

A ótica do inevitável: reflexões sobre o fim da aura na fotografia mortuária brasileira

Israel Souto Campos*

Resumo

Com o intuito de analisar as relações entre morte, luto e fotografia no Brasil, propõe-se, neste artigo, uma reflexão sobre os possíveis fatores que contribuíram para o detrimento da modalidade fotográfica mortuária, esta em voga no Brasil do século XIX, uma vez que junto à perda de sua aura com base no fenômeno, aqui intitulado “ótica do inevitável”, ou seja, a reprodutibilidade banal da imagem da morte, tem seu declínio a partir da década de 1980.

Palavras-chave: Fotografia. Morte. Luto. Aura.

* Formado em Publicidade & Propaganda pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Mestrando em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP). E-mail: israelsc@globo.com.



Introdução

Perpetuar a imagem sempre foi uma preocupação comum que esteve atrelada à ideia de deixar as feições, ou fisionomias, de pessoas importantes falecidas às futuras gerações, com o intuito de que elas as conhecessem. Mesmo sendo, em muitas culturas, o registro físico ou fisionômico algo deixado de lado e substituído por determinado símbolo que ligasse o falecido à sua memória, optou-se aqui por colocar como experimento a essas lembranças a fotografia, mesmo que sua capacidade de representação tangível de registro ou documentação tenha passado pelas mais variadas funções e até mesmo colocada de lado como forma menor de produção artística ou mero aparato científico.

Debruçando-se sobre uma de suas funções representativas mais fascinantes, no que tange à representação de uma pós-vida com base na imagem, neste artigo aborda-se primeiramente a fotografia mortuária, que durante seu período fértil tinha o objetivo de celebrar a passagem a vida eterna. Servindo como objeto de culto, a fotografia era permeada por uma aura ritualista em sua criação, que será abordada a partir de suas características no Brasil do século XIX, com o intuito de compreender seus atributos auráticos e a perda de sua produção ritualística no século XX, favorecida pela reprodutibilidade da imagem da morte por meio dos instantâneos fotográficos.

Partiu-se, inicialmente, de uma apresentação de tópicos relacionados ao tema; em seguida, foram avaliadas as características místicas e mágicas conferidas à confecção do retrato e sua influência na composição da última imagem de indivíduos; dialogou-se, com base na obra de Benjamin (1994, 1987), de que maneira a reprodutibilidade técnica da imagem contribuiu para a perda de sua aura como objeto *post-mortem*, o qual estava a serviço de um redimensionamento a significação da citada modalidade de fotografia, partindo de uma manutenção da memória de entes queridos; posteriormente, utilizou-se o discurso de Didi-Huberman (1998), o qual conferiu maior cuidado a uma cisão do olhar que contribuiu com elementos, os quais, com base em um viés da crença e da tautologia, serviram como ferramentas para melhor compreender o fenômeno; por fim, apresentou-se um esboço sobre como a popularização da imagem e mais posteriormente a do equipamento, os quais, unidos à influência de um certo ortodoxismo social, impedem o privilégio de um olhar e o favorecimento de outros ao produzir um tipo fotografia que servirá às influências da mídia impressa, verificando de que maneira ela contribuiu para a banalização desse tipo de imagem; mais precisamente, pela documentação fotojornalística como fim de sua produção.

Fotografia e luto no Brasil do século XIX

Para Platão, a contemplação e a preocupação destinada à morte eram vistas como uma via de acesso a filosofia; exercitá-las é um aprendizado do próprio fenômeno em si, segundo Montaigne (1580). Ao nos apropriarmos dessas perspectivas, é possível imaginar que a confecção da imagem da morte a ser aprisionada em uma fotografia contribui para algo que serve a uma mística que vai além da documentação da falência do corpo biológico. Dotada de atributos que remetem a uma reflexão mediante sua contemplação, a imagem que nasce com o objetivo de servir como última lembrança, ícone para se prestar condolências ou objeto visual, construído para remeter à ideia de uma boa morte, ganha, com base nos pontos de vista descritos, essa aura de objeto reflexivo que poderia ser disposto e exibido junto com outras fotografias na sala de estar do século XIX.

Herdeira de uma tradição pictórica na composição de imagens pós-morte, a fotografia, que nasce de maneira conturbada e é alvo constante de críticas em seus primeiros anos de vida, serviu posteriormente como alternativa aos retratos, ainda que primeiramente como base para aqueles que ainda eram pintados ou de certa maneira copiados, compostos e, em muitos casos, dotados de uma sacralidade da imagem que se apropria de elementos auráticos, baseados em uma pictorialidade cristã, aportada dos atributos que conferiam a imagens de divindades a simbologia necessária para identificá-los.

Ligada à classe dominante, políticos ou ao clero, para Lemos (1983), os retratos pintados, sua arte e técnica sempre estiveram longe da plebe como meio de retratar as fisionomias que estavam fora da classe burguesa da época. Com a nova ferramenta, tais regras, que restringiam a captura da imagem a membros específicos da sociedade brasileira, foram deixadas de lado em decorrência da democratização, que dava ao povo a oportunidade de perpetuar-lhe a fisionomia, assim como os ricos e membros do clero o faziam. Houve, então, nesse momento da história, segundo o autor, certo acesso à técnica da fixação da fisionomia de personagens populares por meio da fotografia. Sua ação inclusiva não diminuía a exclusão que a posição social ainda exigia para a produção artística, seja qual fosse o suporte; sua utilização era ainda para poucos, como confirma Lemos (1983, p. 53):

Enfim, o retrato, a fixação da fisionomia de uma pessoa em suporte móvel ou imóvel, fosse uma folha de papel, uma tela, uma escultura, ou um painel, sempre foi providência ligada às

pessoas bem escolhidas e é bom que se avalie a importância especial desse fato.

No Brasil do século XIX, a popularização da técnica fotográfica é apresentada como “arte” sob um olhar completamente estrangeiro, já que os profissionais do novo ofício, que se autointitulavam artistas-pintores, quase sempre advindos de outros cantos do mundo, permitiram que a técnica, como denomina Lemos, se proliferassem de duas maneiras: dedicando-se à documentação de paisagens ou de cenas culturais comuns à sociedade em que estavam inseridos mediante a generalização do olhar, produzida nos estúdios brasileiros por artistas estrangeiros.

Em contraponto a esse olhar “documental”, desenvolvia-se a fotografia “artística”, aquela que dava aos seus artistas-pintores a possibilidade de utilizar essa imaginação generalizada na construção dessas imagens, assim como serviu para o desenvolvimento de outra categoria ou registro fotográfico que ficou conhecido como “retrato artístico retocado”. Esse registro permitiu o desenvolvimento da foto-pintura, técnica, que abriu as portas para a ampliação a partir da fotografia, que em época da imagem única do daguerreótipo, segundo Lemos (1983), serviu como base para certa reprodutibilidade técnica, esta a ser oferecida posteriormente pela invenção de Fox Talbot¹ e o rolo de negativo, ainda a ser desenvolvido por George Eastman², mas oferecida por Hércules Florence³ a partir de suas cópias por contato.

O que nos chama a atenção nessas primeiras tentativas de reprodução pré-negativo são os atributos que nelas se encontram, cuja finalidade era identificar as pessoas e seu *status* com base em determinados elementos. Tal recurso visual herdado da pintura sacra, que nada mais são que objetos portadores de significados identificadores do retratado, foram adicionadas nessas ampliações com o objetivo de incorporar definitivamente, com base na ideia contida nas imagens religiosas, uma forma de identificar os retratados partindo de um emblema distintivo. Elementos identificadores de *status* foram para os retratados o que as chaves do paraíso foram para São Pedro.

Embora a recriação ou a cópia em forma de pintura esboçasse os primeiros traços de uma perda gradativa da aura fotográfica não somente pela identificação da personagem obtida pela imagem captada,

1 O físico britânico William Henry Fox Talbot (11/2/1800-17/9/1877) produziu um dos primeiros negativos em papel por volta de 1834.

2 George Eastman (12 /7/1854-14/3/1932) fundou a Eastman Kodak Company e inventou o filme em rolo.

3 O francês de Nice, Antoine Hercules Romuald Florence chegou ao Brasil em 1824 e durante quase 50 anos viveu na Vila de São Carlos. Em 1830, diante da necessidade de uma oficina impressora, inventou o próprio meio de impressão, a *Polygraphie*, como o chamou. Seguindo a meta de um sistema de reprodução, pesquisou a possibilidade de reproduzir pela luz do sol e descobriu um processo fotográfico que chamou de *Photographie*, em 1832, como descreveu em seus diários da época anos antes da Daguerre.

mas desses atributos, já copiados de algum outro retrato e dispostos na construção da imagem final que era utilizada como matriz para sua “ampliação”, evidenciam sua importância na criação de um imaginário visual a ser herdado posteriormente na fotografia mortuária.

Para salientar a importância dos atributos herdados e que se tornaram fundamentais na identificação do retratado, sejam estes reais ou não, a imaginação, durante os anos de 1875, segundo Lemos, deu à fotografia, a partir dessas ambientações visuais, muitas delas inusitadas, a vontade que convinha às aparências exigidas pela burguesia. Essas aparências foram construídas ao gosto do olhar estrangeiro e que renuncia a arquitetura, mobiliário e, principalmente, a imagem tropical.

A decoração ilusória, advinda do olhar dos fotógrafos europeus, foi utilizada como uma adição aos atributos que serviam para identificar ou materializar um universo ou mundo ideal que o retratado buscava. Pode-se falar da criação de uma ilusão de uma vida que não é a do retratado e que, aliada às ideias do fotógrafo que renegava o mundo exótico brasileiro, optava por uma decoração que privilegia o olhar sobre sua própria condição social, a qual encontra nos atributos o distanciamento da realidade, potencializada pela decoração do próprio ateliê como nos fala Lemos (1983, p. 61):

O interessante é que esses ambientes, confinados nos ateliês, talvez por serem sido imaginados e trazidos pelos fotógrafos de seus países de origem, nunca reproduzem interiores comuns as casas brasileiras, tudo acertado para que o personagem estivesse posando num ideal mundo de fantasia.

É provável que os atributos, herdados de uma tradição pictórica que dava aos santos sua suposta identidade, nos foi trazida como objetos ritualísticos e aplicados à fotografia mortuária posteriormente, depois de utilizadas na composição dos retratos como forma de identificá-los – por exemplo, com o trabalho que exerciam em vida. Isso reafirma a idealização do retrato, em um primeiro momento, como um cenário para seu devaneio a partir dos artifícios visuais e em um segundo momento, para seu acréscimo, como figura que descreve as convenções e papéis sociais, reais ou não, construídos de maneira que aparentassem fantasiar sobre o além ou remetessem ao sono eterno.

Interessante notar que os fotógrafos que construíam esses devaneios sobre a morte utilizavam todas as artimanhas visuais desenvolvidas para os vivos. O estúdio fotográfico, que até então era um local para estes

últimos, servia agora, também, para transformar o retratado em um testemunho de sua passagem pelo mundo em que viveu.

No Brasil, a popularização do retrato ofereceu determinada complementação a uma reflexão da constatação de sua ampla adesão social no País já no final do século XIX. Atendo-nos apenas e mais precisamente a essa popularização da fotografia, procuramos compreender o caráter mágico e místico desse tipo de produção de imagem, anteriormente contida no fazer fotográfico, servia como ritual que lhe concedia a aura de objeto de culto, já que a popularização do serviço, atrelado ao gosto de ser fotografado, contribui para que o ato de fotografar, junto ao amorismo esclarecido, se transformasse em elemento fundamental para que o hábito limitado a uma única imagem desaparecesse com o fim do próprio artifício visual mágico, prevalecendo os momentos fugazes promovidos pelo acesso a reprodutibilidade, a ser provida pela banalização do equipamento e, principalmente, do olhar.

O fim da aura na imagem fotográfica não somente capitaneada pela sua cópia, em um primeiro momento, mas também ajudada pela “ampliação” da imagem de daguerreótipos, foi multiplicada no século XX também pelo interesse do registro do instante fugaz. Esse registro foi repassado à fotografia a partir de uma ótica do inevitável, que na década de 1980, para Lemos (1983), resultou na busca de uma captação instantânea da realidade sem disfarces ou sonhos.

A crueza da imagem foi reproduzida a esmo com o acesso ao progresso tecnológico e com ele o império da vulgaridade, que não diz nada ou sugere; aflora com o intuito de apenas registrar, de maneira descompromissada em seu todo, o instante da morte como um ato involuntário que irá se desapropriar de toda a ritualística do fazer fotográfico.

O fim da dimensão mágica na fotografia

Nas atitudes tradicionais da sociedade brasileira, o imaginário da morte e dos mortos, até então, construía-se como um reforço dos laços sociais com os vivos, isto é, com os outros homens e mulheres deste mundo, e com os mortos, no caso, com os seres imaginários do além. A preparação que estava por trás da produção de uma imagem fotográfica se apropriava de um tipo de mística ritualista que conferia ao fotógrafo a titularidade de um sacerdote, já que eram os únicos iniciados no mistério que resultava no poder de captar a luz e realizar algo similar a um milagre ao transformá-la em imagem.

Segundo Lissovsky (2008), para que a ideia de uma dimensão mística fosse criada, seria adequado que uma dimensão mágica, que se

apropriava do mistério contido na imagem latente, mediante o poder de sua revelação, exteriorizasse aquilo que a câmera aprisionava sob um olhar particular de quem a produzia. Tal ato, que para Benjamim (1994) encontra na produção da imagem realizada pela câmera uma natureza peculiar que diz respeito somente ao equipamento, que não responde às exigências do olhar, já que este tende a ser trabalhado e permeado por uma perspectiva particular a cada fotógrafo. Lissovsky também sugere que essa perspectiva servia a uma ideia de milagre da permanência, que, baseado em sua preparação ritualística, evidenciava, também, o poder de oferecer eternidade às características comuns da existência do retratado, fortalecendo a aura da fotografia e do fotógrafo como sacerdote da luz.

Essas problemáticas trazem à tona nada mais que o fim da aura mágica na fotografia, a qual em um primeiro momento, reservava, a partir de seu fazer fotográfico, um ritual de preparação para uma sobrevivência na memória visual. A visão de um homem da crença vai perdendo sua força, em parte, pelo fim da própria ritualística de fotografar os mortos, além da mudança radical na significação social do velório, fatores associados ao barateamento do serviço e ao acesso ao equipamento fotográfico, contribuindo para maior criação de imagens da morte, muitas delas banais que se ligariam mais a uma visão tautológica, ligada a um certo ortodoxismo social.

Com base em certa cisão do olhar, Huberman (1983) pode nos ajudar a compreender de que maneira a aura desse tipo de imagem desaparece, partindo da definição de uma ideia que se baseia na tautologia e na crença que dá à imagem, mesmo que ela represente certo tipo de esvaziamento da vida, no sentido espiritual, indícios latentes na esperança na crença em uma outra vida. Huberman (1983) chama esse olhar de “exercício da crença”, uma vez que se parte de uma verdade que não é rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa, permeada de um autoritarismo que serve a uma afirmação condensada de um dogma, de que em certas imagens não existe um volume apenas ou um puro processo de esvaziamento, mas “algo de Outro” que faz o invisível se revelar como se a mesma fosse dotada de significados ocultos para alguns, mas visíveis para outros, como a ideia de um sono eterno para se acordar em outro mundo. Sobre esse esvaziamento, Huberman (1983, p. 41) diz:

Por outro lado, há aquilo, direi boamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. Um esvaziamento que de modo concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz

respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim.

O oposto dessa imagem vazia e ao mesmo tempo permeada de significados pode ser colocado em contraponto com o próprio fim da aura e a reprodutibilidade da imagem da morte, que, aliada a um tipo de olhar ortodoxo, que também celebra esse tipo de abandono de um olhar da crença, culmina, em um primeiro momento, na criação da imagem pela imagem, reservada à documentação do fim de uma narrativa e que posteriormente seria desprovida de significados e associada apenas a sua reprodução. O olhar tautológico aqui aparece quando a transcendência latente não se faz mais presente tanto na imagem quanto na visão de quem a produz. Sobre este olhar tautológico, Huberman (1983, p. 41) diz:

Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta – minimal, tautológica – desse objeto mesmo: ‘Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto nada mais’. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória - ou da obsessão -no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente.

Esse tipo de olhar já desprovido de uma ritualidade, encontra no discurso de Koury (2001) uma tendência que, atrelada, assim, ao desaparecimento progressivo dos processos comportamentais da sociabilidade urbana brasileira em relação a uma transcendência espiritual, contribuiu ao desconforto de grande parte da população ao referir-se ao hábito de fotografar entes queridos mortos, taxando a prática de mórbida, patológica, ou ainda de severo mau gosto, evidenciado através de uma ortodoxização tautológica do olhar, a negação da fotografia mortuária familiar, mas ao mesmo tempo, servindo a criação da banalidade da morte a partir de imagens.

Tal atitude, que aqui intitulo como a ótica do inevitável, refere-se ao segundo exemplo citado, onde a ausência de uma essência transcendente de olhar, podendo ela ser religiosa ou não, com a qual anteriormente, podia-se ver além do esvaziamento do corpo físico na criação da imagem mortuária familiar, transformou-se em uma simples documentação, esta “aceitável”, seja ela banal ou com finalidades midiáticas, da inevitabilidade

da falência biológica do corpo humano, salvo raras exceções a serem apresentadas ao final deste artigo.

Pode-se notar que, com o fim progressivo dessa aura mística na fotografia, o ato de fotografar também se diferencia. Se antes a prática de tomar a imagem dos mortos era cercada de cuidados, antes, durante e depois da captação da imagem, a mesma que iria servir como forma de ser uma última lembrança, até então carregada de atributos espirituais, começa a mudar de forma. Um evento ritualístico, anteriormente domado por um olhar da crença e a produção de um objeto de culto, torna-se, a partir de outro olhar, tautológico, um evento social, com modificações perceptíveis na própria composição da imagem fotográfica com a finalidade não de se tornar algo próximo de um ícone, mas apenas a documentação final de uma pessoa a ser confinada em álbum familiar.

Se anteriormente, durante o século XIX, a necessidade de fantasiar o que estava por trás da morte culminava com a produção da imagem solitária do morto como objeto de lembrança, carregada de aura e magia, durante as primeiras décadas do século XX, o funeral se tornou um evento social no qual os parentes do morto, antes fora da cena, se faziam presentes na imagem, evidenciando o fim do anteriormente citado ritual de produção fotográfico, deixando lugar apenas para a documentação do evento social, desprovido de um esvaziamento significativo da imagem que era encontrada nos trabalhos anteriores.

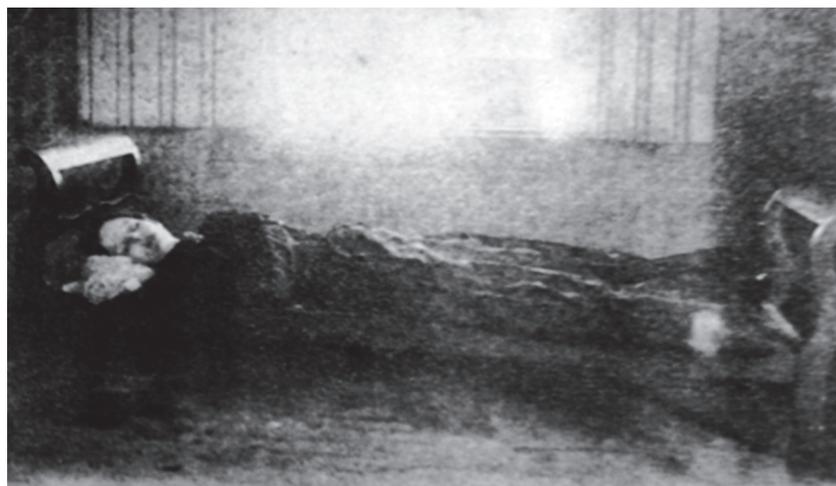


Figura 1

Imagem de uma mulher morta.
Foto de Augusto Monteiro (1899).
Fonte: LEMOS; AMARAL; BERNARDET, 1983.

A imagem acima mostra a última lembrança visual de uma mulher, esta anônima, que foi fotografada por Augusto Monteiro em Guaratinguetá, durante o final do século XIX no Brasil. Tal fotografia que segue a ritualística da fotografia mortuária em sua produção, tinha como objetivo servir como objeto místico de culto que estava atrelada à ideia do sono eterno. As pessoas não morriam, mas iam dormir, o que aumentava a crença de um sono que não era eterno, mas, sim, como um meio de acordar em uma outra vida a partir deste último fechar de olhos. O avanço da tecnologia e o fim de uma transcendencialização na produção desse tipo único de objeto resultou na perda progressiva da aura criada para seu primeiro fim. A relação até então existente com o místico e o religioso sofreu uma degradação do seu valor que esse tipo de imagem carregava como obra. Sobre esse aspecto, Benjamin (1980, p. 16) diz:

Sabe-se que as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Então trata-se de um fato de importância decisiva a perda necessária da aura, quando na obra de arte, não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística. Em outras palavras: o valor da unicidade, típica da obra de arte autêntica, funda-se sobre esse ritual que, de início, foi o suporte do seu velho valor utilitário.

O fim da aura na fotografia mortuária tradicional se dá não somente em parte ao posterior acesso ao fazer fotográfico, que começou a se disseminar durante o século XX, mas também por motivo de um distanciamento maior gerado pelo olhar tautológico em detrimento de um olhar da crença. Segundo Koury (2004), no Brasil, a fotografia mortuária tradicional ainda foi largamente utilizada nas classes alta e média até o final de 1950, quando fotógrafos já retratavam os mortos para álbuns privados, sem o fim de ornamentar os relicários da sala de estar e desprovidos de uma produção transcendentalizada.

O desuso dessa prática, já esvaziada de qualquer tipo de sacralização e servindo apenas como documentação, que começou no final da década de 1950, como afirma o autor, embora ainda seja comum, o pedido de sua produção ainda dava continuidade até mesmo às tradicionais *cartes-de-visite*⁴, em que o envio dessas fotos com dedicatórias era guardadas e enviadas com carinho a parentes, além de utilizadas como recordação por grande parte da população urbana de classe média.

É possível notar em séries de fotografias da década de 1930 a citada inclusão dos familiares na imagem final do morto e ao lado dele, sinal de modificação que diminuiu sua carga aurática progressivamente, até então despertada pela unicidade da imagem tanto em seu assunto quanto como no seu objeto. A fotografia a seguir, realizada durante a década

4 Criada por André Adolphe-Eugène Disdéri, a *carte-de-visite* ou carta de visita, criada em 1854, era similar às atuais fotografias 3x4, que tiveram seu declínio com o surgimento do “Cartão *Cabinet*” – que advém da palavra gabinete –, pequenos estojos onde eram montadas as pequenas fotografias. (Itaú Cultural)

de 1930 em Juazeiro do Norte, demonstra essa mudança na composição partindo da inserção do grupo de familiares na imagem final de um parente. Para Benjamim (1994), esses grupos que se inserem na imagem tendem a conservar, ainda, uma forma imaginária de “estarem juntos”, aparecendo transitoriamente na chapa antes de desaparecer no “clichê original”.⁵ A imagem agora não é destinada ao culto, mas tomada como um documento comprobatório e definitivo da falência biológica humana e de uma narrativa de vida.

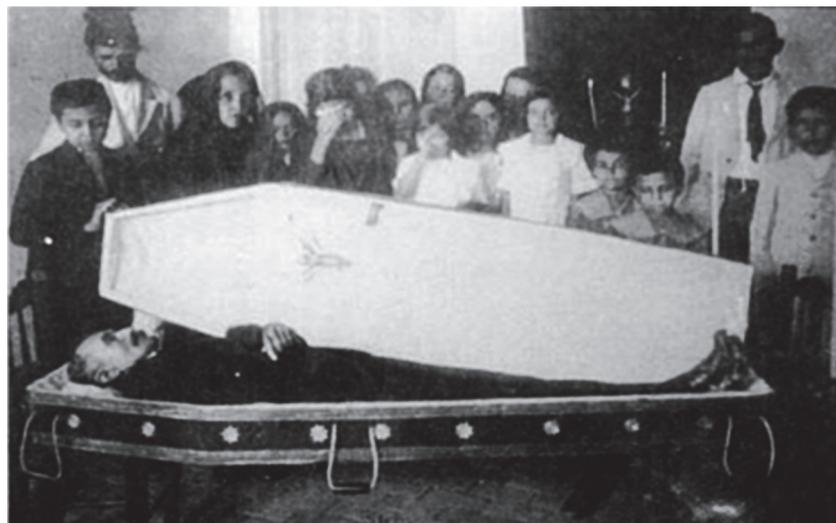


Figura 2

Funeral em Juazeiro.
Fotógrafo anônimo (1930).
Fonte: RIEDL, 2001.

A criação dessas fotografias, que até então serviam como um objeto de culto, agora somam-se às imagens finais que serviriam para encerrar os capítulos dos álbuns de família, fechando ciclos de vida e, por sua vez, contribuindo para o fim da magia que permeava de significados a unicidade da foto. Comprometidos pela perda gradativa de um olhar da crença, o evidenciamento da falência do corpo humano e o acesso ao fazer fotográfico imediatista serviram como campo fértil para o desenvolvimento de um processo lento e gradual do abandono da imagem da morte, capitaneado pela transitoriedade fugaz do instantâneo fotográfico.

Imediatismo visual, mídia e morte

Após traçar uma pequena trajetória sobre as mudanças na forma de compor o olhar na imagem mortuária, dar-se-à importância agora ao

⁵ Associa-se aqui a fala do autor à ideia da cópia da imagem original a ser repassada aos familiares como última lembrança de sua participação no evento social do velório.

imediatismo da imagem da morte na fotografia, sendo esta favorecida pelo fim de uma sacralidade do olhar, do acesso menos restrito ao equipamento, além da exploração e documentação em parte pela mídia jornalística, em especial, a impressa; o que sugere uma notável parcela de contribuição a banalização deste tipo de imagens que culmina com a ideia da ótica do inevitável.

Antes de entrar em aspectos característicos sobre a contribuição da banalização da imagem da morte pelo ato fotográfico, relembremos alguns momentos importantes para que esta, de alguma maneira, contribuisse para uma reprodutibilidade posterior, ocorrida entre as décadas de 1970 e 1980, partindo da exploração de imagens que serviram ao objetivo do imediatismo de notícias e que ainda guardam certa aura do “retratado” que são venerados como mártires.

Dentre inúmeras imagens de morte que serviriam como exemplo a essa exploração, aquela que melhor ilustra esta singularidade *pop* que serve como evidência de um assassinato nos é apresentada por Dubois (1994) como uma das mais conhecidas imagens de crime da história, no caso, o sudário de Turim, em que a imagem de Cristo que até então não era “visível”, só pôde ser revelada mediante a inversão negativa fotográfica. A peça que era alvo de várias opiniões divergentes como sudário, mesmo detendo significação religiosa e tratando-se de uma imagem latente, ainda sim continuava “invisível” aos olhos dos homens da crença. Apesar do esvaziamento permeado de transcendência, esses homens afirmavam que nada viam. “Não se vê nada. *Non se vedniente*, ouvi todos dizerem”. (VIGNON, 1902, p. 368 *apud* DIDI-HUBERMAN, 1984, p. 151-163)

Fotografada em 1898, por Secondo Pia, a revelação da imagem do sudário foi como um milagre. Foi preciso de um olhar tautológico, mais precisamente científico, para, então, dar ao olhar da crença o resultado ao teste de São Tomé. Sobre isso, Dubois (1993, p. 227) relata:

Eis o milagre, A aparição do invisível. E esse milagre é a fotografia, mais exatamente a passagem pelo negativo (o fantasma é o negativo) que é seu único operador. Pia via (com seus olhos) no negativo fotográfico o que jamais tinha se esperado ver no próprio objeto. A revelação fotográfica gerava uma nova Ressurreição de Cristo, ou melhor: o corpo de Cristo era finalmente revelado (o véu erguera-se sobre o rosto do véu) por uma ressurreição a partir de então pensada em termos fotográficos.

O tecido, até então impregnado de um esvaziamento que daria ao homem da crença, norteado pela bem-aventurança daqueles que creem

sem ver, a confirmação da existência da imagem de Cristo, ainda sim estavam em dúvida se a imagem supostamente contida nela, pertencia realmente a vítima em questão.

A confirmação pôde então ser feita através do processamento padrão de inversão da imagem fotografada do sudário, a qual tornou a imagem, então positiva e supostamente latente no tecido; visível através de sua imagem negativa. Com esta revelação, o sudário se faz fotografia na sua própria concepção segundo Dubois (1993), enquanto imagem latente, e por conseguinte, torna-se a primeira evidência fotográfica de um crime registrado, o assassinato de Cristo, este através do princípio de inversão positivo-negativo.

Tal apresentação de novas evidências a partir da fotografia partindo do exemplo do sudário de Turim, surge como uma porta à revelação e à criação de imagens de outros seres que irão aparentar um esvaziamento de sentido em vida e o triplicarão com sua imagem em morte. A partir de últimas imagens reveladas a serviço de um imediatismo da notícia, toma-se aqui como exemplo as últimas imagens de Antônio Conselheiro, sendo esta documentada por Flávio de Barros em 1897, Emiliano Zapata e Che Guevara, reproduzidas à exaustão após sua revelação ao mundo, como prova da veracidade da morte deles e dando então respaldo a ótica do inevitável; ou seja, a utilização de um olhar desprovido de pudor, que serve apenas a este imediatismo de produzir a imagem sem fins ritualísticos, apenas com o intuito de registrar um instante a ser reproduzido.

Segundo Koury (2004), na mídia impressa, desenvolve-se uma grande discussão sobre o impacto que as imagens de violência possuem na imprensa chamada popular. Para o autor, tal sofrimento social narrado em imagens é produzido com a intencionalidade de construir significados históricos sobre a violência urbana e seus protagonistas por meio dessas fotografias, inferindo certo tipo de medo urbano, além de paralelamente exercerem fascínio ou curiosidade sobre a morte. Sobre essa relação entre imediatismo e exploração da dor na sociedade, Koury (2004, p. 8) afirma:

Ao consumo de imagens no mundo ocidental contemporâneo e à busca da mídia sem limites de exploração de sentimentos e de ampliação de vendagem das edições, não importando as fronteiras da moral e da ética. A relação entre venda, novidade diária e qualidade da imagem nas agências e nas mídias internacionais, em nome da informação imediata e dos furos de reportagem, impõem aos fotógrafos um modo de agir, no momento mesmo da captura da imagem – um pensar visual –, que separa o trabalho de suas vidas cotidianas.

Esse pensar visual refletiu no trabalho de alguns fotojornalistas como uma exigência a um padrão de qualidade da imagem, ou seja, de uma forma de retratar crimes com o rigor de quem fotografa o *still* de um produto. Atuando como agente de composição e propagação das mais comuns e banais imagens relacionadas ao sofrimento social como objeto de consumo (KOURY, 2004), tal apropriação da imagem da morte, seja ela efêmera ou com finalidades midiáticas, tende a ser referenciado como um ponto para a criação da indiferença humana em relação a própria falência biológica do corpo, seja ela natural ou por meio de ação mecânica; em outras palavras a banalização das imagens de morte veiculadas nas colunas policiais, as quais não remetem diretamente a uma relação com um familiar de quem as observa.

De certa maneira, trata-se de um dos resultados deste fim da aura da imagem da morte como algo que remetia a uma reflexão e que agora tende somente a um espetáculo midiático irresistível e descartável, como nos fala Benjamin (1994, p. 101):

Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados.

Não somente a questão de consumir uma indiferença visual impressa é colocada neste momento como um dos sintomas desse fim aurático da reflexão da morte na imagem. Ela se dá, também, por meio da democratização criada pelo instantâneo fotográfico, pela ânsia de possuir o meio de tomar imagens ou apenas pelo simples registro documental, que traz de volta, se não a aura ritualística, pelo menos o aspecto de uma privacidade até então desaparecida com a facilidade gerada por essa democratização a ser produzida de maneira isolada.

Se por um lado a questão da indiferença, aperfeiçoada por uma cisão de olhares e pelo ortodoxismo social, ambos comprometidos com a indiferença que prevalece, a dor privada que se apresenta a partir de instantâneos de falecidos, feitos agora por familiares, resultou no que Koury (2004) chama de “apropriação privada em um instante familiar”; isto é, a produção supostamente de uma imagem banal, desprovida de qualquer intencionalidade midiática ou artística, mas com significados para aquele que a concebe, no caso, um parente próximo.

Tomamos como exemplo a imagem de um suicídio de um familiar por enforcamento que nos é apresentada por Koury (2004), captada em 1984, ano de efervescência no mercado de câmeras compactas. Concebida pela esposa do falecido, tal fotografia, que mostra solitariamente um homem pendurado pelo pescoço por um cinto, aos olhos tautológicos, não passaria apenas de um registro da violência urbana, que poderia vir a ornamentar uma das páginas do jornal *Notícias Populares*⁶, mas que, para a esposa, se encontra permeada de significados latentes diante do esvaziamento da vida do marido o qual fotografou.

Cristaliza-se, neste momento único e particular da inversão do significado banal da tomada da imagem da morte, aquilo que Benjamin (1994, p. 112) interpreta como uma inversão que serve a um novo tipo de interpretação:

A imagem apresenta novamente como a unicidade da imagem única e final, esta, que se associa intimamente à fotografia tanto como na reprodução, na transitoriedade e na reprodutibilidade, elementos estes que por sua vez, contribuíram para o fim da aura anterior, e reaparecerem como elementos característicos dessa degradação para recriar um novo significado, retirando o objeto de seu invólucro, destruindo sua aura na criação de uma nova forma de recepção.

Em outras palavras, os requintes de velório ou maquiagem visual que são renegados tendem a dar outro significado à imagem que aparentemente é tomada de maneira fugaz, mas que, por sua vez, tendem a reafirmar certos valores pessoais estimulados por uma crença de um imaginário que era similarmente exaltado na fotografia mortuária no Brasil do século XIX.

Tem-se então, mediante a apropriação do instantâneo fotográfico, uma forma de recordação criada por um tipo de olhar da crença que parte daquele que produziu a imagem, um objeto não mais de culto, mas, sim, de apropriação do último momento de um ente querido, concebido por uma ótica do inevitável.

Considerações finais

Após esta pequena análise de determinados períodos do desenvolvimento da fotografia mortuária no Brasil e de seu declínio com a banalização da imagem da morte na fotografia, algumas considerações podem ser esboçadas até chegarmos àquilo que se intitula “ótica do inevitável”, expressão que serve a um imediatismo midiático, como a apropriação

⁶ Também conhecido como “NP”, o jornal com apelo a temas polêmicos, como sexo e violência, utilizava textos curtos, linguagem fácil e fotos grandes para conquistar grande parte de seus leitores. Teve circulação em São Paulo durante entre 1963 e 2001, cuja fórmula sensacionalista, copiada pela televisão, determinou seu fim durante os primeiros anos do século XXI. (FOLHA ON LINE)

privada no luto. Para se chegar a essa forma de olhar, desprovida de qualquer produção com um fim de criação de um objeto de culto, foi preciso reconhecer seus atributos auráticos, que utilizavam símbolos físicos para identificar características da vida do retratado, apropriados das imagens sacras. Além disso, antes de 1880, procurava-se negar a morte retratando os corpos como adormecidos. Em alguns períodos, uma ilusão de consciência foi buscada e nela permeava, mediante o esvaziamento da vida do corpo, uma latência de significados que dava ao objeto uma aura ritualística de culto, a qual foi perdendo sua força durante a passagem do século XIX para o XX, onde os corpos mortos, que antes apreciavam sozinhos e em camas, cadeiras ou sofás, eram então retratados em caixões, mas com ênfase no evento do grupo social familiar durante o funeral.

Já no século XX, os fotógrafos profissionais continuaram a fazer retratos mortuários. Mesmo que não anunciassem mais o serviço e diante do barateamento dos equipamentos fotográficos, pessoas comuns começaram a tirar as próprias fotos. O imediatismo fotográfico exigido pela mídia impressa também conferiu mais força à banalização da imagem da morte, ou a ótica do inevitável que se faz presente na reprodução constante dessas imagens, que serviriam, a partir do instantâneo fotográfico na década de 1980, como forma de se apropriar de uma última imagem de um ente querido sem a preocupação de uma ritualística na preparação desse morto. Essa atitude, problematizada como um fim da mística ou da mágica do fazer fotográfico, também contribuiu para que essas imagens inevitáveis fossem produzidas e reproduzidas, servindo para esse tipo de apropriação de uma forma que, para quem a capta, em âmbito privado, realiza intimamente seu luto e a permeia de significados latentes, os quais, por definitivo, encerram narrativas de vida em um álbum familiar particular.

The perspective of the inevitable: reflections on the end of the aura in brazilian mortuary photography

Abstract

In order to analyze the relationship between death, mourning, and photography in Brazil, this article proposes a reflection on the possible factors that contributed to the detriment of the photographic mortuary, which was in vogue in nineteenth-century Brazil, once allied to the loss of its aura based on the phenomenon herein called "perspective of the inevitable", i.e., the banal reproducibility of the image of death, began to decline in the 1980s.

Key words: *Photography. Death. Mourning. Aura.*

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'indice de la plaie absente: monographie d'une tache. *Traverses*, Paris, n. 30-31 (Le secret), p. 151-163, mar. 1984.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 1990.

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=84>. Acesso em: 12 maio 2010.

JORNAL "Notícias Populares" pára de circular. FOLHA ON LINE. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u14022.shtml>>. Acesso em: 12 maio 2010.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia e interdito. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 54, fev. 2004.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira; AMARAL, Aracy; BERNARDET, Jean-Claude. *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

LISSOVISKY, Maurício. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MONTAIGNE, M. *Ensaio*. Trad. De S. Milliet, col. "Os Pensadores". São Paulo: Abril Cultural, 1972.

OKA, Christina; AFONSO Roberto. *Hércules Florence*. Disponível em: <<http://www.cotianet.com.br/photo/hist/hflor.htm>>. Acesso em: 12 maio 2010.

PLATÃO. *Fédon ou da alma*. Trad. por Márcio Pugliesi e Edson Bini. São Paulo: Hemus Editora. [199-]

RIEDL, Titus. *Últimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2001.

SEFFERIN, Thiago. *Fox Talbot*. Disponível em: <http://purabarbaridade.blogspot.com/2009_06_01_archive.html>. Acesso em: 12 maio 2010.

SILVINA, J. D. *George Eastman*. Disponível em: <<http://www.authorstream.com/Presentation/cgadiovisual-270767-silvina-trabalho-de-cga-education-ppt-powerpoint/>>. Acesso em: 12 maio 2010.

VIGNON, P. Response à M. Donnadiéu. *L'université Catholique*, v. 40, n. 7, p. 368, 1902, *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. L'indice de la plaie absente: monographie d'une tache. *Traverses*, Paris, n. 30-31 (Le secret), p. 151-163, mar. 1984.