

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

ANA JÚLIA GRIGUOL

**ESPELHOS DA MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE OS RETRATOS MORTUÁRIOS
E SEU CARÁTER AFETIVO**

**CAXIAS DO SUL
2019**

ANA JÚLIA GRIGUOL

**ESPELHOS DA MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE OS RETRATOS MORTUÁRIOS
E SEU CARÁTER AFETIVO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito obrigatório para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, da Universidade de Caxias do Sul.

Orientador: Prof. Me. Gustavo Luiz Pozza

**CAXIAS DO SUL
2019**

ANA JÚLIA GRIGUOL

**ESPELHOS DA MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE OS RETRATOS MORTUÁRIOS
E SEU CARÁTER AFETIVO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito obrigatório para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, da Universidade de Caxias do Sul.

Aprovada em: __/__/____

Banca Examinadora

Prof. Me. Gustavo Luiz Pozza
Universidade de Caxias do Sul

Prof. Dr. Álvaro Fraga Moreira Benevenuto Junior
Universidade de Caxias do Sul

Prof. Me. Edson Luiz Scain Corrêa
Universidade de Caxias do Sul

Dedico este trabalho aos que procuram sentido em tudo que fazem. Aqueles que, simplesmente, se envolvem.

AGRADECIMENTOS

Com os olhos marejados, tento expressar nestas linhas a minha gratidão por este momento, afinal, qual acadêmico não sonha com o que irá escrever em sua dedicatória e agradecimentos do trabalho de conclusão de curso?

Mentiria se dissesse que não passei horas pensando no que escreveria nesta página, quais pessoas agradeceria, quais seriam as palavras certas para descrever o misto de sentimentos que uma monografia carrega. Entretanto, encontro-me aqui, em frente à essa familiar tela e sinto-me pequena diante todas as pessoas, momentos e acasos que fizeram deste, o trabalho mais especial da minha graduação.

Sinto-me pequena diante a força da minha família, que me incentivou a ser simples, ensinou a persistir e acreditar que tudo tem um motivo. Para minha mãe e minha irmã, todo meu amor e reconhecimento.

Sinto-me fortalecida quando próxima dos meus professores. A eles, minha admiração e agradecimento, afinal, me mostraram que o jornalismo pode mudar o mundo, por meio de pequenas ações. Em especial, ao meu orientador, Gustavo Pozza que, de forma sensível, me ensinou a entender as entrelinhas e buscar sentido em tudo que faço.

Sinto-me segura por ter amigos que, no silêncio de um abraço ou num piscar de olhos, me fizeram acreditar que tudo daria certo.

Sinto-me feliz e realizada por ter vivido esse trabalho e, por isso, sou grata a todos que me incentivaram e me deram motivos para continuar assim, sorrindo, chorando ou falando demais.

Por fim, sinto saudades por quem não está aqui e, hoje, mora nas minhas fotografias e no meu coração. Talvez este tenha sido o real motivo pela minha busca incessante de explicações do sentir.

Eu realmente senti durante todo este trabalho e espero que você, que está lendo, também possa sentir, afinal, cada linha tem meu amor, respeito e saudades.

[...] eu só me interessava pela Fotografia por “sentimento”; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho, penso.

Roland Barthes

RESUMO

O presente trabalho acadêmico estuda a fotografia, especificadamente, os retratos mortuários, como objeto de preservação da memória e de caráter afetivo. A partir de levantamento bibliográfico, esclarece-se a história da fotografia, destacando a popularização da prática a partir da disseminação dos retratos. Com ênfase nos retratos mortuários, atualmente conhecidos por lembrancinhas de falecimento, autores como Roland Barthes e Boris Kossoy são referenciados a fim de comprovar a prática fotográfica como meio de perpetuação da memória, bem como, objeto de estímulo de sentimentos. Por meio de pesquisa bibliográfica e entrevista não estruturada, um questionário, baseado nas teorias dos referidos autores, foi aplicado sobre lembrancinhas de falecimento escolhidas por três entrevistadas, consideradas importantes para as mesmas. Concluiu-se que os retratos mortuários, apesar de sua morbidade, são objetos de certificação da existência do falecido enquanto vivo, conseqüentemente, detentores da memória do ente querido. Atestou-se também que, embora reafirmem a morte, os retratos mortuários provocam os mais variados sentimentos em quem os possui, sendo respeitados e enaltecidos pelo seu conteúdo.

Palavras-chave: Fotografia. Retrato. Retrato Mortuário. Memória. Afetividade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Exemplo de câmara escura	13
Figura 2 - Câmara escura com sistema <i>reflex</i>	14
Figura 3 - Vista da janela em Le Gras	16
Figura 4 – Daguerreótipo “O ateliê do artista”	17
Figura 5 - Daguerreótipo “ <i>Boulevard du Temple</i> ”.....	18
Figura 6 – Kodak 1888	24
Figura 7 – <i>Carte de visite</i>	26
Figura 8 – Cartão de visita com dedicatória	27
Figura 9 - Daguerreótipo Fúnebre	30
Figura 10 – Retrato mortuário feito na década de 70	31
Figura 11 – Lembrancinha de falecimento atual	32
Figura 12 – Retrato mortuário feito em 1956	39
Figura 13 - Retrato mortuário feito em 1961	43
Figura 14 - Retrato mortuário feito em 1963	47
Figura 15 – Lembrancinha de falecimento de Tailane Tres Pitol	51
Figura 16 – Lembrancinha de falecimento de Archimedes Antônio Griguol	54
Figura 17 – Lembrancinha de falecimento de Fernando Griguol e Iolanda Griguol	55

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 NOTAR	12
2.1 RETRATOS	25
2.1.1 Retratos Mortuários	28
3 OLHAR	34
4 PENSAR	51
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
6 REFERÊNCIAS	71

1 INTRODUÇÃO

Dentre as mais diversas formas de linguagem, desde a sua criação, a fotografia conquistou a credibilidade do ser humano que, até então, confiava nos traços, muitas vezes trêmulos, de pintores e desenhistas. Ao garantir a representação do real, respeitando a veracidade do momento e eternizando fragmentos da vida, a prática fotográfica transcendeu os tempos e explorou as finalidades do material.

Aliada à pintura e a escrita, a linguagem comunicacional da fotografia permitiu que a mesma fosse utilizada em diferentes campos de atuação, com propósitos variados. A fotografia passou a valer-se como arquivo histórico, comprovação de identidade e, até mesmo, para fins fúnebres, como a criação de retratos mortuários, entregues como lembranças de falecimento. Este último caso destaca-se por ser uma atividade proveniente da morte do ser humano, que passa a ser eternizado na fotografia, a qual, posteriormente, é entregue aos familiares e amigos próximos, com o objetivo de lembrar a sua existência.

Para tanto, esta pesquisa traz como tema principal a fotografia, especificadamente os retratos mortuários, como objeto de preservação da memória e caráter afetivo. Desse modo, se propõem responder a questão norteadora: *Como os retratos mortuários preservam a memória, bem como, provocam sentimento de afetividade em quem os possui?*

Entregar os retratos mortuários aos familiares e amigos mais próximos, tornou-se uma prática comum entre as pessoas, as quais objetivam lembrar a memória do ente falecido entre os que permanecem vivos. Porém, por se tratar de uma imagem mórbida, torna-se curioso o cuidado e respeito destinados a esse tipo de retrato, que, além de, possivelmente, suprir uma ausência e amenizar os sentimentos causados pela imagem, questiona o poder da morte e do tempo.

Na tentativa de responder a questão norteadora, o presente trabalho apresenta um levantamento bibliográfico sobre o conteúdo proposto, bem como, desenvolve entrevistas não estruturadas, a fim de explorar a individualidade de cada entrevistado sobre lembranças de falecimentos escolhidas pelo próprio. Além disso, esta pesquisa objetiva compreender a relação entre a fotografia e a preservação da memória, bem como, com o indivíduo, que sente o retrato.

Para tanto, o referido trabalho apresenta o conteúdo disposto em três capítulos. O primeiro deles, aborda o conteúdo histórico da fotografia, desde a sua criação, com Niépce, Daguerre e Talbot, popularização a partir do retrato, prática dos retratos mortuários como objeto de luto, até a perpetuação das atuais lembranças de falecimento.

O segundo capítulo, baseado em autores como Roland Barthes e Boris Kossoy, explora a fotografia como objeto de preservação da memória e certificação da existência do ser. As funções da fotografia, linguagem, irreversibilidade da imagem, primeira e segunda realidade, referente fotográfico e noema da fotografia são alguns, dos diversos estudos apresentados neste capítulo, os quais objetivam identificar a utilização da fotografia como memória. Ainda, teorias dos autores sobre a sentimentalidade exercida pelo objeto fotográfico para com o indivíduo portador da imagem, são estudadas e aplicadas aos retratos mortuários.

No terceiro e último capítulo, encontram-se as entrevistas desenvolvidas com três mulheres, de idades diferentes. O questionário, baseado nos pensamentos dos filósofos, permite uma análise profunda e sentimental das lembrancinhas de falecimento pertencentes às entrevistadas. A partir dos retratos mortuários relevantes para as mesmas, questões como interesse pela fotografia, representatividade, sentimento, entre outras, permitem que a análise seja desenvolvida em sua totalidade.

2 NOTAR

A fotografia, na sua singularidade e ascensão, é história. Desde as pinturas rupestres até a atualidade, o ser humano percebeu o mundo por meio de ilustrações. Porém, muito embora a fotografia, a partir de sua criação e consolidação, tenha revolucionado o conceito de representação da realidade, foram diversas as invenções mecânicas criadas para copiar a natureza. Por exemplo, conforme Amar (2001), máquinas de desenho, utilizadas desde o século XIV, foram criadas para garantir que o olhar pudesse permanecer fixo sobre o objeto que se estava copiando a fim de garantir um traço mais específico, conseqüentemente, desenhos fiéis a realidade.

Entre pinturas e desenhos, elaborados para representar a realidade de cada época, a fotografia desafiou o conhecimento científico e fez com que pensadores dedicassem suas pesquisas para desvendar os mistérios que envolviam a luz e as possibilidades de fixar, nas mais diversas superfícies, paisagens reais.

Enquanto as pessoas se correspondiam por cartas e conheciam lugares por meio de detalhadas descrições escritas, uma fotografia, que apresentava a realidade resumida em uma imagem, desafiava o tempo e instigava a curiosidade de quem as via, especialmente sobre a veracidade dos fatos, da vida e do ser humano. Como era possível um vale, com montanhas, rios, pássaros e nuvens, permanecer, em proporções muito menores, fixados em um pequeno e fino pedaço de papel? Como o ser humano poderia se ver, tal qual era, por meio da luz fixada em uma superfície de metal?

Por séculos, o homem apenas se viu no reflexo de um espelho ou pelos traços, nem sempre precisos, de conceituados artistas. Com a fotografia, o homem pôde ver-se eternizado em uma imagem, afinal, aquele exato momento, jamais aconteceria novamente. Sem rasuras causadas pelo lápis ou gotas da tinta que pintava o papel, a fotografia garantia a presença das marcas da vida, como rugas, cicatrizes, feições e expressões. Permitia que a vida real fosse resumida em uma imagem.

Conforme Hacking (2012), desde o século XIX até meados do século XX, descobrir como fixar uma imagem proveniente da luz e sombra foi o propósito de vida para intelectuais como Niépce, Daguerre, Talbot e muitos outros que, embora a escassez de recursos e limitações científicas para suas respectivas épocas, acreditavam encontrar na fotografia a representação do real.

De acordo com a própria etimologia da palavra, “fotografia é a escrita da luz” (BAURET, 2006, p. 19), o que foi possível descobrir somente após uma série de

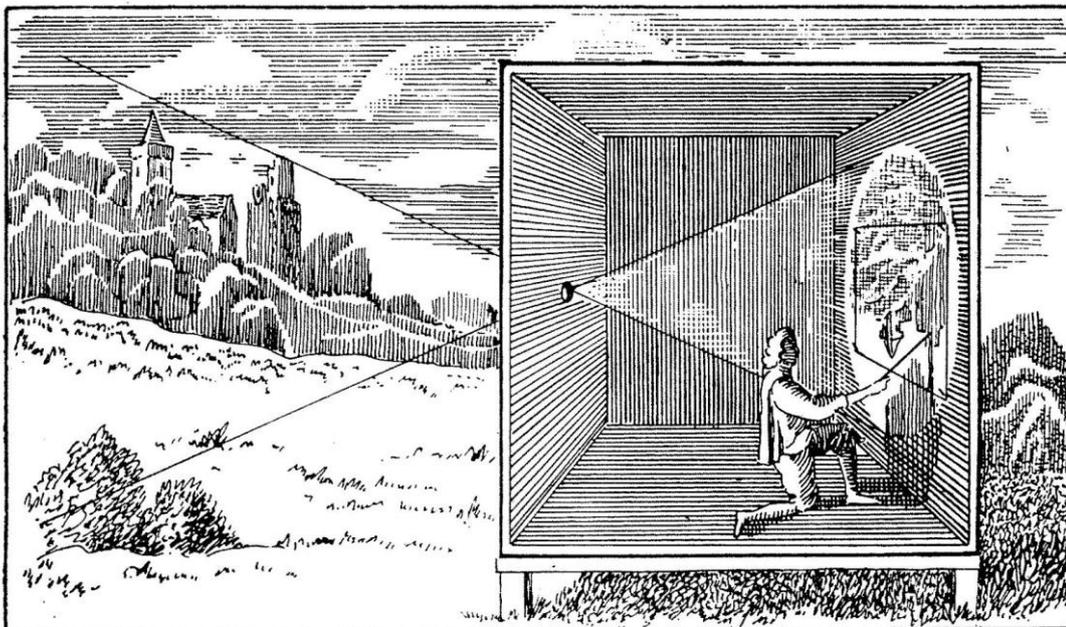
experimentos químicos desenvolvidos, os quais identificaram que o encontro da luz com determinados compostos químicos reproduzia, em uma superfície, a imagem vista por meio de uma lente. Parece confuso e, de certa forma, impossível, afinal, como transformar a luz em um material físico, possível de ser tocado?

Apesar dos principais avanços para a consolidação da fotografia terem ocorrido entre 1826 a 1839, Hacking (2012) afirma que os elementos fundamentais para a criação da fotografia, surgiram ainda no século IV a.C., por meio de estudos e experiências desenvolvidas por Aristóteles por meio de uma câmara escura¹.

No século IV a.C., Aristóteles havia descoberto o princípio da câmara escura: a passagem da luz de uma fonte externa para um espaço escuro, através de um furo ou outra pequena abertura, forma uma imagem invertida da cena externa em superfícies como uma parede ou uma tela. (HACKING, 2012, p. 18)

Ou seja, a câmara escura é uma caixa totalmente escura em seu interior, com um furo em uma das faces, que permite a entrada de luz e, por meio da propagação retilínea da mesma, projeta uma imagem dentro da caixa no lado oposto ao do furo, de forma invertida. Desta forma, o resultado das imagens vistas por meio da câmara escura era um fenômeno natural.

Figura 1 – Câmera escura



Fonte: Blog Garatuja Fotografia. Disponível em:

<<http://garatujafotografia.blogspot.com/2013/07/camara-escura-o-inicio-de-tudo.html>>. Acesso em 23 de novembro de 2019.

¹ Para este trabalho, respeita-se a denominação utilizada por Juliet Hacking para a câmara escura, com exceção das citações, onde as mesmas respeitam a denominação utilizada pelo referido autor.

Conforme Amar (2001), Aristóteles utilizava a criação para fazer observações astronômicas, bem como o astrônomo Al Hazen, que descreveu a câmara escura no século XI; além das descrições do filósofo Roger Bacon no século XIII e por Leonardo Da Vinci, em 1515, quando a compara com o funcionamento de um olho.

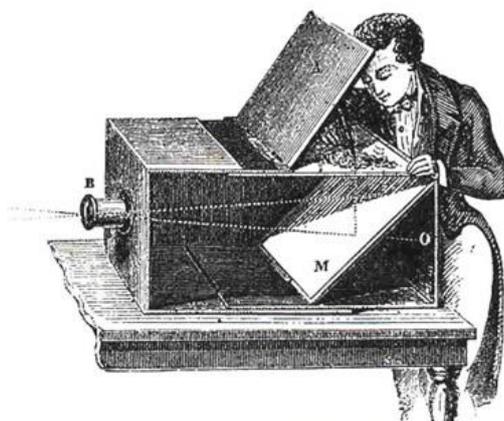
A câmara escura continuou sendo estudada e aperfeiçoada “no decurso de toda a Renascença, para desenhar em perspectiva e também para facilitar as observações científicas” (AMAR, 2001, p. 14), ou seja, qualificar a projeção da imagem a fim de garantir na pintura ou desenho as dimensões reais do que se estava copiando. Jean-Baptiste Della Porta, “descreve estas câmaras de tamanho humano, nas quais era necessário entrar para as utilizar” (AMAR, 2001, p. 14), conforme figura 1.

Em meados do século XVI, “os poucos eficientes orifícios foram substituídos por lentes” (HACKING, 2012, p. 18), com a finalidade de garantir a nitidez da imagem, mas, de acordo com Hacking (2012), somente no século XVII, após os progressos da óptica, câmaras escuras portáteis foram criadas, sendo reduzidas ao tamanho de uma urna, podendo ser transportadas, facilitando o trabalho do artista por meio do sistema *reflex*.

[...] criam-se, no século XVII, cameras obscuras portáteis munidas de um sistema óptico constituído, frequentemente, por uma lente convergente e equipada, por vezes, com um espelho com uma inclinação de 45°, para reenviar a imagem para um plano horizontal, mais fácil de copiar do que na vertical. (AMAR, 2001, p. 14)

Tendo em vista as facilidades que o sistema reflex proporcionava, no século XVIII, artistas utilizavam o instrumento com regularidade, buscando “projetar uma imagem da vida real que pudessem copiar em seguida” (HACKING, 2012, p. 18).

Figura 2 - câmara escura com sistema *reflex*



Por meio da luz projetada no fundo de uma caixa preta, os artistas podiam contemplar a vida em miniatura, e, por isso, ficavam fascinados com a possibilidade de reproduzir a realidade por meio de suas artes.

Mas as imagens da câmara escura, além de permitirem “pegar o mundo nas mãos”, reduziam-no a apenas duas dimensões. Todo o espaço que se estendia diante da lente estava representado sobre uma superfície plana, como na pintura, iludindo os olhos com a mais perfeita perspectiva. E era a perfeição dessa imagem, creio, que enfeitiçava o espectador. Perfeição trazida pela exatidão da perspectiva, das proporções, pela gradação precisa das cores e do claro-escuro e pela abundância de minúcias e riqueza de pormenores com que todos os detalhes se reproduziam. (KUBRUSLY, 1991, p. 25-26)

Com as condições instrumentais necessárias, era fundamental descobrir formas de fixar a imagem projetada pela luz no papel ou, outra superfície. De acordo com Amar (2001), desde a antiguidade se tinha conhecimento do efeito da luz sobre objetos físicos, bem como, de “substâncias que reagiam à luminosidade, geralmente escurecendo” (HACKING, 2012, p. 18). Para que a fotografia pudesse, de fato, evoluir, foi preciso encontrar substâncias sensíveis a luz para que as mesmas fixassem, em determinadas superfícies, a imagem que estava sendo criada projetada através da luminosidade.

Conforme Pierre-Jean Amar (2001), as grandes revoluções na fotografia, ocorreram a partir de 1816, quando Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) realiza suas primeiras experiências com a câmara escura. Em meio à procura do composto químico ideal que fixasse a imagem projetada pela luz, Niépce abandona experimentos com sais de prata e passa a utilizar betume, “um revestimento para placas de impressão que endurecia sob a ação da luz” (HACKING, 2012, p. 19).

Utilizando uma câmara escura, em 1826-1827, Niépce registrou a “Vista da janela em Le Gras” (figura 3) considerada como uma das primeiras fotografias da história, fixando a imagem com betume judaico em uma placa de estanho.

Figura 3 - Vista da janela em Le Gras



Fonte: Incinerrante. Disponível em < <https://www.incinerrante.com/textos/vista-da-janela-em-le-gras-1826-7-de-joseph-nicephore-niepce>>. Acessado em 24 de novembro de 2019.

A pesquisa de Niépce, segundo Gabriel Bauret, foi baseada em como resolver o problema de fixação da luz, buscando identificar qual química deveria ser utilizada e em qual suporte. “Os problemas com que se viram confrontados os primeiros fotógrafos foram problemas de caráter científico e não de caráter artístico” (BAURET, 2006, p. 18).

O princípio da fotografia tinha sido descoberto, porém, precisava aperfeiçoá-lo em relação ao tempo de fixação, tendo em vista que, nas experiências de Niépce com a câmara escura, “são necessárias entre sessenta e cem horas para obter uma imagem” (AMAR, 2001, p. 19), ou seja, a imagem que estava sendo reproduzida precisava permanecer imóvel entre sessenta e cem horas, já que a química descoberta para fixação da mesma necessitava deste determinado tempo para reagir ao efeito da luz e alcançar o resultado esperado: fixar a imagem na superfície.

Em 1829, Niépce associa-se a Louis-Jacques-Mandé Daguerre que, segundo Juliet Hacking (2012), há tempos tentava descobrir um método de produzir fotografias. Niépce faleceu em 1833 e Daguerre deu continuidade aos trabalhos, realizando experimentos a fim de encontrar um composto químico que fosse mais rápido em relação à fixação da imagem na superfície.

Em 1837, Daguerre descobriu que “placas de prata iodadas podiam ser reveladas com mercúrio, produzindo positivos diretos” (HACKING, 2012, p. 19-20), ou seja, por meio deste processo, as imagens eram reproduzidas tal qual a realidade, respeitando as posições, diferentemente do que era feito até então na câmara escura, onde as imagens, devido à propagação retilínea da luz, eram reproduzidas em negativo, invertendo as cores e posicionamento da imagem durante a fixação. Este processo ficou conhecido por daguerreótipo, onde Daguerre encontra uma maneira de fixar a imagem de forma duradoura e mais rápida, diminuindo para alguns minutos o tempo de exposição da superfície à luz.

Figura 4 – Daguerreótipo “O ateliê do artista”

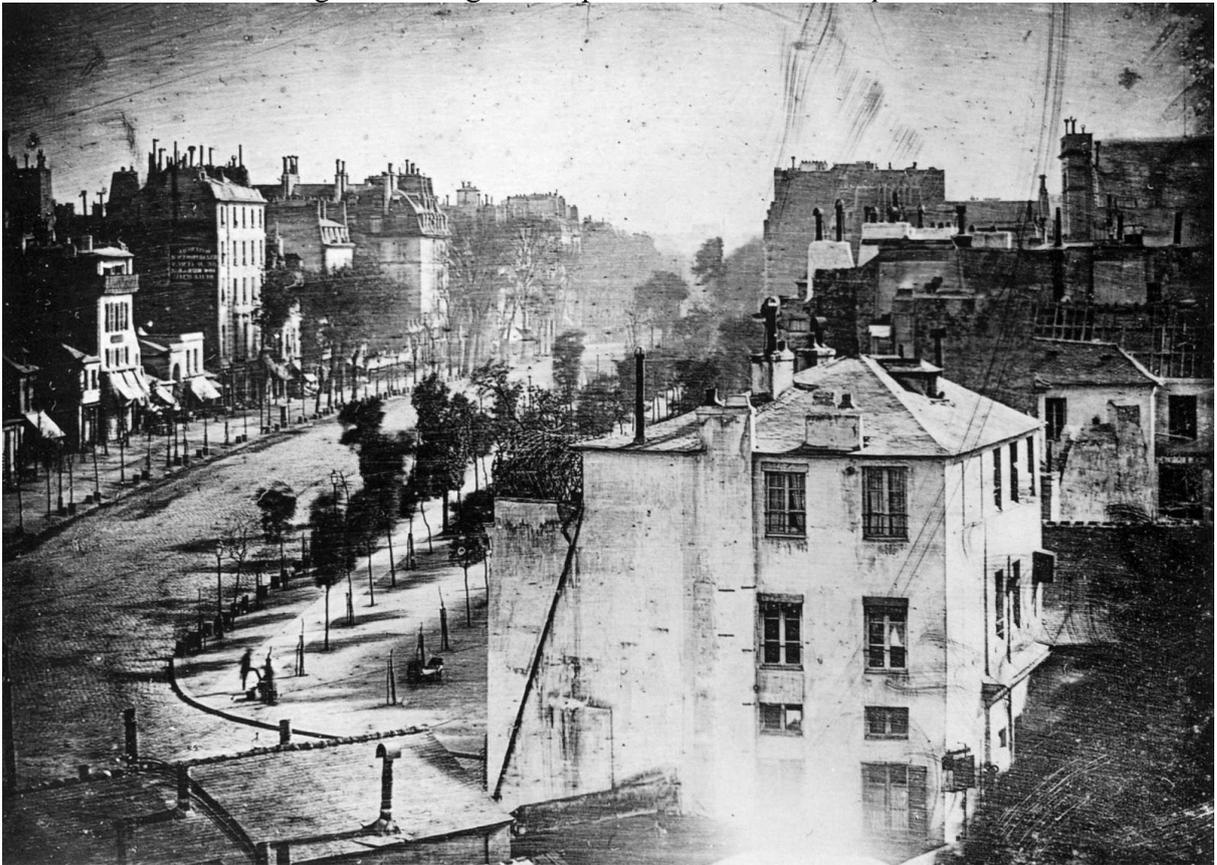


Fonte: AP Art History. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/adairarthistory/iv-later-europe-and-americas/110-still-life-in-studio-louis-jacques-mand-daguerre>>. Acessado em 24 de novembro de 2019.

Os primeiros daguerreótipos finalizados com sucesso foram de naturezas mortas, como mostra a figura 4, tendo em vista a necessidade de o objeto permanecer imóvel por algum tempo. Conforme Hacking (2012), após conseguir fixar de modo permanente as imagens vistas na câmara escura, Daguerre não se limita apenas aos estúdios e passa a registrar a vida em si, com paisagens naturais e arquitetônicas.

O primeiro registro de fotografia com seres humanos, se deu entre os dias 24 de abril e 4 de maio de 1838, quando Daguerre montou sua câmera no alto de um prédio, em Paris, e registrou as construções e o cotidiano que ocorria na avenida parisiense *Boulevard du Temple*, que, inclusive, é o mesmo nome da imagem feita por Daguerre (figura 5).

Figura 5 – Daguerreótipo “*Boulevard du Temple*”



Fonte: *TIME 100 Photos*. Disponível em < <http://100photos.time.com/photos/louis-daguerre-boulevard-du-temple>>. Acessado em 24 de novembro de 2019.

Segundo Hacking, apesar da avenida estar movimentada, apenas um engraxate e seu cliente permaneceram no registro, afinal, ficaram parados o tempo suficiente para fixar a sua imagem no daguerreótipo.

Carruagens, cavalos e pessoas passavam pelo movimentado bulevar naquela manhã, mas o longo tempo de exposição e a pressa com que se moviam os relegou a condição de fantasmas. No entanto, a preocupação de um homem com a aparência de seus sapatos faria com que ele e seu engraxate ficassem parados por tempo suficiente para fazerem história. (HACKING, 2012, p. 23)

O público conhece a invenção de Daguerre em janeiro de 1839, quando o processo é apresentado à Academia das Ciências, na França e, contribui para “tornar oficial a invenção da fotografia” (BAURET, 2006, p. 19).

Após diversas negociações, Daguerre vende a patente do daguerreótipo ao governo francês e, em agosto do mesmo ano, o político François Jean Dominique Arago, durante um simpósio que reuniu os membros da *Académie des Sciences* e da *Académie des Beaux-Arts*, apresenta detalhes sobre o processo da daguerreotipia e a coloca em domínio público. Com o acesso facilitado à invenção de Daguerre, teve início uma exploração fotográfica pelo mundo, objetivando garantir a qualidade técnica da máquina, bem como, da imagem em reprodução.

Diversas pesquisas voltam-se para o próprio dispositivo fotográfico para melhorar seus “desempenhos”. Essas pesquisas sempre irão no sentido de um melhoramento das capacidades de mimetismo do meio. Trata-se de tornar cada vez mais verdadeiro, de estar cada vez mais próximo da visão real que temos do mundo. (DUBOIS, 1999, p.33)

Hacking (2012) afirma que o alto nível de detalhes era o maior trunfo da daguerreotipia, que revelava as imagens em superfícies lisas, como placas de cobre ou metal, sem poluir a mesma. Ainda, ressalta a originalidade da imagem, que não possui interferências externas, justamente por ser reproduzida ainda dentro da caixa.

Concomitantemente à admiração que tinha pela obra, desde que determinou a patente pública, François Arago “manifestou a sua frustração ao afirmar que os daguerreótipos jamais poderiam ser usados para reproduzir retratos” (HACKING, 2012, p. 34). Tal pensamento se dava em virtude do longo tempo de exposição que o retratado deveria ficar sob o sol, completamente imóvel. Daguerre, quando apresentou a máquina ao governo francês, compartilhou todo o seu conhecimento a respeito do processo e, até então, o máximo que conseguira alcançar em relação ao tempo de exposição, era de 5 a 10 minutos, o que dificultava a reprodução dos retratos.

Marie-Loup Sougez (2001), afirma que, apesar dos defeitos existentes no daguerreótipo, como custo, tempo de exposição, dificuldade de transportar e uma única impressão da imagem fixada, o procedimento se propagou por meio dos estudos desenvolvidos para solucionar as problemáticas da invenção, abrindo assim, definitivamente, os caminhos para a fotografia moderna. Fotógrafos do mundo todo passaram a estudar alternativas para tornar a máquina mais eficiente, permitindo que, além das paisagens, retratos fossem feitos a partir da daguerreotipia.

Conforme Hacking (2012, p. 35), em novembro de 1839, após as declarações de Arago, a editora francesa *Lerebours* lança um dos primeiros manuais de daguerreotipia, o qual sugeria que “para se produzirem retratos, é preciso recorrer a uma fonte intensa de luz... a única maneira de obter sucesso é expor o indivíduo ao sol ao ar livre, com o auxílio de reflexos de tecidos brancos”.

Diante da realidade, que dificultava a propagação do retrato considerando as situações pelas quais o retratado teria que passar, os estudos passaram a buscar alternativas que garantissem uma maior entrada de luz na máquina, para que, conseqüentemente, o tempo de exposição à luz solar e imobilidade do retratado, fosse menor.

Dentre variadas experiências para qualificar o daguerreótipo, a substituição da lente foi uma das mais importantes para a garantia da qualidade óptica. Conforme Hacking (2012), a nova lente, sugerida por Joseph Petzval, permitiu a entrada de oito vezes mais de luz no aparelho, tornando a imagem ainda mais nítida no centro. Para paisagens, a falta de nitidez nos cantos da imagem poderia ser prejudicial ao quadro, porém, para os retratos, a centralização da luz no indivíduo valorizava as feições e o destacava em relação ao fundo.

Das várias sugestões ópticas propostas, a sugestão feita em 1840 por Joseph Petzval - professor de matemática da Universidade de Viena - se revelou a mais prática. Ele recorreu a cálculos matemáticos sofisticados para criar um design radicalmente novo. O resultado, comercializado com exclusividade para a realização de retratos em daguerreotipia, possuía uma abertura de $f/3.6$, o que permitia a entrada de oito vezes mais luz do que a lente Chevalier. A imagem era muito nítida no meio, à custa de certa perda de luz e definição nos cantos. Em paisagens, isso poderia ser um problema, mas, no caso de retratos, muitas vezes se mostrava vantajoso, pois enfatizava o rosto dos modelos ao passo que suavizava ligeiramente o fundo. (HACKING, 2012, p. 34)

Na medida em que o problema referente à entrada de luz na máquina se resolvia, conseqüentemente, encontravam-se alternativas para garantir a fixação da imagem na superfície. Em dezembro de 1840, John Frederick Goddard (HACKING, 2012, p. 35), apresentou seus estudos e revelou que o acréscimo de bromo ao iodo, sensibilizava a placa do daguerreótipo. O avanço na funcionalidade óptica e nos processos de sensibilização das placas, garantiu a qualidade da imagem e diminuiu o tempo de exposição, possibilitando assim a produção de retratos e, conseqüentemente, sua popularização.

Graças a essas duas contribuições, o tempo de exposição foi reduzido para cerca de um minuto e continuou a diminuir à medida que mais aprimoramentos foram realizados. [...] Em meados da década de 1840, as questões técnicas haviam sido solucionadas, e qualquer pessoa de mãos hábeis e visão aguçada que possuísse um

equipamento de daguerreotipia poderia se tornar um retratista. (HACKING, 2012, p. 35 e 36)

Ao final de 1840 (HACKING, 2012), as experiências com daguerreótipos eram cada vez mais frequentes entre os fotógrafos, o que incentivava a prática, bem como, a comercialização dos retratos. Segundo Amar (2001), conforme a técnica e funcionalidade do daguerreótipo melhoravam, um grande número de fotógrafos aderiu ao instrumento e utilizava-o entre todas as classes da sociedade, tornando-o mais acessível à população menos favorecida.

Em sua obra *Historia de La Fotografia* (2001), Marie-Loup Sougez afirma que, a partir de 1840, oficinas de retratos se multiplicaram nas grandes cidades, ganhando ainda mais popularidade.

Em resumo, o novo procedimento se espalhou pela União à medida que crescia. Estima-se que em 1850 haviam cerca de dois mil daguerreótipos ativos. A produção total entre 1840 e 1860 excedeu trinta milhões de fotos. Os preços variavam entre US\$ 2,50 e US\$ 5. (SOUGEZ, 2001, p. 79)²

A daguerreotipia garantiu a valorização dos retratos perante a sociedade que, até então, desconhecia a possibilidade de se ver eternizado em uma imagem real. Rapidamente, o retrato se tornou uma prática fotográfica de relevância para a história da humanidade, afinal, detalhava, fielmente, as condições de vida em sociedade. No apogeu da prática, os retratos ficaram conhecidos como “espelhos com memória”, por serem tão “extraordinariamente precisos que, na literatura, o termo “daguerreótipo” se tornou sinônimo de verdade”. (HACKING, 2012, p. 37). Além de retratar a realidade, a imagem carregava as características fisionômicas do retratado, bem como as memórias daquele exato momento, como a situação pela qual passava, sentimentos e condições, fossem elas financeiras, físicas ou emocionais.

A fotografia põe paradoxalmente em relevo, graças a esta paragem provisória do tempo, do desenrolar da vida, o antes o depois; da mesma maneira que deixa, por vezes, adivinhar o que está fora do enquadramento. Uma das qualidades da imagem fotográfica reside, precisamente, neste poder de evocação, no facto de suscitar em quem olha para ela o desejo de imaginar, de reconstituir interiormente, a partir da visão de um dos seus momentos, o conjunto de toda uma vida. (BAURET, 2006, p. 60)

O retrato em daguerreotipia destacou-se entre a população e garantiu com que a imagem fosse exposta respeitando a sua originalidade e veracidade. Enquanto a dúvida era

² Tradução nossa.

frequente entre as pinturas e desenhos, a certeza da realidade fortalecia a prática fotográfica, ou seja, tanto os daguerreótipos de paisagens, quanto os de retrato, estes em especial, permitiam que o ser humano tivesse compreensão sobre a realidade, interferindo na percepção construída a partir de obras criadas por artistas. Com as fotografias feitas por meio do daguerreótipo, o ser humano via uma cópia idêntica do que via com os seus próprios olhos, certificando a veracidade e fidelidade do instrumento para com o mundo real. Hacking (2012, p. 37) afirma que “o maior trunfo dos retratos em daguerreotipia está em sua capacidade de transmitir aos que os veem hoje a sensação de estarem diante de uma figura histórica real”.

Embora o daguerreótipo tenha sido o responsável pela criação e popularização do retrato, outras invenções foram criadas e, com o tempo aperfeiçoadas, a fim de facilitar a produção do mesmo. Enquanto cada registro fotográfico feito por meio da daguerreotipia resultava em uma única imagem, Willian Henry Fox Talbot apresenta, em 1841 (HACKING, 2012), a sua invenção denominada calótipo, a qual permitia a reprodutibilidade de fotografias idênticas a partir de uma única captura, além da fixação da imagem em papel e, não mais, em placas de metal.

Hacking (2012), afirma que desde 1833, Talbot pesquisava meios de fixar e estabilizar a imagem em papel. “Estimulado pelos resultados de Niépce e de Daguerre” (AMAR, 2001, p. 23), Talbot aperfeiçoa a sua técnica e revela uma imagem latente³, reduzindo o tempo de exposição a pouco menos de dez segundos, além de revelar as imagens em suportes negativos e positivos, o que permite a impressão de um número ilimitado de fotografias.

Historicamente, é evidente que Talbot inventou o que será a fotografia moderna: o negativo-positivo, que aliás designa desta maneira, a revelação da imagem latente e a possibilidade de reproduzir imagens. (AMAR, 2001, p. 23)

Desta forma, Talbot “oferece aos amadores e profissionais uma alternativa prática ao daguerreótipo” (HACKING, 2012, p. 42), pois, além de diminuir o tempo de exposição, o calótipo garantia a reprodução de múltiplas imagens idênticas e as impressões eram feitas em papel, sendo este um material mais versátil e relativamente barato. AMAR (2001), por sua vez, comparou o daguerreótipo com o calótipo e afirmou que a invenção de Talbot apresenta vantagens e desvantagens em comparação com a de Daguerre.

³ Imagem gravada em chapa ou papel, por um processo químico, sensibilizada pela ação da luz, que torna-se visível após ser revelada por compostos apropriados.

[...] maior facilidade de utilização, rapidez de execução, ausência de fragilidade do suporte e reprodutibilidade devem ser contrastadas com menor sensibilidade (um a dois minutos ao sol), que o torna inadequado ao retrato, pelo menos nos seus primórdios, e uma certa imprecisão, resultante da textura da pasta de papel. (AMAR, 2001, p. 27)

A principal diferença entre os modelos inventados acabou por ser a resolução da imagem, considerando que, enquanto a daguerreotipia garantia a qualidade por meio da superfície lisa da placa de metal, o calótipo perdia a nitidez a partir da influência das fibras existentes no próprio papel.

Conforme Sougez (2001), a patente do calótipo foi expedida em 17 de agosto de 1841 e, as mesmas que protegeram a invenção, acabaram por dificultar e atrasar a adesão do equipamento por parte dos fotógrafos. Nos anos que se passaram, o calótipo começou a ser utilizado em diversos países e, aprimorado por outros inventores. A talbotipia, como também ficou conhecido o processo inventado por Talbot, continuou em evidência durante a década de 1850 (HACKING, 2012), possibilitando a produção de fotografias para o consumo da população, bem como, para o registro de fatos reais.

Enquanto Niépce, Daguerre e Talbot são considerados os pioneiros da descoberta e da prática fotográfica (BAURET, 2006), outros pensadores foram responsáveis pelo aprimoramento dos equipamentos, bem como, pela criação de novas invenções que garantiram a perpetuação e consolidação da fotografia no mundo todo. A cada novidade divulgada, novas fórmulas eram descobertas, estudadas e aperfeiçoadas.

A popularização da fotografia, bem como do retrato, fez com que George Eastman, em 1888 (BAURET, 2006), desse início a produção e comercialização de câmeras fotográficas, conhecidas como Kodak, conforme exemplifica a figura 6.

Segundo Hacking (2012, p. 103) “George Eastman percebeu que o futuro do negócio não estava em tirar fotografias, mas sim em vender o meio de realizá-las”. Para tanto, o norte-americano criou uma máquina portátil, de fácil locomoção, que fixava imagens instantaneamente, ou seja, em uma fração de segundos, a imagem estava definida em um filme fotográfico⁴.

⁴ Fita de papel revestida com gelatina destacável e com uma emulsão de gelatino-brometo de prata. (AMAR, 2001, p.32)

Figura 6 – Kodak 1888



Fonte: National Museum Of American History. Disponível em <https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_760118>. Acessado em 24 de novembro de 2019.

Não apenas como marca de máquina fotográfica, a Kodak consolidou-se como empresa e oferecia atendimento a quem possuía o equipamento, ocupando-se de todos os processos técnicos exigidos, como revelação do filme e recarga do aparelho.

A principal conveniência eram os serviços de revelação e impressão oferecidos. Depois que todas as exposições tivessem sido feitas, a câmera era enviada de volta para a Kodak, que a devolvia recarregada com um rolo de filme e acompanhada das fotografias do rolo anterior. (HACKING, 2012, p. 103)

O slogan da Kodak “Você carrega no botão, nós fazemos o resto”, esclareceu o propósito da marca em garantir que o fotógrafo se preocupasse apenas com a imagem, assumindo assim as responsabilidades técnicas para o meio. Com a industrialização e comercialização da atividade, a fotografia ultrapassa os limites do campo profissional e passa a fazer parte do cotidiano das pessoas, permitindo que a prática se disseminasse, sem grandes preocupações técnicas.

Na viragem do século (XIX e XX), já se pode fotografar praticamente tudo. Nasce a reportagem de actualidade, entre outras coisas a partir de novas condições técnicas do registro fotográfico: mobilidade do equipamento e extrema rapidez de reacção das superfícies sensíveis. (BAURET, 2006, p. 20)

Com o advento da fotografia, o ser humano pôde ver-se e perceber o mundo em miniatura. Tinha, agora, a possibilidade de conhecer diferentes lugares, outras culturas,

distintas realidades. Por meio da fotografia, o ser humano pôde conhecer-se sob uma nova perspectiva, na qual os detalhes fazem o contexto e, a imagem por si só, carrega a memória sobre determinado instante. Conforme Barthes (2018, p. 14), “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”.

2.1 RETRATOS

Ao tentar descrever a história da fotografia, nota-se a extensa bibliografia destinada a esclarecer cada processo químico testado, aplicado, aprimorado e substituído no que diz respeito à prática. De longos tempos de exposição, como no caso dos daguerreótipos que exigiam a imobilidade do retratado por mais de quinze minutos, até a invenção de George Eastman, com instantâneos gerados em vinte e cinco centésimos de segundo (AMAR, 2001) por meio de câmeras Kodak, a evolução do fazer fotográfico surpreende e reafirma a procura da sociedade pela própria imagem eternizada em uma superfície qualquer.

Em pouco mais de 50 anos, foram diversos os meios criados para que houvesse, de fato, a consolidação da fotografia: daguerreótipos, calótipos, processos de sensibilização da imagem em placas de vidro, “através da albumina, do colódio, e, por fim, nitrato de prata (BAURET, 2006, p.19). Ainda, houve a utilização da gelatina como um meio para a produção de material fotossensível e a criação do filme fotográfico. Embora estes sejam apenas alguns dos diversos acontecimentos da história da fotografia, os mesmos esclarecem a sua perpetuação e influência perante a sociedade, que insistiu nos estudos, buscou alternativas e confiou à fotografia, a realidade do mundo em miniatura.

Conforme Bauret, fossem fotografias de paisagens, pictorialistas, artísticas ou retratos, as imagens traduziam os tempos e eram testemunhos de vida, fornecendo informações interessantes sobre fatos históricos e auxiliando na compreensão da evolução da sociedade (BAURET, 2006, p. 55). Apesar da diversidade de gêneros, a difusão de estúdios fotográficos por todo o mundo e, conseqüentemente, a popularização do retrato, garantiram a generalização da prática, em específico e, concomitantemente, a fotografia num todo. Conforme Sougez (2001, p. 148), “ao lado dessa tendência artística, baseada em composições, o retrato permitiu a grande possibilidade comercial da fotografia”⁵.

Segundo Hacking, em 1850, os retratos ainda eram caros e tecnicamente exigentes, porém, com o surgimento dos cartões de visita, a prática foi facilitada. André Adolphe Eugéne

⁵ Tradução nossa.

Disdéri patenteou, em 1854 na França, o método no qual utilizava uma câmera de quatro lentes que produzia oito retratos ao mesmo tempo, conhecida por *carte de visite* (cartão de visita), como mostra a figura 7.

A *carte de visite* permitia que até oito pequenos retratos diferentes fossem tirados em uma só placa, o que fazia com que cada pose fosse mais rápida, mais barata e mais fácil de compor, pois oito imagens podiam ser reproduzidas em uma só vez. [...] Cada retrato era do tamanho de um cartão de visita comum, medindo cerca de 6 x 10cm. O custo mais baixo por impressão expandiu o mercado fotográfico [...]. (HACKING, 2012, p. 101)

Figura 7 – *Carte de visite*



Fonte: *Historia de La Fotografia* (2001)

Diferentemente do início da prática de retratos, o cartão de visita tornava o formato mais acessível à população, apresentando facilidades em relação à técnica e, principalmente, no valor econômico do mesmo. Para tanto, pode-se concluir que a partir dos cartões de visita a popularidade do formato aumentou, assim “a foto atinge todas as camadas da sociedade e o fotógrafo de rua começa a aparecer”⁶ (SOUGEZ, 2001, p. 136). Ainda, em sua obra *Fotografia e História*, Kossoy (1989, p. 54) afirma que “o retratado tinha por hábito oferecer seu retrato (com a devida dedicatória, assinatura e data) para alguém, em sinal de ‘amizade’, ‘recordação’, etc.”, como apresenta a figura 8.

⁶ Tradução nossa.

Figura 8 – Cartão de visita com dedicatória



Fonte: Portal Brasiliana Fotográfica. Disponível em <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=andre-adolphe-eugene-disderi>>. Acessado em 24 de novembro de 2019.

A curiosidade em ver-se eternizado em uma superfície, garantiu com que a prática dos retratos se disseminasse e ultrapassasse o campo técnico da fotografia, onde o estudo era voltado para apenas para a sensibilização da placa, luminosidade e os meios de fixação da imagem. O retrato tornou-se uma prática fotográfica importante, evidenciando discordâncias e semelhanças entre os seres humanos que posavam diante da máquina. Desta forma, era possível destacar a diferença entre grupos locais, evidenciar a classe social do indivíduo, bem como suas tradições, hábitos de vida e também, a identificação de sua própria atitude, afinal, o olhar compenetrado na câmera gerava reflexões e análises mais profundas, as quais, pessoalmente, talvez não seriam feitas a fim de evitar uma invasão à individualidade do outro.

Um retrato pode ser examinado minuciosamente, com uma insistência com que não ousaríamos olhar o próprio retratado. É como estar do outro lado do espelho, observando sem o risco de ser observado também - um monólogo sem as implicações de outro olhar para dialogar. Esta condição do espectador torna a observação da vida através da fotografia totalmente diversa da observação direta da própria vida. (KUBRUSLY, 2006, p. 65)

Quando rostos humanos deixaram de ser recriados a partir da pintura e passaram a ser congelados através da fotografia, retratando a expressão real do indivíduo, estudiosos das mais diversas áreas passaram a analisar a fotografia como uma ferramenta capaz de evidenciar fatos e, até mesmo, auxiliar em pesquisas médicas. Conforme Hacking (2012, p. 58) “cientistas também viam a fotografia como um instrumento capaz de fornecer registros empíricos confiáveis”, ou seja, identificar, por meio de uma imagem fixa do retratado, suas experiências de vida e sentimentos.

Kubrusly (2006), em sua obra *O que é Fotografia*, aborda a fidelidade da reprodução fotográfica e ressalta a diferença entre a pintura e fotografia, no que diz respeito à imagem do rosto humano.

Essa característica da fotografia, aliada ao potencial de comunicação do rosto humano, distancia o retrato fotográfico de tudo que a mão do artista possa fazer. Na pintura, a identidade do retratado podia, ou não, ser o elemento predominante; na fotografia isso é inevitável, uma vez que cada rosto identifica um único indivíduo com a mímica facial que lhe é peculiar. (KUBRUSLY, 2006, p. 35)

Apesar de evidenciar o real, parece contraditório estudar o comportamento humano por meio da fotografia, levando em consideração que a imagem fixada, retrata superficialmente o indivíduo, congelando-o naquele exato momento. Porém, de acordo com Hacking (2012, p. 58), na época em que a prática de retratos disseminou-se na sociedade, “acreditava-se que o caráter de uma pessoa - ou, melhor dizendo, sua alma - poderia ser inferido a partir de seu corpo”. Desta forma, o retrato passou a ter diferentes finalidades, permitindo que, a partir dele, estudos psíquicos fossem realizados, bem como, objetos de memória fossem criados assumindo valor sentimental indiscutível para quem os possuía.

2.1.1 Retratos mortuários

De acordo com Sontag (2004, p. 18), comemorar as conquistas dos membros da família por meio da fotografia, “é o uso popular mais antigo da prática”. Com a popularização do retrato, álbuns de família começaram a ser feitos nas residências, colecionando fotografias a fim de lembrar o momento ou, até mesmo, a sua presença em âmbito familiar. Para tanto, a fotografia passou a ocupar importante lugar nos ritos tradicionais, como casamento, aniversários e, até mesmo na morte, a partir da produção de retratos mortuários.

Conforme Riera (2006, apud BORGES, 2013, p. 26) retrato mortuário “se refere a todos os tipos de fotos realizadas após a morte de alguém, incluindo as que são encomendadas

pelos familiares, as que se utilizam nos veículos de comunicação e as imagens forenses”. Para esta pesquisa, quando citados, os retratos mortuários referem-se apenas às imagens encomendadas pelos familiares para domínio próprio, de amigos e conhecidos.

Além de preservar a memória e guardar uma lembrança do ente falecido, Hacking (2012, p. 59) afirma que, no século XIX, retratos mortuários passaram a ser uma prática popular na sociedade, tornando-se um talismã ao qual o ser humano poderia recorrer em seu luto, ou seja, a fotografia poderia substituir a presença física do morto e, por meio da imagem, embora superficial, rever as feições e, conseqüentemente, lembrar a personalidade e sentimentos do mesmo.

Para Ruby (1995), não há dúvidas de que as pessoas encomendavam retratos assim porque elas sentiam a necessidade de uma última lembrança visual de seus parentes e amigos. É importante destacar que essa necessidade se manifestava não apenas como um desejo de reter apenas os traços fisionômicos do ente querido falecido, mas, mais do que isso, ter um registro permanente do morto enquanto morto. (RUBY, 1995, s/p. apud BORGES, 2013, p. 28)

Bolloch (2002, apud BORGES, 2013, p. 27) afirma que desde o advento da daguerreotipia, os retratos mortuários passaram a ser praticados a fim de oportunizar aprendizados e aperfeiçoar a técnica, já que retratar defuntos tornava-se uma atividade fácil, considerando que o corpo não se movia durante o longo tempo de exposição exigido pelo daguerreótipo.

[...] tratavam-se dos melhores modelos nesse momento em que os tempos de exposição necessários eram muito grandes. A quietude dos falecidos favoreceu em alguma medida a proliferação deste tipo de retratos, já que o fotógrafo não tinha que tomar precauções para que o modelo não saísse tremido e, além disso, tinha certa liberdade de manipulação, como se se tratasse de uma natureza morta. (MELLID, 2006, s/p. apud BORGES, 2013, p. 27, tradução da autora)

Tal facilidade garantiu o reconhecimento da prática e influência no desenvolvimento da fotografia. Com a popularização dos retratos, os familiares passaram a guardar um retrato como lembrança do ente falecido, tanto para arquivar em seu álbum de família, quanto para enviar aos demais parentes que não tiveram a oportunidade de estar presentes no leito de morte ou funeral.

Mauro Guilherme Pinheiro Koury afirma que

a fotografia mortuária no século XIX e nas primeiras décadas do XX foi um instrumento de lembrança de importância especial para os álbuns de família. Por intermédio das fotos repassava-se para as gerações seguintes os que um dia fizeram parte da família, assim como se administrava o estatuto social da família em fotos de

velórios, onde o corpo morto era rodeado por familiares e autoridades, amigos, pessoas comuns, agregados entre tantos outros. (KOURY, 2004, p. 132)

Apesar da sua morbidez, a fotografia tornava-se o objeto de memória sentimental do morto, perpetuando a sua vida por meio da imagem impressa. Tal fator tornava-se ainda mais relevante em relação aos retratos mortuários de crianças, que, na época enfrentavam uma alta taxa de mortalidade e, como forma de guardar uma recordação do filho, o retrato era realizado antes do seu funeral. Lavelle (2003, p.83) afirma que “era costume fazer retratar os “anjinhos”, isto é, as crianças que morriam pequenas, antes dos sete anos”.

Figura 9 – Daguerreótipo fúnebre



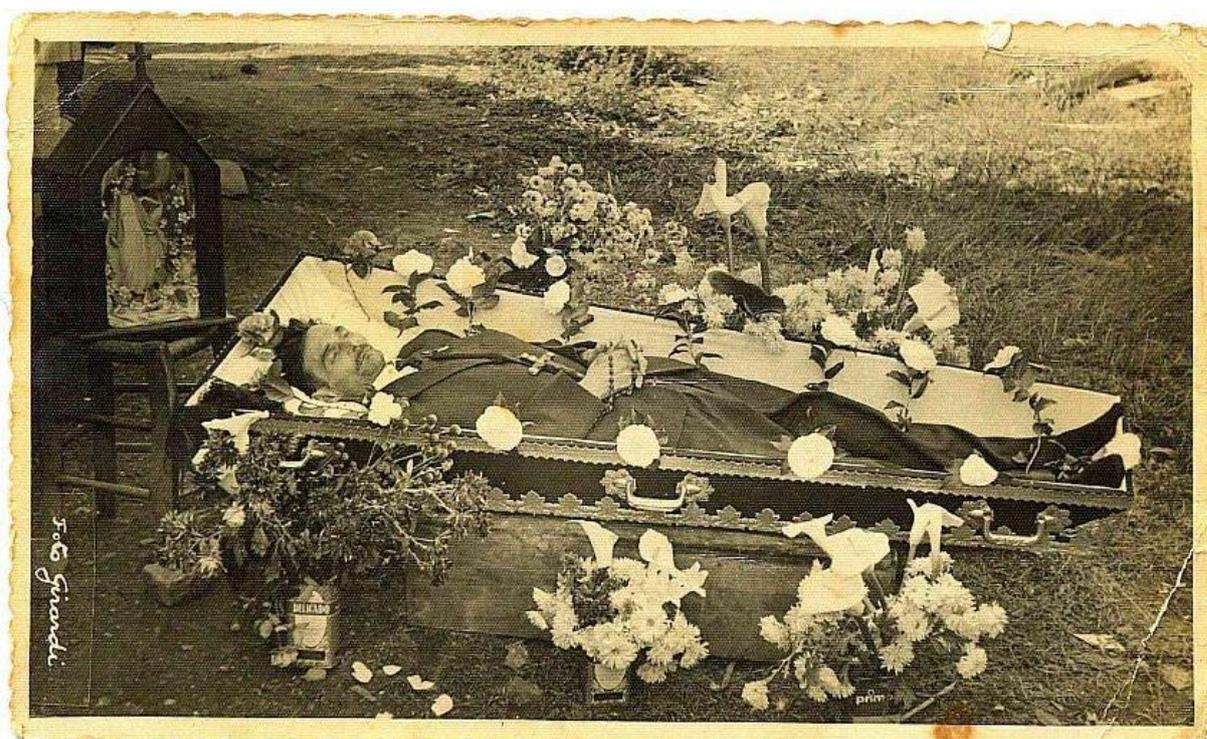
Fonte: The Met Museum. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283105>>. Acessado em 24 de novembro de 2019.

Segundo Hacking (2012, p. 59), no daguerreótipo de 1850, a imagem “faz alusão à vida após a morte”, relacionando esse sentimento por meio da composição fotográfica: rosto iluminado com cortinas brancas que conduzem o olhar ao céu. Para quem desconhece a sua verdadeira significação, a referida fotografia apenas traz a imagem de uma criança deitada em sua cama, e, não em um leito de morte. Por meio desta leitura, percebe-se a intenção de preservar a imagem viva do ser humano que já faleceu, a fim de eternizá-lo em um semblante agradável e, aparentemente, confortável.

A fotografia, por ter se tornado uma prática popular, também foi incluída aos ritos mortuários, os quais variam dependendo a ordem religiosa. Segundo Borges (2013) a realização de retratos mortuários não se limita apenas ao cumprimento de uma exigência cultural, mas também por valorizar a perpetuação de uma última imagem do morto, como exemplificado na figura 10. Ainda, Riera (2006, apud BORGES, 2013, p. 28) afirma a existência de uma quase obrigatoriedade das famílias em fazer retratar seus mortos no século XIX, embora a prática tenha se popularizado no século XX.

[...] a fotografia mortuária surge logo após o aparecimento da fotografia como arte e como técnica de registro e fixação de um presente passado específico. Sua popularização, contudo, vai se dar entre os anos de 1920 e 1950, quando é utilizada por várias camadas da população. (KOURY, 2001, p. 107 apud BORGES, 2013, p. 28)

Figura 10 – Retrato mortuário feito na década de 70



Fonte: Família Cenci/ Cotiporã-RS

Em sua obra *Diante da Dor dos Outros*, Sontag (2003, p. 24) afirma que “desde que [foi inventada], em 1839, a fotografia flertou com a morte”. O instante congelado na imagem não se perde, nem se repete, apenas permanece intacto, indiferente das circunstâncias que são impostas ao retratado na realidade, esteja ele vivo ou morto. Desta forma, a fotografia assume uma presença permanente diante o espectador que possui o objeto e o procura para reviver

momentos ou amenizar a saudade, mesmo que isso ocorra por meio de uma imagem mórbida que evidencia a morte.

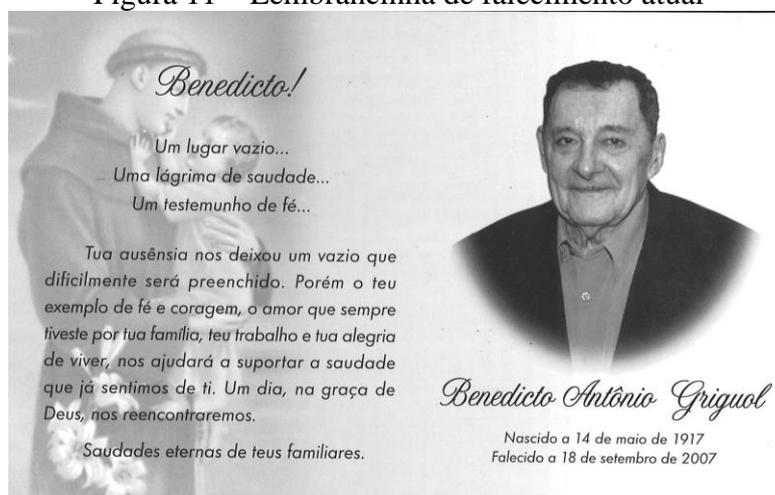
Torna-se ainda mais questionador, afinal, ao ser contemplado por quem o possui, o retrato mortuário evidencia a dor da perda e relembra o momento da despedida. Concomitantemente, afaga e acalenta os sentimentos de quem permanece vivo, ocupando lugar de respeito e admiração entre tantos outros objetos de valor sentimental.

[...] salvo quando se fotografam cadáveres; e ainda: se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. (BARTHES, 2018, p. 69)

Quando Barthes fala sobre a certificação da existência por meio da foto, ele reafirma a capacidade do ser humano de transitar por mundos diferentes, onde o mesmo possui consciência da realidade, na qual o familiar ou amigo está morto, e utiliza de uma fotografia, especificamente mortuária, para lembrar sua existência e preservar sua memória, tornando-o eterno naquela imagem.

Conforme Ruby (1995, apud BORGES, 2013, p. 29) e Koury (2001, apud BORGES, 2013, p. 29) a prática dos retratos mortuários têm continuidade na atualidade, porém num outro contexto, produção e consumo. Identifica-se a sua prática nas atuais lembrancinhas de falecimento, as quais são entregues aos familiares e amigos do ente falecido, com a mesma intenção dos retratos mortuários produzidos no século XIX.

Figura 11 – Lembrancinha de falecimento atual



Fonte: arquivo pessoal

Quando a atividade de se retratar os mortos teve início, as possibilidades de trabalho eram limitadas, ocasionando um único tipo de fotografia, na qual era apenas possível fotografar o ente no momento do próprio velório. Muitos, quando morriam, não tinham tido a oportunidade de se fazer fotografar enquanto vivos, porém, a imagem era produzida a fim de eternizar sua fisionomia e, conseqüentemente, sua memória.

Atualmente, com o avanço tecnológico, a fotografia se tornou uma prática comum, facilitando o seu consumo entre todas as classes sociais, nas mais variadas idades. Desta forma, as lembrancinhas de falecimento atuais apresentam uma imagem do falecido enquanto vivo, aplicada sob um fundo genérico que, em sua maioria, faz menção a um local tranquilo, sereno e agradável para se estar, ou, alguma imagem que faz referência a religiosidade, como demonstrado na figura 11.

Por meio de edição, realizada através de software específico para edição de imagens, a lembrancinha de falecimento perde o caráter mórbido, por não apresentar o retratado morto no caixão, porém, mantém a sua significação em relação ao propósito de sua criação. Em ambos os casos, encontram-se as necessidades de, por meio da fotografia, eternizar o momento vivido e consolidar a memória existente.

3 OLHAR

Por que fotografar? O que leva o ser humano a concentrar o seu olhar em um ponto fixo e considerá-lo relevante a ponto de eternizá-lo em uma fotografia? O que o fotógrafo queria dizer por meio de suas fotografias? Será que quem a viu, entendeu o propósito de sua realização? Infinitas perguntas, com incontáveis possibilidades de respostas podem exprimir a pluralidade de interpretações decorrentes de uma única fotografia.

Para Milton Guran (1999, p. 15) “a fotografia é uma extensão da nossa capacidade de olhar e constitui uma técnica de representação da realidade que, pelo seu rigor e particularismo, se expressa através de uma linguagem própria e inconfundível”. Quando o autor escreve a “nossa capacidade de olhar”, ele reforça como a percepção individual de quem observa a fotografia influencia nas suas reações perante a imagem, tornando-a única para quem a fez, ou para quem a admira. Desta forma, para cada ser humano a imagem assume uma linguagem diferenciada e exclusiva, estando inteiramente relacionada às suas experiências individuais, conseqüentemente, sentimentais.

Pensar em imagem significa trabalhar com aspectos da percepção, do real e do imaginário. A percepção é entendida como uma atuação física, corporal e como uma elaboração que envolve elementos subjetivos e sociais, relacionados à memória de cada um. A categoria do real engloba o entorno concreto e as condições que possibilitam a percepção do mundo. O imaginário é feito de representações construídas a partir de memórias, fantasias, concepções individuais e coletivas. (BUIIONI, 2011, p. 13).

Conforme Català (2005, apud BUIIONI, 2011, p. 13) quatro funções primárias estão atribuídas à imagem, podendo ela ser informativa (quando constata uma presença); comunicativa (quando se estabelece uma relação direta com o espectador); reflexiva (quando propõem ideias) e emocional (quando a imagem cria emoções). Ainda, segundo o autor, “dificilmente as funções aparecem em separado; no entanto, uma ou outra função quase sempre predomina sobre as demais”.

Ao ter uma fotografia em mãos, tanto para fins de documentação, quanto para divulgação ou memória, o ser humano atribui, inconscientemente, uma função àquela imagem, buscando uma identificação, familiaridade ou, se desconhece o conteúdo, uma explicação sobre o que ela apresenta. Tal reação decorre do fator comunicativo que a imagem carrega, sendo ela um “testemunho visual e material dos fatos” (KOSSOY, 1989, p. 22), instigando o espectador a perceber a realidade na qual está inserido e, conseqüentemente, o seu conhecimento a respeito da mesma. Sejam retratos feitos para compor álbuns de família,

ou fotografias utilizadas para ilustrar uma reportagem jornalística, todas assumem a responsabilidade de informar e, ao mesmo tempo, de representar fielmente a realidade do mundo, provocando diferentes reações em quem as observa.

Consideramos que a imagem existe entre o imaginário e a realidade. A instrumentação técnica traduz sobre uma forma gráfica uma percepção humana do mundo. Representação mental e técnicas se associam: a instrumentação concretiza a ligação entre o imaginário e o real ao fabricar uma imagem. Entender como a fotografia transformou a cultura humana é um passo na direção de utilizar a produção de visualidades como instrumento de educação, arte e mudança social. (BUITONI, 2011, p. 08)

Desta forma, quando não possui conhecimento sobre determinado assunto, o indivíduo, com o auxílio da fotografia, alimenta sua imaginação com detalhes verídicos e constrói a sua própria percepção a respeito do local em que está inserido, ou, da realidade do mundo, até então desconhecida. Em sua obra *Filosofia da Caixa Preta*, Vilém Flusser (2002, p. 9), afirma que “imagens são mediações entre o homem e o mundo”, o que se comprova quando a fotografia assume essa função comunicativa, estabelecendo relações entre o observador e o fato apresentado na imagem, aproximando-o da situação real. Segundo Buitoni (2011, p. 14), “todas as imagens têm essa função comunicativa, pois todas foram confeccionadas para se relacionarem com alguém, ainda que seja consigo mesmo”.

Embora a produção seja baseada em conhecimentos técnicos, em relação ao aparelho, a linguagem fotográfica exige, do espectador, sensibilidade e sentimento quando observada, tendo em vista que o mesmo acaba por associar a fotografia com ideias, experiências e emoções já sentidas. Enquanto observa a imagem, momentos já vivenciados são relacionados à informação apresentada, garantindo a compreensão da mesma.

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça - como uma antologia de imagens. (SONTAG, 2004, p. 13)

Além de informar, comunicar, e documentar, a fotografia, enquanto objeto de percepção da realidade, destaca-se entre as demais formas de linguagem, considerando sua veracidade e singularidade, bem como, testemunho de existência. Diferentemente da escrita, do desenho e da pintura, onde os mesmos podem ser refeitos, transcritos ou recriados tal qual os seus originais, a fotografia detém o tempo no enquadramento, permitindo que o espectador

possa, ao observar a imagem, reviver o momento, a partir de uma única fotografia, quantas vezes quiser.

Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo. (SONTAG, 2004, p. 26)

Em tradução do latim, *memento mori* significa: lembra-te de que és mortal. A autora utiliza do termo por comparar a fotografia com a morte, onde a pessoa, no momento em que é fixada na imagem, eterniza sua presença e comprova sua existência em vida. Concomitantemente à lembrança do momento, a fotografia ressalta que, o tempo irá passar e a pessoa que aparece na imagem irá morrer, porém, naquela fotografia, o tempo congela e a pessoa permanece. Para Sontag (2004, p. 26), “uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência”, ou seja, o quadro eternizado na fotografia comprova a existência por meio dessa dualidade que, embora possuam descrições diferentes, neste sentido de aplicação, reafirmam a existência do ser. O ente querido que estampa o retrato mortuário, objeto de estudo desta pesquisa, se faz lembrar toda vez que é visto na fotografia. Embora esteja morto, quando identificado na imagem, as lembranças e os momentos compartilhados com o mesmo, saltam à memória de quem o observa e, assim, o trazem de volta à realidade, lembrando sua existência enquanto vivo.

A fotografia, cada qual com sua particularidade e conteúdo, torna-se um objeto de preservação da memória, garantindo que todo e qualquer momento fotografado possa ser revivido em outros tempos.

O fragmento da realidade gravado na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza. A cena registrada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. (KOSSOY, 2001, p. 155)

Quando Kossoy (2001) fala sobre a irreversibilidade da foto, ele reforça a ideia de parar o tempo no instante em que a imagem foi feita, conseqüentemente a memória daquele exato momento, sendo esta, um reflexo das experiências vivenciadas até então. Tudo o que antecedeu o momento, como escolhas pessoais, hábitos e personalidade, congela quando o ser é fotografado. Na foto, é possível perceber se o retratado, por exemplo, era rico ou pobre por meio das roupas, postura e local onde foi fotografado. Embora pareçam superficiais, as

marcas no rosto dizem sobre quem ele é, sobre o momento pelo qual está passando, sobre a sua vida. Portanto, tudo o que antecede o momento decisivo contribui para a composição fotográfica, ocasionando uma certa curiosidade sobre quem foi o retratado e sua história.

Embora muitas vezes o retratado seja familiar, em muitas outras não se tem conhecimento de quem foi, suas origens e, se realmente a impressão causada por meio da fotografia condiz com a realidade. Desta forma, a fotografia atesta aquele momento, sem evidenciar o antes e, muito menos, antecipar o depois. Kossoy (2001, p. 44) chama isso de “instante contínuo recortado da vida”, onde as incertezas fascinam e, uma nova vida surge a partir da fotografia e das conclusões de quem vê o objeto fotográfico.

Toda fotografia representa em seu conteúdo uma *interrupção* do tempo e, portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre *interrompido* e *isolado* na bidimensão da superfície sensível. Um fotograma de um assunto real, sem outros fotogramas a lhe darem sentido: um fotograma apenas, sem antes, nem depois. (KOSSOY, 2001, p. 155)

Quando o processo fotográfico se completa e a imagem assume a bidimensionalidade da superfície sensível, o que foi vivido até ali se congela e uma primeira realidade se define, sendo esta, toda a vida passada do retratado. A partir da materialização da fotografia, surge uma nova realidade, denominada *segunda realidade: a do documento*.

A fotografia tem uma *realidade própria* que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma *segunda realidade*, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado. (KOSSOY, 1999, p. 22)

A fotografia funciona como uma espécie de passado preservado que, quando vista, rememora situações corriqueiras, momentos importantes, amizades e sentimentos relevantes. A partir da segunda realidade, o documento apresenta o mundo naquele exato momento, enaltecendo a sua aparência e determinando os detalhes de vida que o caracterizam. Concomitantemente, questionamentos sobre o passado insistem em surgir quando a foto salta ao olhar. Para que tenha sentido, o observador analisa a imagem por meio de suas próprias experiências e sentimentos, emoções que não são representadas materialmente e, sim, existem apenas no seu mais íntimo ser.

Conforme Kossoy (1999, p. 136), “imagens-relicários que preservam cristalizadas nossas memórias” fazem com que a fotografia seja um substituto imaginário do real que, de forma portátil, transporta e preserva no espaço, bem como no tempo, a memória. Ao serem

observados, os retratos mortuários como as atuais lembrancinhas de falecimento trabalham como gatilhos de memória, certificando a existência do morto, enquanto vivo.

A fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa. (BARTHES, 2018, p. 72)

Sutilmente, a fotografia assume um posicionamento documental e comprobatório, garantindo a veracidade do fato e impossibilitando que aquele momento seja transformado, desacreditado ou inexistente. A fragilidade do material, suscetível ao tempo, contrapõe a força histórica e de permanência existencial que a mesma possui, afinal, a imagem traz seu referente e, por meio dele, tudo o que pode ser evidenciado. Na fotografia, o referente esclarece o que a imagem quer representar, seja a sua fisionomia, um momento especial de sua vida ou, até mesmo, o seu velório. Portanto, uma imagem fotográfica sempre estará relacionada ao seu referente e, conseqüentemente, ao que ele representa no momento.

[...] 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 me 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. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (BARTHES, 2018, p. 67)

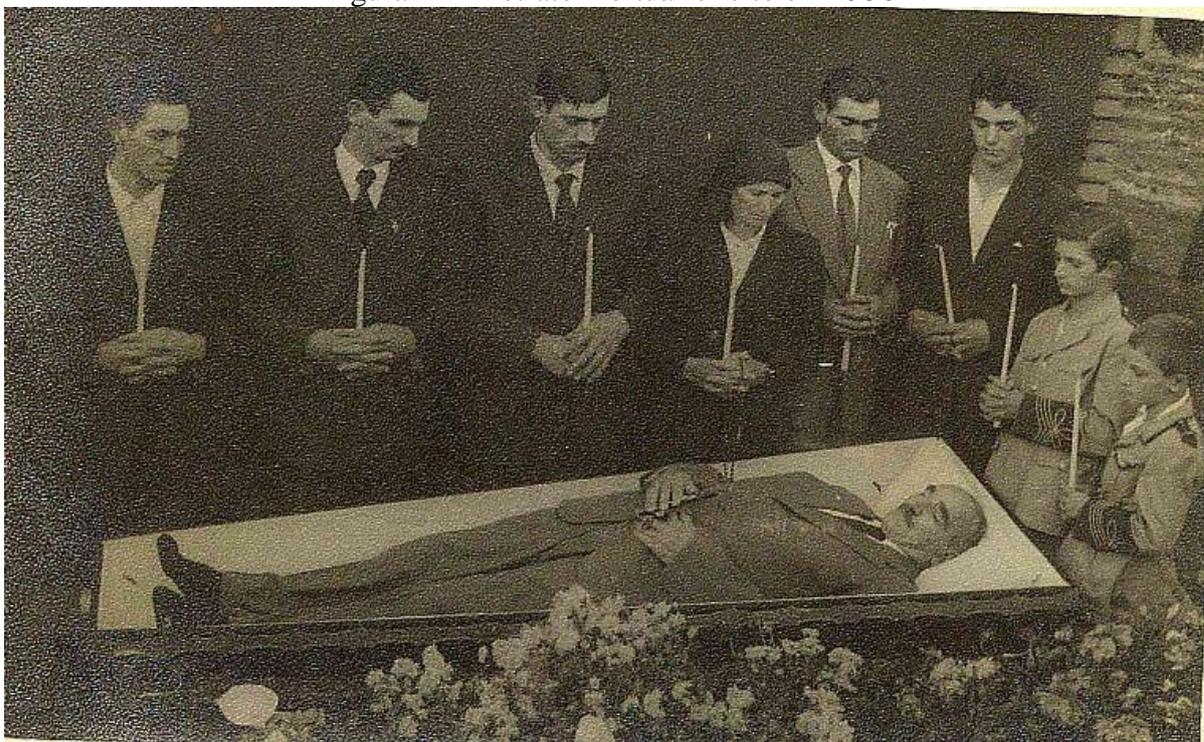
Quando Barthes (2018) afirma que o referente fotográfico necessita da realidade, ao invés de optar pela presença dela, quer dizer que a essência da fotografia se baseia no que aconteceu até o fotógrafo apertar o botão da câmera e, finalmente, fotografar o instante. Seja uma fotografia posada, produzida ou feita sem que os retratados tivessem consciência do ato, após a sua materialização, o quadro se congela e, aquele momento permanece, imóvel e incontestável, afinal, a imagem certifica que determinado momento aconteceu, indiferente da maneira que foi feito.

Enquanto outros formatos de representação, como as pinturas e escritas, possuem a liberdade de explorar o seu referente, a fotografia depende da veracidade do mesmo para garantir a representatividade da imagem e permitir que o observador a reconheça e, possivelmente, interaja com ela. Para Barthes (2018, p. 14) a fotografia diz “isso é isso, é

tal!”, assumindo assim, uma linguagem demonstrativa sobre o referente que acaba por ocasionar diversas interpretações sobre o mesmo. Desta forma, a fotografia existe a partir das referências, ou seja, o observador acaba por referenciar os signos presentes na fotografia com suas experiências individuais, permitindo que o referente fotográfico exerça seu papel concomitantemente à possibilidade de relação dos objetos presentes na imagem com a ocorrência das situações que antecederam a foto.

Em meio às flores, símbolos religiosos e objetos fúnebres, os retratos mortuários eram feitos com a finalidade de eternizar o momento pelo qual a família estava passando, a fim de garantir uma última lembrança do ente falecido. Compreende-se que nos retratos mortuários o referente fotográfico passa a ser o morto, tendo em vista a necessidade de atestar a existência do retratado e, conseqüentemente, significar o restante dos signos presentes na imagem. O referente torna-se insistente durante a leitura fotográfica, fazendo com que o observador se detenha a ele para, assim, compreender o quadro geral da imagem. Todos os objetos presentes naquela fotografia passam a ser questionados sobre a sua utilidade, afinal, por que tal objeto, tal posicionamento, tal momento foi fotografado?

Figura 12 – Retrato mortuário feito em 1956



Fonte: Família Bortoncello/ Cotiporã - RS

Na figura 12, entende-se como referente fotográfico o funeral. Um homem morto sendo velado por outros homens, mulheres e crianças. Todos com objetos em mãos, trajes

formais e flores dispostas próximas ao caixão. Barthes (2018, p. 15), diz que “seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”. Memórias são automaticamente reconstruídas a partir da imagem congelada, ou, quando não se tem conhecimento sobre o momento exato do registro, diversas suposições podem ser feitas, sendo analisadas a partir do olhar empírico do observador. Desta forma, cada indivíduo interpreta e valoriza uma mesma imagem de diferentes formas.

Ao receber uma lembrança de falecimento de um ente querido e de um desconhecido, o sentimento dedicado às fotografias se diferenciam, tendo em vista a proximidade existente com cada qual, bem como, a memória afetiva que cada imagem ocasiona a quem a possui. Enquanto uma lembrancinha de falecimento de um desconhecido é indiferente e causa desconforto pela sua morbidez, talvez a lembrancinha de um ente querido provoque lembranças e saudades.

Estamos envolvidos afetivamente com os conteúdos dessas imagens; elas nos dizem respeito e nos mostram como éramos, como eram nossos familiares e amigos. Essas imagens nos levam ao passado numa fração de segundo; nossa imaginação reconstrói a trama dos acontecimentos dos quais fomos personagens em sucessivas épocas e lugares. Através das fotografias, reconstituímos nossas trajetórias ao longo da vida: o batismo, a primeira-comunhão, os pais e irmãos, os vizinhos, os amores e os olhares, as reuniões e realizações, as sucessivas paisagens, os filhos, os novos amigos, a cada página novos personagens aparecem, enquanto outros desaparecem das páginas do álbum e da vida. Dificilmente nos desligaremos emocionalmente dessas imagens. (KOSSOY, 2001, p. 100 e 101)

Toda a fotografia, seja de um momento alegre ou triste, provoca diferentes sensações e sentimentos em quem a vê. Diferentes percepções sobre uma mesma imagem ocasionam discussões sobre o poder da fotografia em relação às reações que as mesmas causam nas pessoas. A partir do momento em que a fotografia congela uma determinada ação, ela cria uma nova realidade para o documento, o qual passa a substituir a realidade viva, por uma segunda realidade, esta imobilizada em um objeto fotográfico. Intrinsecamente, a memória do retratado permanece neste documento, fazendo com que o mesmo seja respeitado, cuidado e amado como se fosse a pessoa.

Para Barthes (2018, p. 14) “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Desta forma, a fotografia revive o momento e substitui o retratado, tornando-se uma possibilidade real de representação e memória, afinal, se determinado fato não poderá se repetir em tempo real e, na fotografia, o instante permanece e o relembra tal qual foi, atesta-se a sua certificação de

existência e preservação da memória. Além destas, a fotografia provoca diferentes reações no ser humano, as quais são baseadas nos conhecimentos e experiências pessoais de cada um.

Barthes, em sua obra *A Câmara Clara*, por exemplo, procura entender a essência, conseqüentemente a atração que sentia por determinadas fotografias, especialmente pelas mesmas lhe provocarem diversos sentimentos, como a afetividade, desejo e luto. Para tanto, o autor desenvolveu, no decorrer da referida obra, possibilidades para estudar a fotografia de forma empírica, onde a explicação e descrição sobre a essência de cada foto se dá a partir da percepção sensível e individual de cada um. Em busca de esclarecer seus questionamentos, Roland Barthes baseou seus estudos em teorias fenomenológicas⁷ com foco na força da afetividade existente na memória de cada fotografia, criando uma própria forma de interpretação ao que é oferecido à mente.

[...] minha fenomenologia aceitava comprometer-se com uma força, o afeto; o afeto era o que eu não queria reduzir; sendo irreduzível, ele era, exatamente por isso, aquilo a que eu queria, devia reduzir a Foto; mas seria possível reter uma intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia? (BARTHES, 2018, p. 27)

Para tanto, Barthes (2018, p. 17) observa que “uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar”, as quais ocorrem a partir do fotógrafo, que o autor chama de *Operator*; de *Spectator*, que são todas as pessoas que consomem produtos fotográficos e os observam, bem como, aquele que é o fotografado, Barthes denominou de *Spectrum* da Fotografia.

O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através da sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (BARTHES, 2018, p. 17)

Para Barthes (2018), quem fotografa quer surpreender. Por meio de suas criações fotográficas, o *Operator* deseja que os demais vejam e sintam o que ele mesmo viu por meio da lente de sua câmera. Enquanto a fotografia sofre processos químicos, relacionados à luz e outras substâncias, ela também transforma a imagem a partir de um dispositivo manuseado

⁷ Fenomenologia, conforme o Stanford Encyclopedia of Philosophy, é o estudo das estruturas da consciência, experimentadas do ponto de vista da primeira pessoa. Disponível em <<https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/>>. Acessado em 20 de novembro de 2019.

por um fotógrafo que, no ato da captura, insere, inconscientemente, suas intenções, personalidade e objetivos no clique.

Eu podia supor que a emoção do *Operator* (e portanto a essência da Fotografia-segundo-o-Fotógrafo) tinha uma relação com o ‘pequeno orifício’ (*estênopo*) pelo qual ele olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele quer ‘captar’ (surpreender). (BARTHES, 2018, p. 17)

A partir do fazer fotográfico, assumido pelo *Operator*, a fotografia suporta a representatividade estabelecida pelo referente e oferece, ao *Spectator*, um instante de vida eternizado naquela imagem, sustentando a ideia do fotógrafo, bem como, tornando-o eterno aos olhos de quem o vê. Justamente neste sentido que o autor se refere àquele que é retratado como *Spectrum*, que, em português significa espectro, tendo como sinônimo fantasma. Ao utilizar a expressão “retorno do morto” Barthes, de certa forma, desconforta o leitor e o instiga a refletir sobre a morte em si, afinal, afirma que ao ser congelado no instante em que é fotografado, o indivíduo passa a ocupar outro corpo, além do seu.

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente em um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou mortifica, a seu bel-prazer [...]. (BARTHES, 2018, p. 17)

A imobilidade da imagem presente na fotografia garante que a mesma sobreviva intacta ao passar dos anos, preservando a memória do retratado no âmago da imagem, embora o material impresso sofra as consequências do tempo. Podem passar cinquenta anos ou mais que, a criança fotografada naquela época continuará sendo, na imagem, a mesma criança, indiferente de quantos anos se passarem. Ela para no tempo, não muda, não morre.

De todo o processo, somente a fotografia sobrevive, algumas vezes em seu artefato original, outras vezes apenas o registro visual reproduzido. Os assuntos registrados nesta imagem atravessaram os tempos e são hoje vistos por olhos estranhos em lugares desconhecidos: natureza, objetos, sombras, raios de luz, expressões humanas, por vezes crianças, hoje mais que centenárias, que se mantiveram crianças. (KOSSOY, 2001, p. 156)

O adulto ao olhar uma fotografia própria de quando era criança, pode se reconhecer na imagem observada, ou não. Barthes (2018, p. 19) diz que “a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”. Quem era a criança na fotografia? Os sonhos que possuía se realizaram? O adulto que é hoje, honra com as ideias da criança de ontem? Diversas reflexões surgem quando a fotografia questiona a

identidade do retratado, fazendo com que o mesmo volte o olhar para si e encontre características e afinidades com ele próprio no objeto fotográfico. Ao observar uma fotografia e se identificar nela, cria-se um outro “eu” que ultrapassa os limites da imagem materializada, esteja o retratado vivo, ou morto.

O conceito de *Spectrum*, nos retratos mortuários, evidencia a intenção de ratificar a existência do ser que está prestes a ser enterrado e, pelo senso comum, encerra a sua trajetória neste plano. Embora a morte seja compreendida e acreditada de diferentes formas nas mais variadas culturas, cada qual respeitando religiões e costumes, na fotografia, a morte é subestimada pela intencionalidade dos retratos e presença viva da memória do ente falecido que refere a imagem. Lavelle (2003, p. 83) ressalta que “não é o corpo (nem o indivíduo) que é posto em relevo nesta fotografia, mas a alma, incorpórea e distanciada do mundo dos vivos”.

Figura 13 – Retrato mortuário feito em 1961



Fonte: Família Storti/ Cotiporã-RS

Ao observar a figura 13, entende-se a existência, bem como a morte da moça, a qual encontra-se em seu funeral. O instante, registrado pelo *Operator*, é eternizado e limita-se às informações contidas nele, afastando-se do seu contexto original e, diante diferentes percepções e interpretações, os detalhes reais do momento decisivo se perdem, permanecendo

apenas a comprovação do fato naquele instante, tal como, a memória do indivíduo que retrata a fotografia. Lavelle, ao analisar a obra de Barthes (2018) conclui que

[...] nas fotografias a pessoa retratada permanece presente: sabemos que ela de fato existiu e que esteve presente diante da câmera no instante preciso de sua vida que a imagem registra. Estas imagens, mesmo quando arrancadas do contexto em que surgiram, tornando-se anônimas, continuam contendo a memória fantasmagórica do eu, aprisionado na fotografia. (LAVELLE, 2003, p. 24)

De certa forma, a fotografia mantém viva a memória do falecido, fazendo com que os mesmos sejam lembrados nas mais diversas situações por meio das suas aparências em fotografias distintas, sejam elas de momentos festivos ou fúnebres. Embora a morbidez esteja enraizada neste tipo específico de fotografia, pessoas guardam os retratos mortuários como forma de respeitar a alma do morto, bem como, possibilitar que uma imagem seja revista a fim de suprir uma saudade, ou até mesmo a ausência do retratado. Para tanto, torna-se curioso como uma imagem que carrega uma situação tão triste, é, de certa forma, valorizada por quem a possui. Um retrato mortuário pode ser considerado um objeto de preservação da memória que estimula a tristeza, é reconfortante ou provoca sentimento de afetividade?

Em sua busca pela essência sentimental da fotografia, baseada no referente fotográfico, Barthes procurava identificar o que lhe chamava atenção nas fotografias que via, desconstruindo conceitos técnicos, de produção ou teorias já comprovadas a respeito do fazer fotográfico.

É bem verdade que eu adivinhava na Fotografia, de um modo muito ortodoxo, toda uma rede de essências: essências materiais (que obrigam ao estudo físico, químico, óptico da Foto) e essências regionais (que dependem, por exemplo, da estética, da História, da sociologia); mas no momento de chegar à essência da Fotografia em geral eu bifurcava; em vez de seguir o caminho de uma ontologia formal (de uma lógica), eu me detinha, guardando comigo, como um tesouro, meu desejo ou meu desgosto; a essência prevista da Foto não podia, em meu espírito, separar-se do ‘patético’ de que ela é feita, desde o primeiro olhar. [...]. Como *Spectator*, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso. (BARTHES, 2018, p. 25 e 26)

Barthes (2018), comparou as suas reações diante da fotografia como uma ferida que, quando percebida, se faz sentir, se faz notar, chama atenção e requer cuidados. Ao observar uma fotografia, o *spectator* pode se deparar com diversas circunstâncias e reações emocionais, bem como, a fotografia pode passar quase que despercebida, sendo somente mais uma entre tantas outras. Barthes (2018, p. 27) chama esse interesse geral pela fotografia, que às vezes carrega emoções influenciadas por uma cultura moral e política, de *studium*, “que

não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular”.

Segundo o autor, o *studium* garante que o *spectator* tenha interesse em ver determinada fotografia, porém, após ser interpretada, ela é discutida, comentada e torna-se mais uma fotografia, sem necessidade de grandes reflexões ou reações emocionais. Conforme Barthes (2018, p. 29), “o *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio desejo, um meio querer”, ou seja, quem vê a fotografia consegue ter uma compreensão total sobre a mesma, e, a partir desta, imprimir sua opinião, interesse e estima, podendo estes serem parciais ou não. O *studium*, sendo ele um interesse geral pela fotografia, provocava no *spectator* uma espécie de doutrina, limitando-se a um afeto médio, de tal forma que a individualidade do observador não se sobressaia aos sentimentos, praticamente, instruídos pelo *studium* da fotografia.

O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator*. Isso ocorre um pouco como se eu tivesse de ler na fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles. Esses mitos visam evidentemente [...] reconciliar a Fotografia e a sociedade [...] dotando-a de *funções*, que são para o Fotógrafo outros álibis. Essas funções são: informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade. E eu, *Spectator*, eu as reconheço com mais ou menos prazer: nelas invisto meu *studium* (que jamais é meu gozo ou minha dor). (BARTHES, 2018, p. 31)

Para Barthes (2018), a fotografia trazia dois elementos, cuja coexistência pareciam esclarecer o interesse particular que tinha por determinadas imagens. Enquanto o *studium* provoca um interesse geral pela imagem fotográfica, Barthes identifica um segundo elemento, denominado *punctum*, que quebra o conceito do *studium*, transcende o pensamento consciente do *spectator* e, a partir disso, manifesta pontos sensíveis que saltam aos olhos de quem observa a fotografia.

[...] é ele que parte da cena, como uma flecha e vem me transpassar. Em latim, existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis: essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*, pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 2018, p. 29)

Enquanto o *studium* motiva o interesse geral pela fotografia, o *punctum* incomoda. De forma involuntária, ele toma conta da fotografia e, incessantemente, atrai o olhar do observador para determinado ponto da imagem, tornando aquele detalhe, a ferida da fotografia. Quando o *punctum* da fotografia salta ao olhar do *spectator*, o mesmo garante que a imagem seja notada de forma diferenciada, sensível e, desta forma, diversos sentimentos são estimulados e uma reflexão sobre o devido detalhe toma conta do observador.

O *punctum* é portanto uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para o resto da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados. (BARTHES, 2018, p. 53)

Para Barthes (2018), o *punctum* manifesta-se de forma individual e, portanto, cada indivíduo irá identificar, inconscientemente, qual é o seu ponto sensível de determinada fotografia. Se aplicados aos retratos mortuários, os conceitos de *studium* e *punctum* cumprem suas funções, porém de forma diferenciada em cada indivíduo que fará a leitura do retrato a partir de seus próprios conhecimentos e experiências.

Por exemplo, na figura 14, entende-se como *studium* a compreensão geral sobre o funeral de uma senhora, aparentemente idosa. Ainda, o retrato apresenta elementos como uma capelinha, que possibilita o entendimento sobre a religiosidade praticada por parte da falecida e familiares, bem como a presença de muitas flores, atestando uma prática comum em velórios. A partir desta percepção mais abrangente, diversos questionamentos surgem, como quem era a senhora da foto, qual o motivo da morte, se era católica, porque havia tantas flores no funeral, porque a fotografia havia sido feita, dentre tantas outras perguntas que podem surgir, igualmente, para cada pessoa que observa a imagem e, inconscientemente, constrói uma história para o momento. O *studium* é motivado por um interesse amplo do retrato mortuário, gerando, basicamente, os mesmos questionamentos e reações para várias pessoas, diferentemente do *punctum* que, de forma individual, garante diferentes análises e percepções sobre uma mesma fotografia. Para tanto, quando analisado este retrato mortuário, identificou-se como *punctum* a barriga do morto, chamando atenção pelo seu tamanho e formato, um tanto quanto diferente da realidade. Ainda, o lenço ao redor da cabeça, escondendo os cabelos e orelhas, bem como, os pés descalços, apenas com meias. Porque não poderia ser enterrada de sapatos? E o lenço era necessário? Perguntas como essa, incomodam o observador que, de forma insistente, procura responder os questionamentos de determinados pontos da fotografia, os quais, podem passar despercebidos para outras pessoas. Assim identifica-se o *punctum* da

imagem, quando ele salta aos olhos de quem o vê, de maneiras diferentes, ou seja, a ferida identificada neste retrato, pode não ser a mesma para outra pessoa que o analisa.

Figura 14 – Retrato mortuário feito em 1963



Fonte: Família Pitol/ Cotiporã-RS

Uma fotografia, seja ela mortuária ou não, quando materializada assume a representatividade do seu referente e, por meio da segunda realidade, defendida por Kossoy (1989), preserva o que aconteceu no passado, fornecendo um testemunho visual e material dos fatos, que resulta em um produto final caracterizado pela presença de um fotógrafo em algum determinado tempo.

Barthes (2018, p. 67), baseado na necessidade do referente para a produção fotográfica e na procura por explicações sobre os sentimentos provocados pela observação de uma determinada imagem, concluiu que as fotografias poderiam assumir duas posturas: “a da banalidade (dizer o que todo mundo vê e sabe) e a da singularidade (salvar essa banalidade de todo o ardor de uma emoção que só pertencia a mim)”.

Desta forma, imagens com o mesmo fim, podem ocasionar reações diferentes em cada indivíduo que as observa, por exemplo, uma lembrancinha de falecimento do marido, será importante para a esposa, ao mesmo tempo que, será banal para o vizinho que não tinha contato com o falecido. A banalidade pode ser explicada pelo mesmo conceito aplicado ao *studium*, no qual o interesse manifestado por determinada fotografia é geral, não tendo tanta relevância entre todas as fotos vistas, bem como, nenhum apelo emocional acaba por

diferenciar esta imagem de outra. Já a singularidade contrapõe a explicação anterior e se associa a significância do *punctum*, onde detalhes da fotografia saltam ao olhar e toda a banalidade se perde diante um ponto sensível, o qual fere o *spectator* e garante que o mesmo, de forma inconsciente, sintase envolvido pela sensibilidade/singularidade de referida imagem. Sobretudo, em ambos os casos, por estar se referindo há um fato real, a fotografia assume o seu referente fotográfico e, a partir do documento, “coloca uma presença imediata no mundo” (BARTHES, 2018, p. 72). A partir deste pensamento, Barthes identifica o noema da Fotografia como “*Isso-foi*”, o qual certifica a existência da pessoa retratada. “A Fotografia não rememora o passado [...]. O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu” (BARTHES, 2018, p. 71).

Os retratos carregam um fragmento da realidade, eternizada fotograficamente. Nada antes, nem depois. Aquele momento será para sempre a recordação do ocorrido, e, talvez por isso, a fotografia seja vista como um artefato de memória, que relembra a vida, certifica a existência, carrega sentimentalidade e supera a morte, afinal, o objeto fotográfico, especificadamente as lembrancinhas de falecimento, permitem que o morto seja lembrado sempre que visto no retrato mortuário. Sobre a fotografia, Kossoy afirma que a mesma passa por três estágios para marcar a sua existência e traçar sua própria história: primeiramente a intenção de fotografar, seja ela do fotógrafo ou de um terceiro que manifestou interesse; o ato de registrar o momento, materializando-o por meio da fotografia e, por fim, os caminhos percorridos pela mesma.

[...] as vicissitudes por que passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou, os porta-retratos que a emolduraram, os álbuns que a guardaram, os porões e sótãos que a enterraram, as mãos que a salvaram. Neste caso seu conteúdo se manteve, nele o tempo parou. As expressões ainda são as mesmas. Apenas o artefato, no seu todo, envelheceu. (KOSSOY, 2001, p. 45)

A partir desta trajetória, o conteúdo que se mantém na imagem para o tempo de determinada pessoa e, conseqüentemente, a memória daquele instante, bem como, o contexto daquela fotografia, retoma diferentes lembranças a respeito do retratado. Em uma lembrancinha de falecimento atual, onde os retratos dos falecidos são colocados sobre imagens genéricas, o fundo da imagem faz uma relação do falecido com momentos, gostos ou experiências relevantes para sua pessoa, enquanto viva. Desta forma, ao observar uma lembrancinha de falecimento atual, é possível identificar no retratado algo de sua personalidade ou que lhe era cotidiano. Kossoy (2001, p. 101) afirma que “são estes

fragmentos interrompidos da vida, que por vezes revemos, uma insuperável, por vezes constrangedora, fonte de recordação e emoção. São os documentos fotográficos também um insubstituível meio de informação”.

Uma fotografia pode provocar incontáveis sentimentos, desde alegria, tristeza, saudade ou afetividade. Seja qual sentimento for, o mesmo garante que o observador passe por diferentes experiências sentimentais enquanto enxerga uma fotografia. Ao se ver em uma imagem de quando era criança, ao lado dos amigos que já não convive mais, junto aos avós que já faleceram ou da última comemoração de aniversário, o indivíduo dedica, para cada fotografia, seu sentimento de apreço e respeito, percebendo que tais imagens garantem a lembrança real do momento já vivido. O conteúdo envolve afetivamente o observador que, encontra-se de diferentes formas e tempos na imagem. Quando Barthes procurava entender qual sentimento a fotografia lhe causava, ele queria entender sobre a afetividade existente em determinadas imagens, as quais lhe faziam pensar, olhar, sentir. Compreendeu a individualidade da fotografia e as suas particularidades, as quais atestam a existência do que está sendo retratado, bem como, a comprovação de que o que está sendo visto, realmente esteve lá.

É aqui que está a loucura; pois até esse dia nenhuma representação podia assegurar-me o passado da coisa, a não ser através de substantivos; mas com a Fotografia, minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode me desmentir. A Fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível de percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado, “não está lá”, do outro, “mas isso realmente esteve”): imagem louca, com tinturas do real. (BARTHES, 2018, p. 96)

Concomitantemente ao fato apresentado, encontram-se diversas leituras e interpretações sobre uma mesma imagem, a qual zomba da vida e da morte, afinal, o momento registrado torna-se eterno e, assim, supera o tempo. Nas fotografias, encontram-se suspiros de vida congelados na representação fotográfica do ser. Justamente por ratificar a existência e, muitas vezes, personificar a ausência, a imagem fotográfica é fonte inestimável de sentimentos e emoções, permitindo que memórias sejam recordadas, certezas compartilhadas e saudades amenizadas. Como em uma viagem no tempo, a fotografia permite que o observador volte ao momento registrado e o reviva novamente. Por meio de suas recordações, o quadro eternizado em uma fotografia ganha vida e as sensações, já vividas, voltam a ser sentidas. Kossoy (1999, p. 138) diz que a imagem fotográfica é “o princípio de

uma viagem no tempo onde a história particular de cada um é restaurada e revivida na solidão da mente e dos sentimentos”.

Os retratos mortuários, criados com o objetivo de preservar a memória do ente falecido, assumem caráter afetivo e provocam, em quem os possui, diferentes sentimentos. Por apresentarem fotografias de quem já faleceu, o próprio retrato passa a ser um objeto de resignificação da existência, além de preservação da memória, afinal, ele mantém “viva” a imagem de quem já morreu. Por meio do retrato mortuário, o parente ou amigo que vivo permanece, dedica à fotografia respeito, afeto, carinho e reconhecimento, colocando-a como representação da realidade, tornando presente quem já está ausente.

Já para outros receptores a representação fotográfica pode ultrapassar ainda mais esse caráter simbólico, afetivo, que mantemos em relação a determinadas imagens. Quero me referir àqueles que sentem o assunto registrado na foto como, de súbito, incorporado à sua própria imagem. Estaríamos diante de uma dimensão desconhecida finalmente alcançada. Uma espécie de alucinação na qual a foto adquire vida: a representação, agora, se vê substituída pela *ilusão de presença*. (KOSSOY, 1999, p. 138 e 139)

Assim, compreende-se que a fotografia, após materializada, assume uma segunda realidade e provoca nos indivíduos que a possuem, uma nova interpretação sobre o momento vivido ou, até mesmo, sobre a pessoa retratada, permitindo que sentimentos sejam aflorados e questionamentos levantados. Entende-se que a fotografia é memória e, por meio dela, a existência é atestada.

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente. (KOSSOY, 2001, p. 156)

Cada face eternizada em um retrato, traz no seu íntimo, a verdade sobre aquela pessoa, suas experiências e opiniões. Por meio do olhar sensível do observador, cada fotografia representa um fio de vida, traçado por muitas mãos e imobilizado em uma imagem fotográfica, a qual dá asas à imaginação e permite que o observador pense e sinta, fazendo-o ir além do retrato, seja ele mortuário, ou não.

4 PENSAR

De forma intrínseca, o retrato mortuário carrega sentimentalidade e indaga, quem os observa sobre a sua importância e funcionalidade, afinal, o mesmo foi criado para preservar a memória de quem já morreu e, assim, permitir que, quem o possua, possa lembrar os momentos vividos com o ente querido.

A fim de obter informações e motivos conscientes sobre os sentimentos dedicados, postura assumida em relação aos retratos mortuários e verificar as informações anteriormente apresentadas, três pessoas foram questionadas por meio de uma entrevista não estruturada onde, conforme Lakatos (2017, p. 215) “o entrevistador tem liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada”. Para tanto, uma mesma questão pôde ser explorada de forma mais ampla, permitindo que as respostas fossem obtidas por meio de uma conversação informal.

Baseando-se nos conceitos de Barthes e Kossoy para realização das perguntas, a primeira entrevista foi realizada com Dara Scarton. A entrevistada, de 23 anos, escolheu responder ao questionário proposto a partir da lembrancinha de falecimento de sua prima (figura 15), Tailane Tres Pitol, que faleceu em 2008, quando tinha sete anos de idade.

Figura 15 – Lembrancinha de falecimento de Tailane Tres Pitol



Fonte: arquivo pessoal/ Dara Scarton

Ao ser questionada sobre o motivo de ter escolhido esta lembrancinha de falecimento, Dara ressaltou que a mesma se refere a pessoa mais importante, para ela, que já faleceu. Sempre muito emocionada, a entrevistada descreve o relacionamento que tinha com a menina, que, embora fossem primas, conviviam como irmãs. Desde o início da entrevista, percebeu-se a função emocional e reflexiva que a fotografia exercia sobre a entrevistada, permitindo que durante a conversa, as mais diferentes reações, conseqüentemente emoções, fossem manifestadas.

Buscando compreender a função das lembrancinhas de falecimento como certificação de existência do falecido, Dara foi questionada sobre qual opinião possui em relação à prática. Para a entrevistada, lembrancinhas de falecimento não são agradáveis, tendo em vista que as mesmas reafirmam a morte de alguém. Embora não goste da prática, Dara afirmou que a lembrancinha de falecimento de sua prima encontra-se em um porta retrato, na estante da sala de estar de sua casa, com o objetivo de lembrar a existência da menina, a partir da fotografia. Já as demais lembrancinhas que recebe são guardadas em uma gaveta por respeito ao morto e seus familiares que fizeram a entrega da lembrança com o objetivo de preservar a memória do falecido. Quando Dara afirma que não coloca as lembrancinhas de falecimento que recebe no lixo por acreditar que tal atitude é desrespeitosa para com o morto, percebe-se que a entrevistada transferiu todo o seu sentimento e lembranças que possui junto ao ente falecido, quando estava vivo, para aquele documento, tornando-o a nova realidade do morto. O documento fotográfico passa a “viver” nas gavetas e, ali, junto de si, toda a memória de quem já faleceu.

Quando questionada sobre a importância da lembrancinha de falecimento escolhida, a entrevistada logo chorou, demonstrando seu envolvimento afetivo com o retrato. A entrevistada entende como necessidade da foto (referencial fotográfico) o retrato da menina, que lhe permite lembrar dela, tal qual era em vida, comprovando assim a existência da menina, que brincou e foi feliz. Para a entrevistada, os demais signos presentes na lembrancinha, como o céu, luz, letras e números, não precisariam existir, vendo necessidade apenas do retrato. “Se fosse só a foto dela, eu sentiria alguma coisa como ‘que saudades’ e não como sinto de ‘ela não está mais aqui’” pontuou Dara. Para ela, o céu e a luz entre as nuvens reforçam a ideia de que a menina, agora, está no céu e não mais na Terra, junto com os demais.

Ao ser questionada sobre qual incômodo a fotografia lhe causava, pergunta feita com a finalidade de identificar o *studium* e *punctum* da foto para a entrevistada, Dara logo respondeu que eram as datas, já que as mesmas atestam a morte, conseqüentemente, o término do

relacionamento e convivência entre as duas e demais familiares. Também, disse que o cabelo da criança lhe chama atenção no retrato, afirmando que o mesmo era lindo. Tanto a data de falecimento, quanto o cabelo da menina, provocam reações que a fazem pensar, sentir e reagir ao que está sendo visto.

Barthes fala que “não é ela (*fotografia*) que vemos” (2018, p. 15) e, a partir deste pensamento, Dara foi questionada se via algo além da fotografia. Afirmou que quando está com a fotografia em mãos, o seu olhar não vê a lembrancinha de falecimento. “Eu nem vejo essa fotografia, esse fundo, esse escrito. Eu só olho para a foto dela e o meu pensamento vai além”. Ainda, a entrevistada descreveu diferentes momentos vividos com a retratada, além da personalidade e trejeitos da menina, como o sorriso, as risadas e os dentes pequenos.

O simples retrato presente na lembrancinha de falecimento causa na entrevistada reações emocionais intensas, fazendo-a chorar em diversos momentos da entrevista, como quando questionada sobre qual sentimento tinha pela fotografia. Para Dara, a lembrancinha de falecimento lhe faz sentir tristeza, por não ter mais a oportunidade de conviver com a prima, ao mesmo tempo que lhe faz sentir saudades dos momentos que viveram juntas. Afirmou sentir confiança e serenidade ao olhar para a menina no retrato.

Quando questionada sobre a possibilidade de a fotografia substituir a presença do morto, Dara destacou que a foto não substitui a presença física do ente falecido, mas, tenta substituir, tendo em vista que a imagem congela aquele determinado momento e, assim, garante que a fisionomia, conseqüentemente personalidade, não seja esquecida por quem continua vivo.

Barthes (2018) fala sobre a postura banal e singular que a fotografia pode assumir para com o indivíduo que a observa. Buscando identificar essas reações e suas diferenças, especificadamente nos retratos mortuários, foi apresentado à entrevistada uma segunda lembrancinha de falecimento (figura 16), até então desconhecida por ela e, ao ser questionada sobre quais sentimentos a lembrancinha lhe provocava, logo respondeu que não sentia nada, apenas uma possível curiosidade sobre a idade do falecido. Porém, não havia um grande interesse pela fotografia, ela apenas sentia-se indiferente a morte do senhor retratado. De qualquer forma, a entrevistada afirmou que não colocaria a lembrancinha no lixo caso viesse a receber.

Figura 16 – Lembrancinha de falecimento de Archimedes Antônio Griguol



Fonte: arquivo pessoal

Quando questionada se havia diferença no que sentia pela lembrancinha de falecimento de Archimedes Griguol e de sua prima, Tailane Tres Pitol, a entrevistada confirmou que por uma fotografia (figura 16) não sentia nada e pela outra (figura 15) sentia tudo. “Sobre a minha lembrancinha eu sinto saudades, enquanto a outra, que eu não conheço, fico com pena. Sinto muito pelo que aconteceu, mas, na minha vida não muda nada” pontuou a entrevistada. Para Dara, a principal diferença entre as duas é que uma ela conhece e sente saudades (figura 15), enquanto a outra, ela desconhece e não sente nada (figura 16).

Neurides Melati Griguol, de 59 anos, respondeu ao questionário proposto a partir da figura 17, sendo esta a lembrança de falecimento de seu marido, Fernando Griguol e sua sogra, Iolanda P. Griguol, os quais faleceram juntos, em um acidente de trânsito, no ano de 2004.

A entrevistada afirmou que não guarda lembrancinhas de falecimento, apenas esta, por ser do seu marido e da sua sogra, já que tinham uma relação muito próxima. As demais que recebe, guarda por um tempo, como forma de respeito a memória do retratado e, em seguida, coloca no lixo, ressaltando ser uma escolha pessoal sua.

Figura 17 – Lembrança de falecimento de Fernando Griguol e Iolanda Griguol



Fonte: arquivo pessoal

Como forma de identificar a existência de uma segunda realidade do documento fotográfico, a entrevistada foi questionada sobre os motivos que a fazem guardar as lembrancinhas de falecimento. Neurides respondeu que os familiares do ente falecido, quando entregam a lembrança fúnebre, o fazem com muito carinho, buscando que quem está recebendo a fotografia guarde, a fim de preservar a memória e a garantir que os mesmos sejam lembrados apesar do passar dos tempos. A entrevistada afirmou que não se deve negar o recebimento da lembrancinha de falecimento, pois deixará a família do falecido triste. Por isso, ela recebe o retrato e, depois de um tempo, coloca no lixo. Para ela, as pessoas que fazem as lembrancinhas de falecimento, veem a prática com relevância, sendo um costume tradicional praticado por todos.

“Todo mundo faz, então, se todo mundo faz, é porque realmente acham que elas estão dando para as outras pessoas alguma coisa que vai lembrar sempre desse ente querido”, comentou a entrevistada ao ser questionada sobre a decisão de fazer ou não uma lembrancinha de falecimento, a qual, segundo ela, é distribuída entre os familiares e os amigos mais próximos. Neurides confessou que guarda várias lembrancinhas de falecimento do seu marido e sogra em casa, afirmando que, na época do ocorrido, preferiu não entregar para ninguém,

justamente por não gostar das imagens que, para ela, lembra os momentos em vida e a forma trágica como morreram.

Ao buscar o referencial fotográfico da lembrancinha para Neurides, identificou-se que, para ela, a paisagem no fundo da fotografia é essencial, já que a mesma representa uma paixão que os dois entes queridos tinham em comum. Conforme a entrevistada, caso os retratos deles fossem removidos, a lembrancinha não perderia o sentido, tendo em vista que a paisagem reflete do que eles gostavam enquanto vivos, podendo ser somente isso a representação dos mesmos. Em relação aos demais signos presentes na lembrancinha, Neurides destacou que as flores e as árvores dizem muito sobre Fernando e Iolanda, sendo a melhor forma de representar os dois. Desta forma, entende-se que, para Neurides, a paisagem, fundo genérico, é o aspecto necessário e fundamental da fotografia.

Ao ser questionada sobre a representatividade da lembrancinha de falecimento escolhida, a entrevistada ficou em silêncio e, após olhar fixamente para a imagem por um período de tempo, afirmou que a fotografia representa lembranças, somente lembranças. Sem detalhar quais seriam, falou sobre as lembranças do marido, Fernando, como companheiro e como pai, bem como de Iolanda como sogra. Assim, com o objetivo de identificar o *studium* e o *punctum* da foto, a entrevistada foi questionada sobre qual o ponto que lhe incomodava na fotografia e, rapidamente afirmou que nada lhe incomodava, não tendo nenhum ponto relevante na lembrancinha de falecimento. Porém, sobre o que lhe chamava atenção, afirmou que são os rostos dos falecidos, os quais lhe fazem lembrar de coisas boas e, logo em seguida, de coisas ruins, devido a forma que morreram.

Barthes, em sua obra *A Câmara Clara*, afirma que a pessoa, quando observa a fotografia, vê além do material que tem em mãos. Para tanto, quando questionada se via algo além da fotografia, Neurides respondeu que lembra de outras coisas enquanto olha para a lembrancinha de falecimento. Disse ainda que, seja uma lembrança fúnebre ou outra fotografia qualquer, outros pensamentos surgem à mente.

Em relação aos seus sentimentos pela lembrancinha de falecimento, a entrevistada afirmou que tudo se resume em saudades, sendo esta a melhor e única palavra que pode explicar o que sente quando vê o retrato, embora não acredite que a fotografia possa substituir a presença física da pessoa. Para ela, a presença física é algo palpável, que é possível tocar e sentir, enquanto a fotografia é imaterial, é somente sentimentos e lembranças. Sendo assim, por ter afirmado anteriormente que a fotografia lhe provoca saudades, a entrevistada foi questionada sobre a fotografia ser um meio de amenizar a saudade existente pelo ente que já partiu. Para Neurides, a lembrança de falecimento ameniza em parte as saudades que sente

pelos falecidos, pois, quando observa a fotografia outras lembranças lhe surgem e, pelas pessoas já terem morrido, o sentimento de saudade é acentuado, tendo em vista que logo ela entende que não poderá mais viver momentos como aquele com as pessoas que estão eternizadas na fotografia. Enquanto acredita que ajuda a diminuir a saudade, Neurides vê a foto como um objeto que certifica a morte e a ausência dos dois. “A foto sempre remete a alguma coisa a mais. A partir do momento que aconteceu isso tudo, deles morrerem, eu fiquei mais de ano sem olhar para foto nenhuma, deles. Mas depois, tudo aconteceu normalmente e se voltou a olhar as fotografias”, afirmou a entrevistada.

Para identificar a banalidade e singularidade de determinados retratos mortuários, uma segunda lembrancinha de falecimento foi apresentada à entrevistada, a fim de comparar a lembrancinha de um familiar e a de um desconhecido. Para tanto, foi mostrada a lembrancinha de falecimento de Tailane (figura 15), além da lembrancinha de seu marido e sogra, Fernando e Iolanda (figura 17). Ao ser questionada sobre o sentimento que a lembrancinha da menina lhe causa, Neurides disse que por ser uma criança sente mais e, por isso, sente pena. Afirmou ficar imaginando o sentimento dos pais, o que ela poderia ter proporcionado aos pais se estivesse viva, entre outros pensamentos sobre o relacionamento que ela poderia ter tido com a família.

Para Neurides, apesar da lembrancinha lhe causar sentimentos, não veria necessidade em receber o retrato mortuário, afirmando que, como qualquer outro que não fosse tão próximo, seria guardado por um tempo e, logo após, seria colocado no lixo. A entrevistada afirmou que a lembrancinha de falecimento da menina, assim que guardada em uma gaveta, permitiria que quando as pessoas mexessem nos arquivos guardados e vissem o retrato, lembrassem do ocorrido. Assim, ressaltou que as pessoas não precisam viver a morte da menina a todo momento.

Ao ser questionada sobre a principal diferença entre as duas lembrancinhas, em relação ao sentimento que as mesmas lhe provocam, Neurides respondeu que enquanto sente pena da criança, por ter morrido tão cedo, sente saudades ao ver a lembrancinha de falecimento do seu marido e sogra. Para ela, a diferença de sentimentos é decorrente do envolvimento com as pessoas retratadas em cada fotografia. “A principal diferença é que uma (figura 17) são os meus familiares e a outra (figura 15) não é. A outra é conhecida só. Então o sentimento da família é muito mais forte do que o sentimento por uma pessoa que você só conhecia” concluiu.

A lembrancinha de falecimento de Fernando e Iolanda (figura 17) também foi utilizada para realizar o questionário com Lucirena Griguol Lira, de 68 anos. Lucirena é irmã de

Fernando e filha de Iolanda e, dentre os diversos retratos mortuários que guarda, escolheu a mesma que Neurides. Ao pedir que comentasse sobre a lembrancinha de falecimento escolhida, Lucirena demonstrou, em sua primeira frase, o envolvimento afetivo que tem pela referida imagem, esclarecendo a sua escolha. Logo, afirmou que ao olhar para eles na fotografia sente saudades, “uma saudade fora do normal”, conforme palavras ditas por ela. Além disso, sem ser questionada, descreveu a personalidade dos dois retratados, enriquecendo a fala com detalhes e curiosidades sobre situações vivenciadas por eles todos, enquanto vivos, como o gosto do Fernando em fazer vídeos das filhas e ajudar a mãe, Iolanda, a plantar flores. Lucirena citou lembranças de momentos vividos com o Fernando, como quando ele a ensinou a fazer bifes com margarina e como ele gostava de ajudar os outros, sem precisar ser solicitado. Em uma fala rica em detalhes, Lucirena, em uma única pergunta, demonstrou o quanto a lembrancinha de falecimento lhe fazia pensar na situação, no acidente de trânsito que acarretou a morte dos familiares e na relação que tinha com os retratados.

Diferentemente das entrevistadas anteriores, Lucirena questionou a morte em diversos momentos, expressando sua decepção em ter perdido os familiares em um acidente de trânsito, ao mesmo tempo que acreditava ter sido melhor assim. Frases como “o Fernando... eu vejo ele como um homem justo, trabalhador, que deveria ter vivido até os 100 anos. Mas, ele teve a hora dele, não é?” ou “na realidade eu senti que ela morreu de acidente, mas se fosse de uma doença grave, um câncer, uma coisa pior, teria sido um sofrimento maior para nós. Então a gente teve que aceitar” foram ditas por Lucirena durante a entrevista, as quais demonstraram a carga sentimental existente no âmagio da lembrancinha de falecimento.

Ao ser questionada sobre a prática dos retratos mortuários, pergunta na qual procura-se identificar a primeira e segunda realidade, Lucirena ressaltou que, quando morrer, não gostaria que fizessem uma lembrancinha sua, afinal, existem fotos melhores para que se possa recordar a pessoa ou momento vivido. Embora tenha dito que não acha necessário fazer uma lembrancinha de falecimento, a entrevistada afirmou que vê a prática como uma coisa boa para a família, garantindo assim que as gerações mais novas conheçam seus antepassados e sua história, tendo acesso facilitado a data de nascimento e morte. Ainda, falou que guarda as lembrancinhas que recebe e, somente coloca no lixo, as de pessoas que não são próximas e, também, depois de um tempo que recebeu. Não vê a atitude como ofensiva, mas sim, triste, por ter que se desfazer de um documento importante. Disse fazer isso pois vê a lembrancinha de falecimento como uma memória da pessoa que faleceu, bem como, um arquivo, o qual conta a história da pessoa retratada. Porém, só guarda as lembrancinhas de familiares e amigos mais próximos.

Para identificar qual o referente fotográfico da lembrancinha de falecimento para Lucirena, a mesma foi questionada sobre qual signo não poderia faltar na imagem. Após ler em voz alta a mensagem que está escrita na lembrancinha, afirmou que não poderia faltar o semblante deles e tudo que isso representa. Também, disse que a paisagem no fundo não poderia ser substituída, pois a mesma representa a paixão e trabalho que tinham. Enquanto respondia, Lucirena passava o dedo sobre as árvores ao fundo da imagem e fez menção sobre como as mesmas estavam unidas, fazendo uma alusão à união da mãe e do filho que, enquanto vivos, dedicavam-se juntos a natureza.

A entrevistada contou que Iolanda adorava plantar e, conseqüentemente, Fernando a auxiliava no momento de plantio. “Não adianta colocar as nuvens e o céu, que a alma deles, o viver deles, era esse verde, essa natureza” pontuou a entrevistada. Ainda, em relação ao referente fotográfico e a representação dos objetos que compõem a imagem, Lucirena logo associou tudo que está presente, sejam as flores, árvores ou as cores, com a paixão que os dois tinham pela natureza, relacionando, rapidamente, os signos com os momentos vividos pelos mesmos, lembrando frases ditas com frequência pela Iolanda, bem como, a conduta do Fernando enquanto filho e ser humano. Ainda, a partir dos comentários sobre a união dos dois e o amor que tinham em comum pela natureza, Lucirena concluiu que, devia ser por esse motivo que ambos morreram juntos, destacando que a “*nona*”, como carinhosamente chamou Iolanda, dependia muito do Fernando e, por isso partiram juntos.

Ao ser questionada sobre o que o retrato deles lhe remetia, a entrevistada descreveu o irmão a partir dos seus olhos, afirmando que o olhar dele era de uma pessoa sincera e determinada. Um homem sério e trabalhador. Já Iolanda, Lucirena descreveu a partir do seu sorriso, afirmando ser uma pessoa sempre alegre, que gostava de música.

Sobre ver algo além da fotografia, a entrevistada logo fez uma reflexão sobre um possível reencontro com os familiares após a sua própria morte, porque, para ela, ao olhar a lembrancinha de falecimento, ela tem a impressão de que o irmão e a mãe voaram, foram embora antes que todos os outros e estão esperando quem aqui ficou, para um grande encontro. Ainda, afirmou que evita pegar a lembrancinha nas mãos por sentir muitas saudades, além de sentir tristeza e mágoa por lembrar o que aconteceu.

Em relação ao interesse que sente pela fotografia, o qual identifica o *studium* e o *punctum* da lembrancinha para Lucirena, a mesma respondeu que olha para os retratados diretamente, mas, nada em específico lhe chama atenção. Para ela, tudo que está presente na lembrancinha está relacionado, bem como, o conjunto lhe faz sentir saudades. Também, a

entrevistada afirmou que quando olha para a fotografia, sempre faz uma oração, pedindo que o espírito deles fique bem.

Enquanto olhava para a lembrancinha, mais uma vez leu uma das frases que está presente no documento, afirmando que a frase remete às pessoas que eram, enquanto vivos.

Quando questionada sobre qual sentimento tinha pela lembrancinha de falecimento, Lucirena sorriu e respondeu que sentia amor, carinho, saudades e tristeza, por não ter mais a oportunidade de conviver com eles. Após essa resposta, Lucirena falou muito sobre a vida que levavam juntos, bem como, questionou a morte de Fernando, demonstrando negação à perda do irmão. A entrevistada fez diversos questionamentos sobre os caminhos que a vida do Fernando tinha tomado, conseqüentemente, se a morte dele realmente deveria ter acontecido.

Para Lucirena, a fotografia, neste caso a lembrancinha de falecimento, não substitui a presença física da pessoa. Segundo ela, a fotografia preserva as lembranças de momentos vividos com os retratados, sejam eles bons ou ruins, além de garantir que as suas fisionomias não sejam esquecidas. Ainda, afirmou que a foto ajuda a amenizar a saudades que sente, embora não seja fácil.

Como forma de identificar a banalidade e singularidade de cada fotografia, uma outra lembrancinha de falecimento foi mostrada à Lucirena, objetivando compreender o sentimento provocado por cada uma delas. Além da lembrancinha de falecimento do seu irmão e sua mãe (figura 17), foi apresentada a lembrancinha de falecimento de Tailane (figura 15), colocando ambas lado a lado, a fim de obter respostas após a comparação das mesmas.

Quando questionada sobre o que sentia ao olhar para a lembrancinha de falecimento de Tailane (figura 15), Lucirena fez uma rápida interpretação do céu e das nuvens, deduzindo que a menina havia morrido, se tornando assim, um anjinho no céu. Identificou as nuvens e o azul do céu, como uma áurea, o céu como a nova morada da menina. Afirmou sentir pena, por se tratar de uma criança, embora, sente muito mais pelo seu irmão e sua mãe, por serem familiares. Por serem do mesmo sangue. Por se tratar de uma criança, Lucirena afirmou que guardaria a lembrancinha de falecimento da menina em uma gaveta e, isso, seria como ter um anjo na gaveta, junto com todas as demais imagens. Para a entrevistada, a lembrancinha da menina é como um anjo que está no céu.

Quando solicitado que Lucirena diferenciasse as duas lembrancinhas, a entrevistada logo enfatizou a idade de cada retratado, no momento de sua morte, destacando a pouca idade e inocência da menina quando faleceu. Desta forma, afirmou sentir pena e compaixão da família que perdeu uma criança, porém, disse que sente muito mais pelos seus familiares, demonstrando novamente, uma certa indignação pela morte do irmão e da mãe. Lucirena, em

todas as suas respostas, demonstrou muito apego à imagem fotográfica, reagindo fisicamente, além de verbalmente, às perguntas propostas. Entre lágrimas, risadas e carinho na fotografia, Lucirena relembrou a vida dos familiares em diversos momentos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao buscar compreender como os retratos mortuários, apesar da sua morbidade, preservam a memória e provocam sentimentos de afetividade em quem os possui, entende-se a importância da fotografia para o ser humano, bem como, a subjetividade assumida por ela, no que diz respeito às leituras e interpretações que dela advém.

A fotografia, desde a sua criação, flerta com o tempo e, conseqüentemente com a morte. Por meio de resoluções provenientes da química, foi possível reduzir o mundo em uma imagem e segurá-lo nas mãos. Um fragmento do tempo que, jamais voltará a ser como antes, ou, que questiona como seria o depois. A partir de processos técnicos e exatos, surge um objeto que vai além do que o olhar consegue enxergar. Um artefato que transcende as razões e, inconscientemente, afeta as emoções do ser humano.

Após realizar levantamento bibliográfico da história da fotografia, especificadamente dos retratos, entende-se como a mesma difundiu-se rapidamente com o passar dos anos, tornando-se cada vez mais acessível às camadas sociais. Em tempos onde a imagem era recriada por meio de pinturas e os meios de comunicação eram limitados à imprensa escrita e falada, um objeto que representava o real, de forma verídica e indiscutível, tornava-se adorado por todos, afinal, as pessoas poderiam ver-se tais quais eram em miniaturas, bem como, podiam compartilhar momentos ou viagens, através da imagem congelada na superfície sensível. Olhar-se eternizado em um material fotográfico, fez com que a prática dos retratos se disseminasse e se sobressaísse aos estudos técnicos da fotografia. Anterior a isso, o campo da fotografia era explorado apenas no que diz respeito à sensibilização da placa, luminosidade e os meios de fixação da imagem. Quando facilitado o meio de reprodução e a prática de retratar pessoas se popularizou na sociedade, a fotografia começou a ser explorada por ser a forma mais real de representação do ser humano, além de carregar em seu âmago a história e essência de uma determinada pessoa ou lugar. Não apenas para estudos médicos, a fotografia passou a ser utilizada como arquivo e documento histórico, podendo identificar diferenças entre grupos locais, classes sociais, tradições, hábitos e, até mesmo, uma análise do ser humano que posava diante da câmera e permitia que, por meio de seu olhar fixo, conclusões fossem tomadas sobre a sua pessoa.

A partir do estudo sobre a história da fotografia, percebeu-se que após a sua popularização, diversas foram as finalidades para as quais a fotografia era produzida. Seja para eternizar um momento específico de vida, para guardar as recordações de um lugar, ou para rever uma paisagem bonita, a fotografia tinha por fim, preservar a memória daquele

instante. Talvez, no início, essa perspectiva sobre ela não tenha sido notada, porém, desde o primeiro daguerreotipo, o objetivo era reproduzir uma imagem real a fim de revê-la, com toda sua verdade e originalidade, em outros momentos oportunos da vida. Por meio da presença do fotógrafo e da sensibilidade de seu olhar, inúmeras imagens pararam no tempo e, fotograficamente, continuam existindo. Desde sempre, a fotografia permitiu que as pessoas viajassem no tempo e revivessem o instante congelado no quadro. Fossem minutos, horas, dias, anos ou séculos depois, o que foi fotografado, continuava igual. Inerte às vicissitudes do tempo e a crueldade da morte. Por ser um suspiro de vida, a fotografia passou a recheiar os álbuns de famílias com memórias e lembranças de datas especiais, pessoas importantes e fatos que não poderiam ser esquecidos, afinal, se está fotografado, quando visto, o momento será rememorado com detalhes e sentimentos. Revivido.

Quando assume essa função, a fotografia diminui a imponência da morte e, faz com que naquele material, a pessoa esteja sempre viva, embora, por vezes, na própria fotografia esteja morta. Os retratos mortuários surgem da necessidade de guardar, materialmente, uma lembrança do ente que falece, tornando esta fotografia um amuleto, um símbolo de luto ou, um objeto de preservação da memória, enaltecido pela sentimentalidade de quem a possui. Desde crianças, até adultos, os retratos mortuários começaram a ser produzidos a fim de eternizar a memória de quem falecia e, com o passar dos anos, a prática disseminou-se e passou a ser comum entre as famílias, as quais reproduziam uma grande quantidade da mesma fotografia e distribuía aos próximos. Desta forma, o retrato mortuário, além de lembrar o falecimento, tornava-se um meio de preservar a memória, costumes e personalidade do falecido, tendo em vista que, sempre que observado, o mesmo certificava a existência daquele ser, bem como, reportava o observador aos tempos convividos com quem já havia partido.

O filósofo Roland Barthes e o historiador Boris Kossoy apresentam em suas obras, teorias que sustentam a fotografia como objeto de preservação da memória e de caráter afetivo, atrelando a ela diversas formas de leitura e interpretação, a fim de identificar os pontos sensíveis que as fazem ser especiais para quem as guarda. Tanto Barthes, como Kossoy, e outros autores, falam da fotografia, seja ela mortuária ou não e, por esta pesquisa basear-se nos retratos mortuários, o questionário, fundamentado nas teorias filosóficas abordadas, foi aplicado a três entrevistadas, as quais certificaram o pensamento dos filósofos.

Barthes (2018, p. 16) procurava entender as fotografias que existiam para ele, ou seja, as fotografias que lhe faziam sentir emoções, sejam elas quais fossem. Da mesma forma que Barthes identificava as razões, por vezes subjetiva, da sentimentalidade fotográfica, as entrevistas realizadas nesta pesquisa foram desenvolvidas por meio de diálogos reflexivos e

emocionantes, atestando o posicionamento do filósofo para com reações medianas ou intensas provenientes das imagens fotográficas admiradas. As três entrevistadas, Dara Scarton, Neurides Melati Griguol e Lucirena Griguol Lira, atribuíram às imagens, escolhidas por elas, funções emotivas, bem como, propositivas, se permitindo lembrar de momentos compartilhados com os entes falecidos, bem como, questionar a vida a partir do que a fotografia mostra. Tais posturas, assumidas pela fotografia, faz com que a mesma cumpra com suas funções primárias de informar, comunicar, fazer refletir e emocionar. A partir das respostas enriquecidas de detalhes, as entrevistadas confirmaram o pensamento de Buitoni (2011) que diz que a imagem trabalha com aspectos da percepção, do real e do imaginário. A percepção refere-se à memória existente sobre determinada pessoa; o real sobre o que é concreto e compreendido pelo observador a respeito do mundo em que vive e, o imaginário, remete a todas representações feitas a partir das memórias resgatadas.

Tanto Dara, quanto Neurides e Lucirena entendem a lembrancinha de falecimento como uma prova da existência do retratado, a qual permite que momentos compartilhados em vida sejam lembrados, embora, o retrato mortuário evidencie a morte do ente querido. Por mais triste que seja a lembrancinha de falecimento, a mesma traz o semblante de alguém especial e, por isso, o observador é dominado por sua memória afetiva, transformando o documento mórbido, em uma presença viva do ente falecido. Para Barthes (2018), esse é o noema da fotografia, o qual denomina de “*Isso foi*”, no qual o observador identifica, na mesma foto, a posição de realidade e passado, ou seja, ele entende que o ser, agora morto, já foi presente, real e vivo. Agora, apenas vive naquele fragmento do tempo congelado fotograficamente. Quando Barthes diz que a foto existe entre os conceitos do real e do vivo, ele acredita que, por meio da foto, o retratado é eterno, porém, quando se refere ao passado da fotografia, dizendo que “*isso foi*”, o mesmo sugere que já está morto. Para tanto, enquanto respondiam a pergunta inicial, que questionava sobre quem estava na fotografia, e de que forma viam a prática, as entrevistadas referiam-se aos retratados como pessoas que foram reais, importantes, mas, que agora estão mortas, sendo a lembrancinha de falecimento um objeto que lembra a perda dos entes queridos. Entende-se que para as entrevistadas, seus familiares ainda estão vivos no retrato que compõem a lembrancinha, porém, compreendem que a vivacidade deles existe apenas para si, e, na realidade, já estão mortos.

Quando questionadas sobre o que faziam com as lembrancinhas de falecimento que recebiam, as três entrevistadas responderam igualmente, afirmando guardá-las em uma gaveta, por acreditarem que essa seria a melhor postura assumida para com a alma do morto e seus familiares, sendo um desrespeito o ato de colocá-las no lixo. Desta forma, identifica-se a

definição de segunda realidade, definida por Kossoy (1999), que afirma que o documento fotográfico é um instante contínuo recortado da vida, onde uma nova realidade surge a partir da materialização da fotografia. Assim, quando as entrevistadas guardam as lembrancinhas de falecimento na gaveta, elas ignoram o fato do documento ser um objeto suscetível ao tempo e as condições que está exposto, e o veem como uma imagem-relicário que preserva a memória do ser, tornando a fotografia um substituto imaginário do real, que de forma portátil, transporta no tempo e preserva no espaço, a memória do ente falecido. Para Kossoy, quando o processo fotográfico se completa e a imagem se congela, a primeira realidade (do passado do retratado) se finda e dá espaço para a segunda realidade (a do documento), a qual torna-se detentora de sentimento e o elo material do tempo, que a todo instante, comprova a existência do retratado que, teve um passado, mas agora, vive apenas na fotografia. Durante as entrevistas, as mulheres afirmaram que, se recebiam e guardavam a lembrancinha de falecimento, é porque tinham convivido com o morto e, em respeito à essas memórias, guardavam o documento fotográfico com sua imagem. Ou seja, as vivências e conhecimentos que possuem sobre o passado do retratado, refere-se a primeira realidade e, a partir do momento em que o ser morre e uma lembrancinha de falecimento é feita e entregue, todas as lembranças e sentimentos são, inconscientemente, transportados para a fotografia, fazendo-a assumir a segunda realidade.

Mas, para que a fotografia assuma a segunda realidade, ela demanda de um referencial fotográfico, o qual resulta da necessidade real que está sendo apresentada no documento. Para que uma fotografia consiga representar algo, a mesma precisa ter um item fundamental na sua composição, que dê significância para ela, algo que não possa faltar na imagem. Caso isso ocorra, a mesma deixa de ser necessariamente real e passa a ser facultativamente real, permitindo que o observador a ignore, caso não sinta a essencialidade de determinado aspecto na fotografia.

Ao serem questionadas sobre a necessidade real de suas lembrancinhas de falecimento, cada entrevistada respondeu a partir de uma leitura diferenciada da imagem, demonstrando o quanto as suas experiências individuais interferem na escolha do referente. Para Dara, o referencial fotográfico é o retrato da menina, que lhe permite lembrar da fisionomia da mesma, dando todo o sentido que a imagem necessita. Segundo a entrevistada, os demais itens que compõem a lembrancinha, como o céu e as nuvens, apenas compõem a imagem, fazendo referência à morte, em si. Enquanto para Dara o referencial é o rosto da menina, para Neurides o fundo genérico de plantas e flores é fundamental para que a lembrancinha de falecimento assuma a sua função de preservação da memória. Segundo ela, o fundo genérico

representa a paixão que os dois retratados tinham pela natureza, tornando-a suficiente para significar a lembrancinha. Já para Lucirena, o referencial fotográfico manifesta-se no semblante dos retratados, os quais, segundo ela, lhe fazem lembrar da personalidade e caráter de cada um. Porém, Lucirena destaca ainda a necessidade do fundo genérico para a fotografia assumir a veracidade da qual necessita. Para ela, o retrato dos falecidos colocados sobre as árvores, as quais estão unidas na paisagem, remete a paixão que os mesmos tinham pela natureza, bem como, pela união existente entre os dois falecidos. Tanto no caso de Neurides, como para Lucirena, por mais que ambas saibam que a paisagem é genérica, sendo uma fotografia utilizada para ilustrar a paixão que os falecidos tinham enquanto vivos, as mesmas a consideram necessariamente real por possibilitar que momentos já vividos sejam lembrados. A partir das definições particulares de cada uma das entrevistas sobre os seus respectivos referentes fotográficos, comprova-se a teoria de Barthes (2018, p. 14) quando o mesmo afirma que o referencial é a realidade e a certificação de existência, afirmando que “isso é isso, é tal”.

Para que a fotografia funcione como uma espécie de passado preservado, agindo como um gatilho para as memórias existentes no íntimo do observador, a mesma é detentora de pontos sensíveis, os quais são identificados, única e exclusivamente, a partir da percepção particular de cada indivíduo. Barthes, em sua necessidade de entender a fotografia de forma sentimental, definiu dois elementos, cuja coexistência, auxiliam na compreensão sobre o interesse em determinadas fotos. As entrevistadas foram questionadas sobre o *studium* e o *punctum* das suas respectivas lembrancinhas de falecimento, manifestando, conseqüentemente, seus sentimentos pelas imagens. Para Dara, o cabelo da retratada e as datas lhe chamam atenção no retrato mortuário, sendo esta a sua ferida na imagem. Neurides, por sua vez, não manifestou interesse específico em um determinado ponto, afirmando que os rostos lhe chamam atenção, mas que ao mesmo tempo, lhe causam tristeza por reafirmarem a morte. Já Lucirena, afirmou sempre olhar para os retratados e, a partir deles, relacionar tudo que está presente na lembrancinha, desde as especificidades de cada um, até o texto.

Três definições diferentes de pontos sensíveis que, para as entrevistadas, causam a mesma reação: lembranças, saudades e tristeza. Barthes diz que o *punctum* é o que fere, que mortifica, que salta aos olhos, que faz sentir. Nesta pluralidade de pontos sensíveis identificados pelas entrevistadas, é possível concluir que Barthes estava certo quando dizia que o *punctum*, diferentemente do *studium*, incomoda, torna-se uma ferida, afinal, para todas elas, determinado ponto existente na fotografia provoca sentimentos variados, sejam eles de tristeza, pela perda do ente querido, ou de saudades, pela admiração da pessoa enquanto viva. Enquanto o *studium* é motivado por um interesse geral, o *punctum* faz o observador sentir o

que está vendo e, neste contexto, as entrevistadas vivem o sentimento que, daquele detalhe ou visão geral, no caso de Neurides, é aflorado. Para tanto, entende-se ainda mais a subjetividade desta análise, que interpreta a sentimentalidade existente na relação entre o indivíduo e fotografia. Esta subjetividade é percebida na reação de cada uma delas após notarem a fotografia. Dara chorou ao responder a pergunta, Neurides lembrou o acidente de trânsito no qual perdeu parte de sua família e Lucirena afirmou fazer uma oração sempre que vê a fotografia. Diferentes reações que comprovam a força da lembrança de falecimento expressada de forma sutil através de uma imagem congelada. Nada do que as entrevistadas responderam pode ser comprovado, porém, é sentido por elas e, conforme Barthes, é essa singularidade da fotografia que a torna tão real e sentimentalmente verdadeira.

Para Kossoy, todo o indivíduo que guarda uma fotografia está envolvido afetivamente por ela, reconstruindo, a partir da observação da imagem, o momento vivido no instante em que foi fotografado. Tal pensamento vai ao encontro da banalidade e singularidade da imagem, defendida por Barthes, que defende que uma fotografia pode assumir as duas posturas, dependendo da proximidade do observador com a imagem. Referidas teorias foram fundamentadas a partir de fotografias, não necessariamente, de retratos mortuários. Porém, questionamentos sobre essa crença foram feitos às entrevistadas baseando-se em duas lembranças de falecimento: a do seu familiar e a de um estranho. As três entrevistadas foram questionadas sobre o que sentiam ao ver a lembrança de falecimento de um desconhecido e, todas, manifestaram um interesse geral pela imagem, o que a torna uma banalidade, sendo apenas mais um retrato mortuário que todo mundo vê e sabe o que significa. Diferentemente dos sentimentos expressados ao olharem as lembranças de falecimento dos seus familiares, neste caso, os sentimentos foram resumidos a pena e compaixão, nada além disso. Enquanto Dara manifestou um possível interesse na idade do senhor que retratado na lembrança, Neurides e Lucirena compadeceram-se à pouca idade da criança. Um mesmo interesse manifestado por fotografias diferentes, o que comprova a definição de Barthes para a postura banal da fotografia. Segundo o filósofo, a imagem só é singular, quando a emoção supera essa banalidade e se manifesta particularmente no observador. Sentimentos como saudades, tristeza, carinho e amor foram citados durante as entrevistas quando as mulheres foram questionadas sobre o que sentiam pela lembrança de falecimento de seu familiar. Em todas as respostas, o sentimento veio acompanhado de reações físicas, como choro, risada, respiros profundos e mãos inquietas, postura que certifica a singularidade destes retratos mortuários para cada uma das entrevistadas. Rapidamente, todas elas responderam que, enquanto sentem pena pelo falecimento de um desconhecido,

sentem saudades a partir da lembrancinha fúnebre de seu familiar. Sentimentos distintos que, nesta situação, esclarecem a postura banal e singular da fotografia.

A irreversibilidade da fotografia permite que a memória seja preservada e, constantemente, lembrada por quem a observa. Os retratos mortuários, reafirmam a morte do ente querido e, concomitantemente, provocam sentimentos de afetividade em quem os possui. De forma simples e sem mesquinhas, o retrato, mórbido, dá vida a memória de quem já partiu, permitindo que o ente nunca morra definitivamente. A afirmação parece se contradizer, porém, durante as entrevistas realizadas, toda e qualquer resposta era mediada pelo sentimento aflorado a partir da fotografia. Enquanto a lembrancinha de falecimento atesta a morte do ente querido, ela faz aflorar sentimentos sinceros, puros e, que muitas vezes, não são compartilhados com outras pessoas, simplesmente por se tratar de sentimentos anulados pela morte de quem se ama. Neurides e Dara resumiram seu sentimento pelo retrato mortuário somente na palavra saudades, a qual traz em seu âmago a sinceridade, o amor e as lembranças de momentos felizes vividos juntos. Lucirena, ao falar sobre o retrato mortuário de seu irmão e sua mãe, questionou por diversas vezes o motivo deles terem morrido, repetiu frases ditas por eles, lembrou receitas de comidas e os descreveu detalhadamente. Todas as entrevistadas transcenderam a materialidade que tinham em mãos. O retrato mortuário tornou-se invisível diante da sentimentalidade compartilhada. As entrevistadas concordaram que viam muito além da fotografia e atestaram assim o pensamento de Barthes que diz que “não é ela (fotografia) que vemos”.

Embora a fotografia assuma um caráter afetivo e sentimental para quem a possui, a mesma não substitui a pessoa falecida. Ela realmente torna presente quem está ausente por meio das lembranças guardadas na memória de cada indivíduo, sendo assim, uma relação totalmente individual e particular entre as partes. Kossoy (1999) diz que a fotografia, por meio de sua representatividade, adquire vida quando quem a possui lhe direciona um sentimento especial, permitindo assim que ocorra uma ilusão de presença. Para tanto, o indivíduo dedica todo seu sentimento ao retrato e, naquele fragmento irreduzível do tempo, encontra-se a presença do ente já falecido. Quando questionadas sobre a substituição da presença física do morto pelo retrato mortuário, as três entrevistadas rapidamente responderam que a fotografia não substitui a presença. Segundo elas, os retratos provocam sentimentos e geram lembranças, porém, nada que seja apalpável, passível de um abraço, por exemplo. Desta forma, entende-se a fotografia como objeto de preservação da memória e fonte de emoção. Um artefato que brinca com o tempo e o paralisa sem receios, ressentimentos ou dúvidas. Seja por meio de uma fotografia de nascimento de um bebê ou de

um retrato mortuário, a prática atinge o seu objetivo e suspiros de vida são fixados em superfícies sensíveis a luz e ao olhar de quem as observa.

No campo da comunicação, especialmente do jornalismo, buscar compreender o que motiva uma prática, é entender a comunidade em que está inserido, bem como, a conduta das pessoas que ali vivem. Respeitando a crença e o sentimento do outro, o jornalista se fortalece e garante que o diálogo entre as partes seja eficiente, sincero e empático. A fotografia é a reprodução do real e, quando ela assume caráter de afetividade e relevância, ela se torna uma aliada da linguagem comunicacional, contribuindo fielmente para a disseminação da informação e de práticas sociais, que fazem pensar sobre o comportamento das pessoas atualmente. Portanto, tal estudo permite que o jornalista, ou qualquer profissional da comunicação, perceba a sutileza e força que a fotografia exerce sobre o indivíduo que a detém. Esta pesquisa, que objetiva compreender a importância da fotografia como fonte de história pessoal, bem como de preservação da memória e, conseqüentemente, de seu caráter afetivo, certifica a fotografia como fonte inesgotável de sentimento, seja ela mórbida ou não. Em meio a toda subjetividade existente na significação do sentimento, entende-se que a fotografia exerce papel fundamental na vida do ser humano, o qual encontra-se nela, como em um espelho.

Os reflexos de luz que garantem a reprodutibilidade da imagem no espelho, são como os sensibilizadores que, incentivados pela luz, fixam a imagem no papel. Tudo é reflexo, representação e reflexão, afinal, quem é o retratado? Quem está diante do espelho? A fotografia nunca será detentora de uma única resposta, especialmente quando os questionamentos forem voltados à sensibilidade, sentimentalidade e afetividade. Para tanto, após analisar os retratos mortuários, sabe-se que os mesmos preservam a memória e provocam sentimentos, dos mais variados, em quem os possui. Porém, nada além disso pode ser comprovado ou atestado, afinal, o que é sentido por um, é ignorado por outro. As entrevistadas, por exemplo, analisaram as mesmas lembrancinhas de falecimento e, para cada uma delas, a relevância tomava um tom, indiferente de se tratar do mesmo retrato. Enquanto uma amava a imagem, a outra era indiferente. Para cada entrevistada, saudades tem uma definição. Cada um que lê este trabalho, o sente de forma diferente. Portanto, como analisar o sentimento que permeia e motiva todas as ações do ser humano?

Em tempos onde a banalidade parece se sobrepôr à singularidade fotográfica, os retratos mortuários, com toda sua morbidade e afetividade, atestam a sensibilidade do ser humano e a sua procura, incessante, de meios para amenizar a saudade de quem se foi e mascarar a morte. A fotografia, além de informar e comunicar, ela afaga e alimenta o coração.

Como uma ferida, se faz notar, olhar e pensar. Como um espelho, ela reflete o outro incorporado em ti e, aqui encontra-se a subjetividade fotográfica, afinal, para conhecer o outro, precisa antes conhecer-te a ti mesmo.

REFERÊNCIAS

AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BAURET, Gabriel. **A Fotografia: História - Estilos – Tendências - Aplicações**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BORGES, Déborah. **A fotografia mortuária no contexto familiar: estudo de retratos produzidos em Bela Vista de Goiás (1920-1960)**. Domínios da Imagem. Londrina, v. 7, n. 13. Julho-dezembro de 2013. p. 24-38.

BUITONI, Dulcilia Schroeder; PRADO, Magaly. **Fotografia e Jornalismo: A informação pela imagem**. São Paulo: Editora Saraiva, 2011.

CATALÀ, Josep M. **La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Servei de Publicacions, 2005, p. 30.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 3 ed. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e Informação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 1999.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Os Tempos da Fotografia: O efêmero e o perpétuo**. Cotia/ SP: Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia e Interdito. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: v. 19, n. 54, fev/2004. p. 129-141

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é fotografia**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 8. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

LAVELLE, Patrícia. **O Espelho Distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POZZA, Gustavo Luiz. **Contemplando um Soldado Morto: Ética e Estética na Fotografia**. Curitiba: Prismas, 2016.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. 8. Ed. Madrid: Cátedra

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: Perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ENTREVISTAS

APÊNDICE B – PROJETO DE MONOGRAFIA

APÊNDICE A - ENTREVISTAS

ENTREVISTA 01

Entrevistada: Dara Scarton

Idade: 23 anos

Profissão: Nutricionista

Autor: Por que escolheu essa lembrancinha de falecimento?

Entrevistado: Porque foi uma pessoa que faleceu, a pessoa mais importante para mim até hoje.

Autor: Quem é a pessoa retratada na lembrancinha de falecimento? Como era sua convivência com ela?

Entrevistado: Ela era minha prima e eu convivía com ela todos os dias. A gente brincava bastante. Era como uma irmã.

Autor: Quantos anos ela tinha?

Entrevistado: Sete anos.

Autor: E qual a sua idade quando ela faleceu?

Entrevistado: 12 anos

Autor: Qual a sua opinião sobre esse tipo de lembrancinha de falecimento? Como você vê uma lembrancinha de falecimento?

Entrevistado: Eu acho que é uma coisa legal no momento em que você vê, mas, depois já não tanto, porque ela vai ficar jogada numa gaveta, ou, talvez, até vai ficar guardada num lugar, mas... (*pensou bastante*) na verdade, não acho legal.

Autor: Não acha legal?

Entrevistado: Não.

Autor: Por quê?

Entrevistado: Porque me confirma que a pessoa se foi mesmo.

Autor: Onde você guarda a sua lembrancinha de falecimento?

Entrevistado: A gente colocou em um porta retrato, na estante de casa. Mas quando eu vejo, eu sei que se foi. Não é uma coisa legal, é uma coisa triste sabe?

Autor: Sim, mas qual o motivo de vocês escolherem colocar a lembrancinha em um porta retrato e deixar visível todos os dias?

Entrevistado: (silêncio, pensativa) não sei... para mostrar que a gente não vai esquecer dela?

Autor: Você acredita que a prática em si, de fazer uma lembrancinha de falecimento e entregar para as pessoas, não é positiva?

Não, poderia ser só uma foto. Sem datas de nascimento, falecimento, essas coisas de “anjinho no céu”.

Autor: Na sua casa, todas as lembrancinhas de falecimento recebidas, são guardadas, ou só as que são de pessoas especiais para você?

Entrevistado: Eu não recebi muitas, mas as que eu recebi, guardei em uma gaveta.

Autor: Por que vocês guardam?

Entrevistado: Porque se a gente recebeu, é porque é alguém próximo, ou que foi importante. Por respeito. Por exemplo, a da minha avó, não senti necessidade de colocar numa estante com porta retrato. Por mais que são próximos, que eu gostava, não foi necessário e tudo bem estar lá na gaveta, não estar no porta retrato.

Autor: Por que você guardou a lembrancinha dos teus avós?

Entrevistado: Porque é da minha família e para não esquecer deles.

Autor: Se você recebesse uma lembrancinha de falecimento e logo em seguida colocasse no lixo, de que forma você veria essa atitude?

Entrevistado: Desrespeitosa. Falta de respeito, com certeza.

Autor: Mas por que falta de respeito se a pessoa já morreu e é só uma fotografia, uma folha impressa...

Entrevistado: A pessoa morreu aí um familiar deu aquela lembrancinha. É como se eu dissesse: ela morreu e eu não “estou nem aí”.

Autor: Como se você fosse indiferente a morte daquela pessoa?

Entrevistado: Isso! Isso, isso aí!

Autor: Por que essa lembrancinha de falecimento é importante para você?

Entrevistado: Não sei, eu vou chorar Ana Júlia. (choro). Ela era importante para mim.

Autor: Quando você olha para ela, o que lembra?

Entrevistado: Dela (choro).

Autor: Por exemplo, nesta foto ela está aparecendo, em um fundo genérico. Mas, a partir do momento que você olha para ela, quais são as lembranças?

Entrevistado: De uma criança, que brincava muito, mas que não está mais aqui.

Autor: E toda vez que você olha para essa lembrancinha, lembra disso?

Entrevistado: Isso. Que ela poderia estar brincando, mas não está mais.

Autor: Mas não seria mais fácil colocar a lembrancinha no lixo, para evitar esse tipo de pensamento?

Entrevistado: Então, se eu fizesse isso seria aquele sentimento de ser indiferente e, ela não é indiferente para mim. Eu não olho muito para essa fotografia, ela está lá na estante, mas nunca fiquei olhando muito pra ela. Mas eu não jogaria fora.

Autor: Dara, se você olhar para essa foto, o que não poderia faltar nela para ti?

Entrevistado: O retrato dela.

Autor: Por que?

Entrevistado: Podia ser só o retrato dela, para lembrar dela. Daí talvez eu ia olhar, não com um sentimento de se foi, talvez eu ia olhar com algum outro sentimento. Se fosse só a foto dela, seria alguma coisa como “ai que saudades” e não “ela não está mais aqui”.

Autor: De tudo que aparece nesta foto... ela, nuvens, céu, letras e números, o que cada uma dessas coisas representa pra ti?

Entrevistado: Para mim, tudo representa que ela está no céu. Que ela não está mais aqui e está no céu. Ainda a luz no fundo... falta só uma pombinha para “pegar” ela.

Autor: A luz representa o que para você?

Entrevistado: Deus.

Autor: Por que?

Entrevistado: É como se fosse uma força maior que quis que ela fosse.

Autor: E as nuvens e o céu, o que representa?

Entrevistado: Um lugar bom.

Autor: Em relação à ela (menina), o que a foto dela representa para você neste contexto todo?

Entrevistado: Uma criança que se foi.

Autor: O que você vê além dessa lembrancinha?

Entrevistado: Eu lembro de um vídeo que tem dela. Quando ela faleceu, ela estava num aniversário de uma criança. Fizeram um vídeo dela, com as imagens desse aniversário, onde ela aparecia brincando. O vídeo começa e termina com esse fundo branco com nuvens. Eu lembro desse vídeo dela brincando e por isso eu odeio essa foto, esse fundo.

Autor: Esse vídeo foi gravado no dia em que ela faleceu?

Entrevistado: Sim, foi no dia em que ela faleceu.

Autor: Toda vez que você vê essa foto, você lembra desse momento?

Entrevistado: Eu lembro dela brincando e que depois desse aniversário, ela faleceu.

Autor: Você acredita que quando você pega essa fotografia na mão, o seu pensamento fica apenas nela ou ele vai além da fotografia?

Entrevistado: Ele nem fica nesta fotografia, ele vai muito além. Eu nem vejo essa fotografia, esse fundo, esse escrito. Eu só olho para foto dela e vai além.

(Após ler o escrito na lembrancinha de falecimento)

Autor: O que te diz o texto? Você conseguiu se concentrar na leitura do que está escrito ou as tuas lembranças foram além disso?

Entrevistado: Além disso.

Autor: Por exemplo?

Entrevistado: Ela brincando, ela rindo. O sorriso dela, os dentinhos dela pequenininhos...

Autor: A família distribuiu essa lembrancinha para várias pessoas?

Entrevistado: Para muitas pessoas. Não lembro o número exato, mas foram para muitas pessoas. Claro, todos que receberam eram pessoas próximas. Apesar que sempre tinham alguns “aleatórios” que queriam ver por ser uma criança.

Autor: O que te incomoda nessa fotografia?

Entrevistado: As datas.

Autor: Por que?

Entrevistado: Porque é a data em que ela morreu.

Autor: O que te faz pensar?

Entrevistado: Que acabou, que eu não vou mais ver ela. Que depois dessa data eu nunca mais poderei ver ela. Que acabou.

Autor: Quando você olha para essa imagem, a primeira coisa que te incomoda é a data?

Entrevistado: Sim.

Autor: Se você fechar os olhos e abrir, a primeira coisa que vai te chamar atenção, é o que?

Entrevistado: A foto dela e depois a data.

Autor: Alguma coisa em específico na foto dela?

Entrevistado: O cabelo.

Autor: Por que?

Entrevistado: Porque era lindo (choro).

Autor: Em uma visão geral, o que te interessaria nela? Qual o teu interesse geral nesta fotografia?

Entrevistado: A imagem dela, porque ela se foi. Se fosse outra foto, com pessoas que estão ainda aqui, não teria esse interesse, porque eu posso ver elas por aqui. Já ela eu só tenho a oportunidade de ver na foto.

Autor: Você acredita que essa fotografia substitui hoje a presença física dela?

Entrevistado: Não substitui, mas tenta substituir.

Autor: Como assim “tenta substituir”?

Entrevistado: Para não esquecer da imagem, porque se a gente não tivesse isso, a gente ia esquecendo aos poucos.

Autor: É como se a imagem te remetesse a figura dela e isso faz com que você lembre dela, isso?

Entrevistado: Isso.

Autor: Portanto a fotografia não substitui a presença física?

Entrevistado: Não.

Autor: Mas ao mesmo tempo, sim?

Entrevistado: Sim. Ajuda a não esquecer, mas não substituir.

Autor: Qual o sentimento sobre essa fotografia?

Entrevistado: Tristeza e depois saudades.

Autor: Depois que você sente saudades, algo persiste no teu pensamento?

Entrevistado: Sinto confiança, que ela está melhor.

Autor: Por mais que a fotografia esteja lembrando que foi o falecimento dela, ela te passa confiança?

Entrevistado: Sim, porque eu só olho para foto mesmo, e ignoro o restante.

Ao mostrar outra lembrancinha de falecimento, desconhecida para o entrevistado:

Autor: O que você sente quanto te mostro ela?

Entrevistado: Nada.

Autor: Se você pegar ela na mão, qual o teu interesse geral por ela?

Entrevistado: Talvez saber a idade que ele morreu. Mas, não seria um interesse não. Não ia “dar bola”

Autor: O que você sente ao ver ela?

Entrevistado: Nada.

Autor: Indiferença?

Entrevistado: Sim.

Autor: Se você recebesse essa lembrancinha de falecimento na tua casa, o que você faria com ela?

Entrevistado: Gaveta.

Autor: Mas você não colocaria fora, mesmo se você não conhecesse?

Entrevistado: Não.

Autor: Qual a diferença entre as duas lembrancinhas para você?

Entrevistado: Toda. Exatamente toda a diferença! Uma eu não sinto nada e a outra eu sinto tudo!

Autor: Se tivesse que definir cada lembrancinha em uma palavra, qual seria?

Entrevistado: Sobre a minha sinto saudades e a outra, que não conheço, fico com pena, não sei... sinto muito pelo que aconteceu, mas na minha vida não muda nada.

Autor: A diferença entre as duas pra você?

Entrevistado: É que uma eu conhecia e a outra não. A minha sinto saudades, enquanto a outra não sinto nada.

ENTREVISTA 02

Entrevistada: Neurides Melati Griguol

Idade: 59 anos

Profissão: Do lar

Autor: Por que escolheu essa lembrancinha de falecimento? Por que guarda essa lembrancinha?

Entrevistado: Por mim, em primeiro lugar, eu não gostaria de guardar lembranças de pessoas que morreram para mim, eu só guardo esta, porque era do meu marido, da minha sogra, que eu tenho também do meu sogro, do meu pai e da minha mãe. Mas assim, eu guardo porque eram muito íntimos meus, porque eu não gosto de ter isso em casa. Quanto menos a gente olhar para as fotos deles, melhor, porque são lembranças que ficam, mas não são lembranças muito boas, porque eles já foram, então... Não acho que vale a pena mandar fazer lembrancinhas de pessoas que já morreram. Eu não gosto e só guardo quando as pessoas me dão as lembranças, guardo elas por um tempinho, depois, infelizmente eu coloco elas fora. Mesmo sendo amigos queridos e parentes também, é uma coisa particular minha, mas eu não gosto não.

Autor: Por que quando você recebe as lembrancinhas de falecimento, você demora um tempo para colocar elas no lixo?

Entrevistado: Porque a pessoa que vai entregar a lembrança, ela dá aquela lembrança com todo o carinho “né”? Eles sabem que se estão entregando uma lembrança pra ti, é porque tu também era muito amiga, ou tu era sobrinha, ou tu era parente próximo, então, se tu disser que tu não quer a lembrancinha, pra eles vai ser muito triste, porque eles estão achando que tu está

dando uma coisa boa, que a gente vai lembrar deles. E não deixa de ser verdadeiro, afinal a gente lembra deles, mas a gente não precisa ficar olhando pra eles na lembrancinha. Então eu guardo porque a pessoa não iria gostar se eu dissesse pra ela que iria colocar a lembrancinha no lixo. Então eu guardo elas por um tempinho e depois eu coloco elas fora.

Autor: Qual a sua opinião sobre esse tipo de lembrancinha de falecimento? Como você vê uma lembrancinha de falecimento? O que você acha sobre quem faz as lembrancinhas de falecimento?

Entrevistado: Bom as pessoas que fazem é uma questão profissional, elas estão tão acostumadas a fazer isso, porque elas ganham dinheiro. O interesse delas é esse. Então para eles, em sentimento, isso não quer dizer nada. Mais uma entre milhares.

Autor: Sobre a família que decide fazer a lembrancinha de falecimento, qual é a sua opinião sobre essa decisão?

Entrevistado: As pessoas acham que é uma coisa importante, por isso que eu digo que é um pensamento meu particular. Eu não gosto. Mas todo mundo faz, então, se todo mundo faz, é porque realmente acham que elas estão dando para as outras pessoas alguma coisa que vai lembrar sempre desse ente querido. Mas eu não gosto, inclusive, a lembrança que tem aqui do falecido marido e da minha sogra, também a do meu sogro, eles fizeram mas eu nem sabia que eles iam fazer. É uma coisa tradicional, um costume, principalmente dos nossos imigrantes italianos, pelo menos os que eu conheço, todos os que eu conheço, todo mundo faz isso. Mas outras pessoas, outras raças, outros povos, eu acredito que fazem também. Mas, comercialmente é mais um comércio e pronto.

Autor: Quando foi feita essa lembrancinha de falecimento, ela foi feita para poucas ou muitas pessoas? Foi distribuída?

Entrevistado: Geralmente elas são distribuídas entre os familiares, os amigos mais próximos, inclusive, eu tenho aqui várias e acabei não distribuindo pra ninguém.

Autor: Por quê?

Entrevistado: Porque eu não gosto.

Autor: Mas mesmo assim você guardou, não colocou fora?

Entrevistado: É elas estão lá guardadas, tem várias delas. Eu dei para alguém, mas assim, alguém muito próximo, mais foi para família, o resto acabei nem dando.

Autor: O que essa fotografia representa para você?

Entrevistado: (pensativa)... lembranças.... só lembranças.

Autor: Por exemplo?

Entrevistado: Lembranças das pessoas que conviveram com nós, que, no caso seria o teu pai. Lembranças da Avó Iolanda, que seria minha sogra. Mas, são lembranças... só lembranças.

Autor: O que não poderia faltar nesta lembrancinha de falecimento?

Entrevistada: A lembrancinha geralmente tem tudo. Acho eu que... para mim não faltaria nada. Não tem o quê colocar a mais. Sentimentos você não vai colocar aqui. Aqui tem um texto que fala dos sentimentos de todo mundo, claro. Mas, se não, é só mais uma lembrança.

Autor: Mas, se remover as imagens deles, não mudaria nada para você?

Entrevistado: Não, porque tem uma paisagem bonita que é o que os dois gostavam. Acho até que foi escolhida essa paisagem bonita e com flores, porque os dois gostavam disso.

Autor: Para você, as flores, as árvores, os detalhes dessa lembrancinha de falecimento, representam alguma coisa para você? Te lembram alguma coisa?

Entrevistado: Sim, porque tanto o Fernando quanto a Avó Iolanda adoravam flores, e é justamente por isso que tem bastante flores que lembram os dois, porque os dois gostavam. Inclusive no cemitério, sempre deram um jeitinho de segurar florido, plantar gerânios, de plantar flores lá, mesmo com pouco espaço. Os filhos sempre deixaram flores ali porque sabiam que eles gostavam disso. E essa lembrança representa bem isso: esse monte de flores que tem, era bem o que os dois gostavam.

Autor: Ao observar essa lembrancinha, o que você vê além dela? Você vê só esse objeto material, ou algo além disso?

Entrevistado: Não... a gente sempre olha e lembra deles com tudo de bom que tinham. Não que eram perfeitos, mas, olhando para eles a gente lembra tudo que eram de bom. Tudo que eles representavam para nós. O Fernando como marido, como pai. A avó como sogra, como mãe. É isso que representa. Nas horas que a gente olha uma lembrancinha fúnebre, a gente não lembra de coisas ruins. A gente lembra o que eles tinham de bom, que é o que vale a pena.

Então, você vai além da foto?

Entrevistado: Sim, tem sentimentos. Claro. É só olhar para foto deles que vem todos os sentimentos... aflora os sentimentos, no caso.

Autor: O que te incomoda nesta fotografia?

Entrevistado: Nada.

Autor: Não tem nada de relevante?

Entrevistado: Não, nada.

Autor: Ao ter a fotografia nas mãos, nada chama atenção do seu olhar? As flores? Os rostos?

Entrevistado: Claro, a primeira coisa que chama atenção é a face dos dois, a cara dos dois. Só lembra coisas boas daí e, infelizmente, do jeito que os dois morreram, é que surge uma coisa ruim. Mas a gente não lembra essas coisas ruins.

Autor: O que você sente por essa fotografia?

Entrevistado: O que eu sinto por essa fotografia? (pensativa)... Olha, a não ser a palavra saudades... acho que é a palavra que define tudo. Acho que saudades é a única palavra que define tudo isso. Não tem outra...

Autor: **Você acredita que essa fotografia é como um gatilho de memória? Quando você olha ela você lembra de outras coisas?**

Entrevistado: Ah sim! Quanto a isso sim! Toda a fotografia! Seja ela uma lembrança fúnebre, ou um foto qualquer, quando tu pega a foto na mão, tu lembra de várias coisas. E a mesma coisa quando vejo essa lembrancinha de falecimento.

Autor: **Você acredita que essa fotografia pode substituir a presença dessas pessoas?**

Entrevistado: Não. Não porque a presença física é uma coisa palpável, é uma coisa que tu toca, que tu sente. A fotografia você tem um sentimento, que eu sempre digo que resume a lembrança, só.

Autor: **Mas ela pode auxiliar nessa saudade? Porque antes você disse que sente saudades quando vê essa foto. Assim, você acredita que essa fotografia pode ser uma forma de amenizar esse sentimento?**

Entrevistado: Mais ou menos. Ameniza em parte. Não tudo, porque tu olhar a foto... Por isso que a partir do momento que aconteceu isso, a foto sempre remete a alguma coisa a mais. A partir do momento que aconteceu isso tudo, deles morrerem, eu fiquei mais de ano sem olhar para foto nenhuma, deles. Mas depois, tudo aconteceu normalmente e se voltou a olhar as fotografias como as outras fotos.

Ao mostrar outra lembrancinha de falecimento, desconhecida para o entrevistado:

Autor: **Ao ver essa outra lembrancinha de falecimento, o que você sente ao olhar para ela?**

Entrevistado: É uma criança, aí a gente sente até mais. Mesmo que a outra lembrança seja de uma pessoa mais idosa e uma pessoa meia idade, no caso 50 anos, é triste, porque deixaram de viver grandes coisas ainda. Aí tu vai olhar uma foto de uma criança, é pior, porque tu fica pensando o que essa menina poderia ter vivido mais. O que ela poderia ter trazido de muito melhor que já tinha trazido, desde o momento em que ela nasceu, para os pais... coisas boas, vitórias, tudo isso que os pais gostam muito dos filhos. Então já os pais não tiveram essa graça pela filha ter morrido tão cedo.

Autor: **Mas qual o teu sentimento por essa fotografia? É o mesmo sentimento que tens pela tua lembrancinha de falecimento?**

Entrevistado: Não. O sentimento que tenho por essa lembrancinha da criança é mais de pena, dela ter morrido tão cedo. E quando vejo a outra, sinto saudades.

Autor: **Se você recebesse essa lembrancinha da criança, o que você faria com ela?**

Entrevistado: Ficaria um tempo com ela e depois colocaria no lixo. Porque é uma pessoa que não é íntima minha, não é chegada. Ficaria com por um tempo e colocaria fora.

Autor: Se hoje você não recebesse essa lembrancinha de falecimento, faria alguma diferença para você?

Entrevistado: Não. Porque quando alguém toca no assunto da menina que morreu com sete aninhos, a gente lembra dela o mesmo. Mas a gente não precisa ficar lembrando isso toda a hora. Por isso uma lembrancinha de falecimento, tu coloca ela numa gaveta, toda a vez que tu vai mexer na gaveta, tu vai ver a foto. Nós não precisamos viver isso.

Autor: Ao te mostrar as duas lembrancinhas de falecimento, a que te pertence e a de outra pessoa, qual a principal diferença entre elas?

Entrevistado: A principal diferença é que uma são os meus familiares e a outra não é. A outra é conhecida só. Então o sentimento da família é muito mais forte do que o sentimento por uma pessoa que tu só conhecia, por conhecer.

ENTREVISTA 03

Entrevistada: Lucirena Griguol Lira

Idade: 68 anos

Profissão: Aposentada

Autor: Me fale sobre essa lembrancinha de falecimento.

Entrevistado: Essa lembrancinha aqui é do meu irmão Fernando e da minha mãe, Iolanda. Quando a gente pensa neles e vê a lembrancinha, me “dá” uma saudade, uma saudade fora do normal. O Fernando, eu vejo ele como um homem justo, trabalhador, que deveria ter vivido até 100 anos. Mas ele, teve a hora dele né? No final, foi concluído por aí e nós tivemos que aceitar. E a avó, eu vejo ela... ela estava muito preparada para partir. Já tinha 81 anos, então ela estava preparada. Ela dizia que não queria sofrer para morrer. Então, na realidade eu senti que ela morreu de acidente, mas se fosse de uma doença grave, um câncer, uma coisa pior, teria sido um sofrimento maior para nós. Então a gente teve que aceitar. A avó era uma mulher de muita fé... muita fé. Acreditava muito em Deus e ela dava sempre uma esperança e positividade para todos. Para todos. Ela dizia: não lamentem que tem de pior. Então, o teu pai (*Fernando, homem retratado na lembrancinha*) ele só trabalhava. Trabalhava e amava a família, porque, não tem explicação, o que ele filmava todo mundo nos encontros. Vocês. O que ele filmou aquele homem. Com aquela câmera nas costas, que ele era corcunda de carregar a câmera. Pesadíssima. Quando ele chegava de Caxias, eu me lembro que ele vinha ajudar no restaurante (*propriedade da família*). Ninguém precisava pedir, ele já se enfiava lá no meio. Ele que me ensinou a fazer os bifés com a margarina; deixar a margarina ficar vermelhinha e depois jogar os bifés em cima. Então, só saudades e bons exemplos que eles nos deram. Só. Só saudades e bons exemplos, porque outra coisa não “dá” para dizer.

Autor: Qual a sua opinião sobre as lembrancinhas de falecimento?

Entrevistado: Bom a minha opinião, é que a gente tem tantas fotos deles bonitos... aqui geralmente costumam colocar uma mensagem. É bonita a mensagem. Mas eu, se fosse que um dia eu partisse, não gostaria que fizesse lembrancinha de falecimento. Eu acho que a gente

acaba colocando em uma gaveta e a gente sempre olha as melhores fotos. Fotos melhores, fotos com a família, fotos com outros eventos. Como eu tenho aqui a foto da avó e do avô na crisma da Giovana (*filha da entrevistada*), com a nossa família... então, a gente tem a lembrança deles aqui (*se refere à lembrancinha de falecimento do irmão e da mãe*), mas eu não vejo necessidade de fazer uma lembrança de falecimento.

Autor: Você disse que não faria a lembrança de falecimento, porém, se receber alguma, você disse também que guarda na gaveta.

Entrevistado: Sim, eu guardo.

Autor: Por que então você guarda?

Entrevistado: Eu guardo pra lembrança. No caso de um dia que nós formos, aí os meus filhos, meus netos eles vão ver o dia em que faleceu o Fernando, por exemplo, a data de nascimento. Data de nascimento da avó também. É um arquivo, uma foto. Fica ali. Porque não adianta tu colocar num computador, quando você vai ver? Quase nunca. Agora, se é uma foto junto com as outras na gaveta das fotos, eles veem e eles dizem: olha, esse aqui seria o meu bisavô, seria meu avô. Então é uma coisa boa pra ser guardada pra família. Mas ao mesmo tempo se recebe de muita gente, que quase a gente não tem muito contato, e não dá pra guardar tudo. Então a gente acaba colocando fora as de certas pessoas que a gente não é muito achegados. Porque se tu vai guardar todas as lembrancinhas de quem falece...

Autor: Mas você acredita que é ofensivo ou desrespeitoso colocar no lixo uma lembrancinha de falecimento que você recebe? Ou você não vê importância se colocar no lixo?

Entrevistado: Não, eu acho que é uma pena. Mas eu mesma, quando não é muito familiar, não é muito próximo, eu mesma tive que excluir. Porque não dá pra guardar tudo. Então a gente guarda mais de familiares, de tios, de parentes, de pessoas mais próximas. Mas, de pessoas que a gente não tem muita relação, eu não guardo.

Autor: Então você guarda as lembrancinhas por serem como um arquivo? Uma memória talvez?

Entrevistado: Isso, uma memória e, ao mesmo tempo, quantos anos faz que faleceu a avó? Daí se tu olhar na fotografia tu vai saber a resposta, você vê a data, tu lembra. Se não, aonde você tem marcado? Em algum arquivo que os mais jovens têm no computador? Não sei... Mas, no fim, a lembrancinha em si é mais marcante.

Autor: O que essa lembrancinha de falecimento representa para você?

Entrevistado: O que ela representa para mim?! Duas coisas: saudades e tristeza. Porque você perde uma parte da tua família. Assim, eu senti muito, muito, muito. Eu envelheci 10 anos com a morte deles dois. Então, ao mesmo tempo a gente tem saudades, ao mesmo tempo te dá tristeza. Te relembra tudo aquilo que aconteceu. Então, só duas coisas: saudades e tristeza, ao mesmo tempo.

Autor: O que não poderia faltar nesta lembrancinha de falecimento?

Entrevistado: O que não poderia faltar nela? O que eu posso te responder aqui? “Tudo vale a pena quando a alma não é pequena”: a frase deles dois na lembrancinha. O semblante deles... o que eles representam para nós. Uma coisa inexplicável.

Autor: Por exemplo, se você tivesse essa fotografia e não tivesse nela o rosto deles, ou as frases, ou o fundo. De todas as coisas que ela te mostra, o que não poderia ficar de fora?

Entrevistado: Bom, eu acho que atrás deles, essa paisagem do trabalho, do suor deles. Porque eles sempre viveram unidos. A avó adorava a plantação, as fruteiras. O teu pai complementava, ele plantava para ela. Então esse verde, esse fundo atrás deles não poderia faltar. Ficou “super” certo. Não adianta colocar as nuvens e o céu, que a alma deles, o viver deles, era esse verde, essa natureza, essa coisa de fundo que a “nona” tanto adorava.

Autor: O que cada uma das coisas que está nesta lembrancinha de falecimento representa para ti? Por exemplo, o que significam as flores, a foto deles...

Entrevistado: As flores, a avó amava as flores e o teu pai amava a avó e aí ele preparava a terra, o solo, para a avó plantar. Então é um complemento. Aqui tem também o verde, que eles adoravam as fruteiras. O solo e as flores que a avó adorava. Eu vejo um complemento certo para a vida que eles tinham juntos. Porque a avó dependia do Fernando, por isso que eu achei que eles partiram juntos. Ela dependia tanto... “Quando o Fernando vem, ele vai me aprontar essa terra pra eu plantar isso aqui” (*relembrou uma frase dita pela Iolanda enquanto viva*). E quando ele vinha, mesmo que ele não tivesse muito tempo, ele dava prioridade para as coisas que a avó queria. Era o filho mais obediente que ela tinha para ajudar ela. Então, em si, tanto nas flores, que ele (*Fernando*) amava as flores... ele ajudava a plantar, ele ajudava... tudo. Ele é perfeito! Na foto eu achei tudo perfeito, do jeito que eles dois amavam.

Autor: E a foto deles dois, o que te remete?

Entrevistado: Você vê o olhar dele?! Olhar de sincero, de cativo, que ele queria do jeito dele sabe. Olha o olhar dele... está vendo? “Tu faz o que eu digo e te cuida!” (*relembrou uma frase dita pelo Fernando enquanto vivo*). A avó sempre sorridente, adorava música, alegre né? A nona te representa alegria. E ele, o que que ele te representa? Um homem sério, trabalhador. Ele era muito brincalhão, mas ele era um homem sério também. Então a foto dele representa o que ele era e bem igual né? A avó também. Bem igual. Não poderia ser mudado nada.

Autor: Ao observar essa lembrancinha, o que você vê além dela?

Entrevistado: Aqui diz uma frase: certamente estão intercedendo por todos nós que ficamos cumprindo a missão que ainda nos resta aqui na Terra. Então, sempre eu penso, que pro católico, algum dia a gente haverá de se encontrar. Então eles foram antes, mas eles estão esperando pela gente. Que a gente vai, algum dia, a gente vai se encontrar. No espírito, na alma... a gente vai se encontrar com eles. Porque olha, parece que eles voaram. Foram. Antes que nós. A impressão que eu tenho é que quando a gente se encontrar, tu fica triste pelo que tu deixa, mas tu fica feliz porque tu segue com os que já se foram.

Autor: Certo, mas quando você pega essa fotografia na mão, ela te faz lembrar de outros momentos, ou você só pensa quando vão se encontrar? O que você pensa quando pela ela na mão?

Entrevistado: Eu evito de pegar a fotografia na mão, porque me dá muitas saudades. Então, às vezes a gente não pega a foto para olhar em qualquer hora, porque na realidade te relembra uma tristeza muito grande a partida deles. Então eu penso que um dia podemos se encontrar, mas, no fundo, no fundo, eu sinto mágoa.

Autor: O que te interessa nessa fotografia?

Entrevistado: Eu olho para eles... o que que me interessa? Eu sempre faço uma oração, que Deus os tenha em paz. Que o espírito deles fique calmo e fiquem bem. Você vai fazer o quê agora?

Autor: Mas, se você fechar os olhos e abrir, por exemplo, qual a primeira coisa que você vai olhar nesta fotografia?

Entrevistado: É como eu te disse. Saudades é a palavra certa para o que eu vejo.

Autor: Alguma coisa em específico você olhar por primeiro, ou você olha a lembrancinha num todo?

Entrevistado: Eu olho num todo. Porque todas as coisas que tem, as frases que tem aqui... “Tudo vale a pena quando a alma não é pequena” (*frase presente na lembrancinha de falecimento*), era mesmo por causa do jeito deles. Eles tinham uma alma grande. Então, eu acho que eu vejo num todo.

Autor: O que você sente por essa lembrancinha de falecimento?

Entrevistado: Eu sinto amor, carinho, saudades e tristeza. Tristeza porque eles foram. Tu sabe que a mãe (*Iolanda*), eu dizia assim: a mãe já viveu, ela estava preparada, 81 anos. Mas o Fernando não! O Fernando não estava preparado para partir, de jeito maneira. Por isso que ele gostava tanto daqui, ele era carpinteiro. Ele teria tido um trabalho enorme aqui. Por que ele morava em Caxias? Ele adorava tanto aqui... ele ia e vinha todos os finais de semana. Por que não ficar aqui? É uma coisa impressionante... Por isso a gente tem que se ajudar. Se tu não gosta de fazer um serviço onde você está, procura ir aonde tu gosta. Se vive com menos, mas se vive onde a gente gosta, e fazer o que tu gosta. Não dar bola para conversa e piada de ninguém. Se dá certo ou não dá certo. Tem que batalhar! E o Fernando era assim. Ele era feliz aqui. Feliz, feliz, feliz, feliz. Ele adorava a terra, ele adorava aqui. O quê que ele estava fazendo em Caxias? É uma coisa que eu me pergunto. Por que ele não vivia aqui? A Niki (*esposa do Fernando*) gostava daqui. Tu (*Ana Júlia*) era pequena e a Tais (*filha mais velha do Fernando*) teve que se virar depois que ele foi. Se ele tivesse vivo, com certeza ele iria ajudar a Tais lá. Então é uma coisa que me chama muita atenção.

Autor: Você acredita que a fotografia pode substituir a presença física de alguém?

Entrevistado: Não. Nem pensar que ela substitui as pessoas. Nem pensar! Não! Com ela vem as lembranças de coisas boas e coisas ruins. Mas não substitui nada. Eu, quando tinha muitas saudades deles, eu não olhava essas fotos aqui, eu ia lá no cemitério. Tu não sabe as vezes que

eu fui lá, dia de semana. Eu ia fazer uma oração, chorava, vinha para casa e ficava bem. Mas eu ia lá conversar com eles. Então, eu olhava as fotos lá no cemitério, mas aqui não. Eu tinha que ir lá onde eles estavam. A foto te ajuda a amenizar, mas não é fácil.

Autor: A foto não substitui, mas ao mesmo tempo ela faz com que a lembrança deles fique viva na tua memória ou não?

Entrevistado: Sim, faz isso sim. Se não você vai esquecendo mais fácil. Sempre que você vê as fotos deles, nem sempre da lembrancinha, tu lembra melhor deles.

Autor: Gostaria de falar mais alguma coisa sobre esta lembrancinha?

Entrevistado: Não é fácil devolver a Deus quem amamos e que tão intensamente fizeram parte de nossas vidas. Para nós, porém, ficou o exemplo de duas vidas que valeram muito a pena, pela alegria, pelo amor, pela dedicação, pela fé e pelo trabalho. Hoje, juntos na casa do Pai, certamente estão intercedendo por todos nós que ficamos cumprindo a missão que ainda nos resta. (*Lucirena leu a frase que está na lembrancinha de falecimento*). A gente só tem que agradecer a Deus por ter vivido uma parte da vida com eles. Eu, ser filha da Iolanda, que nem estudo tinha... o que ela era... era fora do normal. E o Fernando, parece que ele viveu um pingão com nós... mas ele já tinha 51 anos... eu gostava muito dele.

Ao mostrar outra lembrancinha de falecimento, desconhecida para o entrevistado:

Autor: Ao ver essa outra lembrancinha de falecimento, o que você sente ao olhar para ela?

Entrevistado: Essa aqui... você vê que tem as nuvens aqui, uma criança... é porque ela foi pro céu. É um anjo né? Se ela faleceu, é um anjo que foi para o céu. Eu vejo como um anjo. Atrás dela, a áurea, as nuvens, o azul do céu... é como se ela tivesse subido.

Autor: E você sente alguma coisa por essa fotografia?

Entrevistado: Não sinto a mesma coisa que dos meus familiares. Eu sinto pena, porque é uma criança. Mas eu sinto muito mais pela minha mãe e meu irmão, porque são de sangue. São nossos. Agora, quem não sente por uma criança que vai? Mas, o meu sentimento é maior pela família.

Autor: Se você recebesse essa lembrancinha da criança, o que você faria com ela?

Entrevistado: Difícil colocar no lixo a fotografia de uma criança. Eu não colocaria fora... eu guardaria ela. Então, de criança eu tenho tristeza, porque eu não posso ver criança partir assim. Não gostaria que acontecesse nunca nas nossas famílias.

Autor: Ao te mostrar as duas lembrancinhas de falecimento, a que te pertence e a de outra pessoa, qual a principal diferença entre elas?

Entrevistado: A principal diferença? Que a da menina, ela era muito jovem para partir, enquanto da nossa família eles já eram mais maduros, com idade mais avançada.

Autor: E em relação ao sentimento?

Entrevistado: Como eu disse: essa da criança eu sinto muito, mas eu sinto bem mais tristeza pela lembrancinha de falecimento do Fernando e da avó. Sinto mais quando é familiar. Eu sentiria pena, compaixão da família que perdeu uma criança assim. Mas nada me substitui os familiares que a gente perdeu. Ainda se fosse uma doença que tu fica cuidando... mas eles dois (Fernando e Iolanda) foram roubados da gente. O meu sentimento é maior por eles.

Autor: Então para finalizar: a lembrancinha de falecimento dos teus familiares você disse que guarda porque são os teus familiares e tem sentimentos por ela. Essa daqui (lembrancinha da criança não próxima), você guardaria por quê?

Entrevistado: Por ser uma criança, que eu acho que ela é um anjo. É um anjo que você tem dentro de uma gaveta, junto das tuas outras fotos. Uma criança é um anjo. É um inocente. Uma criança que não cometeu pecado nenhum. No caso, essa lembrancinha é como um anjo que está no céu.

APÊNDICE B – PROJETO DE MONOGRAFIA

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

ANA JÚLIA GRIGUOL

**ESPELHOS DA MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE A FOTOGRAFIA MORTUÁRIA
E SEU CARÁTER AFETIVO**

Caxias do Sul
2018

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

ANA JÚLIA GRIGUOL

**ESPELHOS DA MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE A FOTOGRAFIA MORTUÁRIA
E SEU CARÁTER AFETIVO**

Projeto de Monografia apresentado como
requisito para aprovação na disciplina de
Monografia I.

Orientador: Me Gustavo Luiz Pozza

Caxias do Sul
2018

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	4
2 TEMA.....	6
2.1 Delimitação do tema.....	6
3 JUSTIFICATIVA.....	7
4 QUESTÃO NORTEADORA.....	9
5 OBJETIVOS.....	10
5.1 Objetivo geral.....	10
5.2 Objetivos específicos.....	10
6 METODOLOGIA.....	11
7 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	12
8 ROTEIRO DOS CAPÍTULOS.....	17
9 CRONOGRAMA.....	18
REFERÊNCIAS.....	19

1 INTRODUÇÃO

Entre diversas formas de linguagens, a fotografia ocupa, quem sabe, uma das posições mais respeitadas. Além de apresentar a verdade em forma de imagem, o registro fotográfico contextualiza a época vivida, esclarecendo tendências e posicionamentos. Ainda, numa imagem, é possível permear o mundo real e imaginário, aplicando a ela suas lembranças e sentimentos.

Por ocupar tamanho destaque dentre as variadas comunicações discutidas pelos profissionais da área e, por, no momento atual, ser tão influente e decisiva para a culminância de específicos projetos, a fotografia como preservação da memória é o objeto central deste estudo, permitindo que específicas análises sejam feitas a partir de sua existência.

Além de ser considerada a representação da verdade como fator determinante, a fotografia traz, da forma mais simples e, talvez, involuntária, a possibilidade de reviver momentos importantes. Involuntária pois, em épocas onde a evolução tecnológica garantiu a instantaneidade da imagem, fazer um retrato não requer altos investimentos, nem é trabalhoso. Muito pelo contrário. Fotografar e ser fotografado tornou-se um ato banal na atualidade. Porém, para chegar até então, a fotografia evoluiu sem perder a sua essência: eternizar momentos a fim de permitir que os mesmos sejam revividos.

É comum guardar fotografias de entes falecidos com o intuito de relembrar os momentos vividos até a sua morte. Porém, a partir da despedida, a fotografia causa no espectador, sentimentos diferentes de quando ele vê uma fotografia de quem ainda está vivo. Semelhante a isso, pode ser considerado o caso das fotografias mortuárias¹, onde retratos de pessoas mortas eram feitos em seus velórios ou no leito da morte. Esses retratos tornaram-se um costume comum para a época em que a fotografia não era para todos e, muito menos, para qualquer ocasião. Passaram a ser registrados a fim de preservar a imagem de quem partia e, também, como forma de suprir, por meio da fotografia impressa, uma saudade e ausência causada pela morte.

Por meio de pesquisa bibliográfica, documental e de campo, será possível estudar sobre a influência da fotografia para a preservação da memória, concomitantemente, ao caráter afetivo que ela carrega. Embora possua um aspecto mórbido, a fotografia mortuária é tratada com tanto zelo como se nela estivesse a alma de quem já partiu.

¹ Neste projeto, utiliza-se o termo *fotografias mortuárias* para abordar todo o tipo de imagem que apresenta um retrato de pessoa morta, seja durante o velório ou em seu leito de morte. Optou-se em não utilizar o termo *post mortem* (pós morte em latim), tendo em vista que o mesmo, com rápidas pesquisas, remete ao costume de fotografar, especialmente, crianças mortas.

Desta forma, manifesta-se a importância de estudar o referido tema, objetivando compreender o poder da fotografia diante o ser humano e seus sentimentos, bem como, a força da mesma perante o tempo.

2 TEMA

A fotografia mortuária como preservação da memória.

2.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Os elementos da linguagem fotográfica e sua relação para que a fotografia seja um objeto de preservação da memória.

3 JUSTIFICATIVA

Qual o sentimento do espectador ao olhar sua própria fotografia quando criança? E quais foram os motivos que o levaram a guardar referida imagem, sendo que a mesma, nada mais é que um objeto reciclável e perecível às condições que está exposto?

Entre diversas e infinitas perguntas, pesquisar a fotografia como preservação da memória urge neste processo. Até que ponto uma imagem pode influenciar os sentimentos dos seres humanos?

Em meio a evolução acelerada da comunicação, a fotografia vence o tempo e a cada momento se reinventa na busca de sua própria sobrevivência. É evidente que o processo tecnológico sofreu mudanças radicais e, diferentemente do passado, a fotografia de hoje é instantânea e de fácil acesso. Se antigamente as pessoas chegavam a posar por dez minutos para um retrato, hoje, em um segundo, diversas fotos podem ser registradas.

Contudo, a alma da fotografia e a necessidade de sua existência, mantiveram-se com o passar dos anos. Afinal, para que serve uma fotografia se não para registrar o momento e recordar o que já foi vivido? Ela não apenas esclarece os tempos, evoluções e influências das épocas, mas traz em sua composição, sentimento e significado para quem a possui.

Desde 1840, fotografam-se mortos a fim de eternizar a sua imagem. A prática era exercida durante os velórios ou nos leitos de morte e, após impressa, a fotografia tornava-se um objeto de representação da pessoa que havia partido. Por ora a imagem tornava-se um amuleto ou, até mesmo, era entregue aos mais próximos como uma lembrança do falecimento.

Atualmente, não se costuma encontrar fotógrafos em velórios com esse propósito, afinal, fazer um retrato do morto soa de forma estranha perante a sociedade. Porém, lembranças de falecimento continuam sendo distribuídas, entretanto, com uma foto da pessoa ainda viva, normalmente com semblante de felicidade inserida em uma imagem genérica que remete a paz ou tranquilidade.

Se há uma proximidade com o retratado, seja no formato antigo ou atual, ambos causam reações semelhantes para que as vê. Desta forma, o luto encontra um objeto onde possa se apegar e materializar o sentimento ocasionado pela perda. Vida, lembranças e sentimentos são depositados em uma imagem inerte, de um determinado momento que jamais acontecerá novamente.

Compreender como uma fotografia mortuária possui caráter afetivo, é fazer uma análise e reflexão de como a morte pode ser superficial diante uma imagem. Ao despedir-se de um ente querido, é possível despedir-se do que sente por ele, ou, talvez, esses sentimentos

são transferidos para objetos físicos que possuem a sua memória, como a fotografia? Para entender a relação entre a fotografia, memória e linguagem, é necessário estudar suas especificidades e curiosidades.

Analisar uma fotografia é enxergar a si mesmo. Como em um espelho, ela expressa sentimento, histórias e momentos, sejam eles felizes, ou não. Quando a fotografia torna presente quem já está ausente, ela supre, afaga e alimenta o coração. Compreender como ela é capaz de vencer o tempo é um dos principais pontos a serem esclarecidos a partir desta pesquisa.

4 QUESTÃO NORTEADORA

Como a preservação da memória se dá, na fotografia, considerando a história do meio e os elementos de sua linguagem?

5 OBJETIVOS

5.1 OBJETIVO GERAL

Entender como se dá a relação entre a fotografia e a preservação da memória

5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- a) pesquisar a história da fotografia;
- b) identificar a importância da fotografia como fonte de história pessoal;
- c) analisar a fotografia mortuária como um objeto de preservação da memória.

6 METODOLOGIA

Para desenvolver a pesquisa, é necessário organizar a metodologia de estudo a fim de garantir a veracidade do referido projeto e, principalmente, atingir os objetivos propostos. Tendo em vista o potencial teórico a respeito da fotografia e a importância de contribuições pessoais de indivíduos, o trabalho de monografia será desenvolvido a partir de pesquisa documental, bibliográfica e de campo.

Ao ser definido o problema, a pesquisa bibliográfica será utilizada com o objetivo de esclarecer a questão norteadora, utilizando como referências, conhecimentos disponíveis em teorias publicadas em livros ou obras semelhantes, podendo conhecer e analisar as principais contribuições teóricas sobre o tema. Na pesquisa documental, será possível coletar informações a partir de diversas fontes, sejam elas escritas, ou não. A partir deste formato de pesquisa, é possível analisar fotografias, documentos de arquivos públicos, filmes, cartografia, entre outros.

Após o esclarecimento do assunto, ocasionado a partir da pesquisa bibliográfica e documental, será possível desenvolver a pesquisa de campo, especialmente, a experimental, que objetiva estudar relações de tipo causa-efeito. Neste caso, com fundamentação teórica sobre a fotografia e memória, a pesquisa de campo será desenvolvida também por meio de entrevistas, a fim de conversar com pessoas envolvidas com o tema.

7 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Ao considerar a fotografia um fenômeno comunicacional, quais são os caminhos que possibilitam uma reflexão e aprofundamento? Desde o seu surgimento, no século XIX, até o mais acelerado desenvolvimento tecnológico na produção de imagens, a fotografia exerce diversas e importantes funções, como registrar aparências, contar histórias, gerar críticas à sociedade, ou, quem sabe, suprir uma ausência.

O fazer fotográfico possui diferentes finalidades e para atingir o seu objetivo, seja ele qual for, a linguagem fotográfica ocupa determinante papel. Para Milton Guran (1999) “a fotografia é uma extensão da nossa capacidade de olhar e constitui uma técnica de representação da realidade que, pelo seu rigor e particularismo, se expressa através de uma linguagem própria e inconfundível” (p. 15). Luz, momento decisivo, ajuste focal, enquadramento e reflexão proposta pela imagem podem ser considerados elementos da linguagem fotográfica.

Fatores como esses, entre tantos outros, garantem que a fotografia exerça claramente a sua finalidade de comunicar e aproximar.

Consideramos que a imagem existe entre o imaginário e a realidade. A instrumentação técnica traduz sobre uma forma gráfica uma percepção humana do mundo. Representação mental e técnicas se associam: a instrumentação concretiza a ligação entre o imaginário e o real ao fabricar uma imagem. Entender como a fotografia transformou a cultura humana é um passo na direção de utilizar a produção de visualidades como instrumento de educação, arte e mudança social. (BUIIONI, 2011, p. 8).

Em meados da década de 1840, questões técnicas em relação aos equipamentos fotográficos disponíveis para a época começavam a ser solucionadas e os retratos ganhavam força entre a população mais abastada. Conhecidos como *espelhos da memória*, os retratos expressavam a verdade sobre o retratado. Conforme Juliet Hacking (2012) “o maior trunfo dos retratos em daguerreotipia² está em sua capacidade de transmitir aos que veem hoje a sensação de estarem diante de uma figura histórica real” (p. 37).

A fotografia transmite características do indivíduo em relação ao momento, personalidade e preferências. Por meio de objetos, adereços, postura e expressões, o retrato

² Equipamento de desenho desenvolvido na França por Louis Jacques Mandré Daguerre, no ano de 1839, que fixava as imagens obtidas na câmara escura numa folha de prata sobre uma placa de cobre. Para Hacking (2012) a daguerreotipia “resultava numa imagem rica em detalhes em uma pequena placa de metal, como se um espelho minúsculo tivesse sido colocado diante da natureza” (p. 8).

permite que, muito além das aparências, o espectador passe a se relacionar com a imagem, compartilhando algum tipo de experiência, sentimento ou, ressaltando uma lembrança.

Apesar da fotografia registrar aspectos superficiais de uma imagem, Hacking (2012) afirma que “muitos acreditavam que a fotografia não só dizia a verdade como também fazia parte dela, sendo uma manifestação física da realidade” (p. 58). A fotografia passou a ser sinônimo de verdade e, muito mais, definiu-se como objeto fundamental para diferentes segmentos, sejam eles particulares ou de cunho público, como uma investigação criminal.

Na década de 1850, os retratos passaram a auxiliar cientistas no estudo da psique humana, por acreditarem que “o caráter de uma pessoa – ou, melhor dizendo, sua alma – poderia ser inferido a partir do seu corpo” (HACKING, 2012, p. 58). Diversos teóricos apresentam estudos sobre a linguagem do corpo e, na fotografia, não seria diferente. Posição do corpo, olhar, gestos e, até mesmo as roupas dizem sobre o indivíduo que está congelado na imagem, estando ele, vivo ou, morto.

A partir do século XIX, fotografias mortuárias passaram a ser uma prática popular, fazendo uma alusão à vida após a morte. Além de oferecer um vestígio físico do falecido, a imagem para os enlutados era “um talismã ao qual recorrer em seu luto” (HACKING, 2012, p. 58). Neste caso, a fotografia poderá tornar presente o que, no momento, é ausente. Ao tornar-se um talismã, a fotografia ocupa lugar de respeito entre tantos objetos, sendo guardada com carinho e procurada no momento em que o indivíduo fizer falta, quem sabe, ocupando o lugar de alguém que já morreu. Roland Barthes (2018) afirma que, apesar da pessoa estar morta, por meio da imagem ela continua viva, uma consequência do sentimento depositado pelo espectador no retrato.

[...] salvo quando se fotografam cadáveres; e ainda: se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer que o cadáver está vivo, *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz subrepticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. (BARTHES, 2018, p. 69)

O autor refere-se a certificação da existência do falecido e como a fotografia recebe emoção ao ser revivida pelo seu dono. Quando Barthes (2018) afirma que a imobilidade da foto é o resultado de uma confusão entre o real e o vivo, ele fala sobre a capacidade do ser humano em transitar entre mundos diferentes, tendo consciência da realidade. Ao mesmo

tempo que sabe e entende sobre a morte da pessoa estampada na fotografia, o indivíduo a considera viva por meio da memória existente sobre o retratado, tornando-a eterna.

Na busca da compreensão sobre a fotografia como preservação da memória e objeto de caráter afetivo, aplica-se a este conteúdo um estudo baseado na semiótica. Alicerçada na fenomenologia, “uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente” (SANTAELLA, 2016, p. 2), a semiótica é a ciência dos signos e, para tanto, estuda todas as formas e manifestações de linguagem compreendidas pelo ser humano. Sobre semiótica, Lucia Santaella afirma que

seus conceitos são gerais, mas devem conter, no nível abstrato, os elementos que nos permitem descrever, analisar e avaliar todo e qualquer processo existente de signos verbais, não-verbais e naturais: fala, escrita, gestos, sons, comunicação dos animais, imagens fixas e em movimento, audiovisuais, hipermídia etc. As diversas facetas que a análise semiótica apresenta podem assim nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor (SANTAELLA, 2016, p. 4).

Signo é tudo que compõe significado e relevância para quem os vê, permitindo uma compreensão mais clara e representativa sobre o local e sobre a sua intencionalidade. A partir da análise de cada signo, será possível compreender qual o poder exercido pelo mesmo sobre o espectador.

Ainda, é possível estudar como as imagens chegam à mente por meio de elementos formais estudados por Peirce, sendo estes chamados de primeiridade, secundidade e terceiridade. Conforme Santaella (2016)

A primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada. A secundidade está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. A terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência. (SANTAELLA, 2016, p. 7).

Portanto, será possível compreender como uma fotografia mortuária é apresentada à mente em três etapas: na primeiridade o indivíduo possui conhecimento geral sobre o que ela indica; na secundidade, ele consegue identificar a sua referência e representação, ocasionando uma reação em quem o analisa; por fim, na terceiridade, é possível identificar qual o efeito que determinado signo causa, compreendendo a relevância do mesmo.

Apesar de sua morbidez, fotografias que contêm pessoas falecidas são guardadas com afeto e cuidado pelos seus donos, o que causa questionamentos a respeito de sua existência. Afinal, o que de tão importante um simples papel com imagens estampadas de alguém que, fisicamente, não existe mais, pode representar?

Para Boris Kossoy (1999) as fotografias se tornam o elo documental e afetivo que perpetuam a memória. Barthes (2018) afirma que “a fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*” (p. 72). Referidos autores apresentam a fotografia como a prova da verdade. A comprovação da existência de um acontecimento que, apesar ser passado e ter sido congelado na imagem, remete o espectador à lembranças e alimenta assim a memória.

“A fotografia não rememora o passado [...]. O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu” (BARTHES, 2018, p. 71)

Os registros fotográficos passam a ser um sustentáculo da memória e permitem que momentos sejam recriados na mente. Kossoy (2001), reitera que toda fotografia é um resíduo do passado, com informações multidisciplinares, inclusive estéticas. Uma fotografia é composta por histórias retratadas por meio de uma única cena, a qual está congelada na imagem. A partir desta única cena, o espectador revive o momento a partir da lembrança, seja ela de uma viagem, de um momento de conquista ou de alguém que já partiu. Para Soulages (2010) a fotografia causa uma ilusão de reencontros que, por consequência, alimentam a prática fotográfica: “o fato de as fazer e o de as ver” (SOULAGES, 2010, p. 14), ou seja, quem registra um momento, espera que a sensação vivida e experimentada naquele momento fique “congelada” como a imagem, gerando uma constante necessidade de eternizar o fato para poder revivê-lo novamente.

Por um lado, quer-se acreditar que, graças a ela, o objeto e o sujeito, o ato, o passado, o instante, etc, vão ser reencontrados; por outro, deve-se saber que ela nunca os dá novamente: ao contrário, ela é a prova de sua perda e de seu mistério; no máximo, ela os metamorfoseia. [...] Esse problema e esse mistério convocam o artista a explorá-las e o filósofo a pensá-las: a estética da fotografia seria, então, uma *estética do que permanece após a perda?* (SOULAGES, 2010, p. 14)

Sentimentos são dedicados às imagens e as mesmas ocupam uma posição de respeito entre tantas outras. Segundo Barthes (2018) “a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa” (p. 72), isto é, a fotografia certifica, além da existência, a história, a

presença e a memória de quem já partiu. Apesar dos retratos mortuários constituírem representações de pessoas já sem vida, eles carregam a trajetória e vínculos daquele indivíduo enquanto ser vivo, afinal, a personalidade de cada ser humano é construída com o passar do tempo e, numa determinada imagem, as suas particularidades são retratadas. Segundo Pozza (2016), “o retrato afirma a singularidade da representação do ser pela fotografia” (p. 41).

De todo o processo, somente a fotografia sobrevive, algumas vezes em seu artefato original, outras vezes apenas o registro visual reproduzido. Os assuntos registrados nesta imagem atravessaram os tempos e são hoje vistos por olhos estranhos em lugares desconhecidos: natureza, objetos, sombras, raios de luz, expressões humanas, por vezes crianças, hoje mais que centenárias, que se mantiveram crianças. (KOSSOY, 2001, p. 156)

É curioso pensar na fotografia como um objeto que consegue parar o tempo, apesar dela conseguir fazê-lo. O momento vivido jamais acontecerá novamente e, por isso, a cena registrada viaja no tempo e permite que o ser humano permeie entre a sua própria realidade e lembranças. Kossoy (1999) afirma que a fotografia funciona como uma espécie de passado preservado e, por isso, é possível compreender como as imagens causam diferentes reações em quem as vê.

[...] lembrança imutável de um certo momento e situação, de uma certa luz, de um determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo. Certas imagens carregam em si um forte conteúdo simbólico [...]. Quando nos vemos nos velhos retratos dos álbuns, temos a constatação concreta de que o tempo passou; a fotografia é este espelho diabólico que nos acena do passado. (KOSSOY, 1999, p. 136)

Se a fotografia consegue parar o tempo e eterniza vidas nas imagens, estaria nela, então, o único meio de superar a ausência causada pela morte?

8 ROTEIRO DOS CAPÍTULOS

CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA

- 1.1 FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM
- 1.2 RETRATOS: HISTÓRIA E PERSPECTIVA
- 1.3 FOTOGRAFIA MORTUÁRIA

CAPÍTULO 2- MEMÓRIA

- 2.1 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA
- 2.2 FOTOGRAFIA COMO PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA

CAPÍTULO 3- CONTATOS REAIS

- 3.3 PESQUISA DE CAMPO
- 3.4 ESTUDO DE CASO

9 CRONOGRAMA

Diante a metodologia proposta – pesquisa bibliográfica, documental e de campo, torna-se necessária a elaboração de um cronograma para melhor organização e desenvolvimento do tema proposto.

Os meses de julho, agosto e setembro serão destinados à leitura bibliográfica e pesquisa documental para aprofundamento e fundamentação teórica do tema proposto. Nos meses de outubro e novembro, concomitantemente a elaboração do trabalho escrito, será desenvolvida a pesquisa de campo para desenvolvimento do estudo de caso. O mês de dezembro destina-se para organização final do trabalho e elaboração do conteúdo para apresentação à banca avaliadora.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BUITONI, Dulcilia Schroeder; PRADO, Magaly. **Fotografia e Jornalismo: A informação pela imagem**. São Paulo: Editora Saraiva, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e Informação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 1999.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POZZA, Gustavo Luiz. **Contemplando um Soldado Morto: Ética e Estética na Fotografia**. Curitiba: Prismas, 2016.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: Perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.