

MIGUEL AUGUSTO PINTO SOARES

## **REPRESENTAÇÕES DA MORTE: FOTOGRAFIA E MEMÓRIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em História.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre  
2007

MIGUEL AUGUSTO PINTO SOARES

## **REPRESENTAÇÕES DA MORTE: FOTOGRAFIA E MEMÓRIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em História.

Aprovado pela Banca Examinadora em 30 de agosto de 2007.

Banca Examinadora:

Maria Lúcia Bastos Kern

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Charles Monteiro

Prof. Dr. Examinador:

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Alexandre Ricardo dos Santos

Prof. Dr. Examinador:

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à professora doutora Maria Lúcia Bastos Kern, pela sua primorosa orientação e por ter compartilhado comigo sua sabedoria e experiência, que foram essenciais para essa dissertação.

Meu agradecimento à professora doutora Núncia Santoro de Constantino e ao professor doutor Charles Monteiro, que colaboraram com valiosas sugestões e sólido suporte científico durante a realização da pesquisa.

A todos os professores do Mestrado em História, pelos ensinamentos e exemplo de dedicação e amor à docência.

À minha esposa Janine Borges Soares que, com seu amor e companheirismo, nunca deixou de estar ao meu lado me apoiando ao longo de mais de duas décadas.

À minha filha Helena, que a cada dia desperta a criança que estava esquecida no meu âmago.

Aos meus pais André Nivaldo Iager Soares e Nélida Pinto Soares pelos exemplos de honestidade e amor.

Agradeço ainda às instituições públicas, Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami, Museu Histórico Casa do Imigrante Bento Gonçalves, Museu da Società Italiana, Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Arquivo Histórico de Porto Alegre, Museu Paulista - Serviço de Documentação Histórica e Iconografia.

Aos amigos e familiares de alguns falecidos que contribuíram com importantes doações de imagens e respectivas informações.

À Capes, que me possibilitou cursar esse destacado pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

## RESUMO

A presente dissertação analisa a relação da fotografia com a morte através do estudo de retratos mortuários produzidos em território gaúcho, no período de 1890 a 1963, e também de retratos cemiteriais, do cemitério São Miguel e Almas da cidade de Porto Alegre. Essas fotografias fazem parte de uma cultura visual que desempenha importante papel nas sociedades ocidentais, constituindo-se em artefatos confeccionados para atender aos anseios de diferentes coletividades diante do inexorável fato da morte. Seus usos e funções trazem diversos elementos relacionados às questões da imagem e da memória, tanto individual como coletiva, que são abordados a partir de autores que se dedicam ao estudo desses temas. São apresentadas 68 imagens, investigando-se seu caráter histórico e suas imbricações com a memória, além de sua forma, estrutura, materialidade e função. Estuda-se também como a fotografia passou a ser um importante elemento cemiterial e uma inestimável ferramenta da memória visual, disputando espaço com esculturas, relevos e demais signos funerários. Assim, busca-se com esse trabalho construir uma análise a partir das importantes questões culturais e sociais que culminaram nessas imagens.

Palavras-chave: fotografia, morte, memória, imagem, retratos mortuários, retratos cemiteriais.

## **ABSTRACT**

The following dissertation analyses the relationship between photography with death through mortuary portraits produced in the south within the period of 1890 and 1963, and also of cemeterial portraits from Porto Alegre's São Miguel e Almas cemetery. Such pictures take on important roles in the visual culture of western societies as they constitute artifacts different collectivities make in order to handle the inexorability of death. Its uses and functions bring several elements related to issues of image and of individual and collective memory, which are approached by some authors that devote themselves to such studies. The sixty eight images presented have been subject to historical investigation and their memory imbrications, besides their form, structure, materiality and function. The importance of photography as a cemeterial element and an invaluable tool of visual memory competing with sculpture and high relief among other funerary signs is also the subject of this study. Thus, the aim has been to build an analysis of the cultural and social issues that have culminated in these images.

Keywords: photography, death, memory, image, mortuary and cemeterial portraits.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cabeça tatuada e preenchida.....	25
Figura 2 - Máscara mortuária de Blaise Pascal .....	30
Figura 3 - Máscara Mortuária de São Camilo .....	31
Figura 4 - Máscara mortuária de Marat .....	32
Figura 5 - Retrato de Marat assassinado.....	32
Figura 6 - Tintoretto pintando sua filha morta, 1590 .....	33
Figura 7 - Auto-retrato de Léon Cocniet junto a sua aluna morta. ....	33
Figura 8 - Atiti .....	34
Figura 9 - Camille sur son lit de mort.....	35
Figura 10 - A mãe morta e sua filha .....	36
Figura 11 - O leito de morte, ou febre .....	36
Figura 12 - Dead Dad .....	36
Figura 13 - Mulher morta com o filho.....	37
Figura 14 - Série trágica I.....	37
Figura 15 - Forotre.....	38
Figura 16 - Carlos Gomes, momentos antes do corpo partir para o velório.....	44
Figura 17 - Máscara mortuária de Napoleão Bonaparte.....	50
Figura 18 - Marcel Proust em seu leito de morte .....	53
Figura 19 - Vitor Hugo em seu leito de morte .....	53
Figura 20 - Família Marino velando o pequeno Salvatore Marino .....	69
Figura 21 - Exéquias da Pioneira Maria Fetten Toldo ocorrida à época em que foi entronizada a padroeira da localidade Nossa Senhora das Neves. ....	70
Figura 22 - Os fotógrafos Marcos Beaux e Primo Postali, em Forqueta Baixa .....	72
Figura 23 - Fotografia do corpo de Ana Kriese, falecida aos 7 anos de idade .....	74
Figura 24 - Gustave Doré em seu leito de morte .....	75
Figura 25 - Fotografia do velório de três crianças (dois meninos e uma menina). Nascidas vivas e mortas no mesmo dia - 08 de junho de 1928.....	76
Figura 26 - Velório de Ana Kitzmann, realizado no pátio de sua residência .....	78
Figura 27 - Enterro de Francisco Koinoswki. Caixão e cruz de sepultura em madeira feitos em casa.....	79
Figura 28 - Fotografia do velório de Elisabeta Geremia, irmã de Ulysses Geremia (1909/1910) .....	81
Figura 29 - Velório na residência de Vicente Rovea, de sua neta Zélia Moreira Leite (filha de Flemino e Rosina Moreira Leite).....	82

Figura 30 - Eneus Bazo - Carlos de Lorenzo - natural de Ana Rech - (casado com Amélia Corso, velando o filho Rosendo) .....	83
Figura 31 - Mãe e filha .....	84
Figura 32 - Menina e boneca .....	84
Figura 33 - Velório de Irene Michelon.....	94
Figura 34 - Velório de amiga da família Sassi .....	96
Figura 35 - Mulher não identificada, único retrato mortuário em albumina encontrado no RS. ....	97
Figura 36 - Velório de criança.....	99
Figura 37 - Velório de uma criança polonesa improvisado num cômodo da própria casa.....	100
Figura 38 - Homem jovem sendo velado vestindo um camisolão.....	101
Figura 39 - Defunto não identificado .....	101
Figura 40 - Crianças posam junto ao corpo .....	103
Figura 41 - Fotografia do velório de Giuzepina Cambruzzi.....	106
Figura 42 - The Parsons.....	107
Figura 43 - Marceline Desbordes-Valmore em seu leito de morte.....	109
Figura 44 - Marceline Desbordes-Valmore em seu leito de morte.....	109
Figura 45 - A morte de Lampião e seu bando .....	111
Figura 46 - Os corpos de Stefan, Pablo, .....	111
Figura 47 - Emiliano Zapata morto, e seus companheiros .....	112
Figura 48 - Che Guevara morto.....	113
Figura 49 - Mãos de Rodin morto .....	114
Figura 50 - Rodin em seu leito de morte cercado por plantas e flores .....	114
Figura 51 - Antes de enterrá-lo, o corpo é retirado do caixão. O caixão será usado novamente..	118
Figura 52 - Velório de James Brown. O cantor Michael Jackson se despede do “Pai do Soul” ..	119
Figura 53 - Saddam Hussein é enforcado em Bagdá.....	119
Figura 54 - James Patterson.....	120
Figura 55 - Daniel Rumph .....	120
Figura 56 - Mama Lloyd.....	120
Figura 57 - Margaret Alston .....	120
Figura 58 - French Perry.....	120
Figura 59 - A valorização da razão e do sujeito são uma constante nos túmulos oitocentistas....	128
Figura 60 - Túmulo de H. Balzac (1799-1850). O cimetière du Père Lachaise, também celebra os heróis franceses.....	128
Figura 61 - Foto de criança, exposta em túmulo localizada em coletivo, Séc. XIX. ....	132
Figura 62 - Catálogo de Molduras, da Metalúrgica Carvalho, Gravataí-RS (reprodução fotográfica Miguel Soares, 2006.....	132

- Figura 63 - Neste túmulo, das seis fotos presentes, três estão inutilizadas. As fotos datam do final do séc. XIX e início do XX. .... 133
- Figura 64 - No túmulo acima, as fotos estão em ótimo estado de conservação, já o texto que acompanha as fotografias está em processo de apagamento, inclusive algumas letras já foram totalmente perdidas. .... 133
- Figura 65 - Anjo reverenciando a imagem fotográfica do morto. A foto é aplicada no centro do círculo de ramos. .... 134
- Figura 66 - Neste túmulo, a fotografia integra a cruz. Abaixo, a Alegoria da Saudade. .... 134
- Figura 67 - A quarta foto da esquerda para direita representa fotograficamente o casal retratado nos relevos em metal. .... 134
- Figura 68 - Neste túmulo, treze fotografias de diferentes períodos dividem espaço na pedra.. 135

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 RETRATOS DA MORTE: IMAGEM, MEMÓRIA E AFETO .....</b>	<b>18</b>
1.1 A Imagem e a Morte .....	19
1.2 Breve Apresentação da História do Retrato Mortuário .....	23
1.3 Memória e Afeto.....	40
1.4 O Culto aos Heróis Mortos.....	50
<b>2 AS FOTOGRAFIAS DA MORTE.....</b>	<b>55</b>
2.1 Fotografia: Instrumento da Modernidade para Retratar os Mortos .....	57
2.2 Os Retratos Mortuários do Rio Grande do Sul e sua Origem Européia: Prática de Fotógrafos Imigrantes.....	63
2.3 A Infância Eterna.....	79
2.4 Questões Teórico- Metodológicas Relativas às Imagens .....	86
2.5 A Iconografia dos Retratos Mortuários Coletados no Rio Grande do Sul .....	92
2.6 Análise da Iconografia.....	92
2.7 Fotografar para Escamotear a Morte .....	104
2.8 A Imprensa e as Fotografias de Mortos Célebres.....	110
2.9 Os Retratos Mortuários na Atualidade .....	115
<b>3 A FOTOGRAFIA COMO ELEMENTO CEMITERIAL: MODERNIDADE E MEMÓRIA NOS CEMITÉRIOS DOS SÉCULOS XIX E XX.....</b>	<b>122</b>
3.1 A Fotografia Associada ao Ideal da Modernidade .....	122
3.2 O Ingresso da Fotografia nos Cemitérios .....	125
3.3 O Cemitério de Retratos .....	130
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>143</b>

## INTRODUÇÃO

A partir da produção de trabalhos artísticos que tratavam de temas como a solidão, o esquecimento e a morte, e que fizeram parte de exposições, entre as quais uma mostra fotográfica individual nas Salas Negras do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Ado Malagoli surgiu o meu interesse acadêmico pelas fotografias relacionadas à morte.

Ao terminar a minha graduação em História, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, participei da seleção para o curso de mestrado na mesma Universidade, com um projeto de pesquisa relacionado aos retratos mortuários existentes no Arquivo Municipal João Spadari Adami, localizado na cidade de Caxias do Sul - RS, sob a orientação da Professora Doutora Núncia Santoro de Constantino.

Ao desenvolver meu projeto de pesquisa constatei que o material encontrado no referido arquivo estava muito carente de dados complementares, chamando a atenção principalmente a inexistência de informações relativas à autoria das fotografias e especificações quanto às famílias que haviam encomendado as imagens. Cabe salientar que quase a totalidade das fotografias não possui os nomes dos respectivos fotógrafos.

Diante dessas circunstâncias, optou-se por realizar uma pesquisa mais abrangente, que trabalhasse com as fotografias e sua relação com a morte. Assim, a investigação recaiu sobre dois tipos de retratos fotográficos: os retratos mortuários, que constituem as representações de pessoas já sem vida, e os retratos fotográficos usados como elemento cemiterial, quando fotografias realizadas em vida passam a representar os corpos sepultados.

Com a orientação da Professora Dra. Maria Lúcia Bastos Kern a pesquisa então se dirigiu para aspectos ligados principalmente às questões que envolvem a imagem. A partir do conjunto de fotografias que retratam mortos, relativas ao período de 1890 a 1963, coletadas no Estado do Rio Grande do Sul, busca-se trabalhar sua memória social, seu caráter histórico, além de sua forma, estrutura, materialidade e função.

A importância deste estudo se deve ao fato de que não há pesquisa relacionada aos retratos mortuários encontrados no Rio Grande do Sul o que, de certa forma, pode-se dizer

também com relação às fotografias presentes nos cemitérios. Existem trabalhos de pesquisadores cemiteriais que trazem informações a respeito de alguns retratos, mas cujo interesse recai principalmente sobre os túmulos e sua estatuária. Este trabalho também se justifica pela consciência de que na atualidade as questões relacionadas à morte vêm sendo afastadas do interesse da sociedade, pois persiste ainda a necessidade de se escamotear a morte, atitude própria da cultura ocidental no século XX. Daí a necessidade de se pesquisar as práticas e os objetos relacionados a esse acontecimento inexorável.

O objetivo geral desta dissertação é interpretar as imagens coletadas em território gaúcho, comparando-as com os retratos mortuários produzidos nos Estados Unidos e na Europa, onde essa prática foi recorrente, buscando encontrar suas semelhanças e suas diferenças, bem como analisar os retratos fotográficos utilizados como elemento cemiterial, a partir da pesquisa de campo realizada no Cemitério São Miguel e Almas, na Cidade de Porto Alegre-RS.

Os objetivos específicos são os seguintes:

- identificar os usos e as funções sociais que as diferentes representações de mortos exerceram;
- levando-se em consideração que as fotografias da morte passaram a ocupar as funções antes desempenhadas pela pintura e pela escultura, busca-se identificar essas diferentes formas de representação, abordando algumas semelhanças e diferenças entre elas;
- analisar os retratos cemiteriais, investigando como a fotografia passou a ser um importante elemento cemiterial e também uma inestimável ferramenta da memória visual em inúmeras sociedades do Ocidente;
- estudar os retratos cemiteriais a partir das questões que dizem respeito às representações, aos seus usos, suas funções e sua materialidade.

Os retratos mortuários coletados no Rio Grande do Sul foram encontrados nas seguintes instituições<sup>1</sup>: Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami (Caxias do Sul), Museu Histórico Casa do Imigrante Bento Gonçalves (Bento Gonçalves), Museu da società Italiana (Garibaldi), Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (Porto Alegre), Arquivo Histórico de Porto Alegre (Porto Alegre). O restante das fotografias passou a fazer parte da pesquisa através de doações de familiares dos mortos. Merece destaque a contribuição prestada a essa pesquisa pelo Museu Paulista - Serviço de Documentação Histórica e Iconografia, que forneceu imagens produzidas pelo destacado fotógrafo Militão Augusto de Azevedo.

A metodologia empregada para se trabalhar com as imagens utiliza como base consulta a fontes primárias, complementada com a ampla bibliografia existente que trata dos assuntos em questão, relacionada com os temas da morte, da memória e da imagem. Durante o trabalho são estudadas diferentes imagens de mortos, como efígies, esculturas, pinturas e principalmente fotografias. As imagens do terceiro capítulo são produto de pesquisa de campo realizada no Cemitério São Miguel e Almas, em Porto Alegre-RS.

O método para se trabalhar o conjunto de fotografias coletadas valoriza o contexto em que foram produzidas as imagens, objetivando-se identificar os aspectos externos dos retratos, como tamanho, data, local, tipo, fotógrafo e instituição de conservação. Entretanto, considera-se também a imagem enquanto construção de memória e, como tal, apresentando vestígios simbólicos e formais do passado. Busca-se verificar o sentido destas fotos, investigando-se a representação através da forma, as intenções do produtor e do encomendante, visando a entender os usos e funções dessas imagens.

Descartou-se a possibilidade de utilizar depoimentos de familiares dos mortos como fontes orais diante da negativa e do desconforto mostrado pelos poucos que foram encontrados pelo pesquisador e também pelo fato de que através deles foi possível constatar que as novas gerações não possuem maiores informações a respeito do momento de execução das fotografias dos antepassados.

---

<sup>1</sup> No Museu da Baronesa (Pelotas-RS), e nos centros culturais Inah Emil Martensen (Rio Grande-RS) e Dr. Pedro Marini (Uruguaiana-RS), não foram encontrados retratos mortuários.

No que se refere aos fotógrafos que produziram as imagens, apenas uma das fotografias encontradas tinha a identificação de seu autor, Giacomo Geremia. Feito contato com os familiares do fotógrafo, estes alegaram que todas as informações relacionadas a ele e à imagem produzida estavam no arquivo público, e que não poderiam contribuir com maiores subsídios. Assim, tais dados, encontrados no arquivo, estão relacionados no segundo capítulo dessa dissertação.

Algumas questões são norteadoras deste trabalho, a fim de dar sustentação teórica à pesquisa das fotografias relacionadas à morte. O conceito de *representação* é buscado na proposição de Roger Chartier<sup>2</sup>, que trabalha com a noção *poder da imagem*, proposta por Louis Marin, relacionando-a ao efeito-representação em duplo sentido; o primeiro de presentificação do ausente – ou do morto –, e o segundo de auto-representação, quando a imagem exhibe sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituindo aquele que a olha como sujeito que olha.

Régis Debray<sup>3</sup> também analisa a relação entre imagem e representação, destacando que a imagem nasce da morte, como forma de negação do fim, do nada, e para prolongar a vida, de tal maneira que entre o representado e sua representação haja uma transferência de “alma”.

No estudo referente à origem do retrato e suas aplicações ao longo da história são trabalhados os estudos teóricos de Didi-Huberman<sup>4</sup>, que defende o surgimento do retrato no período paleolítico, quando os crânios humanos foram preenchidos e adornados pelos vivos. Philippe Áries<sup>5</sup> apresenta a tendência para o realismo do retrato originalmente praticada pelos romanos e que só retornou no final da Idade Média. O autor<sup>6</sup> caracteriza essa tendência como um caso de cultura inédito e extraordinário que se aproxima de uma *imaginaria macabra*, do amor pela vida e da vontade de ser mais.

---

<sup>2</sup> CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

<sup>3</sup> DEBRAY, Régis. *Vida, y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1992.

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”. *Revista Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, maio 1998.

<sup>5</sup> ARIÈS, Philippe. *O homem perante a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000.

<sup>6</sup> Ibid.

Nas questões relativas à memória são trabalhados os estudos de Edgar Morin<sup>7</sup>, que destacam a perturbação ocasionada pela consciência da perda da individualidade diante da realidade da morte. A memória individual também é pensada através dos estudos de Henry Bergson<sup>8</sup>, que nos mostra que a lembrança se transforma na medida em que se atualiza. Nesse sentido, ao representarem o morto, as imagens produzem, a cada novo olhar, uma lembrança reatualizada por parte dos familiares.

Com relação à memória coletiva, as pesquisas de Maurice Halbwachs<sup>9</sup> são pensadas a partir da investigação dos diferentes pontos de referência que compõem nossa memória, e que a incluem na memória da coletividade da qual fazemos parte. Os pontos de referência seriam elementos da cultura de um determinado grupo que o diferenciam de outra coletividade e que fundamentam e reforçam os sentimentos de pertencimento.

A memória também é trabalhada a partir dos estudos de Fernando Catroga<sup>10</sup>, para quem a memorização é um processo de interiorização, a origem de filiações e de identidades. A chamada *metamemória*, conjunto de recordações e imagens freqüentemente ligadas às representações e que conota valores e normas de comportamento “inventados” a partir do presente e de acordo com a lógica do *princípio de realidade*.

No primeiro capítulo, no qual aparecem os autores já referidos, é apresentada a relação histórica entre a imagem e a morte, para que, após, sejam aprofundadas questões relativas à memória e à necessidade basilar de se preservar a imagem do morto. Portanto, essa primeira parte da dissertação responde questões principalmente ligadas à intenção de se produzir esse tipo de retrato e à função social destinada ao mesmo.

O segundo capítulo trata especificamente dos retratos fotográficos de pessoas mortas, prática que ganhou força logo após a invenção da fotografia. Primeiro é apresentado o surgimento da fotografia, bem como a imediata missão de retratar os mortos conferida a esta nova técnica nascida na modernidade. Em seguida é referida a conexão entre os retratos mortuários e os imigrantes europeus fixados no Estado do Rio Grande do Sul, investigando-se

<sup>7</sup> MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1970.

<sup>8</sup> BERGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

<sup>9</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

<sup>10</sup> CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

como essa prática difundida na Europa passou a ser empregada em terras gaúchas. Apesar de se ter conhecimento da ocorrência dessas fotografias em outros estados brasileiros, aqui no sul evidencia-se a forte ligação destes retratos com os imigrantes europeus, o que advém do fato de que a quase totalidade das imagens foram encontradas nas regiões de imigração européia.

Neste capítulo é ainda pesquisada a prática de fotografar crianças mortas, analisa-se o conjunto de retratos mortuários coletados no Estado do Rio Grande do Sul através dos seus processos formais, relacionado-os com os retratos existentes na Europa e nos Estados Unidos, onde esse tipo de fotografia foi recorrente. Em seqüência, trabalha-se a relação entre a imprensa e as fotografias de mortos célebres e a realização de retratos mortuários na atualidade.

Nessas questões relativas à fotografia são trabalhados autores como Philippe Dupois<sup>11</sup>, que aborda o percurso histórico das diversas posições defendidas pelos teóricos da fotografia quanto ao *princípio de realidade*, próprio da relação da imagem fotoquímica com o seu referente. Também Roland Barthes<sup>12</sup>, com suas reflexões a respeito da imagem fotográfica, é abordado ao longo desse capítulo. Fazem parte deste debate teórico trabalhos como o de Annateresa Fabris<sup>13</sup>, que investiga o paradigma indiciário, de Maria Eliza Borges<sup>14</sup>, que relaciona a história com a fotografia, de Miriam Moreira Leite<sup>15</sup>, que sugere metodologias para o estudo com as imagens fotográficas, e de Boris Kossoy<sup>16</sup>, que discute inúmeras questões relacionadas às abordagens teórico-metodológicas referentes à fotografia.

A imigração italiana é pensada a partir das obras de Constantino<sup>17</sup> e Costa<sup>18</sup>, que tratam da história desse processo migratório. Também são estudados os trabalhos de Iloni

<sup>11</sup> DUBOIS, Phillippe. Da verossimilhança ao índice; pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993.

<sup>12</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

<sup>13</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

<sup>14</sup> BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

<sup>15</sup> LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1993.

<sup>16</sup> KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2000.

<sup>17</sup> CONSTANTINO, Núncia Santoro de. Apresentação. In: CONSTANTINO, Núncia Santoro de (Org.). [et al...]. *De pioneiros a cidadãos: imagens da imigração italiana no Rio Grande do Sul (1875-1960)*. Porto Alegre: Consulado Geral da Itália no Rio Grande do Sul, 2005.

<sup>18</sup> DE BONI, Luis Alberto; COSTA Rovílio. *Os italianos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST, 1982.

Fochesatto<sup>19</sup> e de Vania Beatriz Merlotti<sup>20</sup>, que investigam a religiosidade dos imigrantes italianos como elemento de enorme importância para a sua formação social.

No que se refere aos retratos mortuários produzidos no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos, os estudos teóricos de Mauro Koury<sup>21</sup> e Titus Riedl<sup>22</sup> (Brasil), e de Emmanuelle Heran e Joëlle Bolloch<sup>23</sup> (Europa), e de Jay Ruby<sup>24</sup> (EUA) trazem inúmeros aspectos dessa prática, os quais são relacionados, permitindo assim várias interpretações a partir da comparação entre os retratos existentes nessas regiões.

No terceiro capítulo encerra-se o trabalho com o estudo da fotografia como elemento cemiterial, mostrando-se como a fotografia passou a ocupar papel fundamental de preservação da memória, disputando espaço com outros elementos como esculturas, relevos e demais signos funerários, estabelecendo-se a relação entre a descoberta da fotografia e a revolução cemiterial romântica, quando o uso da imagem fotográfica nos cemitérios passou a ter por finalidade representar, evocar e identificar o morto.

Neste momento do estudo são suscitadas questões relativas à memória, à fotografia e aos cemitérios. Novamente são trabalhados os estudos de Fernando Catroga<sup>25</sup>, referentes à memória e aos cemitérios ocidentais, relativos à revalorização dos mortos e dos cemitérios no século XIX, com destaque para os cemitérios burgueses oitocentistas como o melhor exemplo de tentativa de se preservar uma memória individualizada e, ao mesmo tempo, de afirmação de uma posição social. Nesse sentido, também Michel Vovelle<sup>26</sup> aborda o apogeu das necrópoles no século XIX e a valorização da memória dos mortos nesse período. Já Reinhart Koselleck<sup>27</sup> refere o interesse político dos vivos quanto aos monumentos aos mortos, gerando uma funcionalização da representação da morte em favor dos sobreviventes.

---

<sup>19</sup> FOCHESSATTO, Iloni. *Descrição do culto aos mortos entre os descendentes italianos no RGS*. Caxias do Sul: UCS, 1977.

<sup>20</sup> MERLOTTI, Vania Beatriz Pisani. *Antecedentes míticos em torno da figura do padre entre descendentes de imigrantes italianos: estudo descritivo*. Porto Alegre: PUCRS, 1978.

<sup>21</sup> KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Retratos da morte: a fotografia na cidade de João Pessoa-PB. *Conceitos*, João Pessoa, v. 4, n. 6, p. 140, jul.-dez. 2001.

<sup>22</sup> RIEDL, Titus. *Últimas lembranças: retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Anablume/Fortaleza: Secult, 2002.

<sup>23</sup> HÉRAN, Emmanuelle. *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

<sup>24</sup> RUBY, Jay. *Retratando os mortos*. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

<sup>25</sup> CATROGA, Fernando. *O céu da memória: cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal - 1756-1911*. Coimbra: Minerva, 1999.

<sup>26</sup> VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

<sup>27</sup> KOSELLECK, Reinhart. *L'expérience de l'histoire*. Paris: Seuil/Gallimard, 1997.

Ao trabalhar com as *fotografias da morte*, pretende-se nessa dissertação não apenas estudar as imagens fotográficas como poderosos objetos de memória dos mortos, o que sem dúvida elas são, mas também construir uma análise a partir de todos os importantes elementos culturais e sociais que culminaram nessas imagens<sup>28</sup>. Se as fotografias de mortos existem é por que há uma demanda social que dá suporte a estas imagens. Nesse sentido, ao longo do trabalho é possível perceber os diversos elementos sócio-culturais e os aspectos materiais e visuais presentes a esse gênero fotográfico, lembrando sempre que a fotografia é uma *reliquia muda*<sup>29</sup>, pois requer interpretação para revelar sua função de artefato valorado, significativo e funcional.

---

<sup>28</sup> As imagens e suas respectivas legendas foram apresentadas na dissertação seguindo rigorosamente as regras da ABNT, razão pela qual foi necessário deixar espaços em branco no final de algumas páginas do trabalho.

<sup>29</sup> LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: *Projeto História 17*, São Paulo: PUCSP, p. 157, nov. 1998.

## 1 RETRATOS DA MORTE: IMAGEM, MEMÓRIA E AFETO

A tendência para o realismo do retrato que caracteriza o final da Idade Média (como a arte romana) é um fato de cultura original e notável que se deve aproximar daquilo que dissemos, a propósito do testamento, da imaginária macabra, do amor pela vida e da vontade de ser, porque existe uma relação direta entre o retrato e a morte, como existe uma entre o sentimento macabro da decomposição e a vontade de ser mais<sup>30</sup>.

Os retratos mortuários fazem parte de uma cultura visual que há muito tempo ocupa importante papel nas sociedades ocidentais, pois o homem, ser mortal, desaparece após a morte, mas a ele sobrevivem os sistemas simbólicos vinculados às suas inúmeras tradições culturais, entre as quais se destacam tais retratos.

Nesse capítulo pretende-se analisar os retratos mortuários através das intenções, dos sentidos e das funções que foram conferidos a eles por distintos grupos sociais, em diferentes regiões e temporalidades, partindo do pressuposto de que as imagens produzidas a partir do morto são confeccionadas para atender aos anseios de indivíduos de diferentes coletividades diante do inexorável fato da morte.

Sendo assim, é na concepção da morte como simulacro<sup>31</sup>, trabalhada por Baudrillard<sup>32</sup>, a qual diz respeito à “morte simbólica” e que acontece no rito da *iniciação*<sup>33</sup>, que diversos elementos são associados às questões da imagem e da memória coletiva e individual. Abordagens como a finalidade conferida ao retrato mortuário são trabalhadas neste primeiro capítulo. Também é apresentada uma breve trajetória dessa prática ao longo do tempo.

Outros importantes pontos tratados dizem respeito à questão da memória, tanto individual quanto coletiva, e à importância do afeto como mola propulsora para a criação de uma representação do corpo da pessoa amada que está para desaparecer.

<sup>30</sup> ARIÈS, Philippe. *O homem perante a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000. p. 303.

<sup>31</sup> A concepção da morte como simulacro diz respeito a uma simulação da morte, uma “morte simbólica”. Refere-se a prática fortemente difundida nas sociedades primitivas. Segundo Perniola, consiste na instauração de uma troca lá onde havia apenas o fato bruto: da morte natural, aleatória e irreversível, passa-se a uma morte *dada e recebida*, portanto reversível na troca social. Ver PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 169.

<sup>32</sup> BAUDRILLARD, J. *L'échange symbolique et la mort*. Paris, Gallimard, 1976. p. 225.

<sup>33</sup> A iniciação é uma morte simulada da criança que assinala o ingresso da criança na sociedade.

## 1.1 A Imagem e a Morte

Desde os tempos primordiais o inexorável acontecimento da morte provoca a criação de diversos rituais e objetos que têm como função integrar o trabalho de luto. Dentre estes, a construção de inúmeras representações do morto, como as efígies, as máscaras e as pinturas produzidas ao longo dos séculos de diferentes formas, e, mais recentemente, a própria fotografia. Todas essas imagens, que têm a função de representar o morto, evocam uma presença material e visual que ocupa o espaço deixado pelo defunto.

Alguns artefatos relacionados ao ente querido desaparecido também se tornam peças de valor afetivo e passam a ser reverenciadas, constituindo-se em objetos de culto e de devoção, dentre os quais as imagens do morto ocupam lugar de destaque, sendo importante lembrar que os retratos nascem do tradicional culto aos antepassados, ou seja, aos mortos.

Nesse sentido, sabe-se que a morte suscita inúmeras questões relacionadas à memória, tanto a individual quanto a coletiva. Assim, pode-se pensar que a necessidade de se preservar a imagem do morto, produzindo a sua representação, ou seja, sua efígie, seu retrato, decorre principalmente da intenção de enfrentar a dor da perda. A representação imagética assume o papel de instrumento de apoio para o bom trabalho de luto, preenchendo um vazio deixado a partir do desaparecimento do corpo, e, ainda, apresenta-se como uma forma de lutar contra a ameaça que cerca a todos os indivíduos, a assustadora ameaça do esquecimento.

Assim, na origem da imagem, identifica-se a morte, a ausência, a lembrança, o pesar e a separação dos que se amam. No ensaio de Marisa Strelczenia<sup>34</sup> sobre a série de imagens *Arqueología de la Ausencia*, de Lucila Quieto, a autora refere que “a categoria fundadora da imagem não é a necessidade de figurar ou de imitar algo que existe, mas sim, a necessidade de prolongar o contato, a proximidade, o desejo de que o vínculo persista. Inclusive e fundamentalmente quando o adeus é definitivo”. Que se faça presente, através da imagem, o ausente.

---

<sup>34</sup> STREL CZENIA, Marisa. Ojos Cruelles, temas de fotografía y sociedad N° 1, Buenos Aires, mar. 2005. Comunicação apresentada nas *II Jornadas de Fotografía y Sociedad*, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), set. 2001. Publicada em CD-Rom.

Uma importante questão que aparece a partir disso é o caráter de representação existente na imagem. Chartier<sup>35</sup> destaca como Louis Marin define representação, colocando-a como um apoio importante para se trabalhar as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social. Refere Chartier<sup>36</sup> que:

[...] a imagem que remete a idéia e a memória dos objetos ausentes, e pinta tais como são. Neste primeiro sentido, a representação mostra o ‘objeto ausente’ (coisa, conceito ou pessoa), substituindo por uma ‘imagem’ capaz de representá-lo adequadamente.

Conclui o autor<sup>37</sup> que “Representar é, pois, fazer conhecer as coisas mediatamente ‘pela pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e pelos gestos’, ‘por algumas figuras, por marcas’ – como enigmas, emblemas, as fábulas, as alegorias”.

No mesmo sentido, Lichtenstein<sup>38</sup> apresenta o mito redigido por Plínio, o Velho<sup>39</sup>, no qual a filha de um oleiro, ao se despedir de seu grande amor, traça seu contorno a partir da sombra projetada na parede. Assim, a imagem amenizará a dor causada pela ausência de seu amado. Essa lenda apresenta o desejo na origem da imagem. Para Pommier<sup>40</sup>, o retrato surge, assim, como signo de uma ausência, expressão de uma nostalgia, resposta à morte. Pode-se dizer que o retrato está na origem da imagem, e que a morte está na origem do retrato.

Sobre a relação original entre imagem e representação, Régis Debray<sup>41</sup> salienta que em língua litúrgica, *representação* indica um caixão vazio sobre o qual se estende uma mortalha para uma cerimônia fúnebre. Na Idade Média, ao invés de uma mortalha, eram figuras moldadas ou pintadas que, nos funerais, representavam o defunto. Trata-se, nesse contexto, de uma das primeiras acepções do termo. O autor<sup>42</sup> destaca ainda que a imagem nasce da morte,

<sup>35</sup> CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

<sup>36</sup> CHARTIER, op. cit., p. 165.

<sup>37</sup> Ibid., p. 165-166.

<sup>38</sup> LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura, vol. 1: o mito da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 86.

<sup>39</sup> PLÍNIO, o Velho, "*História natural*". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura, vol. 1: o mito da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 86.

<sup>40</sup> POMMIER, Edouard. *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998. p. 37.

<sup>41</sup> DEBRAY, Régis. *Vida, y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1992. p. 24.

<sup>42</sup> Ibid., p. 19.

como forma de negação do fim, do nada, e para prolongar a vida, de tal maneira que entre o representado e sua representação haja uma transferência de alma.

Debray<sup>43</sup> aduz ainda que a palavra imagem tem origem no termo latino *imago*, e que a etimologia da palavra imagem associa-se com os vocábulos gregos traduzidos como *ídolo*. O *eidolon*<sup>44</sup> arcaico designa a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica. A imagem é a sombra, e sombra é o nome comum do duplo. Segundo Fernando Catroga<sup>45</sup>, a cultura ocidental conserva uma velha tradição que aconselha o escamoteamento da morte, por esta ser um problema. A imagem, então, seria um instrumento capaz de ajudar o homem a conviver com a morte? Seria a maneira de enfrentá-la? Esta atitude explicita uma das respostas do homem à consciência e recusa da sua finitude.

Já Régis Debray<sup>46</sup> amplia essa constatação para todas as sociedades arcaicas, ao referir que a imagem arcaica surge das tumbas, com a função de rechaçar o nada e prolongar a vida. A plástica seria um terror controlado, pois a representação do morto permanece, ao contrário do corpo que irá se decompor.

Os estudos referentes à origem da imagem destacam o sentido mágico conferido a ela na antiguidade e na Idade Média, intercedendo entre os vivos e os mortos e exercendo uma função metafísica com relação à morte. Se para muitas sociedades arcaicas os mortos atingiam *status* de divindades no âmbito familiar, é de se imaginar a valoração das representações imagéticas advinda destes. Às efígies, nesse contexto, era atribuído poder de mediação com o mundo divinal, sendo estas veneradas e dignas de oferendas diárias, além de serem signo de distinção social, como acontecia no Império Romano, pois somente a elite tinha condições de encomendá-las.

---

<sup>43</sup> DEBRAY, Régis. *Vida, y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1992. p. 19-20.

<sup>44</sup> Segundo Régis Debray, ídolo vem de *eidolon*, que significa fantasma dos mortos, espectro, e só depois imagem, retrato.

<sup>45</sup> CATROGA, Fernando. *O céu da memória – cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal - 1756-1911*. Coimbra: Editora de Coimbra, 1999. p. 9.

<sup>46</sup> DEBRAY, op. cit., p. 19.

Outro papel que a imagem desempenhou nesse período, relacionado aos exemplos apresentados nos parágrafos anteriores - de tornar presente o ausente -, foi o de dar continuidade ao sentimento de pertencimento em relação ao falecido. Segundo Kern<sup>47</sup>

Para Hans Belting, o fenômeno da presença/ausência concede a imagem um caráter enigmático que se explica, em parte, pela relação contraditória entre imagem e suporte, o qual conduz o autor a sua natureza de ser corporal. Isto significa que a relação entre ausência que compreende a invisibilidade, e presença, que se entende como visibilidade e cuja origem se situa no próprio corpo. O historiador da arte alemão, a partir de uma abordagem antropológica identificou o corpo como suporte da imagem, sustentando que o homem produz na sua memória corporal uma presença muito específica daquilo que ele sabe estar ausente e que lhe permite a elaboração de imagens mentais e semelhantes ao mundo visível (corpo).

Belting<sup>48</sup> propõe que ao trabalhar com imagens é preciso não esquecer de considerar a noção de corpo como meio de elaboração da mesma, lembrando a importância da consciência de seu corpo e do outro representado.

Quando se aborda a complexa representação do morto através da imagem, tem-se a idéia de que se trata apenas da questão do retrato enquanto “gênero”, ou seja, enquanto espécie tradicional das artes visuais, com a confecção de um artefato que seja semelhante às características do corpo que será consumido pela terra. Entretanto, a questão do retrato não pode ser vista somente através desse sentido. Como refere Didi-Huberman<sup>49</sup>, o retrato deve ser considerado inicialmente como um “nó antropológico”, do qual emerge a hipótese de um lugar do humano, ou seja, um processo de humanização, “A misteriosa resposta do lugar à indagação do rosto ausente”.

---

<sup>47</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. “Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação”. *Revista de Estudos Ibero Americanos*, Porto Alegre: PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 9, 2005.

<sup>48</sup> Corpo como mediação para a construção da imagem.

<sup>49</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”. *Revista Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 62, maio 1998.

## 1.2 Breve Apresentação da História do Retrato Mortuário

Devido à produção de máscaras mortuárias feitas de cera, efígies que datam do século I a.C, a origem dos retratos até pouco tempo era creditada aos romanos. Segundo Sorlin<sup>50</sup> estas máscaras eram fixadas nas paredes e retiradas para participarem de rituais, simbolizando a elevada posição social e o histórico familiar do morto.

Atualmente, descobertas arqueológicas em sítios pré-históricos<sup>51</sup> do período paleolítico apontam para o que Georges Didi-Huberman<sup>52</sup> afirma ser a origem dos retratos. Segundo o autor<sup>53</sup>

Um lugar que se marca, um lugar que se colore: será necessário, pois, bem antes de todo “nascimento da arte”, levar em consideração e por em andamento os meios fundamentais da própria figurabilidade “artística” (desenho, cor) para situar a questão do rosto que desaparece. Está aí como um receptáculo quase vazio – marcado exatamente com alguns furos e exatamente salpicado de pigmento vermelho – para que formule um dia, bem mais tarde, a questão do retrato enquanto tal.

A partir das questões sobre o retrato relacionado à morte, Didi-Huberman<sup>54</sup> utiliza-se das representações iconográficas e dos crânios estilizados encontrados em diversas regiões do planeta afirmando que, através da análise dessas peças, fica clara a tentativa de representar o morto, de manter sua presença. Nesse sentido pode-se pensar que foi esse o início do retrato do morto.

Já nessa fase percebe-se o processo de humanização - na sua natureza antropológica -, pois, segundo Didi-Huberman<sup>55</sup>, o retrato não se detém apenas em mostrar a representação cabal dos rostos, ele também produz uma tensão entre a representação e a dor da perda, que causa uma espécie de *esvaziamento interior*. Esse esvaziamento é preenchido pela terra no

<sup>50</sup> SORLIN, P. Persona. Du Portrait em peinture. In: KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. *Revista de Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre: PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 8, 2000.

<sup>51</sup> Os sítios arqueológicos de Paviland, a gruta do Placard, as sepulturas de Grimaldi, o sítio de Ofnef e a gruta de Trou-Violet.

<sup>52</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”. *Revista Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 1-128, maio 1998.

<sup>53</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 68-69.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 62.

rosto escavado pela morte, ou pelo barro que ocupa os espaços vazios do crânio, ali aplicados pelas mãos de outrem. O retrato paradoxalmente nasceu do vazio, de uma caixa esburacada que é o crânio.

A identificação de crânios pré-históricos moldados como sendo retratos é defendida por Didi-Huberman<sup>56</sup>, a partir de um crânio magdalense encontrado no Mas d’Azil. Duas lâminas ovais, talhadas no osso, foram colocadas nas cavidades das órbitas simulando um olhar, sinalizando, assim, o rosto por cima do crânio, evidenciando já a questão do retrato.

Era através de crânios trabalhados que os vivos mantinham “contato” com os mortos, seus rostos tinham poderes de proteção e o objeto em que se transformavam era repleto de significados e envolto em inúmeros rituais, enfatizando o autor<sup>57</sup> que cada peça possuía um caráter individual, embora o método de modelagem utilizado fosse o mesmo para todos.

Ainda no período paleolítico, os ossos, principalmente o crânio, eram conservados em locais distintos. Povos asiáticos, como os dimasas (na Índia), antes da cremação retiravam o osso frontal dos defuntos para mais tarde ser purificado. Na África, na Europa e nas Américas cabelos eram retirados dos mortos antes da inumação. Ainda nos dias atuais, cabelos fazem parte de álbuns, ou são depositados em redomas ou emoldurados.

---

<sup>56</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”. *Revista Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 71, maio 1998.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 69.



**Figura 1** - Cabeça tatuada e preenchida com barro de chefe maori<sup>58</sup>.  
 Origem: Nova Zelândia.  
 Acervo do Museu do Homem, Paris.

Fonte: DIDI-HUBERMAN, p. 76, maio 1998

A partir de então, o retrato seguiu caminhos diversos ao longo da história. O caráter social dessa forma de representação mostrou diversos aspectos da memória visual em diferentes sociedades.

Na região do Fayum, no Egito, onde havia forte inserção de cultura greco-romana, foram encontrados sarcófagos com pinturas na altura da cabeça da múmia, que representavam o morto ali inumado. Esses retratos exerciam a função de individuação das múmias ali enterradas, condição fundamental para que o espírito pudesse ser aceito pelo mundo dos mortos.

O culto aos antepassados era fundamental para a organização civil, tanto entre os gregos quanto entre os romanos. Os lares possuíam altares dedicados aos mortos, próximos aos quais as máscaras mortuárias dos ancestrais eram acomodadas. Nesses ambientes

---

<sup>58</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Revista Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 76, maio 1998.

sagrados, depositários de inúmeros retratos, a memória e a identidade familiar eram reafirmadas todos os dias. Segundo Walter Benjamin<sup>59</sup>, a obra de arte sempre esteve associada a um valor de culto, ou seja, as mais antigas manifestações artísticas surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico e depois religioso. Estes significados ritualescos da arte, segundo o autor<sup>60</sup>, permaneceram e assumiram sentidos diferentes conforme as tradições das sociedades que a realizavam.

Provavelmente, as máscaras mortuárias levaram os romanos a produzir retratos que foram pioneiros na tarefa de representar a pessoa com grande fidelidade, preocupando-se com cada detalhe do retratado. A semelhança desses artefatos com a estrutura física do rosto do defunto foi confirmada pelo reconhecimento do crânio realizado em fins do século XIX.

Segundo Castelnovo<sup>61</sup>, o uso da máscara mortuária tem origem na vontade de conservar a imagem precisa e verídica dos traços exteriores do modelo, mas também existe um componente de preservação de sua vida interior e do seu papel social. Para o autor<sup>62</sup>, os retratos do imperador romano Frederico II, produzidos no século XIII, são o melhor exemplo de representações que se voltam para o indivíduo, tratando-se de obras cuja apresentação clássica traziam um sentido político preciso, assumindo, assim, um importante valor cultural. Castelnovo<sup>63</sup> refere que:

O episódio de Frederico II teve curta duração, mas deixa traços capitais na história do retrato; manifesta-se nesse momento uma profunda transformação da idéia de natureza, da função e do aspecto da imagem. Poucas décadas depois aparece uma série de retratos caracterizados por uma impressionante semelhança fisionômica, que já eram vistos desde o fim do sistema figurativo clássico. Trata-se de imagens que fazem parte de monumentos funerários, obtidas graças à prática da máscara moldada diretamente sobre o rosto do defunto. O emprego desse procedimento, conhecido na Idade Clássica e em seguida completamente abandonado, esquecido em meio às migrações dos povos e à profunda e súbita modificação no conceito de retrato, revela que vai aumentando o interesse preciso pela individualização.

---

<sup>59</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 94.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>61</sup> CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 20.

<sup>62</sup> CASTELNUOVO, op. cit., p. 18.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 19.

Para Castelnovo, diante dessas imagens, o observador não está somente diante do imperador, mas sim do homem particular que, num determinado período, ocupou aquele cargo. Nessa mesma época, ocorreu a multiplicação de imagens dos vivos, mas estas não têm o caráter direto e natural presente nos monumentos funerários. Certamente isso se deve à ausência da máscara como ponto de partida para a formação do retrato, e também devido a uma diferença de funções. Castelnovo refere que os simulacros representando os papas desse período, oferecidos nas igrejas à admiração dos fiéis como instrumentos de proteção mágica, possuem um estilo que prescinde das particularidades físicas e psicológicas do homem limitado e contingente. No monumento fúnebre, ao contrário, estas qualidades são justamente aquelas procuradas, na vontade de distinguir, individualizar, representar o modelo como algo singular por si mesmo e não por outra coisa.

As efígies gravadas em moedas e medalhas antigas são também importantes formas de representação. Segundo Ramage e Craddock<sup>64</sup> o uso de moedas representando animais remonta ao reinado do rei lídio Creso, no século VI antes de Cristo. A cultura dos lídios possuía elementos hititas, gregos, frigios e sírios e por isso muitas moedas cunhadas por esse povo, em ouro e prata, têm sido encontradas em várias regiões que vão da Grécia ao Oriente Médio.

As efígies da Antiguidade eram fundidas em metais como o bronze, o cobre, o ouro e a prata. Na Grécia, a técnica de produção das moedas era muito avançada, prevalecendo a imagem das divindades como as mais cunhadas, sendo que os gravadores também retratavam os costumes e os hábitos do povo grego. Foi somente com os romanos que as figuras dos deuses foram sendo substituídas pelas efígies dos imperadores e dos guerreiros consagrados. Após a morte de César, todas as moedas passaram a apresentar as efígies dos governantes.

Haskell<sup>65</sup> refere que as moedas e as medalhas que portavam o nome do personagem foram importantes para a identificação de inúmeros bustos e estátuas de bronze e mármore que sobreviveram quase que intactas ou em estado de fragmentos. A partir de imensas coleções de efígies, com inscrições em caracteres romanos e cunhadas no metal, pôde-se

---

<sup>64</sup> RAMAGE, Andrew; CRADDOCK, Paul. *King Croesus' Gold: Excavations at Sardis and the History of Gold Refining*. Archaeological Exploration of Sardis, 11. Cambridge: Harvard University Art Museums, in association with British Museum Press, 2000.

<sup>65</sup> HASKELL, Francis. *L'histoire et les images*. Paris: Gallimard, 1995. p. 57.

identificar bustos de personagens históricos como Julio César, Calígula, Trajano e muitos outros. Todo esse trabalho de identificação decorreu de um estudo atento da numismática romana.

O autor<sup>66</sup> salienta que os antigos eram representados principalmente através de moedas ou bustos, mas, no final da Antiguidade e início da Idade Média, os mosaicos, os afrescos e outros suportes passaram a conservar também os traços de grandes personagens (vivos). Durante toda a Idade Média até a Renascença foram os papas os retratados, em grandes séries de efígies. Mesmo durante e após a Contra Reforma uma grande produção de magníficas medalhas, moedas e bustos continuaram a registrar os traços dos sucessores de Pedro. Percebe-se, assim, que as efígies tiveram uma trajetória semelhante às estátuas romanas.

Na Idade Média, a representação de defunto mais destacada era aquela ligada ao monarca, e possuía um sentido jurídico e político. Segundo Chartier<sup>67</sup>, essa acepção se apóia na significação antiga e material da *representação*, entendida como a efígie e colocada no lugar do rei morto em seu leito funerário. Assim, essa efígie ocupava o lugar do monarca falecido, e a ela eram conferidos poderes e adoração.

Os retratos produzidos na Idade Média serviam para a individualização da sepultura, mas não precisavam ser semelhantes ao morto. A iconografia funerária, ao longo da Idade Média, não se caracterizou pela busca de uma representação fiel aos traços físicos dos mortos. Segundo Ariès<sup>68</sup>, a tendência para o realismo do retrato que caracteriza somente o final da Idade Média - como a arte romana - é um caso de cultura inédito e extraordinário que se aproxima de uma *imaginaria macabra*, do amor pela vida e da vontade de ser. Nesta época existia, segundo o autor<sup>69</sup>, uma relação direta entre o retrato e a morte, como existe uma entre o sentimento macabro da decomposição e a vontade de ser mais.

Panofsky<sup>70</sup> analisou as variações estilísticas e as soluções específicas adotadas pela iconografia funerária no decorrer da história da arte. Assim, na Europa meridional, o defunto

---

<sup>66</sup> HASKELL, Francis. *L'histoire et les images*. Paris: Gallimard, 1995. p. 64.

<sup>67</sup> CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002. p. 165.

<sup>68</sup> ARIÈS, Philippe. *O homem perante a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000. p. 303.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>70</sup> PANOFSKY, Erwin. *La sculpture funéraire: de l'Égypte ancienne au Bernin*. Paris: Flammarion, 1995. p. 11.

era geralmente figurado como morto, enquanto na Europa do Norte era representado vivo. Aos poucos uma fusão destes dois modelos foi ocorrendo no território europeu.

Observando a iconografia funerária Panofsky<sup>71</sup> destacou as variações de estilo e as soluções específicas adotadas ao longo dos séculos na produção artística funerária. Impressionante é a constatação de que existem inúmeras soluções formais idênticas que surgiram de maneira autônoma em civilizações afastadas pelo tempo e pelo espaço. Nota-se também a sobrevivência dos sistemas simbólicos vinculados às tradições culturais em coletividades que se relacionam através da história. Diante disso, cabe lembrar Francis Haskell<sup>72</sup>, historiador segundo o qual qualquer retrato está impregnado de cultura antiga.

Héran<sup>73</sup> afirma que, no século XVI, a tradição do último retrato passou a se consolidar através de duas práticas: uma, pública e real, que se referia à efígie em três dimensões e que capturou traços de incontáveis rostos de defuntos até o final da Idade Moderna; e outra, privada e burguesa, relacionada com o retrato do morto encomendado a um pintor, de Flandres ou da Holanda, à partir do final do século XVI. A máscara mortuária nesse momento era reservada aos reis e aos santos.

A tradição nórdica do retrato pintado do morto foi incorporada nas hagiografias de Port-Royal, onde havia grande rejeição à imagem. O lógico Blaise Pascal, morto aos 39 anos de tuberculose, foi o principal defensor do uso da máscara mortuária. Pouco tempo depois, o pintor Phillipe de Champaigne (1602-1674) começou a realizar pinturas de defuntos e do Cristo<sup>74</sup> morto, encomendadas pelos sábios de Port-Royal.

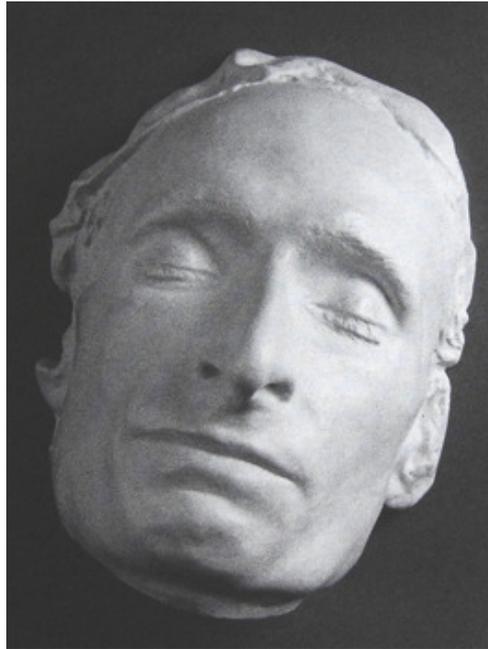
---

<sup>71</sup> PANOFSKY, Erwin. *La sculpture funéraire: de l'Égypte ancienne au Bernin*. Paris: Flammarion, 1995. p. 11.

<sup>72</sup> HASKELL, Francis. *L'histoire et les images*. Paris: Gallimard, 1995. p. 99.

<sup>73</sup> HÉRAN, Emmanuelle. *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002. p. 25.

<sup>74</sup> Sem medo de errar, pode-se dizer que o homem mais representado no advento de sua morte é Jesus Cristo.



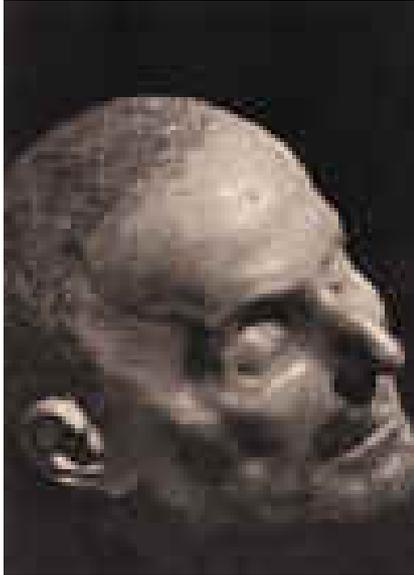
**Figura 2** - Máscara mortuária de Blaise Pascal  
Local: Magny-les-Hameaux.  
Ano: 1662.  
Matéria: Gesso.  
Autor: desconhecido.  
Acervo: Musée National des Granges de Port-Royal

Fonte: [www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr)

Na Itália, as máscaras mortuárias eram produzidas em grande parte a partir da morte de religiosos destacados, dentre os quais muitos foram canonizados. Foi o caso de São Camilo de Lelis<sup>75</sup>, que viveu na segunda metade do século XVI e que na juventude foi um viciado jogador que gastava tudo que tinha. Somente na maturidade foi aceito pelos franciscanos de Roma, e, assim, até o final de sua vida dedicou-se às preces e aos doentes, consolando-os, arrumando seus leitos e fazendo curativos em suas chagas. No dia 14 de julho de 1614, após a sua morte, foi produzida a máscara mortuária que hoje se encontra na Igreja Santa Maria Madalena, em Roma.

---

<sup>75</sup> URBEL. J. P. *Año cristiano*. Madri: Fax, 1945. p. 153.



**Figura 3** - Máscara Mortuária de São Camilo

Local: Roma.

Ano: 1614

Material: Gesso.

Autor: desconhecido

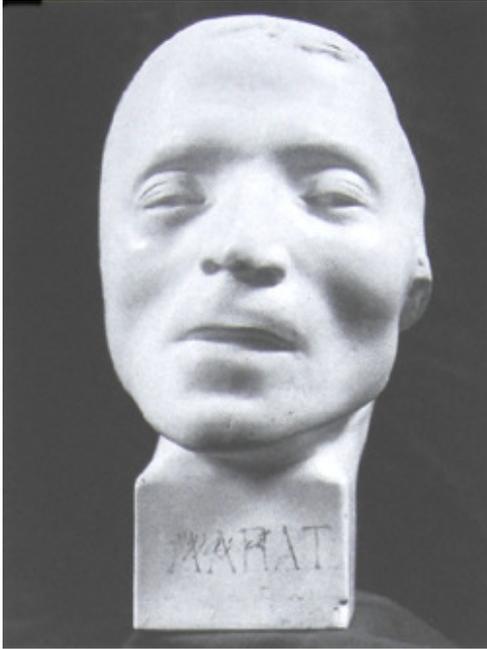
Acervo: Igreja Santa Maria Madalena, Roma-Itália

Fonte: <http://www.lepanto.com.br/HagSCamilo.html>

No final do século XVIII, segundo Hérán<sup>76</sup>, foram os revolucionários franceses quem encomendaram retratos mortuários de seus mais célebres representantes. A morte de Marat, em 1793, foi cercada por inúmeras formalidades, entre as quais a produção de diversos *últimos retratos*. O mais célebre foi de David, amigo íntimo do revolucionário, e que mais tarde seria o pintor oficial de Napoleão Bonaparte. Outros dois retratos de Marat morto merecem destaque: a obra de Jacques Louis Copia, intitulada *Retrato de Marat assassinado*, 1793, na qual, assim como na obra David, estão presentes texto e imagem. Inclusive, David colaborou no desenho da obra e na frase onde se lê “À Marat, um amigo do povo”. A outra pintura é atribuída a Fougat, e se chama *Pompa Fúnebre de Marat na Igreja*.

Outra imagem de Marat morto foi produzida por Madame Tussaud (1761-1850), que trabalhou como governanta para o Dr. Philippe Curtius, médico com talento em modelagem da cera que a ensinou as técnicas necessárias para confecção de máscaras mortuárias. Madame Tussaud também realizou a máscara de outro importante personagem da revolução francesa, Robespierre.

<sup>76</sup> HÉRAN, Emmanuelle. *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002. p. 30.



**Figura 4** - Máscara mortuária de Marat  
Local: Paris  
Ano: 1793  
Autor: Madame Tussaud  
Acervo: Biblioteca Municipal de Lyon  
Fonte: HÉRAN, 2002, p. 32.



**Figura 5** - Retrato de Marat assassinado  
Local: Paris  
Ano: 1793  
Autor: Jacques Louis Copia  
Acervo: Museu Lambinet, Versalhes  
Nos cantos da pintura David escreveu: “À Marat amigo do povo”.

Fonte: HÉRAN, 2002, p. 32.

No início do século XVIII, a prática de retratar os mortos ilustres também fez com que a Alemanha produzisse inúmeras máscaras mortuárias. Já se evidenciava, nesse momento, a propagação do culto aos gênios e ao heróis.

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

No que se refere às pinturas que retratam o morto no seu leito de morte acompanhado por parentes, foi em meados do século XIX, em 1843, que a obra *Le Tintoret peignant sa fille mort*, de Léon Cogniet, destacou-se no Salão de Paris. Trata-se de um importante exemplo de pintores que trabalham com fatos históricos relacionando-os com a própria vida. Cogniet pintou um quadro onde aparece o pintor italiano renascentista Jacopo Tintoretto junto ao corpo de sua filha Marie, realizando seu retrato mortuário. Cogniet havia perdido uma de suas

alunas e pintou-a, assim como Tintoretto. Mais tarde, Cogniet realizou uma outra pintura na qual ele se retratava pintando sua aluna em seu leito de morte. O sucesso da pintura de Cogniet influenciou muito os *últimos retratos* produzidos ao longo do século XIX.



**Figura 6** - Tintoretto pintando sua filha morta, 1590  
Local: Veneza  
Ano: 1843  
Óleo sobre tela  
Autor: Léon Cogniet  
Acervo: Musée des Beaux-Arts, Bourdeaux.

Fonte: [www.coeur-de-france.com/orleans-beauxarts](http://www.coeur-de-france.com/orleans-beauxarts)



**Figura 7** - Auto-retrato de Léon Cogniet junto a sua aluna morta  
Local: Orléans  
Ano: 1843  
Óleo sobre tela  
Autor: Léon Cogniet  
Acervo: Musée des Beaux-Arts, Orléans.

Fonte: [www.coeur-de-france.com/orleans-beauxarts](http://www.coeur-de-france.com/orleans-beauxarts)

Héran<sup>77</sup> nos mostra que vários pintores consagrados pela história da arte produziram retratos mortuários. Gauguin pintou um famoso retrato de sua vizinha, uma criança chamada Aristide Suhas, pela qual o pintor cultivava uma grande afeição. Delaroche pintou Louise Vernet, filha de seu amigo Horace Vernet, em seu leito de morte.

<sup>77</sup> HÉRAN, Emmanuelle. *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002. p. 25.



**Figura 8 - Atiti**

Local: Papeete

Ano: 1892

Autor: Paul Gauguin

Óleo sobre tela

Acervo: Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Fonte: HÉRAN, 2002, p. 68.

Monet retratou sua esposa, recém falecida, após o nascimento de seu segundo filho em 1879. Hérán<sup>78</sup> refere que Monet, ao escrever para seu amigo Clemenceau, narrou como trabalhava os retratos de mortos que produzia. O pintor abordou as degradações do colorido que a morte impunha aos recém falecidos, e os tons de azul e cinza que predominavam nos corpos sem vida. Encerrou a correspondência escrevendo sua opinião, dizendo que era natural o desejo de reproduzir a última imagem de alguém que iria desaparecer para sempre.

---

<sup>78</sup> HÉRAN, Emmanuelle. *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002. p. 62.



**Figura 9** - Camille sur son lit de mort

Local: Paris

Ano: 1879

Autor: Claude Monet

Óleo sobre tela de 90 cm x 68 cm

Acervo: Musée d'Orsay.

Fonte: [www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr)

Edvard Munch, com a obra *A Rapariga doente (1885)*, iniciou uma fase em que temas como a morte, as doenças e a dor começaram a ser abordados, acompanhando-o até suas derradeiras obras. Além da temática ligada às questões sociais, uma parte da produção de Munch sempre possuiu ligação com a morte e com a loucura. Isso decorreu de grandes perdas que o pintor teve na infância, pois sua mãe faleceu quando ele tinha 5 anos, sua irmã mais velha morreu aos 15 anos, uma outra irmã morreu meses depois de casar e, ainda, uma das poucas irmãs que sobreviveram sofria de doença mental. Além disso, Munch viveu boa parte de sua vida doente. Todos estes trágicos acontecimentos fizeram com que o pintor abordasse em suas pinturas as fragilidades humanas e a transitoriedade da vida. Com seu estilo fortemente influenciado por Gauguin e Van Gogh, Munch mostrou a relação entre o homem e a morte de uma forma dramática e intensa. Segundo Emmanuelle Hérán<sup>79</sup>, no final da sua vida o pintor repetia sempre “A doença, a loucura e a morte foram os anjos negros que se inclinaram sobre o meu berço”.

<sup>79</sup> HÉRAN, Emmanuelle. *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002. p. 70.



**Figura 10** - A mãe morta e sua filha

Local: Oslo

Ano: 1901

Autor: Edvard Munch

Desenho

Acervo: Musset Munch, Oslo.

Fonte: [www.munch.museum.no/work.aspx?](http://www.munch.museum.no/work.aspx?)



**Figura 11** - O leito de morte, ou febre

Local: Oslo

Ano: 1896

Autor: Edvard Munch

Óleo sobre tela

Acervo: Musset Munch, Oslo.

Fonte: [www.munch.museum.no/work.aspx?](http://www.munch.museum.no/work.aspx?)

Atualmente merece destaque o trabalho de Ron Mueck, artista australiano que produz esculturas hiper-realistas de figuras humanas e que foi reconhecido mundialmente, pela crítica de arte e pelo público em geral, pela escultura *Dead Dad* (Papai Morto). Em escala reduzida, dois terços do tamanho natural, ele esculpiu o corpo de seu pai. A escultura *Dead Dad* foi modelada de memória. Considerado pela crítica como um hiper-realista, a escultura de Mueck é de uma verossimilhança aterradora. A cor, a textura, os poros da pele, as rugas, detalhes como as unhas, as sobrancelhas, os cabelos, fizeram de *Dead Dad* um marco na história da escultura moderna e contemporânea.

As esculturas hiper-realistas de Mueck são produzidas em fibra de vidro, silicone, resina acrílica, poliéster, e cabelos artificiais ou naturais.



**Figura 12** - Dead Dad

Local: Melbourne, Austrália.

Ano: 1997.

Autor: Ron Mueck.

Fibra de vidro, silicone, resina acrílica, poliéster.

Coleção particular.

Fonte: [www.creativepooldesign.de/mood\\_art/mueck.html](http://www.creativepooldesign.de/mood_art/mueck.html)

No Brasil, merecem destaque os retratos mortuários produzidos por dois renomados pintores. O primeiro deles é o artista plástico paulista Flávio de Carvalho (1899-1973), vanguardista que também era escritor, arquiteto, cenógrafo e animador cultural. Carvalho foi pintor e desenhista de retratos e de nus expressionistas, pelos quais recebeu inúmeros prêmios nacionais e internacionais. Em meados da década de 1940, ele realizou a chamada *Série trágica*, na qual desenhou a agonia de sua mãe antes da morte, e o óleo *Mulher morta e o filho*.



**Figura 13** - Mulher morta com o filho  
Local: São Paulo  
Ano: 1946  
Autor: Flávio de Carvalho  
Óleo sobre tela 50 cm x 61 cm  
Coleção particular de Afonso Brandão Hennel.

Fonte: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid)



**Figura 14** - Série trágica I  
Local: São Paulo  
Ano: 1947  
Autor: Flávio de Carvalho  
Carvão sobre papel 68,9 cm x 51 cm  
Acervo: Museu de Arte Contemporânea da USP.

Fonte:  
[www.niteroiartes.com.br/cursos/la\\_e\\_ca/modulos3.html](http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/modulos3.html)

O segundo artista é o pintor gaúcho Gelson Radaelli, de descendência italiana, que causou sensação ao expor na sua primeira mostra individual, no ano de 1991, uma pintura em grandes dimensões de um velório típico das regiões de imigração italiana do Rio Grande do Sul. A pintura, em tons cinzentos, apresenta figuras estilizadas, distorcidas, que aumentam a dramaticidade da obra.



**Figura 15 - Forotre**  
 Local: Porto Alegre-RS.  
 Ano: 1991.  
 Autor: Gelson Radaelli  
 Acrílica sobre tela, 100 cm x 250 cm.  
 Fotografia: Miguel Soares

Fonte: Coleção particular

Esta tradição de produzir retratos mortuários perdurou, mas assumindo outras formas. Se a moldagem, e até mesmo a pintura, eram pouco práticas, a fotografia democratizou o último retrato devido a suas inúmeras conveniências, fazendo com que as imagens produzidas para representar os mortos deixassem de ser uma prática e uma necessidade apenas dos grandes e poderosos.

Os espaços vazios do crânio sendo preenchidos pelo barro, os sulcos do rosto sendo ocupados pelo gesso, as formas do corpo inerte sendo esculpidas em pedra, o pincel delineando na tela a feição da matéria sem vida, os traços luminosos gravando nos saís de prata a aparência do defunto. Interessante perceber a recorrência dessa prática de representar os mortos ao longo da história do Homem.

As diferentes formas de se produzir essas imagens seguiram um caminho conduzido pelas inovações técnicas, sem, no entanto, desaparecerem os antigos meios de confecção. Se na pré-história o barro cobria o osso, na antiguidade o gesso preenchia a carne. Logo após, a

máscara de gesso passou a ser usada para moldar a pedra que se transformava num vistoso busto. No início da Idade Moderna era possível encontrar máscaras mortuárias, esculturas, desenhos e pinturas convivendo juntas e cumprindo simultaneamente a tarefa de representar os falecidos.

A recorrência dessa prática, por si só, é capaz de demonstrar a idéia de legitimação da mesma. Seus usos e funções, tratados nesse capítulo, evidenciam a importância conferida aos retratos mortuários em épocas passadas. Estes artefatos, independentemente do suporte a partir dos quais são constituídos, possuem um enorme valor simbólico. Esse valor advém do fato de serem eles criados a partir do corpo de um ente querido que em breve não fará mais parte do mundo dos vivos.

Percebe-se, nesse processo, outro interessante aspecto. Os retratos mortuários, que têm sua origem a partir de representações tridimensionais, ao longo de sua existência vão passando para a bidimensionalidade, com a pintura e mais tarde com a fotografia, sem que o tridimensional seja abandonado totalmente.

Se, devido ao penoso trabalho de se esculpir as feições do morto, a pintura foi ganhando espaço no que se refere a essa prática, com a invenção da fotografia esta também passou a ocupar as funções antes exercidas pela pintura e pela escultura na execução dos retratos mortuários. Esse processo também trouxe no seu interior as questões relativas às condições sociais dos encomendantes dessas imagens, pois assim como a escultura exigia maiores custos do que a pintura, esta também demandava maiores despesas do que a fotografia.

A pintura e a fotografia - além da bidimensionalidade própria da natureza de ambas - buscaram a fidelidade em relação à aparência do morto, o que também as máscaras mortuárias e os bustos romanos perseguiram. Na pintura e na fotografia estão presentes outros elementos representados junto ao morto, como por exemplo: o seu leito de morte, as suas vestes, o mobiliário que o cerca, o caixão e os familiares e amigos. No caso das esculturas unicamente o morto é representado.

A fotografia herdou muitas das convenções presentes nas pinturas que retratavam os mortos. No século XIX, as primeiras imagens fotográficas representavam o morto em seu leito de morte, como era feito pela pintura, pois ainda nesse período era comum morrer em casa<sup>80</sup>, junto aos seus. Os enquadramentos da fotografia seguiam os padrões usados pelos pintores, que geralmente se valiam de duas formas de representar o morto: a primeira apresentando a pessoa a partir da cintura, com uma angulação que permitia a visão de cima para baixo e com moderada aproximação; a segunda mostrando todo o corpo do defunto, a partir de uma visão lateral e com maior distanciamento. Nesses casos podiam estar presentes os vivos junto ao defunto. Nesse momento a fotografia era em preto e branco e de tamanho reduzido com relação à pintura. A semelhança da representação com a pessoa fotografada foi decisiva para a enorme aceitação dos retratos fotográficos.

Entretanto, esculturas, pinturas e fotografias, com suas diferenças e semelhanças quanto à forma de representar os mortos, com relação a seus usos e funções sempre permaneceram ligadas ao papel de preservação da memória do morto, suprimindo a ausência deste a partir de sua materialidade.

### 1.3 Memória e Afeto

As imagens são um meio de afirmação da individualidade diante do perecimento, da decomposição e do esquecimento. A perturbação, o trauma da morte, gera a consciência do acontecimento futuro e irremediável que é o fato de morrer. Nesse sentido, pode-se dizer que as imagens são “ferramentas” usadas para amenizar o sentimento de temor, referente ao provável esquecimento de quem é atingido pela morte, e, segundo Catroga<sup>81</sup>, como mais um dos tantos meios de se exorcizar a morte.

A finitude gera também várias crenças na imortalidade do ser, além de numerosos rituais, os chamados ritos fúnebres ou mortuários. Nesse sentido, refere Morin<sup>82</sup> que “no seio

---

<sup>80</sup> A partir do século XX as mortes passaram a ocorrer com maior frequência nos hospitais.

<sup>81</sup> CATROGA, Fernando. *O céu da memória: cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal -1756-1911*. Coimbra: Minerva, 1999. p. 15-16.

<sup>82</sup> MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1970. p. 32.

da cronologia arcaica, as perturbações funerárias integram-se entre o acontecimento da morte e a aquisição da imortalidade”. Essa perturbação destacada pelo autor é aquela ocasionada pela consciência da perda da individualidade. Para Morin<sup>83</sup>

Quanto mais o homem descobre a perda da individualidade por detrás da realidade putrescente de uma carcaça, tanto mais fica “traumatizado”; e quanto mais ele é afetado pela morte, tanto mais descobre que ela é a perda irreparável da individualidade.

Ao analisar o individualismo relacionado com a morte, Morin<sup>84</sup> busca na pré-história, na etnologia e na psicologia da criança a certeza de que “a afirmação incondicional do indivíduo é uma realidade humana primeira”. Entretanto, essa “realidade primeira” confronta-se com outra realidade de igual valor, a afirmação do coletivo sobre o indivíduo “o horror da morte depende estreitamente da independência do indivíduo em relação ao seu grupo; e como reciprocamente, a presença imperativa do grupo aniquila, repele, inibe ou adormece a consciência e o horror da morte”<sup>85</sup>.

Ao pensar que a produção de uma imagem criada para representar o morto tem a função de exorcizar os receios do homem diante da morte, merece destaque a constatação de que essa produção é de carácter coletivo, pois é o homem social que se debate diante da consciência de seu desaparecimento. Para esse homem social, consciente de seu fim, vida e morte são indissociáveis. Para Thomas<sup>86</sup> “A criança que nasce leva em si uma promessa de morte, é já um morto em potencial; mas a pessoa que falece pode esperar sobreviver na memória”.

Que memória é essa? A memória coletiva. Só a coletividade pode manter viva a memória de uma pessoa falecida. Caso o ser humano não fosse um ser social, a morte representaria seu esquecimento total, o fim absoluto, pelo que a memória dos mortos só existe na memória coletiva de um determinado grupo. Segundo Halbwachs<sup>87</sup>

<sup>83</sup> MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1970. p. 32.

<sup>84</sup> MORIN, op. cit., p. 36.

<sup>85</sup> Ibid., p. 36.

<sup>86</sup> THOMAS, Louis-Vicent. *Antropologia de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 7.

<sup>87</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004. p. 55.

Se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo, dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. (...) cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto muda conforme o lugar que ali ocupa, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com os outros meios.

Maurice Halbwachs<sup>88</sup> admite a existência do que denomina de *intuição Sensível*, ou seja, a base de toda a lembrança, “o chamado a um estado de consciência puramente individual que – para distingui-lo das percepções onde entram elementos do pensamento social – admitiremos que se chame *intuição sensível*”.

Ao analisar a memória coletiva, Halbwachs<sup>89</sup> destaca os diferentes pontos de referência que compõem nossa memória, e que a incluem na memória da coletividade, da qual fazemos parte. Os pontos de referência seriam elementos da cultura de um determinado grupo, que os diferencia de outra coletividade, e que fundamentam e reforçam os sentimentos de pertencimento. Na teoria durkheimiana, o destaque é dado à força institucionalizada<sup>90</sup> da memória coletiva, apoiada na duração, na continuidade e na estabilidade. Para Halbwachs<sup>91</sup> essa memória coletiva não se identifica como uma dominação simbólica, mas como uma adesão afetiva dos membros do grupo.

A palavra afeto exerce um papel importante nessa pesquisa, por ser fundadora de inúmeros elementos estruturais que sustentam a tarefa memorial conferida à imagem. O afeto ao morto produzirá, em maior ou menor escala, a memória deste. Quanto mais amada for a pessoa perdida, maior a importância conferida aos pertences, aos lugares e aos artefatos produzidos para representá-la, no caso específico, os registros imagéticos. É esse conjunto memorial que ajudará o trabalho de luto, a ocupação do vazio deixado pelo morto e o cultivo de lembranças.

O impacto da morte de alguém próximo, um familiar ou um grande amigo, tem uma força emocional imensa. Nestas ocasiões a morte desfila soberana, despertando a consciência

---

<sup>88</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004. p. 41.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>90</sup> Monumentos, datas, personagens históricos, tradições, costumes, etc.

<sup>91</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

de nossa fraqueza, ressaltando a dura realidade da finitude e reacendendo profundos temores, questionamentos, tristezas, lembranças e dor. Sigmund Freud<sup>92</sup> afirma: “o doloroso enigma da morte, contra o qual ainda não se encontrou remédio algum, nem provavelmente se encontrará. Com essas forças, a natureza se ergue contra nós, majestosa, cruel e inexorável; ela nos traz à mente, uma vez mais, a nossa fraqueza e a nossa impotência”. Para Freud<sup>93</sup> o homem, em confronto com a realidade da morte, não podia admitir sua finitude, e, por conseguinte, construía situações imaginárias em que a realidade delas podia ser admitida e sua finitude negada. Segundo Freud<sup>94</sup>

No meu ponto de vista, o homem primitivo, ao lado do corpo de seu inimigo morto, deve ter vencido sem quebrar a cabeça com o enigma da vida ou da morte. O que no homem desencadeou o espírito de questionamento não foi o enigma intelectual, nem cada morte, mas o conflito de sentimentos diante da morte de pessoas amadas e também de pessoas estranhas ou odiadas. Desse conflito de sentimentos a psicologia foi a primeira filha. O homem não podia mais olhar a morte de longe, pois ele tinha experienciado em seu sofrimento diante do morto. No entanto, ele não queria reconhecê-la, pois não conseguia imaginar a si próprio como morto. Por isso, planejou um compromisso: aceitou também o fato de sua própria morte, mas negou-lhe o significado de aniquilamento... Sua persistente lembrança dos mortos tornou-se a base para assumir outras formas de existência e despertou nele o conceito de uma vida em continuação após a morte visível.

Edgar Morin<sup>95</sup> na sua clássica obra, *O Homem e a morte*, afirma que: “A dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida: quanto mais o morto for chegado, íntimo, familiar, amado e respeitado, isto é, “único”, mais a dor é violenta”. Segue o autor<sup>96</sup> dizendo que “não há nenhuma ou há poucas perturbações por ocasião da morte do ser anônimo, que não era insubstituível”.

Então, em que ponto se pretende chegar? Certamente no de que quanto mais familiar ou reconhecido socialmente for o morto, maior valor afetivo será conferido aos objetos ligados a ele, inclusive ao seu retrato mortuário. Por isso, persiste até hoje o costume de realizar esses retratos fotografando celebridades, grandes líderes nacionais, artistas, enfim, pessoas de destaque social, no momento de seu velório ou sepultamento e, em quantidade menos expressiva, persistem os retratos mortuários com origem nos núcleos familiares.

<sup>92</sup> FREUD, S. *O futuro de uma ilusão*. Londres: Hogarth, 1964. p. 12.

<sup>93</sup> FREUD, S. *Our Attitude Toward Death, Collected Works XIV*. Londres: Hogarth, 1964. p. 292.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>95</sup> MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1970. p. 31.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 31.

Dessa forma ou os retratos mortuários são encontrados em jornais e revistas, quando da morte de alguém destacado socialmente, ou em álbuns de família, quando se referem à morte de um ente querido.



**Figura 16** - Carlos Gomes, momentos antes do corpo partir para o velório<sup>97</sup>

Fotógrafo: desconhecido.

Suporte de papel no tamanho de 30, 2 cm x 27, 3 cm.

Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de Porto Alegre, RS.

O que é precioso será sempre lembrado. Entretanto, como refere Bergson<sup>98</sup> há

[...] uma incontestável verdade de que a lembrança se transforma à medida que se atualiza. (...) Seria inútil, com efeito, tentarmos caracterizar a lembrança de um estado passado se não por definir a marca concreta, aceita pela consciência, da realidade presente”.

<sup>97</sup> Percebe-se que houve uma preparação para o registro fotográfico. Dois castiçais colocados ao lado do provável leito de morte e as partituras de Carlos Gomes espalhadas ao redor da cama, inclusive sua célebre obra “O Guarani”. Na cômoda, em pé, a dieta que o maestro vinha seguindo. Nos braços um crucifixo. A cama parece ter sido posta num espaço onde houvesse melhores condições de realização dos arranjos, e proporcionando ao fotógrafo condições mais favoráveis de efetuar o retrato.

<sup>98</sup> BERGSON, Henry. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 112.

As imagens que representam o morto produzem, a cada novo olhar, uma lembrança reatualizada por parte dos familiares, fazendo brotar diferentes elementos da representação do falecido, a partir dessa consciência da realidade presente.

Essa imagem produzida a partir do corpo do finado possui, assim, uma função memorial que nasce no momento em que cada olhar saudoso repousa sobre ela, pois como aduz Bergson<sup>99</sup>: “a memória é bem diferente, pois a lembrança é a representação de um objeto ausente”.

Entretanto, a memorização é um processo de interiorização, a origem de filiações e identidades. A chamada *metamemória*, conjunto de recordações e imagens freqüentemente ligados às representações e “que conota valores e normas de comportamento ‘inventados’ a partir do presente e de acordo com a lógica do *princípio de realidade*”<sup>100</sup>. Segundo Catroga<sup>101</sup>

Existe um relativo consenso acerca do papel da memória na construção de identidades pessoais e sociais. Mas um estudo recente (Joel Candau, 1998) chamou a atenção para a existência de três níveis na memória: a *proto-memória*, fruto, em boa parte, do *habitus* e da socialização e fonte dos automatismos do agir; a *memória propriamente dita*, que enfatiza a *recordação e o reconhecimento*; e a *metamemória*, conceito que define as representações que o indivíduo faz do que viveu.

Os três níveis de memória se interligam e não podem ser unicamente conferidos à supremacia do eu, pois como salienta Catroga<sup>102</sup> essa memória em três níveis “está sujeita a uma sobredeterminação social”. Essa abordagem sobre os três níveis de memória deve-se à necessidade de destacar que o interesse desse trabalho recai especificamente sobre a metamemória.

Sendo assim, volta-se à memória individual, ou memória do eu, que em primeira instância é uma memória de família. Nesse nível familiar é que se evidenciam os laços entre identificação, distinção e transmissão, pois como refere Catroga<sup>103</sup> é aí que ocorre “a sua

---

<sup>99</sup> BERGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 193.

<sup>100</sup> CATROGA, Fernando. *O céu da memória: cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal -1756-1911*. Coimbra: Minerva, 1999. p. 14.

<sup>101</sup> CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra. Quarteto, 2001. p. 16.

<sup>102</sup> CATROGA, op. cit., p. 16.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 27.

interiorização como norma: recorda-se o espírito de família, porque é necessário preiteá-lo, retransmiti-lo e reproduzi-lo”.

Estas ações estão presentes nos rituais, ou festas familiares, na manutenção de conhecimentos e símbolos, documentos familiares, mausoléus, receitas, aromas e nomes. Nesse contexto aparece mais especificamente a fotografia e seus respectivos álbuns familiares, os quais, nos final do século XIX e na primeira metade do século XX, continham retratos mortuários. Essa memória do eu constitui a idéia de pertencimento a uma *totalidade genealógica* vinda do passado.

Nesse sentido, pode-se questionar como ocorre a relação entre a memória do eu e a memória coletiva? Segundo Catroga<sup>104</sup>

Numa escala de sociabilidade mais extensa – como nas classes, nos grupos sociais, na nação –, a memória é cerzida de acordo com critérios unificantes e de transmissão análogos ao sistema de filiação (e de linhagem). Mas importa destacar que, nas liturgias de recordação, existe sempre uma tensão entre cordialidade, ou melhor, entre afetividade e conhecimento, bem como entre memória e normatividade, antíteses que tendem a resolver-se através de mensagens; e estas atuam como correntes pulsionais que agem como deveres. Daí a estreita relação entre memória, identificação, filiação e distinção. Sem aquela, estas nunca existirão.

Essa estreita relação entre memória, identificação, filiação e distinção conduz a uma memória impregnada fortemente de afetos, pois é uma memória de família. Sendo assim, pode-se chamar de memória afetiva, que para David Lowenthal<sup>105</sup> é a mais difícil de se esquecer, pois trabalha, quase sempre, com fatos de intensa carga emocional e singular. Ao contrário da *proto-memória*<sup>106</sup> ou *memória sensório-motora*<sup>107</sup> abordada por Henry Bergson<sup>108</sup>.

<sup>104</sup> CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra. Quarteto, 2001. p. 27.

<sup>105</sup> LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: *Projeto História 17*, São Paulo: PUCSP, p. 90-91, nov. 1998.

<sup>106</sup> Segundo Catroga, trata-se de uma memória advinda do hábito e da socialização, e fonte dos automatismos do agir.

<sup>107</sup> Segundo Bergson, é uma memória ligada ao hábito, quase instantânea à qual a verdadeira memória do passado serve de sustentação.

<sup>108</sup> BERGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 125.

Nesse caminho pretende-se chegar ao seguinte ponto de consideração: que a tarefa primordial destas *liturgias de recordação* é criar harmonia e perpetuar a sensação de pertencimento e de continuidade. Para Catroga<sup>109</sup>

O imaginário da memória liga os indivíduos, não só verticalmente, isto é, a grupos ou entidades, mas também a uma vivência horizontal e encadeada do tempo (subjetivo e social), inserindo-os numa “filiação escatológica” garantida pela reprodução (sexual e histórica) das gerações e por um ideal de sobrevivência na memória dos vivos. A memória revivifica-se, portanto, num campo “campo de experiência” aberto à recordação e às expectativas, horizonte que a recebe como herança e como um imperativo de transmissão, num aceno em que se promete ser possível vencer a morte, jogo ilusório que faz esquecer que, tarde ou cedo (duas, três gerações?), também os mortos ficarão órfãos de seus filhos.

Passando para uma maior abrangência na escala de sociabilidade, pois até então abordamos a memória individual e a memória de família relacionada à morte, pode-se dizer que no caso dos grupos sociais e da nação a memória está ligada a critérios unificantes e de transmissão equivalentes aos concernentes à memória de família.

Nessa estreita relação entre *memória, identificação, filiação e distinção* Catroga<sup>110</sup> destaca que “cada indivíduo, ao recordar a sua própria vida (ou melhor, certos aspectos ou acontecimentos dela), une os instantes numa espécie de linhagem contínua e finalística. Para que esta convicção funcione é necessário, contudo, que haja o esquecimento”.

Para o autor<sup>111</sup> a maior conclusão a que se pode chegar é de que a principal função destas liturgias é criar coerência e perpetuar o sentimento de pertencimento, exorcizando a finitude do ser humano em geral e também do próprio *eu*. Segundo Catroga<sup>112</sup>

Como se verifica, se a memória é instância construtora e solidificadora de identidades, a sua expressão coletiva também atua como instrumento e objeto de poder(es), quer mediante a seleção do que se recorda, quer do que, consciente ou inconscientemente, se silencia. E quanto maior é sua expressão social, mais se corre o risco de o esquecido ser a lógica da “invenção” ou “fabricação” de memória(s). Ao sublinhar-se esta vertente, não se pretende negar a função involuntária dos “ardis da memória” – que na leitura psicanalítica pode ajudar a descobrir no campo da consciência -, mas deseja-se acentuar que, nas suas dimensões coletivas, sobretudo quando funciona como *metamemória* (...)

<sup>109</sup> CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra. Quarteto, 2001. p. 28-29.

<sup>110</sup> CATROGA, op. cit., p. 27-28.

<sup>111</sup> Ibid., p. 55.

<sup>112</sup> Ibid., p. 55.

Portanto, a memória coletiva envolve diferentes grupos sociais e étnicos e, por via de consequência, interesses e memórias diversos. Nesse sentido refere Ziegler<sup>113</sup> que a ordem social é quem dita quais serão as representações sociais que o homem fará da morte, as quais estão eivadas por fatores como idade, classe, religião, cultura, clima, luta e utopia.

Os símbolos, inclusive as inúmeras imagens relacionadas à morte, são utilizados por diferentes grupos sociais, sendo que as imagens mais destacadas, persuasivas e propagadas, quase sempre estão sob tutela das elites. Desse modo, costuma-se olhar para a morte e seus rituais a partir de uma perspectiva particular, circunscrita no tempo e no espaço, numa busca limitada pelas respostas às grandes questões. Segundo Vovelle<sup>114</sup>

É isso, talvez, que torne a história da morte tão fascinante. Trata-se, para o historiador, de voltar aos dados do problema, de observar pelo avesso essa troca de olhares. Partindo da morte e das atitudes coletivas como essa é acolhida, a História pretende reencontrar os homens e compreender suas reações diante de uma passagem que não admite fraudes.

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

Para Ariès<sup>115</sup> por longos períodos o homem mantém o mesmo olhar sobre o fenômeno morte, mas lentamente vão aparecendo mudanças, às vezes quase despercebidas, mas que na atualidade estão sendo atingidas por uma velocidade cada vez maior, cabendo ao historiador estar sensível tanto às permanências, às inércias, quanto às mudanças, lentas ou rápidas.

O comportamento do homem diante da morte, ainda hoje, mesmo em menor grau do que em épocas anteriores, permanece eivado com a idéia de continuação da vida após a morte, e com a recusa do aniquilamento total. Esse entendimento constitui “um fundo comum a todas

---

<sup>113</sup> ZIEGLER, Jean. *Os vivos e a morte: uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil e seus mecanismos culturais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. p. 135.

<sup>114</sup> VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 128.

<sup>115</sup> ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. p. 25.

as religiões antigas e ao cristianismo”<sup>116</sup>. Para Coulanges<sup>117</sup> as crenças antigas, segundo as quais os mortos eram sagrados, sempre influenciaram a conduta dos homens, estabelecendo verdadeiras religiões da morte, cujos ritos sobreviveram aos dogmas, até o triunfo do cristianismo.

Muitas atitudes relacionadas à morte são atemporais, persistem desde os tempos primordiais. As representações feitas a partir do morto é uma delas. Hoje é quase consenso, entre os estudiosos da morte, que as religiões começaram pela recusa da morte. Nesse sentido, no que se refere à escatologia, a religião cristã é herdeira de crenças mais antigas.

Em algumas sociedades negras da África, a etapa final da morte se produz quando o esqueleto desaparece por completo, ou quando a família do defunto se extingue, ou, ainda, quando ocorre a perda da recordação do morto e já não se faz mais sacrifícios e oferendas para ele. Alguns mortos ilustres, fundadores de uma etnia ou de uma linhagem, ou responsáveis por grandes feitos, seguem sendo lembrados, chegando a ser considerados divinos.

Nesse sentido, há estreita relação entre o período arcaico e o do mundo ocidental atual. Segundo Thomas<sup>118</sup> em certa medida, os santos cristãos podem ser definidos como defuntos que, graças aos seus méritos, escapam da morte escatológica. Ainda assim alguns deles estão esquecidos hoje e por consequência caem no anonimato dos desaparecidos. Mas é possível concordar com Albert<sup>119</sup>, segundo o qual no cristianismo o culto aos mortos é essencial. Cabe lembrar que os mortos sempre mobilizaram riquezas, inspiraram monumentais construções dedicadas às suas memórias, servindo, assim, ao imaginário dos vivos, que vislumbravam possíveis retornos espirituais e materiais.

---

<sup>116</sup> ARIÈS, Philippe. *O homem perante a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000. p. 117.

<sup>117</sup> COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 8.

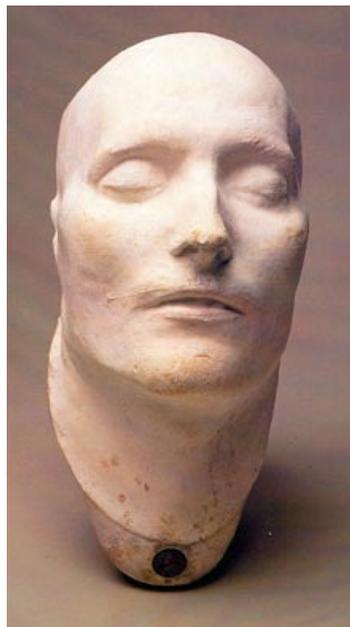
<sup>118</sup> THOMAS, Louis-Vicent. *Antropologia de la murte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>119</sup> ALBERT, Jean Pierre. Aux marges du visible: les images des morts. In: *Critique: arrest sur l'image*. Paris: Gallimard, Coll. “Bibliothèque dès histoires”, 1994. p. 442.

## 1.4 O Culto aos Heróis Mortos

As coletividades, através de inúmeros fatores, definem o que deve ser representado, lembrado e cultuado, e o que deve ser esquecido. Aquilo que deve ser lembrado é objeto de ritos e celebrações. Nos casos atuais de dimensão nacional, das comemorações cívicas, o cumprimento da tarefa de recordar refere-se aos grandes feitos e aos seus protagonistas.

Será com o Iluminismo que o culto aos homens de grande valor ganhará força. No mundo ocidental, no século XIX e início do século XX, os grandes acontecimentos e os importantes heróis deveriam ser lembrados como modelo e proeminência histórica que o devir alcançaria, atingindo assim, a sociedade perfeita.



**Figura 17** - Máscara mortuária de Napoleão Bonaparte<sup>120</sup>

Autor: François Antommarchi

Cópia de gesso, 1833

Fotógrafo: Rômulo Fialdini

Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, Brasil.

Fonte: [www.museuhistoriconacional.com.br/mh-e-506.htm](http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-e-506.htm)

---

<sup>120</sup> Em gesso, assinada e datada de 1833. Exemplar raro, moldado em matriz de bronze pelo médico de Napoleão Bonaparte, Dr. François Antommarchi, segundo modelo tirado por outro médico, o inglês Burton, 48 horas após sua morte, em cinco de maio de 1821.

Nesse sentido Fernando Catroga<sup>121</sup> refere que a “comemoração implicava, portanto, uma clara finalidade revivescente, não obstante o seu espetáculo também remeter para uma analogia com o próprio culto cemiterial dos mortos, pois, como na própria época se reconhecia, havia algo de fúnebre nas pompas e préstitos comemorativos”. Segundo Catroga<sup>122</sup>

Para os positivistas, não havia dúvidas – os mortos governavam os vivos; e, para outros, como Ricardo Jorge, tudo mostrava que “o homem hodierno deriva diretamente do passado, como um sigma de séries convergentes dos seus ascendentes históricos”. Esta convicção historicista levava-o a concluir que “a alma moderna é uma estratificação das civilizações pretéritas”, pelo que, em certo sentido, o já morto (o passado) continuaria a viver no presente. Isto é, as novas concepções sobre a morte escudavam-se no evolucionismo naturalista, antropológico e histórico característico da modernidade, modo indireto de se perceber por que é que o século XIX foi, simultaneamente, o “século dos mortos” e o “século da história”.

Esse *escudamento* das concepções sobre a morte, ligadas ao evolucionismo naturalista, produziam uma certeza inabalável da eternidade da matéria, da transformação do ser. A morte não seria o fim. O morto apenas se modificaria, evoluindo.

Foi com o positivismo comtiano que o culto aos mortos recebeu *status* de extraordinário acontecimento social. Para os atores sociais mais importantes eram produzidas exéquias suntuosas e extremamente ritualísticas, realizando-se também discursos enaltecendo as qualidades do falecido e pompas fúnebres que alçavam o funeral ao patamar de grande espetáculo coletivo. Todos esses elementos de profunda devoção tinham como objetivo fazer com que o morto escapasse da condenação de não fazer parte da memória coletiva. Refere Catroga<sup>123</sup>.

Por outro lado, lembre-se que, se, já no iluminismo, se havia sublinhado a importância educativa do culto dos mortos, foi no positivismo comtiano que esta vertente recebeu um tratamento mais sistemático; este deu cobertura teórica ao fomento de um novo ritualismo cívico-religioso apostado em combater as anomias provocadas pelo avanço da sociedade urbano-industrial e dos seus efeitos atomizadores. Comte procurou mesmo institucionalizar uma solução inspirada no modelo do próprio catolicismo. Sem ir tão longe, os cultuadores cívicos portugueses não deixaram de ter presente a concepção positivista do post-mortem, acasalando-a, todavia, com proposições filosóficas de cariz materialista. Daí, que não se cansassem de destacar o valor pedagógico-cívico do culto dos mortos, e de prometer a “incorporação subjetiva” da exemplaridade do antepassado no empíreo da memória coletiva.

<sup>121</sup> CATROGA, Fernando. *A militância laica e a descristianização da morte em Portugal*. Coimbra: Minerva, 1999. v. 2. p. 680.

<sup>122</sup> CATROGA, Fernando. *O céu da memória: cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal - 1756-1911*. Coimbra: Minerva, 1999. p. 296.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 309.

A importância conferida à memória do morto era elemento vital do culto aos mortos nesse período. Para Catroga<sup>124</sup> “A memória era apresentada, assim, como a morada da nova eternidade, promessa que servia de argumento decisivo para se recalcar a angústia perante a morte, e para se semear uma esperança que funcionasse como ideal normativo”. Dessa forma, os homens venceriam a morte, e, principalmente, o esquecimento. Catroga<sup>125</sup> exemplifica:

Isto é, e segundo as palavras do operário Isidoro Gomes Pinheiro, um morto é “apenas um cadáver que vai desaparecer!”; mas, “em compensação, ficará a memória”. E como dizia Sebastião de Magalhães Lima no funeral de José Elias Garcia (1891), “para os grandes homens a morte não é o desaparecimento – é sagração; não é aniquilamento – é apoteose!” e ascensão ao céu substitutivo; destino que, em 1910, Teófilo Braga enaltecia com a esta convicção: “*Eu tenho para mim que, se não há a imortalidade da alma, existe a imortalidade da memória.*”

Interessante perceber que, mesmo em uma época na qual se acreditou ser a ciência o caminho para a luz, a prosperidade e o progresso, os ritos fúnebres ainda traziam evidentes semelhanças com as práticas realizadas em tempos remotos, nos quais o poder era conduzido pela magia. Isso ocorria como numa reatualização de um conjunto de formas empregadas com o intuito de adaptar desejos e necessidades à realidade expressiva do advento da morte.

A importância de teatralizar o encontro derradeiro com o morto, de honrá-lo, enfim, de fazer como se este não houvesse morrido são aspectos comuns nos rituais da morte. Por isso os ritos fúnebres positivistas trazem elementos essenciais existentes nas práticas mortuárias de diferentes períodos e culturas da história do homem. Sendo assim, refere Bayard<sup>126</sup> “rito é profano só na aparência, porque em última análise, abre-se naturalmente para o sagrado”.

---

<sup>124</sup> CATROGA, Fernando. *O céu da memória: cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal - 1756-1911*. Coimbra: Minerva, 1999. p. 312.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>126</sup> BAYARD, Jean-Pierre. *Sentido oculto dos ritos mortuários: morrer é morrer?* São Paulo: Paulus, 1996. p. 8.



**Figura 18** - Marcel Proust em seu leito de morte

Local: Paris

Data: 20/11/1922

Fotógrafo: Man Ray

Acervo: Musée d'Orsay

Fonte: BOLLOCH in HÉRAN, 2002, p. 117.



**Figura 19** - Vitor Hugo em seu leito de morte

Local: Paris

Data: 25/05/1885

Fotógrafo: Nadar

Acervo: Musée d'Orsay

Fonte: HÉRAN, 2002, p. 53.

No caso dos funerais contemporâneos, o ritualismo é cada vez menor, sendo que na maioria das vezes o defunto é sepultado rapidamente, ou então, como refere Thomas<sup>127</sup> “procedem muitas vezes de um formalismo vazio de conteúdo. Nesse caso, o termo ‘cerimonial’, que conota o aspecto protocolar exterior de alguns enterros, será talvez mais adequado do que o termo ‘ritual’, o qual engloba o fundo e a forma”. Isso por que os rituais da morte, segundo Ziegler<sup>128</sup> “expressam, reabsorvem e exorcizam um trauma provocado pelo aniquilamento”.

Nos retratos mortuários fotográficos, que serão mais detidamente analisados no segundo capítulo, também se evidenciam aspectos que demonstram continuidades, de longa duração, com relação aos rituais fúnebres. Se, a partir das imagens coletadas, constata-se que no meio rural, em tempos remotos, as pessoas eram veladas em casa, sabe-se que esse tipo de velório ainda acontece atualmente, em menor número, mas a prática persiste.

Os retratos também nos mostram que os ritos fúnebres são muitos e variados, e que diferem a partir de costumes religiosos, de idade, de sexo e da posição que o morto ocupava na sociedade. Para cada caso existe um rito, e as fotografias de mortos podem muito bem ser relacionadas com uma espécie de honraria, que testemunha que os vivos se preocuparam com o morto e produziram um artefato “imortal” a partir do corpo que irá desaparecer.

<sup>127</sup> BAYARD, Jean-Pierre. *Sentido oculto dos ritos mortuários: morrer é morrer?* São Paulo: Paulus, 1996. p. 8.

<sup>128</sup> ZIEGLER, Jean. *Os vivos e a morte: uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil e seus mecanismos culturais.* Rio de Janeiro: Zahar, 1975. p. 131.

As efígies, a mumificação e os monumentos atestam o desejo de conservar, de alguma maneira, o antepassado. No que se refere à memória do morto, essa conservação atinge também as ações por ele praticadas em vida, servindo como modelo para os seus e para a comunidade onde ele viveu. Com o tempo todos desta comunidade morreram, e com um tempo maior a comunidade também morrerá. Assim como a sociedade da qual essa comunidade fazia parte. É como anunciava Paul Valery<sup>129</sup> sobre a morte das sociedades e civilizações “Civilizações, agora sabemos que vocês são mortais”.

Entretanto, a memória permanece através de diferentes formas. Aspectos culturais das civilizações desaparecidas acabam por chegar, de uma maneira ou de outra, à contemporaneidade. É o caso dos retratos mortuários, que através da fotografia tomaram um grande impulso no final do século XIX. Tanto na Europa, como na América, a prática de fotografar os mortos foi usual e hoje muitas dessas imagens fazem parte de arquivos públicos e de álbuns de família, evidenciando o que Warburg<sup>130</sup> definia como *sintomas*, ou seja, representações simbólicas e formais que se repetem ao longo do tempo nessas imagens, que alertam o pesquisador a interrogar as motivações que ocasionaram a sua recorrência. No próximo capítulo as fotografias de mortos, principalmente do estado do Rio Grande do Sul, serão analisadas a partir do que já foi exposto, e através das características próprias da técnica fotográfica.

---

<sup>129</sup> VALERY, Paul. *Regards sur le monde actuel et autres essais*. Paris: Gallimard, 1945. p. 384.

<sup>130</sup> WARBURG, A. *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 1990. p. 49-100. In: KERN, Maria Lúcia. *História da arte e a construção do conhecimento*. Anais do XXIV Colóquio Brasileiro de História da Arte, São Paulo: FAAP, 2006. (No prelo).

## 2 AS FOTOGRAFIAS DA MORTE

Na fotografia, a presença de algo (num dado momento passado) nunca é metafórica; e no que diz respeito aos seres animados, sua vida também não, salvo fotografar cadáveres; e mais: se a fotografia torna-se então assustadora, é porque ela certifica, se é possível dizer, que o cadáver está vivo, na medida em que cadáver: é a imagem viva de uma pessoa morta<sup>131</sup>.

Logo após a invenção do daguerreótipo, uma forma de retrato fotográfico – o retrato mortuário - passou a ser disseminado pela Europa, e em seguida por todo o Ocidente, sendo que a prática de fotografar os mortos alcançou seu auge na segunda metade do século XIX e início do século XX. Assim, milhares destes chamados *últimos retratos*<sup>132</sup> podem ser encontrados em museus, arquivos históricos, álbuns de família, ou até mesmo decorando residências, como ocorre no nordeste brasileiro ainda nos nossos dias.

A morte é um acontecimento que está sempre nos rodeando, constituindo um verdadeiro episódio eterno, o que talvez explique por que a imagem criada a partir desse evento ainda seja feita atualmente. No primeiro capítulo apresentou-se a criação de retratos que remontam à pré-história, explorou-se a produção de efígies na antigüidade, na Idade Média, chegando-se à prática de representar os mortos na modernidade, investigando-se as motivações, os usos e as funções destas imagens relacionadas à morte.

Neste segundo capítulo, trabalha-se com as fotografias de mortos produzidas no Estado do Rio Grande do Sul, no final do século XIX até meados do século XX, buscando respostas para muitas questões que envolvem sua produção, usos e funções sociais. Os processos formais destas imagens são abordados a partir de uma análise iconográfica descritiva e interpretativa. Complementando a pesquisa investiga-se também, de forma genérica, retratos mortuários da América Latina, da Europa, dos Estados Unidos e do resto do Brasil.

Após a seleção das imagens mais representativas é realizada uma seriação, ou seja, a formação de séries de imagens que apresentam traços e composições visuais e materiais em

<sup>131</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 118.

<sup>132</sup> Na França, os retratos mortuários são denominados de *le dernier portrait* (o último retrato).

comum, cabendo salientar que inicialmente a união de determinadas imagens é feita a partir da sua origem ou procedência (museus, arquivos, localidades, cidades, etc). No decorrer da pesquisa foi possível relacionar, ou cruzar, o grande conjunto de séries, comparando-se e evidenciando-se interessantes aspectos da totalidade das fontes coletadas, visando a responder as questões suscitadas.

No final deste segundo capítulo são apresentados os usos e as funções dos retratos fotográficos mortuários na atualidade, evidenciando-se que muitos aspectos presentes nas imagens de mortos produzidas no passado ainda permanecem nas imagens do século XXI.

As dificuldades enfrentadas para pesquisar os retratos mortuários no Rio Grande do Sul foram muitas, sendo a primeira o fato de que esse gênero de fotografia é, em grande parte, de natureza familiar, razão pela qual a maioria destas fotos ou está em álbuns de família ou foi para o lixo. Essa última circunstância deve-se ao fato de que, em nossos dias, a morte deve ser escondida, escamoteada, e também por que as novas gerações percebem os *últimos retratos* como artefatos que trazem em si uma profunda intenção mórbida.

Assim, boa parte dos retratos mortuários estão engavetados, escondidos no interior de antigos álbuns de família. O restante se encontra em arquivos históricos, museus ou associações e sociedades ligadas à cultura e à história. Nessas instituições foi coletada grande parte do *corpus* visual desta pesquisa.

Outra dificuldade apareceu quando os retratos mortuários encontrados em algumas dessas instituições estavam desacompanhados de dados, ou estes eram mínimos, muitas vezes insignificantes. Por isso, foi necessária uma extensa coleta capaz de abranger não só o material coletado aqui no Estado do Rio Grande do Sul, mas que também envolvesse uma busca em todos meios e regiões possíveis.

As imagens mortuárias encontradas, portanto, são analisadas a partir da comparação com outras imagens de diferentes temporalidades e lugares, para se buscar esclarecer muitas questões que as denominadas fotografias da morte suscitam. Procura-se saber, por exemplo, quem produziu as imagens coletadas, quais seus usos e funções, quais as semelhanças e as diferenças entre os retratos gaúchos e os retratos europeus e americanos. Reunir e estudar

essas imagens que carregam uma história que precisa ser investigada e interpretada é o desafio desse capítulo.

## 2.1 Fotografia: Instrumento da Modernidade para Retratar os Mortos

Em meio aos retratos fotográficos acumulados por gerações são recorrentes imagens que provocam uma estranha mistura de repulsão e de fascinação, por representarem pessoas falecidas, fotografadas em seus leitos de morte ou em caixões de madeira. Se o retrato é de um indivíduo famoso, a curiosidade dirige-se fundamentalmente ao jogo do reconhecimento, mas, diante de um anônimo, a perplexidade rapidamente toma a forma de uma interrogação. Por que esses retratos foram feitos? Que função se atribuía a essas fotografias, ou a que uso elas eram reservadas? Esses questionamentos, formulados no tempo passado, deixam transparecer uma errônea idéia de que a prática em questão não é mais utilizada nos tempos atuais.

No entanto, parece ser mais correto evocar uma lenta evolução da *fotografia post mortem*<sup>133</sup> do que seu completo desaparecimento, trajetória que acompanha as mentalidades e as atitudes do homem frente à morte assim como, num outro plano, a evolução das técnicas de produção destas imagens, principalmente no que se refere à técnica fotográfica, filha ilustre da modernidade.

Os avanços técnicos que proporcionaram a invenção da fotografia estão relacionados ao afã de explicar o mundo através do cientificismo. No século XIX, no Ocidente, e principalmente na Europa, brotaram inventores por todos os lados, momento em que incontáveis descobertas surgiram em uma sociedade cada vez mais laicizada, tecnológica e

---

<sup>133</sup> A fotografia, desde seu surgimento, mantém com a ciência laços muito estreitos, e a primeira recordação de uma *fotografia post mortem* tem lugar nesse contexto. No dia 14 de outubro de 1839, isto é, alguns meses depois da apresentação à Academia de Ciências da França do procedimento desenvolvido por Daguerre e dois meses após sua divulgação, os *Relatórios da Academia de Ciências* fazem menção à leitura de uma carta assinada pelo doutor Alfred Donné: “Tenho a honra de lhes trazer novas imagens daguerreanas gravadas pelo procedimento cujos primeiros ensaios submeti à Academia.” O autor lista as obras em questão e acrescenta: “Já obtive um ótimo resultado capturando a imagem de uma pessoa morta.” Infelizmente, nenhum traço desse daguerreótipo foi encontrado. Ver BOLLOCH, Joëlle. Photographie après décès: pratique, usages et fonctions. In: HÉLAN, Emmanuelle (Org.). *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002. p. 112.

individualista. O desejo de conservar o momento presente, freando a aceleração do tempo, a necessidade de vencer a obscuridade do *eu*, e, ainda, a vontade irresistível da burguesia de se colocar em evidência foram sentimentos que vigoraram naquela época. Assim, o objetivo de constituir sua própria galeria de antepassados, à semelhança das elites romanas ou dos nobres do medievo, fez com que a fotografia se disseminasse em pouco tempo por inúmeras regiões do planeta.

De 1816 a 1890 uma sucessão de descobertas permitiu a fixação dos traços deixados pela luz nos sais de prata, sendo necessária a ação de quatro inventores para se chegar à fotografia. O primeiro foi Joseph Nicéphore Niépce<sup>134</sup> que, buscando uma imagem fiel ao real e ao mesmo tempo duradoura, experimentou o betume da judéia, matéria viscosa de cor marrom usada na água-forte pelos gravadores. Este produto, ao ser atingido pela luz, se torna insolúvel, e os pontos não expostos à luminosidade são diluídos em essência de lavanda.

Daguerre, após a morte de seu sócio Niépce, aperfeiçoou o processo com a utilização do iodo nas placas de cobre prateado, logo descobrindo que os vapores de mercúrio fazem com que as imagens fiquem mais visíveis, com maior contraste. No ano de 1837 usou água salgada para a fixação destas imagens. Em 1839, Daguerre e seu cunhado Giroux fabricaram o material necessário para a feitura do daguerreótipo. Com todas as peças o aparelho pesava, nesse momento, 50 kg, e custava em torno de 400 francos. Em 1851, ano da morte de Daguerre, o daguerreótipo estava sendo usado no mundo inteiro.

A invenção do que chamamos de fotografia<sup>135</sup> ocorreu a partir de uma última contribuição do terceiro inventor envolvido nesse processo, Henri Fox Talbot<sup>136</sup>, que aperfeiçoou a técnica de Niépce e Daguerre, ao descobrir por acaso a revelação latente,

---

<sup>134</sup> Filho de família burguesa de Chalon-sur-Saône, recebeu formação científica e lançou as bases daquilo que será chamado de a fotogravura, e a Heliogravura. Foi o autor de A Mesa Posta, considerada a primeira imagem fotográfica, datada de 1822. Niépce nasceu no ano de 1765, e faleceu em 1833.

<sup>135</sup> O número de pretendidos inventores da fotografia é grande. O quarto cientista que contribuiu para o aperfeiçoamento da técnica fotográfica foi Hippolyte Bayard, o qual foi o mais ignorado dos quatro inventores. No Brasil, Hercules Florence, de quem se encontrou, em 1973, o diário pessoal e que diz ter conseguido obter imagens sobre papel com nitrato de prata em 1833, mas apenas Talbot, em janeiro de 1839, e Bayard, em fevereiro do mesmo ano, deram provas palpáveis dos seus êxitos na época.

<sup>136</sup> Cientista e artista que desenhava com auxílio da câmara clara, insatisfeito com as limitações dessa prática, buscava novos meios de fixação da imagem através de materiais foto-sensíveis. Nasceu em 1800 e faleceu em 1877.

reduzindo assim o tempo de exposição. Essa descoberta foi denominada por Talbot de calótipo.

Com a disseminação do daguerreótipo, a sociedade européia oitocentista passou a desenvolver uma enorme atração pelos retratos. Isso deveu-se à crença de que a imagem fotográfica era a reprodução fidedigna da realidade, o que Dubois<sup>137</sup> denominou de o *espelho do real*. Foi significativo o espanto e a atração que o retrato fotográfico causou na esmagadora maioria da população.

Nesse sentido, cabe uma breve análise da fotografia a partir da sua ligação com a realidade, pois a imagem fotográfica traz em si uma relação da imagem fotoquímica com seu referente. Dubois<sup>138</sup> apresenta os três pontos de vista ligados a essa questão:

- a fotografia como *espelho do real (o discurso da mimese)*: refere-se à semelhança existente entre a imagem fotográfica e seu referente, adquirindo a fotografia o chamado efeito de realidade. Sendo assim, lhe é apregoada somente sua natureza mimética.

- a fotografia como *transformação do real (discurso do código e da desconstrução)*, como entende a sociologia, a antropologia e a psicologia da percepção<sup>139</sup>: nessa visão a fotografia se configura como um simples efeito, ou impressão do real, buscando-se demonstrar que a imagem fotográfica é um instrumento de análise, de interpretação e de transformação da realidade;

- a fotografia como *traço de um real (o discurso do índice e da referência)*, segundo a semiótica peirceana: para essa linha de entendimento, a ligação entre a imagem fotográfica e a realidade acontece de maneira equilibrada entre a homologia e a transformação. A fotografia é inseparável do ato que a funda, pois o referente não é ignorado como se a imagem fotográfica fosse somente uma invenção do meio social, meramente artificial e arbitrária. Ainda que Peirce entenda a primeiridade referente ao ícone, a secundidade como o índice e a terceiridade

---

<sup>137</sup> DUBOIS, Phillippe. Da verossimilhança ao índice; pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993. p. 23.

<sup>138</sup> DUBOIS, op. cit., p. 26.

<sup>139</sup> Ibid., p. 37.

como o símbolo, a fotografia, para Dubois<sup>140</sup> é, em primeiro lugar, um índice da realidade de que é fruto, só depois se tornando parecida (ícone) e adquirindo sentido (símbolo).

Apesar dos debates com relação aos valores hierárquicos da fotografia persistirem, um ponto não pode ser afastado dessa análise: a consideração de que o signo fotográfico pode ser, além de índice, concomitantemente ícone e símbolo, já que nenhuma das três categorias peirceanas existe em estado puro<sup>141</sup>.

Roland Barthes<sup>142</sup> afirma que o signo fotográfico assinala algo que existiu, sendo a sua natureza icônica um elemento que lhe é próprio. A transformação do real advém da tentativa de mostrar uma realidade almejada pelos encomendadores e espectadores, exatamente pela união dos seus valores icônico e indicial. O valor indicial gera uma junção de contigüidade entre a sua existência, enquanto imagem, e a existência do referente. Nesse sentido, refere Santos<sup>143</sup> que:

O trânsito signico – entre ícone, coincidência com o referente; e índice, conexão física com o referente – permite que a imagem fotográfica venha a tornar-se também símbolo, convenção geral dos grupos que produzem e consomem imagens fotográficas, encarnando a partir delas conceitos e valores”.

De certa forma Benjamin alia-se ao entendimento acima de que na foto *o referente adere a tudo e contra tudo*<sup>144</sup>, pois a imagem fotográfica remete, de maneira inevitável, a seu referente. Refere Benjamin<sup>145</sup>

Ou então descobrimos a imagem de Dauthendey, o fotógrafo, pai do poeta, no tempo de seu noivado com aquela mulher que ele um dia encontrou com os pulsos cortados, em seu quarto de Moscou, pouco depois do nascimento do seu sexto filho. Nessa foto, ele pode ser visto a seu lado e parece segurá-la; mas o olhar dela não o vê, está fixado em algo de distante e catastrófico. Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar as suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que

<sup>140</sup> DUBOIS, Phillippe. Da verossimilhança ao índice; pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993. p. 53.

<sup>141</sup> JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996. p. 36.

<sup>142</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 158.

<sup>143</sup> SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. p. 48.

<sup>144</sup> DUBOIS, Phillippe. Da verossimilhança ao índice; pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993. p. 26.

<sup>145</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 94.

existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurara nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem (...).

Diante disso, é possível entender porque a fotografia, no século XIX, foi considerada a mais exata e perfeita forma de imitação do real, o que atingiu frontalmente a pintura, que até então possuía a missão de retratar as pessoas. Pintores retratistas se viram ameaçados com a nova descoberta, temor que possuía fundamento, pois a técnica fotográfica foi responsável, sem sombra de dúvidas, pela liberação da pintura com relação ao real. Nessa fase, os artistas e os críticos de arte discriminavam a fotografia devido à sua natureza mecânica e objetiva, pois para eles a fotografia jamais poderia ser considerada uma obra de arte.

É importante destacar que a fotografia nasceu próxima da pintura, é filha de cientistas-artistas, e trouxe, nos seus primeiros anos de existência, inúmeros padrões estéticos presentes na arte da pintura. Os retratos fotográficos foram emoldurados como os retratos pintados e a pose e a iluminação de ambos eram, na maioria das vezes, idênticas. As pinturas de paisagens, por sua vez, também influenciaram as fotografias, tanto pela questão do enquadramento quanto pela aplicação de ambas como elementos decorativos em interiores.

No caso dos retratos mortuários também é possível perceber essa estreita ligação entre a pintura e a fotografia recém descoberta. Segundo Borges<sup>146</sup>, entre 1854-60, a fotografia apareceu e passou a ser usada para registrar “*o último retrato*” dos mortos na França oitocentista, sendo que rapidamente esse tipo de retrato se propagou por muitas outras sociedades do mundo moderno.

Em 1862, o Tribunal de Segunda Instância de Paris reconheceu o valor artístico da fotografia, decorrendo tal decisão de uma denúncia feita pelos fotógrafos Mayer e Pierson contra fotógrafos concorrentes que haviam vendido copias dos trabalhos dos dois fotógrafos.

Na década de 1860 houve a disseminação da fotografia sobre papel. Importante salientar, entretanto, que foram muitos e variados os processos fotográficos oitocentistas. O sistema dominante durante a maior parte do século XIX, principalmente aqui no Brasil,

---

<sup>146</sup> BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 63.

resultava da combinação do negativo de colódio úmido com a cópia sobre papel albuminado. Mais tarde, com a introdução das placas secas, passou-se a encontrá-las em combinação com o mesmo papel albuminado e, depois, com o papel de gelatina/prata.

Voltando aos retratos, o formato *carte-de-visite* possibilitou uma difusão sem precedentes do consumo da fotografia, fazendo dela algo familiar, representando assim o verdadeiro marco inaugural da “*nossa civilização do olhar*”<sup>147</sup>, na qual a imagem técnica constitui o meio mais eficaz de veiculação da informação visual. Outro elemento importante para o aumento do consumo foi a introdução do álbum fotográfico, indutor do hábito de colecionar retratos, que tomou conta do século XIX e XX.

A fotografia muito contribuiu para o culto da celebridade, exacerbado no século XIX, com a chamada teoria dos grandes homens, do historiador inglês Thomas Carlyle<sup>148</sup>, segundo a qual “a história do mundo nada mais é do que a biografia dos homens notáveis”. Ao oferecer um amplo leque de retratos de “homens notáveis”, a fotografia, segundo Vasquez<sup>149</sup> “nada mais fez que dar azo à recuperação de um procedimento quase totêmico”. Ainda conforme Vasquez<sup>150</sup>

Enquanto o índio se pintava de onça para assimilar a força, agilidade e coragem desse felino, o homem oitocentista adicionava os retratos de sua admiração ao álbum de família, para incorporar quiçá a altivez de um Dom Pedro II, a inteligência de um Vitor Hugo, a cáustica irreverência de um Baudelaire, ou a criatividade de um Carlos Gomes.

O fotógrafo francês Disdéri, inventor do formato *carte-de-visite*, foi responsável também pela introdução da foto-pintura, em torno de 1863. A *photo-peinture* era obtida a partir de uma base fotográfica em baixo contraste, num suporte em tela ou em papel, sobre o qual o pintor aplicava as tintas, geralmente guache para o papel e óleo para a tela. Essa técnica tinha como vantagem dispensar a exigência de grande talento do pintor, e, ao mesmo tempo, liberar o cliente de ter que comparecer a numerosas sessões para a confecção de um retrato. Em 1866 já são encontrados os primeiros praticantes desse processo no Brasil.

---

<sup>147</sup> VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. p. 40.

<sup>148</sup> CARLYLE, Thomas. *O culto dos heróis*. São Paulo: Moderna, 1930. p. 299.

<sup>149</sup> VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. p. 41.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 41.

A daguerreotipia chegou à cidade do Rio de Janeiro em 17 de janeiro de 1840. O responsável pela introdução dessa técnica no Brasil foi um amigo de Louis-Jacques Mande Daguerre, que aprendeu o processo diretamente com o inventor. O homem que trouxe tal técnica ao nosso país se chamava Louis Compte, reconhecido por alguns historiadores como abade, ou capelão da corveta franco belga, que fazia uma viagem investigativa no território brasileiro. Compte realizou algumas demonstrações da daguerreotipia no Rio de Janeiro. Dom Pedro II, então com 14 anos, assistiu uma das demonstrações de Compte. O Imperador apaixonou-se pela nova invenção e formou o maior acervo fotográfico do século XIX.

Entre 1860 e 1870, existiam cerca de 30 estúdios de fotógrafos espalhados pela cidade do Rio de Janeiro. Inúmeras lojas especializadas em material fotográfico também começavam a proliferar na capital fluminense.

No Brasil, do final do século XIX e início do XX, os fotógrafos começaram a produzir fotografias com temáticas diversas, como o retrato (o mais popular), as paisagens naturais, as cidades, a arquitetura de prédios e pontes, o avanço da modernização nos grandes centros, e também os mortos.

## **2.2 Os Retratos Mortuários do Rio Grande do Sul e sua Origem Européia: Prática de Fotógrafos Imigrantes**

No Rio Grande do Sul, a prática de fotografar os mortos foi estabelecida pelos imigrantes europeus, mais especificamente pelos italianos, alemães e poloneses, que ao chegarem nas terras gaúchas, passaram a propagar sua própria cultura. Essa cultura carregava as tradições das sociedades européias que, na busca pela preservação da memória dos mortos, havia introduzido a fotografia nos rituais da morte. Portugueses, espanhóis e franceses também foram proprietários de estúdios fotográficos no Rio Grande do Sul, mas aparentemente não chegaram a produzir retratos mortuários.

Com o aparecimento na França, no século XIX, do *Le dernier portrait*<sup>151</sup>, esse gênero fotográfico seguia a antiga tradição – apresentada no primeiro capítulo – de retratar os mortos, e principalmente uma forte ligação com a pintura. Até essa data, para conservar a imagem de uma pessoa morta, era possível mandar fazer uma máscara mortuária, ou um retrato pintado. As personalidades públicas, tais como reis, nobres, políticos ou homens do clero, militares, músicos, escritores, constituíam a maioria das pessoas retratadas, seguidas por membros de famílias nobres ou ricas, ou seja, da burguesia em geral.

A fotografia rapidamente se integrou a essa prática, contribuindo significativamente para aumentar o público retratado, quando o daguerreótipo e o retrato pintado passaram a manter laços estreitos. A história da arte evidencia o uso da máquina fotográfica por muitos pintores e escultores do final do século XIX, como é o caso de Courbet, Rodin, entre outros. No Rio Grande do Sul, sabe-se que o artista Pedro Weingartner também fazia uso da máquina fotográfica para a execução de suas pinturas.

Os pintores até então, para pintar retratos pós-morte, trabalhavam com sua própria memória ou a partir de esboços, passaram a utilizar o daguerreótipo como ponto de partida. Assim, uma das utilidades do daguerreótipo coincidiu com aquela que, às vezes, era atribuída à máscara mortuária: o primeiro servia de base para a realização de um quadro, assim como a segunda podia servir para fazer um monumento funerário.

No Rio Grande do Sul, a prática de fotografar os mortos foi muito difundida pelos imigrantes italianos, que chegaram ao Estado em 1875 e trouxeram na bagagem esse costume. A técnica fotográfica, em muitos casos, era utilizada por artistas vindos da Europa, que a usavam para a produção de retratos pintados. Segundo Kern<sup>152</sup>

Muitos dos artistas italianos, que chegaram nas últimas décadas do século XIX, dominavam a técnica fotográfica e estabeleceram ateliês mistos de pintura e fotografia. Antes de fazerem o retrato pintado, geralmente, registravam a imagem através da máquina fotográfica. Foi o caso do artista romano Frederico Trebbi, que se fixou em Pelotas a partir de 1869, e em Porto Alegre em 1896, quando dirigiu o ateliê fotográfico de Jacinto Ferrari.

---

<sup>151</sup> O último retrato.

<sup>152</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. Pintar, esculpir. In: CONSTANTINO, Núncia Santoro de (Org.). [et al...]. *De pioneiros a cidadãos: imagens da imigração italiana no Rio Grande do Sul (1875-1960)*. Porto Alegre: Consulado Geral da Itália no Rio Grande do Sul, 2005.

Nesse sentido, Lima<sup>153</sup> refere que no Brasil o retrato foi o gênero mais comercializado da fotografia no século XIX, e que a “fotopintura”<sup>154</sup> destacou-se como objeto de venda até o início do século XX. No Rio Grande do Sul, devido à forte imigração de europeus, houve profissionais que utilizaram a fotografia e a pintura e que, em muitos casos, uniram ambas para a confecção de retratos. Importante salientar a ação destes criadores de imagens pois, como refere Kossoy<sup>155</sup>, os fotógrafos são autores, agentes e personagens do processo de produção das fotografias.

Além de Frederico Trebbi, outro fotógrafo que uniu a fotografia e a pintura foi o alemão Balduino Röhrig<sup>156</sup>, que montou um pequeno estúdio fotográfico ao chegar em Porto Alegre, e logo destacou-se com seu trabalho. Em 1869 transferiu-se para a Rua da Praia, quando seu estabelecimento alcançou maior destaque, firmando-se como um dos mais importantes profissionais do ramo. Mais tarde se associou a Amílcar Fontana, com quem manteve um atelier de fotografia e pintura.

Também merece destaque o cenógrafo italiano Carlos Fontana<sup>157</sup>, pintor que trabalhou junto a vários estúdios fotográficos da capital gaúcha, especialmente à Fotografia Ferrari, quando executou trabalhos a óleo, aquarela e creiom.

O artista Santiago da Costa, da cidade de Rio Grande, foi outro profissional do final do século XIX que uniu a pintura à fotografia na execução de retratos. Participou da Exposição Brasileiro-Alemã, realizada em Porto Alegre em 1881, ao lado de Frederico Trebbi e Balduino Röhrig. Nessa mesma mostra foram apresentadas quatro fotografias de Luiz Terragno e dois álbuns fotográficos de João King, esse último também natural da cidade de Rio Grande. Damasceno<sup>158</sup> refere ainda o pintor A. Amorety, de Pelotas, que expôs três trabalhos, sendo um com fotografia retocada a creiom e dois retratos em fotominiatura.

---

<sup>153</sup> LIMA, Solange F. de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: Fabris, A.. *Fotografia usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991. p. 61.

<sup>154</sup> Retratos feitos a óleo, aquarela, crayon e pastel a partir de uma fotografia.

<sup>155</sup> KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 38.

<sup>156</sup> DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 233.

<sup>157</sup> DAMASCENO, op. cit., p. 236.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 191.

No que diz respeito a esse tipo de retrato, do qual Frederico Trebbi foi o mais destacado executor, é importante trazer a observação de Damasceno sobre a união da fotografia com a pintura<sup>159</sup>:

Esses retratos, como aliás, a quase totalidade dos que pintou, fazia-os Trebbi por fotografia. Entretanto, a despeito das limitações a que fica subordinado o artista em lavôres dessa natureza, conseguia ele, segundo informação de Leopoldo Gotuzzo, boa expressão e semelhança. E, consoante escreve D. Heloisa Assunção Nascimento, nesses retratos se notam a precisão do colorido e a perfeição do desenho, a abonar a segurança do mestre superando o copiador.

As obras desses fotógrafos, na sua maioria, constituíam retratos de indivíduos e de famílias abastadas da comunidade, mas eles também produziam paisagens e pinturas sacras, encomendadas por igrejas, assim como algumas estátuas de santos.

Em 1875, quando ancoram no sul do Brasil grandes contingentes de imigrantes italianos, estimulados pelas políticas de governo da Itália e do Brasil, e atraídos pela possibilidade de serem proprietários de terras, muitos desses italianos, ocuparam espaços econômicos que estavam em franco crescimento nas cidades. Nesse final de século todas as profissões estavam representadas pelos imigrantes italianos fixados em solo gaúcho. Segundo Constantino<sup>160</sup>, havia médicos, farmacêuticos, engenheiros, comerciantes, artistas plásticos, fotógrafos, músicos, cinzeladores, vendedores ambulantes, donos de botequim, hoteleiros, carpinteiros, padeiros, jardineiros, carroceiros. Muitos outros sobreviveram através de pequenas tarefas que as cidades em crescimento exigiam.

Nessas cidades, ou nas sedes das colônias e nos povoados, os imigrantes italianos enfrentaram vários conflitos com os brasileiros e também entre os próprios imigrantes, pois tendências políticas anti-clericais disputavam entre si por maior espaço, e atritavam-se com o clero e com os fiéis.

---

<sup>159</sup> DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 223.

<sup>160</sup> CONSTANTINO, Núncia Santoro de. Apresentação. In: CONSTANTINO, Núncia Santoro de (Org.). [et al...]. *De pioneiros a cidadãos: imagens da imigração italiana no Rio Grande do Sul (1875-1960)*. Porto Alegre: Consulado Geral da Itália no Rio Grande do Sul, 2005. p. 20.

No meio rural as dificuldades não foram menores, e no começo a unidade dos italianos foi fundamental para vencer os diversos obstáculos, entre eles lotes desprovidos de água, outros não cultiváveis, a adaptação ao novo território, a espera sofrida pelas primeiras colheitas e, nesse início de colonização em terras gaúchas, a quase inexistência de vida social e religiosa. Cabe ressaltar que o exercício da religiosidade, que é inerente a grande parte dos imigrantes italianos, no início ficou prejudicado pela falta de estrutura social, o que foi superado quando foram construídas as primeiras capelas e também com a melhora das instalações familiares.

Os homens ocupavam-se das lides do campo, das plantações, do abate de carneiros e porcos, da conservação de carnes salgadas e defumadas, do preparo do salame, e também dirigiam as carroças e lavravam.

As mulheres cuidavam da casa, do preparo das refeições, lidavam com as vacas e com as galinhas, e levavam pela manhã polenta e salame, ou polenta e queijo e fritada, junto com vinho, para os homens nas colônias. Ainda criavam os filhos segundo os preceitos católicos, pois a religião dos imigrantes italianos possuía um caráter cultural com evidente cunho agrário, cujos valores religiosos e sua expressão normativa tendiam a se identificar com os da comunidade em geral<sup>161</sup>.

Segundo Clemente<sup>162</sup> a fé persistiu ao longo de todo o processo imigratório e, quando a situação melhorou, com a construção das casas, foi no aconchego do lar que foram retomadas “as orações aprendidas nos joelhos maternos, recitadas tantas vezes na longa viagem”<sup>163</sup>.

Nesse sentido, cabe destacar que entre os descendentes italianos a religiosidade cristã é característica importante. Assim, a devoção aos mortos assume especial valor, já que para eles o culto aos mortos afirma a existência da vida para além da morte. Conforme

---

<sup>161</sup> DE BONI, Luis Alberto; COSTA, Rovílio. *Os italianos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST, 1982. p. 124.

<sup>162</sup> CLEMENTE, E. Manifestar a fé. In: CONSTANTINO, Núncia Santoro de (Org.). [et al...]. *De pioneiros a cidadãos: imagens da imigração italiana no Rio Grande do Sul (1875-1960)*. Porto Alegre: Consulado Geral da Itália no Rio Grande do Sul, 2005, p. 55.

<sup>163</sup> Id. *Ibid.*, p. 55.

Fochesatto<sup>164</sup>, eles “Entendem que os mortos estão, de certo modo, unidos aos seus familiares até o dia em que todos se encontrarão no Juízo Final”. Nos retratos mortuários existentes nas áreas de imigração italiana, os objetos representados nas imagens, identificados com o ritual fúnebre, são sempre relacionados à religião católica.

Provenientes de regiões da Itália fortemente cristãs, como as regiões do Vêneto e da Lombardia, os imigrantes italianos sempre dedicaram intensa devoção aos mortos. Assim, ainda nos dias de hoje o culto aos entes queridos é um costume com especial destaque nas regiões de imigração italiana. Para Merlotti<sup>165</sup>

Este costume esteve sempre presente nesta comunidade e nas demais, como necessidade de religião aos mortos. Cultuar os mortos é estar novamente presente com os seus entes queridos e através da liturgia dos mortos e especialmente das missas dos defuntos, visitas ao cemitério, rezas em sufrágio de suas almas, aparece o desejo de lembrança, de conforto, de socorro espiritual aos parentes falecidos.

Talvez esse comportamento seja a chave para responder o porquê da grande produção de retratos mortuários nas áreas de imigração italiana. O desejo de lembrança e de conforto no trabalho de luto, somado a essa religiosidade, fez com que os usos e as funções da imagem adquirissem os aspectos investigados no primeiro capítulo, especialmente o poder de representação, de tornar presente o ausente, e de culto e adoração. Por isso, unindo luto e religiosidade, as fotografias de mortos são numerosas nessas regiões.

---

<sup>164</sup> FOCHESTATTO, Iloni. *Descrição do culto aos mortos entre os descendentes italianos no RGS*. Caxias do Sul: UCS, 1977. p. 11

<sup>165</sup> MERLOTTI, Vania Beatriz Pisani. *Antecedentes míticos em torno da figura do padre entre descendentes de imigrantes italianos: estudo descritivo*. Porto Alegre: PUCRS, 1978. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1978. p. 97.



**Figura 20** - Família Marino velando o pequeno Salvatore Marino  
Local: Udine, Itália.  
Ano: 1925  
Fotógrafo: desconhecido.  
Suporte de papel no tamanho de 13 cm x 17 cm  
Acervo: Associazioni Prato

Fonte: <http://www.associazioni.prato.it/?action=item&folderid=38&id=>

As solenidades religiosas sempre foram eventos importantes nas comunidades italianas oitocentistas, tanto quando eram realizadas na capela (ou igreja) – local nuclear da religiosidade nessas comunidades – como também nas ocasiões em que ocorriam nas próprias residências, quando o padre se fazia presente. Nos retratos mortuários, evidencia-se que muitos religiosos participavam de velórios no interior ou no pátio das residências, principalmente nas zonas rurais.

Importante destacar que nas primeiras décadas de ocupação italiana no Rio Grande do Sul não havia padre na maioria das comunidades, razão pela qual muitas atividades religiosas eram delegadas a um padre leigo, ou a um sacristão, sendo que no culto aos mortos era de extrema importância a presença de um representante da Igreja.

Para os imigrantes italianos era essencial a realização dos rituais fúnebres, pois a alma do falecido não podia ficar errante – já que assim poderia atormentar os vivos – e, além do mais, se não houvesse os cuidados mortuários e os ritos religiosos, a alma não poderia “se apresentar digna e respeitosamente diante do tribunal supremo”<sup>166</sup>.

<sup>166</sup> BAYARD, Jean-Pierre. *Sentido oculto dos ritos mortuários. Morrer é morrer?* São Paulo: Paulus, 1996. p. 179.



**Figura 21** - Exéquias da Pioneira Maria Fetten Toldo ocorrida à época em que foi entronizada a padroeira da localidade Nossa Senhora das Neves.

Local: Caxias do Sul, linha 40.

Fotógrafo: desconhecido.

Ano: 1900

Suporte de papel no tamanho de 19 cm x 22, 7 cm.

Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami – Caxias do Sul, RS.

É possível verificar, pois, a importância do culto aos mortos nas áreas de imigração italiana no Rio Grande do Sul, sendo o aspecto religioso o catalisador dessa prática cultural.

Nesse contexto, em diferentes regiões ocupadas por imigrantes italianos começaram a surgir inúmeros fotografos, principalmente nas cidades de Caxias do Sul e de Bento Gonçalves. Merece destaque a grande quantidade de fotografos no final do século XIX e início do século XX nestas regiões, pois ser fotógrafo exigia ao mesmo tempo o material necessário para produção da fotografia e um profundo conhecimento da química fotográfica e de seu funcionamento prático.

Nos primórdios da fotografia, o ato de fotografar era bastante trabalhoso, pois o fotógrafo era obrigado a preparar o próprio material fotossensível – desde placas utilizadas para a confecção dos negativos até o papel no qual a imagem positiva era impressa depois – e tinha também que efetuar o cálculo do tempo de exposição sem auxílio de aparelhos medidores da intensidade luminosa como o fotômetro, amparando-se apenas em imprecisas tabelas. Era necessário que o fotógrafo possuísse profundo conhecimento da química

fotográfica e de seu funcionamento prático, especialmente na era da daguerreotipia, quando o envenenamento por mercúrio foi responsável pela morte de alguns profissionais. Muitos fotógrafos dominaram a técnica com tamanha profundidade que foram inventando novos avanços e aperfeiçoando diversos processos durante os primeiros 50 anos da fotografia.

As fotografias sobre papel, nas áreas de imigração italiana, já estavam presentes na segunda metade da década de 1880, tendo como fotógrafo de destaque Adolfo Giovanini, que já realizava retratos fotográficos e registros de importantes eventos sociais na cidade de Caxias do Sul.

Os fotógrafos<sup>167</sup> que se destacaram nesse período (final do século XIX e início do século XX) foram os seguintes: Fotógrafo Adolfo Giovanini, Caxias do Sul (1889); Francisco Musconi, Caxias do Sul (1900); Domingos Mancuso, Caxias do Sul (1904); Sisto Muner, Caxias do Sul (1908); Giacomo Geremia, Caxias do Sul (1909); Marcos Beaux e Primo Postali, ambos de Forqueta Baixa - Caxias do Sul (1910); Umberto Zanella, Guaporé/Flores da Cunha/Caxias do Sul (1910); Júlio Calegari, Caxias do Sul (1910); Francisco Garcia, São Paulo/Caxias do Sul (1910); Adelaide Rosa, Caxias do Sul (1915); Antenor Dal Bosco, Caxias do Sul (1920)<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> CONSTANTINO, Núncia Santoro de. Apresentação. In: CONSTANTINO, Núncia Santoro de (Org.). [et al...]. *De pioneiros a cidadãos: imagens da imigração italiana no Rio Grande do Sul (1875-1960)*. Porto Alegre: Consulado Geral da Itália no Rio Grande do Sul, 2005.

<sup>168</sup> As datas referem-se ao ano em que foram realizados os registros fotográficos presentes na obra referida na nota 166.



**Figura 22** - Os fotógrafos Marcos Beaux e Primo Postali, em Forqueta Baixa.  
Local: Caxias do Sul – RS.  
Data: 19/10/1920  
Suporte de papel no tamanho de 13 cm x 16 cm

Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami.

A maioria desses fotógrafos não se fixavam em uma única cidade, viajando pela região em busca de pessoas interessadas em serem fotografadas. Quando esgotava-se a clientela de uma localidade eles logo partiam para outra região. Pouco se sabe sobre os fotógrafos que percorreram o interior do Rio Grande do Sul ao longo do século XIX, tendo-se conhecimento apenas de que grande parte deles era formada por itinerantes que alugavam aposentos em casas, ou que procuravam por hotéis ou pensões<sup>169</sup>.

Alguns fotógrafos estabeleceram estúdios, ou ateliês, onde a burguesia gaúcha era fotografada, locais em que o valor do trabalho era mais alto. Nesse sentido, refere Kossoy<sup>170</sup> que “(...) a experiência fotográfica brasileira como a latino-americana de ateliê reproduz basicamente a experiência européia, particularmente quando se trata da imagem da burguesia ou da elite”.

<sup>169</sup> ALVES, Hélio Ricardo. A Fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luís Eduardo R. (Org.). [et al...]. *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1998. p. 11.

<sup>170</sup> KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2000. p. 78.

Outra característica importante, relacionada à cultura européia e propagada em algumas cidades gaúchas do final do século XIX, era a exposição de trabalhos fotográficos em vitrines de diferentes estabelecimentos comerciais. Muitos dos fotógrafos gaúchos referidos nesse trabalho realizaram esse tipo de mostra. As vitrines<sup>171</sup> mais concorridas da província eram as da Livraria Americana, Livraria do Globo, Papelaria Madame Marcus, Vidraçaria Nova, Bazar Musical, Casa Krahe e o bazar Ao Preço Fixo. Nesses mostradores também expuseram inúmeros pintores, entre eles Pedro Weingärtner, Frederico Trebbi, Carlos Torely, Rafael Mendes de Carvalho, Carlos Fontana e tantos outros.

Na cidade de Porto Alegre, o aparecimento da prática fotográfica profissional ocorreu em 1853<sup>172</sup>, com a instalação do estúdio de Luiz Terragno. Por volta da década de 1890, havia fotógrafos<sup>173</sup> que se notabilizaram devido aos trabalhos realizados. Destes, merecem destaque os irmãos Ferrari, atuantes na capital até a década de 1950, o espanhol Antonio Iglesias e Virgílio Calegari, que foi sem dúvida o profissional de maior destaque do período republicano. Outros tantos fotógrafos, profissionais e amadores, atuaram na Porto Alegre deste período, entretanto, durante a pesquisa foram encontrados apenas três retratos mortuários na capital gaúcha, sendo que um deles foi produzido no Rio de Janeiro e retrata o corpo de Carlos Gomes momentos antes de seu sepultamento.

Nesse sentido, conclui-se, dentre as regiões pesquisadas, aquelas onde houve maior concentração de imigrantes europeus de forma homogênea são os locais que mais aparecem retratos mortuários. Isso se deve à forte prática desses retratos ocorrida na Europa onde muitos fotógrafos, inclusive francês Nadar, anunciaram dentre as suas especialidades os retratos pós-morte.

Nesse período, as fotografias que eram tiradas no interior das residências exigiam maiores cuidados do fotógrafo, já que o defunto devia ser levado ao espaço mais iluminado da casa, acompanhado dos objetos inerentes ao culto, e com a menor interferência possível de outros elementos que não tivessem ligação com esse acontecimento. Lençóis brancos ou espelhos eram usados para possibilitar que a luminosidade do ambiente fosse o mais igual e

---

<sup>171</sup> DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 245-246.

<sup>172</sup> DAMASCENO, Athos. *Colóquios com a minha cidade*. Porto Alegre: Globo, 1974.

<sup>173</sup> DAMASCENO, op. cit., p. 190-191.

uniforme possível. Nos retratos mortuários gaúchos, em alguns casos, os fotógrafos escolhiam um pano preto com a intenção de provocar contraste entre o defunto e o fundo.



**Figura 23** - Fotografia do corpo de Ana Kriese, falecida aos 7 anos de idade  
Local: Linha Silva Jardim no município de Santa Rosa, hoje Ubiratama.  
Ano: 1925  
Fotógrafo: desconhecido.  
Suporte de papel no tamanho de 9 cm x 14 cm

Fonte: Fotografia do álbum de Família dos Kriese.

Na França, Nadar, ao fotografar Vitor Hugo em seu leito de morte, realizou um desenho rico de indicações. A cama deveria estar próxima da janela, cuja parte inferior seria ocultada por uma cortina. Um assistente se colocaria na cabeceira do defunto segurando um espelho, o qual serviria para direcionar um feixe de luz sobre o rosto de Vitor Hugo. Em muitas fotografias feitas por Nadar, evidencia-se a presença de panos e cortinas atrás dos defuntos, com o intuito de destacar apenas o morto.



**Figura 24** - Gustave Doré em seu leito de morte

Local: Paris

Ano: 1883

Fotógrafo: Nadar

Acervo da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Fonte:

<http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheSimple>

Em 1891, apareceu no *American Journal of Photography* uma das últimas propagandas no que concerne à fotografia *post mortem*: ela lembra o progresso constituído pela chegada do flash. De acordo com o *British Journal of Photography*, a partir desse momento, é possível usar o flash com sucesso para a fotografia dos mortos. A luz artificial supera as dificuldades encontradas até então nesse tipo de prática. Mesmo assim, muitos fotógrafos preferiam trabalhar com luzes naturais ou artificiais direcionadas com a intenção de tornar o retrato mais artístico, e também evidenciar determinados detalhes do morto.

No que diz respeito aos retratos mortuários gaúchos, as características européias também existem, especialmente quanto às diferentes camadas sociais atingidas por essa prática, como também com relação aos usos e às funções que lhe foram destinados. Entretanto, nas fotografias de mortos da Europa e Estados Unidos verificou-se uma característica que até o momento não foi possível encontrar nos retratos produzidos no Brasil.

Ocorre que lá eram efetuadas fotos do morto acomodado em sofás, cadeiras, berços, ou no colo de alguém, geralmente da mãe, quando se tratava criança falecida.

Algumas vezes os defuntos estavam até mesmo acompanhados de outros mortos, que na maioria das vezes eram parentes que tiveram a mesma moléstia e que faleceram quase ao mesmo tempo. Um raro exemplar deste tipo de fotografia, presente no Rio Grande do Sul é o das três crianças que faleceram logo após o nascimento na cidade de Caxias do Sul.



**Figura 25** - Fotografia do velório de três crianças (dois meninos e uma menina)

Nascidas vivas e mortas no mesmo dia - 08 de junho de 1928.

Local: Caxias do Sul, RS.

Data: 08 de junho de 1928.

Suporte de papel no tamanho de 15 cm x 9 cm.

Acervo da Coleção de Giovanna Ruzzarin Candiago. Doação realizada por Ana Maria Zanini ao Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami.

Fonte Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami – Caxias do Sul, RS.

A fotografia, nesse período, não era tão propagada como é nos dias de hoje, pois eram somente os fotógrafos que possuíam o material necessário para a produção de uma foto. As

câmaras eram grandes e pesadas, fixadas num cumprido tripé. Sendo assim, grandes solenidades, retratos de personalidades e de famílias, paisagens, conflitos urbanos, velórios, entre outros, tudo era captado pelas lentes destes novos atores sociais, apesar das prováveis distâncias a serem percorridas para que estes registros fossem feitos.

No início do século XX, o fotógrafo que mais se destacou na região de Caxias do Sul, e arredores, foi Giácomo Geremia<sup>174</sup>, italiano que fotografou por 40 anos na cidade de Caxias do Sul, retratando a vida da comunidade e os eventos daquele Município e de toda a Região. Ele começou suas atividades na Avenida Júlio de Castilhos, com a instalação do Estúdio Geremia, ponto de referência da fotografia em Caxias do Sul. Mais tarde ensinou seu ofício ao filho Ulysses Geremia<sup>175</sup>, nascido em 1911 e falecido em 2001, o qual manteve o estúdio do pai e perpetuou suas atividades até 1999, fotografando por 69 anos e sendo também um dos mais importantes fotógrafos da cidade de Caxias do Sul. A produção fotográfica de ambos, Giácomo e Ulysses, está espalhada por todo o Estado do Rio Grande do Sul, mas pode ser encontrada principalmente nas áreas de imigração italiana.

Estes inúmeros fotógrafos que registraram a vida dos imigrantes italianos, e também sua morte, exerceram uma atividade que hoje é extremamente reconhecida. Grande parte deste acervo fotográfico encontra-se no Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami, de Caxias do Sul. As fotografias existentes nesse arquivo deixam transparecer os mais diferentes aspectos culturais das comunidades italianas fixadas no Estado do Rio Grande do Sul. Estas imagens são valiosas fontes visuais à disposição de historiadores, de antropólogos e de pesquisadores de outras áreas das ciências humanas, além de estarem disponíveis ao público em geral. Esta importância é destacada por Constantino<sup>176</sup>, que afirma:

Talvez tenha sido a primeira emigração em massa, vinda da Europa para a América, a acontecer depois do invento da fotografia. E é por isso a primeira a ficar com as imagens fixadas para a posteridade (...) Em cada uma das imagens, lentamente, pondo-se a necessária e respeitosa atenção a cada elemento de detalhe, é possível ver nascer uma ponta da história, daquela história concreta, com pessoas concretas, da

<sup>174</sup> FELDMAN, Antonio Roque. *Setor de fototeca*. Disponível em: <<http://www.caxias.rs.gov.br/cultura/museu/arquivo/fototeca.php4>>. Acesso em: 07 jun. 2005.

<sup>175</sup> SARTORI, José Ivo. *Discussão de proposições*. Disponível em: <<http://www.al.rs.gov.br/anais/50/Plenario/2001/011004.htm>>. Acesso em: 07 jun. 2005.

<sup>176</sup> CONSTANTINO, Núncia Santoro de. Apresentação. In: Constantino, Núncia Santoro de (Org.). [et al...] *De pioneiros a cidadãos: imagens da imigração italiana no Rio Grande do Sul (1875-1960)*. Porto Alegre: Consulado Geral da Itália no Rio Grande do Sul, 2005. p. 5.

qual pelo menos um perfil chega até nós. É por isso que estas imagens não se apagam.

Os retratos mortuários de italianos coletados foram produzidos nas cidades de Caxias do Sul, Bento Gonçalves, Garibaldi, Farroupilha, Sananduva, Antonio Prado.

Seguindo a mesma linha, os alemães também exerceram a prática já disseminada na Europa de fotografar os mortos. Os alemães que vieram para o Brasil constituíam, em sua maioria, camponeses (assim como os italianos), perseguidos políticos, ex-artesãos, trabalhadores livres e alguns empreendedores, pessoas que em geral estavam passando por sérias dificuldades na Alemanha. A imigração dos alemães ocorreu desde 1824 até 1960, atingindo seu ápice na década de 1920, após a I Guerra Mundial. Os imigrantes germânicos dividiam-se entre protestantes e católicos. Os Retratos mortuários de alemães foram encontrados em Erechim, Bom Jesus, Sapiranga, São Leopoldo, Montenegro, São Borja e Santa Rosa.



**Figura 26** - Velório de Ana Kitzmann, realizado no pátio de sua residência  
Local: Interior do município de Santa Rosa-RS  
Ano: 1935  
Fotógrafo: desconhecido.  
Suporte de papel no tamanho de 14cm x 18cm.

Fonte: Fotografia do álbum de Família de Elisane Kitzmann, que atualmente reside em Santo Ângelo-RS.

A imigração de poloneses no Brasil não foi muito expressiva, diferentemente do caso dos italianos e dos portugueses, mas muitos estabeleceram-se no país entre 1869 e 1920,

especialmente no Paraná, em áreas próximas a Curitiba, sendo importante lembrar que a grande maioria desses imigrantes poloneses eram da religião católica. No Rio Grande do Sul, os poloneses se fixaram onde hoje são os municípios de Nova Prata, Erechim, Porto Alegre, Veranópolis entre outros.



**Figura 27** - Enterro de Francisco Koinoswki. Caixão e cruz de sepultura em madeira feitos em casa

Local: Monte Claro, Rio das Antas – Veranópolis.

Ano: 1937.

Fotógrafo: desconhecido.

Suporte em papel no tamanho de 20,3 cm X 23,9.

Doação: Leopoldina Goestenski

Fonte: Acervo: Museu Histórica Casa do Imigrante Bento Gonçalves.

### 2.3 A Infância Eterna

No final do século XIX e início do XX, quando a morte chegava muitas famílias percebiam que não haviam tido tempo de captar a imagem do ser amado que estava para desaparecer, pelo que, mesmo sem vida o corpo deveria ser fotografado. “Oh, senhor, minha pequena Armênia está morta e não tenho nenhum retrato dela, poderia vir imediatamente e fotografá-la?”, pede uma mãe ao fotógrafo Gabriel Harrison<sup>177</sup>, também autor dos retratos pós-morte de dois de seus próprios filhos, mortos na infância.

<sup>177</sup> BOLLOCH, Joëlle. Photographie après décès: pratique, usages et fonctions. In: HÉRAN, Emmanuelle (Org.). *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002. p. 114.

Nessa época a confrontação com a morte era algo corrente, e geralmente acontecia em casa, onde se morria entre os seus. A mortalidade dos bebês, das crianças e dos adolescentes era elevada, pois as doenças infantis como varicela, escarlatina, coqueluche, entre outras, dizimavam milhares de infantes. Ao pesquisar os retratos mortuários no Estado do Rio Grande do Sul, constatou-se que quase dois terços do material coletado era constituído por fotografias de crianças.

A fotografia de um filho morto, na mais tenra infância, significava, na maioria das vezes, o único meio de se obter um registro material da sua existência, como refere Riedl<sup>178</sup>, pois nesse período providenciar uma certidão de nascimento ou uma certidão de óbito envolvia uma série de entraves burocráticos e também um alto custo, principalmente para as populações rurais.

Nas cidades a fotografia já era usada para registrar os principais acontecimentos da burguesia, como batismo, primeira comunhão, casamento, festas familiares, entre outros. Os álbuns de família tornaram-se uma febre nos grupos sociais de médio e alto poder aquisitivo e assim as crianças das cidades passaram a ser constantemente retratadas. Nesses casos, quando a criança possuía registros fotográficos de sua vida, não se fazia necessária a fotografia pós-morte mas, mesmo assim, foram encontrados retratos mortuários de crianças que residiram nos centros urbanos.

Nesse período a fotografia ainda não estava disseminada, ou democratizada, como nos dias atuais e também não existiam as máquinas fotográficas portáteis, cabendo ao fotógrafo efetuar os retratos familiares. Como referido acima, muitos profissionais eram requisitados para fotografar crianças mortas, situação que no Rio Grande do Sul não foi diferente. Se Gabriel Harrison realizou inúmeras imagens de infantes sem vida, inclusive de seus filhos, aqui no Estado também houve fotógrafos com histórias parecidas. Giácomo Geremia, destacado fotógrafo de Caxias do Sul, já referido acima, também fotografou sua filha quando morta. Muito provavelmente o profissional da fotografia Geremia tenha sido obscurecido pelo sentimento de luto do pai Giácomo. Entretanto, esse sentimento não impediu o experiente fotógrafo de realizar o retrato.

---

<sup>178</sup> RIEDL, Titus. *Últimas lembranças: retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Anablume/Fortaleza: Secult, 2002. p. 138.



**Figura 28** - Fotografia do velório de Elisabeta Geremia, irmã de Ulysses Geremia (1909/1910)  
 Fotógrafo: Giácomo Geremia.  
 Local: Caxias do Sul-RS  
 Época: 1909/1910  
 Suporte de papel no tamanho de 12, 4 cm x 17, 3 cm.

Fonte: Acervo Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami.

Os olhos abertos da menina Elisabeta provavelmente se devem a uma crença popular<sup>179</sup> segundo a qual as crianças, para encontrarem o caminho do céu, devem ter seus olhos mantidos abertos, pois com os olhos fechados elas andariam a esmo pelo limbo, nunca encontrando a casa do Senhor. Nesse sentido, refere Borges<sup>180</sup> que também a cruz sustentada por uma touca - muito usada no nordeste brasileiro - ajuda a guiar o bebê pelo longo trajeto em direção ao paraíso. Segundo Borges<sup>181</sup>

Para os familiares do bebê recém-morto, a fotografia funcionará como prova de que a criança partiu preparada para sua longa viagem em direção ao paraíso. Para o historiador, interessado na decodificação da imagem, esse tipo de fotografia é o testemunho de uma das formas de manifestação do imaginário popular cristão.

<sup>179</sup> SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 140.

<sup>180</sup> BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 65.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 65.

Nessa imagem, também é interessante perceber uma espécie de lona preta aplicada por detrás do corpo para que outros elementos não interferissem no interesse principal do fotógrafo. Esse artifício também aparece em retratos realizados por fotógrafos europeus. Outra circunstância presente no ato de fotografar as crianças, que se assemelha aos retratos europeus e americanos, é a clara intenção de se esconder o caixão. Muitas fotos mostram as crianças sobre mesas cuidadosamente ornamentadas, ou em caixões que ficam escondidos através de panos, fitas e flores em profusão, ficando evidente a elevada condição econômica dos familiares.



**Figura 29** - Velório na residência de Vicente Rovea, de sua neta Zélia Moreira Leite (filha de Flemino e Rosina Moreira Leite)  
Fotógrafo: desconhecido.  
Local: Caxias do Sul-RS.  
Ano: 1923  
Suporte de papel no tamanho de 29,5 cm x 23,5 cm.

Fonte: Acervo Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami.

Nos retratos pós-morte de crianças européias e norte-americanas havia o costume de se colocar o corpo no colo da mãe e fotografar sob uma luz lateral tradicionalmente associada à imagem do sono<sup>182</sup>. Esse tipo de composição é bastante recorrente. Em alguns casos, na verdade muito raros, figuram próximos ao pequeno cadáver os parentes, o pai, um irmão ou irmã ou toda a

<sup>182</sup> Na análise iconográfica, será tratada a convenção do retrato mortuário intitulado “Último Sono”.

família. No Rio Grande do Sul não foi encontrada, até o momento, fotografia de criança morta no colo de sua mãe. Mas com os parentes existem alguns exemplares no Estado.

No Nordeste brasileiro, os chamados retratos de anjinhos seguem um mesmo padrão em relação aos retratos feitos no Rio Grande do Sul. Na região do Cariri, estudada por Riedl<sup>183</sup>, existe uma enorme quantidade desse tipo de fotografias, algumas inclusive realizadas em estúdio<sup>184</sup>.



**Figura 30** - Eneus Bazo - Carlos de Lorenzo - natural de Ana Rech - (casado com Amélia Corso, velando o filho Rosendo)

Fotógrafo: desconhecido.

Local: Sananduva-RS.

Época: em torno de 1940

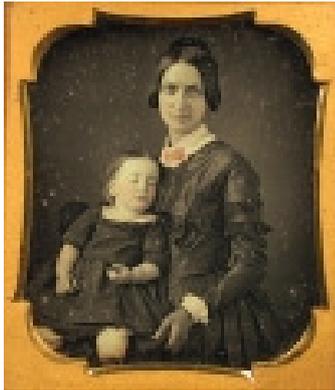
Suporte de papel, tamanho da cópia original desconhecido.

Fonte: Acervo Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami.

<sup>183</sup> RIEDL, Titus. *Últimas lembranças: retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Anablume/Fortaleza: Secult, 2002. p. 139.

<sup>184</sup> Estúdio Saraiva, no Crato.

Outro costume europeu e norte-americano era fazer figurar, ao lado do corpo, um objeto familiar ou simbólico. Assim, colocava-se um cavalinho-de-pau perto dos meninos, uma boneca próxima das meninas. Utilizava-se também um tambor, que está associado à idéia da morte, do mesmo modo que um pêndulo ou um relógio, um livro fechado ou ainda uma flor cortada colocada nas mãos.



**Figura 31 - Mãe e filha**  
Fotógrafo: desconhecido.  
Local: EUA  
Época: século XIX  
Daguerreótipo colorido a mão.

Fonte:  
[thanatos.net/galleries/details.php?image\\_id=823&sessi](http://thanatos.net/galleries/details.php?image_id=823&sessi)



**Figura 32 - Menina e boneca**  
Fotógrafo: desconhecido  
Local: França  
Época: século XIX  
Daguerreótipo

Fonte:  
[thanatos.net/galleries/details.php?image\\_id=823&sessi](http://thanatos.net/galleries/details.php?image_id=823&sessi)

Esses retratos evidenciam a mudança de atitude com relação à morte de crianças ocorrida principalmente no século XIX. Segundo Vovelle<sup>185</sup>

Aos olhos dos homens, como espectadores ou atores, a morte sempre ocupou um lugar maior ou menor. Essa sensibilidade à morte sofreu avanços e recuos: a partir de que momento a morte da criança passou a ser sentida como perda verdadeira, antes de se tornar, ao longo do século XIX, a mágoa essencial (...).

Merece destaque um outro uso para essas fotografias de infantes mortos. Steyer<sup>186</sup>, em suas pesquisas, encontrou retratos cemiteriais existentes no Rio Grande do Sul que registram crianças mortas. Nesses casos constata-se que ocorre uma interessante fusão entre o retrato

<sup>185</sup> VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 131.

<sup>186</sup> STEYER, Fábio Augusto. Representações e manifestações antropológicas da morte em alguns cemitérios do Rio Grande do Sul. In: BELLOMO, Harry (Org.). *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 96.

mortuário e o retrato cemiterial. Essa ocorrência decorre, provavelmente, do fato de ter sido a criança fotografada somente após a sua morte.

Na atualidade, o olhar que se costuma lançar sobre as fotografias de mortos deixa transparecer a cultura de negação com relação à morte. Entretanto, pode-se olhar para a morte fotografada não como o terrível fim, o fracasso, a sombra, o esquecimento e a dor, mas sim, como o resgate da humanização da vida na complexidade da morte, como defende Macieira<sup>187</sup>. Diversos estudos, tanto filosóficos como psicológicos, apontam para a importância de se valorizar o tema da morte durante a nossa existência. É preciso que a morte volte a ser pensada durante a própria vida, na educação, na arte, na saúde, não apenas quando esta estiver diante de nós.

No mundo atual, como afirma Saldanha<sup>188</sup>, a dessacralização refere-se ao empobrecimento da vida em seus vários aspectos, com o abandono do interesse pela existência, que se coloca banalizada quanto aos fatos do cotidiano e até na própria morte. Somente com um olhar profundo sobre a morte e suas múltiplas facetas poderemos trazer de volta a consciência de que a morte é irmã da vida, e que a nossa natureza finita, que na maioria dos casos gera tristeza, dor e luto é o que nos permite ir além da própria morte, em direção aos verdadeiros valores de nossa existência. Segundo Saldanha<sup>189</sup>

Através do amor reencontramos vida na morte. Reconquistamos sacralidade de cada ato, cada gesto, de cada etapa de nossa jornada, desde antes do nascimento, até a morte e mais além (...) Em uma cultura onde a morte é negada, ou usada como crime e punição, os seres vivem ilusoriamente, se robotizam, perdem a dimensão da temporalidade e de sua real transcendência.

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

<sup>187</sup> MACIEIRA, Rita de Cássia. *O sentido da vida na experiência de morte: uma visão transpessoal em Psico-Oncologia*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001. p. 20.

<sup>188</sup> SALDANHA, Vera. Prefácio. In: MACIEIRA, Rita de Cássia. *O sentido da vida na experiência de morte: uma visão transpessoal em Psico-Oncologia*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001. p. 12.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 13.

pais a enfrentarem o luto, e que representava não só a imagem, mas os significados mais bonitos da breve existência daquele ser amado.

## 2.4 Questões Teórico-Methodológicas Relativas às Imagens

As fotografias preservadas nos álbuns, nos arquivos públicos, nos baús e nas gavetas, que poucas vezes são manuseadas, geralmente são imagens que sobreviveram além daqueles que as produziram e as apreciaram. Nestas fotos, apenas a iconografia, o registro de um momento único, e a sua existência material enquanto objeto podem ser definidos como reais e palpáveis. O restante faz parte da imaginação e da fantasia, da cultura particular de quem observa essas imagens. Isso é o que chamamos de *processos de construção de realidades*<sup>190</sup>.

Os retratos mortuários, por serem na sua maioria retratos de família, ao se tornarem públicos, através dos arquivos e dos museus, ganham novos significados, pois ao serem deslocados do circuito de relações conhecidas e significativas – álbuns ou coleções de família – perdem os seus usos e ficam expostos às mais variadas interpretações, fato esse, que torna mais difícil a sua análise.

Diante disso, recai a análise sobre as representações fotográficas a respeito do instrumental externo do conjunto de retratos mortuários, ou seja, o contexto em que foram produzidas, suas características gerais como tamanho, tipo, local, data, fotógrafo, enquadramento e instituição de conservação.

Num segundo momento, investiga-se a historicidade presente nestas fotografias, analisando seu valor simbólico, o qual transita do presente para o passado, e vice-versa, fazendo-se necessário realizar um estudo, em parte posicionado pela idéia de cultura visual dos retratos mortuários. A importância da função social, das condições de produção, de legitimação e de circulação são questões que devem ser abordadas.

---

<sup>190</sup> KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2000. p. 140.

Para trabalhar com as fotografias relacionadas à morte, é preciso explorar os estudos teóricos que enfocam os inúmeros aspectos aos quais o pesquisador deve estar atento quando investiga esse tema. Segundo Meneses<sup>191</sup>, os trabalhos em torno da história da fotografia e da imagem fotográfica têm sido consistentes, absorvendo de maneira satisfatória a problemática teórico-conceitual da imagem. Para o autor<sup>192</sup>, é o campo que tem se mostrado mais atento à dimensão social e histórica das questões introduzidas pela imagem.

Meneses<sup>193</sup> destaca que o campo de estudos da cultura visual pode beneficiar o historiador e enriquecer o conhecimento histórico, ressaltando que é preciso ser cauteloso com relação à diversificação e à flexibilização indefinida do campo de estudo, pelo foco dos diversos suportes de representações visuais e de tramas de questões que giram em torno destas referências. O autor<sup>194</sup> sugere, então, definir a unidade (o eixo de desenvolvimento) em torno de uma problemática histórica proposta pela pesquisa, e não na tipologia documental.

Outro caminho a ser seguido será trabalhar com a dimensão visual destas imagens, ou seja, analisar as fotografias da morte a partir de três importantes elementos: o visual, o visível e a visão.

No caso do aspecto *visual* das imagens trata-se de buscar as chamadas imagens-guia, ou imagens de referência, produzidas pela sociedade à qual os retratos mortuários estão inseridos. Este conjunto de imagens de referência é o que vem sendo chamado de *iconosfera*. Nesse sentido, os três capítulos que compõem esse trabalho apresentam inúmeras imagens produzidas a partir de padrões estéticos e de convenções sociais distintas.

A análise do *visível* nas imagens aborda o problema da visibilidade/invisibilidade como elemento da vida social. Envolve o que Meneses<sup>195</sup> denomina de as *esferas de poder*, ou *sistemas de controle*. Nessa linha de investigação entrelaçam-se as questões da sociedade espetáculo, onde existe uma relação social entre pessoas mediadas por imagens e, também, a

---

<sup>191</sup> MENESES, U. B. de. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. ANPUH, 45, p. 21, 2003.

<sup>192</sup> MENESES, op. cit., p. 21.

<sup>193</sup> Ibid., p. 25,

<sup>194</sup> Ibid., p. 25.

<sup>195</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Rumo a uma "história visual"*. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C., NOVAES, S. C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005. p. 36.

questão do oculo-centrismo, que diz respeito à assimilação do conhecer à visualização, “a aceitação de que o evento se realiza na imagem ou não tem existência social”<sup>196</sup>.

Já a *visão* está ligada às ferramentas e às técnicas de observação de quem está diante das imagens, envolve o papel do observador, os modelos e os modos de se olhar: a busca de compreensão das transformações do olhar de tempos em tempos.

Verifica-se, assim, que as fotografias são fontes históricas de alcance multidisciplinar e nesse sentido devem ser estudadas a partir dos diferentes aspectos que as envolvem. Inicialmente deve-se investigar os componentes estruturais da imagem fotográfica, ou seja, o assunto, a tecnologia e o fotógrafo. Nestes três elementos estão presentes dados de ordem material, recursos técnicos, químicos, ópticos, eletrônicos, que dizem respeito à materialização do objeto fotografia; e também componentes de caráter imaterial, que são os mentais e os culturais.

A partir de um assunto determinado o fotógrafo produz a imagem. Essa produção apóia-se na sua bagagem cultural, amparada nos recursos tecnológicos dos quais ele dispõe e nas convenções sociais. Nesse sentido, o registro fotográfico nasce a partir de um processo de criação ligado umbilicalmente ao fotógrafo e ao encomendante da imagem.

Após a materialização dos traços luminosos deixados na chapa fotográfica, a fotografia passa a ser um artefato que fornece indícios acerca de uma determinada realidade, por isso, pode ser considerada uma representação a partir do real, um material que traz em si a construção de um registro gravado em uma superfície fotossensível. Portanto, toda imagem fotográfica traz no seu âmago uma história.

Entretanto, a realidade da fotografia pode não corresponder à realidade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência, como refere Kossoy<sup>197</sup>, pois a realidade da imagem fotográfica reside nas inúmeras interpretações que cada receptor faz dela num determinado momento.

---

<sup>196</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Rumo a uma “história visual”*. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C., NOVAES, S. C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005. p. 36.

<sup>197</sup> KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2000. p. 38.

O método empregado nesta pesquisa buscou evidenciar os diversos sentidos existentes nesses retratos, e entendê-los como recorrentes na história do Homem. Nesse sentido, optou-se pela análise do conjunto de retratos mortuários, pois o retrato isolado não permite captar a ambigüidade do objeto-imagem e o seu sentido, e também os diferentes processos formais utilizados para a produção destes.

Sendo assim, as fotografias serão analisadas não somente como imagens presas ao seu tempo, mas também confrontadas com a sua situação atual ou ainda com outros momentos do passado, buscando identificar como o “jogo” do tempo inferiu novas configurações a estes artefatos. Para Canabarro<sup>198</sup>

As imagens fotográficas possibilitam ampliar a visão do historiador, colocam em cena atores sociais em diferentes situações de atuação e permitem que se conheçam os cenários em que as atividades cotidianas desenvolvem-se, como também, a diversidade das articulações e das vivências dos atores sociais que atuaram em um determinado contexto sócio-cultural.

Para o autor<sup>199</sup>, a fotografia passou a ser considerada uma importante fonte visual para a História a partir dos anos trinta do século XX, quando ocorreu uma ampliação da noção de fonte documental, devido à influência da Escola dos Annales<sup>200</sup>. Mas foi somente na terceira geração dos Annales que a imagem fotográfica passou ser discutida com maior intensidade. Os primeiros historiadores que valorizaram a fotografia enquanto documento para se fazer história foram Jacques Le Goff e Pierre Nora. Ambos defendiam o uso desse tipo de fonte para a construção do conhecimento histórico.

Entretanto, diante da complexidade desse tema, nos últimos anos inúmeros debates, tanto em nível internacional como em nível nacional, têm lançado novos olhares sobre os meios de se trabalhar com a imagem fotográfica. No Brasil, Boris Kossoy<sup>201</sup>, em 1989, defendeu o uso da fotografia como instrumento de apoio para o conhecimento visual do

---

<sup>198</sup> CANABARRO, Ivo. *Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações*. In: KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). [et al...]. *Revista de Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre: PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 25, dez. 2005.

<sup>199</sup> Id. *Ibid.*, p. 26.

<sup>200</sup> Um sucinto retrospecto sobre a Escola dos Annales pode ser visto em: BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1991.

<sup>201</sup> KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 36.

passado. Também nessa época, Maria Inez Turazzi<sup>202</sup> referiu a falta de estudos ligados à história da fotografia no Brasil, e observou a importância dessas fontes visuais, reivindicando sua aplicação na historiografia brasileira.

Em meados da década de 1990, Ana Maria Mauad<sup>203</sup> indicou dois caminhos para o debate da questão. O primeiro era inventariar a evolução técnica da fotografia brasileira buscando entender a inserção social desse tipo de imagem. O segundo caminho, apontado por Mauad<sup>204</sup>, era compreender o lugar do objeto fotográfico na história, defendendo uma leitura semiótica na qual se busca interpretar a mensagem e os significados existentes neste.

Miriam Moreira Leite<sup>205</sup>, em 1993, destacou duas correntes historiográficas relacionadas à fotografia: uma entendendo que a imagem fotográfica expressa claramente informações; a outra concebendo a fotografia enquanto uma representação que aguarda por um leitor que irá decifrá-la.

Canabarro<sup>206</sup> afirma que as atuais discussões em nível internacional têm investigado a fotografia como produto social, estudando a relação entre a imagem fotográfica e a sociedade, bem como a forma pela qual a fotografia retrata as coletividades e as suas relações sociais. Nesse sentido, destacam-se os autores franceses Philippe Dubois, Didi-Huberman, André Rouillé, Michel Frizot, dentre outros. Para o autor<sup>207</sup>

As possíveis aproximações entre os autores que trabalham com história social da fotografia e semiótica da imagem podem ser percebidas (...). O primeiro grupo tem uma preocupação mais ligada à historicidade da imagem e as formas de construção da visualidade da sociedade e, o segundo grupo, com ênfase maior para o signo. Procura, esse segundo grupo também entender os significados das mensagens impressas nas imagens e como se constitui o universo simbólico de uma determinada sociedade.

---

<sup>202</sup> TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 19.

<sup>203</sup> MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história – Interfaces*. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, v. 1, p. 73-98, 1996.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 73-98.

<sup>205</sup> LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1993.

<sup>206</sup> CANABARRO, Ivo. *Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações*. In: KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). [et al...]. *Revista de Estudos Ibero Americanos*, Porto Alegre: PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 31, dez. 2005.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 35.

No Brasil, Turazzi<sup>208</sup> iniciou, em 1998, o debate referente à noção de cultura fotográfica, no qual a fotografia é considerada um recurso visual importante para a construção do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletivo, e também uma forma de se materializar *a visão de si, para si e para o outro*, e uma visão do outro e de nossas diferenças.

Nesta dissertação trabalha-se com o sentido de *cultura fotográfica* como sendo uma das modalidades da cultura singularizada, por constituir uma prática específica de produção, de circulação e de consumo da imagem, e como meio de se visualizar e de se compreender as várias práticas sócio-culturais que compõem o universo dos atores sociais. Segundo Turazzi<sup>209</sup>, a nível historiográfico, essa dimensão da cultura pode ser trabalhada no campo da história cultural, pois além de fundamentar o entendimento das representações visuais, também estende a análise ao processo de produção desta prática específica de cultura.

Essa noção de cultura visual nos remete à percepção de que o uso da fotografia pelos diferentes grupos sociais também está relacionado à necessidade de afirmarem seu poder na sociedade, já que as formas de representação presentes nas fotografias mostram o desejo de apresentarem-se de uma maneira ideal para os diferentes contextos.

As inúmeras interpretações relacionadas à fotografia já apresentadas decorrem da intenção de ressaltar que as imagens fotográficas propõem uma hermenêutica sobre as práticas sociais e suas representações. Segundo Borges<sup>210</sup>, para responder às questões que orientam nossas pesquisas as fotografias devem ser vistas como fontes visuais que informam sobre um determinado período histórico e sobre uma determinada cultura, também como uma forma simbólica que atribui significados às representações e ao imaginário social. Borges<sup>211</sup> refere que:

Ao se debruçar sobre as intenções do produtor de uma imagem, sobre a análise da dinâmica social que interfere na produção imagética, o pesquisador compreende mais facilmente que o conhecimento histórico opera no reino das possibilidades e da verossimilhança. Seu ofício implica conhecer, compreender e interpretar, à luz das evidências históricas, da qual a imagem fotográfica é uma das manifestações, os sentidos que os indivíduos, isoladamente ou em grupo, quiseram atribuir às suas práticas sociais.

<sup>208</sup> Ver TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, s.l., n. 27, 1998.

<sup>209</sup> Ibid.

<sup>210</sup> BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 73.

<sup>211</sup> Ibid., p. 112.

O debate sobre as questões teórico-metodológicas referentes à fotografia comporta ainda inúmeras questões. Cabe ressaltar que com a abordagem feita pretendeu-se mostrar que as imagens fotográficas ora estudadas constituem uma prática cultural que merece ser investigada para se atingir um conhecimento histórico mais amplo e profundo a respeito daqueles que retrataram os mortos.

## **2.5 A Iconografia dos Retratos Mortuários Coletados no Rio Grande do Sul**

Inicialmente, são trabalhados os descritores formais presentes no conjunto das imagens de mortos coletadas em território gaúcho, lembrando que trabalhar com as formas das fotografias significa descrever a estrutura da imagem, o enquadramento, a ordenação, a hierarquização e os eixos (vetores) de destaque.

Além da análise sobre as representações fotográficas, são trabalhados concomitantemente estudos teóricos que contribuem para a compreensão de importantes aspectos ligados às imagens estudadas, e também foram realizadas comparações com os retratos mortuários produzidos em outras regiões, principalmente na Europa e nos Estados Unidos.

## **2.6 Análise da Iconografia**

Todas as imagens, sem exceção, mostram corpos sendo velados acompanhados, ou não, de parentes e amigos. Portanto, os eventos representados nas fotografias coletadas são na sua totalidade velórios.

O *locus* histórico evidencia-se através dos fatos e objetos presentes nas imagens, e também pelas representações existentes nas fotografias, enquanto artefatos presos à técnica existente no tempo de sua realização. Todas as fotografias são em preto e branco, e seus suportes em papel, os quais foram atingidos pelo desgaste natural do tempo. Muitas fotos

ganham tons amarelados, enquanto outras perderam suas integridades físicas. Ficou evidente que grande parte das imagens foi produzida nas primeiras décadas após a invenção da fotografia, ou seja, a partir do final do século XIX.

No conjunto de retratos mortuários estudados se destacam as formas e o comportamento dos seres humanos representados nas imagens em tons de cinza, branco e preto. Fotografias em que aparecem familiares e amigos junto ao morto foram encontradas em menor número do que fotografias nas quais o defunto aparece sozinho. Nas imagens em que os vivos estão presentes, ressalta-se a emoção destes, pois as fotos atingem um caráter de dramaticidade pouco visto em outros gêneros fotográficos. Percebe-se nestas fotografias o esforço que algumas pessoas realizam para manterem-se apresentáveis para a posteridade, mesmo diante da forte comoção que as atinge naquele momento. Entretanto, em todos os retratos coletados, as crianças que posam junto ao morto não demonstram a mesma emoção evidenciada nas faces de alguns adultos. As poses dos vivos, presentes nesse tipo de retrato, são poses dignas, de certa forma ativas, mas não escondem a dor e o abatimento que os atingem.

Nesse sentido, Fabris<sup>212</sup> refere que, principalmente no meio rural, a relação dos camponeses com a fotografia é regida por um sistema normativo baseado em conceitos como o decoro e a conveniência. Segundo Fabris<sup>213</sup>, a concepção de pose mobilizada pelo fotógrafo em grande parte determina os resultados obtidos. Essa intenção inconsciente de mostrar a melhor imagem de si próprio faz parte da simples ação de colocar-se em pose. Para Bourdieu<sup>214</sup>, posar é mostrar-se numa atitude que supostamente não é natural, salientando que:

Na preocupação em retificar a atitude, em pôr o melhor traje, na negativa em deixar-se surpreender com a roupa de todos os dias e numa tarefa cotidiana, é a mesma intenção que se manifesta. Colocar-se em pose significa respeitar-se e exigir respeito.

---

<sup>212</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. p. 93-94.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>214</sup> BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensaio sobre los usos sociales de la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 443.

Por essa razão, a prática fotográfica, ritual de solenização e consagração do grupo, cumpre adequadamente as intenções da estética popular, de comunicação com os outros e de comunicação com o mundo.



**Figura 33** - Velório de Irene Michelin  
Na foto Pedro Michelin, pai de Irene.  
Local: Santa Gustina , Caxias do Sul-RS.  
Época: por volta de 1940.  
Fotógrafo: desconhecido.  
Suporte de papel no tamanho de 19,8 cm x 24 cm.

Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami, Caxias do Sul-RS

Sendo assim, não é de se estranhar que as vestes daqueles que acompanham os mortos são sóbrias, geralmente escuras. Os homens trajam ternos, enquanto as mulheres usam longos vestidos. As crianças vestem roupas despojadas, alguns meninos aparecem de calça curta e de camisa, já as meninas se apresentam de vestidos estampados. Nas fotografias de mortos realizadas por imigrantes italianos, todas as mulheres usam véus, inclusive as mortas.

Os defuntos vestem roupas formais e alinhadas, algumas vezes cobertas por flores colocadas sobre o caixão. Quando o falecido é uma criança, em muitos casos o corpo é colocado sobre uma mesa. Os adultos estão sempre retratados em caixões.

As fotografias produzidas no final do século XIX e início do XX foram realizadas, em grande parte, ao ar livre, na busca por uma melhor iluminação. O restante dos retratos foi feito no interior das residências, e apenas uma fotografia foi realizada dentro de uma igreja. Coroas de flores e objetos religiosos cristãos são recorrentes nas imagens.

Muitas fotos possuem belas molduras produzidas em papel-cartão, sendo que as cores mais freqüentes são o preto, o branco, o azul claro, o amarelo claro e o dourado. Muitas destas molduras vêm com ilustrações nos estilos art-nouveau ou clássico, mesmos tipos de molduras que envolviam as fotos existentes em álbuns de família das primeiras décadas do século XX.

No caso dos álbuns de família, desse período, também se evidencia a presença de *passee-partout* nos retratos mortuários. Ambos os elementos, molduras e *passee-partout* são materiais que ajudam na valorização da fotografia enquanto objeto artístico. Louis Marin<sup>215</sup>, na sua obra *Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639*, mostra a exigência do pintor francês Poussin a um cliente, solicitando que este emoldurasse a pintura, pois somente com o ornamento a obra destacaria-se dos outros objetos da casa, tornando-se o foco de visão, um meio de se fazer ver o objeto artístico. Constata-se que com a fotografia este meio de *se fazer ver* também foi utilizado, prática que permanece até hoje. Para Marin<sup>216</sup>, a moldura condiciona a passagem da visão para a contemplação da obra de arte, como também delimita a imagem e o olhar.

---

<sup>215</sup> MARIN, Louis. *Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639*. In: CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 125.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 125.



**Figura 34** - Velório de amiga da família Sassi<sup>217</sup>

Local: Caxias do Sul-RS.

Data: desconhecida.

Fotógrafo desconhecido.

Suporte de papel no tamanho de 24 cm x 30 cm.

Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami.

Os suportes das imagens fotográficas coletadas são de papel e as reproduções são de diversos tamanhos, mas raramente são maiores que 18 x 24 cm. O formato das fotografias varia entre o costumeiro retângulo horizontal, o retângulo vertical e o quadrado. Em geral a maioria das fotos são em formato retangular-horizontal, sendo raríssimos os casos de fotografias no formato oval. Das fotografias pesquisadas no Rio Grande do Sul, apenas uma era na técnica da albumina.

<sup>217</sup> Nessa fotografia, as diversas coroas de flores formam um cenário bem mais ornamentado e rico, evidenciando, provavelmente, a posição social do morto.



**Figura 35** - Mulher não identificada, único retrato mortuário em albumina encontrado no RS.

Local: Porto Alegre-RS.

Data: desconhecida.

Fotógrafo: desconhecido.

Fonte: Acervo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

A técnica da albumina contornou uma dificuldade inicial da técnica fotográfica, que era a de encontrar algo que sustentasse de maneira uniforme os sais de prata, sensíveis à luz e aplicados nos negativos de vidro, para que estes não se dissolvessem na revelação.

Foi Abel Niépce da Saint-Victor, primo de Niépce, que descobriu, em 1847, que a clara de ovo era uma substância adequada para a sustentação do iodeto de prata. As placas de vidro eram cobertas com clara de ovo (albumina), sendo logo após sensibilizadas com iodeto de potássio e submetidas a uma solução ácida de nitrato de prata, reveladas com ácido gálico e finalmente fixadas com tiosulfato de sódio.

O método da albumina proporcionava uma maior precisão de detalhes, mas requeria uma maior exposição, em média, de 15 minutos. Sua preparação era bastante complexa e as placas podiam ser guardadas durante 15 dias.

Segundo Turazzi<sup>218</sup>, os manuais de fotografia do século XIX eram, com raríssimas exceções, de origem francesa e não abordavam somente os macetes da técnica fotográfica ou as inúmeras fórmulas dos diferentes processos fotográficos. Eles também traziam as últimas descobertas e a diversificação dos produtos oferecidos<sup>219</sup> aos fotógrafos e aos seus estabelecimentos.

Turazzi<sup>220</sup> acrescenta que toda essa rápida evolução da fotografia obrigava os fotógrafos profissionais a estarem sempre bem informados e com seus estúdios atualizados quanto ao material fotográfico. A autora<sup>221</sup> destaca que esses manuais também difundiam valores e consagravam padrões estéticos, principalmente no caso dos retratos produzidos em estúdios. Maior era o reconhecimento dos estabelecimentos que contassem com encadernações em couro, *passe-partouts*, álbuns, letras esculpidas, vinhetas douradas, guirlandas com motivos tropicais e papel marmoreado. Todos esses complementos, além de atenderem ao gosto dos clientes, também ajudavam na apreciação estética das imagens, conferindo valorização artística às fotos e concedendo hierarquias sociais definidoras da identificação de um determinado estabelecimento fotográfico. Através desses suportes materiais ligados às fotografias essas imagens tendem a revelar o gosto estético de uma época, e a mostrar as estratégias de apresentação empregadas. Assim, ocorre nesse processo uma sucessão de escolhas intermediadas pelo fotógrafo e sua clientela. Segundo Turazzi<sup>222</sup>

Entre as décadas de 1860 e 1920, a fotografia mudou radicalmente (...) Dos negativos de vidro com colódio úmido e provas albuminadas, passando pelas placas secas e papéis de platina ou carvão, assim como pela projeção de imagens e uso do flash de magnésio até chegar às impressões em fototipia e às experiências com o cinematógrafo e a autocromia, as principais transformações tecnológicas da fotografia na segunda metade do século XIX e início do XX atravessam também todo o trabalho de Ferrez<sup>223</sup>.

<sup>218</sup> TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p. 19.

<sup>219</sup> Diferentes formatos de suportes, processos de revelação e os seus complementos.

<sup>220</sup> TURAZZI, op. cit., p. 23.

<sup>221</sup> Ibid., p. 23.

<sup>222</sup> Ibid., p. 27.

<sup>223</sup> Marc Ferrez, fotógrafo nascido no Rio de Janeiro em 1843 e falecido na mesma cidade em 1923. Retratou o cotidiano do Brasil na segunda metade do século XIX, principalmente a cidade do Rio de Janeiro. Seu trabalho é reconhecido como um dos mais importantes da segunda metade do século XIX.

No entanto, no que diz respeito aos padrões estéticos, principalmente dos retratos realizados em estúdio, as mudanças foram muito lentas. Tanto os cenários como as poses dos modelos permaneceram praticamente os mesmos ao longo desse período.

Se nos retratos de vivos do século XIX e início do XX ocorreu a predominância da verticalidade, principalmente no caso do retrato individual, nos retratos mortuários percebe-se que os fotógrafos possuíam um maior leque de opções. Interessante porém que, dependendo do fotógrafo, havia a opção por uma ou outra representação do morto.

Por exemplo, nas fotografias de Militão Augusto de Azevedo – 21 retratos mortuários existentes no acervo do Museu Paulista - que atuou na cidade de São Paulo no final do século XIX, identifica-se a clara opção pelos retratos de mortos realizados com bastante proximidade, num ângulo em que o defunto aparece sendo visualizado de cima e disposto de forma a traçar uma linha mais ou menos diagonal. Nesses retratos o defunto ocupa praticamente todo o espaço da imagem, nos moldes de muitos retratos mortuários produzidos em algumas cidades do norte-nordeste, como Recife e Juazeiro do Norte.



**Figura 36 -** Velório de criança  
Local: Cidade de São Paulo-SP  
Época: final do século XIX.  
Fotógrafo: Militão Augusto de Azevedo  
Suporte de papel no tamanho de 9 cm x 15 cm.

Fonte: Acervo: Museu Paulista - Serviço de Documentação Histórica e Iconografia-SP.

Diante desse destaque à imagem do morto – questão da hierarquia -, pode-se dizer que os retratos mortuários gaúchos possuem três tipos de vetores (ou linhas): horizontais, da direita para a esquerda, ou vice-versa, quando o morto está deitado formando uma linha horizontal.



**Figura 37** - Velório de uma criança polonesa improvisado num cômodo da própria casa.

Local: Erechim-RS.

Ano: desconhecido.

Fotógrafo: desconhecido.

Suporte de papel no tamanho de 15,2 cm x 11 cm.

Fonte: Acervo: Museu Histórico Casa do Imigrante Bento Gonçalves-RS.

Vetor vertical, quando o morto (ou seu caixão) está em pé ou sentado, ou a partir do ângulo escolhido pelo fotógrafo no qual o defunto traça uma linha vertical.



**Figura 38** - Homem jovem sendo velado vestindo um camisolão  
Local: Alemanha  
Ano: 1931.  
Fotógrafo desconhecido.  
Imagem digitalizada medindo 12,7 cm x 17,6 cm.

Fonte:  
[www.thanatos.net/galleries/details.php?image\\_id=823&sessiomi](http://www.thanatos.net/galleries/details.php?image_id=823&sessiomi)

Vetores diagonais, quando o morto é representado de maneira que seu corpo trace uma linha diagonal.



**Figura 39** - Defunto não identificado  
Local: Bento Gonçalves-RS  
Ano: desconhecido.  
Fotógrafo: desconhecido.  
Suporte de papel no tamanho de 11,7 cm x 16,3 cm.

Fonte: Acervo do Museu Histórica Casa do Imigrante Bento Gonçalves-RS.

Na quase totalidade dos retratos mortuários identifica-se a forte atuação dos fotógrafos que escolhiam os objetos e as pessoas que deviam fazer parte dos retratos, assim como a disposição dos elementos ritualísticos e do caixão. Percebe-se que o melhor ângulo foi escolhido a partir do espaço onde o morto se encontrava, sendo que em alguns casos houve a necessidade de se trocar o morto de lugar, como será visto mais adiante.

Quando o falecido era um indivíduo que possuía algum destaque social e, assim, seu velório era um acontecimento social prestigiado por autoridades e pessoas influentes no meio, geralmente todos faziam questão de aparecer no último retrato. Nessas ocasiões cabia ao fotógrafo arranjar (compor) as posições adequadas para todos os participantes.

As fotos em que o morto é apresentado em pé, dentro do caixão, aparecem em todas as regiões, mas sempre em número reduzido, o que também acontece no Rio Grande do Sul. O caixão era colocado em pé devido à participação de uma outra pessoa no retrato, pois se o caixão estivesse deitado o morto não seria visto na foto, aparecendo apenas a pessoa que estava em pé e a vista lateral do caixão. Para se visualizar o morto com o caixão deitado seria preciso que o fotógrafo executasse o ato fotográfico de um ponto mais alto.



**Figura 40** - Crianças posam junto ao corpo  
Local: Novo Treviso - Quarta Colônia italiana do RS.  
Data: 01/11/1946  
Fotógrafo: desconhecido.  
Suporte de papel no tamanho de 10,5 cm x 7,3 cm.

Fonte: Fotografia original doada ao material coletado ao longo da pesquisa por Maíra Ines Vendreme.

No Rio Grande do Sul, os retratos mortuários têm enquadramentos e distâncias diversos, situação que decorre, em primeiro lugar, do acentuado número de fotógrafos que atuavam no Estado principalmente nas primeiras décadas do século XX e, em segundo lugar, pelos diversos locais onde eram velados os mortos. Nas fotografias coletadas aparecem igrejas, casas, campos, interiores de residências, cenários improvisados, salões de clubes, de associações, de órgãos municipais, etc.

## 2.7 Fotografar para Escamotear a Morte

No caso dos retratos mortuários gaúchos, a interpretação iconológica se propõe a descobrir e a investigar as intenções que estão por detrás desta representação dos mortos através da fotografia.

Entre essas intenções, uma está relacionada a vontade, mesmo que inconsciente, de trazer à vida a pessoa que acabou de morrer. Ela se apresenta tanto através das ações dos fotógrafos que produziram estas imagens, como das famílias que as encomendaram.

Através desses registros imagéticos, é possível pensar sobre o significado do conjunto de fotografias onde aparecem pessoas mortas sendo veladas por parentes e amigos. Essa análise pressupõe, segundo Panofsky<sup>224</sup>, o conhecimento do tema específico. No caso dos retratos mortuários, deve-se buscar a familiarização com aquilo que as pessoas da época entendiam com relação aos retratos.

Por que fotografar os mortos? Muitas das respostas a esta pergunta foram apresentadas no primeiro capítulo. Mas a imagem fotográfica traz ainda algumas características que favorecem sua ligação ao costume de retratar os mortos, sendo o primeiro aspecto aquilo que Dubois<sup>225</sup> denomina de o *discurso da mímese*, ou a fotografia como *espelho do real*. Segundo o autor<sup>226</sup>

O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi à princípio atribuído à *semelhança* existente entre a foto e seu referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um “analogon” objetivo do real. Parece mimética por essência.

A fotografia é um processo químico que mantém uma relação de conexão com o referente<sup>227</sup>, constituindo, entretanto, uma produção cultural que permite ao fotógrafo expressar o seu olhar pessoal, sua visão de mundo, criando uma ilusão de realidade. Sendo

<sup>224</sup> PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 58.

<sup>225</sup> DUBOIS, Phillippe. Da verossimilhança ao índice; pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia”. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993. p. 26.

<sup>226</sup> Ibid., p. 26.

<sup>227</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 15.

assim, quando uma pessoa morria, a melhor forma de se preservar sua imagem era fotografá-la, realizando um retrato considerado fiel ao corpo do defunto.

O segundo aspecto diz respeito ao fato de que a maioria das pessoas no final do século XIX e início do século XX não eram retratadas, apesar da fotografia ter se difundido na segunda metade do século XIX. Até esse período era a pintura que retratava as pessoas, e os custos que envolviam a confecção de um retrato pintado eram muito altos. Com a fotografia, a possibilidade de encomendar um retrato tornou-se uma intenção viável. Daí a existência de retratos representando mortos de grupos sociais de baixo poder econômico no Estado e no Brasil. Mesmo assim, muitos dos mortos fotografados só foram retratados a partir do advento de sua morte.

Outra questão que merece ser abordada é a intenção social de produzir estes *últimos retratos*, ligada à necessidade de se exorcizar a morte. O grupo social ao qual pertencia o morto fotografava, e se deixava fotografar, exercendo uma espécie de resistência à finitude. É como se eles quisessem dizer “um dos nossos se foi, mas nós estamos aqui com nossa cultura e nossas tradições, nós estamos vivos!”, ou então “um dos nossos se foi, mas a sua memória será preservada entre nós!”.

Outro ponto relacionado às fotografias *post mortem*, é que essas permitem ao mesmo tempo confirmar que a pessoa realmente existiu — o que é particularmente importante no caso das crianças mortas pouco tempo após seu nascimento ou mesmo das crianças natimortas —, superar as falhas da memória para redescobrir traços do ser morto, compartilhar essa lembrança contemplando e fazendo contemplar o retrato, e aceitar a realidade da morte. Elas representam plenamente o papel que Susan Sontag<sup>228</sup> atribui à fotografia: ao mesmo tempo “pseudo-presença” e “marca da ausência”. Essa necessidade de vestígio, de apoio que permita afrontar a perda, de encontrar consolo.

Nos retratos mortuários, ainda, engana-se quem acredita que na imagem está apenas a representação do defunto, pois nesse gênero fotográfico está presente também a representação da coletividade ao qual o morto pertencia. Nestas imagens estão muitas vezes expostos traços da comunidade e de suas classes sociais, por meio do vestuário, dos objetos, das habitações, do

---

<sup>228</sup> SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. p. 30.

mobiliário, da crença religiosa, das etnias, e uma infinidade de outros elementos. Portanto, como resposta à pergunta “porque fotografar os mortos?” pode-se apresentar também a necessidade de não deixar que a morte vença o todo, não permitir que a morte vença em definitivo.

Muitos retratos mortuários eram colocados nas paredes internas das residências, ou em porta-retratos, prática ainda hoje existente. Na Europa eram feitos camafeus e objetos diversos com a imagem do morto, e também fotos-porcelanas, que ficavam sustentadas em pequenos tripés, colocados sobre cristaleiras, armários ou mesas de cabeceira.



**Figura 41** - Fotografia do velório de Giuzepina Cambuzzi

Local: Farroupilha-RS.

Época: década de 20.

Fotógrafo: desconhecido.

Suporte de papel no tamanho de 21cm x 15cm.

Fonte: Acervo: Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami – Caxias do Sul, RS.

Sendo assim, essa necessidade de escamotear a morte, aparece de duas maneiras: a primeira, que está ligada aos retratos mortuários gaúchos, é a de preservar a vida após a morte através da imagem, que assume a função de ferramenta da memória.

A segunda evidencia-se nos retratos mortuários produzidos na Europa e nos Estados Unidos, e está relacionada à intenção de fotógrafos europeus e americanos de fazer parecer que a pessoa não morreu, através de inúmeros arranjos para a execução da imagem.

A movimentação dos mortos para a realização do retrato, nos primeiros tempos da fotografia mortuária, era quase uma obrigação para muitos fotógrafos europeus e americanos. Refere o fotógrafo Southworth<sup>229</sup>:

A técnica que eu tinha escolhido consistia em vestir os corpos e estendê-los em um sofá. Simplesmente estendê-los, como se eles estivessem dormindo. Foi o primeiro obstáculo que encontrei. Tratava-se de um garoto de uns doze anos. Precisei de muito tempo para conseguir que a família me deixasse agir como eu desejava, mas acabei por ganhar a causa. Insisto nesse ponto, ele é primordial: você deve proceder como quiser, na medida em que o corpo pode ser manipulado e dobrado. Você pode fazê-lo tanto quanto as articulações o permitirem e lhe dar uma posição natural.

Dentre as primeiras imagens conhecidas, inúmeras são aquelas que procuram dar a ilusão de que a pessoa está dormindo. Vários textos oriundos das propagandas de fotógrafos insistem nesse ponto, pois a associação morte-sono não é novidade, os deuses gregos Hipnos e Tánatos não eram gêmeos?



**Figura 42 - The Parsons**<sup>230</sup>

Local: Chicago, USA.

Ano: 1897.

Fotógrafo: desconhecido.

Fonte:

[http://thanatos.net/galleries/categories.php?cat\\_id=1&sessionid=16353c3a2ffa6177ee65c894a40bff42&page=6](http://thanatos.net/galleries/categories.php?cat_id=1&sessionid=16353c3a2ffa6177ee65c894a40bff42&page=6)

<sup>229</sup> SOUTHWORTH, Albert Sands. A panel discussion on technique. *Philadelphia Photographer*, v. 10, p. 38, 1873.

<sup>230</sup> Disponível em: <[http://thanatos.net/galleries/categories.php?cat\\_id=1&sessionid=e=6](http://thanatos.net/galleries/categories.php?cat_id=1&sessionid=e=6)>. Acesso em: 14 mar. 2006.

Às vezes encontramos na própria imagem a menção “último sono” acrescentada à mão. Essa ilusão é bem mais facilmente conservada quando o rosto da pessoa é tratado em grande plano, repousando sobre uma orelha. Existem exceções, principalmente para jovens crianças cujo corpo, às vezes, aparece inteiramente. Um bebê pode ser igualmente instalado em seu berço ou mesmo em seu carrinho.

### Segundo Ruby<sup>231</sup>

Três estilos de fotografias relacionadas à morte emergiram durante o século XIX. Dois deles projetados para “negar a morte, isto é, para insinuar que os defuntos não morreram realmente, e o terceiro que buscava revelar uma tentativa de retratar os mortos como um objeto de dor circundado de entes queridos enlutados. Uma convenção do retrato mortuário intitulado “Último Sono” dominou o período inicial. Parece haver pouca dúvida de que os fotógrafos pretenderam produzir retratos mortuários das pessoas “adormecidas” e não mortas (...) A pose “Último Sono” promulgou, assim, uma forma de sentimento popular. Na ideologia do século XIX, a morte realmente não ocorria. As pessoas não morriam. Iam descansar de seus trabalhos. A pose do “Último Sono” é um exemplo de um ajuste entre a tecnologia e a ideologia.

Por outro lado, muitos fotógrafos, nesse período, procediam de maneira diferente, procurando apagar mais radicalmente a imagem da morte. Refere Disdéri<sup>232</sup>

Cada vez que éramos chamados para fazer um retrato pós-morte, vestíamos o morto com roupas que ele habitualmente usava. Recomendamos que lhe deixassem os olhos abertos, sentamo-no perto de uma mesa e para trabalhar esperamos sete ou oito horas. Dessa maneira, pudemos perceber o momento em que as contrações da agonia desapareceram, possibilitando-nos reproduzir uma aparência de vida. É o único meio de obter um retrato conveniente e que não lembre à quem ele era querido esse momento tão doloroso que o tirou de quem o amava.

O momento que os fotógrafos entendiam que seria melhor abrir os olhos do defunto, haviam alguns artifícios utilizados para se conseguir que o morto ficasse com a aparência de vivo. Puxavam-se suas pálpebras e rodavam-se suas órbitas oculares para cima, com o que as pálpebras se abriam. Também era necessário molhar os olhos do morto para se conseguir o brilho semelhante dos olhos daqueles que vivem.

<sup>231</sup> RUBY, Jay. Retratando os mortos. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001. p. 95-113.

<sup>232</sup> DISDÉRI, Eugène. Renseignements photographiques indispensables à tous. In: HÉLAN, Emmanuelle (Org.). *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002. p. 126.

Muitos ateliês de fotógrafos europeus ofereciam embelezamento do morto, proporcionando maquiagem, roupas e produção de cenários. Antes mesmo que a toailete e os cuidados dedicados aos mortos se tornassem negócio de profissionais, embalsamadores ou tanatopractores, já estava presente a vontade de se obter uma bela imagem, sendo possíveis vários tipos de intervenções. Assim, o rosto do morto podia ser objeto de cuidados destinados a torná-lo mais apresentável, e mesmo com aparência mais jovem. Nesse sentido, nas duas fotos assinadas por Nadar mostrando a poetisa Marceline Desbordes-Valmore em seu leito de morte é possível verificar que sua face sofreu intervenções entre as duas tomadas.



**Figura 43** - Marceline Desbordes-Valmore em seu leito de morte<sup>233</sup>

Local: Paris

Ano: 1859

Fotógrafo: Nadar

Localização atual do original desconhecida

Fonte: BOLLOCH in HÉRAN 2002, p. 131.



**Figura 44** - Marceline Desbordes-Valmore em seu leito de morte

Local: Paris

Ano: 1859

Fotógrafo: Nadar

Suporte de papel no tamanho 17, 5 cm x 21 cm.

Acervo da Biblioteca Pública da França.

Fonte:

<http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheSimple>

Em seguida, era possível realizar retoques na própria fotografia, que podia ser colorida ou pintada. Os grandes ateliês se uniam aos serviços de um pintor que elevava o prestígio da fotografia e lhe conferia uma garantia artística em relação ao público. Nas empresas de pequeno porte, que funcionavam numa estrutura familiar, freqüentemente eram as esposas dos fotógrafos que desempenham essa tarefa. Bolloch<sup>234</sup> relata a vida da senhora de Goncourt, que vivia burguesamente com seu marido fotógrafo e coloria retratos com estereoscópio obtendo

<sup>233</sup> BOLLOCH, Joëlle. Photographie après décès: pratique, usages et fonctions. In: HÉRAN, Emmanuelle (Org.). *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002. p. 131.

<sup>234</sup> Id. Ibid., p. 130.

enorme sucesso. Numa criança morta, escreve Bolloch<sup>235</sup>, ela acrescentou asas a guache, encantando sua mãe que não hesitou em pagar pelas despesas que conferiam o paraíso para sua pequena morta.

Nos retratos mortuários coletados em território gaúcho, o fotógrafo realizava a composição do cenário e das pessoas que iriam estar presentes no registro, mas não buscava insinuar que os defuntos não morreram realmente. Dos três estilos destacados por Ruby<sup>236</sup>, relativos à fotografia de mortos, apenas o terceiro - que buscava revelar uma tentativa de retratar os mortos como um objeto de dor circundado de entes queridos enlutados - foi empregado pelos fotógrafos fixados no Rio Grande do Sul. A convenção do retrato mortuário intitulado “Último Sono” não foi encontrada neste Estado. Portanto, a princípio, pode se afirmar que essa “vontade social” não existiu no Rio Grande do Sul.

## 2.8 A Imprensa e as Fotografias de Mortos Célebres

Os retratos mortuários também estão presentes na imprensa, desde o século XIX até os nossos dias, podendo-se afirmar que é nos periódicos que esse tipo de retrato ainda sobrevive com maior intensidade. Entretanto, diferentemente dos retratos produzidos por particulares, onde o homem comum ou os diferentes grupos sociais estão presentes, no retrato mortuário relacionado à imprensa, na sua quase totalidade, a atenção é dirigida para as celebridades, para os indivíduos que se destacaram no âmbito social.

As fotografias mortuárias das pessoas célebres são um caso singular, pois elas asseguram uma função relevante do culto comemorativo, e até mesmo da propaganda ideológica ou religiosa, com exceção dos casos em que, feitas para serem conservadas na intimidade e vedada sua divulgação, são incorporadas às fotografias de anônimos lembradas mais tarde. Victor Hugo, Léon Gambetta ou Auguste Rodin figuraram na capa de *L'Illustration* nos dias que seguiram à morte deles.

---

<sup>235</sup> BOLLOCH, Joëlle. Photographie après décès: pratique, usages et fonctions. In: HÉRAN, Emmanuelle (Org.). *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002. p. 130.

<sup>236</sup> RUBY, Jay. Retratando os mortos. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001. p. 95-113.

Nesse sentido, refere Borges<sup>237</sup>

Dentre os campos de visibilidade da imagem fotográfica na imprensa de fins do século XIX e início do século XX, estavam também as representações sobre as classes sociais. Nesse período, o jornalista americano, Jacob-August Riis (1848-1914), especialista em crônicas policiais, descobre o poder de persuasão e propaganda da fotografia e inaugura um novo estilo jornalístico: o documentário fotográfico.

De certa forma, ao privilegiar a morte de algumas figuras destacadas na sociedade, a imprensa suscita questões referentes a inúmeros aspectos da vida da pessoa que faleceu, até mesmo por que no texto que acompanha a imagem estão sempre presentes juízos de valores, ideais e ações do morto. Os casos que mais evidenciam isso são os dos retratos mortuários de famosos criminosos. Como exemplo pode-se citar as célebres fotografias das cabeças do bando de Lampião, as quais ficaram expostas à visitação pública em Salvador até 1969, ou o retrato dos criminosos que protagonizaram a destacada “Tragédia da Rua da Praia”, ocorrida em setembro de 1911 na cidade de Porto Alegre-RS, que foi parar nas primeiras páginas dos jornais gaúchos. Quatro estrangeiros foram mortos após assaltarem uma joalheria no centro da cidade, e terem assassinado o proprietário do estabelecimento.



**Figura 45** - A morte de Lampião e seu bando<sup>238</sup>

Local: Sergipe.

Ano: 1938.

Fotógrafo: desconhecido.

Fonte: MARTINS, 1983. s/p.



**Figura 46** - Os corpos de Stefan, Pablo, Alexander e Feodor<sup>239</sup>

Local: Porto Alegre

Data: setembro de 1911.

Fotógrafo: Jacinto Ferrari.

Fonte: GUIMARAENS, 2005, p. 177.

<sup>237</sup> BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 67.

<sup>238</sup> A morte de Lampião e seu bando. Anônimo. MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil – as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1983. s/p.

<sup>239</sup> Os corpos de Stefan, Pablo, Alexander e Feodor. GUIMARAENS, Rafael. *Tragédia da Rua da Praia: uma história de sangue, jornal e cinema*. Porto Alegre: Libretos, 2005. p. 177.

Nesses casos a fotografia acompanhada do texto visava à formação da opinião pública<sup>240</sup>, pois a imagem e o texto buscavam mostrar o que acontecia com quem seguia o caminho do crime.

Um retrato mortuário, realizado pelo fotógrafo mexicano Vitor Casarola, que mostrava a morte do líder revolucionário Emiliano Zapata com seus seguidores, em 1919, foi apontado como um marco da foto-reportagem no continente americano. Seguindo a mesma linha, Brehme e Garcia também foram autores de diversos retratos de mortos.



**Figura 47** - Emiliano Zapata morto, e seus companheiros<sup>241</sup>.

Local: México

Data: 10/04/1919

Fotógrafo: Augustin Vitor Casarola.

Imagem reproduzida em diversos periódicos da época.

Fonte: ZAPATA, 1979, p. 77.

<sup>240</sup> Segundo Barthes, a fotografia jornalística é uma mensagem e, como tal, é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora é a redação do jornal, seu grupo de técnicos, dos quais alguns fazem a foto, outros selecionam, a compõem e retocam e outros, enfim, a intitulam, a legendam, a comentam. A emissão e a recepção da mensagem são de ordem sociológica: estudam grupos humanos, definem motivos e atitudes e tentam relacionar os comportamentos destes grupos à sociedade total de que fazem parte. Ver BARTHES. R. *A mensagem fotográfica*. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1990, p. 11.

<sup>241</sup> ZAPATA. *Iconografía*. 1. ed. 3. reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. p. 77. Selección de textos: José Luis Martínez. Investigación y selección de fotos: Alba C. de Rojo y Rafael López Castro.

No mesmo período, outros retratos mortuários que atestavam a morte de revolucionários foram ícones da fotografia enquanto documento, constituindo imagens que se tornaram objetos de culto e foram propulsoras do nascimento de mártires modernos na América Latina.

Outro exemplo que merece destaque é o do repórter fotográfico Antônio Moura, do *Diário da Noite*, e o cinegrafista Walter Gianello, da TV Tupi, ambos dos Diários Associados, que foram os primeiros a fotografar e filmar Che Guevara morto na Bolívia.



**Figura 48 - Che Guevara morto**  
Local: Valle Grande, Bolívia.  
Data: Outubro de 1967.  
Fotógrafo: Antônio Moura.  
Negativos do acervo particular de Antônio Moura.

Fonte: <http://altino.blogspot.com/2004/10/pssaro-grande.html>

Por outro lado, nas fotografias de célebres políticos, artistas, esportistas, pessoas famosas em geral, a imprensa, então, apresenta os exemplos que devem ser seguidos pelo grande público. Nesses casos, imagem e texto possuem a função de promover os ideais e as ações de indivíduos que se destacaram, e que devem servir de exemplos para todos.



**Figura 49** - Mãos de Rodin morto

Local: Paris  
 Ano: 1917  
 Fotógrafo: Harry B. Lachman.  
 Acervo: Musée Rodin

Fonte: BOLLOCH *in* HÉRAN, 2002, p. 133.



**Figura 50** - Rodin em seu leito de morte cercado por plantas e flores.

Local: Paris  
 Ano: 1917/  
 Fotógrafo: Pierre Choumoff  
 Acervo: Musée Rodin

Fonte: HÉRAN, 2002, p. 56.

Na imprensa, a fotografia e o texto que a acompanha nunca são neutros, pois além de informarem o tempo, o espaço e a ocorrência social, eles formam opiniões, produzem conceitos, valorizam normas, mexem, como destaca Borges<sup>242</sup>, com “fantasias do imaginário quase sempre produzidas por frações da classe dominante”.

O nome dos autores de retratos mortuários representando pessoas anônimas é raramente conhecido, com algumas exceções significativas. Nadar assinou várias fotos de pessoas cuja identidade ignoramos atualmente, e vários daguerreotipistas de renome fizeram o mesmo: Southworth e Hawes, Désiré Millet, Auguste Bon Le Blondel, Rufus Anson, Frank de Villecholle, entre outros.

Em compensação, as celebridades raramente são fotografadas por fotógrafos desconhecidos. Assim, a imagem de Alphonse Daudet em seu leito de morte é atribuída a Otto; a de Félicité de Lamennais a Bertsch. Adam Salomon é o autor da imagem de Alphonse de Lamartine; Laure Albin Guillot de várias fotos de Paul Valéry. Adolphe Braun assina as do papa Pio IX. Victor Hugo, Marceline Desbordes-Valmore, Eugène Carrière e Gustave Doré são fotografados por Nadar; Auguste Rodin por Choumoff.

<sup>242</sup> BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 69.

As mais recentes fotografias conhecidas são objeto de publicações em revistas sob a assinatura de um fotógrafo ligado a uma agência de imprensa, por exemplo, Madre Teresa ou Edith Piaf; ou sob a assinatura de um fotógrafo de estúdio, como Raymond Voinquel, autor de inúmeras fotos consagradas a Jean Cocteau.

Atualmente, a imagem assume um destaque muitas vezes maior do que o texto que a acompanha. Hoje, os usos e as funções destas imagens certamente não são os mesmos do final do século XIX e início do XX. A avançada tecnologia e a profusão e sucessão de imagens que agora atingem toda a sociedade assumem contornos diversos daquelas reduzidas e sem maior alcance fotografias oitocentistas que, pode-se dizer, possuíam um caráter quase mágico para a população do final do século XIX. Já nos dias atuais é quase um imperativo analisar, duvidar e criticar as imagens e os textos contidos nos jornais e nas revistas.

## **2.9 Os Retratos Mortuários na Atualidade**

Uma pesquisa realizada pelo Grupo de Estudo e Pesquisa em Sociologia da Emoção da Universidade Federal da Paraíba<sup>243</sup>, na qual foi investigado o luto urbano brasileiro no final do século XX, abrangeu todas as capitais de estados brasileiros e trouxe como uma das questões a prática de fotografar os mortos.

Dentre 1304 entrevistados, 271 responderam que costumavam fotografar seus mortos, ou seja 20,78% dos participantes da pesquisa, o que constitui um número expressivo de pessoas. Outra evidência destacada pelos pesquisadores foi o equilíbrio dos percentuais atingidos nas diferentes capitais, entre 18 a 25 %. O Grupo de Estudo e Pesquisa em Sociologia da Emoção da Universidade Federal da Paraíba trabalhou junto com pesquisadores da sociologia da imagem<sup>244</sup>, que lançavam como hipótese que quanto maior o centro urbano menor seria a prática de fotografar os mortos. Porém, diante do alto percentual referido acima e do equilíbrio dos percentuais apreendidos, percebe-se que nas grandes cidades esse hábito persiste com certa intensidade.

---

<sup>243</sup> GREM – Grupo de Estudo e Pesquisa em Sociologia da Emoção, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba.

<sup>244</sup> GREI – Grupo Interdisciplinar de Estudo e Pesquisa em Imagem da Universidade Federal da Paraíba.

De outro lado, dos 79,22 % entrevistados que responderam não realizar essa prática de fotografar seus mortos, 1,42 % afirmaram ter a preferência de recordar a pessoa viva, e 10 % responderam que procuravam evitar lembranças que lhes trouxesse dor. Ainda dentro deste percentual de 79,22 %, 14 % dos entrevistados responderam que não fotografavam seus mortos por falta de interesse, e 4 % referiram horror com relação ao retrato mortuário.

Na mesma pesquisa referida aparecem aqueles que acreditam ser a fotografia uma profanação, um desrespeito, ou uma condenação ao morto de ficar preso a dimensão terrena. Nesse sentido refere Koury<sup>245</sup> que “Mais do que uma atitude ética, o sentimento de desrespeito expresso parece significar uma ação moral, onde o corpo morto é condenado à danação, como uma espécie de diabolização presente no ato em si do registro”.

Dentre aqueles que afirmaram fotografar mortos, os pesquisadores identificaram duas categorias analíticas. A primeira nos mostra que a fotografia mortuária está relacionada a uma tradição familiar (10 % dos entrevistados), e a segunda está identificada com a última lembrança e representação do morto nos seus derradeiros momentos antes do sepultamento (14 % dos entrevistados). Nesse caso, o retrato mortuário está identificado com o conjunto das fotografias íntimas, ligadas à memória familiar. Segundo Koury<sup>246</sup>

Ela (fotografia mortuária) parece representar, assim, para análise, a importância do registro da morte como um instrumento de memória de importância significativa para a manutenção e o reestabelecimento dos laços que unem a pessoa que morreu àquelas que permanecem vivas entre si, reforçando as relações intrafamiliares e interfamiliares, além das relações estabelecidas com as diversas instâncias institucionais de uma sociabilidade onde o morto registrado e seus familiares habitam (...) O mesmo parece também ocorrer com a categoria tradição familiar. Nesta, inclusive, os aspectos das estruturas das relações internas e externas à família enlutada parecem ser reforçados pela indicação da permanência do hábito por gerações, no interior da família.

Koury<sup>247</sup> destaca o expressivo número de entrevistados na cidade de João Pessoa que já havia tido acesso a fotografias mortuárias através dos álbuns ou coleções de retratos de suas famílias, chegando a 54 %. Esse número não fica muito acima da média das outras regiões no

---

<sup>245</sup> KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Retratos da morte: a fotografia na cidade de João Pessoa-PB. *Conceitos*, João Pessoa, v. 4, n. 6, jul.-dez. 2001. p. 140.

<sup>246</sup> KOURY, op. cit., p. 140.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 140.

Brasil, que varia de 42,44 % para a região Sul a 52,14 % para o Nordeste. Devido aos expressivos dados colhidos na pesquisa aqui abordada conclui Koury<sup>248</sup>

Estes dados indicam a presença da fotografia mortuária no passado recente de muitas famílias na cidade de João Pessoa, e em todo o Brasil, mais do que se esperava encontrar, e que parece colocar o registro da morte como um dos momentos significativos na esfera das relações internas e exteriores à família e à conformação da sociedade brasileira como um todo.

Interessante a ligação que Koury<sup>249</sup> faz entre a fotografia mortuária e *o pano de fundo relacional* que molda e caracteriza as inúmeras facetas comportamentais do brasileiro, lembrando Roberto Da Matta<sup>250</sup> e referindo que “Este exemplo fica mais claro sobretudo quando na fotografia mortuária não apenas se retrata o morto, mas o morto em relação aos vivos, ou o contrário, os vivos em relação ao morto”.

Outra pesquisa que trabalha com o *memento mori*, a imagem de mortos na fotografia, foi realizada por Titus Riedl<sup>251</sup>, segundo o qual a prática de fotografar mortos foi bastante difundida no Nordeste brasileiro, principalmente na região do Cariri, não se restringindo somente às camadas sociais mais abastadas da região. De acordo com essa pesquisa, um elevado número de fotografias, produzidas nas décadas de 40 a 60 do século XX, diz respeito a famílias pobres do Cariri. No Rio Grande do Sul, da mesma forma, percebe-se que a fotografia de mortos não está restrita a um único segmento social.

Titus Riedl<sup>252</sup> lembra que o renomado fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado realizou inúmeros retratos mortuários, principalmente em Juazeiro do Norte, na década de 80. Na série fotográfica *O mundo da maioria*, Sebastião Salgado apresentou o aluguel de caixões, uma prática da região de Juazeiro e de Oaxaca, no México. Refere Salgado<sup>253</sup> que “Em vista da profunda pobreza, as igrejas da região de Oaxaca conceberam um serviço criativo: o aluguel

<sup>248</sup> KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Retratos da morte: a fotografia na cidade de João Pessoa-PB. *Conceitos*, João Pessoa, v. 4, n. 6, jul.-dez. 2001. p. 141.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>250</sup> DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua. espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

<sup>251</sup> RIEDL, Titus. *Últimas lembranças: retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Anablume/Fortaleza: Secult, 2002.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>253</sup> SALGADO, Sebastião. O mundo da maioria. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/sebastiaoalgado/index.htm>>. Acesso em: 29 jul. 2006.

de caixões para o velório e o cortejo dos mortos. Ao ser enterrado, o corpo é retirado do caixão, que assim será reutilizado infinitamente".



**Figura 51** - Antes de enterrá-lo, o corpo é retirado do caixão. O caixão será usado novamente<sup>254</sup>.

Local: Juazeiro do Norte-CE.

Ano: 1981.

Fotógrafo: Sebastião Salgado.

Imagem digitalizada.

Fonte: <http://www.terra.com.br/sebastiaosalgado/index.htm>

A imprensa ainda hoje apresenta fotografias de mortos, especialmente de celebridades. Recentemente, inúmeros retratos mortuários foram divulgados por diferentes meios de comunicação, principalmente nos jornais e na internet.

---

<sup>254</sup> SALGADO, Sebastião. O mundo da maioria. Disponível em: <http://www.terra.com.br/sebastiaosalgado/index.htm>. Acesso em: 29 jul. 2006.



**Figura 52** - Velório de James Brown. O cantor Michael Jackson se despede do “Pai do Soul”<sup>256</sup>

Local: Bagdá, Iraque.

Local: Teatro Apolo, Nova Iorque.

Data: 30/12/2006

Fotógrafo: desconhecido.

Imagem digitalizada.

Fonte: [http://www.terra.com.br/capa/?](http://www.terra.com.br/capa/)



**Figura 53** - Saddam Hussein é enforcado em Bagdá<sup>255</sup>

Data: 30/12/2006

Imagem digitalizada reproduzida nos meios de Comunicação

Fonte:

[http://www.jornaldamidia.com.br/noticias/2006/12/30/Mundo/Saddam\\_Hussein\\_e\\_enforcado\\_em\\_Bag.shtml](http://www.jornaldamidia.com.br/noticias/2006/12/30/Mundo/Saddam_Hussein_e_enforcado_em_Bag.shtml)

A evidência dos retratos mortuários tem sido também bastante intensa no campo das artes. Em julho de 2005, a fotógrafa Elizabeth Heyert realizou uma exposição<sup>257</sup> na qual apresentou retratos mortuários de membros da comunidade do Harlem, Nova Iorque. As fotografias coloridas foram produzidas em uma funerária do tradicional bairro nova-iorquino, que aceitou intermediar as negociações com os familiares dos defuntos. Muitos dos modelos, já sabendo que estavam perto da morte, negociaram pessoalmente com Heyert. Os mortos tinham entre 22 a 101 anos quando faleceram.

<sup>255</sup> <[http://www.jornaldamidia.com.br/noticias/2006/12/30/Mundo/Saddam\\_Hussein\\_e\\_enforcado\\_em\\_Bag.shtml](http://www.jornaldamidia.com.br/noticias/2006/12/30/Mundo/Saddam_Hussein_e_enforcado_em_Bag.shtml)>. Acesso em: 30 dez. 2006.

<sup>256</sup> <[http://www.terra.com.br/capa/?](http://www.terra.com.br/capa/)>. Acesso em: 30 dez. 2006.

<sup>257</sup> *The Travelers*.



**Figura 54 - James Patterson**



**Figura 55 - Daniel Rumph**



**Figura 56 - Mama Lloyd**



**Figura 57 - Margaret Alston**



**Figura 58 - French Perry**

Local: Edwynn Houk Gallery.  
Data: 09/06/2005 – 23/07/2005  
Fotógrafa: Elizabeth Heyert  
Fotos coloridas em suporte de papel no tamanho de 30 cm x 38 cm.

Fonte: [www.houkgallery.com](http://www.houkgallery.com)

Como foi escrito no início deste capítulo, a morte nos cerca, e por isso está sempre em voga. No caso dos retratos mortuários oitocentistas, o interesse tem sido cada vez maior, até por que estas imagens hoje são consideradas raras, e por isso muito preciosas. No ano de 2004 foi realizada em Lima, no Peru, uma grande exposição de retratos mortuários intitulada "Fotografia Post Mortem no Peru", que trouxe à luz imagens que estiveram guardadas por mais de um século nos arquivos da Biblioteca Nacional peruana.

A exposição incluiu um "porcelanótipo", raro exemplar do fotógrafo americano Richardson Villoy, que era basicamente uma fotografia do defunto recoberta por cerâmica, a qual era distribuída entre os que assistiam ao velório como uma lembrança familiar.

Também mereceram destaque as fotografias do equatoriano Castillo, as quais contém imagens de pais com seus filhos mortos, que poderiam ser confundidas com as fotografias da realeza europeia quando apresenta seus recém-nascidos. Este tipo de imagem foi bastante comum na Europa do século XIX, principalmente retratos com mãe e filho juntos, imagens que nos fazem recordar pietás renascentistas.

Retratos da morte, assim, ao contrário do que possa parecer numa primeira impressão, onde a estranheza é sentimento recorrente, é prática que acompanha o homem ao longo da história, assim como sua própria finitude e os eternos desejos de aplacá-la.

No capítulo seguinte pretende-se mostrar que a relação da fotografia com a morte não se dá somente com os retratos de mortos, mas também com retratos de pessoas no cimo de suas vidas. Este tipo de imagem fotográfica já no século XIX era usada em túmulos para representar os falecidos. A democratização da imagem fotográfica e seu caráter de representação da realidade fizeram com que a fotografia ocupasse diversos espaços na sociedade moderna, incluindo-se nessa nova realidade os cemitérios. Veremos a seguir o uso da fotografia como elemento cemiterial, uma cultura material recente que “disputa” lugar com esculturas, lápides, relevos, adornos e os mais diversos elementos religiosos.

### 3 A FOTOGRAFIA COMO ELEMENTO CEMITERIAL: MODERNIDADE E MEMÓRIA NOS CEMITÉRIOS DOS SÉCULOS XIX E XX

Para o errante solitário, todos os rostos nas fotos estereotipadas, aninhadas atrás de um vidro e presas a uma lápide nos cemitérios dos países latinos, parecem conter um presságio da sua morte. As fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas<sup>258</sup>.

Embora atualmente os retratos mortuários causem desconforto e até alguma aversão, isso não acontece com os retratos presentes nos cemitérios, pelo simples motivo de que nesse caso as fotografias representam os mortos quando ainda estavam vivos.

A fotografia pós-morte nasceu praticamente junto com o daguerreótipo, ou seja, antes da aplicação da fotografia como elemento cemiterial, mas foi nessa circunstância que o uso da imagem fotográfica alcançou um patamar de enorme destaque e importância. Nesse sentido, pode-se pensar que nos dias de hoje é quase uma obrigação colocar retratos nos túmulos ocidentais.

Isso se deve também à democratização da imagem fotográfica e ao seu caráter de representação da realidade, que fez com que ela ocupasse diversos espaços na sociedade moderna, incluindo-se nesses novos aproveitamentos a função cemiterial. Nesse terceiro capítulo é apresentado o uso da fotografia como elemento importante dos cemitérios modernos, uma cultura material recente que “disputará” lugar com esculturas, lápides, relevos, adornos e os mais diversos elementos religiosos. O objetivo é investigar, fundamentalmente, como essas imagens se relacionam com a memória e com a morte.

#### 3.1 A Fotografia Associada ao Ideal da Modernidade

Os cemitérios burgueses oitocentistas são o melhor exemplo de tentativa de se preservar uma memória individualizada e, ao mesmo tempo, de afirmação de uma posição

---

<sup>258</sup> SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 85.

social. Nesse período, mesmo após a morte, o *status quo* do morto deveria ser mantido, cabendo ao túmulo cumprir esta missão. Assim, o túmulo passou a representar a posição de destaque do *sujeito*.

Os novos cemitérios, na segunda metade do século XIX, não causavam mais temor à população. O cemitério urbano da década de 1860, como refere Vovelle<sup>259</sup>, “era civilizado, coberto pelas pedras dos monumentos no mundo católico, enquanto na área anglo-saxônica conservava em parte seu caráter paisagístico”. Via de regra, porém, tornou-se um “universo familiar”. Depois de os mortos terem sido “exilados” dos centros urbanos no final do século XVIII, eles retornaram para as cidades do século XIX com pompa, gerando uma extrema valorização da memória, principalmente, da memória dos grandes homens. “Da estatuomania ao desenvolvimento dos monumentos celebrativos, houve uma transição linear simbolizada pelos marcos ou sinais erigidos em homenagem aos heróis (...)”, salienta o autor<sup>260</sup>.

A descoberta da fotografia é contemporânea à revolução cemiterial romântica, tendo o uso da imagem fotográfica nos cemitérios por finalidade representar, evocar e identificar o morto. Os retratos aplicados nos túmulos, no final do século XIX, prática que permanece até os dias de hoje, deve ser vista, segundo Catroga<sup>261</sup>, como uma conseqüência iconográfica dos novos imaginários.

Através dos retratos fotográficos os indivíduos e os grupos sociais criam suas identidades, sustentando representações que deverão ser aceitas pelos códigos culturais existentes no meio onde estão inseridos. O domínio do historicismo, no século XIX, representou para o ser humano a imagem de um ator social marcado por representações sócio-culturais. Segundo Touraine<sup>262</sup> “O ser humano não é mais uma criatura feita por Deus, à sua imagem, mas um ator social definido por papéis, isto é, pelas condutas ligadas a *status* e que devem contribuir para o bom funcionamento do sistema social”.

---

<sup>259</sup> VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997. p. 360.

<sup>260</sup> Ibid., p. 360.

<sup>261</sup> CATROGA, Fernando. *O céu da memória: cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal - 1756-1911*. Coimbra: Minerva, 1999. p. 17.

<sup>262</sup> TOURAINE, Alan. *Crítica da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 26.

No Rio Grande do Sul, mais especificamente na cidade de Porto Alegre, a imagem fotográfica estava associada ao ideal de modernidade. As representações culturais européias eram a meta de um grupo social que buscava aproximação com a Europa civilizada. A fotografia também legitimava a construção do progresso na capital gaúcha, mostrando as grandes obras viárias e arquitetônicas.

A exposição comercial e industrial de 1901 realizada em Porto Alegre é o melhor exemplo desta união de forças para apresentar o desenvolvimento material e de renovação tecnológica na cidade. Assim, pavilhões foram ornamentados com retratos de Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros e do Marechal Floriano Peixoto, no melhor modelo positivista de retratar os heróis da República.

Os fotógrafos foram os produtores de imagens ligadas à modernidade, à modernização e ao indivíduo moderno do século XIX. Na espetacularização do mundo, os fotógrafos eram os detentores de uma prática cultural que materializava os ideais de progresso, de novidade, de modernidade e de aproximação para com as sociedades européias e norte-americana.

Nesse período, a fotografia apresentou tanto a cidade, como os indivíduos, de modo a ambos expressarem o ideal de progresso ambicionado pelos republicanos porto-alegrenses. Alguns estúdios fotográficos frequentemente prestavam serviços a líderes políticos, detentores do poder nos mais diversos níveis da vida pública. Os irmãos Ferrari e Virgílio Calegari são o melhor exemplo desta ligação entre a fotografia e as autoridades riograndenses. Nesse período o desenvolvimento industrial e comercial, era, em na maioria, realizado pelos imigrantes europeus, que serviam de catalisadores da busca de europeização e de progresso, almejada pela elite do Estado. A fotografia, nesse sentido, possuía o papel de legitimar o modelo europeu de cultura na sociedade gaúcha. Por tudo isso, os retratos produzidos pelos fotógrafos em atividade na capital do Rio Grande do Sul começaram a ocupar o espaço cemiterial, como já ocorria na Europa.

Diante do sistema de signos e marcos que são os monumentos aos mortos, Koselleck<sup>263</sup>, ao estudar a “sensibilidade política”, mostrou que estes não tratam somente do destino individual, mas também do esforço coletivo como meio de mobilizar a atenção com

---

<sup>263</sup> KOSELLECK, Reinhart. *L'expérience de l'histoire*. Paris: Seuil/Gallimard, 1997. p. 140.

vistas a um projeto político dado. O autor<sup>264</sup> investigou uma vasta fototeca de interessantes ilustrações, abrangendo uma extensa área que envolveu a Europa e a América.

Nesse estudo, Koselleck<sup>265</sup> denomina o interesse político dos vivos quanto aos monumentos aos mortos de a “funcionalização da representação da morte em favor dos sobreviventes”, referindo que o modelo contemporâneo desses monumentos é caracterizado por duas transformações essenciais: uma igualização progressiva, ao amenizar seu caráter até então hierarquizado; e também uma difusão crescente ligada ao obscurecimento do caráter religioso ou expiatório, tornando assim o monumento coletivo mais adequado a uma mensagem política funcional. Portanto, percebe-se que ocorreu uma instrumentalização do monumento aos mortos, a partir do século XIX.

### 3.2 O Ingresso da Fotografia nos Cemitérios

As fotografias presentes nos cemitérios estão a serviço da memória, mais especificamente da *metamemória*<sup>266</sup>. As fotos nos túmulos, cercadas de outros tantos elementos cemiteriais, buscam apreender as re-presentificações, um conjunto de imagens e lembranças ligadas às representações, apontando “para valores e normas de comportamento 'inventados' a partir do presente e de acordo com a lógica do princípio da realidade”, como afirma Catroga<sup>267</sup>. Para o autor<sup>268</sup>, isso não significa que a memória seja uma espécie de *transparência da realidade*, do mesmo modo que a fotografia também não pode ser vista como um mero *espelho do real*, como destaca Dubois<sup>269</sup>. Portanto, ao nos depararmos com as imagens fotográficas dos cemitérios não podemos dissociá-las do conjunto de elementos que compõem o túmulo, e até mesmo do entorno deste, e, mais ainda, do universo social do qual o próprio cemitério faz parte.

<sup>264</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 83.

<sup>265</sup> KOSELLECK, Reinhart. *L'expérience de l'histoire*. Paris: Seuil/Gallimard, 1997. p. 141.

<sup>266</sup> Ver o significado de *metamemória* na página 26 do primeiro capítulo.

<sup>267</sup> CATROGA, Fernando. *O céu da memória: cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal - 1756-1911*. Coimbra: Minerva, 1999. p. 14.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>269</sup> DUBOIS, Phillippe. Da verossimilhança ao índice; pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia”. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993. p. 23.

Os retratos de porcelana incrustados nos túmulos irão atingir o mesmo nível de importância de elementos que por séculos pertenceram à paisagem cemiterial. Nos séculos XIX, XX e XXI, a fotografia veio compor um cenário no qual a representação do morto não pode ser vista, ou analisada, somente através de um epitáfio enaltecendo, ou de imagens religiosas, ou mesmo de mausoléus com bustos ou estátuas que reproduzem a aparência dos mortos quando vivos. Todos esses elementos, em conjunto, apresentam um “perfil” do falecido, eles representam os atributos sociais do morto que devem ser lembrados pelos vivos: eles são possuidores da missão memorial. A fotografia, nesse contexto, deve perenizar a memória visual, trazendo, de acordo com Schapochnik<sup>270</sup>, “a possibilidade de fazer algo perdurar na recordação, alinhando as crônicas familiares em imagens de pessoas ou lugares que não voltarão jamais”.

Eis aí a grande importância da fotografia cemiterial, como artefato que tem a missão de representar o ente querido falecido. Esse valor de representação se deve à ligação com o ser ausente que a foto representa. Lichtenstein<sup>271</sup> refere Descartes, ao destacar que “toda representação é ligada às coisas que representa por uma relação de significação e não de semelhança”.

Sendo assim, o pesquisador precisa estar atento aos sentidos que os atores sociais foram conferindo às imagens fotográficas ao longo do tempo, pois estas, segundo Borges<sup>272</sup>, “propõem uma hermenêutica sobre as práticas sociais e suas representações”, sendo que a memória pode trazer, de forma metafórica ou concreta, problemas da memória histórica ou da memória social.

A polifonia do ritual da morte e a inscrição da fotografia neste contexto, nos séculos XIX e XX, permitem inúmeras interpretações sociais, históricas e antropológicas. A morte e seus rituais não podem ser dissociados da necessidade de memória inerente ao homem. Nesse caso, a propriedade de representação do morto atribuída à fotografia conduz à união entre a imagem e os sentidos. Forma-se uma complexa relação entre a fotografia e a memória, pois a imagem é apreendida pela fotografia, que suscita uma tarefa memorial para ser dotada de

---

<sup>270</sup> SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.) [et. al...]. *História da vida privada 3: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 479.

<sup>271</sup> LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 138.

<sup>272</sup> BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 72.

significação. Cada novo olhar lançado sobre a fotografia faz reaparecer uma nova memória, mas já transformada segundo as perspectivas de cada observador.

Debray<sup>273</sup> lembra que o termo signo deriva de *sema*, pedra tumular, portanto, o túmulo, por si só, é um significante por excelência, um signo fúnebre, um signo da morte. Para Catroga<sup>274</sup>

Pode então concluir-se que, se o túmulo tem por tarefa devorar e digerir o cadáver, por outro lado, ele é constituído por uma sobreposição de significantes (cadáver, pedra tumular, epitáfio, estatuária, fotografia, etc) que induz metaforicamente à aceitação da incorruptibilidade do corpo (...) Em suma cada envelope que enforma o cadáver acrescenta uma máscara ao sem-sentido que ele representa, e trai o nosso desejo de parar a putrescência e de alimentar a ficção de que o corpo não está condenado ao desaparecimento.

Nesse sentido, quando colocada no túmulo, a fotografia se torna uma valiosa *máscara ao sem-sentido*, pois o *sem-sentido* é representado pelo cadáver, ou, em última análise, pela própria morte. E quanto mais elementos, ou signos, o túmulo possuir, mais produzirá sentido, combatendo o nada da morte. Assim, como afirma Catroga<sup>275</sup>, “Graças à alquimia das palavras, dos gestos, das imagens ou monumentos, dá-se a transformação do nada em algo ou em alguém, do vazio num reino”.

O autor<sup>276</sup> lembra ainda que o signo funerário possui uma significação monumental “dado que só o *monumento* assegura a imortalização na terra”, salientando quanto são fiéis os italianos a esta realidade primordial referente aos cemitérios - o que se evidencia até mesmo pelo fato de chamarem seus cemitérios de monumentais -, *Cemiterio Monumentale* de Milão, Gênova, Bari, entre outros. Nesse sentido, Koselleck<sup>277</sup> refere que os monumentos dedicados aos mortos são lugares de fundação de identidade dos vivos.

Ao fotografar o imponente Cemiterio Monumentale de Milão pude constatar a riqueza material e simbólica de uma das mais belas necrópoles do mundo. Estando no interior deste, foi possível perceber que os monumentos mais destacados, em termos de suntuosidade e

<sup>273</sup> DEBRAY, Regis. *Vida, y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1992. p. 20.

<sup>274</sup> CATROGA, Fernando. *O céu da memória: cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal -1756-1911*. Coimbra: Minerva, 1999. p. 15.

<sup>275</sup> CATROGA, op. cit., p. 16.

<sup>276</sup> Ibid., p. 19.

<sup>277</sup> KOSELLECK, Reinhart. *L'expérience de l'histoire*. Paris: Seuil/Gallimard, 1997. p. 135.

*significantes*, são os túmulos oitocentistas, característica comum a muitos cemitérios das mais diversas regiões do Ocidente. No Rio Grande do Sul, cidades como Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande, entre outras, possuem túmulos marcantes relacionados a este período.

A ascensão e a suntuosidade dos cemitérios no Ocidente do século XIX e início do século XX pode ser creditada ao sucesso de uma burguesia europeia que, com seu poderio econômico, soube conduzir seus ideais de modernidade, de modernização, de individuação e de progresso, disseminando-os nas mais longínquas regiões do mundo ocidental. Para Touraine<sup>278</sup>

A ideologia modernista, que corresponde à forma, historicamente particular, da modernização ocidental, não triunfou apenas no domínio das idéias com a filosofia da luzes. Ela dominou também o mundo econômico, onde tomou a forma do capitalismo, que não pode ser reduzido nem à economia de mercado nem à racionalização.



**Figura 59** - A valorização da razão e do sujeito são uma constante nos túmulos oitocentistas  
Local: *Cemiterio Monumentale* de Milão.  
Data: 2005  
Fotografia Miguel Soares  
Suporte de papel: 16 cm x 10 cm

Fonte: Acervo particular de Miguel Soares.



**Figura 60** - Túmulo de H. Balzac (1799-1850).  
O cimetièrre du Père Lachaise, também celebra os heróis franceses.  
Data: 1995  
Fotografia Miguel Soares  
Suporte de papel: 16 cm x 10 cm

Fonte: Acervo particular de Miguel Soares.

<sup>278</sup> TOURAINE, Alan. *Critica da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 32.

Nesse sentido, no que se refere à riqueza material e à profusão de significantes, a fotografia exposta na lápide deve ser analisada com especial atenção. Sua produção, sua materialidade – se a foto é sobre suporte de papel, ou aplicada em um suporte de porcelana -, sua moldura, a imagem com seus signos, símbolos e o próprio retratado, que pode ter sido fotografado em vida, ou já morto. Muitas vezes estas fotos representam o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, ou até mesmo recusado pelos vivos. Para Catroga<sup>279</sup>

De fato, se ontologicamente a morte remete para não-ser, é na memória dos vivos, enquanto imagens suscitadas a partir de traços com referente, que os mortos poderão ter existência. Ganha desta maneira significado que a necrópole ocidental se tenha estruturado como uma textura de signos e de símbolos dissimuladores do sem-sentido da morte e simuladores da somatização do cadáver, e que o cemitério tenha sido desenhado como uma espécie de campo simbólico. O que se convida à anamnésis encobre também o que se pretende esquecer e recusar.

Existem diversos casos de fotografias que são meticulosamente escolhidas para fazerem parte do túmulo. Muitas vezes as fotos não correspondem às posturas ou às características mais significativas do morto, tanto no que se refere à sua posição social, religiosa, seu tipo físico, ou à sua própria representação temporal. Em muitos casos, o morto aparece na fotografia no esplendor da sua juventude, mesmo quando faleceu aos 80 anos. O túmulo apresenta uma totalidade de signos que articula dois níveis distintos, o invisível (o corpo sepultado) e o visível (o túmulo), sendo, como refere Catroga<sup>280</sup> “um monumento colocado entre dois mundos”.

Neste sentido, após realizar pesquisa de campo em alguns cemitérios do Rio Grande do Sul, Steyer<sup>281</sup> afirmou que:

Esta é uma das mais curiosas tentativas encontradas de negar a morte. A degradação do corpo físico, acelerada pela velhice, é um sinal de que a morte está se aproximando. Neste caso, temos pessoas que morreram idosas, mas cujas fotos nos túmulos são de quando ainda eram jovens e saudáveis (de quando a morte ainda estava distante). Assim temos, por exemplo, uma mulher que morreu com cerca de 72 anos, e um senhor que faleceu com 90 anos. Mas nas fotografias eles estão com uma idade muito menos avançada. É o homem negando sua natureza e tentando manter-se vivo

<sup>279</sup> CATROGA, Fernando. *O céu da memória: cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal -1756-1911*. Coimbra: Minerva, 1999. p. 14.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>281</sup> STEYER, Fábio Augusto. Representações e manifestações antropológicas da morte em alguns cemitérios do Rio Grande do Sul. In: BELLOMO, Harry Rodrigues (Org.). [et al...]. *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 81.

eternamente, nem que seja apenas na memória daqueles que ficaram aqui na Terra. Jovens, bonitos e saudáveis: assim queremos permanecer para sempre.

Cabe salientar que, na maioria dos casos, a escolha da fotografia que irá “ornamentar” o túmulo é selecionada pela família do morto. Assim, são os familiares que escolhem através de qual imagem querem lembrar o seu ente querido. Embora sejam raros os casos, existem também pessoas que preparam o seu leito de morte por anos, cuidando dos mínimos detalhes, inclusive da fotografia que será colocada no próprio túmulo. Importante é que, de alguma maneira, a negação ao desconhecido e à morte é um componente que se faz presente em ambos os casos.

### 3.3 O Cemitério de Retratos

Serão abordadas, a seguir, características do cemitério São Miguel e Almas, de Porto Alegre-RS, um dos mais belos cemitérios da América Latina, ligadas à temática ora explorada. Sua importância para o presente trabalho deve-se ao fato de ser, além de belo, o mais multifacetado cemitério da capital do Rio Grande do Sul, independentemente da questão religiosa<sup>282</sup>. Tal cemitério possui uma rica estatuária, belíssimos relevos, capelas, túmulos, “gavetas” magnificamente ornadas, tudo em profusão, principalmente fotografias.

No Brasil existem importantes estudos sobre o ornamentalismo e a arquitetura tumular. O pioneiro foi o trabalho de Clarival Valladares<sup>283</sup>, que abordava a arte e a sociedade nos cemitérios brasileiros. A produção da arte tumular em Ribeirão Preto, no período da Primeira República, foi estudada por Maria Elizia Borges<sup>284</sup>. Já a pesquisa do geógrafo Eduardo Rezende<sup>285</sup> concentra-se em analisar o espaço geográfico e as atividades socioespaciais realizadas no cemitério de Vila Formosa, em São Paulo. Cassiana Lacerda

<sup>282</sup> Cabe destacar que a fotografia desde sua incorporação como elemento cemiterial, transitou sem maiores contestações, ou rejeições, pelo olhar moral das religiões, onde existe o juízo que define o que é profano e o que é compatível com o sagrado.

<sup>283</sup> VALLADARES, Clarival do Prado. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

<sup>284</sup> BORGES, Maria Elizia. *Arte tumular: produção dos marmoristas de Ribeirão Preto no período da Primeira República*. Tese (Doutorado) – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

<sup>285</sup> REZENDE, Eduardo Coelho Morgado. *Metrópole da morte: necrópole da vida: um estudo geográfico do cemitério de Vila Formosa*. São Paulo: Carthago, 2000.

Carollo<sup>286</sup> analisa a história do Cemitério Municipal de São Francisco de Paula, em Curitiba, Paraná, explicando desde os processos de fundação e de estruturação, e também o desenvolvimento dessa necrópole até os dias atuais.

No Rio Grande do Sul destacam-se os trabalhos de Harry Rodrigues Bellomo<sup>287</sup>, que identifica o uso de diferentes temas e representações na arte funerária gaúcha. A pesquisa de Sérgio Silva e Viviane Saballa<sup>288</sup> analisa o cemitério municipal de Pelotas, abordando uma relação entre a produção da estatuária, os ateliês e os artistas da região. Outra importante obra é *Cemitérios do Rio Grande do Sul: Arte, Sociedade, Ideologia*. Este livro, organizado por Bellomo<sup>289</sup>, possui diversos artigos sobre vários aspectos presentes nos cemitérios gaúchos. Por fim, se destaca a pesquisa de Arnaldo Doberstein<sup>290</sup>, que investiga a estatuária gaúcha, onde se insere as estátuas presentes nos cemitérios de Estado.

Sendo assim, não há a intenção de se analisar as esculturas, os mausoléus e os diferentes adornos existentes nos cemitérios gaúchos, ou realizar um levantamento quantitativo que abranja todos os milhares de retratos fotográficos existentes nos cemitérios gaúchos. A intenção é mostrar como a fotografia se tornou um importante elemento cemiterial, e também uma inestimável ferramenta da memória visual em inúmeras sociedades do Ocidente. Para tanto, pelas características já destacadas, optou-se por apresentar o cemitério São Miguel e Almas como exemplo de apresentação e disposição destas fotografias.

Os retratos do século XIX, presentes no Cemitério São Miguel e Almas, são verdadeiras preciosidades imagéticas, constituídas, na sua maioria, por fotos tiradas em estúdios, pois a disseminação dos equipamentos fotográficos amadores ainda não havia acontecido no Rio Grande do Sul. A maioria das pessoas sepultadas no cemitério pesquisado era da elite da Porto Alegre, do século XIX e início do século XX, razão pela qual os retratos mostram a distinção de homens e mulheres muito bem trajados, com cabelos e bigodes

---

<sup>286</sup> CAROLLO, Cassiana Lacerda. Cemitério Municipal São Francisco de Paula: monumento e documento. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 22, n. 104, abr. 1995.

<sup>287</sup> BELLOMO, Harry Rodrigues (Org.). *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade e ideologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

<sup>288</sup> SILVA, Sérgio Roberto Rocha da; SABALLA, Viviane Adriana. Pelotas: a arte imortalizada. Pelotas: Ed. Da Universidade/UFPEL, 1998.

<sup>289</sup> BELLOMO, Harry R. O Cemitério como fonte histórica. In: *Anais do III Encontro de Pesquisadores do Departamento de História. IFCH – PUCRS*. Porto Alegre: (s.e.), 1996.

<sup>290</sup> DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. *Estatuários, catolicismo e gauchismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

meticulosamente tratados. As crianças, da mesma maneira, aparecem bem vestidas, junto a móveis requintados – é possível que as mobílias sejam dos estúdios fotográficos, principalmente nas fotos que possuem um fundo neutro de tecido escuro atrás dos sujeitos.

Existem fotos em suporte de porcelana e fotos em suporte de papel, estas últimas com molduras em metais e protegidas por lâminas de vidro, como ilustrado abaixo.



**Figura 61** - Foto de criança, exposta em túmulo localizada em coletivo, Séc. XIX.

Fonte: Cemitério São Miguel e Almas - fotografia Miguel Soares, 2006.



**Figura 62** - Catálogo de Molduras, da Metalúrgica Carvalho, Gravataí-RS

Fonte: Reprodução fotográfica Miguel Soares, 2006.

Ao percorrer os amplos corredores do Cemitério São Miguel e Almas, observado pelos incontáveis olhos opacos presentes nos retratos, pude verificar diversos aspectos importantes. Chama a atenção a decomposição material de algumas fotografias, que infelizmente não conseguiram cumprir a missão de preservar a memória visual do morto. Em muitos casos, ocorreu o desgaste da imagem devido aos intempéries, principalmente das fotos que ficam expostas ao ar livre, sem cobertura, pois aquelas localizadas nos corredores permanecem extraordinariamente íntegras, isso se deve à proteção que possuem.

Um aspecto interessante, ainda relacionado aos elementos tumulares ligados à memória, é a ocorrência do apagamento dos textos de alguns túmulos, enquanto as imagens fotográficas permanecem em bom estado de conservação.



**Figura 63** - Neste túmulo, das seis fotos presentes, três estão inutilizadas. As fotos datam do final do séc. XIX e início do XX. Cemitério São Miguel e Almas.

Fonte: Fotografia Miguel Soares, 2006.



**Figura 64** - No túmulo acima, as fotos estão em ótimo estado de conservação, já o texto que acompanha as fotografias está em processo de apagamento, inclusive algumas letras já foram totalmente perdidas. Cemitério São Miguel e Almas.

Fonte: Fotografia Miguel Soares, 2006.

Outra importante constatação refere-se à relação dos elementos presentes nos túmulos, pois transmitem um complexo conjunto de dados. Entretanto, muitas vezes a integração entre as partes que compõem o sepulcro, além de transmitir determinada mensagem religiosa ou social referente ao morto, pode ter ainda um fim artístico, de arranjo estético. Muitos túmulos possuem composições entre a fotografia e o relevo, ou entre a fotografia e a estatuária. Na maioria dos casos a representação fotográfica do falecido é reverenciada por um anjo, ou por uma santa; em outros casos a fotografia integra-se a símbolos religiosos.



**Figura 65** - Anjo reverenciando a imagem fotográfica do morto. A foto é aplicada no centro do círculo de ramos. Cemitério São Miguel e Almas.

Fonte: Fotografia Miguel Soares, 2006.



**Figura 66** - Neste túmulo, a fotografia integra a cruz. Abaixo, a Alegoria da Saudade. Cemitério São Miguel e Almas.

Fonte: Fotografia Miguel Soares, 2006.

Existem túmulos que possuem uma representação fotográfica e uma representação escultórica, ou em relevo, do morto. Abaixo, a imagem mostra um casal retratado nestas duas formas. Nos relevos eles estão separados, cada um representado em diferentes medalhões de metal, já na fotografia eles aparecem juntos. Em ambos os casos eles são apresentados serenos, sorridentes.



**Figura 67** - A quarta foto da esquerda para direita representa fotograficamente o casal retratado nos relevos em metal. Cemitério São Miguel e Almas

Fonte: Fotografia Miguel Soares, 2006.

Em alguns casos, os túmulos compartilhados são como álbuns fotográficos, devido ao grande número de retratos expostos na pedra tumular, nos quais é interessante verificar as diversas gerações e seus diferentes períodos de existência. Observa-se fotografias do final do século XIX e também do final do século XX. Possivelmente fotografias do século XXI ainda ocuparão espaço nestas lápides.



**Figura 68** - Neste túmulo, treze fotografias de diferentes períodos dividem espaço na pedra. Cemitério São Miguel e Almas.

Fonte: Fotografia Miguel Soares, 2006.

A relação entre a morte e a fotografia através dos retratos existentes nos mausoléus e nas tumbas, e suas implicações no campo da memória, contexto no qual se imbricam múltiplos fatores históricos e culturais, foram os temas explorados nesse terceiro capítulo.

A partir do que foi apresentado, é possível pensar que a imagem é o simulacro, o espectro imutável, pelo que constitui ferramenta fundamental da memória. O *status* de ferramenta da memória visual alcançado pela fotografia como elemento cemiterial está, assim, ligado diretamente à necessidade do homem de enfrentar a morte, apreendendo com a imagem alguns lampejos de vida. Essa utilização da fotografia torna evidente o desejo do homem de reacender lembranças a partir da imagem que acredita ser perene. Assim, cada novo olhar lançado sobre a fotografia “imortalizada” do morto suscita um complexo jogo entre morte, esquecimento e memória, permitindo novas e diferentes lembranças e interpretações a cada novo e diferente olhar sobre a fotografia cultuada, ou mesmo sobre a própria morte ou vida por ela representada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática de representar os mortos através da imagem acompanha o homem desde a pré-história até os dias de hoje, quando máscaras, efígies e pinturas são suplantadas pelas fotografias. Muitas são as nuances que caracterizam essa trajetória, eivada de diferentes práticas e culturas, que culminaram com a incorporação da fotografia a partir do século XIX. Incontestável é que todas elas trazem em si especialmente duas características: o desejo de enfrentar o inexorável fato da morte e a função de preservar a memória, tanto do morto quanto da sociedade à qual ele pertencia, cujas tradições e costumes são também representados e perenizados pelas imagens produzidas.

Com a incorporação da fotografia neste contexto houve importante democratização da prática de retratar os mortos, o que se tornou usual principalmente entre os imigrantes europeus. Decorrencia disso é o fato de que a maioria das fotografias encontradas no Rio Grande do Sul, relativas ao período de 1890 a 1963, procedia das áreas de imigração italiana, alemã e polonesa.

Foram apresentadas 68 imagens, de diferentes espaços e temporalidades, que foram respondendo aos objetivos lançados no início da pesquisa, ao mesmo tempo em que suscitaram novas questões relevantes.

Os imigrantes italianos foram aqueles que mais produziram retratos mortuários no Rio Grande do Sul, razão pela qual a maior parte das fotografias que compõem o trabalho foi encontrada no Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami, em Caxias do Sul-RS, onde também existem retratos de outras cidades relacionadas à imigração italiana. O restante do material coletado foi encontrado no Museu Histórico Casa do Imigrante Bento Gonçalves (Bento Gonçalves), Museu da società Italiana (Garibaldi), Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (Porto Alegre), Arquivo Histórico de Porto Alegre (Porto Alegre). As demais fotografias passaram a fazer parte da pesquisa através de doações de familiares dos mortos.

Nesse sentido, merece destaque o fato de que na cidade de Porto Alegre tenham sido encontrados somente dois retratos mortuários, até por que uma pesquisa realizada na

Universidade Federal da Paraíba aponta que nas capitais brasileiras 20% da população costuma fotografar seus mortos. Assim, o número de retratos existentes na capital gaúcha deveria ser muito grande, mas onde estão essas fotos? Provavelmente em álbuns de família, por se tratar de uma prática de caráter fortemente familiar.

Importante salientar que as imagens pesquisadas, se por um lado comprovam a ligação dos imigrantes europeus com o culto aos mortos e às suas tradições, suscitaram certa perplexidade no pesquisador ao ser constatado que grande parte delas foi doada ao arquivo sem qualquer referência quanto aos dados do morto, de seus familiares e do fotógrafo, sendo que algumas ainda se encontravam em péssimo estado de conservação. Paradoxal é que a ausência de maiores especificações das fotografias impede que cumpram seu papel de identificação, de preservação da memória e de valorização dos retratados, objetivo maior que envolveu sua produção.

Este fato evidencia o desinteresse das gerações contemporâneas com relação a estas práticas culturais, comuns em outros tempos. A vulnerabilidade a que ficaram sujeitas essas imagens parece decorrer dos efeitos que a morte produz sobre os sentimentos do homem moderno. Se, por um lado, ainda está vivo o desejo de preservar a memória dos entes queridos, por outro, a inexorabilidade da morte atinge frontalmente uma sociedade que hoje cultua a vida e teme seu próprio fenecimento.

Durante séculos a iconografia relacionada à morte esteve ligada com o culto aos mortos. Se a partir da Revolução Francesa essa conexão foi aos poucos se afastando do caráter estritamente religioso que envolvia as imagens, foi no século XIX que uma outra revolução abriu caminho para a democratização dessa antiga prática, que até então pertencia somente aos grupos sociais de maior poder econômico, a qual corresponde ao surgimento da fotografia.

Entretanto, as intenções pelas quais se produziam essas imagens conservaram os mesmos interesses aos quais os próprios cultos aos mortos já se propunham. No âmago dos retratos fotográficos relacionados à morte está presente a família e, por via de consequência, o afeto, o amor e a necessidade de se manter, de alguma maneira, a presença do ente querido. Nesse sentido, o comportamento humano diante da morte pouco mudou. A recorrência dessas

representações aponta para a idéia de legitimação dessas imagens. Seus usos e funções evidenciam a importância conferida a essa prática ao longo da história.

Tanto a escultura, quanto a pintura e a fotografia, apresentam semelhanças e diferenças no que se refere à representação dos mortos. A pintura e a fotografia buscavam a fidelidade com relação à aparência do morto, à semelhança das máscaras mortuárias e dos bustos romanos. As imagens fotográficas do século XIX herdaram muitas das convenções das pinturas que retratavam os mortos, principalmente quanto à composição de inúmeros elementos juntos ao defunto, e também com relação aos enquadramentos e às distâncias aplicadas. Entretanto, nesse período, a fotografia era em preto e branco e de tamanho reduzido com relação à pintura. Mas a fidelidade aos traços fisionômicos das pessoas fotografadas foi decisiva para a enorme aceitação dos retratos fotográficos.

Muitos estudiosos destacam o afastamento da morte do cenário no qual o homem moderno pretende atuar. Isso não significa que em outros tempos a morte humana pudesse ter sido algo “natural”, ou seja, aceita com serenidade, livre de medos e de apreensões. Mas certamente, nos dias de hoje, toda uma rede de seculares gestos, ritos, objetos e práticas ligados a esse evento vem sendo banidos da vida cotidiana ocidental.

Alguns artefatos ainda sobrevivem a essa aversão às coisas referentes à morte. São eles os retratos mortuários de caráter familiar – que ainda resistem embora em número reduzido em comparação com cem anos atrás – e os retratos cemiteriais, que aparecem na atualidade como uma prática popular.

Sendo esta a primeira pesquisa que envolve o estudo de fotografias relacionadas à morte no Estado do Rio Grande do Sul, impõe-se destacar alguns aspectos relevantes dos retratos mortuários encontrados em solo gaúcho, em comparação com aqueles da Europa e dos Estados Unidos.

Nos retratos mortuários existentes no Estado evidenciou-se que a produção teve seu apogeu entre 1890 e 1940, sendo que a fotografia mais atual encontrada é do ano de 1963. No Velho Mundo e nos EUA, entretanto, a prática teve início décadas antes, o que se pode

verificar pela análise das datas que constam nas fotografias que fazem parte dessa dissertação, bem como pelo referencial teórico utilizado.

As fotografias encontradas no Estado procederam de álbuns de família, de paredes de residências, de arquivos públicos e de doações de parentes e amigos. Na Europa e nos EUA a maioria dos retratos mortuários também se encontra em museus e arquivos, ou em poder das famílias.

A quase totalidade das fotografias do Estado foi tirada durante velórios, com os mortos em seus caixões, ao contrário dos retratos produzidos na Europa e nos Estados Unidos, onde era comum movimentar o corpo para a execução das fotos. Nestas utilizava-se a convenção denominada “Último Sono”, fazendo parecer que o defunto não havia morrido realmente.

Outro estilo que foi encontrado na Europa e nos Estados Unidos é aquele que tenta sugerir que a pessoa está viva, abrindo-se os olhos do morto e colocando-o sentado em sofás ou poltronas, o que também não ocorreu neste Estado.

Uma outra convenção, segundo a qual o morto é retratado como um objeto de dor circundado por parentes e amigos, está presente tanto nas fotografias européias e estadunidenses quanto nas gaúchas. Elas evidenciam especial atenção dos fotógrafos na execução desses retratos, arranjando e compondo o espaço, o enquadramento e os objetos e pessoas, que deviam ser registrados junto ao morto.

Nessas últimas circunstâncias são aspectos em comum nos retratos encontrados nas mais distintas regiões soluções como panos de fundo pretos, que facilitam a visualização do morto ao gerar melhor contraste, o uso de mesas para fotografar crianças e adolescentes, a utilização de roupas formais e as expressões carregadas de dor.

Apenas duas fotos encontradas no Rio Grande do Sul possuem mais de um morto representado. Na Europa e nos Estados Unidos existem muitos exemplares de retratos em que aparecem vários defuntos.

Assim como na Europa e nos Estados Unidos todas as imagens encontradas no Rio Grande do Sul são em preto e branco, até por que no período estudado ainda não existiam as fotografias coloridas. Aqui no Estado somente uma fotografia foi encontrada na técnica da albumina, e o restante segue a forma tradicional de confecção, com placas secas e papel de gelatina/prata.

O caráter de representação da realidade conferido à fotografia fez com que ela também passasse a ocupar espaço dentro do universo dos cemitérios, retratando os mortos. Além disso, a invenção da fotografia foi contemporânea à revolução cemiterial romântica, quando os cemitérios tornaram-se um “universo familiar” e um centro de valorização da memória, principalmente dos homens glorificados socialmente.

Nos cemitérios a fotografia se tornou quase uma obrigação e, ao contrário dos retratos mortuários, não causa sentimentos ambivalentes nos admiradores, pois representa os mortos quando ainda estavam vivos.

Outro aspecto interessante é que nas fotografias cemiteriais, que quase sempre são escolhidas pelos familiares, muitos mortos aparecem muito mais jovens do que quando morreram. A opção dos familiares por estas fotos, além de evidenciar as características principais do morto que desejam preservar em sua memória, deixa transparecer uma recusa de aceitação da finitude, marcada principalmente pela doença, pela velhice e pela morte.

Se no período abrangido pela pesquisa os retratos mortuários envolvem diferentes grupos sociais, no caso dos retratos cemiteriais ocorre a predominância de segmentos sociais com maior poder econômico. A maioria das fotos produzidas no final do século XIX, e nas primeiras décadas do XX, existentes no Cemitério São Miguel e Almas, foram realizadas em estúdio e apresentam pessoas bem vestidas e em poses distintas, seguindo claramente as convenções e os padrões empregados na produção dos retratos feitos na Europa.

Entretanto, ao longo do tempo, com o baixo custo para a confecção do retrato fotográfico e com a propagação das máquinas portáteis, a fotografia foi ocupando o lugar da escultura funerária e também tomando espaço nos túmulos de camadas sociais mais desprovidas.

É sabido que alguns retratos cemiteriais existentes no Rio Grande do Sul registram crianças mortas. Nesses casos constata-se que ocorre uma interessante fusão entre o retrato mortuário e o retrato cemiterial. Essa ocorrência decorre, provavelmente, do fato de ter sido a criança fotografada somente após a sua morte.

É possível perceber que o culto aos antepassados, ou seja, aos mortos, foi o grande propulsor para a existência e a permanência do retrato. Na modernidade, com o advento da fotografia, a prática ligada aos álbuns de família aponta para uma retomada da valorização e da afirmação da identidade familiar através dos retratos. Os retratos mortuários e os retratos cemiteriais contribuíram para esse retorno da propriedade intrínseca de veneração, de adoração e de culto, reafirmando valores e buscando preservar a memória enquanto instância de construção e manutenção de identidades.

A impressão final desse trabalho é no sentido de que as imagens associadas ao morto, sejam os retratos mortuários ou os retratos cemiteriais, representam, em última instância, um exercício de resistência à finitude. No entanto, paradoxalmente, esses mesmos retratos não são imortais, pois estão ameaçados pelo desaparecimento decorrente de sua deterioração material ou até mesmo pelo descuido quanto à sua preservação por parte dos familiares e da sociedade.

O fascínio e a repulsa que a morte causa no homem justificam todas as práticas empregadas na eterna busca pela perenidade e pela preservação da memória. Elas evoluíram até a incorporação da fotografia, mas seus significados são basicamente os mesmos e representam o eterno desejo de preencher o vácuo deixado pela morte. Como atualmente a mortalidade e seus rituais têm causado certa ambivalência, cabe ao historiador a tarefa de trazer ao mundo dos vivos a existência natural do fim.

Questões referentes a essa interessante relação entre a fotografia e a morte ainda esperam por respostas. Ao encerrar essa dissertação resta o desejo de deixar para futuras pesquisas questões que possam envolver a busca por retratos mortuários em outras regiões do país, assim como em arquivos e museus de outros municípios e até mesmo de outros estados. Pesquisar os retratos cemiteriais presentes em outros cemitérios, identificando novos aspectos relacionados a esses retratos também pode ser objeto de outro trabalho.

Enfim, por ser a temática abordada bastante ampla não se teve a pretensão de esgotar o tema, mas espera-se que tenha sido possível contribuir para suscitar novos olhares sobre as práticas culturais que envolvem a imagem, a memória e a nossa mortalidade, mantendo vivo o interesse quanto a essa complexa relação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, Jean Pierre. Aux marges du visible: les images des morts. In: *Critique: arrest sur l'image*. Paris: Gallimard, Coll. "Bibliothèque des histoires", 1994.

ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luís Eduardo R. (Org.). [et al...]. *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1998.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

\_\_\_\_\_. *O homem perante a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000.

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

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDRILLARD, J. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.

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

BELLOMO, Harry Rodrigues (Org.). *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade e ideologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

\_\_\_\_\_. O cemitério como fonte histórica. In: *Anais do III Encontro de Pesquisadores do Departamento de História*. IFCH – PUCRS. Porto Alegre: (s.e.), 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOLLOCH, Joëlle. Photographie après décès: pratique, usages et fonctions. In: HÉLAN, Emmanuelle (Org.). *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

BONNE, Jean-Claude. *À la recherche des images médiévales*. Annales ESC 46/2, 1991.

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

BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensaio sobre los usos sociales de la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. In: KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). [et al...]. *Revista de Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, PUCRS, v. XXXI, n. 2, 2005.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CATROGA, Fernando. *O céu da memória – cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal -1756-1911*. Coimbra: Minerva, 1999.

\_\_\_\_\_. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

CARLYLE, Thomas. *O culto dos heróis*. São Paulo: Moderna, 1930.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Cemitério Municipal São Francisco de Paula: monumento e documento. Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 22, n. 104, abr. 1995.

CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

\_\_\_\_\_. *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CONSTANTINO, Núncia Santoro de. Apresentação. In: CONSTANTINO, Núncia Santoro de (Org.). [et al...]. *De pioneiros a cidadãos: imagens da imigração italiana no Rio Grande do Sul (1875-1960)*. Porto Alegre: Consulado Geral da Itália no Rio Grande do Sul, 2005.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971.

\_\_\_\_\_. *Colóquios com a minha cidade*. Porto Alegre: Globo, 1974.

DAMISH, Hubert. História da arte. In: LE GOFF, Jacques (dir.). *A nova história*. Coimbra: Almedina, 1990.

DE BONI, Luis Alberto; COSTA Rovílio. *Os italianos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST, 1982.

DEBRAY, Régis. *Vida, y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Dialektik des monstrums: aby warburg and the symptom paradigm*. Art History 24/5, 2001.

\_\_\_\_\_. O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Revista Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, maio 1998.

DISDÉRI, Eugène. Renseignements photographiques indispensables à tous. In: HÉLAN, Emmanuelle (Org.). *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. *Estatuários, catolicismo e gauchismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

DUBOIS, Phillippe. Da verossimilhança ao índice; pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

FOCHESATTO, Iloni. *Descrição do culto aos mortos entre os descendentes italianos no RGS*. Caxias do Sul: UCS, 1977.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du quattrocento*. Paris: Denoël Gonthier, 1967.

FREUD, S. *O futuro de uma ilusão*. Londres: Hogarth, 1964.

\_\_\_\_\_. *Our attitude toward death, collected works XIV*. Londres: Hogarth, 1964.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUIMARAENS, Rafael. *Tragédia da Rua da Praia: uma história de sangue, jornal e cinema*. Porto Alegre: Libretos, 2005.

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

HASKELL, Francis. *L' Histoire et les images*. Paris: Gallimard, 1995.

HÉRAN, Emmanuelle. *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

JEAN AMAR, Pierre. *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70, 1995.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.

KERN, Maria Lúcia Bastos. História da Arte e a construção do conhecimento. *Anais do XXVI Colóquio Brasileiro de História da Arte*. São Paulo: FAAP/CBHA, 2006. (No prelo).

\_\_\_\_\_. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. *Revista de Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre: PUCRS, v. XXXI, n. 2, 2005.

\_\_\_\_\_. Pintar, Esculpir. In: CONSTANTINO, Núncia Santoro de (Org.) [et al....]. *De pioneiros a cidadãos: imagens da imigração italiana no Rio Grande do Sul (1875-1960)*. Porto Alegre: Consulado Geral da Itália no Rio Grande do Sul, 2005.

KOSELLECK, Reinhart. *L'expérience de l'histoire*. Paris: Seuil/Gallimard, 1997.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2000.

\_\_\_\_\_. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê, 2001.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Retratos da Morte: a fotografia na cidade de João Pessoa-PB. *Conceitos*, João Pessoa, v. 4, n. 6, p. 140, jul.-dez. 2001.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1993.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

LIMA, Solange F. de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, A. *Fotografia usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: *Projeto História 17*, São Paulo: PUCSP, nov. 1998.

MACIEIRA, Rita de Cássia. *O sentido da vida na experiência de morte: uma visão transpessoal em Psico-Oncologia*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil - as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história – Interfaces. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 1996. v. 1.

MENEZES, U. B. de. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, ANPUH, 45, 2003.

\_\_\_\_\_. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

MERLOTTI, Vania Beatriz Pisani. *Antecedentes míticos em torno da figura do padre entre descendentes de imigrantes italianos: estudo descritivo*. Porto Alegre: PUCRS, 1978. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1978.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1970.

PANOFSKY, Erwin. *La sculpture funéraire: de l'Égypte ancienne au Bernin*. Paris: Flammarion, 1995.

\_\_\_\_\_. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. Uma arqueologia da história das imagens. In: GOLINO, William (Org.). *Seminário: A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória, UFES, maio 2004.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PLÍNIO, o Velho. *História natural*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura, vol. 1: o mito da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004.

POMMIER, Edouard. *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.

REZENDE, Eduardo Coelho Morgado. *Metrópole da morte: necrópole da vida: um estudo geográfico do cemitério de Vila Formosa*. São Paulo: Carthago, 2000.

RIEDL, Titus. *Últimas lembranças: retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Anablume/Fortaleza: Secult, 2002.

RUBY, Jay. Retratando os mortos. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.) [et. al...]. *História da vida privada 3: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

SORLIN, P. Persona. Du Portrait em peinture. In: KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). *Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. Revista de Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre: PUCRS, v. XXXI, n. 2, 2000.

SOUTHWORTH, Albert Sands. A panel discussion on technique. *Philadelphia Photographer*, v. 10, 1873.

STEYER, Fábio Augusto. Representações e Manifestações Antropológicas da Morte em alguns cemitérios do Rio Grande do Sul. In: BELLOMO, Harry Rodrigues (Org.). [et al...]. *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

STRELCZENIA, Marisa. *Ojos Cruelles, temas de fotografía y sociedad* N° 1, Buenos Aires, mar. 2005. Comunicação apresentada nas *II Jornadas de Fotografía y Sociedad*, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), set. 2001. Publicada em CD-Rom.

THOMAS, Louis-Vicent. *Antropologia de la murte*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1993.

TOURAINÉ, Alan. *Critica da modernidade*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1994.

TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

\_\_\_\_\_. Uma cultura fotográfica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, s.l., n. 27, 1998.

VALERY, Paul. *Regards sur le monde actuel et autres essais*. Paris: Gallimard, 1945.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997.

ZIEGLER, Jean. *Os vivos e a morte: uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil e seus mecanismos culturais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO EM HISTÓRIA

MIGUEL AUGUSTO PINTO SOARES

**REPRESENTAÇÕES DA MORTE: FOTOGRAFIA E MEMÓRIA**

Porto Alegre  
2007