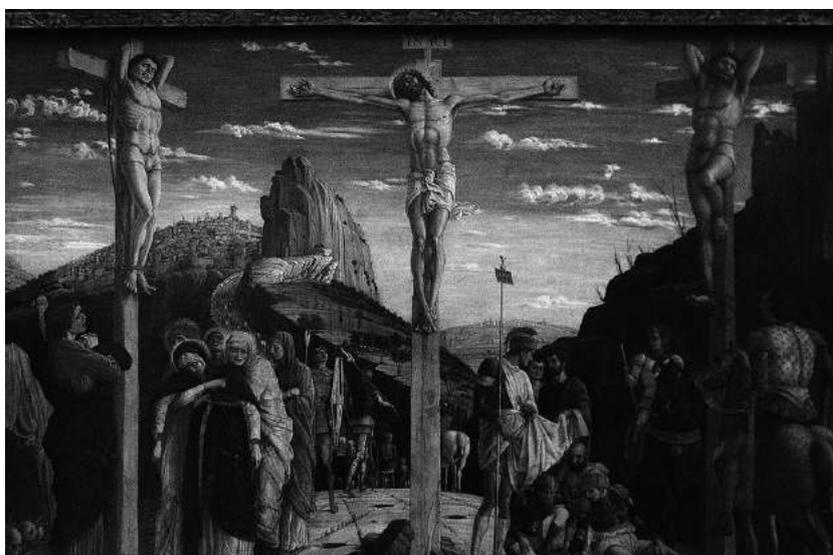
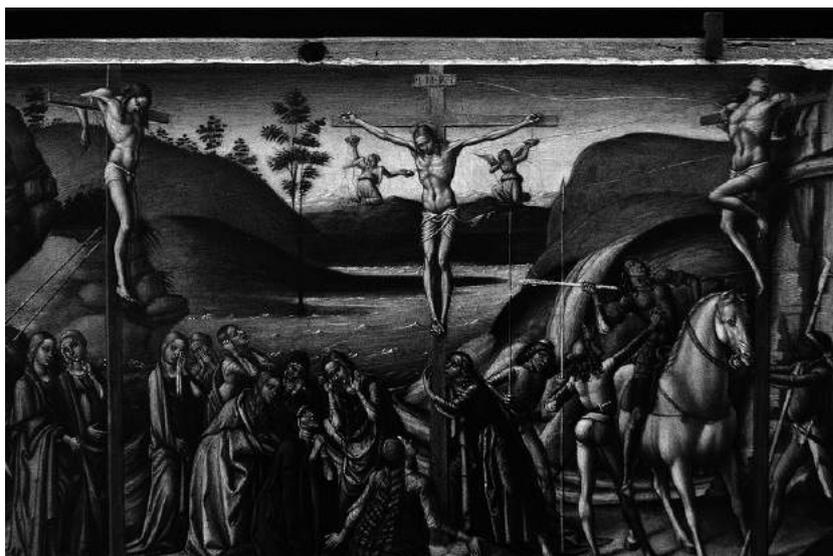


Fig. 149 - Niccolò di Liberatore, L'Alunno, *A crucificação* (detalhe de um retábulo), 1492 [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 150 - Lorenzo Monaco, *A crucificação* (detalhe de um retábulo), 1387-88 [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 151 - Andrea Mantegna, *A crucificação* (detalhe de um retábulo), 1456-59 [Musée du Louvre, Paris].

Nas imagens anteriores, vê-se um elemento comum: na crucificação, o corpo de Cristo se diferencia visivelmente dos outros dois corpos também crucificados. Para além do imaginário de malfeitores e ladrões, o que vemos aqui é a diferença entre corpos comuns e o corpo sagrado, este que se constitui de um pequeno movimento que mais se parece uma delicada dança. O corpo de Cristo faz uma ligeira curva na cintura, o rosto pende para a direita, os braços se abrem. Ele é uma composição viva. Enquanto os homens ao lado se contorcem na cruz, em vias de se tornar cadáveres maculados, Cristo está impassível, jamais perde seu caráter humano, embora, simultaneamente, divino. Nas representações de sua morte, Jesus é sempre o *sujeito morto*, a *pessoa*, a divindade que lhe habita. O corpo de Cristo é o corpo incorrupto, que, antes de se desfazer sob a terra, ressuscita, levanta-se, abandona a sepultura. Até mesmo uma das imagens mais impactantes do Cristo morto, no Retábulo de Issenheim, onde se evidencia a presença perturbadora de um cadáver marcado, lacerado, torturado, guarda a promessa de um corpo novo, ressuscitado no terceiro dia. O corpo será recomposto, ainda que guarde as marcas das feridas. Em geral, as representações do Cristo morto soam como uma supressão do cadáver, nas quais reconhecemos, infalivelmente, o nosso próprio gesto de afastar dessa realidade os mortos que amamos, como se eles também fossem feitos de um corpo incorrupto.



Fig. 152, 153 e 154 - Matthias Grünewald, *Retábulo de Issenheim*, 1512-16 [Musée Unterlinden, Colmar].

O Santo Sudário, tecido no qual está impresso o corpo de um cadáver, mostra a face de um homem sereno, olhos fechados como se adormecido, as mãos cruzadas um pouco abaixo do ventre – o que, curiosamente, oculta o seu sexo, humano demais para projetar o divino. O tecido esconde o corpo: “É um lençol (atributo dos fantasmas), um simples pedaço de linho

manchado. O próprio objeto é singularmente apagado. Enrolado num relicário, ele próprio escondido num altar monumental sob a cúpula dos Guarini em Turim.”²⁷⁹ Poucas vezes o lençol é posto à vista. Assim, no duradouro tempo de velamento, ele eleva sua força simbólica. Diante do lençol enfim desvelado, as pessoas tentam *ver*. Há pouco, ou quase nada, a ser visto. Mas o *quase nada é alguma coisa*. A imagem começa a aparecer. “De tanto desejar ver e pré-ver, trata-se de fazer aparecer algo nesse quase nada, de transformar o arquipélago de manchas em forma, em figura, em corpo.”²⁸⁰ Pela força do olhar do crente, o corpo sagrado se desenha no lençol. Dubois diria que a condição da relíquia é justo a do olhar que, de tanto acreditar, faz o objeto ser, *aparecer*. Didi-Huberman, ao falar do olhar lançado ao véu de Verônica, na procura de um rosto, um traço, uma mancha, diz que “é de fato uma *força do desejo* que consegue fomentar a encenação paradoxal desse objeto.”²⁸¹ No desejo de *ver além*, a imagem *aparece* e o crente *vê*. Mas foi somente após o advento da fotografia que a *verdadeira imagem* do Sudário apareceu: revelado em um processo fotográfico por Secondo Pia, em 1898, o negativo enfim mostrou o corpo, fez da mancha no tecido branco um rosto sagrado. Nesta anacrônica fotografia *post-mortem*, jaz o corpo morto de Jesus.

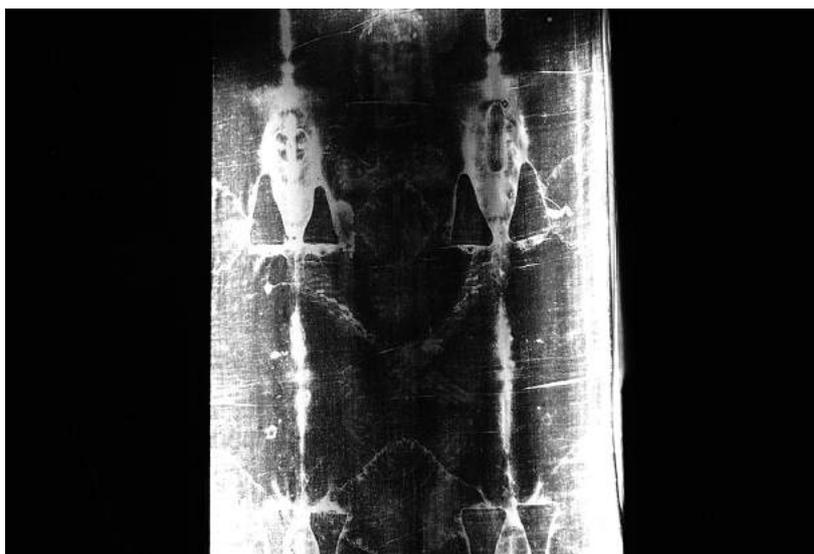


Fig. 155 - Cópia do Sudário de Turim, Igreja de Saint Sulpice, Paris, 2014 [Arquivo pessoal].

“Eis o milagre, a Aparição do Invisível.”²⁸² O tecido, aquilo que restou do desaparecimento de um corpo, revelou-se *outro corpo* na fotografia, o que Dubois chamaria de uma nova ressurreição de Cristo. Mas, perguntemo-nos, não seria a imagem no Sudário, tal como

²⁷⁹ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 224.

²⁸⁰ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 224.

²⁸¹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 152.

²⁸² DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 227.

qualquer outra, a própria e talvez única ideia possível de ressurreição? Se pensarmos nela como a composição de um novo *lugar*, de uma nova *visibilidade* para o morto, se ressuscitar é permanecer, então temos aqui revelada a grande potência da imagem. O Sudário foi a prova do desaparecimento e a confirmação de uma existência, de uma proximidade.

No desejo então de fazer voltar à vida o ser amado, as fotografias *post-mortem* levaram a ficção da imagem para mais longe, ainda. daquelas crianças adormecidas ou encenando poses impossíveis (de pé, sentadas...), outras, agora, abrem os seus olhos, miram-nos do vazio. Na imagem abaixo, uma menina vestida de vermelho, com as bochechas rosadas, penteado no cabelo, brinca com um pequeno tambor, talvez seu brinquedo predileto. A criança parece ter sido deitada numa cama, sobre um tecido escuro. Com o dispositivo fotográfico sobre o seu corpo, na horizontal, a imagem fora feita de um ângulo em que ela parece estar ligeiramente de pé ou sentada. Esse artifício, para além dos olhos abertos e do brinquedo na mão – a criança toca, como se houvesse também um som a ecoar da imagem –, devolve-lhe um certo *ar* de vida. A questão mais evidente é quanto ao desejo dos pais, que fizeram fotografar a filha dessa forma, porque a encenação do vivo na fotografia somente poderia ser efetivada como verdade se o espectador desconhecesse a informação de sua condição *post-mortem*. De que quiseram fazer uma lembrança, os pais, quando escolheram fazer essa imagem?

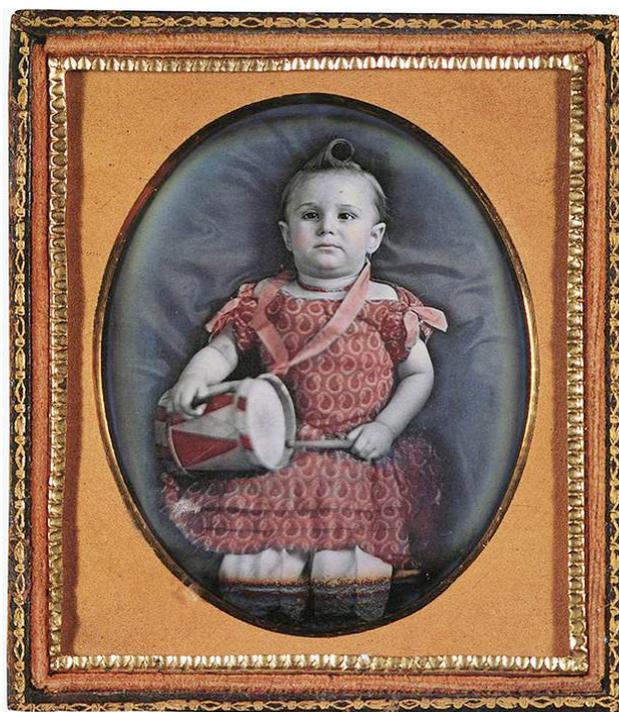


Fig. 156 - *Little drumer girl*, daguerreótipo, EUA, c.1847
[R. Bruce Adams | *Sleeping Beauty II*].

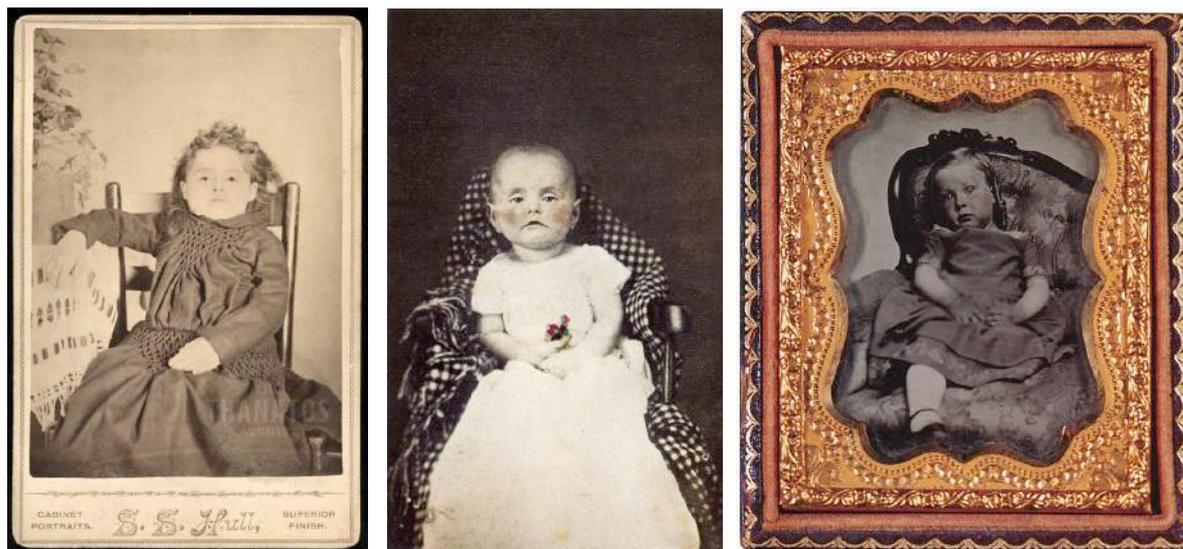


Fig. 157 - *Painted Eyes*, EUA, c.1888 [Thanatos Archive]; Fig. 158 - *Baby seated upright on gingham blanket, carte-de-visite*, c.1868 [The Burns Archive]; Fig. 159 - *Dead girl propped on a couch, ambrótipo*, c.1858 [The Burns Archive].

Muitas crianças foram fotografadas com os olhos abertos, ou olhos desenhados e pintados sobre suas pálpebras fechadas. Os pais, então, podiam decidir que tipo de imagem gostariam de guardar de seus filhos, como mortos ou encenando o vivo. Talvez acreditassem que o tempo pudesse apagar a memória da mentira da imagem, e então a criança *reapareceria* viva. Na primeira fotografia abaixo, um menino morto, com os olhos pintados sobre o rosto, a cabeça pendente, a mão direita lançada abaixo sem vida, olha-nos de um além absoluto ecoado da ficção de seu olhar. A mão esquerda segura um pássaro de brinquedo, tão imóvel quanto o corpo do menino. A imagem ao lado, uma estela funerária do século III, mostra também um menino que brinca com um pássaro. Os mortos ressoam uns nos outros.



Fig. 160 - F. Reimer, *Dead boy with eyes painted open, carte cabinet*, Alemanha, c.1875 [Sara Cleary-Burns | Sleeping Beauty II]; Fig. 161 - *Stèle funéraire de Trophimos*, Turquia, séc.III d.C. [Musée du Louvre, Paris].



Fig. 162 - J. M. Brainard, *Femme non identifiée reposant sur un fauteuil*, 1880-1900 [The Strong | National Museum of Play, Rochester]; Fig. 163 - *Masque-plastron de jeune garçon*, Egito, séc.III d.C. [Musée du Louvre, Paris].

Nas imagens acima, também testemunhamos o encontro dos mortos, a pose inclinada, a cabeça mais ao alto, flores sobre o peito e olhos abertos para lugar nenhum. O olhar desabitado do morto é perturbador. Essa máscara do Egito Romano reflete práticas de imagens há milênios em processo. Por um lado, a herança greco-romana trouxe ao Egito uma tradição mimética; por outro, a própria cultura egípcia conservava uma relação apaixonada com a morte. No encontro de ambas, um novo universo de imagens aconteceu, com retratos mais individualizados utilizados no âmbito das práticas funerárias. Fossem nos sarcófagos, nas máscaras-efígies do morto ou nos retratos colocados entre as tramas da bandagem das múmias, os olhos abertos dos mortos revelavam uma outra dimensão da relação do morto com a morte. Enquanto nossa sociedade fecha os olhos dos mortos – como gesto prático e simbólico –, os egípcios os abriam, pois eles estariam, doravante, diante de uma travessia cheia de perigos e armadilhas que exigiam atenção. Nós colocamos os nossos mortos para *dormir*, eles os colocavam diante de uma *jornada*. Os olhos abertos supõem presença, supõem que o sujeito esteja *ali*; ele *vê*. Fechar os olhos dos mortos é, talvez, para os vivos, uma forma também de fazer *ausentificar* uma instância daquele corpo, de tornar mais suportável olhar aquele que está ali sem estar, numa condição *presente-ausente* irreversível e devastadora. Ao não vermos mais os olhos do morto, não somos, também, olhados por ele. “E o olhar não é primordialmente uma expressão, menos ainda uma ‘função’, ele é como um grito (...)”²⁸³

No Cristianismo, o conceito de um repouso até o dia do Juízo Final certamente favoreceu a prática do gesto de fechar os olhos do morto, seja no próprio cadáver ou em sua representação. Nos túmulos cristãos, com imagens projetadas dos mortos ali encerrados, eles

²⁸³ “Et le regard n’est pas premièrement une expression, encore moins une ‘fonction’, il est comme un cri (...)” BAILLY. *L’apostrophe muette*, p. 136.

invariavelmente dormem, a menos que se trate de cenas representadas da vida passada do sujeito. O estado atual do corpo tem os olhos fechados. Mas no Egito – Antigo e Romano – os mortos estão todos representados – em máscaras e pinturas – com seus olhos intensamente abertos. Eles estão *presentes*. Olhar o morto é ser também olhado por ele, de uma perspectiva incapturável, na potência atemporal em que as imagens nos colocam. Fechar ou abrir os olhos do morto é vedar-lhe ou dar-lhe a visibilidade do mundo. Quando fechamos os seus olhos, não lhe permitimos mais *ver*. Ao abri-los (ainda que na pintura, no retrato, na fotografia), restituímos-lhes uma dimensão do olhar.



Fig. 164 - *Mummy of a child in painted linen shroud and wooden coffin*, Egito Romano, c.230-250 d.C. [British Museum, Londres]; Fig. 165 - *Death's doorstep*, c.1905 [The Burns Archive]; Fig. 166 - *Portrait de garçon*, Egito, começo do séc.III d.C.; *Portrait de femme, "L'Européenne"*, Egito, séc.II d.C. [Musée du Louvre, Paris].

Por fim, duas fotografias de um mesmo menino, supostamente em seus últimos instantes. Os ângulos das imagens são diferentes, tal como a posição do corpo da criança, o que nos leva a crer que o fotógrafo acompanhou a movimentação dela. A colocação de duas imagens lado a lado também gera, naturalmente, um efeito de movimento. Se acontece ali uma narrativa da

morte do menino – ele morrendo; ele morto –, essas fotografias então nos permitem acompanhar a espessura ínfima que separa um homem vivo de um homem morto. O menino se move, a câmera se move. Na primeira fotografia, sua mão esquerda parece em movimento, está desfocada. Em ambas as fotos, sua cabeça parece pesada sobre o travesseiro, nas dobras do tecido. Não sabemos onde o menino está vivo, onde está morto, se está morrendo nas duas – portanto, vivo ainda –, ou se, num desejo de dar-lhe vida, alguém tenha movimentado o corpo do menino morto para fazer as duas imagens, ficcionalizando uma narrativa de sua morte. Falar de imagens é, certamente, inventá-las. O que me comove nessas duas fotografias é o desejo de fotografar o movimento do menino, seja como for – vivo ou morto –, pois, movimentando-se, ele permanece vivo.



Fig. 167 - *Dying Boy*, daguerreótipo, c.1853 [Thanatos Archive].

4. O corpo do filho: entre a lamentação e o contato

Só a experiência da morte do outro nos ensina o que são *qualitativamente* a ausência e o afastamento. Ela leva nossa alma para uma terra desconhecida, para uma nova dimensão. Descobrimos que nossa existência é uma ponte entre dois mundos.

*Paul Ludwig Landsberg*²⁸⁴



Fig. 168 - *Woman cradling dying son*, daguerreótipo, c.1847 [David S. Chow | *Sleeping Beauty II*].

Aquele que está morrendo, não está morto. Guardado o seu movimento, resta-lhe um sopro. A criança se move no colo da mãe, que lhe segura o braço e o olha firme, sustentando corajosamente o filho em desapareção. Na iminência da morte da criança, um fotógrafo teria sido chamado à casa e chegara a tempo de produzir suas duas últimas imagens – talvez as primeiras. É curioso observar o movimento de uma fotografia para a outra. Na primeira, a criança tem os olhos abertos, uma expressão moribunda. A mãe contempla diretamente seu rosto, segura delicadamente o braço do filho, parece imóvel portando a criança junto ao corpo. Na segunda fotografia, supostamente, a criança morre. Seus olhos se fecham, sua boca continua entreaberta, o pequeno rosto cai para o lado, perde a sustentação. A mãe então parece segurar-lhe o braço com mais força, como se chamasse o filho de volta, ao mesmo tempo em que encerra o olhar direto para a criança e se movimenta, a ponto de seu rosto se

²⁸⁴ LANDSBERG. Ensaio sobre a experiência da morte. In: *Ensaio sobre a experiência da morte e outros ensaios*, p. 25.

perder na imagem. Ele está sem foco. O olhar sai da criança e perde-se alhures. Ainda que presentes na imagem, mãe e filho desaparecem.

Essas fotografias evocam, inevitavelmente, duas imagens cristãs: a virgem com o menino; a virgem com o filho morto. Ambas falam, para além da mãe e do filho, do vínculo que os une, do contato dos corpos, do afeto, da dor. Mas, ainda, do gesto de portar o filho morto como quem porta o filho vivo, como se a diferença entre vida e morte jamais abalasse o elo que liga esses corpos. A mãe que se coloca com o filho na imagem – vivo ou morto – deseja que o que se fotografe seja o contato, para além dos rostos, na dimensão de uma intimidade partilhada na carne, na superfície da pele. A mãe que fez fotografar o filho morrendo em seus braços desejou reter, na imagem, o último movimento da criança em contato direto com o seu corpo; o corpo do filho, na origem e no fim, mistura-se ao corpo da mãe na ideia de um mesmo.

Partamos em direção a essas outras imagens, as fotografias em que o enlutado aparece junto ao morto: “Nestes retratos, a ênfase desloca-se da morte do indivíduo para abranger os seus efeitos sobre os sobreviventes. São retratos da perda e suas consequências.”²⁸⁵ Contudo, não se trata aqui de um mero enlutado, mas da mãe, essa potência máxima no imaginário do luto, do afeto e da dor. Aquela que dá a vida é a mesma que porta o filho morto, que o coloca novamente bem perto de seu corpo para a imagem, rastro que se torna o último lugar de um contato físico, e sua visibilidade. Se um dos aspectos do luto é a tentativa de representar, guardar, manter contato, essas imagens *post-mortem* dos filhos no colo de suas mães parecem materializar um desejo de permanência e partilha do mesmo espaço físico. Encurtando a distância entre os corpos, um novo se constrói, no contorno do encontro de ambos. Essas fotografias fazem reverberar aqueles retratos de pessoas que posam com o retrato do ausente, um corpo como extensão do outro. Mas, aqui, o gesto é o de portar o cadáver mesmo, corpo desviado para a morte, que se confunde, então, com a sua própria imagem.

Nessas fotografias, em geral muito parecidas, a variação visual mais evidente diz respeito à posição da cabeça da mãe. Ela olha em direção à câmera, ao extracampo da imagem ou ao filho morto, que, nesse caso, sugeriria um luto privado, inacessível, rosto sem imagem, mostrando total engajamento com o outro²⁸⁶ – não se trata do retrato da mãe, mas da criança,

²⁸⁵ “In these portraits, emphasis shifts from the death of the individual to encompass its effects upon the survivors. These are portraits of loss and its consequences.” LINKMAN. *Photography and death*, p. 54.

²⁸⁶ LINKMAN. *Photography and death*, p. 54.

ou, antes, do retrato de um encontro, do corpo comum. O olhar direto da mãe para o filho lança também a ele o olhar do espectador, como se a fotografia apontasse o seu centro. Mas, quando a mãe olha na direção da câmera, constitui-se entre *nós* uma estranha cumplicidade, onde trocamos nossos olhares vivos nas margens da estranheira do pequeno morto. Para além das fotografias de mães com seus bebês, há também dos pais, em evidente menor quantidade. Entretanto, não seria correto afirmar que o adulto que carrega a criança morta no retrato é sempre um de seus pais, poderia ser também um tio, uma tia, os padrinhos, alguém ligado afetivamente à família. O fato é que, para além da confirmação da presença da mãe, o que se repete aqui, e é isso o que nos interessa, é o *gesto* mesmo de portar a criança, gesto maternal por excelência, filho carregado junto ao corpo. Para além dos bebês mortos, fotografavam-se também os vivos adormecidos no colo de suas mães, o que era uma alternativa para manter a criança imóvel durante o tempo de exposição requerido pelo dispositivo fotográfico. Portanto, nem todas as imagens de uma criança aparentemente adormecida pertencem a um corpo morto. Em algumas, fica mais evidente o universo funerário, por roupas, gestos, expressões. Mas nunca saberemos, de fato, o que verdadeiramente se passa dentro das fotografias.



Fig. 169 - *Japanese mother and child*, gelatina de prata, Japão, c.1920 [Thanatos Archive].

Na imagem acima, a mãe faz do seu próprio rosto um olhar lançado à filha – o que vemos é a direção para onde somos lançados: a menina. Ao lado, diversas bonecas exibem seus corpinhos sem carne, seus olhos abertos são os únicos visíveis na imagem. O rosto da mãe, voltado à filha, deseja constituir-se do rosto da criança, como se espelhados um no outro. Mas, enquanto essa mulher tenta levar os meus olhos em direção à menina, não consigo

afastar-me dela, do rosto que ela não mostra – o rosto do vivo – entre as bonecas e uma criança morta. O vivo é o inapreensível da imagem.



Fig. 170 - *Baby holding brush*, ambrótipo, c.1860 [Thanatos Archive];
 Fig. 171 - *A very sad mother holds her deceased child*, ferrótipo, c.1870 [Thanatos Archive].

Na primeira fotografia acima, uma mãe nos olha séria, a cabeça ligeiramente para o lado, contornada pelo preto do vestido e dos cabelos; seu olhar parece esvaziado, como se ausente. Ela porta o pequeno morto, iluminado pelo branco, encostado em seu peito. Uma das mãos da mulher toca o vestido da criança, a outra segura uma escova, que se lança também em direção à mão do bebê. Através desse objeto – possivelmente destinado à criança –, mãe e filho se tocam de forma indireta, conectados não por um contato efetivo de pele, mas mediados pela promessa perdida que o pequeno objeto guarda. Agora sem uso e sem função, ele se torna o lugar do contato, instância que liga o corpo da mãe ao corpo do filho e que produz, neste, um ligeiro movimento na repetição do gesto que o vivo faz. Na fotografia ao lado, essa mãe vestida de preto reverbera o movimento e olhar da primeira mulher. Mas seus olhos, lançados em direção à câmera, parecem vagar em outro lugar. A criança é maior e veste-se também de branco. Apoiada no colo da mãe, sua mão é tocada, no contato de pele e carne de ambos os corpos. A mãe – presente na visibilidade de seu corpo – parece terrivelmente apartada da imagem, numa imobilidade que soa mais irreversível do que a da criança. Mas o gesto de sua mão, que se liga firme à mão do filho, faz *presente* o instante mesmo do contato, como se pudéssemos sentir, daqui de fora, o calor abafado produzido entre os corpos.

O século XIX foi palco de profundos avanços técnico-científicos que mudariam definitivamente o quadro da mortalidade infantil dali em diante. Até aqueles tempos, especialmente na Era Medieval, morriam-se muitas crianças; as famílias as perdiam com frequência, o que tornava essa realidade comum e esperada. Poucas reações eram dolorosamente apaixonadas na perda de um bebê, enquanto a morte de crianças mais velhas poderia gerar uma dor mais evidente. Na Idade Média, quando a criança era ainda pensada como um adulto em miniatura, não se concebia individualmente a pessoa no âmbito familiar, mas dentro de uma linhagem. Por isso mesmo, muitas vezes a criança recebia o nome de um irmão já falecido, como uma espécie de substituição, o que hoje, nos tempos áureos da individualidade e da criança como centro familiar, soa absolutamente estranho. A ideia e o *sentimento de infância* (Ariès) foram instâncias socioculturais que se constituíram lentamente ao longo da Era Moderna, juntamente a uma nova concepção de família. Se antes as crianças estavam misturadas aos adultos, elas foram, aos poucos, lançadas a um lugar apartado, em que se começava a conceber diferenças estruturais entre ambos. Uma ideia mais próxima de família, como a que figuramos hoje, talvez tenha surgido na Europa, segundo Philippe Ariès, por volta do século XVI, o que teria provocado uma mudança fundamental na concepção do espaço íntimo e privado.²⁸⁷ Não sendo mais puramente uma unidade econômica, a família convertia-se em um lugar de intimidade e afetividade, embora a configuração se mantivesse patriarcal, com casamentos arranjados em sua maioria até o século XVIII. O século das Luzes, com o desenvolvimento mais apurado das ideias de individualismo, foi crucial para uma idealização da criança também como indivíduo. No entanto, Elizabeth Badinter afirma, através de diversas fontes escritas da época, que muitas famílias – mães, especialmente –, apresentavam atitudes indiferentes aos filhos. Ela nos relata que, em cerca de 1780,

(...) o tenente de polícia Lenoir constata, não sem amargura, que das 21 mil crianças que nascem anualmente em Paris, apenas mil são amamentadas pela mãe. Outras mil, privilegiadas, são amamentadas por amas-de-leite residentes. Todas as outras deixam o seio materno para serem criadas no domicílio mais ou menos distante de uma ama mercenária. São numerosas as crianças que morrerão sem ter jamais conhecido o olhar da mãe. As que voltarão, alguns anos mais tarde, ao teto familiar, descobrirão uma estranha: aquela que lhes deu à luz. Nada prova que esses reencontros tenham sido vividos com alegria, nem que a mãe tenha se apressado em saciar uma necessidade de ternura que hoje nos parece natural.²⁸⁸

Badinter se pergunta por que razões essa mãe supostamente indiferente do século XVIII se tornou a *mãe coruja* dos séculos XIX e XX e, ao longo de seu trabalho, ela defende o

²⁸⁷ Elizabeth Badinter diria, contudo, que essa mudança só se tornaria evidente no século XIX.

²⁸⁸ BADINTER. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, p. 18.

elemento *social* no amor materno como fundamental, em detrimento da ideia comum de *instinto*. Não que esse amor tenha chegado somente ao final do século XVIII, obviamente; o que a autora aponta é o fato dele não ser unânime em todas as épocas e situações históricas. Através de relatos, seria possível verificar uma verdadeira oscilação da relação da mãe com o filho ao longo dos tempos. Em épocas anteriores, relata Badinter, através de uma obra publicada no século XVI, é possível notar a existência de uma ternura materna especialmente porque ela era condenada, a afetividade não encontrava bons olhos, referida como gesto que corromperia o futuro adulto.²⁸⁹ A Igreja, principalmente, e o Estado foram responsáveis pela duradoura concepção familiar paternalista e pela visão do afeto excessivo da mãe pelo filho como elemento imoral e corruptor. No século XVIII, essa demonstração afetiva já parecia mais evidente, mas os bebês e crianças pequenas eram muitas vezes tratados como uma espécie de brinquedo, de boneca, um animalzinho que fazia graça e distraía os adultos. Nos fins deste século e início do XIX, mudanças essenciais na relação da mãe com o filho aconteceram (segundo Badinter, por questões externas e sociais, como a nova preocupação demográfica e suas estratégias para fazer a população crescer): o aleitamento materno tomou uma grande dimensão, graças aos discursos inflamados da importância desse ato para a sobrevivência da criança, e estabeleceram-se novos cuidados com a higiene e a saúde do bebê. Tudo isso fortaleceu a necessidade da relação e da presença da mãe, de sua entrega mais efetiva ao filho e, com isso, foi surgindo também a imagem da *criança insubstituível*, que se tornava o maior dos bens familiares e que cuja morte passava, agora, a ser vivida de forma verdadeiramente dramática pela mãe e também pelo pai. Todas essas mudanças aconteceram não de forma imediata e nem para todos os setores da população simultaneamente (a burguesia foi a primeira a abraçar a causa familiar e maternal nos moldes ditados pela época), mas é visível que uma grande transformação estrutural já acontecia na sociedade.²⁹⁰ Esse novo modo de vida, que será desenvolvido ao longo do século XIX, volta-se “para ‘o interior’, a ‘intimidade’ que conserva bem cálidos os laços afetivos familiares, a família moderna se recentra em torno da mãe, que adquire uma importância que jamais tivera.”²⁹¹

²⁸⁹ “Carícias e ternuras são traduzidas por Vives [1492-1540] em termos de frouxidão e pecado. A ternura é moralmente culpável por duas razões: estraga a criança e a torna viciosa, ou melhor, acentua seu vício natural, em lugar de debelá-lo. Por outro lado, é a manifestação de uma fraqueza condenável da mãe que, por egoísmo, prefere seu prazer pessoal ao bem do filho. É ainda ao prazer da mãe e do filho que alude o importante trecho sobre a amamentação: ‘as mães perdem os filhos quando os amamentam voluptuosamente.’ (...) O texto volta-se não contra a amamentação em si, mas contra seu aspecto voluptuoso. A amamentação poderia ser um prazer ilícito que a mãe se proporciona e que causaria a perda moral da criança.” BADINTER. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, p. 57.

²⁹⁰ Obviamente, estamos focados aqui em um ambiente europeu, mas é justo aí que surgirá a fotografia.

²⁹¹ BADINTER. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, p. 212.

Segundo Badinter, a ideia de uma mãe completamente devotada ao filho foi uma criação de finais do século XVIII. Guardadas as devidas particularidades de um discurso polêmico e fundamentalmente feminista, o que nos interessa aqui é a noção dessa maternidade apaixonada e da valorização extrema da criança como atributos supostamente contemporâneos à proliferação das imagens amorosas, imagens que mostram com grande força justamente essa relação da mãe com o filho, ou da criança como elemento central no âmbito familiar. A lembrança adquire nesse período um valor novo, completamente romantizado. O século XIX foi o momento do encontro de diversas mentalidades e invenções que fizeram dele a era da lembrança e do luto apaixonado.²⁹²

Durante muito tempo, as crenças religiosas compreenderam a morte de um bebê como um desejo de Deus que, dele, faria um pequeno santo. Em algumas culturas, mesmo durante todo o século XX e ainda hoje, permanece uma concepção dos bebês mortos como anjinhos, cuja morte deve ser louvada, ao invés de chorada. Mas, no século XIX, com a grande valorização da infância e dos vínculos familiares, a morte das crianças, mesmo a dos menores bebês, passou a ser vivida mais dolorosamente. Foi neste momento histórico que a morte da criança se tornou, de todas, a menos tolerável.

Nas imagens a seguir, vemos duas mães com expressões visivelmente tristes – o que não era tão comum nessas primeiras fotografias, já que diante delas costumava-se agir com extrema solenidade. Nesses retratos, o que se evidencia são os rostos maternos. No primeiro, para além do rosto, vemos um vestígio da mão atrás do corpo da criança, onde esta se apoia. A mão parece caída, paralisada, ela não se movimenta para tocar a menina. A mulher, com seus olhos consternados, olha para lugar nenhum, talvez o chão à distância, um canto qualquer. Sua pele, tal como a da filha, recebera posteriormente uma camada de cor, como se isso restituísse uma semelhança entre ambas, um estado comum. Seus brincos e seu broche brilham no dourado da tinta superficial; sua roupa e seu cabelo estão impecáveis para o retrato; mas a mulher está brutalmente fora dele, esforçando-se com todo o corpo para deixar-se fazer essa imagem. Na segunda fotografia, a mãe toca com uma mão inteira o corpo do bebê. Seus olhos tristes desafiam a câmera; seu corpo todo afronta o espectador. Há algo de inacessível e perturbador

²⁹² “Nos séculos XIV e XV, a casa não é mobiliada, exceto, talvez, em algumas famílias de elevada condição. Há bem poucos objetos legados pelos ancestrais, e essas raras lembranças têm um valor no mercado. (...) No século XIX, a casa está cheia de móveis e de pequenas lembranças, em geral sem valor, que só encontram lugar porque são capazes de evocar para a família um ancestral ou um incidente particularmente emocionante.” RANUM. Os refúgios da intimidade. In: *História da vida privada*, vol. 3, p. 234.

no braço apoiado na mesa, tocando ligeiramente a cabeça, que ressoa como uma pergunta: *e agora?* Eis o filho morto. A mulher coloca-se junto a ele e seu gesto não resulta em nada, é sem resposta. Para a imagem, a mãe, inerte, entrega o bebê. Seu olhar, perplexo, é de uma fixidez brutalmente melancólica.



Fig. 172 - *Mother with child, death from measles*, ambrótipo, c.1857 [The Burns Archive];
 Fig. 173 - *Mourning mother with dead child*, daguerreótipo, déc.1840 [Thanatos Archive].

As fotografias a seguir registram instantes ainda mais dramáticos visualmente. Na primeira imagem, a mãe aparece por trás do corpo do filho, sem contato direto aparente, nem das mãos, nem do olhar. Sua expressão, ainda que mal possamos ver seu rosto, é absolutamente triste. Diante dela, um menino de cerca de 3 ou 4 anos jaz com a cabeça no travesseiro e o corpo coberto. Ele segura um raminho de flores coloridas. A mulher parece não poder olhá-lo, ela posa para a fotografia em estado quase ausente; se estivesse um pouco mais à esquerda, já estaria fora da imagem. Na fotografia ao lado, possivelmente, a mãe não deveria estar no retrato. Tendo colocado seu bebê diante do dispositivo fotográfico para a última imagem, ela talvez não tivesse saído a tempo do quadro, ou pretendia o fotógrafo cortar posteriormente as bordas da imagem, eliminando a mãe. Hoje, resta ainda na fotografia essa mulher que esconde a dor entre os dedos, que não toca a criança, não a olha, fechando o rosto diante dela.



Fig. 174 - *Mourning mother and child, with tinted flowers*, daguerreótipo, EUA, c.1850-1855 [Thanatos Archive]; Fig. 175 - Charles Morley (provavelmente), *Post-mortem portrait of a baby and a woman with her face buried in her hand*, Inglaterra, 1895 [Mary Evans Picture Library | Bruce Castle Museum].

Na primeira fotografia abaixo, outro ato, outra expressão: a mulher de negro, em aparente estado de choque, sentada em uma cadeira possivelmente em casa, tem sobre o colo um bebê. Ela não o segura, não o toca, não o olha. Seu corpo parece inteiramente paralisado, enquanto o pequeno morto jaz sobre ele. Na outra imagem, a mãe vincula-se completamente à criança, num corpo-a-corpo que toma a proporção de suas roupas, tecidos misturados que projetam uma massa corporal comum. Posicionando-se de lado, a mãe mostra a criança, a frontalidade da filha. A mulher se faz retratar na imagem do outro, esse que é dado a ver. Aquele que porta o luto não tem face, seus olhos e seu corpo voltam-se inteiros ao pequeno morto amoroso.

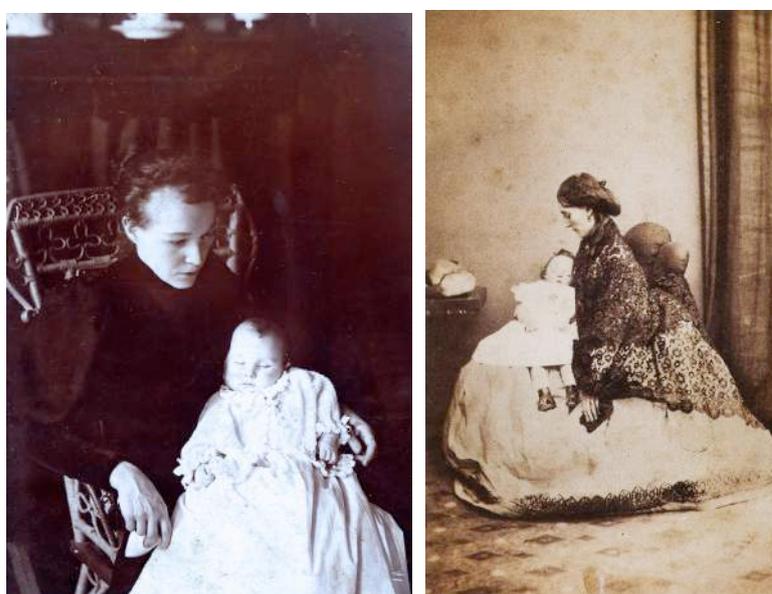


Fig. 176 - *Beyond Grief*, albumina, EUA, c.1895 [Flickr]; Fig. 177 - Drewett Guildford, *Mother in lace shawl sits with her child*, carte-de-visite, Inglaterra, c.1875 [The Burns Archive].

Voltemos então às considerações acerca da ideia de família e de maternidade, que supostamente conheceram um novo conceito no século XIX. Imaginando as mudanças mencionadas, é interessante observar o efeito dos retratos *post-mortem* no registro desses novos vínculos amorosos e domésticos. Tornados mais explícitos em seu tempo histórico, são evidentes também na fotografia. Se, antes, a morte tinha um efeito menos dramático, já que esperada especialmente em bebês mais novos, as imagens expostas revelam uma outra dimensão da lida com a morte do filho, na dor e no desejo de querer salvar um rastro do seu corpo. Agora era ele mesmo, o corpo inteiro da criança, que poderia ser guardado, na abstração de sua corporeidade efetiva destinada a fazer *outro corpo* na imagem fotográfica. Seria também importante perguntarmo-nos se a fotografia, com sua pulsão de registro e indicialidade, serviu, de fato, para guardar o que se desejava apaixonadamente guardar, ou se, guardando, ela elaborou mais efetivamente a vontade de reter algo da passagem do outro. Ou seja, a fotografia teria respondido a uma demanda do desejo de registro ou foi justo ela que o inventou? As campanhas publicitárias da Kodak, na virada do século XX, mostrarão que já havia uma evidência na vontade de registrar os momentos, mas, certamente, ela foi ampliada vertiginosamente, inclusive por aquela mesma publicidade, que envolvia, em especial, mulheres, casas, mães e filhos. Portanto, seria possível considerar que, em certa medida, a fotografia responde menos a uma demanda de registro e, antes, fabrica um desejo avassalador de memória. A humanidade, através mesmo da ideia da morte, tentou sempre reter algo; lembremo-nos novamente da filha do oleiro que guardara a sombra do amado que estava de partida. Mas, com a fotografia, veio um desejo ampliado, generalizado e, em breve, para além daquela única que muitas pessoas tiveram ao longo dos primeiros tempos de sua invenção, as imagens tomariam conta de todos os momentos, produzindo então um novo medo: o de perder alguma coisa – não mais da ordem do corpo, mas do registro mesmo de um acontecimento.

Nas três fotografias a seguir, como que guardados dentro de caixinhas relicárias, jazem os pequenos corpos dos bebês. Nas duas primeiras imagens, vemos a repetição do gesto: o bebê no caixãozinho branco e a mãe que o olha diretamente, tocando delicadamente as laterais da pequena caixa como se, segurando-a, portasse junto ao objeto o corpo inteiro do filho. Elas agora se vestem de branco, como os bebês, envoltos por tecidos e flores, pela caixa branca. Separados do corpo um do outro, mãe e filho se vinculam na imaterialidade da cor, nas bordas da caixinha e no rosto baixo, que lança esse contato quase carnal do olhar sobre o outro. Na fotografia do pai com o bebê morto, vê-se quase a mesma cena, o gesto de portar a criança ecoa as tantas imagens maternas. Ele também a olha, mostrando-a ao espectador da imagem.

É uma cena caseira, amadora, feita na luminosidade do dia. As mãos do pai não tocam o corpo do filho, como se este fosse já feito de outra matéria; guardado dentro da caixa, distanciado, uma aura sagrada e invisível parece agora contornar o pequeno corpo.



Fig. 178 - Chichico Alkmim, s/t, Brasil, s.d. [Família Alkmim]; Fig. 179 - Sandy's Studio, *African-american mother with a dead baby in casket*, gelatina de prata, EUA, c.1930 [Paul Frecker Collection]; Fig. 180 - S/t, gelatina de prata, provavelmente proveniente dos EUA, s.d. [Paul Frecker Collection].

Na imagem a seguir, evidencia-se o contraste dos corpos na mistura dos tecidos: a mulher de negro, o bebê de branco. Uma composição precisa põe o rosto da mãe ao centro da imagem, lançando o olhar para o filho, essa imensidão branca misturada ao corpo da mãe.



Fig. 181 - Romualdo García Torres, s/t, México, c.1905 [Conaculta | INAH - México].

Um elemento essencial no estudo e observação dessas imagens de mães e filhos é a figura da Virgem Maria. Ao longo da tradição de suas imagens²⁹³, a maioria ressaltando seu papel maternal, ela revela-se como uma mãe plena de afeto e devoção ao filho-Deus. Mãe que concebera sem pecado, ela é o grande emblema de dois antagonismos, maternidade e virgindade, o que faz dela um ser intangível, separado, santo e distante. Mas o imaginário cristão, de uma maternidade sagrada e perfeita, certamente contribuiu para alimentar e produzir as encenações maternais nas fotografias *post-mortem* em questão, espelhadas na imensidão amorosa dessas imagens sacras.

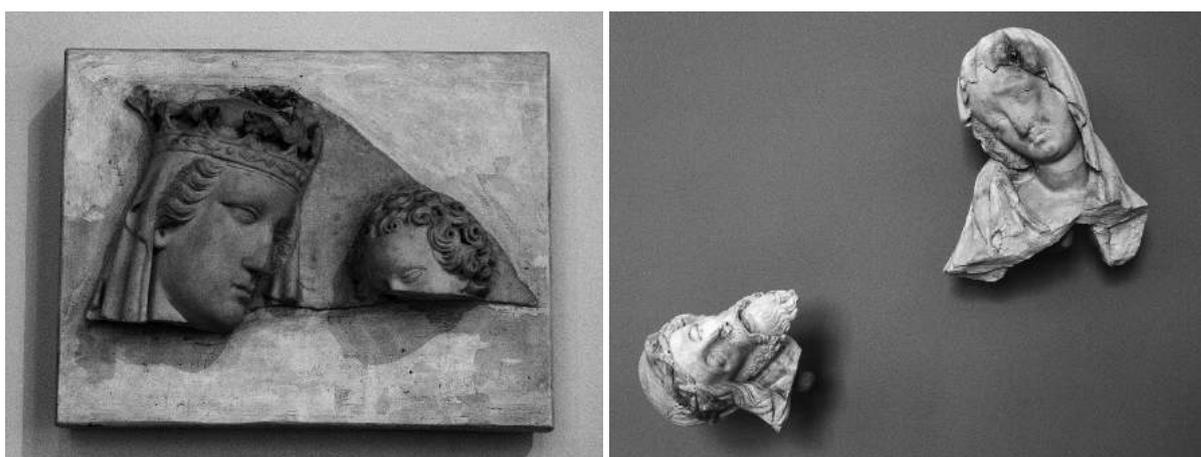


Fig. 182 - Tino di Camaino, *Madonna (Fragment)*, c.1335 [Bode Museum, Berlim]; Fig. 183 - Artista desconhecido (Praga), *Heads from a Pietà (The Virgin with the dead Christ)*, c.1400 [Bode Museum, Berlim].

Duas obras fragmentadas mostram-nos o infalível efeito de visibilidade dessas imagens. Ainda que aos pedaços, podemos reconhecer de imediato o assunto: na primeira, a Virgem com o Menino; na segunda, *Pietà*, a mãe que porta o corpo morto do filho. Não restaram os gestos, as mãos, a evidência do contato entre os corpos. Mas tudo isso está lá, nas camadas de invisibilidade dessas imagens que povoam absolutamente o nosso imaginário. Os fragmentos das obras revelam os rostos – inteiros ou em parte – e, ainda assim, podemos ver, podemos intuir o contato apaixonado daqueles corpos. Toda mãe que porta o filho em um retrato faz reverberar, inevitavelmente, a imagem de Maria com o filho. Como uma instância sagrada, essa composição é sempre envolta por camadas de afeto e devoção.

Na primeira imagem a seguir, numa encenação bipartida da *Pietà*, as figuras de Cristo e Maria estão separadas pela própria pintura, pelos quadros, por sua moldura e pela parede do museu.

²⁹³ “O Concílio de Éfeso, em 431, sancionou o culto da Virgem como Mãe de Deus; a disseminação de imagens da Virgem com o Menino, que surgiu para encarnar a doutrina da igreja, veio logo em seguida.” In: *The Cult of the Virgin Mary in the Middle Ages*. Department of Medieval Art and The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art.

Entretanto, os corpos parecem se tocar, num contato amoroso e pungente, lançando-se em direção um ao outro, no olhar e na calidez das mãos, as mãos mortas do Cristo, as mãos quentes de Maria. Na imagem seguinte, o bebê morto se assemelha ao pequeno Deus. Tal como a Virgem portando o Menino Jesus, ele parece ser aqui tocado amorosamente pelo corpo sagrado. Mas ele é, ao mesmo tempo, o homem morto, posto no colo de sua mãe dilacerada. Maria é, aqui, a mãe do menino vivo e a mãe do menino morto. Velado por uma imagem, o bebê está no lugar de Jesus. Portado pela Virgem, que outrora carregara um homem morto na iminência de sua ressurreição, o bebê recebe também a promessa de uma continuidade, de uma salvação.



Fig. 184 - Simon Marmion, *La Vierge de douleur*, c.1480; *Le Christ de Pitié*, c.1480 [Musée de Beaux Arts, Strasbourg]; Fig. 185 - Chichico Alkmim, s/t, Brasil, s.d. [Família Alkmim].

As próximas imagens mostram a Virgem amamentando o menino Jesus. Nessas duas pinturas potencialmente diferentes, a primeira na dureza do corpo, a segunda plena de sensualidade, estamos diante de um gesto de profunda intimidade entre os corpos. Essa posição da criança no colo da mãe, que lhe alimenta, é a mesma da mãe que segura o filho entre os braços, o que nos leva a perceber a semelhança desses dois gestos. Carregar uma criança ao colo é portá-la em geral junto ao peito. A ideia então de alimento transforma-se também, para além do leite, em afeto, em partilha do espaço físico dos corpos. A criança ao colo está na mesma posição em que a mãe lhe toma para alimentá-lo, gesto e imagem que vêm de tempos imemoriais. A mulher, como a que gera a vida e a alimenta, foi, desde os primórdios, uma figura-chave do imaginário humano. Interessante observar tanto as figuras femininas da antiguidade,

primitivas, seus corpos, seus seios, a marca de seu sexo enquanto um traço na pedra, quanto as figuras da maternidade, evolução natural desse corpo dito, anteriormente, como da fertilidade, da fecundidade.



Fig. 186 - Barnaba da Modena, *La Vierge et l'Enfant* (detalhe), c.1370-1375 [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 187 - Seguidor de Robert Campin, *The Virgin and the Child before a Firescreen* (detalhe), c.1440 [National Gallery, Londres].

A figura da mulher sempre foi – em tempos primitivos principalmente – a imagem fundamental da estrutura geradora de vida – tanto no sentido mesmo da maternidade, quanto em sentidos mais simbólicos, como a força da terra, da agricultura etc. Anne-Laure Bucher discorre sobre o imaginário da origem que envolve essas mulheres, essas mães que amamentam:

As deusas ou deusas-mãe talvez não sejam os signos mais antigos da humanidade, mas seu lugar no que podemos chamar (no limite, ou à margem, das diversas teorias antropológico-psicanalíticas) “o imaginário” da origem é inegavelmente central. Os paleontólogos concordam em datar as primeiras figuras de maternidade, nas quais a ideia de nutrimento é patente, no Paleolítico Superior (por volta de 30.000 anos a.C.), ou seja, na época em que os cultos funerários são já fatos indiscutíveis, dotados de um longo passado, uma vez que os primeiros vestígios de sepultura remetem a 100.000 a.C.²⁹⁴

O imaginário cristão certamente se apropriou desses elementos femininos tão poderosos na sua concepção da figura da mãe de Deus, fazendo a imagem inesgotável da Virgem com o Menino e da Virgem amamentando o Menino. Mas algo escapa completamente daquele universo pagão anterior, como o fato dessa mãe ser posta como virgem, o que abala a potência tão forte da mulher como corpo, vida, fertilidade, sexualidade. O corpo de Maria, em geral, é

²⁹⁴ “Les déesses ou mères nourricières ne sont peut-être pas les signes les plus anciens de l'humanité, mais leur place dans ce que l'on peut appeler (à la limite ou en marge des différentes théories anthropologico-psychanalytiques) «l'imaginaire» de l'origine est indéniablement centrale. Les paléontologues s'accordent pour dater les premières figures de maternité, dont l'aspect nourricier est patent, du Haut Paléolithique (vers 30.000 av. J.-C.), c'est-à-dire de l'époque où les cultes funéraires sont déjà des données indiscutables ayant un long passé puisque les premières traces de sépulture remontent à 100 000 av. J.-C.” BUCHER. *Engendrer, nourrir, dévorer: les fonctions symboliques de la féminité*, s/p.

um corpo que não se mostra, embora tenhamos alguns exemplos em pinturas e esculturas de uma sensualidade incrível. E essa mesma mãe, que porta apaixonadamente o filho vivo, é aquela que portará, aterrada, o filho morto ao colo, junto ao peito, como se ainda pudesse alimentá-lo e devolvê-lo à vida. De alguma forma, era isso também o que aquelas mães tentavam fazer na fotografia. Quando Maria segura o filho morto, fim e origem se misturam na imagem e nos corpos de ambos. Cristoalaria de uma ressurreição iminente, as crianças mortas na fotografia falariam de sua nova vida via imagem. Há uma ambiguidade latente nesses corpos vivos e mortos, entre fins e origens indeterminados.

O bebê em fase de amamentação tem também uma explícita ligação física, corpórea com o corpo da mãe, como se constituíssem um mesmo. Equivalendo-se a um corpo único, comum, a morte do bebê é um pouco a morte da mãe – não somente pela dor, mas, de fato, pela *ausentificação* de uma parte integrante de seu próprio corpo. Isso me leva a pensar que o gesto de se fotografar o bebê no colo da mãe tem uma dimensão ainda mais potente, para além do mero registro do vínculo. Na conjunção desse corpo único, corpo em vias de ser mutilado, desmembrado, a fotografia, por um momento, junta novamente as duas partes. Haveria então uma diferença essencial na imagem do bebê morto sozinho, o bebê morto com a família toda e o bebê morto junto ao corpo de sua mãe, seu mesmo corpo, *corpo-uno*. Mas é certo que essa concepção de um corpo comum é diretamente dependente da relação que a mãe estabelece com o seu filho, do afeto que os une.

As imagens de mães e filhos rondam a história humana. No pequeno estudo de imagens a seguir, vejamos algumas de suas memórias, correspondências, atravessamentos, repetições. Do período neolítico à era moderna, passando pela antiguidade egípcia, grega e oriental, a maternidade ressoa nos gestos, no contato, nos corpos. Com foco mais específico no Cristianismo, essas imagens convocam-se umas às outras, produzem tempos e lugares diversos na repetição de um gesto, a vinculação dos corpos. Não se trata de historicizar as imagens e ou de tomá-las por suas propriedades e diferenças, mas de olhá-las na superfície mesma do gesto: aqui, o de um contato físico. As mães das fotografias, com seus filhos vivos ou mortos nos braços, evidenciam a memória latente dessas imagens feitas de corpos, carne e pele. Mais do que representar o afeto e/ou o instinto materno, essa rede de imagens, que convocam mães e filhos e o contato carnal de seus corpos, parece falar do poder que elas guardam, como força motriz de uma ideia estrutural de vínculo.



Fig. 188 - *Sommet d'un vase en forme de femme*, Egito, c.1470-1370 a.C. [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 189 - *Amulettes: la déesse Isis allaitant*, Egito, c.1400-1300 a.C. [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 190 - *Two figures of a woman with her child*, c.3000 a.C. [Neues Museum, Berlin].



Fig. 191 - *Statuettes of mother and child*, Idalion (atual Dalia, Chipre), 6-5 a.C. [Neues Museum, Berlin]; Fig. 192 - *Terracotta figurine, Women with children*, Mesopotâmia, c.700-500 a.C. [British Museum, Londres]; Fig. 193 - *Figurine courtophe assise*, Grécia, c.1360 a.C. [Musée du Louvre, Paris].



Fig. 194 - Bernardino Luini, *Le sommeil de l'Enfant Jésus* (detalhe), c.1500 [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 195 - Igreja de São Domingos, Lisboa, 2014 [Arquivo pessoal].



Fig. 196 - *La Vierge et l'Enfant* (detalhe), Veneza, final do séc. XV [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 197 - Luca della Robbia, *La Vierge assise tenant l'Enfant endormi sur ses genoux* (detalhe), c.1425-1430 [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 198 - Lo Zoppo, *La Vierge et l'Enfant entourés des huit anges* (detalhe), 1455 [Musée du Louvre, Paris].



Fig. 199 - Maître du retable de Rimini, *La Vierge de Pitié* (detalhe), c.1430-40 [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 200 - Gil de Siloé, *La Vierge de Pitié* (detalhe), c.1490 [Musée du Louvre, Paris]; Fig. 201 - Gil de Siloé, *La Vierge de Pitié* (detalhe), c.1490 [Musée du Louvre, Paris].

Depois, continuemos, em outras reverberações fotográficas: duas mulheres enlutadas olham a pequena criança morta, que jaz ao lado de uma cruz colocada na mesma posição do seu corpo. Ao lado, uma mulher se põe diante do corpo morto do filho, posto sobre uma superfície de madeira, na qual repousa de pé uma cruz. Em ambas as imagens estão presentes as mães, os filhos e a força do imaginário cristão, da morte daquele homem que se convoca novamente. As crianças estão mortas, tais como o homem crucificado, e esperam, como ele, o momento da volta. A cruz, nessas fotografias, soa como a promessa inabalável de uma ressurreição.



Fig. 202 - A. Kesküll, *Two woman in black grieve for newborn*, carte cabinet, Alemanha, c.1910 [The Burns Archive]; Fig. 203 - *Mother with son in 'raised' casket*, Leste Europeu, c.1915 [The Burns Archive].

As mães, então, apagam-se da imagem, ou, antes, fazem do próprio corpo um lugar de ausência. Nas fotografias a seguir, com a estratégia da ocultação das mães, o filho é apresentado como se estivesse sozinho. Entretanto, a mãe não se apaga inteiramente. Resta um traço, uma mão, o rosto na sombra, a barra do vestido, o contorno das formas. As crianças continuam sendo parte comum daquele corpo, inevitavelmente vinculadas a ele.



Fig. 204 - *A woman holds a little girl upright in a chair*, daguerreótipo, c.1845 [Thanatos Archive]; Fig. 205 - J. C. Bosisto, *Hidden mother*, carte cabinet, EUA, c.1890 [Thanatos Archive]; Fig. 206 - *Hidden parent outdoors*, EUA, c.1890 [s/ fonte].

As fotografias *post-mortem* possuem, desde meados do século XX, um destino incerto. Acredita-se que a prática continuou, mas as imagens saíram completamente de uma circulação mais evidente. Elas tornaram-se, talvez, instâncias de uma intimidade tão absoluta e secreta que não se partilha nem com os mais próximos. Aos poucos, o costume também se tornou, aos olhos medrosos e preconceituosos contemporâneos, mórbido e macabro. Ao mesmo tempo, passou-se a fotografar tanto os acontecimentos vinculados à vida, que não havia mais um sentido tão evidente no gesto de fazer a fotografia do morto.²⁹⁵

Mas, desde o fim da década de 70, reapareceu, ou foi anunciado de forma mais aberta, o uso de fotografias *post-mortem* embalado pela crença de que essas imagens poderiam ajudar os pais em processo de luto pela perda de uma criança natimorta ou morta em gestação. Elas funcionariam, então, como prova de existência. “A fotografia fornece a evidência de que o bebê viveu e morreu.”²⁹⁶ Ela produz também um meio através do qual se pode partilhar o bebê com outras pessoas, na tangibilidade material de sua breve existência. As práticas de criar álbuns, colocar as imagens em porta-retratos, oferecê-las a familiares e amigos, utilizando a fotografia como um catalisador para se falar da perda são reverberações diretas do costume de outrora.

As imagens a seguir anunciam um dos usos contemporâneos da fotografia *post-mortem*. A primeira mostra uma mãe que, tendo perdido seu bebê poucos dias depois do nascimento, decidiu chamar uma fotógrafa para registrá-lo. A partir dessas duas mulheres, surgiu nos Estados Unidos uma instituição sem fins lucrativos chamada *Now I lay me down to sleep*, que trabalha de forma voluntária para ajudar mães e familiares no momento da perda. Em várias localidades do mundo, um fotógrafo voluntário pode ser acessado via *internet* para comparecer a um hospital ou uma casa e fazer as últimas – geralmente as únicas – fotografias de um bebê morto. Acredita-se que, assim, há uma chance mais efetiva das famílias viverem

²⁹⁵ “À medida que as fotografias *post-mortem* perderam seu sentido, e as pessoas deixaram de encomendá-las, o ambiente para a prática deste retrato tornou-se cada vez mais inadequado, e até mesmo hostil. A morte, e tudo relacionado a ela, começou a parecer alheia e assustadora, à medida que os vivos distanciaram-se dos mortos e se desconectaram de qualquer envolvimento prático com os processos de morte e eliminação [do corpo, do cadáver]. O interesse pela morte passou a ser visto como mórbido. Na ausência de qualquer compreensão positiva das experiências, atitudes e valores de gerações anteriores, os retratos *post-mortem* passaram a ser considerados macabros e chocantes. Consequentemente, eles correram risco de destruição nas mãos dos descendentes daquelas gerações que, outrora, os haviam valorizado e apreciado. (...) Como resultado disso, torna-se cada vez mais difícil, a partir dos anos 1950, determinar com precisão o que aconteceu com a prática familiar da fotografia *post-mortem*. (...) Supondo que eles de fato existem, os retratos permanecem enclausurados nos arquivos familiares.” LINKMAN. *Photography and death*, p. 76-77.

²⁹⁶ “The photograph provides evidence that the baby lived and died.” LINKMAN. *Photography and death*, p. 82.

positivamente o luto, na presença em imagem daquele que tão cedo desapareceu. Segundo Marie Frédérique Bacqué, alguns pais se sentem os depositários eternos do único testemunho da existência do bebê, por isso a importância e o desejo de se conservar esse traço, uma lembrança material. “A foto alivia os pais de produzirem eles mesmos um ‘sarcófago memorial’ inerte para o filho. A memória é então autorizada a evoluir, o trabalho psíquico de elaboração pode, portanto, se fazer.”²⁹⁷ Assim, a família continua a construção de sua história entre pais, filhos – os irmãos do bebê morto – e a comunidade, fazendo compreender a passagem real daquele membro e sua efetiva presença na vida dos que lhe sobrevivem. As fotografias espalhadas, postas em álbuns e porta-retratos, são de uma preciosidade absoluta para esses pais que não puderam sequer levar os filhos para casa.



Fig. 207 - Sandy Puc', Cheryl Haggard with Maddux, 2005 [*Now I lay me down to sleep*];
Fig. 208 - Kori Bailey with Smith, 2010 [*Now I lay me down to sleep*].

O gesto de fotografar é também um gesto de nomear, localizar, tornar real o bebê morto. Os rituais funerários, para além da ajuda do luto, são formas complementares de inscrever o ser no mundo, sua inscrição como *pessoa*. A fotografia *post-mortem* é então, nesses casos, parte intrínseca do ritual, ajudando a dar um rosto, um corpo, estabelecendo um lugar e uma presença para aquele que morreu ao nascer. A imagem fotográfica, em geral, participa do inventário humano, de suas memórias, lugares, realidades, acontecimentos. Ela nomeia, localiza, produz, tanto em meio aos mortos, quanto aos vivos. Ela dá um rosto.

²⁹⁷ “La photo soulage les parents de former eux-mêmes un “sarcophage mémoriel” inerte pour leur enfant. Leur mémoire est donc autorisée à évoluer, le travail psychique d’élaboration peut donc se faire.” BACQUÉ. Des corps immémoriaux. In: CAROL; LE BRETON. Dossier corps et cadavres. *Corps*, p. 63.



Fig. 209 - *John Peter Bailey, Company F, 6th Ohio Cavalry with his mother*, ferrótipo pintado, EUA, 1865 [David S. Chow | *Sleeping Beauty II*]; Fig. 210 - *John Peter Bailey, Company F, 6th Ohio Cavalry with his father*, ferrótipo pintado, EUA, 1865 [David S. Chow | *Sleeping Beauty II*].

Nas duas fotografias acima, vê-se o corpo de um soldado americano, ora com a mãe, ora com o pai. Embora o morto esteja deitado, a composição da cena repete a tradição das imagens em que os pais seguram os filhos. É curioso observar o mesmo ângulo e a mesma pose nas duas cenas, quase como um *jogo dos sete erros*. As mãos, tanto a da mãe, quanto a do pai, pousadas no corpo do filho morto, anunciam o vínculo amoroso: *o meu corpo no seu corpo*. Neste momento histórico dos Estados Unidos, em plena Guerra Civil, as técnicas de embalsamento tiveram uma evolução importante, que transformaria, dali em diante, a concepção e produção dos funerais. É curioso observar que o século que trouxe a fotografia, com sua promessa de guardar o corpo – vivo ou morto –, é o mesmo momento histórico do desenvolvimento ampliado das técnicas de embalsamento, outra promessa de conservação.²⁹⁸ As famílias mais abastadas podiam pagar pelo trabalho de receber o corpo de seu ente querido quase como intacto. Se, antes, os corpos eram preparados pela própria família, e com uma certa urgência devido à fragilidade da carne em decomposição, agora uma nova técnica permitia a dispersão dessa função do enlutado para algo mais vinculado ao social e era possível, inclusive, convidar pessoas de longe para darem o último adeus ao falecido, fazendo assim um serviço memorial mais longo, já que o corpo duraria mais. Em tempos de guerra, o ato de colocar o morto à vista se tornou ainda mais poderoso já que o soldado não dizia respeito somente à sua identidade civil, mas, sobretudo, aos ideais pelo qual lutara e morreria. Mas, aqui, nessas imagens, para além do soldado, há o filho. A extrema solenidade com que

²⁹⁸ Cf. CHRISTIAN. *Bearing Bodies and Brutality: Death, Embalming, and Postmortem Photography in the 19th Century*; SARAIVA. *Le mort maquillé. Funeral directors américains et fossoyeurs portugais*; RUBY. *Secure the shadow. Death and Photography in America*.

os pais se colocam ao seu lado parece dirigida à Pátria, não à intimidade de uma relação afetiva. Ainda que as duas fotografias sejam muito técnicas e neutras, como na repetição exata da pose, elas envolvem pessoas ligadas de forma amorosa e, certamente, há algo que essas imagens não dão a ver, como se o sofrimento da mãe, por exemplo, tivesse que dar espaço ao ideal maior de receber de volta, apesar de morto, o filho herói.

Para finalizar, vejamos o encontro de três fotografias vinculadas pela presença comum de vivos e mortos. Na primeira imagem a seguir, em uma encenação claramente barroca e dramatizada, um pai vela sua criança morta. Dele, o vivo, não vemos muito, está sentado à sombra. O pretume do luto invade não somente a roupa do homem, mas seu corpo inteiro, assombrado. Diante do olhar que nos escapa, jaz a criança, cujo rosto se volta em direção ao dispositivo fotográfico. Ela está imóvel, perfeitamente acessível na imagem. As mãos trêmulas do pai confirmam-nos a diferença dos corpos, seu estado de vivo. Seu braço toca o cercado da cama onde repousa a criança iluminada entre tecidos, cobertor e um dossel. Mergulhada no branco, ela é tocada pela escuridão. O pai vela o sono da criança morta como se velasse um doente, como se ainda pudesse salvá-la, protegê-la de sua condição irreversível. Na segunda imagem, reverberando o pai da fotografia anterior, uma mãe vela a criança em seu leito de morte. É provável, entretanto, que a criança já estivesse morta. Haveria aqui, então, uma cena montada: a mãe, com a Bíblia em uma das mãos, reza e vela o sono de sua criança. Dormindo, ela não estaria morta. Mas a mãe veste preto, a posição da criança é a de uma pessoa morta, com as mãos cruzadas ao centro do corpo. É claramente uma narrativa de morte. Essa cena foi fotografada para guardar o último instante comum dos dois corpos, como se houvesse, ainda, uma interação silenciosa entre ambos. Mas a mãe não olha o corpo do filho, torna-o ausente ao não lhe dirigir um contato, o olhar. Na terceira imagem, uma boneca vela a menina em seu leito de morte. A criança morta é quem porta a cor do luto; a boneca veste branco. Ela está colocada na cadeira de balanço, encostada a uma almofada. À distância, ela olha o corpo morto, guarda o sono eterno da criança. A boneca, pertencente à menina, talvez fizesse parte de suas brincadeiras de mãe e filha. A menina embalava a boneca junto ao corpo como se o fizesse com um bebê. Agora é ela, a filha imaginária da menina, quem a embala na morte, de longe, acenando-lhe o último adeus. As duas, banhadas pela imobilidade dos corpos e da fotografia, produzem uma imagem brutalmente silenciosa. O jogo entre vivos e mortos arruina-se de vez: há, agora, outra instância de corpo, um corpo nem vivo nem morto, mas que participa efetivamente da cena, com seus olhos atentos e abertos.



Fig. 211 - Le Blondel, *Father gazes at child*, França, daguerreótipo, c.1850 [Gillman Paper Company Collection | *Sleeping Beauty II*]; Fig. 212 - *Mother prays at the side of her dead daughter*, ambrótipo, EUA, 1862 [The Burns Archive]; Fig. 213 - *Girl with lily and doll*, *carte cabinet*, Canadá, c.1894 [Thanatos Archive].

5. Todos os corpos: o espaço partilhado da imagem

Um retrato não seria antes de tudo, e definitivamente, um encontro?

Jean-Luc Nancy²⁹⁹

Se a fotografia foi, desde seu advento, sonhada como a promessa de uma prova, ela sempre fora também o lugar ideal para as ficções, já que justo esse caráter de prova – de contato efetivo com o *real* – validava secretamente os seus artifícios. Vimos então vivos, mortos, vivos com seus mortos, mortos como vivos, todos embalados numa trama secreta, confundidos pela imagem, dentro da qual só podemos entrar sem garantias. As fotografias se tornaram, então, lugares para todos os corpos, para as mentiras e verdades da imagem. Não se trata aqui de questioná-las, mas de observá-las de um ponto distante, tentando notar, sobretudo, o desejo que move a sua produção. Essas imagens são a potência de um encontro que se realiza no corpo mesmo da fotografia. Depois de vivos e mortos, aparecem também outros corpos: bonecas, retratos, fantasmas, todos contornados pela mesma trama fotográfica.



Fig. 214 - Kasimir Zgorecki, s/t, c.1930 [Coleção Frédéric Lefever].

Na fotografia acima, uma menina morta repousa dentro de um pequeno berço, apoiada em um grande travesseiro branco, vestida e arrumadinha como para um dia festivo. Ela porta um anel e uma pulseira, seu rosto tem os olhos fechados e o ar sereno de uma criança que dorme. As

²⁹⁹ “Un portrait n’est-il pas d’abord, et pour finir, un rendez-vous?” NANCY. *Le regard du portrait*, p. 82.

mãos, cruzadas ao centro do corpo, ajudam a denunciar sua condição. As mãos mortas, sempre encerradas em si mesmas, parecem anunciar a triste impotência, a imobilidade absoluta do morto, jazendo sem função. Ao lado da menina, repousa uma boneca, cujo corpo de plástico reproduz a dimensão da criança. Colocada dentro de um suporte ou carrinho, ela também arrumadinha com chapéu na cabeça, a boneca leva as mãos de encontro uma à outra na tentativa de repetir o gesto da menina. Mas é provável que seu corpo artificial não lhe tenha dado a possibilidade da efetivação do movimento e as mãos encerram-se estáticas uma diante da outra. Contudo, ainda que repita o gesto da criança morta, a boneca permanece potencialmente viva, *presente*, ela mantém seus olhos fixos e abertos, olhando ligeiramente para o lado, para o extracampo da fotografia, como se observasse os arredores de sua fabricação. O fundo da imagem exhibe um tecido suspenso, o que faz supor uma cena caseira, montada de forma simples e amorosa, ainda que fotografada por um profissional. A boneca de olhos atentos vela o sono vazio da menina morta, mas a menina, ela que é feita de carne e osso, vela também o corpo vazio da boneca, as duas expostas a imobilidades extremas. Lançadas de um corpo a outro – corpo morto, outrora vivo; corpo de plástico, não-vivo e não-morto –, as duas agem na imagem como se fossem feitas de uma mesma matéria impalpável, intangível e ausente. Mas elas estão ali, ambas de corpo inteiro e presente, anunciando que mesmo a ausência produz imagem, produz visibilidade, essa zona de contato. A fotografia oferece dois corpos feitos de pura imobilidade: a boneca, duplo do humano, corpo artificial cheio de dobras, articulações, ficções; e o cadáver, resto humano, aquele que será o primeiro a desaparecer, na matéria orgânica decomposta sob a terra. A boneca, nem viva nem morta, anterior ou posterior a qualquer ideia de vida, ela permanecerá no corpo de plástico para além do corpo da imagem, em sua plena imortalidade, fazendo ecoar a morte da menina, cujo corpo vivo, tão frágil, deve *desaparecer* para fazer *aparecer* o cadáver. Toda a cena é especialmente estetizada, com suas linhas, duplicações, olhos abertos e fechados, como se ambos os corpos pudessem conter o traço um do outro, a carne, a pele, os olhos, a duração do corpo de uma menina morta no corpo artificial de uma boneca e de uma fotografia, encontro de três imobilidades na tentativa de produzir *alguma vida*.

A boneca, essa miniatura inventada do corpo humano, simulação e presença de um outro, é parte integrante de diversas fotografias de meninas mortas do século XIX e XX. Havia um hábito comum de se fazer fotografar o filho, vivo ou morto, portando um de seus brinquedos, mas tudo adquire um sentido radicalmente novo quando esse brinquedo é uma boneca e a criança está morta; o duplo do corpo parece repetir, dali em diante, a imobilidade total do

morto, espelhando a sua própria. Muitas vezes tida como um artifício de terror, especialmente na brutalidade dos olhos abertos que não guardam nada além do vazio oco de sua cabeça, a boneca é tanto o objeto da brincadeira infantil que repete o gesto do adulto (a mãe que cuida da criança; a criança que cuida da boneca) quanto a representação miniaturizada do corpo humano. Durante toda a história da produção de imagens, os homens fabricaram corpos de pedra, madeira, marfim, ossos, barro, plástico, pano etc. Repetir o corpo, sua forma humana, é um gesto ancestral. Essas meninas mortas com as bonecas ao lado fazem ecoar o desejo de construção de um duplo que permaneceria, ele sim, no lugar desfeito do corpo humano. Duplo em forma de boneca, duplo como fotografia.



Fig. 215 - *Girl with scissors*, carte cabinet, EUA, c.1890 [Thanatos Archive]; Fig. 216 - *Hilda Miller*, EUA, 1905 [Thanatos Archive]; Fig. 217 - *S/t*, carte-de-visite, EUA, c.1875 [Thanatos Archive]; Fig. 218 - *Post-mortem Daguerreotype of a little girl and her doll*, daguerreótipo, s.d. [Luminous-Lint]; Fig. 219 - *Flora Hoffman*, EUA, 1897 [Thanatos Archive].

O cadáver, na matéria tornada imagem para o último contato com o vivo, parece ecoar o corpo de uma boneca, vazio e passível de uma infinidade de representações. Objeto de brincadeira infantil, a boneca é lugar por excelência de ficções; *faz-de-conta* que é uma menina de verdade; *faz-de-conta* que está viva; *faz-de-conta* que está morta. Nas fotografias de meninas mortas com bonecas, inscreve-se uma outra ordem de realidade, aquela própria do jogo, da invenção, da fabulação. *Faz-de-conta* que a menina morta está viva; *faz-de-conta* que a menina brinca com a boneca; *faz-de-conta* que a boneca é a menina. As fotografias *post-mortem* anunciam seu desejo absoluto nessas fotografias de bonecas e brincadeiras infantis: ali, constitui-se um verdadeiro jogo de imaginação, onde os corpos brincam entre si, trocando de papéis, invertendo as funções. Imóveis, eles se projetam uns nos outros. Na fotografia a seguir, uma multidão se coloca diante do dispositivo fotográfico: a menina morta, aparentemente amarrada com duas grandes fitas enlaçadas no alto da cadeira onde foi colocada, está cercada por bonecas, todas acordadas e atentas, com seus olhares terrivelmente fixos e vazios, que mais parecem querer substituir os olhos fechados e escondidos no rosto desviado da menina, inacessível pela morte.



Fig. 220 - *Post-mortem portrait of a child in a chair surrounded by her dolls*, gelatina de prata, c.1900 [Paul Frecker Collection].

A menina morta, com sua roupinha e seus cabelos cacheados, é a repetição da imagem das bonecas. Aqui, um salto: não são mais as bonecas que espelham a menina, mas ela mesma parece o duplo das bonecas, duplo decomposto, impreciso, imperfeito. Essa fotografia, tão

povoada por corpos e presenças, é, ao mesmo tempo, a imagem de um esvaziamento total. Da imobilidade do cadáver à imobilidade das tantas bonecas, resta unicamente a fixidez fantasmática da fotografia. Na imagem a seguir, a boneca repete o gesto da menina: de olhos fechados, abraçada pela criança morta, a boneca, com a boca ligeiramente entreaberta, parece também pertencer ao mundo inacessível dos mortos. Aqui, ela duplica a morte, encerrada no mesmo espaço fúnebre da menina morta.

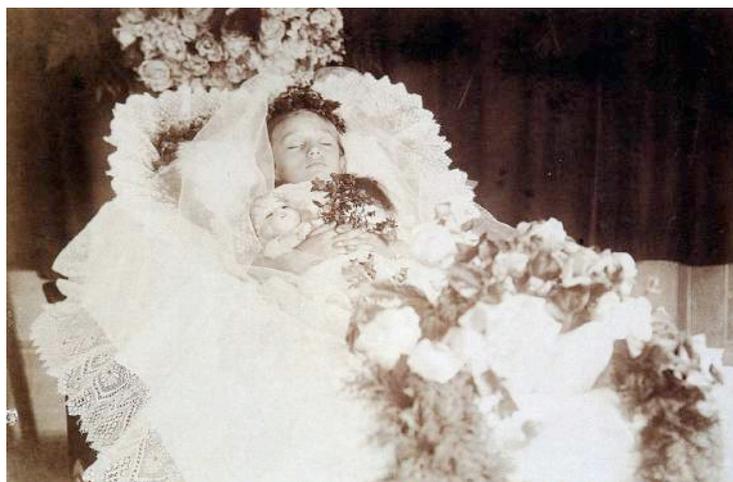


Fig. 221 - *Girl with doll surrounded by flowers, carte cabinet, c.1890* [The Burns Archive].

Uma relação de imagens torna-se aqui inevitável: dentre os objetos funerários do Egito Antigo, encontram-se os *servidores funerários*, pequenas estatuetas de madeira, pedra ou terracota que, encerradas nos túmulos, deveriam ajudar os mortos na realização das mais árduas tarefas do além, sobretudo as agrícolas, diretamente ligadas às corveias aos deuses e à alimentação. Essas figuras eram, ao mesmo tempo, servas e duplos do morto. Assim, tendo outros a desenvolver trabalhos tão desgastantes, a integridade física do corpo morto manter-se-ia intacta, questão fundamental para aquele pensamento funerário. Outros elementos largamente utilizados pelos egípcios eram os simulacros de ferramentas e objetos que poderiam ser importantes para as atividades da vida após a morte, como pseudo-vasos de água feitos de madeira maciça e machados falsos. O que é verdadeiramente interessante é o fato de haver uma crença na continuação *post-mortem* de uma existência na qual poder-se-iam utilizar servos e objetos de *faz-de-conta*, como se a morte permitisse a encenação, a fabulação, como se, talvez, ela fosse, inclusive, o seu lugar propício. Que sobrevivida seria essa, manipulada por fantasias e ficções? O trabalho agrícola, realizado por pequenos bonecos com falsos instrumentos, produziria que ordem de alimento? A morte torna-se, então, o mundo por excelência das aparências, das superfícies, das encenações. Neste jogo generalizado de *faz-de-*

conta, estão envolvidos os vivos, os mortos e as imagens, que jamais foram inocentes. Seus jogos alimentaram desde sempre a relação do homem com a morte. Se, por um lado, ele desejou enganá-la com suas simulações, seus duplos, suas marcas e impressões no mundo, por outro, a imagem evidenciou ainda mais, na sua duração, a precibilidade humana. Restaram as imagens e os objetos; os homens desapareceram.



Fig. 222 - *Serviteurs funéraires de Khonsoumès*, Egito, s.d.; Fig. 223 - *Serviteurs funéraires*, Egito, 1069-332 a.C.; Fig. 224 - *Pseudo-vases à eau*, c.1900 a.C.; Fig. 225 - *Simulacres de haches et ciseaux; Simulacres d'herminettes*, Egito, c.1900 a.C. [Musée du Louvre, Paris].

Na imagem a seguir, teríamos uma clássica fotografia familiar se não estivéssemos, contudo, diante de uma evidente simulação. Se, em tantas imagens memoriais, o vivo escolheu portar o retrato de um ente querido desaparecido, para que ali permanecessem juntos – o que não deixava de apontar a ausência do corpo do retrato –, na imagem abaixo, os mortos foram verdadeiramente *incorporados* na cena, tentando estabelecer, com ela, o mesmo vínculo que o corpo vivo. Estando ausentes do ato fotográfico, as duas mulheres mais velhas foram adicionadas à fotografia da família – pai, mãe e bebê – na dimensão mesma dos outros corpos da imagem, recortadas de um contexto original perdido. A perspectiva da fotografia final é estranha e desastrosa, os rostos do fundo são maiores que os do primeiro plano, os tecidos recortados mostram claramente a montagem, mas *algum efeito de co-presença* é produzido no novo retrato. Ainda que já existissem anteriormente os retratos das duas senhoras, não bastava que eles e a nova imagem familiar estivessem lado a lado no álbum, ou em molduras justapostas, por exemplo. O que se desejou fazer foi um retrato coletivo, imagem que envolvesse todos os membros – presentes e ausentes, vivos e mortos –, como uma

autenticação dos laços e da partilha de um tempo e espaço comuns. A fotografia pôde reunir os corpos e fazê-los coabitar a imagem, num corpo-a-corpo efetivo, independente de sua matéria, em um contato físico que ficcionaliza ausência e presença em prol de uma nova memória que poderia apagar o *evento real* (cada uma das cenas incompletas) e guardar somente a lembrança fotográfica, aquela na qual todos permanecem no mesmo lugar.



Fig. 226 - Prebensen, *Family group doctored to include two elderly female relatives*, gelatina de prata, EUA, c.1900 [Paul Frecker Collection].

A imagem anterior fala dos ausentes, sem, contudo, mostrar o cadáver. Voltemos então a eles, aos corpos mortos, essas figuras que, saídas do espaço encerrado do resto humano, voltam a uma possibilidade de vida via imagem. Para tanto, permanecemos no campo das ficções, onde verdadeiros encontros acontecem entre os vivos e seus mortos. Nas duas fotografias a seguir, uma mesma cena se repete: o marido vivo faz-se fotografar junto ao corpo morto da esposa.



Fig. 227 - *Man holding dead wife, "till death do us part"*, daguerreótipo, EUA, c.1845 [The Burns Archive];
Fig. 228 - *Husband lies next to dead wife*, ambrótipo, c.1856 [James Mathews | Sleeping Beauty II].

Na primeira imagem, em que vemos um casal sentado ligeiramente de perfil em relação ao dispositivo fotográfico, a mulher morta, amparada pelo corpo do marido, coloca-se no lugar do vivo – encostada afetuosamente a ele, ela mantém os olhos abertos, olhando, ambos, na mesma direção. Já na segunda imagem, o vivo se coloca no lugar do morto – deitado sobre a cama, ele repete aparentemente o gesto passivo da esposa morta. Mas ele, ao contrário dela, mantém os olhos abertos, olhando na direção da câmera, olhar que passa, antes, pelo corpo da mulher. Ela é a grande visibilidade dessa imagem, banhada inteiramente em seu primeiro plano por uma luz branca, enquanto ele se coloca à sombra, na nebulosidade do quadro, afastando-se da cena. A mulher, deitada quase completamente de perfil para a imagem, ajuda a esconder o corpo do marido na cama, dividindo com ele a intimidade do leito fúnebre. Para além daquele que se mostra, o outro olho do homem permanece oculto, perdido na escuridão que a sombra da esposa morta lança sobre ele. As flores em torno da cabeça da mulher sugerem, simultaneamente, celebrações de casamento e funeral, enquanto a cama evoca o contato físico e o sexo ao mesmo tempo em que exhibe uma condição funerária. Vida e morte estão definitivamente imbricadas, superpostas, misturadas nas imagens. Vivos se fazem de mortos, mortos se fazem de vivos, em tentativas obstinadas de fazer o morto presente, ou de fazer-se presente com ele, de marcar ambos os corpos em um espaço comum. Segundo Audrey Linkman, retratos de maridos com suas esposas mortas eram raros nos primeiros tempos da fotografia. Mas eles possuíam um tratamento excepcional, comparados aos retratos então produzidos de casais vivos. Enquanto estes tendiam a uma solenidade excessiva³⁰⁰, sem contato amoroso, havia retratos *post-mortem*, como o da primeira imagem acima, que atravessavam bruscamente aquela margem social de solenidade. O contato forte da mão do marido na esposa, que a suporta com todo o corpo para a última imagem dela e de ambos, é um elemento atípico e revelador, exibindo o traço do luto, do afeto e da dor apaixonada. É interessante observar também a presença da Bíblia neste primeiro retrato, como se a instância religiosa em evidência validasse efetivamente a relação conjugal e o contato físico tão exposto na imagem. Na segunda fotografia, não há, de fato, um contato evidente, mas a intimidade dos corpos é latente e profunda na partilha da cama, no olhar do vivo que atravessa o corpo morto, que expõe, na sombra do outro, a dimensão de uma perplexidade enlutada revelada pelo olhar.

³⁰⁰ “Nos retratos fotográficos vitorianos, o contato físico entre um homem e uma mulher raramente foi além de uma mão pousada levemente no ombro do parceiro, uma área do corpo que não era vista como uma zona erógena. (...) O contato entre adultos, como mostrado em retratos convencionais de estúdios, não intencionava transmitir a menor sugestão de sentimento, intimidade ou excitação. (...) No contexto dessas convenções, portanto, o grau de contato físico permitido neste retrato *post-mortem* é notável.” LINKMAN. *Photography and death*, p. 60-61.

Diversas outras fotografias *post-mortem* mostrarão, não somente a co-presença de vivos e mortos nos retratos, mas um verdadeiro contato físico, pele sobre pele, como se a própria imagem fosse, doravante, a prova da continuidade de uma relação que não se esgota na morte de um ente, como nessas fotografias em que meninos vivos são fotografados de mãos dadas com seus irmãos mortos, revelando a duração do vínculo para além da diferença dos corpos.

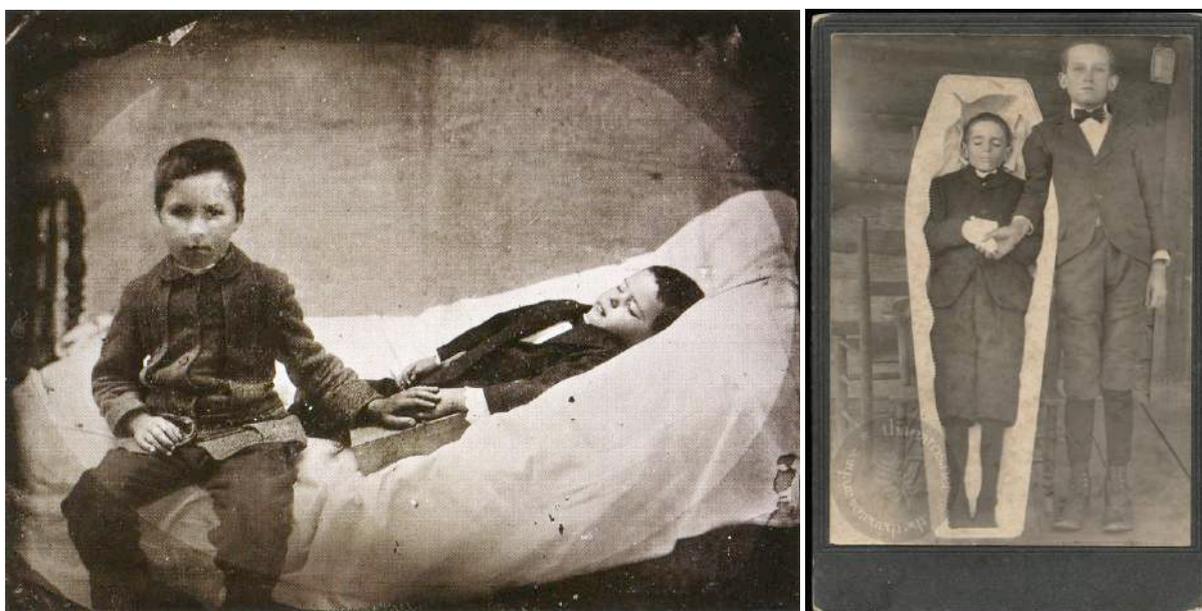


Fig. 229 - *Brother mourning brother*, ferrótipo, c.1870 [The Burns Archive];
 Fig. 230 - *Brothers*, *carte cabinet*, c.1905 [Thanatos Archive].

Imagens de crianças com os irmãos mortos eram muito comuns nos finais do século XIX e começo do XX, muitas delas guardam um ar amador típico das fotografias domésticas depois do surgimento da Kodak. Essas imagens, além de registrar os mortos, tratavam, sobretudo, de marcar a presença de ambos, vivos e mortos, em espaços partilhados. Perpetuadas pela fotografia, essas cenas ampliavam a concepção do álbum familiar para além dos registros, até então mais comuns, do sujeito sozinho ou com toda a família, ou mesmo além da ordem hierárquica de pais e filhos na imagem. Na partilha da cena entre irmãos, esse vínculo também ganhava mais força e visibilidade como elo amoroso, tornando-se então outra grande esfera do álbum fotográfico familiar, especialmente quando crianças eram retratadas. Sendo fotografias de um irmão vivo sozinho junto ao morto, ou com mais irmãos sobreviventes, o registro dessas proximidades produzia uma ideia mais precisa da ligação familiar entre eles. No futuro, os adultos que perderam, na infância, um irmão, conseguiriam localizar mais nitidamente, por meio das imagens, o seu próprio lugar e o lugar do outro no meio familiar; esses pensamentos foram se tornando mais presentes junto à visão mais afetuosa do vínculo.



Fig. 231 - *At Home*, gelatina de prata, c.1915 [Thanatos Archive]; Fig. 232 - *Boy with sibling in glass-lid casket*, EUA, c.1915 [The Burns Archive]; Fig. 233 - *Posing at home for a last photo with their young sibling*, Leste Europeu, c.1920 [The Burns Archive]; Fig. 234 - *Comforting one another for the loss of a sister*, Leste Europeu, 1912 [The Burns Archive]; Fig. 235 - *Young girl posed with dead sister*, ferrótipo, c.1860 [James Mathews | *Sleeping Beauty II*]; Fig. 236 - *Sister*, ambrótipo, c.1858 [Thanatos Archive].

Olhando diretamente o irmão morto ou posando como se estivesse sozinho na cena, o vivo expõe, na imagem, a relação que estabelece com o cadáver. Na última fotografia acima, a cena, que soa extremamente natural, é comovente: a irmã vai em direção ao menino morto,

toca-lhe com as duas mãos como se o chamasse, tentando acordá-lo, ou como se, através do contato físico, tentasse se certificar da impossibilidade do irmão se levantar e sair com ela. Do rosto da menina não vemos quase nada, está ligeiramente desfocado, em movimento, indo em direção ao irmão morto. Ela parece olhar diretamente o seu rosto, uma mão sobre o ombro, a outra no quadril do menino. Talvez lhe tenha sido pedido que ficasse ao lado do morto para a última imagem de ambos e, a caminho da fotografia, já diante dele, não pôde mais se virar para a câmera, não pôde tirar seus olhos da imobilidade do irmão, e a imagem fora feita enquanto ela, a menina, ainda não estava pronta para o disparo. O que restou da relação das duas crianças, velada na fotografia pela impossibilidade dos rostos, dos olhares, mesmo de uma efetiva troca física, é a névoa afetuosa que envolve toda a imagem, que aparece no gesto vivo da menina sobre o corpo morto do irmão.

Uma questão importante diz respeito ao que seria o assunto principal da fotografia *post-mortem*: ela fala dos mortos ou dos vivos? O que vemos nela, de forma mais imediata, é certamente o morto, esteja ele sozinho ou acompanhado, próximo ou distante na cena. Mas se olharmos cuidadosamente, ainda que o cadáver seja o único elemento da imagem, o que veremos será, sempre e inevitavelmente, o vivo, o gesto do vivo. Ele, estando fora ou dentro do retrato, é a força e o desejo de sua produção. Ele é quem manipula o corpo morto, transporta-o, veste-o, ilumina-o, fotografa-o. Ainda que saibamos tratar de um cadáver e sua extrema passividade, a imagem de um corpo morto na fotografia confunde-se com a imagem de um corpo vivo, já que os dois são compostos agora, fotograficamente, de pura imobilidade; talvez por isso não possamos ter pleno acesso à inexistência total de atividade no corpo morto. Teoricamente, sabemos que ele não se move, que fora colocado, articulado, manipulado por outrem. Mas a imagem confunde nossos sentidos, vemos o retrato de um morto e nos esquecemos do vivo, o vivo que está por trás da cena, da câmera, no extracampo. É sobretudo dele que a fotografia *post-mortem* fala; como prática ritual e trabalho de luto, essas imagens partem dos vivos e a eles voltam. Manipulando e fotografando o morto, o vivo se distancia brutalmente dele, da morte, da imobilidade. Ele age, ele produz, ele converte a passividade do morto em seu próprio movimento. Na pesquisa das fotografias *post-mortem*, foram os vivos que lentamente se mostraram, e essa revelação, que agora parece óbvia e banal, tornou-se a chave para a compreensão não somente dessas imagens, mas, sobretudo, das práticas funerárias em geral. Muitos daqueles que hoje olham com morbidez as fotografias *post-mortem* do passado são os mesmos que fazem enfeitar o cadáver de um ente querido para a última apresentação social. Não há muita diferença entre um gesto e outro, somente a

constatação de práticas que, com o tempo, tornam-se obsoletas e abrem espaço para outras. Hoje, há diversos cemitérios que disponibilizam o serviço de filmagem e transmissão – *ao vivo* – do velório via *internet* (no Brasil, conhecido como *web velório* ou *velório online*), para aqueles que não puderam estar de corpo presente. Assim, a imagem do cadáver e do último instante social em que ele é inserido pode ser levada a todos os lugares. As práticas oitocentistas reverberam silenciosamente em cada um desses gestos, fazendo do corpo morto um lugar, ainda, de associação com a *pessoa* desaparecida. O ponto central que liga todas essas práticas é a presença do cadáver como catalisadora de uma ideia da *pessoa* – justo ele, que propõe ao vivo uma estranha forma de presença. Ele, que está e não está ao mesmo tempo, é da ordem da imagem, ele representa, apresenta, *presentifica* a *pessoa* sem, contudo, trazê-la de volta. O cadáver, inclusive, ajuda-nos a entender mais especificamente o que chamamos, aqui, de presença, essa potência de atualização de um sujeito pela imagem, pela fotografia, ou mesmo pelos lugares ocupados por seus restos mortais, seus objetos, suas memórias. A presença da qual falamos é a do resto, do traço, de uma possibilidade de contato. Reverberada do cadáver, do perdido, do representado, do *presentificado*, ela é também a potência da imagem, ela que joga com visível e invisível, que faz, dessas instâncias, uma simultaneidade latente. A fotografia *post-mortem*, entre mortos e vivos, constitui-se, sobretudo, de movimentos, tensões, escolhas, situações que ela não mostra e não explica.

Outro ponto importante é a suposta devolução do olhar que a fotografia opera. Benjamin diz que a experiência da aura seria o poder de algo devolver o olhar.³⁰¹ Talvez seja mesmo ela, a imagem, mais do que o morto, que pode realizar essa tarefa. A morte – o morto – não devolve o olhar. Ainda que lhe abram os olhos, ou que se os desenhem sobre a pele fria, o cadáver não olha de volta o sobrevivente. Mas a fotografia do morto – seu rosto recomposto pela imagem –, na perda da origem que opera, no afastamento efetivo do corpo sem ação, talvez o faça, em uma fabulação. Por isso fazemos, desde sempre, tantas representações do desaparecido, como uma tentativa de trazer de volta um *ar*, ar que vem dos seus olhos, do seu olhar, do desejo de não sermos esquecidos por ele.

Na imagem abaixo, uma fotografia aparentemente amadora (tomada do lado de fora da casa, o que sugere o aproveitamento da luz do dia pela limitação dos equipamentos amadores da época) mostra uma família composta pela mãe e três filhas, uma das quais está morta. A mãe,

³⁰¹ BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*, p. 139-140.

com o rosto sério e solene, toca, com as duas mãos, os corpos das filhas vivas, enquanto essas tocam, também, o corpo da criança morta. Uma corrente de contatos enlaça a imagem, com mãos, peles e sobreposições de corpos que parecem convocar os vínculos inextinguíveis entre os retratados. O pequeno braço da criança morta recebe um emaranhado de mãos que se espalham, em contato, pelos outros corpos da imagem. A fotografia é a zona de proximidade, de relações, de contiguidade dos corpos, vivos ou mortos, produzindo a duplicação, em imagem, do contato afetivo de outrora. Nela, todos os corpos são feitos da mesma matéria, neutralizados pelo dispositivo e pelo tempo, o corpo do morto é real e tangível, está presente e inteiro, alvo ainda do afeto, o que se torna evidente no emaranhado de mãos que o percorrem. Existe agora uma relação que envolve não somente o vivo com o morto, mas o vivo com o outro vivo da imagem. A mãe não toca diretamente a criança morta, senão pelas margens dos outros corpos – as crianças vivas – e isso nos revela a potência que o vivo passa a ter, cada vez mais, nas fotografias *post-mortem*. Evidencia-se, aos poucos, o verdadeiro assunto dessa prática. Talvez o pequeno corpo morto, nessa imagem, não sirva para nada além de fazer fortalecer o vínculo – aqui, carnal – entre os sobreviventes.



Fig. 237 - *Dead child outside farmhouse with mother and sisters*, c.1920
[Steve & Mary DeGenaro | *Sleeping Beauty II*].

A seguir, clássicas fotografias familiares de mães, pais e filhos seriam imagens banais se as crianças não estivessem mortas. O pequeno morto é o centro da imagem, ainda que seja, em alguns casos, seu elemento menos visível. Esses retratos ecoam aqueles das mães com os filhos, mas a inserção de um terceiro – o pai – modifica integralmente a dinâmica da imagem. Aqui, o filho não está mais envolvido somente no corpo da mãe, o que separa efetivamente os dois corpos, não produzindo mais a ideia de um mesmo. A estrutura familiar é exibida integralmente, quebrando o vínculo carnal entre mãe e filho. É também a imagem do casal, de

uma instância social familiar, além da exibição de uma perda comum e partilhada. A criança morta acaba por expor a outra relação que a fotografia guarda.



Fig. 238 - *Young family*, c.1900 [Thanatos Archive]; Fig. 239 - *Couple with casket balanced upon timberwood*, Letônia, c.1920 [The Burns Archive]; Fig. 240 - *Couple holding daughter wearing a pink dress*, c.1846 [The Burns Archive].

Em diversas fotografias, veremos famílias portando os seus mortos com o olhar diretamente dirigido a eles. Nessas cenas, em que vivos e mortos partilham o espaço, trata-se mais do gesto do vivo de se fazer presente junto ao morto do que, como naquelas primeiras imagens, de guardar o corpo em desapareição. Aqui, o morto já está mais distanciado da câmara, o assunto central não é o seu corpo, mas a coabitação de todos os corpos. No decorrer da história da fotografia *post-mortem*, veremos, adiante, que o morto se afastará mais e mais da cena, abrindo espaço para a imagem do próprio funeral – rito, por excelência, do vivo. Aos poucos, temos também a impressão de que eles, os vivos, passam a ocupar cada vez mais espaço nessas imagens, tomando lugar, invadindo os seus cantos.



Fig. 241 - *Family members in winter attire attend deceased young man*, Leste Europeu, c.1920 [The Burns Archive]; Fig. 242 - *Military family grieves with tiny candles*, Letônia, c.1932 [The Burns Archive].



Fig. 243 - *Funeral of Vergilia Bulilan, Filipinas, déc.1940* [Paul Frecker Collection]; Fig. 244 - *A group of mourners beside the open coffin of an old woman, Itália, s.d.* [Paul Frecker Collection]; Fig. 245 - *A Russian officer and his son contemplate the face of their dead loved one, Rússia, 1940* [Paul Frecker Collection].

O vivo passa a ocupar o lugar mais evidente das imagens, como se, agora, o assunto central se tornasse ele, seu luto, sua presença amorosa diante do morto. Na fotografia a seguir, duas cenas parecem se complementar na mesma imagem, como se os vivos se colocassem num lugar apartado. Ao fundo, temos o morto, a falecida esposa e mãe dos personagens do primeiro plano. O rosto da mulher morta está quase ao centro da imagem, ainda que bem distanciado, contornado por véus, tecidos brancos e arranjos florais. Mais à frente, estão os vivos, os sobreviventes da mulher: marido, filhos e uma senhora, possivelmente mãe ou sogra. Ninguém olha o rosto da mulher morta – talvez apenas a senhora quase desaparecida no negro da imagem – e eles não se olham entre si. O marido parece perplexo, o rosto para baixo, abraçado aos dois pequenos filhos à sua frente. Uma das crianças olha diretamente para a câmera, o olhar um pouco agressivo, enquanto a outra se vira e olha para fora da imagem. Essa fotografia é composta por uma estranha dinâmica, em que a morta foi afastada do primeiro plano, quase escondida na imagem – embora na claridade da cena – e os vivos foram postos à frente, encobertos pela sombra negra de suas roupas, fazendo com que a senhora quase não seja visível senão por um traço iluminado do seu rosto de perfil. Para nós, espectadores, a morta desapareceu – a verdadeira provocação da imagem está nessa rede de rostos e olhares descompassados do primeiro plano.



Fig. 246 - *Father, sons and grandmother beside a woman's coffin*, déc.1920 [Paul Frecker Collection].

Na próxima fotografia, além dos vivos que velam e olham diretamente a criança morta, invadida por tanta luz que quase desaparece da imagem, há também a presença de outras pessoas através de seus retratos, portados por uma menina na cena. Corpos vivos, mortos, corpos de outrora impressos agora em imagem, todos eles se encontram e fazem, da nova

fotografia, um lugar comum e partilhado. De todos os presentes, só um homem nos olha, desviando o olhar da criança morta. Somos também lançados à imagem.



Fig. 247 - *Turkish family mourns an infant, carte cabinet, Turquia, c.1880* [David S. Chow | Sleeping Beauty II].

Os vivos invadem a cena dos mortos, que vão desaparecendo para além do sujeito já perdido no corpo. A primeira imagem abaixo mostra um homem que vela sua mulher morta, quase desaparecida em meio a tantos arranjos florais. O vivo, em primeiro plano, encenando uma pose recolhida com a bíblia na mão, é o assunto mais imediato da imagem, ele que é o enlutado, que porta alguma ação dentro e fora da fotografia. Ao lado, pessoas e imagens velam um bebê morto, cuja visibilidade precisa ser procurada na cena. Nas duas fotografias, outros elementos, além de vivos e mortos, ajudam a afastar ainda mais o cadáver: retratos, imagens santas, corpos de papel. Diversos outros corpos tomam a imagem e anunciam a fotografia como lugar comum.



Fig. 248 - *James Thomas Moss at the casket of his wife, Lasha Etta Moss, gelatina de prata, EUA, 1916* [The Burns Archive]; Fig. 249 - *Italian Mourners, gelatina de prata, Itália, c.1910* [Thanatos Archive].

A seguir, os vivos desaparecem da cena, restam os mortos e os outros corpos. Na primeira imagem, um retrato emoldurado preso à parede vela a criança morta. O homem, que supostamente é seu pai, embala o menino adormecido. Ao lado, um bebê morto segura a imagem de Jesus Cristo menino, tal como aquelas meninas portavam suas bonecas. Mas, aqui, o boneco é Jesus, ainda vivo, mas potencialmente morto, e o bebê que o porta é, ao mesmo tempo, sua imagem, seu duplo e a restituição de Maria, a mãe que segura o filho pequeno, vivo, mãe que também segura o filho morto. Nessas fotografias, tão despovoadas de presenças vivas, corpos mortos e imagens jogam entre si, na promessa de uma sobrevivência, de um traço, um resto. Esses retratos parecem fazer do corpo morto, por comparação, o mais legítimo, o *corpo real* da imagem; entretanto, ele já é outro: o cadáver – aquele que se assemelha a si mesmo, tanto quanto essas pobres figuras fotografadas junto a ele.



Fig. 250 - *Father and son*, *carte cabinet*, final do século XIX [Thanatos Archive];
 Fig. 251 - Garay, s/t, Espanha (Bilbao), c.1930 [Fundos da família Perdonés Figuerola].

Das fotografias de mortos com imagens – imagens despovoadas, vazias, ainda que exponham elementos claramente visíveis –, partamos em direção a outras imagens, sem cadáveres, imagens de vivos e mortos que não mostram um corpo morto e que passeiam, ainda mais, pelas ficções fotográficas. A fotografia espírita, que não anunciava uma presença real do cadáver, mas, antes, a aparência viva e geralmente translúcida do sujeito morto, foi uma prática bastante comum no século XIX, que gerou, para além de uma comoção apaixonada, uma polêmica feroz. Nessas imagens, os corpos mortos e vivos estão efetivamente separados; o ato fotográfico é, então, a junção de dois mundos que se tangenciam nele mesmo, no momento exato da tomada da imagem. Inscrevendo o invisível no retrato, a fotografia toma para si mais uma função mágica, não somente a de registrar uma cena visível, mas a de captar o que não é dado a ver. O que a fotografia espírita propunha, muito mais do que fazer visível

o espírito do morto na imagem, era a elaboração de um espaço comum em que vivo e morto estariam novamente juntos, ainda que o vivo não pudesse vê-lo a olhos nus. Abolindo a separação entre vivos e mortos, a nova imagem era, nela mesma, o lugar de um encontro tornado visível. Talvez o simples fato de estar ali sentado, para fazer a fotografia junto ao ente querido morto – invisível –, já produzia no vivo uma sensação efetiva da presença fantasmática. Há aqui, portanto, um jogo curioso: da invisibilidade do morto na cena fotografada à sua visibilidade na fotografia produzida, duas ordens de experiência foram vivenciadas pelo vivo. A discussão sobre fraudes, processos judiciais, vitórias ou derrotas dos *fotógrafos-médiuns* envolvidos não nos interessam. O que é verdadeiramente aterrador é a crença cega nessas imagens, que produziam, certamente, algum tipo de sensação da presença do morto, fosse pela experiência do pensamento e da memória no ato, fosse pela *visibilização* do desaparecido na fotografia. Essa *crença necessária na ilusão*, de acordo com a psicanalista Laurie Laufer, é o ponto-chave no estudo dessas imagens, já que elas revelam o desejo desesperado do sobrevivente de encontrar um rastro vivo do morto. Assim, nas fotografias de espíritos, havia não somente o registro de uma presença – como numa fotografia qualquer – como também a *verdadeira presença* do ausente no ato fotográfico. Segundo Laufer, especialmente na época da Guerra Civil Americana e da Primeira Guerra Mundial, desenvolveu-se mais fortemente esse tipo de prática fotográfica, que trazia algum consolo às famílias que perdiam entes queridos em batalhas e que, tantas vezes, não viam mais sequer o corpo morto. Nesses momentos, quando o desejo de comunicação com o além crescia vertiginosamente, os enlutados não estavam conectados com ideias ou possibilidades de fraude, mas com uma promessa qualquer de abolir a distância do morto.

Os fotógrafos “espíritos” propunham aos enlutados um último encontro com o desaparecido, geralmente sem sepultura – já que abatido, aquele, em campo de batalha. Esse último encontro era registrado em uma placa fotográfica. Enxergar o morto a seu lado, revelado na foto, era uma proposta tentadora: um grande número de enlutados acorreram aos estúdios desses fotógrafos, que, para tal ocasião, apresentavam-se como médiuns, verdadeiros intermediários entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.³⁰²

As novas concepções e doutrinas espíritas eram uma novidade no século XIX e a fotografia foi, também aí, convocada de imediato para validar algumas de suas ideias. Esse encontro

³⁰² “Les photographes « spirites » proposaient aux endeuillés une dernière rencontre avec le disparu, souvent sans sépulture – puisque tombé au champ de bataille. Cette dernière rencontre était fixée sur une plaque photographique. Apercevoir le mort à ses côtés, révélé sur la photo, la proposition était tentante: un grand nombre d’endeuillés affluèrent dans les studios de ces photographes qui, pour l’occasion, se présentaient comme des médiums, véritables intermédiaires entre le monde des vivants et le monde des morts.” LAUFER. *Au risque des images*, p. 136.

entre fotografia e espírito, o que parece um fato inevitável no desenrolar do século XIX, foi, para além de um palco de disputas e processos, a possibilidade de um apaziguamento íntimo dos enlutados, respondendo a um desejo de manter qualquer mínima ligação com o morto.

O que é importante destacar nesse fenômeno é a crença necessária na ilusão. Mesmo quando os fotógrafos “espíritas” passam às confissões, e reconhecem ter fabricado com todos os detalhes essas imagens enganosas – o que aconteceu em diversos processos –, algumas famílias insistem em ratificar a veracidade do encontro registrado na placa. Os enlutados querem acreditar nisso.³⁰³

A capacidade de acreditar em fantasmas é, segundo Freud, inata, infantil e, possivelmente, renovada em momentos de crise, mesmo pelos incrédulos.³⁰⁴ Hoje nos parece absolutamente espantoso que aquelas pessoas acreditassem nas fotografias manchadas, duplamente expostas, com impressões geralmente rudimentares e grosseiras, mas o que elas viam na imagem não estava ali, não estava nela. O espírito, tornado visível na fotografia, passava a povoar outros espaços imaginários no momento mesmo em que era visto. Sua nebulosidade, seu estado de quase transparência, certamente causava ao enlutado uma potente sensação de fantasmagoria que ultrapassava imediatamente as bordas da imagem.

A questão não é, portanto, a autenticidade do que é impresso na fotografia, mas o efeito de ilusão causado pela imagem, o vínculo desta com uma crença oculta e a fantasia alucinatória que ela produz. É como se a fotografia espírita fizesse parte de um circuito corpo-fantasia-memória, preservando o sobrevivente de uma identificação com o aniquilamento.³⁰⁵

Um ponto interessante a se pensar é sobre quem habita o espaço de quem nessas imagens espíritas, se o morto vem se tornar visível na visibilidade do vivo ou se, ao contrário, o vivo é que se torna espectro junto ao morto, para que assim possam, em ambos os casos, permanecer juntos. A imagem torna, o vivo e o morto, visíveis e invisíveis ao mesmo tempo, na transparência e opacidade de cada corpo, de cada estado. Na fotografia, por fim, restam mesmo somente os fantasmas.

³⁰³ “Ce qu’il est important de relever dans ce phénomène, c’est la nécessaire croyance dans l’illusion. Même lorsque les photographes « spirites » passent aux aveux et reconnaissent avoir fabriqué de toutes pièces ces images trompeuses – ce qui fut le cas dans de nombreux procès –, certaines familles continuent à soutenir la véracité de la rencontre enregistrée sur la plaque. Les endeuillés veulent y croire.” LAUFER. *Au risque des images*, p. 138.

³⁰⁴ LAUFER. *Au risque des images*, p. 138.

³⁰⁵ “La question n’est donc pas celle de l’authenticité de ce qui est imprimé sur la photographie, mais celle de l’effet d’illusion que produit l’image, celle de son attachement à une croyance occulte et du fantasme hallucinatoire qu’elle fabrique. Tout se passe comme si la photographie spirite était dans un circuit corps-fantasma-mémoire, préservant le survivant d’une identification à l’anéantissement.” LAUFER. *Au risque des images*, p. 138.



Fig. 252 - William H. Mumler (atribuído), *Spirit photograph, man and his departed family*, EUA, c.1868 [The Burns Archive]; Fig. 253 - William H. Mumler, *A woman posing with the spirit of a deceased relative, probably a daughter*, EUA, c.1871 [Thanatos Archive]; Fig. 254 - Wylie, *Mrs. Bentley and the spirit of her deceased sister*, 1920 [National Media Museum Collection].

É interessante pensar nessa “tentativa” da fotografia de capturar fantasmas, sendo ela própria um fantasma, um traço visível daquilo que não é mais tangível. O que ela deixa no mundo são também esses corpos não verdadeiros, corpos falsificados, recompostos, mas que, ainda assim, tantas vezes ajudam a realizar aquela promessa do encontro, invadindo nossos sentidos mais íntimos na estimulação da memória. E como a memória não é uma instância fixa, ela reinventa os mortos, os vivos, a relação que estabelecemos com os nossos fantasmas. A visibilidade responde ao sentido e à experiência do olhar. Fala-se tanto do visível e do invisível, mas o desejo crucial é de que o visível nos dê informações, restos, imagens do absolutamente invisível. As fotografias de espíritos respondiam, de fato, à demanda do enlutado, que era a de uma visibilidade que abrisse espaço à imensidão invisível, impalpável. Somente a invisibilidade – lugar mesmo onde jazem as *pessoas* que habitavam os mortos – parece não bastar, por isso fazemos tantas imagens, tentando cercar, de todas as formas possíveis, uma visibilidade do outro. Se o invisível bastasse, talvez tivéssemos hoje, no lugar dos espíritos visíveis, retratos vazios onde, supostamente, espíritos invisíveis habitariam. A questão entre visibilidade e presença é crucial. A ideia de uma presença não está, integralmente, no visível, mas ele a desperta ou produz, lançando ao invisível a possibilidade de uma continuidade da história, da memória, de uma relação. Mesmo que haja uma margem intangível de invisibilidades, desejamos que algo da ordem do visível nos deixe um rastro, nosso olhar está aflito diante do mundo à espera de um sinal, que só pode ser dado em alguma

matéria palpável. Imagem, som, sensações físicas, contato. As fotografias de espíritos reverberam o uso funerário que fazemos das imagens e, de alguma forma, elas falam claramente do nosso desejo e relação com as imagens amorosas e enlutadas: queremos um traço do outro, qualquer que seja, a promessa de uma sobrevivida, de uma continuidade.

Na imagem a seguir, restaram somente os vivos. Não há o corpo morto, não há a exibição de um retrato, não há espírito, não há fantasmas. O rastro do desaparecido está nos lugares esvaziados de sua presença, na marcação que o vivo faz desses espaços, nos gestos e nas palavras. O primeiro menino da direita aponta a *mesa onde ela estava deitada* – talvez mencione o lugar de colocação do corpo morto no funeral; o menino mais à esquerda, sentado em uma cadeira de balanço, porta perto de si a inscrição: *a maneira como eu a segurava*; os dois meninos ao centro apontam a *cadeira da irmã*; a mãe, entre todos os filhos vivos e na ausência total da menina perdida, apenas leva a mão à barriga, como se anunciasse, mas sem a ajuda das palavras inscritas na imagem, o lugar de outrora também ocupado pela criança ausente; lugar, como os outros, esvaziado. A menina não está em lugar algum, mas sua presença invisível ronda e convoca toda a imagem. A fotografia fora feita do lado de fora da casa, para onde foram levados os objetos e móveis. Lá, sob uma luz mais eficiente, a família sobrevivente encenou a presença da criança morta, não simulando seu corpo desaparecido, mas tornando-a presente no gesto que a convoca. A última inscrição da imagem, expressão funerária comum na época, *Not lost but gone before*, traduz o efeito de permanência desejado pelos enlutados; ainda que parta antes, o morto jamais é um vínculo perdido com os vivos.



Fig. 255 - Stinchcomb Photo Studio, *Not lost but gone before*, EUA, 1915 [The Burns Archive].

Para além dos rostos e dos gestos dos sobreviventes, mesmo do ambiente rural que circunda toda a cena, o que me comove nessa fotografia é a mão que não mostra, a mão que não aponta, as mãos dos vivos exibidas como se para mostrar a própria presença. Os vivos parecem querer dizer: *nós permanecemos aqui*. Ao mesmo tempo em que apontam o desaparecimento da menina morta, eles se fazem marcar como os elementos vivos da imagem. Ou, então, como se em uma lista de chamada que convocasse os sobreviventes para um exercício de memória, todos se colocassem diante do dispositivo fotográfico, acenando a própria presença e fazendo recordar a menina sem rosto, sem corpo e sem imagem, que sobrevive à margem da visibilidade pela potência do gesto do vivo.

Partamos, então, em direção à última fotografia. Nela, há tantas entradas possíveis que mal a olho e já me perco. Uma multidão a habita, a imobilidade fotográfica parece se desfazer. Aqui, todos os corpos se encontram, projetam-se uns nos outros, jogam com a visibilidade e a invisibilidade de suas presenças. Nossos olhos imediatamente se perdem dentro da imagem.



Fig. 256 - *Two children standing to attention beside a dead sibling laid out in a parlour*, gelatina de prata, c.1910 [Paul Frecker Collection].

É uma sala de estar, cercada de gente. Há duas crianças de preto, uma criança de branco, dois retratos de adultos, a imagem de uma santa, o Cristo crucificado, uma boneca pendente, sombras na parede e uma estranha luz que banha toda a cena. Ecoa a voz de Barthes: “A

Fotografia é violenta: não porque mostra violências, mas porque a cada vez *enche de força a vista* e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar (...).³⁰⁶ Logo na entrada, fascina-me o negro pontuado pela luz, mas os olhos ficam perdidos na vertigem de todos os corpos. O ritmo da imagem é frenético, ela me solicita inteira, me assombra. Sombra que reflete meu corpo, lançando de volta o meu olhar. Sufocada pela quantidade de corpos que ela comporta, prendo-me à sua multidão. Fui capturada, petrificada: eu sou o outro corpo da imagem.

Posso começar, então, pela morte, pela pequena criança morta, este foco de luz tal como uma pintura barroca. Ela nos olha, é a única a olhar em nossa direção, com seus olhinhos fechados, sua auréola de pequeninas flores, seu rosto leitoso que quase se funde no tecido que banha o corpo e a cama. Ela nos afronta de olhos fechados, expondo sua visibilidade como resto de uma presença. Mas é como se pudéssemos ver ainda *alguma coisa*, o ar que ela respira delicadamente pela boca semiaberta. Há, ali, uma calma, um sono leve, não a vejo a não ser nessa noite rasa, noite da qual ela acordaria a qualquer momento. A criança, esse pequeno desaparecido que oferece a sua imagem, é a noite estampada na cor do dia: ela é branca e nos ofusca. O lençol no qual se deita é branco como sua pele, ela se funde no tecido que a cobre, seu rosto é de uma sacralidade impenetrável.

Voltemo-nos para os vivos, os enlutados. “O trabalho do luto passa pela confecção de uma imagem do outro valendo como liberação.”³⁰⁷ Confeccionar a imagem diz respeito a colocar, no lugar do cadáver e suas consequências biológicas, um corpo que transforme o real: “opomos à decomposição da morte a recomposição pela imagem.”³⁰⁸ A imagem, então, torna-se uma espécie de anteparo que nos protege da putrefação. A fotografia do morto passa a ser a imagem fictícia do original – original em desaparecimento na terra.

Traumatismo suficientemente siderante para exigir logo uma contramedida: fazer uma imagem do inominável, um duplo do morto para mantê-lo vivo e, por efeito indireto, deixar de ver esse não-sei-o-quê em si, deixar de se ver a si mesmo como quase nada.³⁰⁹

O morto nos coloca no lugar de vivos que ainda somos, ao passo que nos lembra da nossa condição mortal. Um dia, também sobreviveremos na imagem. Por enquanto, a morte é a do

³⁰⁶ BARTHES. *A Câmara Clara*, p. 136.

³⁰⁷ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 30.

³⁰⁸ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 30.

³⁰⁹ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 29-30.

outro. Olho, então, essas duas crianças vivas, os dois irmãos da criança morta, com o negro tecido do luto cobrindo-lhes todo o corpo, deixando de fora somente rostos e mãos. As duas crianças vivas não olham para cá. Desfocadas, imprecisas, elas olham na direção da luz. Estão firmes e eretas na imagem, posadas como soldados, inertes, imóveis, numa tentativa vã de ficarem nítidas na fotografia. “As mais antigas fotografias insistiam que, se alguém quisesse nelas parecer vivo, deveria posar como se estivesse morto.”³¹⁰ Isso me faz olhar novamente a imagem e pensar nessa estranha troca, em que o vivo, tendo se mexido durante o ato fotográfico, se parece mais com a ideia de um morto, inapreensível, desfocado, quase sem imagem, sem semelhança, entre um *ser* e *não ser* simultâneos. Nesta fotografia, há uma estranha mobilidade na criança morta, com sua leveza, seu ar branco, enquanto vemos o esforço das duas outras crianças de permanecerem estáticas para a imagem. Talvez o horror da imobilidade total que estava logo ao lado tenha feito com que, num violento ímpeto de vida, elas se movessem contra o corpo da morte.

Dos vivos, então, parto em direção a outros corpos. O corpo da boneca pendurada sobre a menina morta; o corpo de Cristo na cruz também diante dela; a imagem da santa – talvez da Virgem – que, de olhos cerrados, vela a menina; e os dois retratos na parede, de um homem e de uma mulher. Tudo isso me lembra uma nota solta de Debray: “Queda dos corpos, ascensão dos duplos.”³¹¹ Diante das crianças vivas e morta, todas as imagens oferecem-se também em uma mudez absoluta. A boneca, logo acima da cabeça da menina, é estranha e fora de lugar. Talvez tenha sido um brinquedo dela, colocado na imagem para uma lembrança carinhosa. Ela, a boneca, se veste de branco, ecoando a luz do corpo da menina. Carrega também uma auréola em torno da cabeça. As duas estão inertes. Mas, se a menina pertence ao mundo dos mortos, a boneca está inversamente distante dela, em uma outra região, sem vida e sem morte. Os bonecos são de uma violenta potência de vida, guardados na imobilidade essencial de seus corpos. O Cristo diante da menina, com suas feridas e dores expostas, lança um outro grito de morte na imagem. Aquele é o corpo morto de Jesus, corpo que, em breve, seria feito de outra matéria, ressuscitado, glorioso. Mas, por ora, ele permanece morto, como a menina. Ao lado esquerdo do Cristo, um pouco acima, outra imagem que parece sacra, um rosto de mulher, de olhos baixos, envolto por um manto; soa como a mãe de Jesus. Ela emerge aqui também como mãe da menina morta, numa *Pietà* ligeiramente deslocada. Por fim, os dois retratos na

³¹⁰ “Early photography insisted that, if one wanted to look lifelike in the eventual photograph, one first had to pose as if dead.” BATCHEN. *Suspending time*, p. 115.

³¹¹ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 25.

parede, que emolduram a presença das crianças: a fotografia não indica, mas talvez se trate de seus pais, que as olham e protegem do grande risco de estarem expostas. É curioso a fotografia não mostrar os pais junto aos filhos senão como representação; talvez estivessem também mortos. Ou, ainda, talvez os retratos falem de outros antepassados, cujos rostos e presenças foram homenageados na casa. Que sejam os pais ou outros familiares dessas crianças, o mais provável é que se trate de mortos, o que torna ainda mais estranho e estrangeiro o lugar que os vivos ocupam na imagem.³¹²

O que verdadeiramente me atordoa, e eu o sinto bem depois de olhar demasiado essa fotografia, é a solidão extrema das duas crianças vivas, cercadas de olhos, olhares, distâncias. Elas estão absolutamente sós, perdidas, assombradas pelo mundo de imagens em que foram colocadas, elas também tornando-se imagem naquele instante, na presença fantasmática da irmã morta, que lança em silêncio o resto de seu corpo. A menina, a mais velha dos três irmãos, é a que mais me assombra, justo ela, que lança sua própria sombra à parede, na continuação imaginária do corpo do retrato emoldurado. Menina, agora, que assombra a imagem, a parede da casa, e que faz, desse frágil lugar vivo, a grande potência da morte.

³¹² Segundo Linkman, as ampliações fotográficas nessa época geralmente representavam pessoas já falecidas, como gestos de homenagem e devoção. LINKMAN. *Photography and death*, p. 142.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além da imagem: o corpo do vivo

Não me parece, disse Austerlitz, que compreendemos as leis que governam o retorno do passado, mas sinto cada vez mais como se o tempo não existisse em absoluto, somente diversos espaços que imbricam segundo uma estereometria superior, entre os quais os vivos e os mortos podem ir de lá para cá como bem quiserem e, quanto mais penso nisso, mais me parece que nós, que ainda vivemos, somos seres irrealis aos olhos dos mortos e visíveis somente de vez em quando, em determinadas condições de luz e atmosfera.

*W. G. Sebald*³¹³



Fig. 257 - Cemitério Powązki, Varsóvia, 2014 [Arquivo pessoal].

Cemitério Powązki, Varsóvia. Caminhando por entre árvores e sepulturas do grande espaço funerário da cidade que se viu, há poucas décadas, inteiramente arruinada, observo uma multidão de pessoas a cuidar dos túmulos. Diversas configurações humanas e familiares se apresentam: jovens, casais idosos, senhoras, um avô e seu pequeno neto. Munidos de vassouras, regadores e novas flores, eles se alojam diante das lápides, retiram as folhas do outono, limpam a poeira dos dias secos, lustram e enfeitam novamente a pedra. Era um domingo ensolarado, dia perfeito para cuidar dos mortos. Mas, ali, o que se via verdadeiramente era o vivo que cuidava de si, que se inventava um lugar possível de sobrevivente, com uma função a si próprio destinada de não deixar, de todo, que o outro desaparecesse. Ou, antes, para que ele, o vivo, pudesse também permanecer para o morto, ser

³¹³ SEBALD. *Austerlitz*, p. 182.

lembrado. Por todo o cemitério, diante das sepulturas, vi pequenos bancos, como os de praça. Ali não era mais somente o local dos mortos ou de mera passagem dos vivos, mas o lugar mesmo de uma relação, um encontro. O vivo construiu para si um espaço para estar diante do morto, seu nome, retrato, a imaginação dos restos mortais como corpo inteiro, intacto, somente *invisibilizado*. O vivo se faz presente para o morto, mostra o seu rosto, senta-se e imobiliza-se para corresponder ao outro. *Não me esqueça* – ouço as tantas vozes frágeis pelo cemitério. O desejo de não esquecer soa como o desejo de não ser esquecido. Talvez os vivos tenham inventado de colocar retratos nas sepulturas para serem diretamente olhados pelo rosto vazio dos mortos.

Depois de tanto refletir sobre os gestos dos vivos para tornar presentes os seus mortos, pensemos também sobre como eles, os vivos, tentam fazer-se presentes. Os cemitérios são lugares de memória e encontro, não somente onde o vivo materializa uma instância corporal do morto, mas onde ele mesmo se coloca como presença ao outro. As flores sobre as lápides, as inscrições amorosas, as pedrinhas que marcam passagem e memória: o vivo exhibe-se para o morto, mostra-lhe o seu ato de lembrar como desejo de também ser lembrado, olha para ser olhado. O vivo ergue memoriais, monumentos, enfeita-os com velas, flores, cartas, imagens, objetos, brinquedos, alimentos, põe cruzeiras nas estradas, monta altares efêmeros, constrói diversos outros corpos para o morto para que possa, ele mesmo, ter um corpo para se relacionar, para que não vá necessariamente em direção ao espaço vazio, esvaziado, perdido do cadáver. Dos álbuns fotográficos, gavetas, molduras, paredes, ao espaço público, monumentos, cemitérios, o vivo tenta compor um lugar para o morto e para si.

As fotografias *post-mortem* tornaram-se, ao longo do século XX, uma prática em desaparecimento, ou, como sugere Jay Ruby, uma prática em silenciamento, tornada menor e mais secreta. Audrey Linkman indica a nova atitude fotográfica que se esboçou no correr desse tempo, aparentemente contrária à prática *post-mortem*, mas curiosamente semelhante: a morte se tornou menos a catalisadora de fotografias mortuárias e mais uma condição geradora de um número cada vez maior de registros visuais do vivo. Celebrando a vida e cada um de seus instantes, a fotografia familiar contemporânea escondeu o rosto do morto, mas jamais deixou de falar justamente dela, da morte, e do medo que ela produz de algo ser perdido. Linkman sugere que o discurso do “lembrar-se de alguém como era” – o que significa: vivo – será o

mais recorrente, incluindo, em muitos casos, o evitamento mesmo da visão do corpo morto.³¹⁴ A vida e sua celebração são os novos anteparos contra a morte, mas, de forma paradoxal, falam justamente dela. A palavra proibida é a fonte do gesto. Evitando-a, a morte volta, permanece presente nas entrelinhas da coleção vertiginosa de imagens. O excesso de fotografias do vivo suprimiu a imagem do morto, mas ambas denunciam o mesmo terror ao desaparecimento.

As fotografias do vivo, tais como as do morto, mostram sempre um outro corpo. Corpo de metal, vidro, papel, *pixel*, corpo no qual tentamos projetar a presença do outro. Mas, muitas vezes, a mera visibilidade de um rosto não nos diz nada. Lembremo-nos da busca barthesiana pelo rosto da mãe, encontrado somente na dessemelhança de um rosto de criança. É do *ar* que se trata, este que não é dado na materialidade de objeto algum, que escapa sempre, que está fora. Patrick Baudry diria que as fotografias e outros registros limitam a memória efetiva do morto e que nossa verdadeira relação com ele está em outro lugar, não margeável, não controlável pela lembrança de um acontecimento – que, em geral, é o que uma fotografia nos dá.³¹⁵ Talvez seja a imagem, antes de tudo, uma mera possibilidade de ativação da memória, aquilo que traz, por vias incertas, um ar do outro, um rastro de presença. As fotografias são objetos melancólicos, que fingem restituir algo, prometendo um corpo, uma volta, mas que logo escapam, deixam-nos sós. Enquanto elas exibem uma situação, um evento com data e local específicos, a memória amorosa do morto ronda outro lugar, perdida entre lembranças e esquecimentos, mas viva, em contínua transformação. Portanto, a relação mais legítima que podemos estabelecer com os nossos mortos não está nas coisas: seus objetos, seus restos, suas fotografias, o registro de sua voz. Não é também um caráter puramente prático o que determina a relação com o morto, as visitas aos cemitérios, os gestos memoriais. Segundo Baudry, essa relação é sempre enigmática, jamais previsível por atos e/ou objetos, locais, lembranças tangíveis e controláveis, mas por elementos que emanam da vida mesma.³¹⁶ Não se pode decidir o que lembrar e o que esquecer, todas as ações e sensações são simultâneas e

³¹⁴ LINKMAN. *Photography and death*, p. 148.

³¹⁵ “Em suma, o traço não equivale, de forma alguma, a uma pura materialidade, à coleção de objetos conservados para ‘não esquecer’. A história que nos conecta ao mundo dos mortos não deriva de uma espécie de inquérito policial. Não procuramos os indícios de um evento tenebroso que deve ser esclarecido. E podemos nos perguntar sobre o valor do registro sonoro e do registro fotográfico do morto enquanto garantias de ‘traços’, no sentido de um capital possuído sobre o defunto.” BAUDRY. *La mémoire des morts*, p. 37

³¹⁶ “Não é o evento que memorizamos que re-situa o morto. É a vida vivida, seu desenrolar a partir de uma exigência narrativa que lhe confere seu sentido. Em suma, eu não projeto ‘slides mnemônicos’ em meu cérebro. Não decido agora lembrar-me, como se faz através de um ‘esforço de memória’. É pela ligação com a existência em si que o morto retorna, numa lógica narrativa intergeracional que atribui sentido ao que recorro.” BAUDRY. *La mémoire des morts*, p. 39.

inacessíveis no desenrolar mesmo do tempo. A relação com o morto está por aí, nesse meio caminho, na vida que insiste em transformar tudo, na memória ativada por algo ou por nada, por uma sensação particular que, de repente, escapa da correnteza feroz do esquecimento.

Em um eco disso, lembro-me de Benjamin ao escrever sobre a diferença entre memória e lembrança: “Só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’.”³¹⁷ A *memória involuntária*, isso que não é da ordem do lembrado, do tornado consciente como uma “vivência”, surge como o efeito de um choque, que não é amortecido e aparado pelo consciente, ao contrário da lembrança. Benjamin, a partir de Freud e Proust, pensará a lembrança como da ordem da vivência, e a memória, da experiência:

Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício. Os dispositivos, com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance da *mémoire volontaire*; por meio dessa aparelhagem, eles possibilitam fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia.³¹⁸

Inacessibilidade da *memória involuntária* e do que ela traz ou pode trazer – assim, a aura, como “fenômeno irrepetível de uma distância” não pode ser incorporada à lembrança, à mera vivência, mas permanece como latência, como possibilidade, nas tramas da memória.³¹⁹ A questão é: o que se deseja nas fotografias amorosas quando o que a memória pode trazer do outro está alhures? Não se trata de tocar a identidade do outro – seu rosto, sua semelhança –, mas sua intimidade, a intimidade partilhada com o vivo, o afeto mesmo, um contato físico que não é uma lembrança, mas o acontecimento atualizado nas bordas de uma memória que se dá no corpo, que vem de um estalar impreciso do tempo como quando o sabor de uma *madeleine* se imprime na boca. O corpo, portanto, parece inteiramente implicado, em suas dobras e sensações, quando a *memória involuntária* invade, produzindo cores, imagens, cheiros, contato, trazendo de volta, por um instante, o passado morto.

Segundo Benjamin, o tempo da *mémoire involontaire* é sem história. Não é um registro, fotografia de um evento. Antes, é a força produzida por um resto, uma sensação, uma imagem

³¹⁷ BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*, p. 108.

³¹⁸ BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*, p. 137.

³¹⁹ BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*, p. 140.

que lhe escapa inteiramente, que não se mostra como registro, como palavra, como situação. Poderíamos pensar, junto a Benjamin, que a produção da fotografia familiar, no seu sentido mais raso e imediato, seria da ordem da constituição de uma memória voluntária – sujeita à tutela do intelecto e aos apelos da atenção –, ela que seria também acionada a cada busca pelos acontecimentos do passado. Mas “as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele.”³²⁰ O que verdadeiramente buscamos nas imagens amorosas está fora delas. Barthes diria que o *punctum* de uma imagem – aquilo que fere, que lhe escapa – faz criar, adivinhar, um campo cego, lá onde, para além de suas bordas, os personagens continuam existindo, numa vida exterior ao próprio retrato.³²¹ Mas, são elas mesmas, as imagens, em sua materialidade (o que Belting preferiria chamar de *medialidade*), que podem provocar um choque, um encontro, *incorporando* uma presença, geralmente quando estamos distraídos. Isso, certamente, depende muito mais do nosso próprio corpo e de seus arredores, de nossa disposição sensível ao encontro, do que da imagem mesma. Ela dá uma pista, ela não diz muito, mas, de repente, estamos surpreendentemente mergulhados na sua dimensão fantasmática.

As fotografias, tais como os monumentos, servem para lembrar ou para poder esquecer? Os objetos, as imagens, as palavras, os traços físicos no mundo, projetados no lugar dos verdadeiros corpos, dos desaparecidos, servem, afinal, para quê? Platão diria que o registro alimenta o esquecimento; a escrita como a morte da memória, produzindo somente o gesto de uma rememoração. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, Platão critica, para além da escrita, o seu caráter de imagem, sendo “próxima demais da pintura, dessa ‘zoo-grafia’ que pretende (d)escrever o vivo, mas que só é cópia morta sob a ilusão de vida, simulacro.”³²² A fotografia que guarda um acontecimento, ou mesmo um rosto, é menos a memória da coisa mesma, mas, antes, sua rememoração (estamos na trama da memória voluntária). Mas o próprio ato de lembrar – ou de ser pego, de surpresa, por algo, uma imagem, um cheiro, uma voz – pode dar acesso a uma invisibilidade da fotografia que não é mais da ordem da rememoração, mas de uma presença, de uma memória – pensada aqui como o momento mesmo de um encontro.

No longo panorama da história do homem com a morte e a imagem, é fácil observar que vivemos numa época em que a morte é mais cotidianamente e espetacularmente visível,

³²⁰ BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*, p. 106.

³²¹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 86.

³²² GAGNEBIN. Morte da memória, memória da morte. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p. 54.

através de filmes, séries, jornalismo – os meios de entretenimento –, quando, contudo, mostra-se tudo, menos o rosto do morto a quem somos vinculados amorosamente. Talvez sejam os funerais das pessoas comuns, hoje, o rito menos fotografado e menos fotografável (embora não pareça muito estranho o velório ser filmado e disponibilizado, como imagem, para qualquer lugar do mundo). O luto e a dor são elementos cruciais e, certamente, a fotografia se tornou uma prática tão banalizada que soaria quase como uma obscenidade fotografar deliberadamente o morto, um desrespeito no gesto mesmo de fazer uma mera imagem a mais. Mas não acredito que se trate somente disso, há algo de uma visibilidade envolvida que me parece central. O que não desejamos ver para que não fotografemos o morto? Fotografar seria fazer o morto *aparecer*, como se a imagem lhe conferisse visibilidade? Ou seria fazê-lo *desaparecer*, tirando a visibilidade do cadáver em prol de uma presença, ainda, da *pessoa*? Por que não fotografamos mais o corpo morto se tanto fotografamos o corpo vivo durante a sua existência? Não lidamos com o corpo morto de um ente amoroso como se fosse um mero cadáver, um resto biológico; pelo contrário, beijamo-os, tocamos suas mãos, seu rosto, olhamo-os com afeto. Então, por que haveria uma aura de interdição em sua fotografia, como se fosse uma atitude macabra e patológica, no mínimo de mau gosto? Restam as perguntas. É impossível chegar perto demais do que acontece na época em que vivemos; o correr do tempo dirá. A morte daqueles que amamos foi se tornando invisível nas sociedades contemporâneas e imagino que, se fosse fotografada, ela seria dada a ver, perderia sua transparência e sua invisibilidade. Fotografar a morte é dar-lhe um rosto, tornar opaco o corpo do morto. Por algum motivo, temos evitado olhá-lo.

Estamos, hoje, inventando novas formas de nos relacionar com os mortos: cemitérios virtuais, *web* velórios, *huggable bears*, mensagens ao além via redes sociais. Não estamos, portanto, evitando plenamente a ideia da morte. Mas a prática da fotografia *post-mortem* povoa as mídias – o que uma simples busca na *internet* facilmente prova – agregada a palavras como bizarra, mórbida, macabra, *freak*, *weird*, *creepy*. Não parece *freak* falar com os mortos pelo *facebook*, mas guardar a imagem fotográfica de um morto que amamos está nas proximidades de uma aberração, ou de uma patologia.

Por fim, resta notar que as fotografias amorosas – seja do vivo ou do morto – são desejadas e guardadas como a promessa de sobrevivência de um traço, um rastro, como uma prova de existência e a possibilidade de representar, em algum lugar, o corpo ausente. Nessa representação, algo dele se faz presente, *presentifica-se*. Um novo corpo então é criado e

animado para que o vivo tenha esse *outro* com o que – com quem – se relacionar. Em uma espécie de comunhão entre corpos – presentes, ausentes e reinventados –, uma nova lógica de relação se faz. Como na Eucaristia cristã e em rituais primitivos, quando comer o corpo do outro é torná-lo parte de si, as imagens amorosas nos constituem sobre e sob a pele, a carne, a memória.

Passamos a vida tentando salvar as coisas do esquecimento. Salvar o que amamos, salvar vivos e mortos, salvar os acontecimentos. A fotografia nos faz acreditar que é possível guardar, nos faz acreditar que um dia, ao olharmos a imagem, receberemos de volta o olhar do outro. Talvez recebamos algo: o nosso próprio olhar que reflete vazio na imagem. É um encontro solitário.

Enquanto escrevo, tenho diante de mim uma fotografia de infância, em que apareço, pequenina, com alguns familiares. Estou ao lado do meu pai, ele me abraça, a mão esquerda no meu ombro. Quando olho a imagem, olho para ele. Ele também me olha, agora, na direção que um dia fora a da câmera. Por um mínimo instante, nossos olhares se cruzam, encontram-se em tempos longínquos e irreversivelmente separados. Ele toca o ombro da menina, mas olha para mim. A fotografia tem um poder de devolver o olhar que beira o horror.



Fig. 258 - Arquivo pessoal. Belo Horizonte, c.1985.

EPÍLOGO

Se, naquela última imagem de seu corpo, eu não reconheci o meu avô, hoje eu compreendo que a estranheza não era anunciada pela fixidez do seu rosto morto, dos olhos fechados ou da miudeza de um homem que morre. O reconhecimento não está no lugar comum do rosto ou mesmo de uma expressão familiar. Barthes falaria de um *ar* e o ar do meu avô, depois de sua morte, eu somente encontrei em uma imagem que escapa a qualquer objetivo amoroso, a qualquer registro pensável dentro de um âmbito de afeto e intimidade. Mesmo tendo já conhecido a imagem antes de sua morte, foi somente depois dela que a grande ferida se abriu.

Pesquisando ruas pelo *Street View*, programa da *Google* que permite a visualização panorâmica de localidades ao nível do chão, um dia encontramos, meu irmão e eu, em uma bonita e estranha coincidência, o meu avô. Seu rosto não é visível, está desfocado pelo programa que pretende preservar a identidade das pessoas aleatoriamente fotografadas. Mas todo o resto do seu corpo, sua roupa, seu caminhar, a sacolinha, a boina, o relógio, tudo é ele. Mesmo o jeito, o passo, a mão que se apoia no cesto de lixo, a cabeça baixa. Não se trata de uma única imagem, mas de uma sucessão delas, em que, a princípio, o vemos por trás, depois nos aproximamos, ficamos então ao seu lado e por fim passamos adiante. A data da imagem é de julho de 2011. Penso: ele ainda não estava doente. Vejo-o então percorrer a cidade novamente, hoje, vivo, a cidade reinventada pela imagem. Ali, ele é um velhote que caminha com sua sacolinha, tão vivo quanto nós. Não vejo o seu rosto, mas sinto profundo afeto pelo que a imagem me dá e, a seguir, caio brutalmente na ferida da fotografia: ela não me devolve nada. Se, por um instante, a imagem reinventa o outro e lhe dá um rosto, a seguir ela nos confirma que permanecemos sós.

BIBLIOGRAFIA

- ALBARRACÍN, Ana María Henao. Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia. *Universitas Humanística*, Bogotá, n. 75, p. 329-355. jan.-jun. 2013.
- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. Vol. 1. 315 p.
- _____. *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Trad. Pedro Jordão. Lisboa: Teorema, 1989. 192 p.
- AUBENAS, Sylvie. Le petit monde de Disdéri. *Études photographiques*, n. 3, nov. 1997. Disponível em: <http://etudesphotographiques.revues.org/93>. Acesso em: 14/10/2013.
- AUSTER, Paul. *A invenção da solidão*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 194 p.
- BADINTER, Elisabeth. *Um Amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 370 p.
- BAGNOLI, Martina; KLEIN, Holger A.; MANN, C. Griffith; ROBINSON, James. *Treasures of heaven: saints, relics, and devotion in medieval Europe*. London: The British Museum Press, 2011. 260 p.
- BAILLY, Jean-Christophe. *L'apostrophe muette*. Essai sur les portraits du Fayoum. Paris: Hazan, 2012. 176 p.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984. 188 p.
- _____. *Diário de Luto: 26 de outubro de 1977 - 15 de setembro de 1979*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 256 p.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. 216 p.
- BATCHEN, Geoffrey. *Each Wild Idea: writing, photography, history*. Londres: The MIT Press, 2000. 236 p.
- _____. Ere the substance fade: Photography and hair jewellery. In: EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice (org.) *Photographs Objects Histories: On the materiality of images*. NY, Londres: Routledge, 2004. p. 32-47.
- _____. *Forget me not: Photography and remembrance*. New York, Amsterdam: Princeton Architectural Press; Van Gogh Museum, 2004.
- _____. Forget me not: an interview with Geoffrey Batchen. *Cabinet Magazine*, 14, 2004. Entrevista concedida a Brian Dillon. Disponível em: <http://cabinetmagazine.org/issues/14/dillon.php>. Acesso em: 14/10/2013.
- _____. Geoffrey Batchen acha que o seu álbum de família devia ser público. *Público*, 11 de junho de 2008. Entrevista concedida a Kathleen Gomes. Disponível em <http://static.publico.pt/blogs.d.rtephotographica/geoffreybatchen.pdf>. Acesso em: 14/10/2013.
- _____. Snapshots: Art history and the ethnographic turn. *Photographies*, v. 1, n. 2, p. 121-142, 2008.
- _____. *Suspending Time: Life – Photography – Death*. Shizuoka: Izu Photo Museum, 2010. 258 p.
- BAUDRY, Patrick. Devant le cadavre. *Religiologiques*, n. 12, p. 19-29, outono 1995.
- _____. La mémoire des morts. *Tumultes*, n. 16, p. 29-40, jan. 2001. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-tumultes-2001-1-page-29.htm>. Acesso em: 18/03/2015.
- _____. *La place des morts: enjeux et rites*. Paris: Armand Colin, 1999. 206 p.
- _____. La ritualité funéraire. *Hermès, La Revue*, n. 43, mar. 2005. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue>

-hermes-la-revue-2005-3-page-189.htm. Acesso em: 18/03/2015.

BELTING, Hans. Image, Medium, Body: a new approach to Iconology. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 31, n. 2, p. 302-319, inverno 2005.

_____. Por uma antropologia da imagem. Trad. Jason Campelo. *Concinnitas*, ano 6, v. 1, n. 8, p. 65-78, jul. 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. 254 p.

_____. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. 272 p.

_____. *Passagens*. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 1168 p.

BERGER, Lynn. Snapshots, or: Visual Cultures Clichés. *Photographies*, v. 4, n. 2, p. 175-190, set. de 2011.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: A palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. 142 p.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 280 p.

BLUME, Sandro. Fotografia mortuária: imagens da boa morte. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá, v. V, n. 15, jan. 2013. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>. Acesso em: 06/05/2015.

BOLLOCH, Joëlle. *Post-mortem*. Arles: Actes Sud / Photo Poche, 2007. n.p.

BORGES, Deborah. A fotografia mortuária no contexto familiar: estudo de retratos produzidos em Bela Vista de Goiás (1920-1960). *Domínios da imagem*, Londrina, v. 7, n. 13, p. 24-38, jul.-dez. 2013.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001. p. 119-128.

BUCHER, Anne-Laure. Engendrer, nourrir, dévorer: les fonctions symboliques de la féminité. *Religiologiques*, n. 17, primavera 1998. Disponível em: <http://www.religiologiques.uqam.ca/17web/17bucher.html#fnB0>. Acesso em: 18/04/2015.

BURNS, Stanley B. *Sleeping Beauty II: Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography: American and European Traditions*. New York: The Burns Archive Press, 2002. n.p.

_____. *Sleeping Beauty III: Memorial Photography: The Children*. New York: The Burns Archive Press, 2011. n.p.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 150 p.

_____. *Os amores difíceis*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 258 p.

CAMPOS, Israel Souto. A ótica do inevitável: reflexões sobre o fim da aura na fotografia mortuária brasileira. *Mediação*, Belo Horizonte, v. 12, n. 11, p. 73-90, jul./dez. 2010.

CAROL, Anne; LE BRETON, David (dir). Dossier corps et cadavres. *Corps*, n. 11, p. 30-116, 2013.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CÉLÉRIER, Marie-Claire; LAUFER, Laurie. Avant-Propos. Les vivants et les morts. *Champ psychosomatique*, 32, p. 5-8, abr. 2003.

CHRISTIAN, Kelly. *Bearing Bodies and Brutality: Death, Embalming, and Postmortem Photography in the 19th Century*. Disponível em: https://www.academia.edu/2919344/Bearing_Bodies_and_Brutality_Death_Embalming_and_Postmortem_Photography_in_the_19th_Century. Acesso em: 18/03/2015.

CLAVANDIER, Gaëlle. Quels enjeux contemporains autour du cadavre et des cendres? *Frontières*, n. 22, p.14-18, 2011. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00681058>. Acesso em: 25/02/2015.

CUARTEROLO, Andrea. Fotografiar la muerte. La imagen en el ritual póstumo. *Todo es Historia*, Buenos Aires, n. 424, p. 24-34, nov. 2002.

_____. La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria. *Aisthesis*, Santiago, n. 35, p. 51-55, 2002.

CYMBALISTA, Renato. *Cidade dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do estado de São Paulo*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2002. 210 p.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993. 376 p.

DELSAUX, Nicole. *L'icône: chemin de lumière*. Paris: Éditions de l'Oeuvre, 2013. 118 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264 p.

_____. O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Trad. Sonia Taborda. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, mai. 1998.

DILLON, Brian. Rereading: Camera Lucida by Roland Barthes. *The Guardian*, 26 de março de 2011. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2011/mar/26/roland-barthes-camera-lucida-rereading/>. Acesso em: 01/04/2015.

DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.

EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice (org.) *Photographs Objects Histories: On the materiality of images*. New York | Londres: Routledge, 2004. 239 p.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Seguido de “Envelhecer e morrer”. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 112 p.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008.

FAETA, Francesco. La mort en images. *Terrain*, n. 20, 1993. Disponível em: <http://terrain.revues.org/3059>. Acesso em: 18/03/2015.

FAUCON, Bernard; CAUJOLLE, Christian; DARRIEUSSECQ, Marie; MONTEROSSO, Jean-Luc. *Bernard Faucon*. Paris: Actes Sud, 2005. n.p.

FERNANDES JR., Rubens. Colecionador de olhares perdidos. *Icônica*. Disponível em: <http://iconica.com.br/blog/?p=1696>. Acesso em: 18/10/2013.

FORSYTH, William H. Medieval Statues of the Pieta in the Museum. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 11, n. 7, mar. 1953. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3257594?uid=2&uid=4&sid=21106066562731>. Acesso em: 19/04/2015.

FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Points, 1974. 224 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Morte da memória, memória da morte: da escrita em Platão. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 47-65.

GÉRARD-ROSAY, Hélène. Devenir des traces après crémation. *Études sur la mort*, n. 125, p. 105-117, jan. 2004. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2004-1-page-105.htm>. Acesso em: 02/03/2015.

_____. Inscryption corporelle ou oblitération rituelle – le corps en état intermédiaire. *Religiologiques*, n. 12, primavera 1995. Disponível em: <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no12/inscryption.pdf>. Acesso em: 02/03/2015.

GRECO, Musso. Os espelhos de Lacan. *Opção Lacaniana*, n. 6, ano 2, 2011. Disponível em: http://opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_6/Os_espelhos_de_Lacan.pdf. Acesso em: 18/10/2014.

GROJNOWSKI, Daniel. *Photographie et croyance*. Images-empreintes, images vraies. Paris: Éditions de la Différence, 2012. 124 p.

GROOTENBOER, Hanneke. *Treasuring the gaze: intimate vision in late eighteenth-century eye miniatures*. Chicago: University Of Chicago Press, 2012. 300 p.

HANUS, Michel. Les traces des morts: nécessité pour les proches et pour la société de savoir où se trouvent le corps ou les cendres des défunts. *Études sur la mort*, n. 132, p. 39-44, 2007.

HARDY, Laurence. De la toiletteuse au thanatopracteur. Prendre soin des corps après la mort. *Cahiers du Genre*, 42, p. 141-158, jan. 2007.

HILST, Hilda. *Da Morte: Odes mínimas*. Rio de Janeiro: Globo, 2003. 136 p.

HIRSCH, Marianne. *Family Frames: photography, narrative and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. 304 p.

_____. (ed.). *The familial gaze*. Hanover: University Press of New England, 1999. 352 p.

JONAS, Irène. La photographie de famille au temps du numérique. *Enfances, Familles, Générations*, n. 7, outono 2007.

_____. *Mort de la photo de famille? De l'argentique au numérique*. Paris: L'Harmattan, 2010. 214 p.

KAUFMANN, Jean-Claude (introd.). *Un siècle de photos de familles*. Paris: Les éditions Textuel, 2002. 208 p.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia e interdito. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n. 54, fev. 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092004000100008>. Acesso em: 06/05/2015.

_____. O imaginário urbano sobre fotografia e morte em Belo Horizonte, MG, nos anos finais do século XX. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 100-122, jan.-jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n54/a08v1954.pdf>. Acesso em: 06/05/2015.

KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In: _____. *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado; Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 384 p.

LANDSBERG, Paul Ludwig. Ensaio sobre a experiência da morte. In: _____. *Ensaio sobre a experiência da morte e outros ensaios*. Trad. Vários. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC Rio, 2009. p. 13-63.

LAUFER, Laurie. Au risque des images. *Topique*, n. 107, p. 135-148, fev. 2009. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-topique-2009-2-page-135.htm>. Acesso em: 04/05/2015.

_____. *L'enigme du deuil*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. 218 p.

_____. Quand le lieu de sépulture est un reste du disparu. *Champ psychosomatique*, n. 28, p. 113-127, abr. 2002. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2002-4-page-113.htm>. Acesso em: 18/03/2015.

LE BRETON, David. Déclinaisons du cadavre: esquisse anthropologique. *Frontières*, v. 23, n. 1, p. 8-13, 2010. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/1004017ar>. Acesso em: 05/11/2014.

- _____. *Des visages: essai d'anthropologie*. Paris: Éditions Métailié, 1992. 328 p.
- _____. L'appartenance au corps. In: RODOTÀ, Stefano; ZATTI, Paolo (dir.). *Trattato di biodiritto*. Tomo I. Milão: Giuffrè Editore, 2011. p. 77-98.
- _____. Le cadavre ambigu: approche anthropologique. *Études sur la mort*, n. 129, p. 79-90, jan. 2006. Disponível em: www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2006-1-page-79.htm. Acesso em: 05/11/2014.
- _____. Le visage et le sacré: quelques jalons d'analyse. *Religiologiques*, n. 12, p. 49-64, primavera 1995. Disponível em: <http://www.religiologiques.uqam.ca/no12/visage.pdf>. Acesso em: 05/11/2014.
- LICHTENBERG, Roger. Les momies d'Égypte. *Études sur la mort*, n. 129, p. 23-31, jan. 2006. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2006-1-page-23.htm>. Acesso em: 16/03/2015.
- LINKMAN, Audrey. *Photography and Death*. Londres: Reaktion Books, 2011. 216 p.
- MARESCA, Sylvain. L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne. *Études photographiques*, n. 15, nov. 2004. Disponível em: <http://etudesphotographiques.revues.org/395>. Acesso em: 16/10/2013.
- MAUREILLE, Bruno. *Les premières sépultures*. Paris: Éditions Le Pommier, 2004. 123 p.
- MILLER, C. L. *Postmortem Collectibles*. A Schiffer book for collectors. Atglen, Pennsylvania: Schiffer Publishing Ltd, 2001. 160 p.
- MONDZAIN, Marie José. *Homo spectator*. Paris: Bayard, 2007. 272 p.
- MOREL, Marie-France. La mort d'un bébé au fil de l'histoire. *Spirale*, n. 31, p. 15-34, mar. 2004. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-spirale-2004-3-page-15.htm>. Acesso em: 14/04/2015.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003. 184 p.
- _____. *Corpus*. Trad. Paulo Bacelar. Lisboa: Vega, 2000. 122p
- _____. *Noli me tangere*. Paris: Bayard, 2003. 96 p.
- _____. *Le regard du portrait*. Paris: Galilée, 2001. 94 p.
- _____. *Partir – le départ*. Paris: Bayard, 2011. 62 p.
- OLGUIN, Salvador. Interactions with the Non-Human: Fetishism, Prosthesis, and Postmortem Photography. *Anamesa: an interdisciplinary journal*, v. 8, n. 1, p. 98-107, primavera 2010.
- PEREC, Georges. *W ou a memória da infância*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 198 p.
- PIETTE, Albert. *Détails d'amour ou le lien par l'écriture*. Paris: L'Harmattan, 2003. 200 p.
- _____. *Le temps du deuil: essai d'anthropologie existentielle*. Paris: Les Éditions de l'Atelier, 2005. 126 p.
- PIRANDELLO, Luigi. Conversas com personagens. In: _____. *40 novelas de Luigi Pirandello*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 360-371.
- POURCHER, Yves. La fouille des champs d'honneur. *Terrain*, n. 20, mar. 1993. Disponível em: <http://terrain.revues.org/3057>. Acesso em: 16/03/2015.
- RICOEUR, Paul. *Vivo até a morte: seguido de fragmentos*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. 97 p.
- RIEDL, Titus. *Últimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002. 182 p.

- RUBY, Jay. *Secure the shadow. Death and Photography in America*. Cambridge: The MIT Press, 1995. 220 p.
- SARAIVA, Clara. Le mort maquillé. Funeral directors américains et fossoyeurs portugais. *Terrain*, n. 20, mar. 1993. Disponível em: <http://terrain.revues.org/3061>. Acesso em: 16/03/2015.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Trad. José Rivair Macedo. São Paulo: EDUSC, 2007. 380 p.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 288 p.
- SILVA, Armando. *Álbuns de família: a imagem de nós mesmos*. Trad. Sandra Martha Dolinsk. São Paulo: Ed. Senac, 2008. 320 p.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 224 p.
- _____. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 108 p.
- SOUSA, Flander de; FRANÇA, Verônica Alkmim (org.). *O olhar eterno de Chichico Alkmim*. Belo Horizonte: Editora B, 2005. 108 p.
- THOMAS, Louis-Vincent. *La mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991. 128 p.
- _____. *La mort en question: traces de mort, mort des traces*. Paris: L'Harmattan, 1991. 538 p.
- _____. *Rites de mort: pour la paix des vivants*. Paris: Fayard, 1985. 294 p.
- WEST, Nancy Martha. *Kodak and the lens of nostalgia*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2000. 242 p.

MEIOS ELETRÔNICOS

- Arts connected [*Portrait of a boy*, James B. Read]
Disponível em: <http://www.artsconnected.org/resource/1624/portrait-of-a-boy/>
Acesso em: 01/04/2015
- BBC [*John Tradescant the Elder on his Deathbed*]
Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/john-tradescant-the-elder-on-his-deathbed/>
Acesso em: 01/04/2015
- Boston.com [*Mourning Picture*, Edwin Elmer]
Disponível em: http://www.boston.com/ae/blogs/sebastiansmee/2011/06/frame_by_frame_edwin_elmers_mo.html
Acesso em: 01/04/2015
- Conway Library, Courtauld Institute of Art [*Colombari della Vigna Codini*]
Disponível em: <http://www.courtauldprints.com/image/171600/colombari-della-vigna-codini/>
Acesso em: 01/04/2015
- Corbis [*Queen Victoria*]
Disponível em: <http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/HU005647/official-diamond-jubilee-portrait-of-queen-victoria>
Acesso em: 14/05/2015
- Eastman House [Kodak Advertising Collection]
Disponível em: <http://www.eastmanhouse.org/features/kodak-advertising/>
Acesso em: 19/05/2015
- Encyclopédie sur la mort
Disponível em: <http://agora.qc.ca/thematiques/mort/>

Acesso em: 01/04/2015

Flickr [*A baby holds a photo of his mother*]

Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/kingkongphoto/4977335234/in/photostream/>

Acesso em: 01/04/2015

Flickr [*Beyond grief*]

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/60861613@N00/15630116346/>

Acesso em: 18/04/2015

Flickr | National Media Museum [*Mrs Bentley and the spirit of her deceased sister*]

<https://www.flickr.com/photos/nationalmediamuseum/2781057504/in/set-72157606849278823/>

Acesso em: 04/05/2015

Flickr [*The Empty Chair*]

Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/60861613@N00/14130257159/in/pool-mourning/>

Acesso em: 01/04/2015

Flickr [*Welsh Widow*]

Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/60861613@N00/8714471217/in/photostream/>

Acesso em: 01/04/2015

Lang | Antique & Estate Jewelry [*Eye Miniature Set in a Brooch Garnet*]

Disponível em: http://www.langantiques.com/university/index.php/Lover's_Eye_Miniature

Acesso em: 13/05/2015

Latin Dictionary

Disponível em: <http://www.latin-dictionary.net/search/latin/hostia/>

Acesso em: 01/04/2015

Le thanatopracteur

Disponível em: <http://www.le-thanatopracteur.fr/spip.php?article19/>

Acesso em: 01/04/2015

Library of Congress [*Unidentified girl in mourning dress holding framed photograph of her father as a cavalryman with sword and Hardee hat*]

Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/item/2010648759/>

Acesso em: 01/04/2015

Luminous-Lint [*Post-mortem Daguerreotype of a little girl and her doll*]

Disponível em: <http://www.luminous-lint.com/app/image/2444937667412464717883/>

Acesso em: 04/05/2015

Mainely Urns and Memorials [*Huggable Memory Teddy Bear Cremation Urn*]

Disponível em: <http://www.mainelyurns.com/fp-bear-4.html/>

Acesso em: 02/04/2015

Metropolitan Museum of Art [*American Portrait Miniatures of the Eighteenth Century*]

Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/mini/hd_mini.htm/

Acesso em: 01/04/2015

Metropolitan Museum of Art [*Department of Medieval Art and The Cloisters*]

Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/virg/hd_virg.htm

Acesso em: 19/04/2015

Musée d'Orsay [*Jean Auguste Dominique Ingres, La Vierge adorant l'hostie, 1854*]

Disponível em: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=000523&cHash=0c72631370

Acesso em: 02/04/2015

Now I lay me down to sleep

Disponível em: <https://www.nowilaymedowntosleep.org/>

Acesso em: 01/04/2015

Paul Frecker Collection

Disponível em: <http://www.paulfrecker.com/collections.cfm?&pagetype=library&typeID=1&ShowStart=1&ShowEnd=8&myPage=1>

Acesso em: 14/05/2015

Royal Collection Trust [*Queen Victoria, the Crown Princess of Prussia (Princess Royal of England), Princess Alice and Prince Alfred*]

Disponível em: <http://www.royalcollection.org.uk/collection/2900545/queen-victoria-the-crown-princess-of-prussia-princess-royal-of-england-princess>

Acesso em: 14/05/2015

Thanatos Archive

Disponível em: <http://thanatos.net/>

Acesso em: 01/04/2015

Victoria and Albert Museum [Portrait miniatures]

Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/page/p/portrait-miniatures/>

Acesso em: 01/04/2015

Youtube [Mart - Che cos'è l'altro ritratto? (Parte I/IV) Conversazione con Jean-Luc Nancy]

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zwK9OD_iTCc

Acesso em: 01/04/2015