

Fotografia e tecnologia: o pós-morte no Brasil oitocentista

Photography and technology: the postmortem in the nineteenth-century Brazil

MARLI MARCONDES

Mestre e doutoranda em Multimeios (IA-Unicamp),
conservadora de arquivos fotográficos do CMU e pesquisadora
do Grupo de Pesquisa Memória e Fotografia (CMU/CNPq)
E-mail: marlima@unicamp.br

RESUMO

O presente trabalho pretende abordar a questão da morte, não em toda sua complexidade, quer seja no âmbito da sociologia, da história, da antropologia ou da saúde, mas estabelecer um paralelo entre a representação da morte no século XIX, a partir dos preceitos culturais e religiosos da sociedade ocidental e brasileira, com as transformações tecnológicas ocorridas no campo da fotografia no mesmo período.

Palavras-chave: fotografia; morte; memória

ABSTRACT

This study addresses the question of death, not in all their complexity, whether in sociology, history, anthropology or health, but draw a parallel between the representation of death in the nineteenth century, from the cultural precepts and religious of Western society and Brazil, with the technological changes occurring in the field of photography in the same period

Keywords: photography; death; memory

“No mundo real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer. No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira”.

Susan Sontag

A fotografia designada por mortuária agrega uma diversidade tipológica que não caberia na dimensão desse artigo. Por mortuário são conhecidos os retratos produzidos da pessoa ainda viva e que serviram, posteriormente, para enfeitar seu túmulo. Também são conhecidos como mortuários os retratos realizados após a morte do indivíduo, tendo como base uma imagem tomada previamente, antes da ocorrência da morte.

O presente artigo trata apenas da fotografia pós-morte, que compreende o registro da pessoa já morta, ou seja, do próprio cadáver.

É natural que o primeiro contato do pesquisador com esse tipo de fotografia possa causar desconforto, assombro e tristeza, sobretudo quando elas se relacionam à morte menina, isto é, de crianças. Por outro lado, a constatação da existência dessas fotografias em arquivos e, principalmente, em coleções particulares, desperta grande curiosidade para os investigadores da história da fotografia. O motivo que nos levou a pesquisar esse assunto foi a incompreensão na atitude de pais e mães motivados em registrar a imagem do filho já morto. Como esses pais podiam enfrentar o momento doloroso do ato fotográfico e, como conseguiam conviver com a imagem congelada de um instante de tão profunda dor?

O romance de Cornélio Penna “A Menina Morta” (PENNA, 2001), ambientado na fazenda de café do Grotão no Vale do Paraíba, forneceu um painel instigante sobre as relações conflitantes entre os membros de uma família da elite rural diante da presença do quadro da menina morta entre os vivos. Ele atribui a naturalidade aparente das famílias no contato com a morte à interdição que lhes é imposta à dor e ao sentimento de perda, pois essas são consideradas fraquezas do ser humano, portanto, não permitidas, segundo a atitude da sociedade oitocentista diante da morte (PENNA, 2001: 2).

A dificuldade no trato com as imagens de pessoas mortas, sobretu-

do por causa da sua força emocional, pode ser explicada pela natureza indicial da fotografia, situação em que ocorre a aderência do referente ao suporte, ou seja, quando a luz que emana do cadáver é impressionada no suporte fotográfico para compor a imagem. Nesse caso ocorre uma relação de contigüidade física, o cadáver deixa algo de si impregnado na fotografia.

Também a especularidade da imagem-máquina pode responder por esse estranhamento no trato com as fotografias pós-morte, já que a maioria das pessoas confunde a representação da realidade com a própria realidade. Logo, o peso de realidade transposto para o suporte fotográfico coloca o observador diante de uma dupla morte, a do sujeito efetivamente morto e a do instante fugidio do ato fotográfico, do “isso foi”, segundo Barthes (BARTHES, 1984).

São essas constatações, percebidas como macabras, que distanciam os indivíduos do convívio com as imagens pós-morte, daí serem descartadas das coleções particulares, principalmente quando se encontram fora de seu contexto de produção. É Rosalind Krauss quem nos alerta para o prejuízo que essa visão de macabro pode gerar ao distanciar os pesquisadores de uma parte fundamental da história da fotografia, o pós- morte (KRAUSS, 2002). Portanto, é com o intuito de desvendar esse desejo contraditório de registrar o morto que nos debruçamos sobre o tema, e para melhor esclarecer alguns aspectos que influenciaram e determinaram a estética dessa fotografia partiremos de uma breve exposição das primeiras formas de representação da morte, passando pela Idade Média, até chegarmos à fotografia no século XIX.

ORIGEM DA REPRESENTAÇÃO MORTUÁRIA

Foi através das máscaras mortuárias moldadas em pedra, madeira ou gesso e finalizadas em ouro, como a máscara funerária de Tutankhamon (esculpida entre os anos de 1333 e 1323 a.C.) que a representação do indivíduo morto ganhou espaço no mundo dos vivos. Mais tarde, no Egito-Romano [1], as máscaras mortuárias cederam lugar aos retratos pintados sobre madeira utilizando a técnica da encáustica ou têmpera. Por terem se originado no deserto de Fayum essas representações ficaram

1 - A denominação de Egito – Romano refere-se ao período compreendido entre os séculos I e IV d.C., em que houve dominação dos romanos sob os egípcios, e é caracterizado pela integração artística e religiosa entre gregos, egípcios e romanos (Einaudi, 2009:114).

Figura 1



Retrato de Fayum - Retrato de jovem mulher. Época romana (século II d.C.). Encáustica sobre madeira; 42 x 23 cm. Museu Egípcio-Cairo (EINAUDI, 2009:114)

conhecidas como retratos de Fayum. [FIG. 1] Sua função era identificar a múmia contida na câmara mortuária, ou sarcófago, daí serem colocadas sobre a tampa. Os retratos de Fayum eram dispostos entre as vendas das múmias, na altura do rosto, perpetuando a fisionomia e, com ela, a identidade *post mortem* do defunto, segundo uma crença tipicamente local (EINAUDI, 2009).

Na concepção de morte desses povos os sarcófagos cumpriam um papel fundamental no ritual fúnebre, respondendo pelo sucesso em alcançar a felicidade depois da morte. Para tanto era necessário que o lugar do morto fosse confortável, suprido de alimentos e bens necessários para o bom viver, e que correspondesse a sua morada, como explica JANSON ao tratar da arte entre os egípcios.

(...) o homem pode obter sua própria felicidade após a morte, equipando sua sepultura com uma espécie de réplica sombria de seu espírito, o **ka**, e assegurando que o **ka** viesse a ter um corpo para habitar - seu próprio cadáver mumificado ou, como substituto, uma estátua de si próprio (JANSON, 1988:211).

Na Idade Média a atitude diante da morte assume outra feição e sua representação se torna macabra e assustadora. A iminência da morte quer fosse ela causada pelas guerras, a peste, a fome, etc., fez com que se tornasse presente cotidianamente na vida das pessoas. Segundo Áries,

convivia-se com a morte em todos os espaços sociais. O espetáculo dos mortos, cujos ossos afloravam à superfície dos cemitérios, como o crânio de Hamlet, não impressionava mais os vivos que a idéia da sua própria morte. Estavam tão familiarizados com os mortos quanto com sua própria morte (ARIÈS, 1975:26).

Ao adentrar o século XIX, a visão e o tratamento dado à morte se modificaram, apesar da herança de alguns aspectos medievais. A “morte domada”, como denominou Ariès, passou a contar com rituais fúnebres complexos, no qual se incluía a produção do retrato pós-morte, já vinculado à idéia de *mimesis*. Nessa conjuntura foram produzidas pinturas a óleo, miniaturas aquareladas e, finalmente, fotografias.

Embora indesejada, mas aceita, a morte no século XIX era exaltada pela beleza do momento da viagem para o Além, conformando uma metáfora que predominaria nos rituais fúnebres, o da “passagem”. Esses ritos tinham a função de:

(...) administrar a passagem que, por não ser instantânea, é um trajeto, um percurso em direção a um destino definido - e, muitas vezes, como no caso do cristianismo, permeado de provas e incertezas - que só termina ao fim da celebração dos rituais mortuários, que objetivam facilitar a viagem do morto (RODRIGUES, 1997:174).

A preparação da “viagem” para a “outra vida” era determinada pelo acompanhamento da morte junto ao leito do moribundo, seguindo todos os rituais necessários para que ele tivesse uma “boa morte”. Era a morte assistida o requisito fundamental para garantir ao defunto a tranquilidade no Além. Segundo Reis, “uma boa morte era sempre acompanhada por especialistas em bem morrer e solidários espectadores. Ela não podia ser vivida na solidão” (REIS, 1991:100).

Por outro lado, o morrer, assim como o viver, era determinado segundo a posição social do morto. Ao abordar a questão da morte e dos rituais fúnebres na Europa oitocentista FUGIER assinala que

A exemplo dos casamentos existem categorias de

Figura 2



Jacques-Louis David: *A Morte de Marat* (1793); tela 1,65 x 1,28 m. Bruxelas, Musées Royaux de Beaux-Arts (ARGAN, 1992:46)

funerais. Somando-se o preço da cerimônia religiosa ao dos serviços da agência funerária, um enterro de primeira categoria, em 1859, sai por 4125 francos, e um enterro da nona e última categoria fica em quinze francos (FUGIER, 2006 : 260).

Essas diferenças podem ser constatadas através dos documentos mortuários que descrevem o tipo de cortejo fúnebre, as confrarias, o número de missas, o tipo de mortalha, etc. A esses atributos funerários somava-se a produção de imagens, como a pintura a óleo e a miniatura, que foram os formatos que mais influenciaram a fotografia. A pintura a óleo se diferenciava da fotografia por razões ontológicas, mas também porque nela o artista podia gozar de maior liberdade e estabelecer um sentido para a morte, como na emblemática obra de David, *A Morte*

de Marat, [FIG. 2] em que a pregnância do real não era condição determinante para a realização da pintura. A pretensão de David, segundo o crítico de arte Giulio Argan, era mostrar a morte, evidenciá-la, mas também resgatar o papel de Marat na sociedade.

Marat também é um ‘justiçado’, e a injustiça de que é vítima resgata as condenações que pronunciou, absolve-as de qualquer censura de injustiça (ARGAN, 2004:44).

Como David muitos outros pintores representaram a morte através do retrato, como Caravaggio em “O Sepultamento de Cristo” (1603), Anne-Louis Girodet em “O Sepultamento de Atala” (1808) e Charles Wilson Peale (1741-1827) que pintou sua filha Rachel Weeping, [FIG. 3] morta em 1772. A obra de Peale revela o padrão estético que seria adotado pela fotografia na segunda metade do século XIX.

A representação da morte se deu também através das miniaturas, surgidas no final do século XVIII e popularizadas nas primeiras décadas do

século XIX. Eram constituídas por desenhos em papel ou marfim, coloridos com aquarela. Por exibirem apenas o rosto e os ombros do morto, e por não possuírem conexão física com o referente, condição inerente de indicialidade, as miniaturas cumpriam seu papel de representação da morte de forma menos assustadora, menos chocante do que as fotografias viriam exercer tempos depois. Os pintores miniaturistas deixaram de pintar retratos pós-morte depois do aparecimento do daguerreótipo e passaram a fazer pinturas póstumas, como o pintor John Henry Brown (1820-1895) que pintou o retrato de John Willis Ellis Jr. O custo das miniaturas era muito maior que de um daguerreótipo e em 1850, enquanto esse último custava entre \$3 e \$6, uma miniatura de Brown não saía por menos de \$250 (FRANK, 2000). Mas tanto na pintura de miniatura como na fotografia ficava difícil distinguir entre o que era função social e o que era intenção artística, já que os dois meios reivindicavam a condição de arte.

FOTOGRAFIA PÓS MORTE

Foi nos séculos XVII e XVIII que as pinturas pós-morte adotaram o sono na representação da morte, ou seja, os mortos, principalmente as crianças, eram representados como se estivessem dormindo. O sentido dessa representação estava associado ao conceito de morte como sono, presente na mitologia grega com os filhos da noite Hypnos (Deus do Sono) e Thanatos (Deus da Morte). Essa associação influenciou a arte oitocentista na América e passou-se a aludir à morte como sono eterno.

A estética do sono foi incorporada às fotografias, mas era dificultada por limitações técnicas do dispositivo. A iluminação, essencial para a formação da imagem, constituía-se em um entrave no momento de fotografar o morto, já que ele não podia ser conduzido até o estúdio. Também as lentes

Figura 3



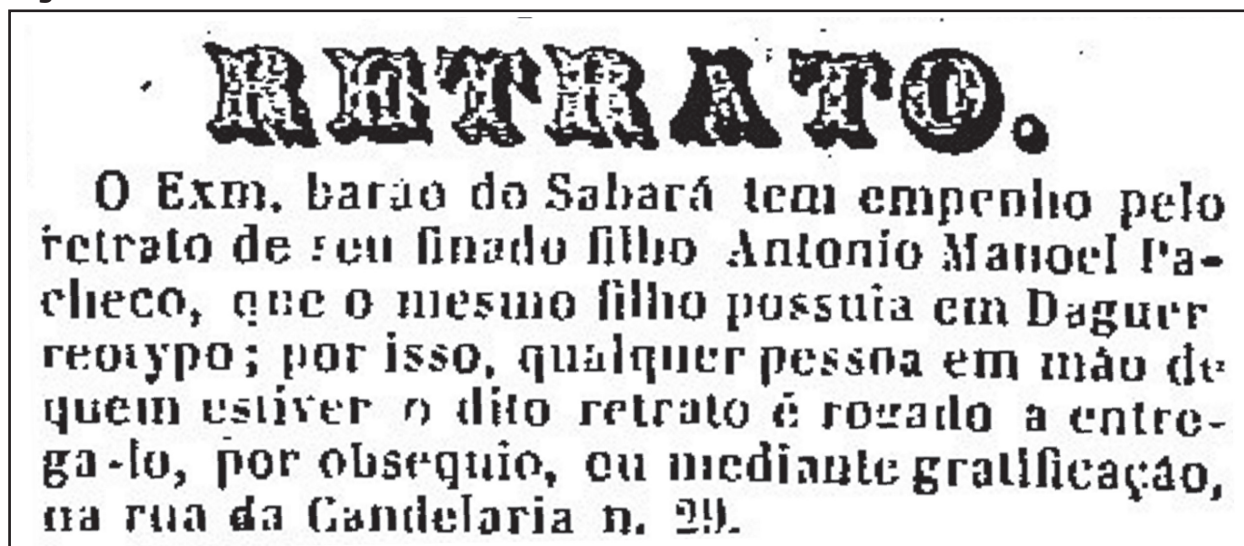
Charles W. Peale. *Rachel Weeping*, 1772, óleo sobre tela, 93,5 x 81,4 cm. Philadelphia Museum of Art (<http://jama.ama-assn.org/cgi/content/full/297/24/2673>)

Figura 4

Criança morta não identificada. Southworth & Hawes. Daguerreótipo. International Museum of Photography at George Eastman House (SOBIESZEK, 1980:55)

configuravam-se como um obstáculo por serem pouco luminosas no início da daguerreotipia. A necessidade de registro da morte, associada aos recursos técnicos disponíveis na fotografia em meados do século XIX resultou em imagens assombrosas e, muitas vezes, macabras. Para contornar essas dificuldades era imperativo que o fotógrafo fosse dotado de certo talento, daí o fato de apenas alguns estúdios se anunciarem nos jornais, apontando para a habilidade e destreza do fotógrafo na prática do pós-morte. Apesar de se constituir em um negócio rentável, a prática da fotografia pós-morte era atribuída, na maioria das vezes, aos fotógrafos de menor talento e com pior situação financeira. Apesar da recusa explícita de alguns estúdios em produzi-la, há testemunhos dessa produção entre os grandes nomes da fotografia, como a dupla norte-americana Southworth & Hawes (SOBIESZEK, 1980:55). A imagem [FIG. 4] é um exemplo de como um fotógrafo experiente

Figura 5



Jornal do Comércio, RJ, 16 de outubro de 1849, p.4

era capaz de retratar a morte, segundo os preceitos do catolicismo, e ao mesmo tempo atribuir à fotografia a plasticidade de uma pintura, tanto pela composição, quanto pelo jogo de luz e sombra. Nessa fotografia dificilmente se percebe que a criança está morta.

Pelo fato de a fotografia durante as décadas de 1840 e 1850 se configurar como um bem de luxo, destinado principalmente à elite, muitas pessoas morriam sem terem conseguido se fotografar uma única vez. A alta taxa de mortalidade infantil também responde por essa produção, já que muitas crianças morriam precocemente sem possuir um único retrato. Essa dimensão grandiosa dada ao retrato fotográfico é que nos faz compreender o desespero do Barão de Sabará quando em 1849 rogava pela devolução do daguerreótipo de seu filho, obtido antes de sua morte precoce. Provavelmente aquela era a única imagem que lhe restara. [FIG. 5]

A fotografia pós-morte surgiu logo depois do anúncio sobre a invenção do daguerreótipo na Academia de Ciências de Paris, e desde sua origem cumpria a função de corresponder à atitude do homem cristão diante da morte. Com esse compromisso implícito ela ainda dava seus primeiros passos no sentido de vencer seus entraves tecnológicos e buscava, com dificuldade, adequar a tecnologia disponível de forma a respon-

der, ideológica e esteticamente, às expectativas da sociedade no seu modo de compreender e viver a morte.

A primeira fase da fotografia mortuária foi constituída por imagens únicas, não reproduzíveis, logo, dotadas de enorme valor afetivo por sua singularidade e unicidade.

O daguerreotipista encarregado de produzir o retrato do morto deveria iniciar seu trabalho demonstrando respeito pelo defunto e pela família enlutada, e para isso cobria a câmara com um tecido negro. A fotografia só era tomada algum tempo depois da morte, precisamente quando o defunto perdia a expressão de sofrimento causada pelas contorções faciais (BURGESS, 1858).

O enquadramento definido para o daguerreótipo, e também depois para o ambrótipo, era lateral ou em 3/4, a meio corpo, deixando à vista somente ombro e cabeça do retratado, que era fotografado deitado. Nesse período a iluminação dos estúdios era natural, vinda das janelas laterais e do teto, e direcionada com cortinas. Para fotografar o morto em sua própria casa o fotógrafo dispunha apenas da iluminação das poucas janelas, e nesses casos utilizava um espelho para o direcionamento da luz para o cadáver. Dessa forma era possível obter resultados um pouco mais satisfatórios.

Os daguerreótipos e ambrótipos mortuários utilizavam estojos apropriados para identificar esse tipo específico de imagem e, diante de um consumo crescente, surgiu nos EUA a empresa Mausoleum Daguerreotype Case Company, especializada em estojos que traziam na tampa o relevo de símbolos funerários, tal como a lira mortuária. Também as molduras negras com motivos florais integravam o conjunto de acessórios necessários para identificar a imagem pós-morte (KENNY, 2001). O estojo sepulcral teve grande importância na significação da imagem pós-morte e atuava como se fosse um esquiife. O momento da morte era revivido a cada vez que o estojo era aberto.

Dentre as muitas tarefas impostas ao fotógrafo no registro do pós-morte, a composição era a parte mais difícil, na maioria das vezes por causa da rigidez muscular do modelo. A acomodação do corpo como se o modelo estivesse dormindo era dificultada e por isso eles eram amarrados ao sofá, à poltrona ou em um móvel escolhido pela família. Em

alguns casos a fotografia era tomada com o modelo deitado, com uma pose que causasse a impressão de estar em pé, e o fotógrafo se posicionava acima do defunto. A imagem resultante dava a ilusão de que o retratado estava verdadeiramente em pé. Quando o defunto era uma criança agravava-se ainda mais a tomada da pose, não mais pela rigidez muscular, mas pela necessidade de manter seus olhos abertos. De acordo com a concepção de morte vigente no século XIX, a morte de uma criança, de um anjinho, implicava no seu encontro com o anjo protetor que viria buscá-la e conduzi-la para o Além. Esse anjo tinha também a função de proteger a família do morto. A travessia para o Além só se concretizaria com sucesso se os olhos da criança fossem mantidos abertos e para conseguir essa façanha o fotógrafo apoiava-se nas orientações prescritas pelos manuais de fotografia da época. Em muitos casos abriam-se os olhos utilizando uma colher, e em outras circunstâncias, principalmente quando a família dispunha de mais recursos, delegava-se a um pintor essa empreitada. [FIG. 6]

Na fotografia pós-morte o vestuário era também um atributo fundamental no ritual fúnebre, daí os mortos serem vestidos com roupas de seus santos protetores, que no caso das crianças e das virgens era a camisola branca em homenagem a N. Sra. da Conceição. Sobre a função dessas mortalhas Reis esclarece que ela

(...) sugere um apelo à proteção dos santos nelas invocados, e sublinha a importância do cuidado com o cadáver na passagem para a Além, atenção com a alma em sua peregrinação expiatória e com a ressurreição no dia do Juízo Final. Vestir-se de

Figura 6



Anônimo. Daguerreótipo pós-morte, c. 1850, USA. Coleção John Wood (JACOB, 1992:129)

Figura 7

John Peter Bailey com seu pai. 6o. Regimento de Cavalaria de Ohio, Companhia F., ferrótipo, 31 de março de 1865 (BURNS, 2002: snp)

santo representava desejo de graça, imaginar-se mais perto de Deus, antecipando participação na Corte Divina. A roupa mortuária protegia os mortos e promovia a integração ditosa do mundo deles, mesmo que lá o endereço nem sempre fosse o mesmo (REIS, 1991: 11).

Assim como o daguerreótipo, também o ambrótipo se ocupou da fotografia pós-morte, seguindo o mesmo padrão estético, mas sem instituir uma nova visualidade decorrente da sua tecnologia diferenciada. Porém, a falta de contraste característica do ambrótipo

exigia uma intervenção pictórica mais acentuada, inserindo atributos que correspondessem à representação cristã da morte. Seu período de maior comercialização ocorreu entre os anos de 1856 e 1858, quando já era permitido exibir pessoas mortas no caixão. Contudo, a cena fúnebre, ou simplesmente, a mostra do esquife só se tornaria recorrente no período de predomínio da fotografia no formato carte de visite.

Já no final da década de 1850 e início de 1860 a fotografia passou a refletir um olhar mais casual para o sujeito morto, que passou a ser representado de forma menos rígida para os padrões estéticos e religiosos da época, e sob um suporte de ferro. Esse novo processo, conhecido como ferrótipo, [FIG. 7] exigia tratamentos especiais e forte intervenção pictórica para contornar o problema do escurecimento da placa. Nos EUA o ferrótipo pós-morte foi fundamental para registrar e certificar a morte dos soldados que combatiam na Guerra Civil Americana.

No período da carte de visite a representação da morte sofreu alterações substanciais. Passou-se a registrar o ritual fúnebre mostrando o caixão, as velas e as flores que compunham o cenário. O close sobre o modelo foi reduzido.

Mas mostrar o ritual era uma atitude que ia além da preocupação em registrar aquele momento para depois rememorar-lo. Mostrar o funeral encomendado pelo morto, ou arranjado pela família, com todos os requisitos que caracterizavam o “bem morrer” era uma prerrogativa que determinava o lugar ocupado pelo morto na sociedade. Não bastava garantir ao morto uma boa morte e um enterro glorioso, era fundamental distingui-lo na sociedade. [FIG. 8]

O retrato carte de visite também foi amplamente empregado como referência, ou esboço, para a pintura a óleo. [FIGs. 9 e 10]

A criança representada na fotografia encontrava-se amarrada a uma cadeira e é provável que alguém a segurasse por trás. A expressão do rosto sem a contorção dos lábios dá a ilusão de sono. A nitidez e a boa qualidade da fotografia garantiam ao pintor um material satisfatório para sua pintura.

Com o surgimento da emulsão de gelatina em 1874, a imagem fotográfica passou a contar com qualidade de definição muito superior aos processos anteriores. A gelatina permitia maior sensibilidade às cores do espectro luminoso e isso atenuava a precariedade característica das imagens únicas. Nas fotografias pós-morte produzidas por esse novo processo foram mantidas algumas convenções, como a pose do sono eterno, [FIG. 11] ou, a negação da morte, [FIG. 12] que também era frequente nas fotografias mortuárias produzidas ao longo da segunda metade do século XIX.

As décadas de 1880 e 1890 foram marcadas, no campo da fotografia pós-morte, por forte contradição. Ao mesmo tempo em que se operava avanços técnicos no equipamento fotográfico, convivia-se com os formatos criados na década de 1860, como o *carte cabinet*, embora a visualidade

Figura 8



Carte de visite pós-morte. Anônimo.
101room.files.wordpress.com

Figura 9



Retrato pós-morte de Harold Loomis, c. 1878, carte de visite, Coleman's Art Gallery, Wesfield, Massachusetts (Burns,1995:147)

Figura 10



Retrato pós-morte de Harold Loomis, c. 1878, pintura s/ fotografia. Coleman's Art Gallery, Wesfield, Massachusetts (Burns,1995:147)

fosse alterada pela mudança de atitude diante da morte. Ao final do século XIX e início do XX a morte passou a acontecer nos hospitais por motivo de higiene e a fotografia pós-morte tornou-se cada vez mais rara.

O NEGÓCIO DA MORTE NO BRASIL

A partir de 1850 a fotografia mortuária tornou-se um dos negócios mais rentáveis para os fotógrafos norte-americanos, sendo cobrado \$75.00 por um daguerreótipo pós-morte produzido em dia de sol, contra \$5.00 por um exemplar comum. É provável que no Brasil também tenha ocorrido uma grande procura por esse tipo de imagem, já que em 1849 o daguerreotipista L. Dubois se oferecia para tomar retratos de defuntos.

O anúncio de Dubois [FIG. 13] parece ter sido o primeiro nessa categoria, tanto no Rio de Janeiro como nas demais cidades do Brasil.

Figura 11



Jovem morta. J.. Phillips, Southern Art Gallery. Carte Cabinet, c. 1878. (BURNS,2002,snp)

Como revelam outros anúncios pesquisados a prática da fotografia pós-morte no Brasil estendeu-se ao longo do século XIX e início do XX, e seguiu as mesmas premissas impostas pelo catolicismo.

Na pesquisa não foram localizadas imagens únicas de cadáveres mas, tendo em vista a data de alguns anúncios, podemos supor que elas tenham existido, como revela o anúncio do daguerreotipista Jules Casimir que em 1858 produzia retratos pelo novo sistema.

Tirão-se todos os dias, desde as 9 horas da manhã até às 4 da tarde {seja qual for o tempo}, e igualmente retratos de defuntos (JC, 1858: snp).

Com o surgimento, em 1888, da primeira câmera fotográfica portátil, a “KODAK 100 vistas”, contendo um rolo de negativo em papel, algumas famílias passaram a produzir suas próprias fotografias e, paulatinamente, essa prática foi deixando os estúdios e se restringindo ao âmbito familiar.

Já a *carte de visite*, introduzida no Brasil em 1861 pela dupla Carneiro & Smith e seguida por Insley Pacheco, conheceu uma considerável produção de fotografias pós- morte. O acervo fotográfico de Militão A. de Azevedo, pertencente ao Museu Paulista, traz em seu conjunto inúmeras

Figura 12



Criança morta com olho pintado aberto. F. Reimer. Alemanha, Carte Cabinet, c. 1875. (BURNS,2002,snp)

Figura 13

RETRATOS

PELO DAGUERREOTYPY POR L. DUBOIS, DE PARIS,
RUA DA AJUDA N. 5.

Tira, segundo o systema Thompson, bustos, pinturas, gravuras, desenhos, e a lithographia.

O artista vai a casa das pessoas que desejarem que os seus retratos sejam tirados ali, e tambem se encarrega de tirar o retrato depois do individuo morto.

Lições de daguerreotypy pelo novo systema.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 10/junho/1849, p.4

fotografias pós-morte de meados da década de 1860 até o final do século. É provável que os ex-proprietários do estúdio de Militão, a dupla Carneiro & Gaspar, também tenham se dedicado ao retrato pós-morte.

Na fotografia de Militão [FIGs. 14 e 15] percebe-se como os signos da morte foram mantidos e

como essas imagens refletem a mudança de atitude dos homens diante da morte ao revelarem o próprio ato da morte e exibirem a cena fúnebre.

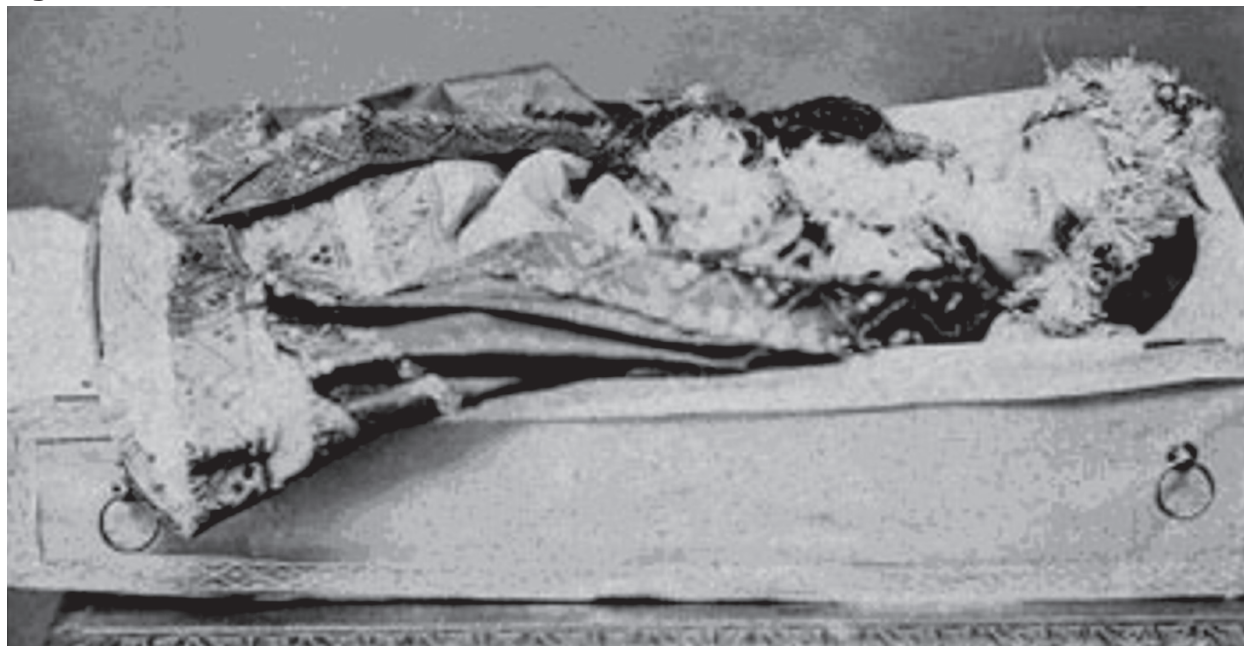
A prática de fotografar defuntos entrou em desuso

Figura 14



Retrato pós morte. 1870. Militão Augusto de Azevedo. Acervo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo (VAILATI, 2006)

Figura 15



Sem título. 1879. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (VAILATI,2006)

ao longo do século XX a partir do avanço da medicina e da diminuição da mortalidade infantil. A morte foi prorrogada e sua aceitação deixou de ser a mesma de meados do século XIX. O sentimento de posse que a fotografia do morto causava na família, e que aliviava o sentimento de perda, se transformou em uma constante reiteração da morte do ente querido. Essa perpetuação do sofrimento familiar deixou aos poucos de satisfazer os anseios da sociedade moderna. Porém, permanece nossa indagação sobre o sentido das fotografias pós-morte, já que essa prática persiste ainda hoje no nordeste brasileiro e em algumas pequenas cidades pelo interior do país. Que novos sentimentos movem esse desejo em fotografar mortos?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.
- ARIÉS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1975.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Geoffrey. *Forget Me Not - Photography & Remembrance*. Amsterdam: Van Gogh Museum; New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- BURGESS, Nathan. *The Photograph and Ambrotype Manual: A Practical Treatise*. 4a. ed., New York: Wiley & Halsted; London: Trübner & Co., 1858. (Edição Facsimilada).
- BURNS, Stanley B.; BURNS, Elizabeth. *Sleeping Beauty II - Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography - American & European traditions*. New York: Burns Archive Press, 2002.
- EINAUDI, Sílvia. *Museu Egípcio, Cairo*. Rio de Janeiro, Mediafashion, 2009 (Coleção Folha - *Grandes Museus do Mundo*; v.4).
- FRANK, Robin. Jaffee. *Love and Loss - American Portrait and Mourning Miniatures*. 1a. ed., New Haven: Yale University Press, 2000.
- FUGIER, Anne Martin. “Os ritos da vida privada burguesa”, In: *História da Vida Privada - da Revolução Francesa à Primeira Guerra - 4*, (Org.) PERROT, Michelle, São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- JANSON, Horst Woldemar; Janson, Antony. F. *Iniciação à História da Arte*, [tradução Jefferson Luiz Camargo], São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- JACOB, Michael G. *Il Dagherrotipo a Colori - Tecnica e Conservazione*. Firenze: Nardini, 1992.
- Jornal do Comércio do Rio de Janeiro (1840-1890)
- KENNY, Adele. *Photographic Cases - Victorian Design Sources 1840-1870*. USA: Schiffer Publishing Ltd., 2001.
- KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. 1º. ed. 1990, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MARTINS, José de Souza (Org.). *A Morte e os Mortos na Sociedade Brasileira*, São Paulo: Hucitec, 1983.

PENNA, Cornélio. *A Menina Morta*. Rio de Janeiro: Artium Ed., 2001 (Coleção Confluências,3).

REIS, João José. *A Morte é Uma Festa: Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Século XIX*. Cia. das Letras: SP, 1991.

RODRIGUES, Cláudia. *Lugares dos Mortos na Cidade dos Vivos*. Secretaria Municipal de Cultura, Depto. Geral de Documentação e Imformação Cultural, Divisão de Editoração, 1997.

RUBY, Jay. *Secure the Shadow - Dead and Photography in America*. 1a. ed. London-England, Cambridge-Massachusetts: MIT Press, 1995.

VAILATI, Luiz Lima. *As Fotografias de “Anjos” no Brasil do Século XIX*. In: Anais do Museu Paulista, jul-dez/2006, vol. 14, Universidade de São Paulo, pp. 51-71.