

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

MATHEUS MORAES AMORIM PEREIRA

**ESTUDO DAS FOTOGRAFIAS DO *MOMENTUM MORTIS* NA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Estudos Críticos da Artes
Orientador: Luciano Vinhosa Simão

Niterói
2019

Em memória de meus avós, Silvio e Noêmia Moraes

Nossas verdadeiras necrópoles não são mais os cemitérios, os hospitais, as guerras, as hecatombes; a morte já não se encontra de modo algum onde pensamos que ela está – ela já não é biológica, psicológica, metafísica, ela sequer continua assassina -, suas necrópoles são os porões ou as salas de computadores, espaços brancos, expurgados de todo ruído humano – ataúdes de vidro nos quais vem se congelar a memória esterilizada do mundo (só os mortos se lembram de tudo), algo como uma eternidade imediata, do saber, uma quintessência do mundo que sonhamos hoje enterrar na forma de microfilmes e arquivos, arquivar o mundo inteiro para que ele seja recuperado por alguma futura civilização – criogenização de todo o saber para fins de ressurreição, passagem de todo o saber à imortalidade como valor-signo. Contra nosso sonho de tudo perder, de tudo esquecer, erigimos uma muralha inversa de relações de conexões, de informações, uma memória artificial densa e inextricável, e nos enterramos vivos dentro dela com a esperança fóssil de ser descobertos um dia.

Jean Baudrillard

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, onde fui recebido de braços abertos por todos os envolvidos durante os dois anos de curso.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa, que foi essencial para que eu pudesse me dedicar exclusivamente a esse trabalho.

Ao meu orientador Luciano Vinhosa, por toda a paciência e atenção a todos os detalhes dessa pesquisa; por ter ajudado a transformar um conjunto de inquietações pessoais em uma pesquisa consistente e relevante.

À doutora Cristiana Fernandes, por todos os anos de amizade e cumplicidade, tendo presença contínua em toda a minha formação acadêmica.

À Carla de Lima pelo companheirismo e por toda a contribuição em debates, preparação de aulas e ajuda em revisões de textos.

À Erica Fernandes, pela amizade sincera, por ser minha guia em Niterói, e por todas as conversas e acolhimento quando precisei.

À Douglas Cavendish, por todos os conselhos e sabedorias compartilhados; por toda a amizade e atenção nos momentos difíceis.

À Carolina Gigante por todo apoio, cumplicidade e suporte nas etapas conclusivas da dissertação.

Aos meus pais, Claudia Moraes e Sidney Amorim, por serem referência e inspiração por toda a minha vida.

RESUMO

PEREIRA, Matheus. Estudo das Fotografias do Momentum Mortis na Arte Contemporânea. 2019. (Niterói: Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Arte - UFF. Dissertação de Mestrado. Orientador: Dr. Luciano Vinhosa Simão

A presente dissertação visa analisar e criticar obras fotográficas de artistas contemporâneos acerca da temática da morte. Desde sua origem, a arte sempre foi uma das formas da humanidade lidar com a morte, e a fotografia, como forma de arte, está igualmente conectada, seja pelo lado ritualístico ou pelo viés da memória. As fotografias mortuárias foram a principal fonte de trabalho dos fotógrafos nos primeiros anos da fotografia, no século XIX. Contudo, com a atual aversão da sociedade ao tema, muitas dessas imagens foram perdidas. Esse trabalho tem como objetivo entender como as nossas relações contemporâneas com a morte são refletidas nas artes e como a fotografia contribui para a criação de novos rituais e novas formas de nos relacionarmos com o tema. Com base no levantamento histórico e filosófico das relações da sociedade com a morte, foram identificados quatro panoramas de formas de lidar com a morte, a do início da Idade Média, a do fim da Idade Média, a da Modernidade e a Contemporânea. Também foram selecionadas obras de artistas contemporâneos cujas obras se enquadrassem em cada uma dessas categorias que nos servirá de análise.

Palavras-chave: Fotografia, Morte, Imagem.

ABSTRACT

PEREIRA, Matheus. Study in Momentum Mortis' Photographies in Contemporary Art. 2019. (Niterói: Post-Graduate Program in Contemporary Studies of Art - UFF. Master Degree Dissertation. Advisor: Dr. Luciano Vinhosa Simão

The present dissertation attempts to analyse and criticize photographic works from contemporary artists about the death theme. Since it's origin, art was always a way for humanity to deal with death, and photography, as a form of art, is equally connected, either by it's ritualistic size or by memory bias. Post-mortem photography were the core source of work for photographers in photography early years. Although, with the recent society aversion to the theme, many of these images were lost and there are few studies about them, making further research on this subject necessary.

This work aims to understand how our contemporary relations with death are reflected in the arts and how photography contributes to the creation of new rituals and new ways of relating to this theme. Based on the historical and philosophical survey of society's relations with death, four scenarios of ways of coping with death were identified and artists selected whose works fit into each of these categories.

Keywords: Photography, Death, Image.

LISTA DE IMAGENS

Muitas das fotografias mortuárias foram destruídas e muitas das que encontramos hoje fazem parte de coleções pessoais, como é o caso do maior e mais famoso acervo, o Burns Collection, que possui várias das mais antigas e mais conhecidas imagens mortuárias.

Fig. 1 – Autor Desconhecido, daguerreotipo, 1848 [Burns Collection].

Fig. 2 – Meister E.S., *Temptation of Faith*, gravura, Alemanha, 1450 [Ashmoelan Museum].

Fig. 3 – Fra Angelico, *O Juízo Final*, Itália, c.1431 [Galeria Nacional, Roma].

Fig. 4 – *Ars Moriendi*, gravura, Países Baixos, c. 1460 [Wikipedia].

Fig. 5 – Leonardo da Vinci, *Estudo de Embriões*, carvão, sanguínea, pena e aguada de tinta sobre papel, Itália, c. 1510 [Royal Collection, Reino Unido].

Fig. 6 – Rembrandt, *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*, óleo, Países Baixos, 1632 [Mauritshuis].

Fig. 7 - *Mummy Portrait of a Man Wearing an Ivy Wreath*, madeira, cera de abelha, pigmentos, ouro, têxteis e resina natural, Egito, Início-Meio Séc. II [Art Institute Chicago].

Fig. 8 – Michel Wolgemut, *Imago Mortis*, xilogravura e aquarela sobre papel, Alemanha, c. 1493 [Art Institute Chicago].

Fig. 9 – *Miss Jeanette Glackmeyer Daughter*, daguerreotipo, c.1860 [Burns Archive].

Fig. 10 – Claude Monet, *Camille sur son lit de mort*, óleo sobre tela, França, 1879 [Musée D'Orsay].

Fig. 11 – Caravaggio, *Medusa*, óleo sobre tela, Itália, 1597 [Galleria degli Uffizi].

Fig. 12 – Atribuído a um seguidor do pintor Theseus, *Perseu e Medusa*, cerâmica, Grécia, c. 510 a.C [The J. Paul Getty Museum].

Fig. 13 – *Máscara Mortuária de Dante Alighieri*, Itália, c. 1483 [Palazzo Vecchio, Florença].

Fig. 14 - Francesco Antommarchi, *Máscara mortuária de Napoleão Bonaparte*, bronze, Itália, 1833 [Art Institute Chicago].

Fig. 15 – Louis Daguerre, *L'Atelier de L'artiste*, daguerreotipo, França, 1837 [Société française de photographie].

Fig. 16 – Julia Margaret Cameron, *O Beijo da Paz*, fotogravura, Inglaterra, 1869 [Art Institute Chicago].

Fig. 17 – Léon Cogniet, *Tintoretto pintando sua filha morta*, óleo sobre tela, França, 1843 [Musée des Beaux-Arts de Bordeaux].

- Fig. 18 – Nadar, *Victor Hugo em seu leito de morte*, woodburytype, França, 1885 [The Getty Center].
- Fig. 19 – Anônimo, *Homme soutenant sa femme mort*, daguerreotipo, 1846 [Burns Archive].
- Fig. 20 – Sebastião Salgado, Brasil, c. 1982 [O Sal da Terra, 2014].
- Fig. 21 – Sebastião Salgado, Brasil, c. 1982 [O Sal da Terra, 2014].
- Fig. 22 – Walter Schels, *Ursula Appeldorn, age:57 | First Portrait: 19th Nov 2003, † 22nd Dec 2003*, Alemanha, 2003 [walterschels.com].
- Fig. 23 – Walter Schels, *Heiner Schmitz, age:52 | First Portrait: 19th Nov 2003, † 14nd Dec 2003*, Alemanha, 2003 [walterschels.com].
- Fig. 24 – Walter Schels, *Elmira Sang Bastian, age: 17months | First Portrait: 14th Jan 2004, † 23rd Mar 2004*, Alemanha, 2003 [walterschels.com].
- Fig. 25 – Walter Schels, *Gerda Strech, age:68 | First Portrait: 5th Jan 2003, † 13th Jan 2003*, Alemanha, 2004 [walterschels.com].
- Fig. 26 – Andres Serrano, *Broken Bottle Murder*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 27 – Andres Serrano, *Knifed to Death II*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 28 - *Salus Populi Romani* (detalhe), Itália [Sacristy of Saint Peter].
- Fig. 29 – Andres Serrano, *Rat Poison Suicide II*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 30 – Andres Serrano, *AIDS Related Death*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 31 – Andres Serrano, *Killed by Four Great Danes*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 32 – Andres Serrano, *Infectious Pneumonia*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 33 – Andres Serrano, *Heart Failure*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 34 – Andres Serrano, *Homicide*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 35 - Caravaggio, *Giuditta che taglia la testa a Oloferne*, óleo sobre tela, Itália, c. 1598 [Palazzo Barberini].
- Fig. 36 – Andres Serrano, *Broken Bottle Murder*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 37 – Andres Serrano, *Burn Victim*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 38 - Rembrandt, *De Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, óleo sobre tela, Países Baixos, 1632 [Mauritshuis].
- Fig. 39 – Andres Serrano, *Blood Transfusion Resulting in AIDS*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 40 – Flávio Carvalho, *Série Trágica*, grafite sobre papel, Brasil, 1947 [Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo].
- Fig. 41 – Andres Serrano, *Death by Asphyxiation*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 42 – Andres Serrano, *Rat Poison Suicide III*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].

- Fig. 43 – Andrea Mantegna, *Lamentação Sobre o Cristo Morto*, óleo sobre tela, Itália, c. 1475 [Fonte].
- Fig. 44 – Andres Serrano, *Hacked to Death*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].
- Fig. 45 - “Andres Serrano: Uncensored Photographs”, fotografia de exposição, Bélgica, 2016 [The Royals Museums of Fine Arts of Belgium].
- Fig. 46 – Graciela Iturbide, *Dolores Hidalgo*, fotografia, México, 1978 [gracielaiturbide.org].
- Fig. 47 – Camille Pissarro, *Dead Child*, litogravura, França, 1874 [Art Institute Chicago].
- Fig. 48 – Graciela Iturbide, *Pájaros*, negativos fotográficos, México [gracielaiturbide.org].
- Fig. 49 – Graciela Iturbide, *Duelo*, fotografia, México, 1975 [gracielaiturbide.org].
- Fig. 50 – Edvard Munch, *The Dead Mother and Her Child*, gravura em papel, Noruega, 1901 [Art Institute Chicago].
- Fig. 51 – Graciela Iturbide, *Entierro de Anjelito*, fotografia, México, 1990 [gracielaiturbide.org].
- Fig. 52 – Graciela Iturbide, *Anjelito*, fotografia, México, 1977 [gracielaiturbide.org].
- Fig. 53 – Graciela Iturbide, *Cementerio*, fotografia, México, 1992 [gracielaiturbide.org].
- Fig. 54 – Graciela Iturbide, *Anjelito*, fotografia, México, 1974 [gracielaiturbide.org].
- Fig. 55 – Graciela Iturbide, *Cementerio*, fotografia, México, 1988 [gracielaiturbide.org].
- Fig. 56 - Clement Auguste Andrieux, *Allegory of Death*, técnica mista, França, c.1860 [Art Institute Chicago].
- Fig. 57 – Graciela Iturbide, *Novia Muerte*, fotografia, México, 1990 [gracielaiturbide.org].
- Fig. 58 – Graciela Iturbide, *Primera Comunión*, fotografia, México, 1984 [gracielaiturbide.org].
- Fig. 59 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].
- Fig. 60 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].
- Fig. 61 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].
- Fig. 62 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].
- Fig. 63 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].
- Fig. 64 - Dr. Paul Ferdinand Gachet, *Vincent van Gogh on His Deathbed*, media, França, 1890 [Art Institute Chicago].
- Fig. 65 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].
- Fig. 66 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].
- Fig. 67 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].
- Fig. 68 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].
- Fig. 69 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

Fig. 70 – Cecil Carey, *Mains*, daguerreotipo, França, 1920 [Burns Archive].

Fig. 71 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

Fig. 72 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

Fig. 73 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. LIDANDO COM AS MORTES	17
1.1. A Morte no Início da Idade Média	18
1.2. A Morte no Fim da Idade Média	21
1.3. A Morte na Modernidade	29
1.4. A Morte Contemporânea	32
2. A MORTE IMITA A ARTE	37
2.1. Imagens	39
2.1.1 Máscaras	51
2.2 Origem da Fotografia	54
2.3 Fotografias Mortuárias	61
3. FOTOGRAFIAS MORTUÁRIAS CONTEMPORÂNEAS	66
3.1 Walter Schels e a Morte como Desindividualização	66
3.2 Andres Serrano e a Profanação da Morte	71
3.3 Graciela Iturbide e o Peso da Morte	84
3.4 Patrik Budenz e a Esterilização da Morte	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa parte do meu desejo particular em estudar as relações da sociedade com a morte a título de compreender como a mesma pode refletir-se em obras fotográficas da contemporaneidade. Ademais, trata-se da necessidade em entender como as referidas fotografias de pessoas mortas feitas na era vitoriana, escolhidas como objeto de estudo, podem ser encaradas como macabras, mórbidas ou grotescas na atualidade, haja visto que o próprio conceito da morte, em seus paradigmas atuais, é encarado com aversão e repúdio. Coloca-se, dessa forma, uma questão extremamente singular e instigante: se a morte é vista como pejorativa, o que levaria tais artistas a fazerem obras com essa temática?



Fig. 1 – Autor Desconhecido, daguerreotipo, 1848 [Burns Collection].

As referidas indagações para tal análise, partem da premissa básica da observação e constatação de reações de ódio, por parte de usuários de redes sociais, que ao deparar-se com uma fotografia de um indivíduo morto, comumente atacam verbalmente o autor da imagem. Essa aversão torna-se notória, ainda que o registro seja dotado de uma pregnância sutil, pois o recorrente sentimento de repulsa não se daria simplesmente pelo fato de que essas imagens sejam homenagens póstumas, mas talvez por trata-se da exposição pública de um ente querido, da dor privada, e porque não dizer da espetacularização da morte. Contudo, há de se levar em consideração a relação diacrônica da fotografia atual com a fotografia moderna de outrora, uma vez que a prática da mesma representou uma forma comum de se prestar luto e de homenagear alguém que se tinha em alta estima. Não poderíamos ignorar, nesta análise, a imensa variedade

de artefatos utilitários e ritualísticos oriundos de civilizações antigas que trazem a morte como tema central. Máscaras mortuárias, efígies e retratos pintados (imagos) ligavam-se a um universo particular, que possuíam como finalidade dar suporte aos indivíduos (guardados a suas temporalidades e respectivas culturas) a lidarem com a ausência do morto e com a dor da perda. Eis então, que com o decorrer dos anos, diversas transformações sociais e culturais acarretaram mudanças significativas nas formas como cada sociedade lidava com a morte, em seu determinado período. Tais impactos originaram alterações que refletiram no modo como o tema era representado nas artes. A fotografia alterou exponencialmente a forma como nos relacionamos com as imagens e suas representações, fato que acabou impactando diretamente a sua principal antecessora, a pintura. No que tange a relação da pintura com a recém-chegada fotografia, Argan (2004) afirma que: “O problema da relação entre as técnicas artísticas e as novas técnicas industriais se concretiza, especialmente para a pintura, no problema dos diferentes significados e valores das imagens produzidas pela arte e pela fotografia”(p.78).

Durante todo o século XIX, a época de sua invenção, a prática da fotografia suscitou inúmeras querelas com as artes plásticas, a pintura e a escultura, práticas essencialmente artesanais. O movimento impressionista na pintura, cuja primeira exposição aconteceu curiosamente no estúdio fotográfico de Nadar, exerceu papel fundamental no rompimento da pintura com o realismo, visto que a recém-criada fotografia permitia alcançar o máximo de precisão, tornando esse tipo de representação, por parte dos próprios pintores, evitada e até mesmo indesejada. Sobre a necessidade de uma reformulação nas formas de representação por parte dos pintores impressionistas, Argan (2004) reitera que: “um dos móveis da reformulação pictórica foi à necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade” (p.75). Essa associação da técnica fotográfica com o realismo, e até mesmo o caráter mecânico com que a imagem fotográfica é obtida, trouxeram vários empecilhos para os fotógrafos, que eram constantemente ignorados no meio da arte, pela resistência das pessoas da época em encararem esse processo como algo artístico.

Ao longo da era moderna, a fotografia, embora praticada intensamente no surrealismo e no construtivismo, teve seu ingresso definitivo nos museus tardiamente por volta de 1970, de modo indireto através dos registros de performances, da land art e da arte conceitual. Essa absorção da fotografia pela arte deu-se somente através de museus de segmento moderno, visto que os mesmos com viés historicista se recusavam a incorporar a fotografia em suas narrativas. Dessa forma, fazem-se necessários estudos que revisem e revisitem as fotografias feitas

anteriormente a esse período, com a finalidade de avaliá-las pelo olhar de sua relevância artística e não somente historicista ou utilitária, como geralmente são retratadas. Faz-se necessário para tal análise, sobretudo, revisar de forma diacrônica, tanto a fotografia, quanto os aspectos sociológicos e filosóficos a respeito das relações com a morte, no anseio de compreender essa atual sensibilidade à fotografia mortuária e às múltiplas formas de lidar com a morte representadas na fotografia artística contemporânea.

Isto posto, a função da fotografia sofreu uma drástica mudança desde sua invenção, inicialmente com o desenvolvimento de produtos químicos que permitiram que se fixassem as reproduções diretamente em papéis e, posteriormente, com a invenção da imagem instantânea ainda no século XIX. Na primeira metade do século XX, finalmente, com o desenvolvimento e disponibilização no mercado de aparelhos mais leves e portáteis. As tecnologias contemporâneas relacionadas à fotografia avançaram demasiadamente e passaram, de certo modo, por um rápido processo de popularização, tornando-se acessíveis ao grande público. Contudo, com o atual avanço tecnológico, esse panorama escalonou de forma inimaginável, fazendo com que hoje a fotografia amadora esteja ao alcance de todos, em seus aparelhos celulares. Grande parte da população possui um aparelho celular equipado com uma câmera fotográfica. Ademais, não seria um descomedimento, afirmar que qualquer pessoa conseguiria registrar uma imagem com o simples toque em uma tela de vidro e, automaticamente, fazer com que essa imagem seja compartilhada e vista simultaneamente por milhares de pessoas ao redor do mundo. A grosso modo, todo ser humano detentor de um desses aparelhos é um gerador de imagens em potencial. Assim sendo, as relações da nossa sociedade com as imagens alteraram-se e continuam mudando radicalmente dia-a-dia. Com isso, a fotografia teve sua função de memória substituída pela função social, em que o seu criador, preponderantemente, ocupa-se mais com seu potencial em demonstrar status dentro de um grupo ou classes sociais do que com o objeto fotográfico em si. Fotografias de pratos sofisticados, asas de avião e pontos turísticos, entre outros, nos dizem sobre como a mudança das funções sociais da fotografia se alteraram com essa massificação de câmeras fotográficas. Sobre esse poder social e cultural da fotografia, Ana Maria Mauad (1996) salienta que:

A fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção sócio-cultural. Neste sentido, toda a produção da mensagem fotográfica está associada aos meios técnicos de produção cultural. Dentro desta perspectiva, a fotografia pode, por um lado, contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe que possui o controle de tais meios, e por outro, atuar como eficiente meio de controle social, através da educação do olhar. (p.11)

Com essa proliferação da necessidade exacerbada em demonstrar status nas redes sociais, onde essas imagens são veiculadas, as fotografias mortuárias perderam seu espaço em nossa sociedade, tornaram-se então indesejadas nessas e em quaisquer outras plataformas. Os poucos exemplares de pessoas que compartilharam fotografias ao lado de um ente querido em seu funeral não tiveram boas recepções por parte dos usuários dessas redes. O referido fato deve-se aos paradigmas contemporâneos de uma sociedade baseada na auto-imagem relacionada com o sucesso e o permanente estado de “felicidade”. Com isso, só resta para a morte a sua interdição, negação e sua associação a coisas negativas, ou seja, é impedida de habitar esses espaços sociais. Como apontou Baudrillard (1996) em seu livro *A Troca Simbólica e a Morte*, nossa sociedade almeja a todo custo limpar e esterilizar tudo relacionado à morte, escondendo do próprio enfermo a inevitabilidade de seu falecimento.

Podemos assim, nos guiar pela ideia de que a morte é primeiramente uma imagem. Entretanto, estamos inseridos em um invólucro paradoxal: fugimos da morte, na mesma medida em que criamos imagens o tempo todo. Isso ocorre pelo fato de que vivemos em uma sociedade essencialmente imagética; ou seja, por mais que o pensamento atual seja de afastamento da morte permanecemos fadados à criação inconsciente de referências imagéticas. Isto posto, deixamos de cultivar crenças e rituais, como nossos antepassados, e agora passamos a cultivar imagens.

Nesse contexto, Barthes (1984), traça um paralelo entre a fotografia e o que ele chama de uma “crise de morte”, dizendo que a morte deve ter um espaço em uma sociedade, e que talvez esse espaço em nossa sociedade se dê na imagem.

Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte. É o modo como nosso tempo assume a Morte: sob o alibi denegador do perdidamente vivo, de que o Fotógrafo é de algum modo o profissional. Pois a Fotografia, historicamente, deve ter alguma relação com a “crise de morte”, que começa na segunda metade do século XIX; de minha parte, preferiria que em vez de recolocar incessantemente o advento da Fotografia em seu contexto social e econômico, nos interrogássemos também sobre o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem. Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez essa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal. *A Vida/ a Morte: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final.* (p.86)

Substituindo de certa forma a religião, podemos dizer que a fotografia assume o papel de conservar a vida, de imortalizar, criando assim seus próprios rituais e cultos relacionados a criação de imagens.

Em seu livro, “Sobre Fotografia”, Susan Sontag traça um paralelo comparativo bastante peculiar: a autora afirma que em sua época (1977), a fotografia era quase tão difundida quanto o sexo. Sontag não poderia prever, no entanto, que os impactos da difusão da fotografia em nossa sociedade - por intermédio da internet e das plataformas de redes sociais - seriam tamanhos, que hoje podemos constatar que a fotografia já superou, em muito, as práticas sexuais. Se perguntarmos a uma pessoa quantas vezes ela teve uma relação sexual na última semana, ela certamente saberá responder, no entanto, se perguntarmos quantas fotografias ela fez na mesma semana, é bem provável que ela não consiga se dar conta. Sontag não poderia prever a velocidade que uma imagem consegue percorrer o mundo hoje, e que isso é um fator que altera completamente a forma como criamos e exibimos essas imagens e com isto criamos novos ritos a todo momento, envolvendo a fotografia e as imagens em nossa sociedade. Com efeito, podemos facilmente encontrar na Web “cemitérios” online, com perfis e fotografias de pessoas que já faleceram. Conclui-se, portanto, por mais que as tecnologias avancem, a imagem, e principalmente a fotografia, sempre estarão ligadas a esse tipo de memória.

Por mais que o panorama atual da morte em nossa sociedade não seja favorável, existem algumas iniciativas de artistas que visam, através de suas obras, resgatar o contato do público com esse tema. Esses esforços partem tanto de fotógrafos-artistas quanto de galerias de arte e de museus que, eventualmente, organizam exposições que trazem um resgate da temática. Um grande exemplo desse resgate foi a exposição que aconteceu em 2002 no Museu D'Orsay de Paris, *Le dernier portrait*, onde se encontravam esculturas e pinturas de diferentes períodos da modernidade, e destacavam-se retratos fotográficos, feitos entre 1854 e 1860, em que apareciam registradas crianças, jovens e adultos após suas mortes. Temos ainda outras iniciativas, como a coleção de livros *Sleeping Beauties*, da galeria The Burns Archive em Nova Iorque, em que foram catalogadas diversas fotografias mortuárias americanas e européias e, ainda de forma mais incipiente, iniciativas privadas de pessoas que desejam ser fotografadas após sua morte e de alguns fotógrafos comerciais que contribuem para a recuperação dessa prática que há tanto havia se perdido. Sobre esse novo panorama que se instaura acerca desse novo interesse pela morte em algumas esferas da sociedade, como acontece com o campo das artes, Héran (2002) constata que essa relação de repulsa pela morte está longe de ser realidade em maiores esferas de nossa sociedade.

Apesar desse interesse renovado em morte e luto, a ocultação, a exclusão social da morte e ainda mais o luto estão longe de desaparecer. Há algumas evidências que sugerem que essa tendência a acusar a morte é reforçada, de modo que somos confrontados com uma realidade contraditória, paradoxal, mas, mesmo assim, empolgante porque é o sinal de uma mudança de mentalidades. (p.194)

Na contemporaneidade, o hábito da fotografia mortuária se perpetua através de artistas, que decidiram retomá-la em suas práticas. Nessa pesquisa, a título de estudos de caso, abordaremos as obras de quatro desses fotógrafos: Walter Schels, Andres Serrano, Graciela Iturbide e Patrik Budenz. Investigaremos como essas representações da morte se refletem em seus trabalhos.

1. LIDANDO COM AS MORTES

Imagine um homem das cavernas chegando de sua caçada e encontrando um parceiro estático, frio como o próprio chão em que se encontra. Esse homem primitivo poderia achar que seu companheiro estaria dormindo, mas horas passariam e nada, nenhum movimento. Até que o corpo começasse a exalar um mau cheiro e a pele mudasse de cor. Sem entender e sem ter o que fazer quanto a isso, esse homem observa cada estágio do definhamento desse corpo, até que só restasse a ausência.

É muito difícil imaginar como esses homens primitivos, nesse panorama dos primeiros anos da existência humana, sendo desprovidos de uma linguagem, conseguiram lidar com a morte de seus companheiros. Hoje, com todo o conhecimento científico e com todo um arcabouço de palavras para descrevermos, como a solidão, a saudade e até mesmo a morte, nos é difícil entender e encarar a partida daqueles que amamos. Entretanto, nem sempre a morte foi tão desconcertante, como a encaramos nos dias de hoje. Nossas formas de lidar com a morte foram se modificando com o passar das eras e fomos nos esquecendo de como foi encarada a perda por nossos antepassados. Porém, uma coisa é certa: a morte não diz nada à pessoa que faleceu, mas sim aos que sobreviveram e têm que lidar com ela. Todos os rituais e histórias envolvendo a morte falam sempre sobre os vivos, como nos diz Catroga (2010):

Logo, o morrer, sendo intrínseco à vida, surge como o problema radical que, em vez de ser recalçado, nos pode ensinar a compreender e a saber 17ubs-la. E, como da morte só poderemos reconhecer a sua semiótica, os discursos tanatológicos serão sempre uma fala de (e sobre) os vivos. (p. 164)

Seria impossível abordar as fotografias mortuárias sem entender como as interações entre o homem e a morte foram se alterando ao longo dos tempos. Diferentes formas de lidar com a morte surgiram em diferentes culturas e em diferentes épocas ao redor do mundo. Usaremos, como base para as minhas análises, o recorte temporal e geográfico definidos por Philippe Ariès, em seu livro *História da Morte no Ocidente: Da Idade Média aos Nossos Tempos*, onde o autor se aprofunda nas diferentes formas como o ocidente lidou e ainda lida com a morte em diferentes períodos da história, desde a idade média até a contemporaneidade. Essas fases são divididas cronologicamente em: A Morte no Início da Idade Média, A Morte no Fim da Idade Média, A Morte na Modernidade e A Morte Contemporânea. Mesmo havendo uma bibliografia muito extensa de como as sociedades da antiguidade lidavam com a morte, foi escolhido esse recorte temporal da Idade Média até a contemporaneidade, pelo fato de encontrarmos vestígios dessas quatro formas de lidar com a morte vigentes em nossa sociedade

ainda nos dias de hoje, o que dificilmente encontraríamos nessas sociedades antigas ou em outras culturas fora da matriz ocidental.

É importante ressaltar que duas das formas de lidar com a morte – A Morte no Fim da Idade Média e a A Morte na Modernidade – são derivadas diretamente da primeira forma, sendo ambas, frutos de alterações sociais e culturais. Nessa lógica, podemos perceber que, em maior ou menor grau, cada uma dessas formas de lidar com a morte continuou existindo e que a forma subsequente a Idade Moderna, A Morte Contemporânea, mesmo sendo mais afastada temporalmente das duas primeiras e díspar, acaba por coexistir com suas predecessoras, ou seja, não existe uma interrupção abrupta de uma para que a outra aconteça.

Os conhecimentos acerca dessas quatro formas de lidar com a morte, reforçados por dados e contextos históricos, interpretações de linhas de pensamentos filosóficos que abordam o tema e do repertório da história da arte servirão para fundamentar toda a análise das obras dos artistas contemporâneos selecionados.

1.1. A MORTE NO INÍCIO DA IDADE MÉDIA

O primeiro conceito mencionado por Ariès (2017), conhecido como *A Morte Domada*, abrange os séculos V até meados do séc. XI, ou seja, o início da idade média. Naquela época, o sujeito simplesmente sentia que a hora de sua morte havia chegado, como se houvesse recebido um aviso do que estaria por vir. Era considerada uma fatalidade caso ocorresse uma morte em que o sujeito não a pressentisse ou fosse avisado previamente. Não havia um encarregado por tal tipo de aviso na religião tampouco em alguma crença mística. Esses avisos eram dados por signos naturais ou, ainda mais frequentemente, por uma convicção íntima do próprio moribundo. O sujeito simplesmente sentia que seu tempo nesse mundo estava chegando ao fim e, com isso, aguardava pacientemente a hora de sua partida, como explica Ariès (2017):

Observamos que o aviso [da morte] era dado por signos naturais, ou, ainda com maior frequência, por uma convicção íntima, mais do que por uma premonição sobrenatural ou mágica. Era algo de muito simples e que atravessava as idades, algo que reencontramos ainda em nossos dias, ao menos como uma sobrevivência, no interior das sociedades industriais. Algo de estranho tanto ao maravilhoso quanto à piedade cristã: o reconhecimento espontâneo. Não havia meio de blefar, de fazer de conta que nada se viu. (p.31)

Não obstante, o moribundo, ao sentir que a morte estava se aproximando, não se exaltava e tampouco tentava fugir de seu destino. Nesse período, era comum que o próprio enfermo, sendo advertido sobre sua morte, cuidasse de todo o protocolo de sua passagem,

presidindo e tomando as devidas providências quanto aos rituais fúnebres necessários para a salvação de sua alma. Fato este, que seria inconcebível nos dias de hoje. Além disso, era costumeiro que a pessoa advertida aguardasse o momento de sua morte, repousada em seu próprio leito. Sobre essa atitude, Ariès (2017) nos dá um exemplo: “Em Roncevaux, o arcebispo Turpin espera a morte deitado, ‘sobre seu peito, bem no meio cruzou suas brancas mão tão belas’. É a atitude das estátuas jacentes a partir do século XII” (p.34).

Conforme o moribundo tomasse consciência de seu destino, era dado início a uma cerimônia pública onde o quarto de quem aguardava a morte se transformava em um ambiente público por onde as pessoas, relacionadas a ela ou não, poderiam transitar livremente, prestando condolências e participando dos rituais finais. Era muito comum que desconhecidos do enfermo fizessem parte da cena do leito de morte. Ao ver um padre em um cortejo fúnebre, era comum que as pessoas que estivessem transitando na rua passassem a seguir o padre e visitassem os leitos de pessoas, mesmo que desconhecidas, prestando as cerimônias e participando dos ritos finais. A presença dos familiares, amigos e vizinhos era extremamente importante no quarto do leito. Com o fato curioso de que as crianças eram figuras muito recorrentes nesses ambientes, sendo retratadas em todas as gravuras da época que remontavam a cena da morte. A aparição de representações de crianças em cenas de leito de morte, em quadros e livros, como os manuais de Boa Morte, foram comuns até o século XVIII.

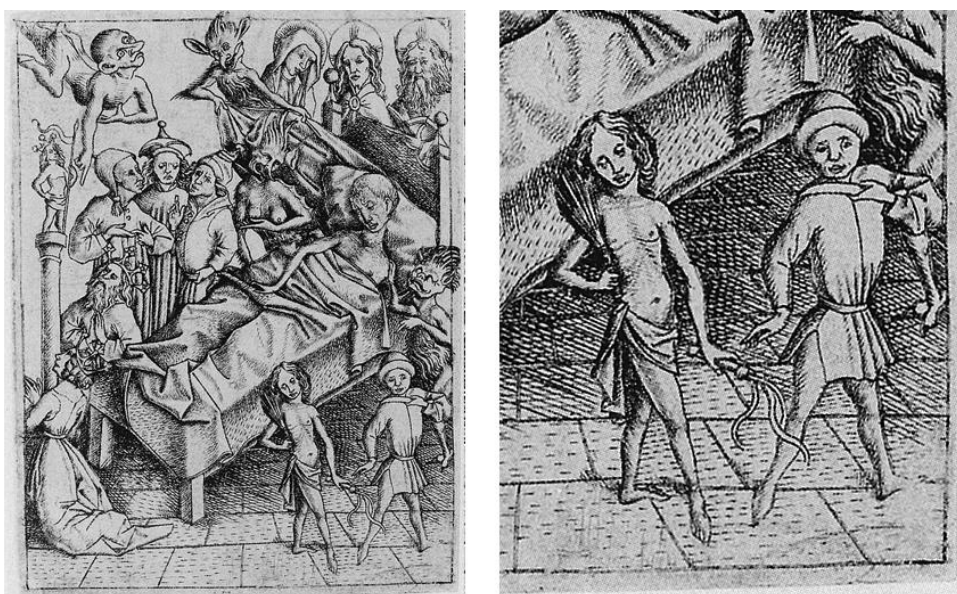


Fig. 2 – Meister E.S., *Temptation of Faith*, gravura, Alemanha, 1450 [Ashmoelan Museum].

Somente no fim do século XVIII, quando se descobriram as primeiras regras de higiene, os médicos passaram a reclamar da quantidade de pessoas que transitavam pelo quarto

do enfermo, e com isso, esses tipos de cortejo passaram a ser cada vez menos comuns, tal como a quantidade de pessoas no leito de morte.

O fato que considero ser o mais importante decorrente desse tipo de morte é a serenidade com que a morte era aceita tanto pelo moribundo quanto pelas pessoas no seu entorno. A mesma serenidade com que os ritos eram aceitos e realizados, com a ausência de um caráter dramático ou de reações exageradas, como encontramos em outros períodos. A morte, até então, era familiar e próxima, sendo tratada de forma leve e natural, tanto pela família e amigos, quanto pelo próprio moribundo.

No entanto, por mais que essas pessoas não temessem a morte, elas temiam o morto. Mantinha-se ao máximo a distância do cadáver. As sepulturas eram honradas e os cultos funerários eram rigorosamente executados exatamente com o intuito de que o defunto não voltasse do mundo dos mortos para perturbar os vivos. Para o pensamento da época, o mundo dos vivos e dos mortos deveriam estar separados. Haja visto que existiam leis que proibiam que enterros fossem realizados dentro das cidades. Não obstante, todos os cemitérios dessa época eram localizados fora dos limites das cidades, sendo geralmente destinados às margens das estradas. Esse afastamento demonstra o quanto essas pessoas temiam a proximidade com os mortos.

Essa primeira relação com a morte, não somente pelas distâncias temporais, é o extremo oposto da forma como encaramos a morte atualmente. O nome dado para esse período por Ariès (2017), *A Morte Domada*, vem exatamente desse contraste no pensamento adotado nesse período em contraponto com o de nossa época.

Em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte parece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, é atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousar nos dizer seu nome. Por isso chamarei aqui essa morte familiar de *morte domada*. Não quero dizer com isso que anteriormente a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado de sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem. (p.38)

Essa forma de lidar com a morte, tão difícil de assimilarmos com a mentalidade de nossa época, não desaparece totalmente após a idade média. Podemos encontrar vestígios dessa aceitação até mesmo em casos bem posteriores, como no da literatura Francesa do século XIX.

As representações imagéticas da morte no início da Idade Média são bem escassas, fato que pode ter sido ocasionado pela forma corriqueira como a morte era encarada. Esse

quadro altera-se bastante ao final da Idade Média, onde a imagem da morte passa a ser alvo de curiosidade e até mesmo desejo.

1.2. A MORTE NO FIM DA IDADE MÉDIA

Após os séculos XI e XII, parte dos rituais e das relações com a morte foram sendo lentamente alterados, dando origem a uma nova forma de encarar a temática da morte. Dito isso, é importante ressaltar ainda que a aceitação da morte não foi alterada nesse período, a chegada da morte continuou sendo aceita de forma natural tanto pelo moribundo, quanto pelas pessoas no seu entorno. No entanto, por mais que essa característica da aceitação se mantivesse presente, em contraponto ao seu antecessor, esse novo período foi marcado por um grande interesse no que tange a temática da morte, conforme nos afirma Huizinga (1996):

Em nenhuma época como na do declínio da Idade Média se atribuiu tanto valor ao pensamento da morte. Um perecível apelo de *memento mori* ressoa através da vida. [...] Em tempos anteriores também a religião tinha insistido no constante pensamento da morte, mas os tratados religiosos dessas idades apenas iam às mãos daqueles que já tinham voltado as costas ao mundo. (p. 104)

Porém, não foi esse interesse repentino pela morte o maior marco desse período. A preocupação com a particularidade de cada indivíduo foi a chave para que ocorresse a mudança de comportamento entre esses dois períodos. Grosso modo, o fator necessário para essa mudança foi a nova interpretação de textos religiosos do cristianismo, ou seja, uma mudança filosófica interna da igreja católica ditou como seria esse novo paradigma da sociedade. Estas novas filosofias implicaram em mudanças na compreensão do Juízo Final, interpretado anteriormente como o final dos tempos, que aconteceria em um momento específico e este se aplicaria para todos os que estivessem vivos, e que em determinado momento, todos os mortos que tiveram uma vida dentro dos conformes da igreja retornariam à vida e passariam o resto da eternidade no paraíso. Já a segunda interpretação, entendia o Juízo Final como um evento individual, ocorrendo posteriormente à morte de cada cidadão, ou seja, você não seria mais julgado em meio a todos os fiéis, conforme era o pensamento vigente anteriormente, mas teria um julgamento próprio, onde Jesus, Maria e quaisquer outras santidades julgariam toda a sua vida e seus atos, logo após a sua morte. Diversas alterações no modo de interpretar essa premissa vão acontecendo do século XII ao XVI. A própria ideia de um juízo das almas é representado em quadros dessa época, onde podemos ver Jesus Cristo sentado em um trono julgando todas as almas simultaneamente.



Fig. 3 – Fra Angelico, *O Juízo Final*, Itália, c.1431 [Galeria Nacional, Roma].

Essa ideia vai evoluindo até que seja finalmente estabelecido que o Juízo Final acontece ao fim da vida de cada indivíduo. Esse entendimento dá origem a toda uma nova iconografia relacionada à morte, que é o fator responsável pela criação das *Ars Moriendi* e dos manuais de Boa Morte, que são tratados da igreja católica, repletos de gravuras impressas em livros, criados com o objetivo de auxiliar os padres a orientarem seus fiéis moribundos em uma série de rituais para a salvação de suas almas, quase como um passo-a-passo para que a sua alma pudesse ser salva.

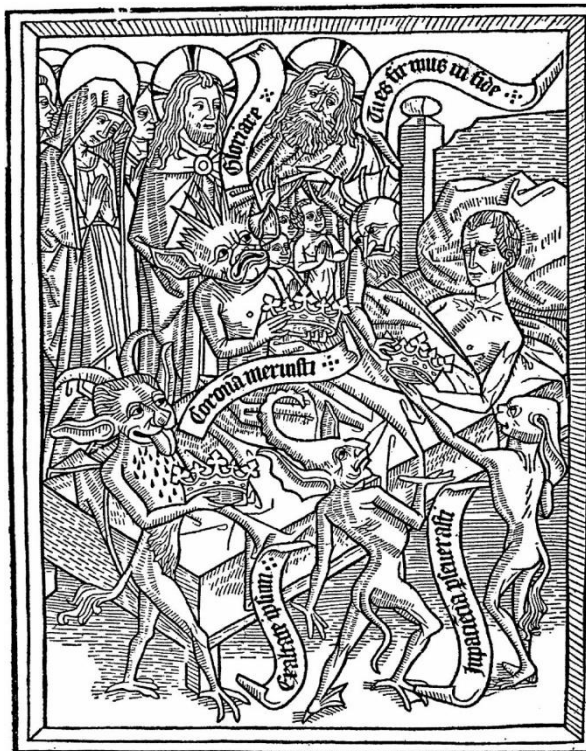


Fig. 4 – *Ars Moriendi*, gravura, Países Baixos, c. 1460 [Wikipedia].

Essas imagens ainda nos revelam a permanência do hábito de aguardar a morte em leito. No entanto, começaram a surgir, em paralelo a essas em que as pessoas visitavam o enfermo, representações de batalhas entre o céu e o inferno (sendo comuns diversas representações de demônios, além das imagens de Jesus, Maria e outras santidades católicas), pela alma do moribundo, como exemplifica Ariès (2017):

O moribundo está deitado, cercado por seus amigos e familiares. Está prestes a executar os ritos que bem conhecemos. Mas sucede algo que perturba a simplicidade da cerimônia e que os assistentes não veem, um espetáculo reservado unicamente ao moribundo, que, aliás, o contempla com um pouco de inquietude e muita indiferença. Seres sobrenaturais invadiram o quarto e se comprimem na cabeceira do “jacente”. De um lado, a Trindade, a Virgem e toda a corte celeste e, de outro, Satã e o exército de demônios monstruosos. A grande reunião que nos séculos XII e XIII tinha lugar no final dos tempos se faz então, a partir do século XV no quarto do enfermo. (p. 51)

Segundo os manuais, uma última tentação é levada para o enfermo em seu leito de morte e Deus e sua corte estão presentes para julgá-lo nessa prova. Ariès (2017) afirma que ao lermos as legendas nas gravuras das *Ars Moriendi*, podemos ter uma segunda interpretação de que a última prova substitui o Juízo Final.

Deus e sua corte estão presentes para constatar como o moribundo se comportará no decorrer da prova que lhe é proposta antes de seu último suspiro e que determinará a

sua sorte na eternidade. Esta prova consiste em uma última tentação. O moribundo verá sua vida inteira, tal como está contida no livro, e será tentado pelo desespero por suas faltas, pela “glória vã” de suas boas ações, ou pelo amor apaixonado por seres e coisas. Sua atitude, no lampejo deste momento fugidio, apagará de uma vez por todas os pecados de sua vida inteira, caso repudie todas as tentações ou, ao contrário, anulará todas as suas boas ações, caso a elas venha a ceder. (p.52)

Outro ponto que marcou a relação com a morte nesse período foi a aparição dos temas macabros salientados pelo interesse nas imagens da decomposição física advindos da arte e da literatura, provavelmente influenciados pelos avanços na medicina e pelos estudos da anatomia interior dos corpos a partir de estudos de cadáveres, uma prática pouco explorada antes desse período, inclusive sendo proibida em muitos casos.



Fig. 5 – Leonardo da Vinci, *Estudo de Embriões*, carvão, sanguínea, pena e aguada de tinta sobre papel, Itália, c. 1510 [Royal Collection, Reino Unido].



Fig. 6 – Rembrandt, *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*, óleo, Países Baixos, 1632 [Mauritshuis].

O horror à morte física e à decomposição está associado ao fracasso e à corrupção do homem e podem ser encontrados nas poesias dos séculos XV e XVI. Acerca da temática macabra, Huizinga (1996) afirma que “Todavia a preocupação da lembrança e o pensamento da fragilidade em si não satisfazem a necessidade de exprimir com violência o arrepio causado pela morte. A alma medieval exige uma incorporação mais concreta do perecível: o cadáver que apodrece.” (p.104).

Por mais que houvesse todo esse interesse pelo mórbido e que a aparição do cadáver pútrido fosse recorrente na literatura da época, foi somente no fim do século XV que esse tema passou a ser representado nas artes visuais. Esse fato se deu tardiamente, pelo fato de que apenas nesse período a pintura e a escultura conseguiram atingir o nível de realismo necessário para esse tipo de representação, como descreve Huizinga (1996):

Para transmitir os horríveis pormenores da decomposição necessitava-se de uma força de expressão realista que só por volta de 1400 a escultura e a pintura atingiram. Ao mesmo tempo o motivo estendeu-se da literatura eclesiástica à popular. Até bastante tarde no século XVI os túmulos são adornados com as imagens horríveis de um cadáver nu com mãos enclavinhadas e os pés hirtos, a boca aberta e as entranhas cheias de vermes. A imaginação daqueles tempos deleitava-se com estes horrores, sem ver como a própria corrupção também perece e as flores nascem onde ela existiu. (p. 105)

Muito desse imaginário acerca da putrefação da carne está relacionado com o caráter do indivíduo em que, na concepção popular, a pessoa corrupta estaria fadada à

putrefação e à decomposição da carne, enquanto a mais próxima da santidade não se decomporia, ou então, levaria mais tempo para se decompor, como explica Huizinga (1996):

Esta incapacidade de libertar-se do apego à matéria manifesta-se também por outras formas. Um resultado do mesmo sentimento encontra-se na extrema importância atribuída na Idade Média ao facto de os corpos de certos santos não se terem decomposto. (p.107)

Como reflexo desse imaginário coletivo acerca da decomposição, as pessoas da época tentavam ao máximo usar de artifícios para adiarem a decomposição dos cadáveres de pessoas importantes ou de seus familiares. Se utilizavam das mais diversas técnicas de retardo da putrefação, dentre elas a aplicação de tinta sobre a pele do cadáver.

O último dos fatores que marcam esse período é o retorno das epígrafes funerárias e, por consequência, o início das personalizações de sepulturas. Na Roma antiga, cada cidadão, inclusive os escravos, tinham seus próprios túmulos devidamente marcados por uma inscrição. Essa prática se manteve firme até meados do século V, a partir de onde começou a perder força até o seu eventual desaparecimento. Na antiguidade, era comum encontramos retratos gravados nos sarcófagos de pedra, porém estes vão desaparecendo até que as sepulturas se tornassem totalmente anônimas. Encontramos inclusive alguns registros de peças de madeira, com pinturas de retratos em estilo romano, aplicados sobre sarcófagos de múmias egípcias da região de Fayum, posteriores à invasão romana.



Fig. 7 - *Mummy Portrait of a Man Wearing an Ivy Wreath*, madeira, cera de abelha, pigmentos, ouro, têxteis e resina natural, Egito, Início-Meio Séc. II [Art Institute Chicago].

Porém, na Idade Média, houve uma mudança importante relacionada ao local onde se era enterrado. Anteriormente a isso, era aceito que o cadáver fosse enterrado em qualquer lugar, desde que fosse em “terra santa”. Acerca desse tema, Huizinga (1996) afirma que:

A importância que se ligava a ser enterrado no solo do próprio país deu lugar a usos que a Igreja tinha proibido como contrários à religião cristã. Nos séculos XII e XIII quando um príncipe ou uma pessoa de alta hierarquia morria longe do seu país frequentemente lhes cortavam o corpo em bocados e o coziam para lhe extraírem os ossos, que eram então enviados para a sua pátria numa arca, enquanto o resto era enterrado, no local, com cerimônias. (p. 108)

No século XII, essa postura muda e as pessoas passam a escolher o local de seus túmulos. Com isso, passam a surgir as marcações tumulares, descrevendo quem estaria enterrado naquele local. Conforme esse retorno das inscrições nos túmulos no século XII, prática que havia desaparecido a 800 ou 900 anos, ressurgem, também nesse período, as efigies tumulares. Essas primeiras efigies ainda não retratavam o falecido em si. Eram frequentes as utilizações de formas canônicas, como as representações do morto à espera do paraíso ou em outras cenas pertinentes ao repertório dos temas religiosos. Somente no século XIV, se almejará atingir um realismo na representação visando a semelhança da estatuária com a aparência do

morto. Chega-se ao ponto de se usar uma máscara para a modelagem a partir do rosto do defunto. Essas representações realistas foram evoluindo cada vez mais até que no século XVII a ponto de uma réplica do defunto aparecer jazendo e orando sobre o próprio túmulo. Contudo, esse último tipo de estátua não foi suficientemente numeroso para ser considerado um marco na história da arte. No entanto, estátuas representando as histórias populares, como a Dança Macabra e o conto dos Três Vivos e Três Mortos, se tornaram amplamente populares e passaram a povoar esses ambientes. Os cemitérios passaram a carregar esses diferentes caracteres representacionais da morte, contendo figuras referentes à iconografia da morte, como cadáveres pútridos e esqueletos, até o retrato verossímilante do morto, adornando seu próprio túmulo. Sobre essas representações macabras nas artes, Huizinga (1996) afirma que:

Cerca do ano de 1400 a concepção da morte na arte e na literatura revestiu-se de uma forma espectral e fantástica. Um novo e vivo arrepio veio juntar-se ao primitivo horror da morte. A visão macabra surgiu das profundidades da estratificação psicológica do medo; o pensamento religioso imediatamente a reduziu a um meio de exortação moral. Como tal ela foi uma grande ideia cultural, até que, por sua vez, passou de moda, jazendo nos epitáfios e nos símbolos dos cemitérios de aldeia. (p.108)

Os cemitérios passaram a ter grande papel nesse imaginário do horror da morte na sociedade medieval. Pessoas caminhavam por entre os túmulos, admirando toda a sua imagética e lendo os textos que as lembravam do fim próximo, ou seja, o cemitério tornou-se um local para admirar e vivenciar o horror da morte, como afirma Huizinga (1996):

Em nenhuma outra parte, como no Cemitério dos Inocentes, em Paris, atingiram estas imagens tanta intensidade na evocação do horror da morte. Ali podia a alma medieval, sedenta do temor religioso, saciar-se do horrível. [...] Não havia lugar mais adequado para a figura simiesca da morte de dentes arreganhados, arrastando na terra papas e imperadores, monges e malvados. O duque de Berry, que quis ser ali enterrado, mandou esculpir no portal da capela a história dos três mortos e dos três vivos. Um século depois, esta exibição dos símbolos funéreos foi completada com uma grande estátua da Morte, atualmente no Louvre, a única peça que resta de tudo isso. (p. 111)

O fator mais importante que essa imagética tumular carrega é a mudança acerca do entendimento da individualidade de cada sujeito. Essas identificações das sepulturas através das inscrições ou dos retratos, somadas às mudanças do entendimento do juízo final e da veneração ao cadáver decomposto, vieram a distinguir esse período de seu antecessor ao introduzirem a importância individual no tratamento da morte de cada sujeito.

1.3. A MORTE NA MODERNIDADE

A partir do século XVIII, diversas mudanças ocorreram para que pudéssemos enquadrar as relações com a morte em uma nova categoria. Essa época traz um novo tipo de fetiche com a morte, diferente do interesse e curiosidade acerca dos temas macabros, comuns ao período anterior. Na modernidade, o homem ocidental passa a dramatizar, exaltar e até mesmo desejar a morte. Não obstante, começou a preocupar-se menos com a própria morte. Nessa nova abordagem romântica da morte, o que se teme não é a própria morte, mas a morte do outro. Esse sentimento de medo da morte, sobrecarregado por cargas exorbitantes de nostalgia e saudade inspiraria, nos séculos XIX e XX, um novo culto a túmulos e cemitérios.

No fim do século XV, vimos o surgimento do sentido erótico no que concerne o tema da morte. Enquanto nas antigas danças macabras, o morto deixava seu repouso e se reinseria no mundo dos vivos para avisar ou designar o ser vivente da inevitabilidade da morte, no século XVI o morto invade o mundo dos vivos com a intenção de violá-los. Até o século XVII, várias obras nas artes plásticas e na literatura relacionaram os temas morte e amor.



Fig. 8 – Michel Wolgemut, *Imago Mortis*, xilogravura e aquarela sobre papel, Alemanha, c. 1493 [Art Institute Chicago].

O pensamento popular da época estava fascinado com essa ideia do horror da morte, tendo a retratado nas mais diversas formas de arte, tais como a literatura, a dança, peças de teatro e gravuras. Um grande expoente dessas histórias, e que teve sua versão em diversas formas de arte distintas, foi a Dança Macabra, que foi representada desde ilustrações em livros,

passando por encenações teatrais, chegando a ser muito comuns em estátuas de cemitérios. Sobre a Dança Macabra, Huizinga (1996) afirma que:

A ideia da dança macabra é o ponto central de todo um grupo de concepções associadas. A prioridade pertence ao motivo de três mortos e três vivos que se encontra na literatura francesa do século XIII em diante. Três jovens nobres encontram subitamente três mortos que os horrorizam, lhes falam das passadas grandezas e os avisam de que o seu fim está próximo. A arte não tardou a tomar conta deste sugestivo tema. (p. 108)

A Dança da Morte refletia um pensamento de que, todas as pessoas, independentemente da classe social e de posse de bens materiais, ao fim da vida teriam o mesmo destino. Foi uma obra muito difundida e que muitas pessoas se identificaram, por carregarem um discurso de igualdade social forte para a época, chegando a incluir até mesmo as mulheres que, até então, eram raramente retratadas nesse tipo de obra. Sobre o sucesso da Dança Macabra, Huizinga (1996) afirma que:

Enquanto lembra os espectadores a fragilidade e a vaidade das coisas terrenas, a dança da Morte ao mesmo tempo prega a igualdade social tal como era compreendida na Idade Média, a morte nivelando as várias categorias sociais e profissões. A princípio só homens apareciam no quadro. O sucesso da sua publicação, todavia, sugeriu a Guyot a ideia de uma dança macabra de mulheres. Martial d'Auvergne escreveu a poesia; um artista desconhecido, sem igualar o seu modelo, completou os quadros com uma série de figuras femininas arrastadas pelo cadáver. Ora era impossível enumerar quarenta dignidades e profissões de mulheres. A seguir à rainha, a abadessa, a freira, a vendedeira, a ama, e poucas mais, era necessário voltar aos diferentes estados da vida feminina: a virgem, a que é amada, a noiva, a recém-casada, a mulher grávida. E aqui reaparece a nota sensual a que atrás nos referimos. Lamentando a fragilidade da vida da mulher, é ainda a brevidade da alegria que se deplora, e o grave tom do memento mori é misturado à pena sentida pela beleza perdida. (p. 109-110)

No século XIX, em extremo oposto àquele sentimento de uma morte leve e indiferente do início da idade média, e apesar da autonomia do morto sobre suas ações se manter, uma dor profunda e visceral toma conta de quem visita o leito. Em contraponto aos visitantes que seguiam o cortejo do padre nas ruas e visitavam o leito de um desconhecido, os visitantes desse novo período passaram a chorar, suplicar e gesticular, em forma de luto. Entretanto, não é somente ao leito que se sofre as novas mazelas da morte. A simples ideia ou menção da morte alheia já comove. Por mais que a imagética do cristianismo nos possa ludibriar, fazendo-nos pensar que a dor da morte possa ter surgido com a igreja, não é de lá que o pesar e o luto surgem. Essa complacência com a morte não tem relação com os meios religiosos, surgindo como uma das grandes características do Romantismo. Sobre essa origem da dor da morte na Modernidade, Huizinga (1996) nos afirma que:

Um pensamento que tão fortemente se vincula ao lado terreno da morte dificilmente poderá considerar-se autenticamente religioso. Parece antes ser uma espécie de reação espasmódica contra a excessiva sensualidade. Exibindo os horrores que esperam toda a beleza humana, já ocultos sob a superfície dos encantos corporais, estes pregadores do desprezo pelo mundo exprimem, na verdade, um sentimento muito materialista, nomeadamente que toda a beleza e toda a felicidade são inúteis porque estão destinadas a acabar em breve. A renúncia é fundada no desgosto, não brota da sabedoria cristã. (p.106)

Do fim da idade média ao século XVIII, o luto serviu para que os familiares do ausente manifestassem uma dor que nem sempre lhes era legítima. Lamentações, desmaios e jejuns eram constantes durante o período de luto nesse período.

Os túmulos tornavam-se então, a representação do falecido para além da morte, o que não atendia uma necessidade religiosa, mas social. Se tornara um local de afeição dos parentes e amigos que sofriam com a perda do morto. Os cemitérios passaram a ser um local de visita frequente e configurara-se como praticamente uma segunda casa para a família do morto. Com isso, perde-se o medo do morto, presente em períodos anteriores, e passa-se então a sentir a necessidade de sempre estar perto de quem se foi. Para o pensamento público, passa-se a considerar que a sociedade é composta tanto por mortos quanto por vivos e que ambos têm a mesma importância. Com isso, os cemitérios são trazidos para dentro das cidades e passam a ser parte do cenário e do convívio de todo cidadão.

As primeiras fotografias mortuárias são reflexo do pensamento e sentimentos acerca da morte do outro. Tendo surgido no séc. XIX, no mesmo período em que a própria fotografia havia surgido, a prática da mesma ainda era um serviço caro, logo as famílias passaram a vender seus bens materiais de valor, para possuírem a imagem de seu ente querido, mesmo que a imagem tivesse sido feita depois do momento de sua morte. A grande proximidade com a morte nessa época, onde se faziam períodos extensos de luto, mantendo-se o cadáver dentro de casa por períodos que se estendiam por até 11 dias, foi o que ajudou a proliferar e tornar comuns esse tipo de fotografia, tão controverso na atualidade.



Fig. 9 – Miss Jeanette Glackmeyer Daughter, daguerreotipo, c.1860 [Burns Archive].

Por mais que uma vasta quantidade de fotografias mortuárias tenham sido feitas nesse período, e que esse fosse o principal trabalho atribuído a grande parte dos fotógrafos da época, essa foi uma prática que não se estendeu por muito tempo, devido à nova forma de lidar com a morte que começara a surgir na segunda metade do século XIX.

1.4. A MORTE CONTEMPORÂNEA

Desde a idade média até a primeira metade do século XIX, as relações com a morte mudaram tão sutilmente, que quase não as notamos. Entretanto, a segunda metade do século XIX já nos traz uma nova perspectiva em relação à morte, dentre todas as citadas, a que mais bruscamente se alterou, em todos os seus aspectos. Surge então, uma nova perspectiva em que a morte deve ser ocultada do convívio, com isso, fazendo com que nos tornemos hipersensíveis a qualquer traço da morte. De acordo com Baudrillard (1996) “Toda a nossa cultura não passa de um imenso esforço por dissociar a vida da morte [...]” (p.198). Vivemos em uma sociedade que tenta a todo custo apagar e higienizar qualquer vestígio da morte. Os que rodeiam o moribundo, sejam membros da equipe médica, ou os próprios membros da família, não medem esforços para poupá-lo da conscientização de sua própria morte iminente e mentem sobre o seu

estado, no intuito de amenizar a sua dor. Ou seja, na atualidade é retirada do sujeito a autonomia de sua própria morte, sendo esse, um fator que vinha acompanhando o homem desde o início da idade média. A verdade passa a ser problemática para ambas as partes e não é apenas do moribundo, a quem a menção da morte é escondida, mas também de todo o resto da sociedade. A morte de um membro de uma família passa a ser motivo de pesar para qualquer outra pessoa, mesmo que não correlata ao morto. O simples fato de sabermos da morte de um desconhecido já nos afeta.

No mundo contemporâneo, o pensamento popular é de que devemos estar sempre felizes, ou ao menos aparentar essa felicidade. Esse ideal inalcançável, é muito difundido através das fotografias em redes sociais. Publicamos todas as fotos de momentos alegres, enquanto os tristes carecem de espaço nessas plataformas. Com isso, a morte, em nossa concepção contemporânea, subtrai toda essa felicidade das pessoas e, portanto, passa a ser interdita e escondida. Sobre essas mentiras que criamos para esconder qualquer evidência da morte, Ariès (2017) afirma que:

A primeira motivação da mentira foi o desejo de poupar o enfermo de assumir sua provação. Porém, bem cedo esse sentimento, cuja origem conhecemos (a intolerância com a morte do outro e a nova confiança do moribundo nos que o cercam), foi superado por um sentimento diferente, característico da modernidade: evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo. (p. 83)

No século XIX, a medicina deu um salto evolutivo muito grande, os hospitais se aprimoram tecnicamente e, conseqüentemente, o momento da morte foi transferido dos locais privados, da casa do enfermo, para os leitos de hospitais. Já não se morre em seu lar, entre seus parentes e amigos, e até desconhecidos, como outrora, mas sozinho em uma cama de hospital. As únicas pessoas que rodeiam o morto em seus momentos finais, são os médicos e os enfermeiros, que tentam a todo custo evitar e até mesmo adiar a morte do enfermo, que já destituído de sua identidade e individualidades sociais, passa a ser encarado como paciente. Essa desindividualização se dá para que a dor da morte se extinga nesses profissionais, e para que os mesmos consigam então, lidar com o grande número de mortes a que estão submetidos todos os dias. Quando a morte é nos noticiada, essa é feita de forma técnica e burocrática por médicos. Não se morre mais por que é chegada a sua hora, mas por alguma falha no aparelho humano. A morte passa a ser sempre uma falha na capacidade de a adiarmos. O que é reforçado pelas ideias de Ariès (2017), quando diz que não vamos mais aos hospitais para sermos curados,

mas precisamente para morrer. Essa morte foi redirecionada para o ambiente hospitalar, pois se tornou incômodo para os vivos lidarem com a enfermidade e com a própria morte em casa. A morte deixa de ser ritualística para se tornar técnica, passando a ser declarada pelos médicos, na maior parte das vezes com o enfermo já inconsciente. Ou seja, lhe é retirada até mesmo a sua individualidade e passa-se a experienciar uma morte técnica, fria e solitária. Sobre essa forma de encarar a própria morte em nossa época, em contraponto com a forma que se lidava no início da Idade Média, Ariès (2017) afirma que:

A morte no hospital não é mais ocasião de uma cerimônia ritualística presidida pelo moribundo em meio à assembleia de seus parentes e amigos, a qual tantas vezes mencionamos. A morte é um fenômeno técnico causado pela parada dos cuidados, ou seja, de maneira mais ou menos declarada, por decisão do médico e da equipe hospitalar. Inclusive, na maioria dos casos, há muito o moribundo perdeu a consciência. (p.84)

Períodos de lutos extensos, conforme apresentados anteriormente, onde o corpo do morto se fazia presente dentro de sua própria casa por até 11 dias, onde recebia visitas e homenagens de parentes e amigos da família, antes que fosse enterrado, seria inconcebível na atualidade. Hoje, quando se morre em casa, instantaneamente já são tomadas as providências para que o corpo seja removido desse ambiente e rapidamente enterrado, ou seja, a morte já não tem espaço, inclusive no âmbito privado de nossa sociedade. Sobre a experiência da morte na contemporaneidade, Baudrillard (1996) afirma que:

Já não temos experiência da morte dos outros. A experiência espetacular e televisada nada tem que ver com ela. A maioria das pessoas jamais teve ocasião de ver alguém morrer. Trata-se de uma coisa impensável em qualquer outro tipo de sociedade. Ficamos a cargo do hospital e da medicina – a extrema-unção técnica substituiu todos os outros sacramentos. O homem deixa a companhia dos entes queridos antes de morrer. (p. 241)

Em contraponto ao que acontecia na idade média, onde as crianças eram levadas aos leitos de morte, e rodeavam o moribundo, hoje, no entanto, inventamos mentiras para as crianças, ou simplesmente escondemos os fatos de toda a situação, para que as mesmas não saibam sobre a morte de seus parentes. Podemos ter um panorama de como agimos diante da morte com a afirmação de Baudrillard (1996) acerca do escamoteamento contemporâneo da morte em nossa sociedade:

Fala-se cada vez menos dos mortos, diz-se somente o essencial, faz-se silêncio - desconsideração da morte. Chegou ao fim a morte solene e circunstanciada, em família: morre-se no hospital – extraterritorialidade da morte. O morto perde seus direitos, como o de saber que vai morrer. A morte é obscena e embaraçosa – e o luto

passa também a sê-lo, o bom gosto consiste em escondê-lo: não o fazer pode perturbar o bem-estar alheio. O decoro proíbe toda referência à morte. (p.241)

Um fator muito importante dessa nova forma de lidar com a morte é a terceirização da morte. Como já não conseguimos mais lidar com a morte ou até mesmo com o cadáver, empresas se especializaram nesse tratamento. Da mesma forma com que terceirizamos a função de retirar o enfermo de nossos lares e transferi-lo para uma cama de hospital, encarregamos outros profissionais de lidarem com o corpo, depois de noticiada a morte. Tanto o tratamento, o embelezamento e o velório são realizados por terceiros, que são profissionais pagos para nos poupar de lidarmos com nossos próprios mortos.

Esse escamoteamento, como descrito por Baudrillard (1996), não diz respeito somente a não falarmos da morte, mas também de escondê-la, mesmo que esta esteja diante de nossos olhos, como ocorre no caso do embelezamento dos cadáveres para os rituais de velório, onde se maquia o morto com a finalidade de dar uma sensação de vivacidade ao corpo, tal como era feito nas fotografias post-mortem. Podemos traçar um paralelo aqui, com a aplicação de tinta sobre o corpo do cadáver, na intenção de fazer com que ele se decompusesse de forma mais lenta, proveniente de períodos anteriores. Essa nova tinta, essa maquiagem que é aplicada sobre o cadáver, tem a intenção de tornar a morte menos aparente de modo que os vivos consigam se relacionar com esse corpo de forma mais efetiva, ou seja, tentamos de toda forma apagar qualquer traço da morte, mesmo que esta esteja evidente e diante de nossos olhos.

Outra característica emblemática da morte contemporânea é a cremação dos corpos. Nenhuma outra forma de lidar com a morte ou com o corpo é tão definitiva quanto essa. Com isso, o corpo morto se torna apenas cinzas, não havendo mais uma troca simbólica do morto, como um local de túmulo, ou seja, exclui-se a necessidade de se ter que revistar e lembrar a dor causada por aquela perda. Contudo, passamos novamente por uma mudança nos hábitos tumulares e cemiteriais. Quanto a isso, Baudrillard (1996) afirma que:

Se o cemitério não existe mais, é que as cidades modernas inteiras assumem essa forma: são cidades mortas e cidades de morte. E se a grande metrópole operacional é a forma rematada de toda uma cultura, então simplesmente a nossa é uma cultura de morte. (p.173)

Nas palavras de Ariès (2017), “Uma morte aceitável é uma morte que possa ser aceita ou tolerada pelos sobreviventes” (p.85), ou seja, a morte individual e a autonomia da morte foram apropriadas por nossa sociedade. E é essa sociedade que dita como devem ser tomadas as providências da morte do outro.

Se antes o próprio moribundo simplesmente sentia que a sua hora de morrer havia chegado e aceitava essa morte, hoje essa morte é tratada de forma técnica, prescrita por um médico e escondida do moribundo pela própria família. Qualquer vestígio ou menção à morte é uma afronta à sociedade e hoje os rituais e luto são quase inexistentes.

O que faz Ariès dar o nome de Morte Interdita a essa forma como lidamos com a morte atualmente vem do fato de a encarmos como um tabu, substituindo o até então interdito da sociedade, o sexo. Hoje fala-se abertamente do sexo, mas a morte é acobertada e silenciada. Fato que é reforçado por Baudrillard (1996):

Fala-se cada vez menos dos mortos, diz-se somente o essencial, faz-se silêncio – desconsideração da morte. Chegou ao fim a morte solene e circunstanciada, em família: morre-se no hospital – extraterritorialidade da morte. O morto perde seus direitos, como o de saber que vai morrer. A morte é obscena e embaraçosa – e o luto também passa a sê-lo, o bom gosto consiste em escondê-lo: não o fazer poder perturbar o bem-estar alheio. O decoro proíbe toda referência à morte. (p. 241)

Ao fim desse capítulo, creio termos alcançado um entendimento mais aprofundado de nossas relações com a morte a cada e com isso ter encontrado nas imagens que a representam as que melhor refletem as mentalidades e as posturas perante a esse evento inevitável.

2. A MORTE IMITA A ARTE

Quais mistérios a morte nos esconde por detrás de máscaras, quadros e fotografias? A partir do momento em que alguém que estimamos se vai, tudo o que nos resta é a ausência. O vazio deixado tal perda nunca foi algo fácil de ser encarado, devido a isso a humanidade sempre buscou subterfúgios com o intuito de subverter essa ausência. Com isso, incontáveis objetos (ritualísticos ou não) foram criados na tentativa de substituir ou de ocupar o lugar de uma pessoa que morrerá.

Com a inevitabilidade da putrefação dos cadáveres durante os ritos fúnebres e velórios de longos períodos de duração dos grandes monarcas, vários artificios como efígies em madeira passaram a ser utilizados para substituir imagetivamente os corpos desses monarcas durante essas cerimônias. Conforme relatado por Héran (2002) “Em 1327, foi decidido substituir uma efígie em madeira aos restos de Edward II. Esta Inovação inglesa deveria ser adotada de um século depois, na França, para funerais de Carlos VI, comemorou três semanas após a morte do rei.” (p.18). Sobre esse mesmo acontecimento, Debray (1992) salienta que:

Os ritos fúnebres dos reis da França, entre a morte de Carlos VI e a de Henrique IV, ilustram tanto as virtudes simbólicas quanto as vantagens práticas da imagem primitiva como substituto vivo do morto. O corpo do rei devia permanecer exposto durante quarenta dias. Mas a putrefação, apesar da evisceração imediata e dos processos de embalsamento, avança mais depressa do que a duração material exigida para a exposição, transporte dos restos mortais para a Basílica de Saint-Denis (sobretudo para os falecidos em terras longínquas) e organização oficial das obséquias. Daí, a utilidade de uma efígie exata, verista, do soberano desaparecido. Vestida com todos os seus adornos e dotada com as insígnias do poder, é ela que vai presidir, durante quarenta dias, as homenagens; enquanto a efígie estiver exposta, o novo rei deve permanecer invisível. Assim, dos dois corpos do rei, o perecível e o eterno, é o segundo que vem ocupar seu manequim de cera pintado. Há mais na cópia do que no original. (p.24)

Posteriormente, outro objeto de fundamental importância para a representação de imagens post-mortem foi criado, a máscara mortuária. As máscaras mortuárias são representações fiéis da face do morto devido ao fato de serem originadas a partir do contato direto do material do molde com o próprio rosto do cadáver. Entretanto, por ser de difícil execução, e conseqüentemente, muito dispendiosa, tal prática foi apenas usada para retratar grandes monarcas e pessoas intituladas como parte da elite intelectual da sociedade, como os grandes filósofos, escritores e músicos, como afirma Héran (2002):

Pesquisadores alemães estudaram o fenômeno das máscaras mortuárias! ", muitas coleções de países de língua alemã foram avaliados e publicados. Estes livros e artigos confirmam que esta prática tem sido particularmente intenso nessas áreas, II parece

ter aparecido na Alemanha no final do século XV ", através de famílias governantes da Saxônia-Weimar e Prússia a primeira máscara atestada é a de Frederico Guilherme I da Prússia em 17405; o mais famoso é o de Frederico II da Prússia, diz o Grande, em 1786. Muito cedo, escritores e filósofos também tinham direito à sua máscara: Lessing em 1781, Schiller em 1805, Hegel e Arnim em 1851, bem como compositores: Haydn em 1809, Weber em 1826 e Beethoven em 1827. Como explicar essa moda? definitivamente pelo culto do gênio, decorrente do Sturm und Drang. O rosto de uma pessoa morta é agora considerado, por extensão e por metonímia, como a imagem de sua alma e seu gênio! (p.33)

No entanto, a pintura foi a forma de arte mais difundida para se retratar os mortos anteriormente à criação da fotografia. Além da vasta quantidade de encomendas particulares de pinturas mortuárias até meados do séc. XIX, vários artistas pintores se enveredaram pela representação de pessoas mortas como forma de lidar com suas próprias perdas e lutos. Dentre os mais conhecidos casos estão o de Gauguin, ao pintar o retrato de uma criança, filha de seus vizinhos; o de Delaroche, ao pintar a filha de um amigo em seu leito de morte; o de Monet ao pintar a sua recém-falecida esposa (imagem abaixo); e o de Munch, que teve várias obras durante sua vida contemplando esse tema.



Fig. 10 – Claude Monet, *Camille sur son lit de mort*, óleo sobre tela, França, 1879 [Musée D'Orsay].

Contudo, desde seu surgimento, a fotografia alterou muitos paradigmas e foi responsável pela alteração de diversas práticas em nossa sociedade, como as ritualísticas e religiosas, chegando a impactar inclusive em atividades de trabalho. Não obstante, no campo

das artes, isso não se daria de forma diferente. Um fator que contribuiu para que a popularização das fotografias mortuárias acontecesse foi o fato de que os pintores tinham o hábito de aumentar o valor cobrado nas pinturas de modelos mortos, ao passo que a fotografia podia de ser executada de forma mais rápida, e conseqüentemente, mais barata que a pintura. No entanto, o que fez a fotografia substituir, quase imediatamente, as práticas mortuárias anteriores foi o realismo indiscutível provindo de seu caráter indícial. Por mais que possamos pensar que as semelhanças entre pintura e fotografia mortuárias sejam vastas, a forma de arte de pós-morte que mais se aproxima da fotografia é, sem dúvida, a máscara mortuária. Essa constatação se dá pelo fato de que tanto a máscara mortuária quanto a fotografia, necessitam da real presença física do retratado para que a imagem final seja executada. Podemos compreender melhor como se dá a diferença entre a fotografia e a pintura, pela teoria na qual Benjamin (2019) faz ao comparar o ato fotográfico a uma cirurgia, enquanto a pintura poderia ser comparada a uma cura por magia.

[...] qual a relação entre o operador de câmera e o pintor? Para respondê-la podemos remeter a uma construção auxiliar, fundada sobre o conceito de operador oriundo da cirurgia. O cirurgião constitui o polo de uma ordem, em cujo polo oposto encontra-se o mago. A postura do mago que cura um doente pela imposição das mãos é distinta daquela do cirurgião que realiza uma incursão no doente. O mago mantém a distância natural entre si e o manipulado; mais precisamente: ele a reduz pouco – por meio de sua mão imposta – e eleva-a muito – por meio de sua autoridade. O cirurgião opera de modo contrário: ele minimiza a distância em relação ao manipulado – ao invadir o seu interior – e aumenta-a pouco – pelo cuidado com que a sua mão se movimenta entre os órgãos. Em uma palavra: diferentemente do mago (que ainda se encontra oculto no clínico geral), o cirurgião se abstém, no momento decisivo, de confrontar o seu paciente face a face; ao contrário, ele penetra-o de modo operativo. – Mago e cirurgião relacionam-se como pintor e operador de câmera. Em seu trabalho, o pintor observa uma distância natural em relação ao dado; o operador de câmera, ao contrário, penetra profundamente no tecido daquilo que está dado. As imagens que ambos geram a partir daí são tremendamente diferentes. A do pintor é total, a do operador de câmera é dividida em múltiplas partes que se reúnem segundo uma nova lei. (p.84)

No entanto, por mais que todos esses diversos objetos abordados fossem utilizados com finalidades de substituição ou de homenagens aos mortos, o que realmente realiza essas funções, é a troca simbólica que fazemos a partir da imagem provinda desses objetos póstumos. São inúmeras as relações entre e imagem e morte, as quais nos aprofundaremos agora.

2.1. Imagens

Por mais que diversas formas de objetos mortuários tenham sido criadas com a função de substituir ou homenagear os mortos, conforme as que foram apresentadas

anteriormente, muitos desses objetos foram destruídos, escondidos ou tiveram sua importância ignorada pela história da arte, pelo fato de evidenciarem um dos grandes tabus em nossa sociedade atual, a morte.

Nas palavras de Belting (2005) “Desde os tempos primitivos, o papel das imagens tem se tornado aparente a partir das ações simbólicas desempenhadas tanto por seus defensores, quanto por seus oponentes. Elas se prestam igualmente a serem expostas e veneradas, bem como profanas e destruídas” (p.1). Muitos foram os esforços tomados para que essas imagens fossem destruídas ou escondidas. Um dos fatores que contribuíram para que essas obras caíssem em esquecimento foi a recusa em creditá-las como obras de arte a partir da premissa de que possuíam um caráter estritamente funcional ou ritualístico, em detrimento do caráter formal e estético como podemos verificar em outros tipos obra de arte, conforme aponta Didi-Huberman (2013):

A história da arte fracassa em compreender a imensa constelação dos objetos criados pelo homem em vista de uma eficácia do visual quando busca integrá-los ao esquema convencional do domínio do visível. [...] É assim que excluiu e ainda exclui do seu campo uma série considerável de objetos e de dispositivos figurais que não correspondem diretamente ao que um especialista chamaria hoje uma “obra de arte” - as molduras, os elementos não representacionais, uma mesa de altar ou as pedrarias votivas que sobrecarregam a visibilidade de uma imagem santa, mas em troca trabalham de maneira eficaz para constituir seu valor visual por intermédio desses “sintomas” que são o espelhamento, o brilho ou o recuo na sombra... coisas que evidentemente estorvam o do historiador da arte no seu desejo de identificar as formas. (p.39)

Podemos entender melhor o panorama desse papel ritualístico das imagens a partir da ideia de Benjamin (1985), de que “As obras de arte mais antigas surgiram, como sabemos, a serviço de um ritual – primeiramente mágico, depois religioso.” (p.61). Contudo, o autor conclui que o modo de ser “aurático” da obra de arte jamais deve se libertar totalmente de sua função ritual. Isto posto, por mais que novos papéis sejam criados para esses objetos mortuários na atualidade, assim como os objetos da Pré-história que hoje já carregam o título de obra de arte, o papel ritualístico por detrás dessas imagens mortuárias nunca poderá ser ignorado, como exemplifica Benjamin (1985):

A exponibilidade da obra de arte cresceu a tal medida com os distintos métodos de reprodução técnica que, como na Pré-História, a transposição quantitativa entre seus dois polos se converte em uma modificação qualitativa de sua natureza. Pois, assim como na Pré-História a obra de arte se tornou, por meio do peso absoluto que repousava sobre seu valor de culto, primordialmente um instrumento da magia – de modo que somente mais tarde foi reconhecida como obra de arte -, ela torna-se hoje, por meio do peso absoluto colocado sobre seu valor de exposição, um construto de

funções totalmente novas, das quais a que nos é consciente, a artística, revela-se como aquela que pode futuramente ser reconhecida como incidental. (p. 64)

Doravante, podemos nos guiar pela ideia de Debray (1992), ao afirmar que “Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem.” (p.23). Contudo, para Barthes (1984) o consumo de imagens é o que caracteriza as sociedades atuais: “O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado; são, portanto, mais liberais, menos fanáticas, mas também mais “falsas” (menos “autênticas”)”. Entretanto, me coloco na intrigante tarefa de tentar imaginar como estaria atualmente esse pensamento de Barthes, que pode ser encarado como pessimista ou até mesmo realista, ao ver como a nossa sociedade parece ter extrapolado os limites de sua constatação de sua época em que “só se produzem e se consomem imagens”, quando recentemente passamos praticamente a “viver” pela imagem.

Diante dos clientes de um café, alguém me disse justamente: “Olhe como são apagados; hoje em dia, as imagens são mais vivas que as pessoas.” Uma das marcas de nosso mundo talvez seja essa inversão: vivemos segundo um imaginário generalizado. Vejam os Estados Unidos: tudo aí se transforma em imagens: só existem, só se produzem e só se consomem imagens. (p. 108)

Sendo hoje a principal responsável pela extensa imposição de novas imagens a que somos expostos a todo momento, a fotografia está intrinsecamente atrelada à criação de imagens, seja por atividades mentais realizadas por parte de quem a está vendo ou por parte de seu próprio criador, como afirma Vinhosa (2016):

Determinados pelos dispositivos técnicos ao mesmo tempo que dependentes de uma atividade mental, as imagens artificiais e exteriores, como as fotografias, existem em função dos sujeitos que as produzem materialmente e que, de outro lado, as animam mentalmente. Com efeito, quer seja daquele que a olha, a fotografia implica sempre a criação de imagens. (p.1026)

Sendo a imagem em sua essência presença e ausência, como afirma Vinhosa (2016), essa dualidade é o que torna ainda mais complexas as fotografias mortuárias. Temos a partir dessas, uma múltipla justaposição desses conceitos. Sobre o papel representativo das imagens, Debray (1992) afirma que “Representar é tornar presente o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir. Como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto” (p.38), ou seja, a fotografia não serve somente ao intuito de lembrar ou mostrar que determinado sujeito existiu, mas passa a cumprir a função de substituí-lo.

Muitas são as dualidades quando nos referimos a imagens em relação à morte. Ao recorrer a Bachelard, Debray (1992) afirma “A morte, dizia Bachelard, é, antes de tudo, uma imagem e permanece uma imagem” (p.27). Por outro lado, ao “imortalizar” alguém vivo em uma fotografia estamos, ao mesmo tempo, matando-o. Sobre esse caráter mortífero da fotografia, Barthes (1984) afirma que “Quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não saem: estão anestesiados e fincados como borboletas” (p.56), morte e imagem estão intrinsecamente atreladas, ao ponto em que nos seria impossível desvencilhá-las.

Se ao imortalizarmos o defunto em uma fotografia estamos, de alguma forma, matando-o uma segunda vez, paradoxalmente estamos também trazendo-o de volta à vida. Essa dicotomia entre o corpo e a imagem é o que nos faz reverenciar em velórios, a fotografia do morto ainda em vida, em detrimento de seu próprio cadáver. Escolhemos a imagem como o corpo ideal para aquele indivíduo, então o novo corpo virtual passa a nos ser mais real que o próprio corpo físico do defunto. Como no caso das efígies, todos os significados que atribuíamos ao sujeito são redirecionados para esse novo corpo, que em detrimento do primeiro, não se faz perecível ou passível de decomposição.

Essa veneração das imagens no âmbito da morte é rodeada por vários signos e re-significações, tornando impossível a dissociação da imagem como a interpretamos hoje, do conceito de ídolo. Sobre a origem da palavra ídolo, Debray (1992) afirma que:

Ídolo vem de éidolon que significa fantasma dos mortos, espectro e, somente em seguida, imagem, retrato. O éidolon arcaico designa a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, de seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica. (p.23)

À exemplo das efígies de madeira, usadas para substituir os corpos já putrefatos em funerais de monarcas em meados do século XV, o ídolo, ou éidolon, não carrega a função de substituir visualmente, de forma representativa o cadáver, como faria uma máscara mortuária ou uma fotografia. Com isso, esses éidolons não carregam a função de apresentar um realismo ou traços físicos aparentes com o morto, servindo apenas para ocupar um local físico em que os vivos já não permitem a esse corpo morto de ocupar, como evidencia Vernant (1991):

Quando se revela impossível repatriarcar o corpo untado de mel e de cera para conservar, há que deitar mão de um éidolon cuja presença, durante o funeral e no túmulo, desempenha o papel de um substituto do cadáver ausente. Sem ser anicónico, mas com forma plenamente humana, este éidolon não é uma imagem; não representa a fisionomia da pessoa do morto; torna o morto presente. Não visa dar uma impressão ilusória de semelhança; à partida, pela sua inserção no ritual fúnebre, funciona como substituto do defunto. (p.58)

Porém, para que possamos entender melhor as relações de corporeidade que se fazem entre morte e imagem, é preciso introduzirmos um outro conceito. Em adição ao conceito do ídolo, Belting (2005) explora uma relação entre o eídolon e o kolossos, criando assim uma analogia que faz menção aos paralelos entre imagem e meio, com alma e corpo:

Eidolon era entendido como a imagem de um sonho, a aparição de um deus ou o fantasma de ancestrais mortos. Também abrange largamente o significado de imagens mentais e mnemônicas no pensamento simbólico, assim como imagens projetadas sobre o mundo exterior. Oposto a essa natureza transitória, kolossos representa o artefato de pedra ou metal que hoje chamaríamos meio [ou medium], no qual as imagens se materializam, apesar de kolossos ser também adotada no sentido moderno da palavra. Tanto o eidolon quanto o kolossos remontam ao ser humano, como um terceiro parâmetro nesta configuração: uma pessoa vivendo em um corpo físico, que experimentou o eidolon e fabricou o kolossos, sendo o primeiro um produto da imaginação, enquanto o segundo o resultado de artefatos criadores. (p.68)

Presença, ausência, morte e imortalidade se entrelaçam, criando uma amálgama onde tudo o que resta no final é a imagem. Esse conceito da alma da imagem, representado em Belting (2005) como eídolon, aparece na forma de psyché, nos textos de Vernant (1991), também relacionado ao kolossos. Enfim, eídolon ou psyché, remontam à parte incorpórea da imagem, ou seja, as imagens mentais.

Sublinhando que no termo dos ritos funerários, que fizeram desaparecer o cadáver no invisível, a figura do morto se reveste para os vivos do aspecto de uma realidade com duas faces, cada uma das quais remete para a outra como sua contrapartida necessária, estabelecemos entre o kolossós e a psyché uma estreita relação de complementaridade; ambos, dissemos, traduzem o novo estatuto social que o morto adquire através do funeral, a sua sobrevivência na memória do grupo sob uma forma bem determinada: socialmente, o morto existe e manifesta-se no modo da ausência. Evocá-lo, celebrá-lo no canto é, ao mesmo tempo que dizer da sua glória, sublinhar a distância que o separa do mundo aqui e agora; vê-lo é ver que não está presente. (p.27)

O médium opera como o corpo por onde esse simulacro de vida tende a tentar resistir à morte. Assim sendo, o kolossós, tal como a fotografia e a máscara mortuária, atua no dito paradoxo da presença-ausência da imagem. Portanto, o papel fotográfico como o médium da fotografia, seria análogo ao kolossós, pelo qual podemos tocar, conseguimos visualizar e interpretar a imagem, como aponta Vernant (1991):

[...] o kolossós, dado o efeito desconcertante de presença-ausência que suscita, opera à maneira paradoxal de um duplo: inscreve a ausência, o vazio, no próprio seio do que se deixa ver como presente. O ser que ele evoca, à maneira de um substituto, manifesta-se na forma da pedra como aquilo que fugiu para longe, que não pode estar ali, que pertence a um inacessível alhures. (p.28)

Entretanto, haja visto que não é necessária a semelhança para que um corpo possa ser substituído por um objeto, podemos imaginar o quão impactante é essa situação quando a semelhança se faz presente. Podemos ir ainda mais afundo e pensar como se daria essa relação quando além da semelhança, o próprio retratado está inserido nessa imagem, como acontece nos casos das máscaras e das fotografias mortuárias.

Já destituído de sua personalidade e fadado ao esquecimento, o morto passa a se transmutar em corpos e meios etéreos de se manter, paradoxalmente falando, vivo. Assumindo o kolossós como seu novo corpo e a psyché como sua imagem fantasmática, o morto se faz presente no além-vida, se mantendo vivo de uma forma onírica ou até mesmo metafísica. Os limiares entre semelhança e realidade se entrelaçam, nos confundindo e não nos permitindo dissociá-los. Assim, elevamos a fotografia ao patamar máximo de representação do sujeito, enquanto o corpo do mesmo apodrece distante de nossos olhares. Reconfigurados como a nova imagem do sujeito, kolossos e psyché se fazem presentes em meio aos vivos e passam a operar como o representante do próprio indivíduo para aquela sociedade, como afirma Vernant (1991):

Kolossós e psuché traduzem de duas maneiras complementares o novo estatuto social do morto, a sua existência num além que se manifesta ao universo humano no modo da ausência. Para a psuché, a evidência do parecer, na exactidão dos seus mais concretos pormenores, a completa semelhança com a figura do vivo são como que o revestimento de um vazio, o véu ilusório lançado sobre o não-ser: a psuché não é esse corpo que se vê nela, mas a sua imagem fantasmática, o seu duplo, um eídolon da mesma natureza do sonho, a quimera, a ilusão, o phásma. (p.24)

Podemos concluir que toda morte acarreta na dualidade entre presença e ausência. Sendo essa ausência, a grande responsável pela criação desses diversos tipos de objetos funerários. Por mais que o cadáver esteja resguardado em um caixão abaixo do solo, são criados subterfúgios para tentar diminuir a ausência desse corpo entre os vivos, com isso, criam-se novos signos daquele sujeito, que possam ser aceitos pelos vivos. Identificamos essa ideia nas palavras de Vernant (1991), ao afirmar que: “O estatuto de morto implica ao mesmo tempo a presença funerária num lugar determinado do solo e uma completa ausência em todo o espaço humano, uma partida para a margem do além” (p.34). Esse conceito é reforçado por Catroga (2010), ao dizer que todo signo funerário tem relação com o túmulo.

Todo o signo funerário, explícita ou implicitamente, remete para o túmulo (recorde-se que signo deriva de sema, pedra tumular). 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 vestido, caixão, pedra tumular, epitáfio, estatuária, fotografia, etc.) que induz metaforicamente à aceitação da

incorrupibilidade do corpo, elevando-se a “metonímia real, num prolongamento sublimado, mas real, da sua carne”. 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. E os signos “são assim dados em troca do nada segundo uma lei de compensação ilusória pela qual quanto mais signos temos mais existe o ser e menos o nada. Graças à alquimia das palavras, dos gestos, das imagens ou monumentos — posto que as sepulturas seguem a mesma lógica — dá-se a transformação do nada em algo ou em alguém, do vazio num reino”. (p.168)

Todo esse conceito é reforçado nas palavras de Belting (2005) ao afirmar que “O corpo e o meio estão igualmente envolvidos no sentido das imagens em funerais, à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens” (p.69). Nessa instalação das imagens, ocorre a “troca de corpos” entre a imagem e o retratado, onde o corpo virtual passa a ser o representante máximo do indivíduo morto. Acerca dessa troca de medialidade dos corpos, Belting (2005) constata que:

Mas essas imagens, por sua vez, permaneciam na carência de um corpo artificial, para ocupar o lugar vago do falecido. Aquele corpo artificial pode ser chamado meio (não só material), no sentido em que as imagens necessitavam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. Nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência – que é a morte. Logo, a medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, incidentalmente, do sentido em que nossos corpos físicos também funcionam como meios – meios vivos contra meios fabricados. As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior. (p.69)

Um fator intrigante é como ocorre uma mudança radical na relação que fazemos de uma mesma imagem, enquanto representante de uma mesma pessoa, em dois momentos distintos específicos. Enquanto a pessoa vive, aquela imagem tem o caráter de ser apenas uma representação daquela pessoa. Contudo, a partir do momento da morte do retratado, aquela imagem passa a operar como o novo corpo desse indivíduo, tomando para si a fisicalidade de todo o carinho e memória por parte dos vivos, suprindo assim (de alguma forma), a ausência deixada pela morte do sujeito. Sobre essa substituição de corpo, Belting (2005) afirma que:

A gravura ocupa o lugar nos meios de massa que os indivíduos mortos teriam continuado a ocupar, caso ainda estivessem vivos. Portanto, temos que distinguir dois propósitos radicalmente opostos. Enquanto a gravura de tal pessoa, ainda viva, seria um mero instantâneo natural, essa mesma gravura, morta a pessoa, muda seu significado completamente. Ela agora representa a ausência de alguém, ou seu espaço vazio, no mesmo ambiente de que essa pessoa, até aquele momento, era parte

integrante. Mesmo em tais práticas residuais, experimentamos a sobrevivência daquela “troca simbólica”, a qual Jean Baudrillard dedicou seu famoso livro. (p.71)

Sendo assim, os cemitérios e velórios, locais por essência de tais substituições corpóreas e de criação de novas imagens, se tornam lares dessa troca simbólica da morte, fato este, reforçado por Catroga (2010):

O nosso ponto de partida é óbvio: todo e qualquer cemitério, e particularmente o cemitério oitocentista, deve ser visto como um lugar por excelência de reprodução simbólica do universo social e das suas expectativas metafísicas. E este simbolismo decorre do facto de, como sublinhou Gaston Bachelard, a morte ser “primeiramente uma imagem”. (p.166)

No entanto, no que tange a essa nova corporeidade do morto, diversas dúvidas surgem. Cientistas afirmam que dentro de determinado período de tempo nós trocamos todas as células de nosso corpo. Com isso, eu ainda posso afirmar que aquela criança no álbum de minha família sou eu? Que outros seres, que outras quimeras estaríamos dando vida toda vez que criamos novas imagens?

Aquela criança no álbum de minha família se manteve inerte todo esse tempo, enquanto eu estive em constante mudança. Se eu não tivesse contato com aquela imagem durante toda a minha vida, hoje eu talvez nem soubesse que aquela criança um dia teria sido eu. Portanto, qual dessas duas versões minhas eu posso considerar ser mais "eu"? Será necessário então que o “eu” que escreve esse texto morra para que aquela criança tome o lugar do meu corpo e passe a ser o derradeiro “eu”?

Deixando a questão da corporeidade pessoal um pouco de lado, pensemos agora a nova corporeidade do objeto fotográfico. Vimos de perto, gradualmente, a transição do corpo do objeto da fotografia, até que o mesmo se findasse. Não estamos mais habituados ao kolossos original da fotografia, o papel. Há muito não revelamos, tampouco imprimimos as nossas fotografias, como era costumeiro. Quando o fazemos, isso se dá em um ato nostálgico e quase fetichista. A fotografia se transmutou em dados digitais, permitindo assim, que a mesma imagem (ou cópias virtuais dela) possa ser reproduzida simultaneamente em diversas telas em diferentes lugares do mundo. Com essa mudança drástica na forma como interagimos com as imagens, como as fotografias de pós-morte sobreviveriam a essa nova era digital das imagens? Contudo, ainda seria possível que ocorresse essa troca simbólica da morte, visto que a imagem, agora digital, também carece de um corpo? Seria a Psyché, desprovida da presença do Kolossós, capaz de satisfazer as nossas necessidades de presentificação do morto? Para essas reflexões, podemos levar em consideração o que Belting (2005) nos afirma, ao dizer que nossa aptidão de

substituição da ausência através da imagem só se dá pelo fato de sabermos distinguir imagem e medium.

A distinção entre imagem e medium aplica-se igualmente à definição incontestável do que seja uma imagem: a presença de uma ausência. Sua presença certamente é uma em nosso fitar, um fitar de reconhecimento que nos ajuda a animar imagens como seres vivos. Mas a presença e a visibilidade factual das imagens dependem de sua transmissão por um dado medium, no qual elas aparecem ou são realizadas, seja em um monitor ou incorporadas em uma antiga estátua. Em seu próprio nome, as imagens com sucesso atestam a ausência do que elas fazem presente. Graças a seus media, elas já possuem a presença daquilo de que elas precisam para representar. Portanto o enigma das imagens – ser ou significar a presença de uma ausência – resulta, pelo menos em parte, de nossa capacidade de distinguir imagem de medium. Estamos dispostos a creditar imagens em referência a alguma coisa ausente: de fato, podemos ver aquela ausência que se repagina na visibilidade paradoxal que pode ser chamada de medium. (p.76)

Uma mesma fotografia, em um formato digital, nos remete à uma sensação de distanciamento muito maior do que a sua versão física, em papel. Na fotografia digital, experienciamos a estranha sensação de que a imagem está por detrás de uma tela, quase como se estivesse presa sob uma redoma de vidro. Podemos até mesmo comparar essa nova interação com as imagens, com a forma distanciada que já experienciávamos de uma fotografia em uma exposição em galerias ou museus. Perdemos o toque da fotografia. Perdemos aquela sensação que Barthes experienciara e nos descrevera ao acariciar a fotografia de sua falecida mãe.

Se tantos objetos funerários, tal como a fotografia, atendem ao princípio de dar um novo corpo, menos corrompível, à pessoa que faleceu, como se dará essa relação com a fotografia em dados digitais, sendo essa passível de uma corrupção nos dados, o que tornaria essa imagem inacessível ao expectador?

Poderíamos encarar essa fotografia incorpórea como uma forma de memória de maior duração? Poderiam essas novas imagens digitais serem reconhecidas como uma super-psyché, ou um super-eídon?

Tudo isso me faz pensar em todo o esforço gerado pra se manter “viva” a fotografia tida como a primeira de que temos registro, de Niepce, que hoje se encontra em um ambiente totalmente refrigerado, com baixíssima luminosidade, e mesmo assim se resta muito pouco do que essa imagem era quando ela foi criada. Hoje, cópias digitais, que foram feitas de cópias físicas anteriores dessa mesma fotografia perduram mais do que a própria fotografia original. Com isso, penso em todos esses Kolossos que são criados de uma mesma imagem a todo o momento. Múltiplos Kolossos de uma mesma psyché. Traçando um paralelo com a alquimia, poderíamos encarar esses kolossos como meros homúnculos, desprovidos de almas?

Até que ponto essa enorme quantidade de kolossos a que somos expostos a todo momento não formariam uma mera pilha de pedras, onde em pouco tempo acabariam por perder suas conexões com os seus referenciais, passando a se reconfigurarem como meros Stonehenges, que almejam nos dizer algo, mas ao qual já não possuímos todos os signos necessários para que pudéssemos interpretá-los?

Em meio a todos esses conceitos acerca de corpos de pedra, da imortalidade e de imagens, é impossível não criarmos uma associação com uma criatura mitológica que se apoia na imagem: a Górgona. De acordo com a lenda, Medusa, uma das três irmãs Górgonas da mitologia grega, petrificava com o olhar todo aquele que olhasse em seus olhos. No entanto, o herói Perseu se utilizou de um artifício para enganá-la. Conforme o herói se aproximou do monstro, usou o seu escudo como espelho contra o olhar da górgona. Medusa ao ver seu rosto refletido no escudo ficou transtornada diante de sua própria imagem, lançando um grito dilacerante. Com isso a criatura se fez hipnotizada e Perseu cortou-lhe a cabeça com uma espada em apenas golpe. Porém, a górgona ainda se manteve consciente. Perseu então tomou a cabeça da besta mitológica e a colou num escudo, utilizando-a como um arma, haja visto que seu olhar serviria para transformar seus inimigos em pedra.



Fig. 11 – Caravaggio, *Medusa*, óleo sobre tela, Itália, 1597 [Galleria degli Uffizi].

Partindo do que Vernant (1991) afirma sobre a Górgona, “Ver a Górgona é olhá-la nos olhos e, com o cruzamento dos olhares, deixar de ser, deixar de estar vivo para se tornar, como ele, potência de morte. Olhar a Górgona é perder a visão no seu olhar, transformar-se em

pedra cega e opaca.” (p.91), podemos traçar um paralelo com o ato fotográfico e afirmar que olhar para a lente fotográfica é como olhar para dentro dos olhos da Medusa. É morrer em seu corpo atual, e vê-lo transformado em pedra, no kolossos de uma outra imagem.

Não obstante, em toda a imagética grega, a figura da Górgona é um dos raríssimos casos em que a frontalidade é usada na representação de um rosto. Quais seriam as intenções dos pintores desses vasos ao fazerem com que fitássemos a criatura diretamente nos olhos?

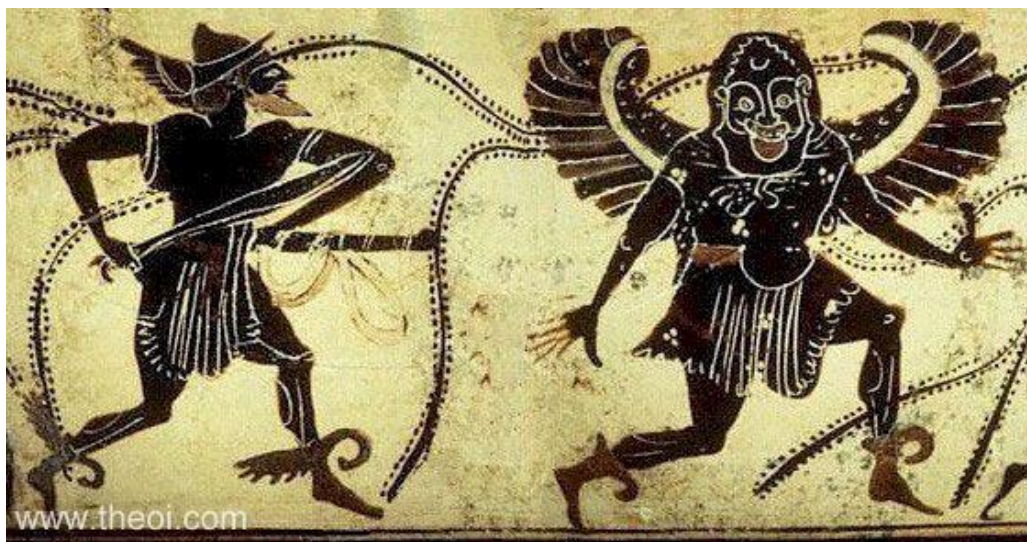


Fig. 12 – Atribuído a um seguidor do pintor Theseus, *Perseu e Medusa*, cerâmica, Grécia, c. 510 a.C [The J. Paul Getty Museum].

Contudo, seria difícil encontrarmos uma metáfora que se encaixasse melhor com o ato fotográfico do que a frase de Vernant (1991) “o que a máscara da Górgona nos mostra, quando ficamos fascinados, somos nós próprios, nós próprios no além, nessa cabeça vestida de noite, nessa cara mascarada de invisível que, nos olhos da Górgona, se revela a verdade da nossa própria figura” (p.92). O resultado de olharmos nos olhos da Medusa é vermos a nossa própria imagem transfigurada em morte.

Essa ideia do paralelo entre a história da Medusa e o ato fotográfico é reforçada pelo conceito de que a alteridade que existe em nosso duplo, conforme defendido por Vernant (1991), em contraponto ao que aconteceria em um mero espelho, é o que nos petrifica, ou seja, aquilo que nos torna diferentes de nosso duplo fotográfico é a nossa imagem alterada, o kolossos, que dá corpo a essa nova imagem.

O rosto da Górgona é uma máscara; mas em vez de a usar para mimar o deus, é a figura que produz o efeito de máscara olhando simplesmente nos olhos. Como se esta máscara não nos tivesse saído da cara, não se tivesse separado de nós para se fixar na nossa frente, como uma sombra ou um reflexo nosso, sem podermos separar-nos dela.

É o nosso olhar que fica preso na máscara. O rosto da Górgona é o Outro, o duplo de nós próprios, o Estranho, em reciprocidade com a nossa figura como uma imagem no espelho seria ao mesmo tempo menos e mais do que nós próprios, simples reflexo e realidade do além, uma imagem que nos traga porque em vez de nos devolver simplesmente a aparência da nossa própria figura, de refractar o nosso olhar, representa, no seu esgar, o horror terrífico de uma alteridade radical com a qual nós nos vamos identificar tornando-nos pedra. (p.92)

Entretanto, a imagem do duplo do espelho se difere do duplo da imagem fotográfica. Podemos notar isso segundo as ideias de Héran (2002) de que na fotografia, nunca podemos negar que o retratado esteve lá. Havendo sempre uma dupla posição conjunta da realidade e do passado, enquanto, no espelho, essa dupla posição só se dá na realidade, no mesmo momento, ou seja, a imagem refletida nunca poderá ser diferente do referencial. Contudo, segundo Vernant (1991): “Reduplicação do que é uma, objetificação do sujeito, alteridade do mesmo: o espelho, tal como a máscara, é ao mesmo tempo menos do que pessoa – uma ilusão, uma aparência vazia, um cenário oco” (p.99). Enquanto a fotografia, e sua alteridade em seu duplo, carrega consigo diversos novos sentidos.

Retornando à história da Medusa: Perseu, com os louros da vitória contra Medusa, faz-se imortal através de sua imagem, ou seja, não é o corpo do herói que o imortaliza, mas a sua imagem fictícia que permanecerá para sempre habitando entre os vivos, como afirma Debray (1992):

A transposição em imagem – como a glória para o herói grego, a apoteose para o imperador romano, a santidade para o papa cristão, é o melhor que acontece ao homem do Ocidente porque sua imagem é a sua melhor parte: seu ego imunizado, colocado em lugar seguro. Por ela, o vivo apreende o morto. Os demônios e a corrupção das carnes nos fundos dos jazigos (no exemplo cristão) encontram aí algo mais forte do que eles. A “verdadeira vida” está na imagem fictícia e não no corpo real. (p.25)

Se o homem anteriormente precisava da imagem para se imortalizar, hoje imortalizamos tudo, a todo o tempo, inclusive coisas e situações banais. Doravante, tomamos a forma de Górgonas da atualidade, petrificando tudo o que nossos olhos (ou a extensão deles, as nossas câmeras fotográficas) tocam. Esse conceito se reforça pela ideia de Barthes (1984), ao dizer que os jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte. O que ainda nos leva a pensar que aqueles cientistas, ao desejarem inventar uma máquina que imortalizasse a imagem do homem, acabariam contraditoriamente criando uma máquina da morte.

Para Debray (1992), ao representar alguém, você não o tornaria presente somente no sentido de uma evocação da pessoa através da imagem, mas também o substituindo, suprimindo

assim, uma falta causada pela pessoa representada. Devido a essa característica, a fotografia é, ainda hoje, o meio mais utilizado para se guardar lembrança e reverenciar alguém que faleceu.

Nenhum outro objeto moderno foi capaz de gerar tantos ritos e cultos em nossa sociedade quanto a câmera fotográfica. O ato de fotografar uma pessoa é quase um ato místico. Através da fotografia, o fotógrafo está de uma forma mística, ou até mesmo metafísica, imortalizando o sujeito retratado. A fotografia de uma pessoa que se foi é praticamente um artefato místico que a traz de volta à vida, dando-lhe um novo corpo. De todas as formas de atingir a imortalidade, a fotografia foi a mais próxima que o homem conseguiu atingir.

Entretanto, o outro objeto mortuário, além da fotografia, que possui grande reconhecimento pelo seu caráter indicial, ou seja, sendo reconhecido por seu caráter realista, é a máscara mortuária. Contudo, outras relações importantes entre imagem e morte surgem do conceito das máscaras, com isso, faz-se necessário que nos aprofundemos nas relações entre máscara e imagem, partindo da ideia de Belting (2005), de que toda a imagem de certa maneira é uma máscara:

[...] toda a imagem, de uma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo. Decoração facial e tatuagem podem transformar a face humana efetiva em máscara. Nesse ponto, a metamorfose como a origem da imagem é altamente relevante. O significado antigo da máscara como persona recebeu muita atenção no pensamento humanista. Nesse caso, em um artigo recente, discuti a respeito da cobertura que restou de um retrato perdido da Renascença, do qual a máscara, paradoxalmente coberta com cores vivas, pretendia também denunciar o mesmo retrato que ela, em seu tempo, como tal serviu para ocultar. Lê-se no epigrama que acompanha: “Sui cuique persona”, ou, “Para todos seu [ou sua] persona”, o qual conscientemente joga com o duplo sentido do termo persona, significando tanto máscara quanto pessoa. No sentido em que é a máscara mais peculiar de um rosto, o retrato também pertence à história da relação que eu chamo imagem e morte. (p.70)

2.1.1 Máscaras

O molde da máscara ao tocar na pele já fria do cadáver nos revela a sensação de que a imagem extraída carrega consigo uma verdade. O contato direto do material com o corpo do morto se fez necessário para que essa imagem fosse criada, com isso, a relação indicial se faz inquestionável. É no índice que as fotografias e máscaras mortuárias se aproximam e, por outro lado, distanciam-se das funções ritualísticas dos demais objetos mortuários. A importância atribuída ao realismo e à semelhança da imagem da pessoa retratada se fizeram presentes desde a criação da técnica, como afirma Héran (2002):

Em vários casos, os usos da máscara de morte são emblemáticos da evolução da mentalidade no século XV. O surgimento dessa prática primeiro corresponde ao desenvolvimento da iconografia macabra, que é introduzida na arte ocidental no final do século XIV, com sua procissão de transis e danças macabras. Como os corpos magros que os artistas esculpiam nas tumbas, a máscara atesta o fascínio exercido pela morte nos homens do século XV. Mais que o transi, imagem simbólica de decomposição, exacerba o hediondo da morte, a máscara mostra o próprio momento da passagem, em sua verdade mais concreta, na maneira mais fiel. (p.22)

Este caráter indicial das máscaras mortuárias foi o fator responsável por torná-las o mais importante objeto mortuário previamente à criação da fotografia, sendo realizadas com exclusividade para as pessoas de alto poder aquisitivo ou dotadas de status gênio na sociedade.



Fig. 13 –*Máscara Mortuária de Dante Alighieri*, Itália, c. 1483 [Palazzo Vecchio, Florença].

Na fotografia, um modelo de fato precisa estar presente no ato fotográfico para que sua representação ocorra e isso suscita uma série de questões acerca do real e da presença. Com isso passado e presente se fazem presentes em uma mesma imagem. Para Barthes (1984), a realidade e o passado são a própria essência da fotografia.

Ao contrário dessas imitações [pinturas], na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda de cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. (p.73)

Se o negativo, ou o traço direto, é feito com a luz sobre a película no momento do disparo, a máscara mortuária, por sua vez, é uma cópia modelada diretamente no rosto do morto. Esse

contato imparcial com o objeto, tanto na fotografia quanto na máscara, jamais conseguiria ser atingido pela pintura, uma vez que o pintor sempre seleciona certas qualidades do objeto quando executa a sua imagem. Por mais realista que a pintura possa parecer, ela jamais carregará as mesmas atribuições das artes com caráter indicial. Digamos, a título de comparação, que a pintura é subjetiva; a fotografia e a máscara objetivas. Sobre essa característica, Barthes (1984) afirma que:

[...] o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. (p.74)



Fig. 14 - Francesco Antommarchi, *Máscara mortuária de Napoleão Bonaparte*, bronze, Itália, 1833 [Art Institute Chicago].

No entanto, por mais que a máscara mortuária também carregue consigo esse reconhecimento de seu caráter realista, todo o processo da criação de tal objeto é muito trabalhoso e dispendioso. Nesse quesito a fotografia veio a ser o substituto mais prático e barato de um objeto mortuário, como nos afirma Héran (2002):

Resta que a encomenda de uma máscara mortuária não é diferente, no espírito, de encomendar um retrato pintado, desenhado ou fotografado. A máscara, no entanto, possui a vantagem da fidelidade ao original, mas esta fidelidade pode ser garantida hoje pela fotografia e especialmente pelo cinema, "a imagem que move": a aparência dessas artes é provavelmente uma das razões para cair em desuso a máscara mortuária. (p.82)

Entretanto, um fator que contribuiu para que as máscaras mortuárias fossem bastante difundidas foi a sua reprodutibilidade, característica também presente na fotografia. Em ambas as técnicas, a partir de um mesmo molde diversas reproduções podem ser criadas. Várias cópias de uma mesma máscara mortuária são possíveis de serem realizadas a partir de um mesmo molde, enquanto para a fotografia um mesmo negativo fotográfico pode ser usado para se gerar diversas cópias de uma mesma imagem. Contudo, essa alta capacidade de reprodutibilidade fez com que a máscara mortuária transcendesse o âmbito restrito de seu uso, de modo que o cidadão comum pudesse ter em sua casa uma máscara de alguma personalidade pública que admirasse.

O crescente interesse pelo mórbido por parte do cidadão do século XV cumpriu um papel importante para que a difusão da máscara mortuária acontecesse. Entretanto, o afastamento que da morte no mundo contemporâneo é um dos grandes motivos para que a máscara e a fotografia mortuária praticamente desaparecessem de nossos hábitos ritualísticos envolvendo esse tema.

2.2 Origem da Fotografia

Podemos enumerar as diversas correlações que podemos fazer ao compararmos a fotografia da pintura. Porém, por mais que essas formas de arte possam parecer muito próximas e pudéssemos inclusive acreditar que a fotografia seria a evolução técnica da pintura, o surgimento da fotografia não acontece através da pintura e tampouco de pintores. A origem da fotografia se fez possível através da ciência, sendo executada por inventores e não por pessoas relacionadas ao campo das artes, como cita Barthes (2017):

Diz-se com frequência que são os pintores que inventaram a Fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e a óptica da câmera obscura). Digo: não, são os químicos. Pois o noema "Isso foi" só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. (p.76)

Fazendo contraponto com a pintura, a fotografia carrega consigo uma aura de realidade que nem a pintura em estilo realista mais tecnicamente bem executada jamais conseguirá atingir. Essa aura da fotografia faz com que acreditemos no que a imagem nos mostra. Nas palavras de Dubois (1993) “A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (p.25). Esse fato se dá pela necessidade de que o objeto retratado esteja realmente em cena para que a fotografia aconteça, por mais que durante a história da fotografia, muitos fotógrafos tenham explorado esse conceito e subvertido essa ideia que atribuímos à fotografia. No entanto, essa credibilidade que damos à fotografia é reforçada pelo caráter mecânico ao qual a fotografia precisa passar para ser obtida. Sobre a fidelidade creditada à fotografia, Dubois (1993) afirma que:

Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso do real bem singular. E essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seus modo específico de constituição e existência: o que se chamou de automatismo de sua gênese técnica. (p.25)

A constatação de que a fotografia foi criada por inventores, e não por artistas, diz muito sobre o desenrolar dessa atividade em seus primeiros anos de existência. Após a estrondosa chegada dos daguerreótipos (o primeiro processo fotográfico anunciado e comercializado em larga escala na primeira metade do século XIX) deu-se início a popularização da técnica, que originaram as primeiras relações das massas com a fotografia. Niépce e Daguerre, por muitos considerados os pais da fotografia, foram exemplos claros dos objetivos que os demais inventores almejavam com a fixação da imagem em um suporte físico, como afirma Mauad (1996):

A fotografia surgiu na década de 1830 como resultado da feliz conjugação do engenho, da técnica e da oportunidade. Niépce e Daguerre - dois nomes que se ligaram por interesses comuns, mas com objetivos diversos - são exemplos claros desta união. Enquanto o primeiro preocupava-se com os meios técnicos de fixar a imagem num suporte concreto, resultado das pesquisas ligadas à litogravura, o segundo almejava o controle que a ilusão da imagem poderia oferecer em termos de entretenimento. (p.2)

O tempo de exposição para as primeiras fotografias feitas por daguerreótipos era de aproximadamente 13 minutos, o que facilmente acarretaria em uma imagem com o aspecto “borrado” caso o modelo não se mantivesse estático. Contudo, por mais que a tecnologia da época não estivesse avançada ao ponto de realizar instantâneos, os retratos se tornariam muito

populares desde o princípio. Com o passar dos anos, esse tempo de exposição foi gradativamente sendo reduzido, tornando as fotografias cada vez mais fáceis de serem executadas.



Fig. 15 – Louis Daguerre, *L'Atelier de L'artiste*, daguerreotipo, França, 1837 [Société française de photographie].

As primeiras câmeras que surgiram na França e na Inglaterra no início da década de 1840 eram operadas principalmente por investidores e inventores. Com efeito, se fazia a fotografia sem qualquer intenção de criar algo com caráter artístico. Ou seja, ainda não existiam fotógrafos profissionais e tampouco amadores. No entanto, com a difusão da técnica e a ampla comercialização do daguerreótipo, desenhistas, gravuristas, caricaturistas e pintores que se dedicavam a produção de retratos por encomendas (considerados então artistas de ofício) passaram a se dedicar à fotografia. Parte desse interesse se deu pelo fato de suas atividades terem sido diretamente afetadas e até mesmo ameaçadas pela emergente popularização desse novo meio. No entanto, existia um consenso no meio artístico de que as imagens fotográficas se distanciavam muito do que, na época, se entendia por arte. Intelectuais e críticos de arte da época se esforçavam para subjugar a fotografia em detrimento de uma arte “pura”. Como a argumentação que Argan (2004) associa a Baudelaire e, posteriormente, aos simbolistas e correntes afins: “evita-se o problema sustentando que a arte é atividade espiritual que não pode ser substituída por um meio mecânico”, pressuposto que o autor refuta ao dizer que:

A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade *como ela é* e a pintura a reproduz *como se a vê* é insustentável; a objetiva fotográfica reproduz, pelo menos na primeira

fase de seu desenvolvimento técnico, o funcionamento do olho humano. Também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano um olho influenciado pelos sentimentos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque. (p.79)

As primeiras linguagens da fotografia como conhecemos hoje começariam a surgir nas décadas posteriores. Enquanto isso, muitos fotógrafos nessa época se inspiravam em temas clássicos da pintura utilizando-se de composições, de enquadramentos e cenários que remetessem à arte clássica, na tentativa de emular uma “fotografia artística” conforme os parâmetros da época. Porém, como descreve Argan (2004), a fotografia só conseguiria ser encarada como arte quando, finalmente, se distanciou da pintura:

As fotografias “artísticas”, tão em voga no final do século passado e no início do século XX, são semelhantes às estruturas perfeitas em ferro ou cimento que os arquitetos “estruturais” revestiam com um medíocre aparato ornamental para dissimular sua funcionalidade: e assim como só surgirá uma grande arquitetura estruturalista quando os arquitetos se libertarem da vergonha pelo suposto caráter não-artístico de sua técnica, só surgirá uma fotografia de alto nível estético quando os fotógrafos, deixando de se envergonhar por serem fotógrafos e não pintores, cessarem de pedir à pintura que torne a fotografia artística e buscarem a fonte do estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica. (p.81)

Contudo, os retratos também tiveram um papel importantíssimo na recepção dessa nova tecnologia pela sociedade. Dentro dessa categoria, as fotografias mortuárias foram as grandes responsáveis pela aceitação e massificação da fotografia. Esse fato ocorreu devido a imagem fotográfica ser constituída por uma combinação entre o índice e o ícone, em detrimento da pintura cuja natureza é predominantemente icônica. Sobre a relação de iconicidade da imagem fotográfica, Vinhosa (2016) afirma que:

Esse duplo estatuto lhe confere a qualidade do “isto foi”, salientada por Barthes, ao mesmo tempo em que o conjuga com o “isto é” do ícone, o qual, em sua re(a)apresentação, atualiza-se na experiência visual que oferece Belting. Em outras palavras, a fotografia se situa entre a memória de um passado e a experiência viva do aqui e agora da imagem. (p.1020)

Por possuir características ao mesmo tempo indiciais e icônicas a fotografia adota uma linguagem totalmente diferente das demais formas de arte, haja visto que na fotografia, por mais que se use da subjetividade, o referente inevitavelmente se faz presente nela. Sobre essa relação do vestígio do objeto retratado na fotografia, Vinhosa (2016) afirma que:

Evocado por seu vestígio e presença na imagem, esta de forma alguma guarda identidade com o objeto original que lhe deu origem, apenas lhe assemelha. Nesse

sentido, a fotografia, modificando-o em razão do recorte subjetivo que o autor lhe atribui, constitui-se como “escrita”. Conquanto seja forma estruturalmente construída, portanto expressiva, a fotografia, mesmo a documental, afirma sua autonomia nas convenções arbitrárias que regula o ícone – instância própria de representação da imagem. Sendo ícone e índice, ela distancia-se do referente, sem, contudo, perdê-lo de vista. (p.1025)

A fotografia, em parte, retirou dos pintores o papel de retratar seus assuntos de forma realista, abrindo curso para uma infinidade de pesquisas visuais que marcaram a história da arte durante todo o século XIX e a primeira metade do XX. Movimentos como o Impressionismo surgem como uma resposta direta ao advento da fotografia. Alguns autores consideram que os pintores deveriam ser profundamente gratos aos fotógrafos, afirmando que esses poderiam então se concentrar em desenvolver trabalhos que transcendessem os temas do puro realismo ou da arte como representação. Sobre essas mudanças no paradigma da pintura, Argan (2004) afirma que:

Com a difusão da fotografia, muitos serviços sociais passam do pintor para o fotógrafo (retatos, vistas de cidades e de campos, reportagens, ilustrações etc.). A crise atinge sobretudo os pintores de ofício, mas desloca a pintura, como arte, para o nível de uma atividade de elite. Se a obra de arte se torna um produto excepcional, há de interessar apenas a um público restrito, e ter um alcance social limitado; além disso, a produção de alta qualidade na arte também deixa de ter função, caso não sirva de guia a uma produção média. Não mais se qualifica como um bem de consumo normal, e sim como arte malograda; tende, portanto, a desaparecer. (p.78)

Entretanto, a fotografia não se rendeu tão facilmente a seus algozes, tendo muitas vezes recorrido a certos artifícios, para igualar-se e competir com a pintura, como no caso do pictorialismo, movimento fotográfico em que os fotógrafos posicionam os modelos de acordo com as poses já reconhecidas nas pinturas clássicas e, em um segundo momento, manipulavam em laboratório os resultados, alterando a granulação, os tons e adicionando cores, no intuito de fazer com que essas fotografias se assemelhassem às pinturas.



Fig. 16 – Julia Margaret Cameron, *O Beijo da Paz*, fotogravura, Inglaterra, 1869 [Art Institute Chicago].

Quanto a essa dependência em relação à pintura, Barthes (1984) afirma que “A Fotografia foi, é ainda atormentada pelo fantasma da Pintura [...]a Fotografia fez dela, através de suas cópias e de suas contestações, a Referência absoluta, paterna, como se tivesse nascido do Quadro” (p.34). Por muito tempo a fotografia se manteve à sombra da pintura. Porém, Seligmann-Silva ao analisar a obra de Benjamin (2019), afirma que a partir de Benjamin, a fotografia permitiu que a arte pudesse ser pensada não pelo seu caráter de reprodução, mas como produtora da própria obra.

Com a técnica fotográfica, no entanto, a arte como reprodução passou a ser pensada, com Benjamin, de um modo inteiramente diverso, não mais enquanto re-produção de um objeto ou tema, mas sim enquanto produção da própria obra. Para ele, o fundamental é que a fotografia é intrinsecamente reprodutível, dispensa “modelos” anteriores e permite dar adeus ao passado. Isso implicou um abalo na tradição, um rompimento com ela, lançando, portanto, a modernidade em um outro paradigma, onde o que conta não é mais imitar (a natureza ou os grandes modelos) ou ser original, mas sim o fato de não existir mais uma identidade única, fechada, da obra, do seu produtor e daquilo que eventualmente ela venha a representar. (p.28)

O último retrato – *le dernier portrait*, no Francês –, como eram conhecidas as fotografias de mortos entre os anos 1854 e 1860, seguia o padrão estético dado pela pintura, visto que as técnicas fotográficas nesse período estavam apenas engatinhando e os fotógrafos ainda não detinham o reconhecimento artístico que os fizesse rivalizar com a pintura. Com efeito, muitos fotógrafos buscavam referências diretas em pinturas famosas quando idealizavam suas imagens mortuárias, como na pintura que Léon Cogniet realizou, onde este retrata o pintor

Jacopo R. Tintoretto executando uma pintura mortuária de sua própria filha em seu leito de morte.



Fig. 17 – Léon Cogniet, *Tintoretto pintando sua filha morta*, óleo sobre tela, França, 1843 [Musée des Beaux-Arts de Bordeaux].

Encontramos em diversos trabalhos mortuários de fotógrafos do século XIX a mesma estrutura das pinturas do leito de morte, onde podemos identificar os mesmos tipos de enquadramento, vestimentas e poses. Temos como exemplo um dos fotógrafos mais reconhecidos desse período, Nadar, ao executar a fotografia do escritor Victor Hugo em seu leito de morte. Assim como na pintura descrita acima, Nadar representa o dramaturgo com a cabeça repousada sobre o travesseiro, como se estivesse imerso em um sono profundo. Esse tipo de cena que foi vastamente reproduzida por grande parte dos fotógrafos que atuavam nesse segmento.



Fig. 18 – Nadar, *Victor Hugo em seu leito de morte*, woodburytype, França, 1885 [The Getty Center].

2.3 Fotografias Mortuárias

Desde seu surgimento, a fotografia possui relações muito estreitas com a ciência. Dentro desse contexto surge a primeira menção à uma fotografia de pós-morte. Em 14 de outubro de 1839, poucos meses após a apresentação à Academia de Ciências do processo desenvolvido por Daguerre e apenas dois meses após sua divulgação, os Anais da Academy of Sciences relatam a leitura de uma carta assinada pelo Dr. Alfred Donné afirmando ter criado uma imagem utilizando uma pessoa morta como modelo.

Entretanto, o fator que alavancou o uso da fotografia pós-morte não foi a sua repercussão científica, mas o seu uso particular e privado, suprimindo a necessidade de nossa sociedade de criar um lugar de memória e até mesmo de substituição dos familiares que se foram, como nos afirma Héran (2002):

Reservado para o círculo interno "[...] a função da fotografia seria ajudar a superar a angústia criada pela passagem do tempo, seja fornecendo um substituto mágico para o que o tempo destruiu, ou substituindo os fracassos do tempo. memória e servindo como um ponto de apoio para a evocação de memórias [...] promoveria a comunicação permitindo reviver juntos momentos passados [...] (p.137)

Ao abrirmos um álbum de família antigo e nos depararmos com uma fotografia de alguém que não reconhecemos, questionamos aos mais antigos com a frase “Quem é esse?” no presente, como se aquela criança em uma fotografia em preto-e-branco já amarelada pela ação

do tempo, se transpusesse automaticamente para o tempo atual. Essa criança é então dotada de um novo corpo, mesmo que o seu próprio corpo já tenha se desvanecido. Passado e presente se fundem na fotografia e na morte, reafirmando o que Barthes (1984) atesta ao dizer que “a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição” (p.78).

Os exemplares de fotografias mortuárias que hoje encontramos em galerias e museus são apenas uma parte ínfima de toda a produção criada na época. A encomenda dessas fotografias acabou se tornando a principal atividade dos fotógrafos comerciais do século XIX. Essa imensa quantidade de fotografia post-mortem produzida nesse período reflete a importância que aquela sociedade atribuía a seus entes que haviam falecido. Muito dinheiro era despendido para que essas fotografias fossem realizadas. Esses objetos passavam a fazer parte dos tesouros da família, como explica Héran (2002):

Os daguerreótipos são montados em pingentes, em broches, mantidos em casa em caixas mais ou menos adornadas, colocadas sobre a lareira, penduradas na parede, colocadas nas tumbas ... As estampas no papel são emolduradas, às vezes suntuosamente, gravadas em álbuns, mostradas em íntimo, dado aos parentes que puderam se deslocar para assistir ao funeral. (p.137)

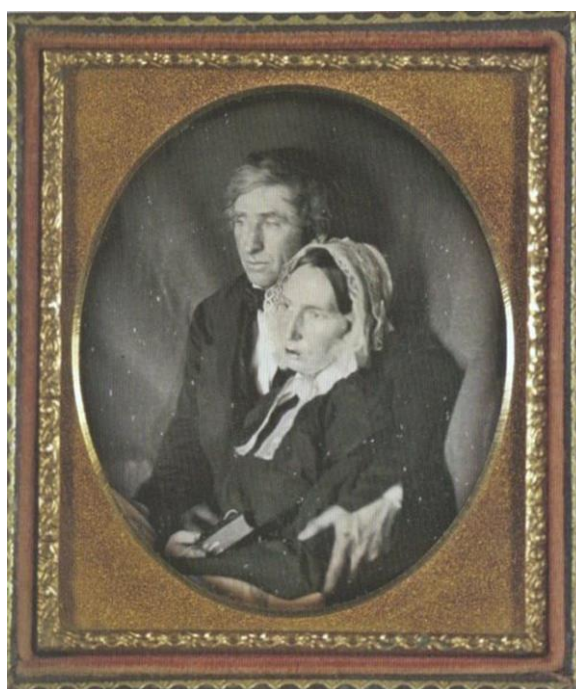


Fig. 19 – Anônimo, *Homme soutenant sa femme mort*, daguerreotipo, 1846 [Burns Archive].

Essa enorme quantidade de fotografias mortuárias realizadas nessa época foi possível graças à forma relativamente rápida com que essas fotografias eram feitas, ao custo relativamente baixo quando comparadas às formas anteriores de retratar os mortos, como as

pinturas e máscaras mortuárias, que só eram acessíveis de ser encomendadas por pessoas de grande poder econômico.

Contudo, no século XIX já haviam pessoas com aversão às fotografias mortuárias, inclusive, dentre elas alguns fotógrafos. Dubois (1994) nos fornece um exemplo a partir de um texto do fotógrafo Adolphe Eugène Disdéri, em 1885:

Por nosso lado fizemos uma multidão de retratos após o falecimento; mas confessamos com franqueza, com uma certa repugnância (...) Toda vez que fomos chamados para fazer um retrato após falecimento, vestimos o morto com as roupas que ele usava habitualmente. Recomendamos que lhe deixassem os olhos abertos, sentamo-lo junto a uma mesa e, para operar, aguardamos sete ou oito horas. Dessa maneira, conseguimos captar o momento em que, tendo as contrações da agonia desaparecido, era-nos possível reproduzir uma aparência de vida. (p.230)

Como estratégia mercadológica, na tentativa de evitar a repulsa por parte de algumas pessoas que se mostravam avessas à fotografia de pessoas mortas, os fotógrafos começaram a atribuir a essa prática o título de fotografias do “último sono”, ao emularem que o morto estaria dormindo, como ressalta Héran (2002):

Entre as primeiras imagens conhecidas, muitas são aquelas que procuram dar a ilusão de que a pessoa está dormindo. Vários textos e comerciais insistem nesse ponto, e a associação do sono morto não é nova: os deuses gregos Hypnos e Thanatos não são gêmeos? Às vezes encontramos na própria imagem a menção “último sono” adicionada à mão. (p.126)

Um dos grandes fotógrafos e entusiastas da técnica fotográfica desse período, Nadar, chegou a fazer retratos mortuários. No entanto, se propôs a fotografar somente grandes personalidades da época, como a atriz, cantora e poetisa, Marceline, em 1859. Fotografou também o pintor, desenhista e ilustrador, Gustave Doré em 1883 e o romancista, poeta e dramaturgo, Victor Hugo, em 1885. Exemplos como esse demonstram que havia algum tipo de aversão a esse tipo de imagens por algumas pessoas desse período.

Contudo, por mais que as fotografias mortuárias tenham desempenhado esse papel de extrema importância para a divulgação e aceitação mercadológica da técnica, essas imagens continuam sendo deixadas de lado ou aparecem de forma insignificante em alguns livros que abordam a história da fotografia.

É possível que tal discriminação ocorra pelo fato de que nossas interpretações e reações contemporâneas às fotografias de pessoas mortas se difiram da forma com que essas imagens eram recebidas dentro do contexto ao qual foram produzidas em sua época.

No Brasil, temos o exemplo do fotógrafo Sebastião Salgado, que durante sua passagem pelo nordeste brasileiro (entre 1981 e 1983) fotografou e relatou sua visão sobre a morte naquele período. Em um filme-documentário sobre seu trabalho e sua vida, intitulado *O Sal da Terra* de 2014, o fotógrafo descreve como foi registrar a morte e como se davam as relações com a morte naquele local:

“Encontrei essas pessoas indo a um enterro. Estacionei o carro à beira da estrada e fui com elas. A mortalidade infantil era muito elevada no nordeste. Essas crianças morreram antes de serem batizadas. Eles acreditam que as crianças não batizadas não têm o direito de ir ao céu. Ficam numa região intermediária que se chama "limbo". Se uma criança é enterrada de olhos fechados, é porque foi batizada. Do contrário, deixam-na ir de olhos abertos para que ache o caminho. Senão, ela vai vagar por toda a eternidade. Na época, havia um serviço de aluguel de caixões na igreja. Dava pra alugar um caixão baratinho. Os caixões eram usados dezenas de vezes. Aí, vemos bem o serviço de aluguel de caixões. São sapatos, sim. Exatamente. Vendia-se de tudo: sapatos, caixões, bananas, legumes, sorvete...tudo. Nessa região do mundo, a morte e a vida são muito próximas.”



Fig. 20 – Sebastião Salgado, Brasil, c. 1982 [O Sal da Terra, 2014].



Fig. 21 – Sebastião Salgado, Brasil, c. 1982 [O Sal da Terra, 2014].

3. FOTOGRAFIAS MORTUÁRIAS CONTEMPORÂNEAS

Tendo a morte como tema, desde a sua origem, a arte nos dias de hoje não deixaria de abordar esse assunto tão importante pra a humanidade. Podemos dizer, ainda, que mais dificilmente isso deixaria de acontecer pela fotografia, tendo visto como as duas se entrelaçam.

Com essa atual recusa da morte e pela escassez de estudos nessa área, decidi analisar as obras de quatro fotógrafos contemporâneos que atuam dentro dessa temática.

É interessante perceber como cada um dos fotógrafos se encaixou perfeitamente em cada uma das categorias discutidas no primeiro capítulo, fazendo parecer que foram previamente selecionados para cada uma delas.

Um fato curioso é o de que nenhum desses fotógrafos analisados atua somente com a temática da morte. Possuem trabalhos em diversas áreas, que vão desde fotografia de retratos à fotografias jornalísticas e de viagens. As fotografias de morte acabam se tornando uma série em meio ao corpo de trabalho do artista.

3.1 Walter Schels e a Morte como Desindividualização

Walter Schels é um fotógrafo alemão que parte de sua carreira fez trabalhando com retratos de pessoas e animais na cidade de Nova Iorque. Contudo, *Schels* ficou muito conhecido por seu projeto “*Life Before Death*”, onde, em parceria com sua esposa jornalista, fotografaram e gravaram áudios de pacientes em seus últimos dias de vida.

Na parte fotográfica que nos é mais pertinente, o artista justapõe o retrato da pessoa em vida com sua fotografia após sua morte.



Fig. 22 – Walter Schels, *Ursula Appeldorn*, age:57 | *First Portrait*: 19th Nov 2003, † 22nd Dec 2003, Alemanha, 2003 [walterschels.com].

Não existe nada de mórbido nas fotografias de Schels. Caso não fôssemos informados, poderíamos interpretar as segundas fotografias como imagens de pessoas dormindo, como era o objetivo dos fotógrafos de *post-mortem* do século XIX. O artista busca uma “normalização”, ou uma naturalização da morte, retirando todo o seu caráter dramático. A transição, apresentada pela barra branca, é sutil e a repetição da composição do par de fotos em todos os registros da série “Life Before Death”, sem qualquer quebra de ritmo, só reforça a ideia de algo recorrente e natural. Nessa lógica, o pensamento de Baudrillard a respeito da morte como circunstância é coerente: “A morte não é um vencimento de um prazo; é uma nuance da vida – ou ainda, a vida é nuance da morte”.

Um ponto que não está presente de forma visual nesses trabalhos, mas que é essencial para se analisar essas obras é o hospital. Essas instituições que hoje detém o controle da morte e que foram responsáveis pelo nosso afastamento deste evento, demonstram de forma conclusiva o seu papel em nossa sociedade, como afirma Baudrillard(1996):

Sendo precisamente o local cuja finalidade é eliminar a morte, o hospital (e a medicina em geral) encarrega-se do doente como virtualmente morto. Cientificidade e eficácia terapêutica supõem a objetificação radical do corpo, a discriminação social do doente, logo, um processo de mortificação. (p.241)

As fotografias de Schels, apesar de possuírem um enquadramento muito diferente do que era praticado na época, lembram muito as fotografias *post-mortem* do século XIX. Essa “omissão” da morte, a vontade de tentar naturalizar a pessoa morta, posicionando-a e iluminando-a como se

estivesse apenas dormindo, me fazem pensar que a intenção de Schels quando produziu essas fotos era a mesma dos fotógrafos de estúdios do século XIX, porém com a diferença de que esses fotógrafos eram contratados para amenizar a dor de uma família específica, enquanto Schels parece querer fazer isso com todos que observam sua obra. Mais do que retratar os mortos, ele tenta nos dizer que a morte nos rodeia e que precisamos encará-la de uma forma tranquila e serena como ela é mostrada em suas fotografias.



Fig. 23 – Walter Schels, *Heiner Schmitz, age:52* | *First Portrait: 19th Nov 2003, † 14nd Dec 2003*, Alemanha, 2003
[walterschels.com].

Um detalhe que poderia passar despercebido nessas obras, mas que, em minha análise, é o grande ponto alto dessa série, é a barra branca que divide as duas fotografias. O artista justapõe as duas imagens, de vida e de morte, deixando um ínfimo intervalo, nos sugerindo o quão tênue é a linha que separa a vida da morte. Essa linha que as divide, remete-nos às artes sequenciais, onde a barra que divide os quadros implica a passagem de tempo, porém esse tempo não é fixo, podendo ser interpretado como um segundo ou por alguns milênios. O tempo para cada um desses indivíduos fotografados é diferente, porém o resultado é sempre o mesmo. Essa barra branca, nada mais é do que a representação da troca simbólica baudrillardiana.

Com nossa frequente busca por olhares, que fazemos quase instintivamente quando vagamos por imagens, nosso olhar é convidado a repousar no olhar do fotografado ainda em vida, porém, a morte nos instiga. O tabu sempre nos faz cair em dualidades e a curiosidade que isso desperta nos faz abrir mão do conforto do repouso do nosso olhar sobre a primeira imagem, para confrontarmos de frente essa morte que tanto nos é escondida. Quase que como uma criança, que é ensinada muitas

vezes à não fazer algo e que não consegue deixar de fazer simplesmente pelo gosto de encarar o proibido, nos damos por vencidos e nos perdemos sobre as fotografias de pós-morte, de Schels. Com isso, somos tomados por um sentimento de estranheza, mas não pela tradicional repulsa pela morte a qual estamos acostumados, mas por nos depararmos com a morte em uma forma tão serena e bela. Não é comum vermos a morte assim. Habitua-mo-nos a figurar a morte na imagem de um esqueleto encapuzado empunhando uma foice vindo atrás de nossa alma no fim de nossas vidas. Tendo passado o encantamento inicial, nos sentimos cada vez mais e mais atraídos pela segunda fotografia. Não é difícil justificar esse fascínio, afinal estamos vivos diante da morte, de alguma forma somos vencedores. Porém, isso que parecia ser um sinal de vitória, alguns segundos depois torna-se consciência de que nós estaremos um dia nesta mesma situação. O que nos leva de volta a essa barra branca. Quanto tempo ainda terei? Estou mais próximo da primeira imagem ou da segunda? Como sempre fizeram, as imagens de pós-morte acabam realmente falando sobre os que vivem. Por mais que Schels nos tente passar que a morte é algo natural, seremos capazes de olhar nos olhos da morte e simplesmente aceitá-la? Acredito que diante da morte, todos nós tentaríamos negociar ou tentar enganá-la como em um jogo de xadrez, tal o cavaleiro no filme *O Sétimo Selo* de Ingmar Bergman.

O foco das fatografia Walter Schels está no semblante dos retratados, ao usar um *super-close* no rosto de cada modelo, chegando às vezes a cortar a imagem na altura da testa do sujeito para extrair cada detalhe de sua expressão facial. É curioso explorarmos as mudanças nas expressões dos semblantes em ambos os estados. O artista mantém o mesmo estilo de iluminação e de enquadramento para que nos atentemos somente ao que há de diferente nos dois estados de expressão quase como em um jogo de sete erros. Apesar do enquadramento praticamente se repetir em ambas as imagens, o artista busca uma mudança no ângulo de mirada do rosto de uma imagem à outra. Esse modo de construir a imagem põe em foco o sujeito, mesmo que na primeira, o retratado olhando fundo em nos olhos, acaba por gerar uma conexão direta conosco, que só irá ser quebrada na segunda imagem do par, a qual encontra-se com os olhos serenamente fechados. A mudança na posição do rosto do modelo na segunda imagem reforça a intenção do autor em evidenciar que, por mais natural que seja a morte, algo se alterou na passagem de um estado ao outro. A vida que se esvaiu mudou de alguma forma esses sujeitos. Schels parece nos mostra a morte como uma espécie de desencarnação de si como um processo de desindividualização. Com efeito, se ainda nos referimos ao enfermo como “sujeito”, quando ele vem a óbito falamos de “corpo”. Por mais que haja uma tentativa, neste trabalho desenvolvido em parceria com sua esposa, de preservar a memória através de gravações de seus depoimentos, quando as fotografias estão desassociadas dos áudios, o que temos é a simples decomposição do indivíduo. Com essa decomposição do indivíduo, ao nos vermos diante da morte ainda com rosto, mas sem individualidade, nos projetamos para dentro da fotografia e vislumbramos nossa própria morte nestas imagens. Esses retratos dizem pouco sobre as pessoas retratadas e dizem

muito sobre quem as observa.



Fig. 24 – Walter Schels, *Elmira Sang Bastian*, age: 17months | *First Portrait*: 14th Jan 2004, † 23rd Mar 2004, Alemanha, 2003 [walterschels.com].

São poucos os pares de imagens que apresentam diferenças significativas dentre as imagens desta série. Uma delas é a fotografia de um bebê, que não olha para a câmera como os outros retratados. É bem curioso o caso da fotografia da criança defunta, uma vez que vestida e retirados os aparelhos que auxiliavam em seu tratamento, ela se apresenta mais vívida na fotografia post-mortem, nos remetendo às imagens de crianças mortas do século XIX, cujas bochechas pintadas de rosa passavam a ilusão de estarem saudáveis. Porém, ao contrário da grande parte das fotografias *post-mortem* de recém-nascidos do século XIX, nessa imagem o bebê aparece desacompanhado da mãe, mantendo o caráter da individualidade buscado pelo artista.

Um outro par de imagens que se difere é o de uma senhora, a única retratada já em seu caixão. Por este motivo recebeu um enquadramento um pouco mais afastado, criando, em sua segunda imagem, uma distinção.



Fig. 25 – Walter Schels, *Gerda Strech, age:68* | *First Portrait: 5th Jan 2003, † 13th Jan 2003, Alemanha, 2004*
[walterschels.com].

Se analisarmos pela ótica de Ariès, podemos enquadrar a obras de Schels, como refletindo a ideia da Morte Domada, a forma como as pessoas do início do período medieval lidavam com a morte, de forma simples e esperada, sem caráter dramático, ou seja, uma aceitação da morte.

Por mais que não saibamos se as pessoas fotografadas haviam realmente aceitado seu destino, como as pessoas do início da idade média, o artista o demonstra com suas próprias ferramentas. A iluminação, cor, enquadramento e a própria justaposição das imagens em vida com a de pós-morte, tudo trabalha para que essa mensagem seja passada. Sendo assim, é gritante o contraste entre as obras de Walter Schels e as de Andres Serrano as quais analisaremos a seguir. Podemos dizer que estão em extremos opostos, onde Schels encara a morte de forma leve e natural, Serrano mostra o seu lado grotesco. Posso ainda afirmar que, de todos os fotógrafos que iremos analisar a seguir, Schels é o que mais se difere conceitualmente, visto que Graciela Iturbide ressalta em suas imagens e Patrik Budenz mostra a institucionalização e tecnicidade da morte.

3.2 Andres Serrano e a Profanação da Morte

O nova-iorquino Andres Serrano é um fotógrafo reconhecido por seus trabalhos polêmicos envolvendo religião, sexualidade e críticas sociais diversas. Sua obra mais famosa, o *Piss Christ*, que apresenta um crucifixo imerso na urina do próprio artista, já foi alvo de vandalismo e de diversas manifestações por parte de grupos religiosos.

Sangue, secreções, cortes e decações. Dentre os fotografos analisados, Serrano é o que mais se utiliza do horror e repulsa que temos pela morte e pelo cadáver. As abordagens da morte que encontramos em Serrano condizem com a forma de lidar com a morte que teve início no fim da idade média, quando os temas macabros começaram a surgir e imagens de cadáveres em decomposição e a erotização da morte tornam-se a tônica. Os cadáveres voltavam dos seus túmulos para molestar os vivos.



Fig. 26 – Andres Serrano, *Broken Bottle Murder*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].

As obras do artista condizem bem com esse contexto por também abordarem temas como a corrupção do corpo, a decomposição da carne e a sexualidade. Porém, por mais que suas obras possam assim ser interpretadas, o artista busca nos chamar a atenção de como hoje evitamos, a todo custo, qualquer contato com a morte. Com efeito, partido de nossa aversão em lidar com a morte, suas imagens gerem impacto e grande repercussão em nós.

É curioso o fato de que a mudança em um paradigma religioso tenha sido responsável para que se chegasse a esta nova relação com a morte. A religiosidade é um tema recorrente em toda a obra de Serrano, e isso não seria diferente com as de temática *post-mortem*. Analisarei a seguir a série de obras intitulada *The Morgue*, realizada em 1992. Nelas o artista se utiliza das mais diversas referências religiosas, partindo principalmente de pinturas sacras, apropriando-se de cores, tecidos, composições e simbologias.

Em *Knifed to Death*, o artista abre mão de enquadrar a causa mortis para mostrar somente as mãos do cadáver, fato que remete às simbologias das obras sacras, como as mãos que vemos no ícone de *Salus Populi Romani*.



Fig. 27 – Andres Serrano, *Knifed to Death II*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].

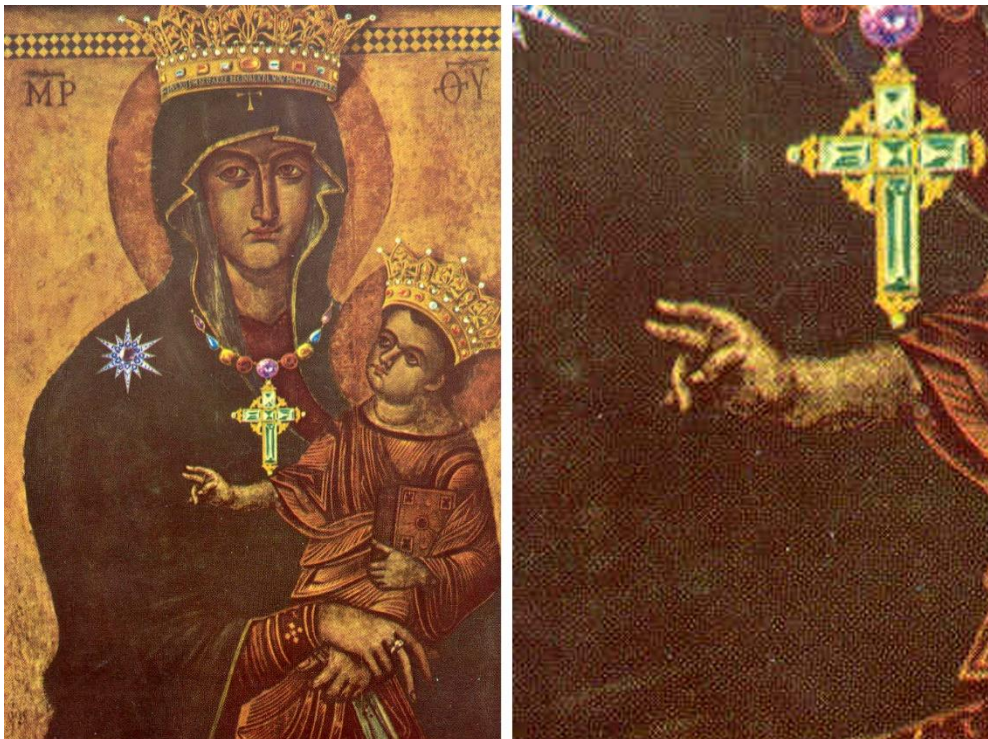


Fig. 28 - *Salus Populi Romani* (detalhe), Itália [Sacristy of Saint Peter].

Além das referências às pinturas sacras, o artista se utiliza também de outras simbologias católicas, como acontece em *Rat Poison Suicide II*, em que mostra um pé com um corte, que nos remete aos estigmas de Cristo.



Fig. 29 – Andres Serrano, *Rat Poison Suicide II*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].

É evidente a provocação de Serrano na obra *AIDS Related Death* quando enquadra somente as mãos de uma pessoa que morreu de alguma causa relacionada a AIDS. Sendo essa condição geralmente associada à promiscuidade e perversão. Serrano faz questão de retratar o cadáver com as mãos cruzadas sobre o peito, conforme as estátuas jacentes que, a partir do séc. XII, deram origem a essa forma de posicionar os mortos nos velórios cristãos.



Fig. 30 – Andres Serrano, *AIDS Related Death*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].

O tipo de tecidos e a escolha de suas cores também remetem àqueles que aparecem nas vestimentas de figuras santas em pinturas clássicas.



Fig. 31 – Andres Serrano, *Killed by Four Great Danes*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].



Fig. 32 – Andres Serrano, *Infectious Pneumonia*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].

Outro fator necessário para interpretarmos a assimilação dos temas religiosos em sua obra se dá pela utilização de formas geométricas na composição, principalmente o triângulo muito

recorrentes em pinturas sacras e associado à santíssima trindade. Podemos destacar essa figura em uma de suas fotografias em que o artista opta por um ângulo nada convencional, em que a cabeça e o tecido que a cobre formam claramente um triângulo.



Fig. 33 – Andres Serrano, *Heart Failure*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].

Uma forma bem efetiva que o artista encontrou de fazer alusão a essa temática da religiosidade foi na mímese estética que o artista executa ao emular obras de pintores renomados como Caravaggio, Rembrandt e Vermeer. Notamos isso claramente nos tecidos de cor pura utilizados para cobrir os corpos e nos fundos totalmente pretos da imagem, omitindo os cenários.



Fig. 34 – Andres Serrano, *Homicide*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].



Fig. 35 - Caravaggio, *Giuditta che taglia la testa a Oloferne*, óleo sobre tela, Itália, c. 1598 [Palazzo Barberini].

Porém, se no quadro de Caravaggio, o pintor representa a violência de uma cabeça sendo cortada, Serrano opta por mostrar o resultado desse ato.



Fig. 36 – Andres Serrano, *Broken Bottle Murder*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].

No quadro *De Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, de Rembrandt, onde um corpo é aberto e estudado, Rembrandt pinta o antebraço desse cadáver, na intenção de demonstrar uma nova

tomada de consciência na época. Podemos traçar um paralelo entre os dois artistas, não somente no visual, onde ambos se utilizam do chiaroscuro, mas também em temática, ao interpretar parte dessas obras de Serrano, como abordando uma conscientização científica, em detrimento das práticas e discursos religiosos.



Fig. 37 – Andres Serrano, *Burn Victim*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].



Fig. 38 - Rembrandt, *De Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, óleo sobre tela, Países Baixos, 1632 [Mauritshuis].

Tal como as obras de Patrik Budenz, as fotografias de Serrano se passam em laboratórios e mesas de dissecação, porém, as abordagens dos dois artistas são extremamente divergentes. Enquanto para Budenz o essencial é mostrar o cenário, em detrimento do cadáver, para Serrano, reforçando a ideia dessa nova valorização do indivíduo, os ambientes e cenários não têm espaço, só

o corpo. Só a morte importa e mesmo em imagens em que claramente haveriam objetos de cenário atrás do corpo, o artista os oculta, transformando tudo em uma mancha preta, para que somente o que é necessário para ele seja mostrado.

Se as fotografias de pós-morte de Serrano, não diferentes de suas outras obras, nos chocam pelo modo cru como exploram a morte, podemos reconhecer seu interesse no grotesco pelos títulos das obras que coincidem com o da causa-mortis do indivíduo. O nível de detalhes e de texturas são essenciais, agindo no intuito de mostrar a morte como um evento clínico. Cada mancha de sangue, hematomas, secreções e cicatrizes são destacados como sintomas de um desolamento.

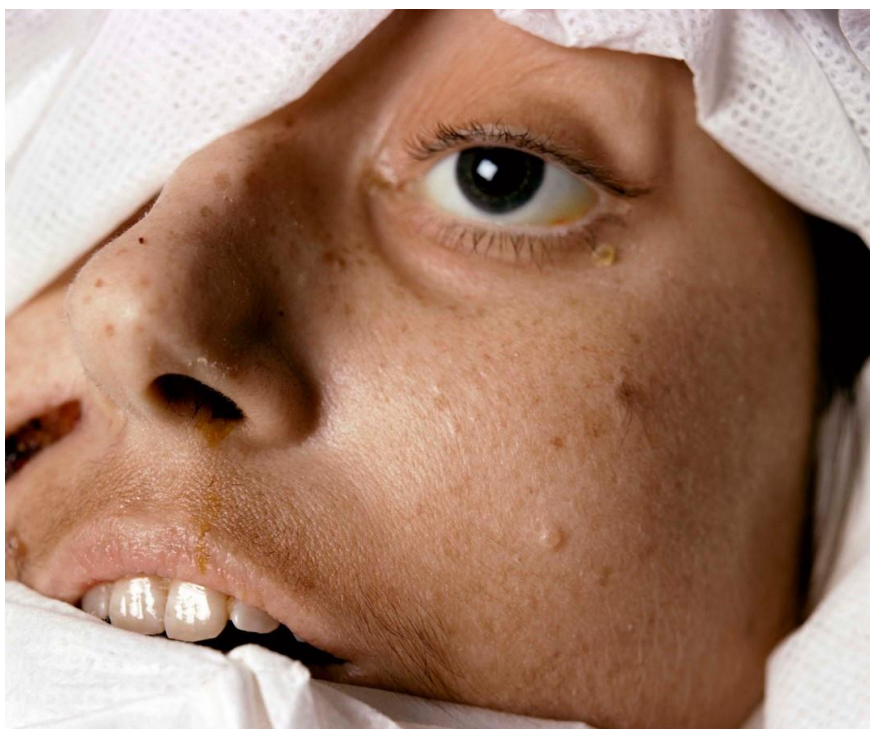


Fig. 39 – Andres Serrano, *Blood Transfusion Resulting in AIDS*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].

Mas qual seria o motivo da violência nos trabalhos de Serrano? Baudrillard (ano?) nos ajuda nessa questão ao afirmar que, quando se trata de lidar com a morte em nosso contexto contemporâneo, toda a morte natural é, para nós, vazia de sentido porque o grupo não tem nenhuma participação nela, e na morte violenta, o grupo exige uma resposta coletiva e simbólica. É nessa resposta coletiva que a obra de Serrano se apoia. Ao admirarmos suas fotografias, nos indagamos sobre o motivo daquelas mortes para somente depois questionarmos sobre a obra.

Nas palavras de Catroga (2010) “Nunca, como hoje, se está tão pouco preparado para morrer”. Serrano sabe disso e usa dessa ideia para nos chocar.

Nunca, como hoje, se está tão pouco preparado para morrer, e nunca a morte chega tão cedo; é quase de um assassinato que se trata. Morre-se sempre “de”, e esquece-se que, afinal, a causa (das causas) da morte é o incessante perecer da vida. (p.164)

Porém, para chocar com a morte, nem é necessário ser tão literal quanto Serrano. Podemos comparar o impacto almejado com a série desenhos de Flávio de Carvalho, de 1947, intitulada de “Série Trágica”. Nela o artista registrou em traços ágeis a própria mãe em seu leito de morte. Essa imagens foram recebidas com grande alarde pela imprensa e foram altamente criticadas pela sociedade paulistana da época.

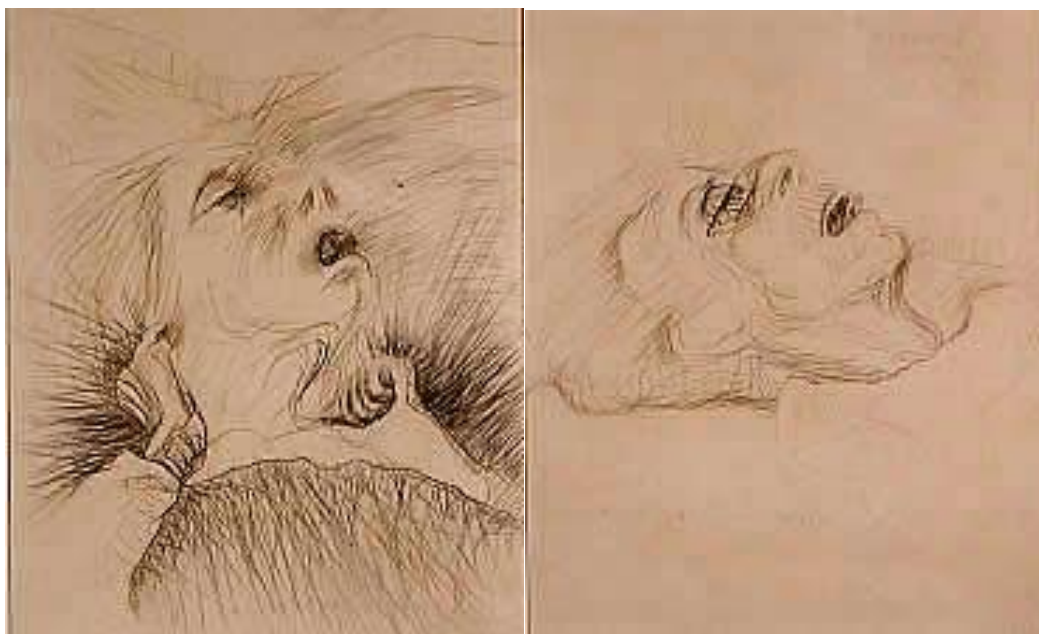


Fig. 40 – Flávio Carvalho, *Série Trágica*, grafite sobre papel, Brasil, 1947 [Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo].

Morte e sexualidade são temas que à primeira vista parecem estar completamente dissociados, porém, vemos ambos presentes em diversos momentos de nossa história, como nas danças macabras da idade média, onde os mortos voltavam para molestar os vivos, ou até mesmo em estudo como os de pulsão de vida e de morte em Freud. Sendo dois tabus, que recorrentemente se revezam durante a história humana, ambos se fazem muito presentes nas obras de Serrano.

A igreja católica há muito vem tentando manter o domínio sobre a sexualidade e a morte de cada indivíduo. São criadas regras para que a sexualidade seja limitada e que a morte seja temida, gerando assim um controle por parte da igreja sobre seus fiéis.

Por ser um dos grandes tabus da religião católica, encontramos a exploração da sexualidade em várias das obras de pós-morte de Serrano.

Em *Death by Asphyxiation*, o artista retrata um cadáver segurando um terço. Não por coincidência e sendo bem direto em suas provocações, Serrano enquadra o crucifixo repousado sobre o pênis do cadáver.



Fig. 41 – Andres Serrano, *Death by Asphyxiation*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].

Em *Rat Poison Suicide III*, ele retrata a vagina da pessoa morta em primeiro plano, em um ângulo pouco convencional. Vemos semelhanças dessa obra com o famoso quadro *A Lamentação sobre o Cristo Morto*, uma das mais notáveis pinturas do pintor italiano Andrea Mantegna. A pintura é muito famosa pelo seu incrível uso da perspectiva, ao retratar a figura do corpo de Jesus Cristo em escorço, representação até então inédita. Mantegna traz a representação de Deus e do corpo ideal, ao mesmo tempo em que retrata a mortalidade do ser humano. O pintor posiciona o foco central da imagem na genitália de Cristo, ênfase comumente encontrada nas figuras de Cristo, especialmente quando retratado como criança. Sendo interpretado como a ênfase teológica da humanidade de Jesus, simbolizando suas naturezas humanas e divinas. Serrano subverte essa narrativa inserindo uma mulher, figura sempre colocada em segundo plano pela igreja católica.



Fig. 42 – Andres Serrano, *Rat Poison Suicide III*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].



Fig. 43 – Andrea Mantegna, *Lamentação Sobre o Cristo Morto*, óleo sobre tela, Itália, c. 1475 [Fonte].

Sexualidade e morte também se encontram em obras do artista onde o tema religioso não é abordado. Na obra “Hacked to Death”, o artista opta por enquadrar o pênis ensanguentado do morto, mesmo que dentro de suas roupas íntimas.



Fig. 44 – Andres Serrano, *Hacked to Death*, fotografia, 1992 [andresserrano.org].

Apesar de todo de todo o apelo, suas obras de post-mortem têm seu impacto diluído quando expostas ao lado de outros trabalhos com outras temáticas, como fotografias da série *The Klan*, onde o artista retrata membros da *Ku Klux Klan*, e do próprio *Piss Christ*, onde o público geral consegue enxergar de forma mais direta a crítica à religião.

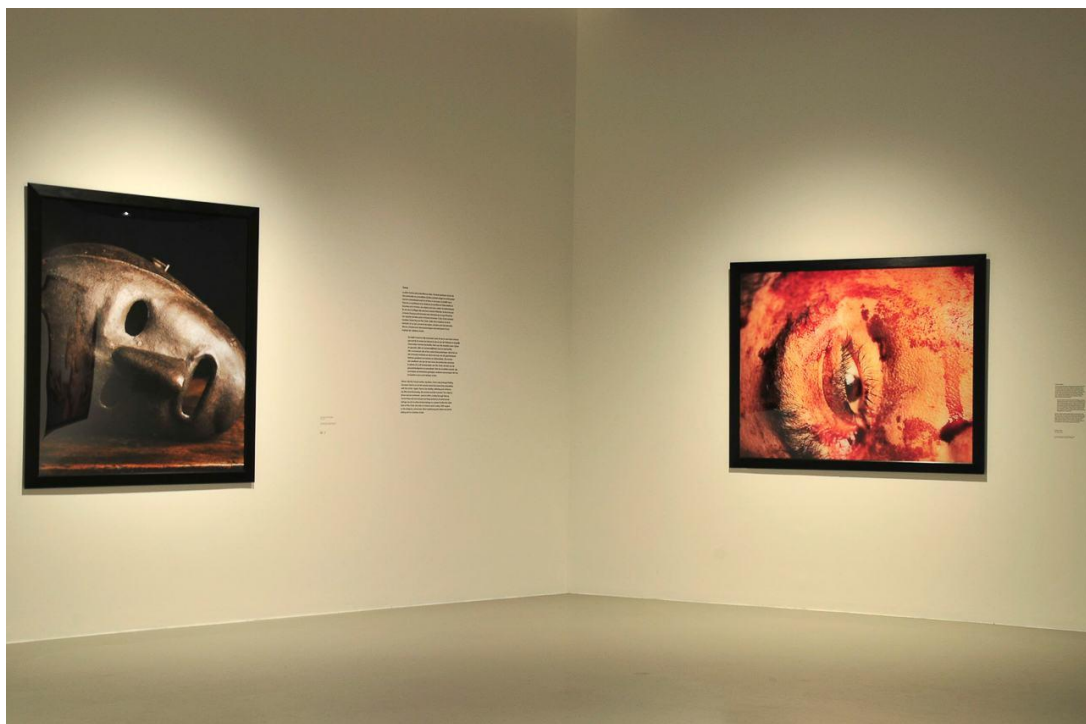


Fig. 45 - “Andres Serrano: Uncensored Photographs”, fotografia de exposição, Bélgica, 2016 [The Royals Museums of Fine Arts of Belgium].

A escala de temas na carreira de Serrano, se iniciando nos puramente religiosos, passando pela sexualidade e finalmente chegando no da morte, parece natural ao fazermos um paralelo com o que Baudrillard (1996) aborda sobre a morte sexualizada ao dizer que o sexo é legal e que só a morte é pornográfica. A sociedade, ao aceitar a sexualidade, passa a encarar a morte como principal interdito, ao passo que anteriormente as duas tinham a relação exatamente oposta.

3.3 Graciela Iturbide e o Peso da Morte

A festa do *Dia de los Muertos* (dia dos mortos) mexicana é famosa mundialmente. Essa fama se dá pela forma radicalmente divergente com que o tema da morte é encarado pelo povo mexicano, onde a festa é uma comemoração e exaltação aos mortos, sendo repleta de cores, dança e música. Seria fácil imaginar que uma fotógrafa mexicana que retrata o tema da morte se utilizaria de toda essa festividade e cores em sua obra, porém, o que acontece nas obras de Graciela Iturbide é o extremo oposto desse contexto.

O trabalho de Iturbide carrega toda a carga dramática acerca do tema da morte que Ariès classificaria como fazendo parte da Morte do Outro. Nessa forma de lidar com a morte a dor e o sentimento com a morte são direcionados à morte do outro, característica que perpassa toda a obra de Iturbide.

Em contraposição aos ambientes festivos mexicano, a artista retrata situações intimistas, cemitérios e velórios. As cores são totalmente descartadas pela artista e ao contrário do que acontece nas fotografias em preto-e-branco de Walter Schels onde as cores são retiradas com o objetivo de gerar uma maior sutileza. A escolha do uso de filmes em preto-e-branco, mais do que uma escolha de materiais, é uma escolha ideológica. Iturbide opta pela ausência de cores com o intuito ressaltar a dramaticidade e o impacto das cenas retratadas.

Sem entendermos a relação pessoal da fotógrafa com a morte, poderíamos imaginar que suas fotografias possuem um caráter puramente jornalístico. No entanto, Iturbide começou a trabalhar dentro dessa temática após a morte de sua filha de 6 anos. Desde então a artista passara a frequentar velórios e fotografar crianças que que havia falecido (conhecidas no México como “Anjelitos”). Porém, de forma oposta aos objetivos almejados pelas fotografias post-mortem do séc.XIX, a fotografia de Iturbide não buscava guardar memórias e prestar homenagens à quem havia falecido, mas buscava através dessas imagens encontrar uma forma de purificação através do luto, como podemos identificar nesse texto descrito por Vernant (1991):

Pela sua expressão regulamentada, pela sua dramatização, pela suas fases, os seus diversos planos, o luto e o desgosto são objeto de uma <<purificação>> semelhante à que a acção

trágica produz sobre o espectador. Através da forma ritmada, versificada do treno, a dor, ao mesmo tempo que se exprime, integra-se num processo cerimonial que a transforma e no termo do qual é despersonalizada, desprivatizada, na medida em que o morto, separado dos vínculos que o ligavam aos vivos, já só pode ser evocado no seu estatuto de morto. (p.41)



Fig. 46 – Graciela Iturbide, *Dolores Hidalgo*, fotografia, México, 1978 [gracielaiturbide.org].

Vários artistas durante nossa história realizaram diversas pinturas mortuárias no intuito de lidarem com suas perdas pessoais, como o famoso caso de Tintoretto ao representar sua filha após sua morte. Porém, um exemplo que se assemelha às obras dos *Anjelitos* de Iturbide é o caso do pintor Pissarro, que decide fazer uma litogravura de sua pequena filha Minette em seu leito de morte. Em ambos os casos, o que orienta a criação de tais obras é a dor causada pela morte do outro.



Fig. 47 – Camille Pissarro, *Dead Child*, litogravura, França, 1874 [Art Institute Chicago].

Podemos traçar também um paralelo entre o trabalho de Iturbide com as máscaras mortuárias, a partir dos negativos fotográficos que a artista exhibe como obras finais. Com isso, o que era pra ser apenas a matriz, ou seja, uma parte do processo de criar as imagens finais, passa a ser interpretado como uma obra completa em si. Contudo, o caráter indicial da fotografia se põe aqui em seu estado máximo, onde a prova absoluta do realismo atribuído à fotografia é colocada diante de nossos olhos como uma obra a ser admirada.

A própria prata dos negativos fotográficos, que para Barthes (1984) serve ao intuito de imortalizar o corpo de uma imagem, nos é apresentada pela artista.

...se a Fotografia pertencesse a um mundo que ainda tivesse alguma sensibilidade ao mito, não deixaríamos de exultar diante da riqueza do símbolo: o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo); ao que acrescentaríamos a ideia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, está vivo. (p.77)

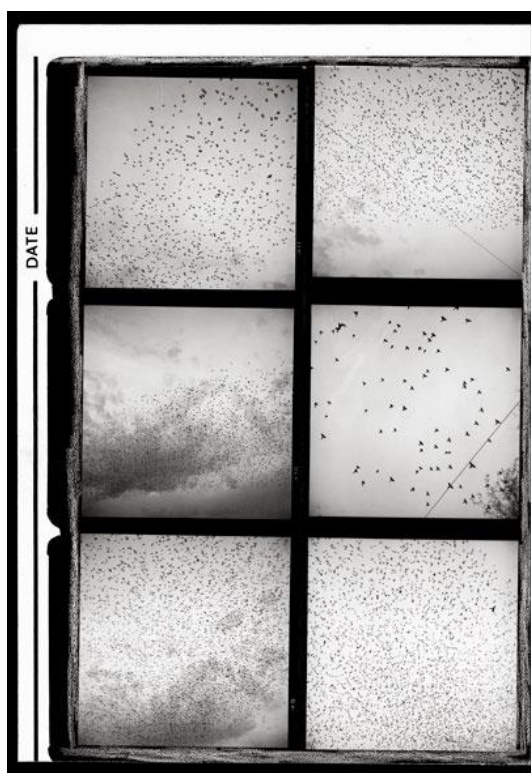


Fig. 48 – Graciela Iturbide, *Pájaros*, negativos fotográficos, México [gracielaiturbide.org].

Por mais que a fotografia de Iturbide esteja evidenciando um cadáver, a dor e o luto são os verdadeiros assuntos de interesse para a fotógrafa. Essa constatação é reforçada pela fotografia *Duelo*, de 1975, onde a artista retrata uma cena de um velório e opta por deixar o defunto fora do enquadramento, onde nos é apresentado apenas as expressões de sofrimento de três mulheres trajando véus negros e portando expressões de dor ao olharem para baixo, onde se encontrava o corpo prestes

a ser enterrado. Com isso, a fotografia lida de uma forma diferente com o paradoxo da presença-ausência suscitado pela fotografia. Nessa imagem, o corpo do morto novamente se faz presente e ausente, porém, dessa vez no extra-quadro, ou seja, fora da própria imagem.



Fig. 49 – Graciela Iturbide, *Duelo*, fotografia, México, 1975 [graciela.iturbide.org].

Podemos ainda comparar a obra *Duelo*, à obra *Dead Mother and Her Child* de Edvard Munch. Na gravura, o artista reconhecido por criar imagens de morte e desespero, representa a cena da morte de sua própria mãe ocorrida em sua infância. Por mais que a imagem retrate a sua mãe em seu leito de morte, quem aparece em primeiro plano na imagem é sua irmã (já que o próprio Munch havia sido proibido de ver a mãe morta) carregando um semblante de dor e desespero causados pela morte da mãe.



Fig. 50 – Edvard Munch, *The Dead Mother and Her Child*, gravura em papel, Noruega, 1901 [Art Institute Chicago].

Em outras fotografias mortuárias, o sentido pode ser alterado conforme o passar tempo, tendo como exemplo as fotografias da era vitoriana que hoje são vistas como macabras e assustadoras. Porém, nas fotografias *post-mortem* de Graciela Iturbide, o sentimento passado a quem as observa sempre será o de dor. A imagem que considero ser essencial para entendermos esse ponto na obra da artista é a “Entierro de Anjelito”, de 1990. Na imagem, a fotógrafa utiliza um enquadramento pouco convencional para incluir a mãe da criança na fotografia. A imagem nos revela o momento exato em que o caixão da criança morta está prestes a ser fechado pela própria mãe, e a mesma encara a fotógrafa, aguardando que a fotografia fosse feita, para que ela finalmente pudesse colocar a tampa sobre o caixão de seu filho. Para a fotógrafa não bastava retratar o corpo da criança, mas a expressão da mãe naquele exato momento era o que tornaria aquela imagem única. Contudo, para nós que observamos hoje essa fotografia, vemos essa mãe, tal qual em maldições de tragédias gregas, para sempre impedida de fechar o caixão de seu filho. Sua dor está gravada e obrigada a perdurar enquanto essa imagem sobreviver.



Fig. 51 – Graciela Iturbide, *Entierro de Anjelito*, fotografia, México, 1990 [gracielaiturbide.org].

Essa forma de lidar com a morte a partir do século XVIII, orientada pela dor da morte do outro, acabou por criar todo um novo culto a túmulos e cemitérios, sendo esses muito presentes e de extrema importância nas obras de Iturbide.

O túmulo, será a representação terrena do indivíduo que se foi, representando tanto a sua morte, quanto sendo sua representação além-morte para os vivos. Temos nisso a poética da ausência descrita por Catroga (2010). Poética, que podemos facilmente relacionar com a fotografia, visto que tanto o túmulo quanto a fotografia servem, como nas próprias palavras do autor, para re-presentar e re-presentificar o finado.

[...] o túmulo deve ser lido como uma totalidade significativa que articula dois níveis bem diferenciados: o invisível (situado debaixo da terra) e o visível, o que faz com que, como escreveu Bernardin de SaintPierre, e lembrava em 1868 a nossa Revista dos Monumentos Sepulcrais, ele seja “um monumento colocado entre os limites de dois mundos”. Se a invisibilidade cumpre na “clandestinidade” o trabalho higiênico da corrupção, a camada semiótica tem por papel encobrir o cadáver, transmitindo às gerações vindouras os signos capazes de individuarem e ajudarem a re-presentação, ou melhor, a re-presentificação do finado. E é por causa destas características que é lícito falar, a propósito da linguagem cemiterial, de uma “poética da ausência”. (p.168)

Vemos a importância do enterro e de ritos de homenagens aos que se foram, desde histórias antigas, como no caso da Antígona, onde Antígona promete a seu irmão Polinices, que se ele fosse morto em batalha, ela prestaria todas as homenagens fúnebres e o enterraria. Creonte, como rei, cria uma lei que impede que qualquer pessoa enterre ou preste homenagens fúnebres à Polinices. Quem contrariasse essa lei seria apedrejado até a morte. Antígona afirma não temer a morte e cumpre sua promessa, enterrando seu irmão e prestando suas homenagens, então, vindo a ser punida.

Os ritos e homenagens fúnebres estão presentes em várias das obras de Iturbide, como podemos identificar na fotografia “*Anjelito*”, de 1977, onde a artista retrata uma criança morta em seu caixão no primeiro plano da imagem, enquanto opta por enquadrar a mãe que vela o corpo do filho, no sentido contrário à luz, fazendo com que sua silhueta se misture ao cenário e, com isso, que sua presença apareça de forma quase imperceptível.



Fig. 52 – Graciela Iturbide, *Anjelito*, fotografia, México, 1977 [gracielaiturbide.org].

Os cemitérios atuando como esse lugar de veneração dos morte são o cenário de quase todas as imagens mortuárias de Iturbide. Em sua obra intitulada *Cementerio*(abaixo), de 1992, a fotógrafa retrata um coveiro executando seu trabalho em um cemitério. Nessa imagem a artista se utiliza de um enquadramento que faz com que uma cruz (um dos elementos da iconografia da morte) se sobreponha ao único elemento vivo em cena, o coveiro. Essa justaposição da dualidade entre vida e morte perpassa por grande parte das obras da artista.



Fig. 53 – Graciela Iturbide, *Cementerio*, fotografia, México, 1992 [gracielaiturbide.org]

Outra aparição peculiar dessa dualidade é uma encontrada em uma fotografia da artista, de 1974, intitulada “Anjelito”, onde pessoas estão preparando uma criança morta para o seu enterro. Ao fundo da fotografia a artista enquadra uma criança viva, que é a única pessoa que aparece com o rosto descoberto na imagem. Ambas as crianças, a viva e a morta, são os únicos pontos claros e de destaque da imagem, reforçando a ideia dessa dualidade, enquanto as pessoas que estão de luto têm seus rostos ocultados e suas vestimentas se misturam à escuridão da imagem.



Fig. 54 – Graciela Iturbide, *Anjelito*, fotografia, México, 1974 [gracielaiturbide.org].

A obra de Iturbide nem sempre é tão direta quanto os trabalhos dos outros fotógrafos analisados. Não são em todos os casos de sua série mortuária em que o corpo do morto necessariamente se faça presente. A artista se utiliza de vários elementos da iconografia da morte no ocidente para criar outros sentidos e tornar suas imagens mais profundas e metafóricas.

Uma fotografia da artista que faz um notório uso da iconografia da morte é a obra “*Cementerio*”, de 1988, onde vemos uma única pessoa na imagem usando um véu preto que cobre todo o seu corpo, enquanto carrega uns galhos.



Fig. 55 – Graciela Iturbide, *Cementerio*, fotografia, México, 1988 [gracielaiturbide.org].

Essa representação de uma pessoa coberta por um manto preto remete à ideia da que temos da personificação da morte, tão presente no imaginário ocidental. Ao olharmos a fotografia de Iturbide, podemos imaginar então, que estamos a ver a própria morte rodeando por esse cemitério.



Fig. 56 - Clement Auguste Andrieux, *Allegory of Death*, técnica mista, França, c.1860 [Art Institute Chicago].

Outro ponto dessa forma de lidar com a morte que facilmente passaria despercebido pela obra de Iturbide diz respeito à erotização da morte. Essa relação entre morte e erotismo teve sua origem no fim da idade média, mas atingiu seu ápice no período do romantismo, ou seja, no período da morte do outro, em que a obra artista se enquadra. Nessas fotografias identificamos pessoas (uma delas claramente uma criança), trajando vestidos de noiva e máscaras de caveira enquanto posam para a fotógrafa. No entanto, essa temática é pouco explorada pela artista, estando presente em apenas em duas fotografias.



Fig. 57 – Graciela Iturbide, *Novia Muerte*, fotografia, México, 1990 [gracielaiturbide.org].



Fig. 58 – Graciela Iturbide, *Primera Comunion*, fotografia, México, 1984 [graciela.iturbide.org].

Graciela afirma que parou de retratar a temática da morte após se deparar com um cidadão que havia falecido e que pássaros haviam comido toda a parte superior de seu corpo. Por mais que ela tenha feito a fotografia desse cadáver, posteriormente ela se arrependeu e afirmou acreditar que tal situação ter sido um sinal da própria morte para que ela se afastasse do tema. Talvez por isso ela tenha optado por retirar essa fotografia de sua série acerca do tema da morte. É interessante o fato de que o grotesco e o horror da morte foram os elementos responsáveis por colocarem fim às obras da artista dentro da temática da morte. Contudo, podemos dizer que existe uma divisão perfeita de onde se encerra a obra de Iturbide e de onde começa a obra de Andres Serrano.

3.4 Patrik Budenz e a Esterilização da Morte

O alemão Patrik Budenz possui um acervo de trabalhos bem variado, desde fotografias de viagens ao redor do mundo, passando por fotografia de lutadores de artes marciais, chegando ao nosso objeto de estudo, as fotografias de pós-morte.

As fotografias post-mortem de Budenz retratam o corpo do morto em salas de autópsia, câmaras de cremação e em ambientes de preparação do cadáver para o velório. Esses temas facilmente penderiam para o lado grotesco, porém, o artista consegue por meio dos enquadramentos, do uso de luz e de cores, retirar todo o caráter dramático ou macabro geralmente associados a cadáveres.

A sutileza é um dos pontos fortes no trabalho de Budenz. Ao contrário do que Andres Serrano faria, os enquadramentos de suas fotografias nunca estão na causa-mortis. O artista opta por enquadrar um detalhe que nos aproxime daquele corpo e nos faça até questionar se aquele corpo estaria realmente sem vida. Por mais que o artista fotografe uma pessoa com o corpo aberto em uma mesa de autópsia, o foco da imagem está na cabeça repousada e na expressão facial de serenidade do morto, nos passando a impressão de que aquela pessoa poderia estar apenas dormindo.



Fig. 59 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

O trabalho de Budenz é o que podemos enquadrar melhor no nosso panorama contemporâneo das relações atuais com a morte. Podemos identificar suas imagens com o que Ariès chamaria de Morte Interdita, ou seja, essa repulsa que hoje temos com a morte, que tentamos a todo custo esconder, e do luto que tentamos tornar o mais breve possível para que não afete a rotina de nossas vidas.

Em contraste direto com o que acontece nas obras de Serrano e de Schels, para Budenz, retratar o ambiente onde esses corpos estão localizados é essencial. Seja em uma mesa cirúrgica, em uma maca ou dentro de um caixão, o cenário nos dá indícios do contexto em que aquele corpo se insere.

Porém, por mais que as fotografias de Budenz nos transmitam essa “beleza” da morte, esse não é o principal aspecto de suas obras. Os ambientes e objetos colocados em cena, tal qual os profissionais que o artista retrata, deixam claro a distância técnica como lidamos com a morte atualmente.



Fig. 60 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

Traçando um paralelo com o que Seligmann-Silva (2019) observa, “O bisturi que Benjamin compara à câmera, penetra na realidade mais fundo do que a pintura, que ficava apenas no âmbito (bela) aparência, como um curandeiro que não toca seus pacientes (mantendo a distância “aurática”)” (p.40), a câmera de Budenz opera cirurgicamente sobre os corpos, retirando todo o caráter grotesco ou até mesmo de dor. Toda a relação com os corpos se dá de forma fria e técnica, que são muito bem exploradas e retratadas pelo artista na forma da composição, dos objetos e itens de higienização e vedação que aparecem nas imagens e que necessariamente estabelece uma distância impessoal do fotógrafo (e do espectador) com o morto.

A morte não é técnica somente nos hospitais. Logo que o médico anuncia à família sobre o óbito, o corpo é mantido, cuidado e re-embelezado de uma forma quase industrial, para que seja colocado para ser visto pelos vivos de uma forma mais aceitável para nossa sociedade.

A predominância do branco e do cinza metálico contribuem para a sensação de esterilidade e plasticidade de suas fotografias. São imagens sempre em tons frios e serenos, iluminados sempre por luzes artificiais, as quais nos remetem a ambientes rigorosamente técnicos.

É evidente que quando o artista aborda a temática de velórios, ele ainda se mantém estrito à tecnicidade e a impessoalidade, não deixando espaço para o luto e o pesar, sendo o exato oposto da forma como Iturbide retrata o mesmo tema.

Toda essa tecnicidade retratada nessas imagens, opera em função da higienização e esterilização da morte, buscados em nossa sociedade.



Fig. 61 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

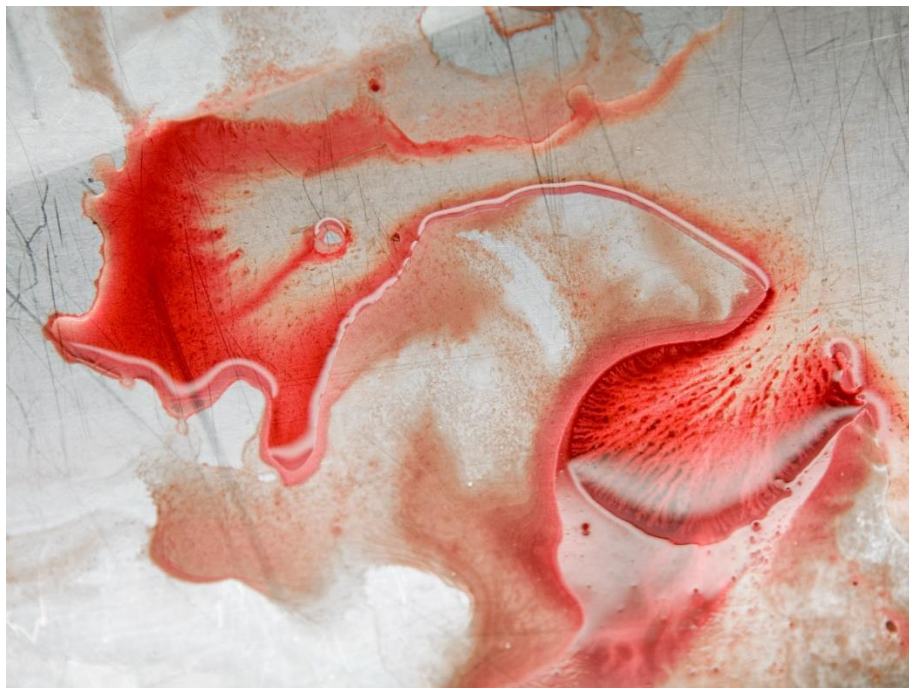


Fig. 62 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

Por mais que não haja a presença de um corpo na imagem acima, o sangue misturado à água por cima de uma superfície metálica é um resumo de tudo o que perpassa a obras de Budenz,

onde o metal representa a tecnicidade por trás desses corpos, e a água é o índice do cuidado higiênico e esterilizante como o qual nossa sociedade lida com a morte.

Assim como os profissionais de agências funerárias, que maquam e pintam as unhas do cadáver, em algumas de suas fotografias, Budenz embeleza e tenta preservar a naturalidade do defunto. Porém, podemos dizer que esses profissionais têm tanta importância nessas fotos quanto o próprio morto. Esses agentes atuam de forma fria e precisa nessas imagens, e a ausência da identidade desses cadáveres reforça a ideia de que a morte não passa de uma rotina.



Fig. 63 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

Por mais que Budenz não se inspire em obras da história da arte, como vemos nitidamente sendo referenciadas nas obras de Serrano, podemos traçar um pequeno paralelo no contexto da medicina, no caso do retrato post-mortem de Vincent Van Gogh, executado pelo seu médico, o Dr. Paul Ferdinand Gachet. O médico, sendo o primeiro a ver Vincent morto, como se tornaria o padrão com a evolução da medicina, se pôs prontamente a retratá-lo em um desenho. Os olhares técnico e artístico colocados juntos em uma mesma obra, que tem como tema principal a morte, assim como Budenz faz em suas fotografias.



Fig. 64 - Dr. Paul Ferdinand Gachet, *Vincent van Gogh on His Deathbed*, media, França, 1890 [Art Institute Chicago].

Entramos então em outro conceito que nos é apresentado pela obra de Budenz e que é um reflexo da forma como a morte foi sendo tratada em nossa sociedade, que é a terceirização ou a empresarialização da morte. Com esse afastamento recente da morte, vários novos negócios foram criados para atender essa demanda da interação com esses corpos. Desde os hospitais, até as agências funerárias, os familiares nem precisam estar em contato com o corpo do morto. Foi criada toda uma linha de produção, onde os mortos vão sendo levados, como em uma esteira de fábrica, para que retornem para seus familiares na forma de um “novo produto”.



Fig. 65 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

A composição e o enquadramento escolhidos por Budenz para essa fotografia nos mostram como se aplica esse conceito da morte como um produto, onde vemos os corpos enfileirados, embalados, etiquetados e armazenados em prateleiras, como se estivessem em prateleiras de um supermercado.



Fig. 66 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

Ou então os caixões enfileirados como produtos recém embalados em uma fábrica, esperando para serem transportados para o seu destino final. Sentimos que a forma como se lidam com essas mortes é impessoal e realmente industrial, onde cada novo corpo onde o trabalho é finalizado é enfileirado, como se estivesse em uma linha de produção.

Outra imagem emblemática para esse tema é o de um corpo repousado sobre uma mesa, com o pé dentro de um buraco, onde uma etiqueta é colocada sobre seu tornozelo para marcá-lo, como um pedaço de carne prestes a passar por um moedor. É uma metáfora interessante para essa ocultação da morte e do cadáver.



Fig. 67 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

O corpo é o responsável por trazer o estatuto de morto ao indivíduo, com isso se fazem todos os processos de ressignificação do morto através de maquiagens, pinturas e outras técnicas de embelezamento. Como diria Vernant (1991) “A morte não é uma simples privação da vida, um óbito: é uma transformação de que o cadáver é ao mesmo tempo instrumento e objeto, uma espécie de transmutação do indivíduo e se opera no e pelo corpo” (p.23).

Paradoxalmente, ao mesmo tempo que lhe é retirada a sua identidade, por não ser considerado mais um indivíduo, lhe é também negada a condição de morto.

É evidente a falta do corpo inteiro nas obras de Budenz, e quando esse nos é apresentado, está envolto por um saco plástico, nos ocultando qualquer traço de sua identidade ou de sua causa de morte. O corpo, através da fotografia, se faz novamente interdito de sua morte.



Fig. 68 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

Um dos pontos máximos dessa ausência do corpo nas obras de Budenz é uma fotografia em que o artista posiciona a câmera dentro de um caixão vazio, fazendo com que o observador seja automaticamente inserido dentro da imagem. É uma nova reconfiguração dessa dualidade da ausência e presença causadas pela fotografia.



Fig. 69 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

Entretanto, uma forma que o artista encontra de resgatar um pouco dessa individualidade desses corpos é através das mãos, que estão presentes em grande parte de sua obra.

Além dos olhos, as mãos são as formas mais efetivas de nos expressarmos, como afirma Flusser (2013), ao dizer que é a mão, com seu polegar oposto aos demais dedos, que distingue a existência humana no mundo. Sendo assim, muitas obras post-mortem enquadram as mãos do morto junto ao rosto, e outras enquadram somente as mãos.



Fig. 70 – Cecil Carey, *Mains*, daguerreotipo, França, 1920 [Burns Archive].

Tendo que lidar com a ausência do olhar nesses corpos retratados, as mãos se tornam um elemento crucial nas obras de Budenz. Vemos mãos sendo representadas pelo artista das mais diversas formas, sejam com curativos e acessos venosos, sejam cobertas de sangue ou repousadas ritualisticamente para o velório. As mãos dizem muito nessas fotografias. Mesmo nas fotografias onde o artista retrata os corpos sendo cremados, ele recorre aos detalhes para enquadrar os ossos das mãos do cadáver. Com todos esses corpos desprovidos de suas individualidades ou suas identidades, as mãos nessas obras têm o papel de resgatar o que ainda há de humano nesses corpos.



Fig. 71 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

O que mais me chama a atenção nesse recorte são as fotografias onde o artista contrapõe as mãos do morto com as mãos dos profissionais funerários responsáveis por embelezar o cadáver para o velório. As mãos do morto são pintadas com esmalte, na tentativa de trazer “um pouco de vida” para o cadáver, enquanto as únicas mãos vivas que são mostradas estão sempre encobertas por luvas de borracha. Suas mãos com luvas, em contato com as mãos nuas do morto, nos revelam como essa esterilização e higienização da morte tão presentes em nossa sociedade atual. Usamos essas luvas com um discurso higiênico, porém, o que estamos realmente evitando é esse contato com a morte. Como se essas mãos carregassem o poder de um toque de midas macabro, onde o toque do morto pudesse de alguma forma nos tirar a vida.



Fig. 72 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

Uma das obras do artista que acredito mais representar a nossa relação contemporânea de esterilização e afastamento da morte é a fotografia de um corpo sendo cremado. O motivo da dor é encerrado de forma que não poderia ser mais definitiva. Nas palavras de Baudrillard (1996) “A incineração é o ponto limite dessa discreta liquidação e do mínimo de vestígios. Nada de vestígios da morte: desamparo. E o imenso dinamismo mortuário já não é da ordem da piedade; é o próprio signo do desamparo – consumo da morte”. (p.241)

A incineração impede a corrupção da carne, temos novamente a recusa em deixar que os ciclos naturais aconteçam. Os rituais feitos por civilizações mais antigas, com medo de que os mortos voltassem para atormentá-los retornam, só que dessa vez teme-se a lembrança da morte e não o morto em si.

Portanto, incinera-se por completo o corpo e o motivo da dor, não deixando espaço para que os envolvidos tenham a possibilidade de voltar ao túmulo e se lembrar da dor. Varrem-se as cinzas por debaixo do tapete e a vida segue.



Fig. 73 – Patrik Budenz, *Sem Título*, fotografia, Alemanha, 2009 [grauwerk.de].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que todo esse estudo envolvendo a morte me fizesse entender um pouco mais sobre as relações sociais acerca do tema e como nossa sociedade tende a lidar quando exposta a ele, uma história que eu presenciara anos atrás sempre retorna em meus pensamentos. Na ocasião, uma mulher em um momento de fragilidade mediante a perda da sua avó, ao relembrar todos os momentos de alegria que passara ao seu lado, decidira prestar uma última homenagem ao imortalizar o último encontro de ambas em uma sutil e singela fotografia. Nessa imagem, víamos apenas a mão da mulher em luto repousada e acolhendo com carinho a mão de sua falecida avó. Seria uma belíssima imagem para se ter como recordação em um álbum de família ou em uma moldura em sua casa. Porém, a autora da foto decidiu compartilhar esse momento de dor e afeto com outras pessoas em uma rede social. O caos então se instaurou. Milhares de pessoas, que sequer tinham relações prévias com a autora da fotografia, entraram em seu perfil na rede social para expressar o quanto estavam indignadas por ela ter compartilhado aquela imagem. Afirmavam elas que a autora da imagem “não deveria fazer uma coisa dessas”, ou que “ela era uma desonra para sua avó e para sua família depois do que ela havia feito”; isso senão mencionar as diversas ofensas e agressões verbais direcionadas a essa mulher por vários dos usuários dessa rede social. Uma singela homenagem tornara-se um ato abominável para todas as outras pessoas que se deparavam com tal imagem. Tamanho alarde causado por uma fotografia onde apenas se viam duas mãos, deixou-me ainda mais intrigado sobre as relações de nossa sociedade atual com a morte e a imagem. Após debruçar-me durante esses anos de pesquisa, tenho plena convicção de que a atual rejeição às fotografias de pessoas mortas se dê pela mudança nos hábitos de nossa sociedade no convívio com os mortos. Passamos a nos afastar cada vez mais de tudo relacionado com a morte. Terceirizamos a morte, relegando o papel de cuidado do corpo aos hospitais e empresas funerárias. Não obstante, a morte passa a ser encarada como algo que deve ser abordada de forma velada e fria, uma vez que atribui a ela uma conotação pejorativa. Tornamos a encarar a morte como um tabu. Em detrimento de nos unirmos aos parentes e amigos do morto em sua própria casa para celebrá-lo, como nossos antepassados faziam, passamos então a ir em funerais, com o intuito de agradarmos os familiares ao demonstrarmos que nos importamos com o ente que se foi. Contudo, algo se perdeu nesses novos rituais fúnebres. Devido a nosso afastamento, perdemos a capacidade de encararmos a morte. Grande parte das pessoas que vão aos velórios, sequer chegam a ver o cadáver, no intuito de não “estragarem” a imagem da pessoa em vida. Abraçamos os vivos e damos as costas ao morto.

Isto posto, há um outro ponto que deve ser levado em consideração para entendermos esse afastamento atual da morte. Esse fato se dá pela mentalidade contemporânea de almejar aparentarmos sempre a felicidade diante de outras pessoas, mesmo que essa não seja a realidade.

Fotografamos e compartilhamos em redes sociais tudo o que nos enaltece, os momentos felizes e nossas conquistas, deixando de fora toda a parte triste ou comum de nossas vidas. No entanto, negligenciamos uma parcela de nossa sociedade, que anteriormente eram seus pilares, os anciãos, e então passamos a nos ocupar e evidenciar cada vez mais o que indicaria a prosperidade e o futuro de nossa história, ou seja, as crianças. Em contraponto ao que acontecia na origem da fotografia, onde se gastavam fortunas para se ter uma imagem da pessoa, mesmo que morta, hoje são contratados fotógrafos para registrar cada momento da vida de uma criança, desde antes de seu nascimento. Contudo, reflito sobre como nossa sociedade parece ter passado por um processo de retrocesso em relação à morte. Se invertêssemos cronologicamente os quatro conceitos identificados por Ariès, todas as mudanças que ocorreriam pareceriam evoluções historicamente e socialmente razoáveis. Porém, se o que acontecesse em nossa sociedade é exatamente o oposto desse panorama, o que nos resta é o medo ao pensar onde ainda poderemos chegar caso continuemos a regredir nesse assunto. Considero deveras intrigante pensar em como essas relações continuam acontecendo em uma sociedade que é inundada por todo tipo de imagens a cada segundo. Atualmente, até mesmo as crianças já estão equipadas com câmeras fotográficas em seus aparelhos celulares, já tendo assim, assimilado a fotografia como um hábito corriqueiro. Entretanto, fico imaginando que mudanças deveriam acontecer em nossa sociedade para que uma nova forma de lidar com a morte se instaurasse. Atualmente a igreja já não detêm o poder de mudar os paradigmas de toda nossa sociedade, como fizera anteriormente. Nossa literatura tampouco conseguiria surtir algum efeito, visto que hoje com a quantidade de obras literárias a que temos acesso, dificilmente uma obra teria um efeito de tamanho impacto social, capaz de mudar toda a sociedade. Contudo, suponho que o único meio plausível para que tamanha mudança aconteça nos dias de hoje seja através da imagem. A forma exata como isso se faria possível, ainda seria difícil prevermos. No entanto, em meio ao surgimento de todo tipo de tecnologia ao qual vivemos rodeado, e às constantes mudanças de paradigmas em nossa sociedade causadas por esses novos adventos, ousou dizer que se existe algo com o poder de falar com todas as pessoas ao redor do mundo, como pudemos identificar no caso da fotografia das mãos, esse algo é a imagem.

Sobretudo, é importante ressaltar que por mais que o pensamento principal de grande parte das pessoas em nossa sociedade atualmente seja o de higienização da morte, todas as outras formas continuam aparecendo de formas isoladas, seja por meio de alguns indivíduos menos sensíveis ao tema, ou por situações culturais isoladas que acontecem em pequenos grupos ou regiões. Um reflexo disso são os fotógrafos analisados nessa pesquisa, haja visto que cada um estava conectado e refletiam em suas obras, respectivamente, os ideais por detrás de cada uma dessas relações identificadas. É notório, portanto, que as iniciativas atuais de retorno a essas fotografias mortuárias carregam um viés exclusivamente artístico, descartando toda a carga ritualística e religiosa que

possuíam em sua origem. Reflito sobre as obras desses artistas analisados e concluo que por mais que alguns tentem chocar e que outros tentem amenizar a repulsa pela morte, os impactos dessas imagens parecem ser ínfimos, quando inseridos em meio a esse turbilhão de imagens a que somos diariamente expostos. No entanto, quando essas imagens mortuárias finalmente deixarem de nos impactar e tornarem-se parte de nosso cotidiano, talvez consigamos chegar a uma nova forma de lidar com a morte, menos chocante, menos dolorosa, menos afastada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. 9.reimp. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BELTING, Hans. *Por Uma Antropologia da Imagem*, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CATROGA, Fernando. *O culto dos mortos como uma poética da ausência*. Uberlândia: ArtCultura, 2010.
- DEBRAY, Régis. *Vida, y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993.
- FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HÉLAN, Emmanuelle. *Le dernier portrait*. Paris: Réunion dês Musées Nationaux, 2002.
- HUIZINGA, Johan. *O Declínio da Idade Média*. Lisboa: Ulisseia, 1996.
- MAUAD, Ana Maria. *Através Da Imagem: Fotografia e História Interfaces*. Rio de Janeiro: Tempo, 1996.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Lisboa: Editorial Teorema, 1991.
- VINHOSA, Luciano. *Fotoperformance em Fotomontagem Entre Ficcionalidade e Ficção*. Porto Alegre: Anpap, 2016.