



SESSÃO COORDENADA “HISTÓRIA E CULTURA”

COORDENADORES:

ANA PAULA DA CRUZ PEREIRA DE MORAIS & MARIA
LUCINETE FORTUNATO

O VELÓRIO É UM ESPETÁCULO: TRAJES E TRAJETOS PARA O PREPARO DA BOA MORTE E NA HORA DO MORTO

*OLINDINA TICIANE SOUSA DE ARAÚJO*⁴⁹
UEPB
ticiane2606@hotmail.com

*ORIENTADORA: MARIA DO SOCORRO CIPRIANO*⁵⁰

RESUMO

Pautando na necessidade de (re)conhecer os lugares constituídos por elementos históricos e culturais destinados às práticas ritualísticas da morte e ao preparo do morto, em Nova Palmeira-PB, este texto pretende, mediante a análise de fotografias de época, pensar o ato de velar o corpo morto, compreendido enquanto ritual fúnebre doméstico, como uma manifestação de sujeitos vivos para assegurar a passagem do morrente à *vida eterna*, entendendo a ação de fotografar os velórios como uma prática responsável por garantir a perpetuação da memória do morto e reforçar a existência da morte entre aqueles que possuem o registro do momento fúnebre em imagens fotográficas. Sendo assim, o trabalho está norteado pelas referências teóricas de João José Reis, Michel Vovelle, Philippe Ariès, dentre outros.

Palavras-chave: Fotografia. História. Morte. Velório. Ritual.

⁴⁹ Graduanda em História Licenciatura pela Universidade Estadual da Paraíba, campus de Campina Grande-PB.

⁵⁰ Professora efetiva vinculada ao Departamento de História da Universidade Estadual da Paraíba, campus I.

INTRODUÇÃO

Em algumas culturas a ausência do ente querido passa a ser representada por objetos pessoais e memórias iconográficas. Afinal, diante da morte, como reter o corpo que desaparece diante dos olhos?

Durante a pesquisa e o exercício da escrita histórica, percebi que não seria possível delimitar as fotografias de mortos insolados ou de mortos e vivos sobre uma mesma circunstância à região de Nova Palmeira, pois havia muitos retratos mortuários que chegaram aos seus donos e donas como objetos iconográficos recheados por laços de afetividades e lembranças, às vezes, com dedicatórias de saudades e outras de um último adeus.

Outras imagens trouxeram as atitudes diante da morte praticada pelos próprios habitantes de Nova Palmeira em décadas passadas. Em algumas fotografias de muitos anos as informações sobre as pessoas que aparecem próximo ao defunto se perderam, estando-me, pois, perante ausência de referências e o esquecimento apresentado pelos proprietários das fotografias. Mesmo com estes detalhes anunciados, minha intenção não foi realizar um trabalho sobre a antropologia da morte, mas estabelecer olhares múltiplos sobre os trajetos incorporados pela morte e o morrer, em Nova Palmeira, no século XX.

Antes de tratar desse universo sensível da morte e das práticas do morrer no contexto da cidade de Nova Palmeira, nas décadas de 40 e 50 do século XX, é necessário historicizar a emergência da fotografia e o seu uso no campo de produção histórica, as questões entorno da morte e as possibilidades de interpretações sobre os retratos fúnebres.

A INTERMITENTE DA VIDA: A MORTE

Os rituais fúnebres, entendidos como evidências da morte, assumem funções sociais e culturais importantes em determinadas sociedades Ocidentais, pois as práticas, ainda resistentes em relação ao cuidado com a morte e o corpo do morto, embora podendo estar resignificadas e adaptadas mediante a realidade social de um dado contexto, reafirmam a existência do morrer e, conseqüentemente, externalizam a experiência de finitude humana.

A história da morte vem despertando interesses, dentre outras coisas, pelas atitudes diante da morte (re)lidas em várias sociedades como processos contínuos ou descontínuos, conforme as ideias e os comportamentos acerca das concepções de morte, do morto e do morrer. Pensando a diversidade de estudos realizados por historiadores e as mudanças diante das atitudes à morte, apresenta Reis (1991, p.73): “Os estudos já elaborados,

principalmente na França, são numerosos o bastante para que seja possível fazer um mapeamento básico do tema. (...) apesar de obedecer a ritmos e lógicas culturais próprios”.

De tal modo, entende-se que o ser humano se mantém em estado de angústia diante da morte e é ser histórico pela finitude física e ação no tempo. Assim, desde os pensamentos remotos, o coletivo humano buscou anemizar as problemáticas do morrer com alternativas que apresentassem a morte como uma condição natural, estando, pois, em convivência real com a continuidade da vida representada pelas manifestações dicotômicas e, ao mesmo tempo, assíduas, sendo experimentada pela sociedade que fabricou os seus símbolos, os cultos e as ritualísticas, compreendidas, também, enquanto tentativas de dominar a morte em vida e a vida pós a morte.

Em outras palavras, segundo Carneiro (2012, p.25), “A morte é problemática para os vivos, de modo que sua ritualização tem tido a função de lidar com o contexto da finitude. O sentido deste jogo existencial (...) elabora-se e apresenta-se para os sobreviventes”. Ainda assim, a ideia de morte parece comover e a lembrança recorrente da condição de desaparecer não é a única preocupação dos vivos.

Sobre estes pilares, a experimentação do morrer passa a ser algo acontecido de forma solitária pelo moribundo, mas a vivência da morte torna-se uma ação sentida e consentida por práticas coletivas desenvolvidas por valores próprios advindos de cada grupo social. Segundo Chiavenato (1998, p.105), “O homem não tem experiência pessoal da morte- a morte que ele conhece e “experimenta” é a morte do outro: a sua consciência é a da morte alheia”.

Na mesma proporção em que o ser humano vivencia a morte do outro, ele passou a temer a própria morte. Por estas circunstâncias, os indivíduos costumam inventar uma série de rituais para assegurar o cumprimento da relação entre vida e morte. Em sociedades que estabelecem ligações com Deus(es), segundo Chiavenato (1998, p.15), nota-se que: “Dentro dessa cultura a morte raramente é encarada como natural ou normal. Natural ou normal é a vida”.

Portanto, percebeu-se que os seres humanos tiveram, quase sempre, o cuidado com a morte e, sendo assim, o medo de morrer se fez atrelado a este processo. Mesmo com todos os preparos em vida, a morte se coloca como um evento inesperado, como uma ação dolorosa com rupturas de afeto físico e que depois se apresenta enquanto mistério indecifrável.

A FOTOGRAFIA

No século XIX, o ato de capturar a imagem e fixa-la foi uma invenção que seduziu muitos contemporâneos e provocou desconfiças por parte de outros. Mas, passadas algumas décadas, o retrato vai-se tornando objeto de luxo e privilégio para quem pretendia se fazer representar em vida e também para eternizar a memória de um parente morto, ao exemplo dos retratos fúnebres, que se transformam numa espécie de ritual moderno.

A fotografia surge por volta do início do século XIX, enquanto uma técnica de reproduzir imagens de forma mecânica mediante o uso de equipamentos e sob o processo de substâncias químicas para a obtenção do material e das informações contidas nas imagens produzidas. Assim, para compreender a finalidade imposta à fotografia ainda no século XIX, Mauad (1996, p.2) diz que: “O caráter de prova irrefutável do que realmente aconteceu, atribuído à imagem fotográfica pelo pensamento da época, transformou-se num duplo de realidade, num espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia”.

Desde a sua trajetória, a fotografia e o seu uso foi apreciado pela sua capacidade de apreensão em recortes de um contexto e como provas, indícios, relacionados à existência de um fato, que exibiu acontecimentos de interesse público, apresentando, assim, fragmentos visuais sobre as ações, as vestimentas, as diversas atividades dos sujeitos, etc. Conforme Kossoy (2009, p.19), “(...) a fotografia ganhou elevado status de credibilidade. Se, por um lado, ela tem valor incontestável por proporcionar continuamente a todos (...), por outro, ela sempre se prestou e sempre se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos”.

Vale ressaltar que a concepção de fotografia, como reprodução da realidade e verdade dos fatos simples e límpido, tornou-se um pensamento desmanchado pelos vários críticos que apontaram a existência de intencionalidades, denunciando a evidência das múltiplas interpretações sobre uma determinada fotografia, por exemplo. Pois, a imagem capturada pela lente da máquina fotográfica é resultado da escolha de um ângulo, de um olhar e, portanto, ela apenas representa o fragmento do real. Mauad (1996), por exemplo, entende que entre o objeto e a representação da imagem existe uma série de fatores ajustados construídos historicamente e culturalmente, de acordo com a inserção no espaço e tempo.

Quando do uso da fotografia como fonte historiográfica, Kossoy (2009, p.22) defende que “Cabe aos historiadores e especialistas no estudo das imagens, a tarefa de desmontagem de construções ideológicas materializadas em testemunhos fotográficos”. Ou

seja, as imagens fotográficas não são repositórios de verdade única, fixa e invariável. Pelo contrário, ainda conforme Kossoy (2009), há uma incessante necessidade de decifrar aquilo que está intrinsecamente representado nas fotografias, pois é importante compreender as razões que levou o sujeito fotógrafo criar a imagem, já que a mesma está em diálogo com os seus elementos constitutivos.

Para Mauad (2008, p.37), “Nesse sentido, o fotógrafo atua como mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social”. Em outras palavras, o que se encontra na imagem fotografada como assunto é fruto de uma sequência marcada pela seleção de escolhas atreladas ao processo de criação da fotografia, estando, pois, conduzida, organizada e idealizada pelo sujeito fotógrafo que captura a imagem, uma representação a partir do real e a transforma em materialidade documental ou apenas em um registro de estilo de vida.

Conforme o exposto, a fotografia, neste caso específico, se reconhece como fonte para a produção da escrita histórica e exige do historiador um lugar de interpretação, pois há fotografias que um dia esteve presente no contexto de sua produção e foi guardada entre as lembranças, como indícios de memória do passado, junto as pistas deixadas por quem a produziu e usou de alguma maneira. Também não se pode negar a existência de fotografias que desejam recuperar o seu lugar de presente, embora fazendo parte de outro/novo contexto e a partir de outros/novos olhares. Deste modo, compartilho da ideia de Mauad (1996), quando: as imagens não falam sozinhas, é preciso fazer-lhes as perguntas.

OS RETRATOS MORTUÁRIOS

Com o surgimento da fotografia no século XIX, juntamente com a sua utilização no Brasil e em outras partes do mundo, não é de estranhar a infinidade de possibilidades registradas pelas lentes da câmera fotográfica, uma vez que podemos vê em imagens a reprodução possível do real, desde convivências e experiências do cotidiano até a própria morte, embora seja uma morte do outro.

Ainda no início do século XIX, a circunstância de criar um registro fotográfico da família ou de um membro ficou durante muito tempo restrito às condições de famílias abastadas na sociedade, pois o custo financeiro de uma fotografia era relativamente alto naquele contexto. Todavia, durante o século XX, o valor do registro fotográfico tornou-se mais acessível, assim, as máquinas fotográficas e o ato de fotografar passaram a alcançar, de certa forma, vários segmentos sociais.

A fotografia mortuária surge logo após o ato fotográfico e se tornar arte, enquanto técnica e capacidade de perenizar momentos tidos como parte de um presente que já se transformou em passado. Conforme Koury (2006, p. 107), no Brasil, “Sua popularização, contudo, vai se dar entre os anos de 1920 e 1950, quando é utilizada por várias camadas da população”.

Ainda, assim, o retrato do morto faz parte das intimidades e da privacidade de álbuns fotográficos, caixas de sapatos, gavetas ou envelopes de seus familiares como uma tentativa de eternização da memória através da imagem do morto. Por isso que, nas palavras de Koury (2006, p. 106), o registro fotográfico do morto e do seu momento de morte “(...) tem por função preservar o corpo morto de um ente querido para a posteridade, na hora final de despedida, antes do sepultamento”.

As imagens de morte, assim como outros rituais e objetos interligados às manifestação de luto, assumem o papel social e de produção de memória coletiva ou individual para representar o sujeito morto de forma visual, visto que uma das aparentes pretensões é preencher simbolicamente um espaço lacunar deixado pela ausência física do morto entre os familiares. Segundo Soares (2007, p.19), “A representação imagética assume o papel de instrumento de apoio para o bom trabalho de luto e, (...) como uma forma de lutar contra a ameaça que cerca a todos os indivíduos, a assustadora ameaça do esquecimento”.

A necessidade de reproduzir as feições de morte, mediante a representação do morto em telas pintadas, esculturas e, posteriormente, fotografias, tornou-se uma prática recorrente, já que a finalidade de retratar o morrer impõe-se de maneira significativa e simbólico entre determinados grupos sociais, pois aquele que é ou está sendo representado não irá compor, a partir daquele momento consumado pela morte, a vitalidade presente no mundo dos vivos.

Desde modo, para se entender uma fotografia como fonte, e neste caso específico a fotografia mortuária, é preciso reconhecê-la como um objeto inserido em uma dada sociedade e produto da mesma, coexistindo junto a um sistema articulado de diversificados códigos e símbolos fornecidos pelo próprio universo cultural da sociedade que a produziu sobre circunstâncias de cortes temporais e de espaço. Sobre os “cortes” da fotografia nas palavras de Dubois (2012, p.168): “O ato fotográfico implica portanto não apenas um gesto de *corte* na continuidade do real, mas também a ideia de uma *passagem*, de uma transposição irreduzível”.

Ainda no século XIX, os mortos eram fotografados em seus leitos de morte contidos em suas moradias, visto que essa herança foi proveniente das práticas realizadas nas pinturas fúnebres. Assim, os retratos mortuários tornam-se vastos, ricos de significados e variados em estilos, tamanhos e cor, mostrando-nos a variedade de rituais fúnebres agregados ao cotidiano da morte conforme sexo, idade, condições econômicas, crença religiosa, posição social e práticas culturais. Para Kossoy (1989, p.22), “A imagem fotográfica é o que resta do acontecimento, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e morte (...)”.

Os retratos mortuários podiam apresentar o defunto da cintura para cima ou com todo o corpo, com enquadramento lateral, mediante um distanciamento suficiente entre o fotógrafo e o fotografado, podendo fazer parte da imagem os familiares, mobílias decorativas da casa, artefatos pessoais do morto ou símbolos de religiosidade. Para Koury (2006, p.107), “Em todas elas um conjunto de convenções indica não apenas a boa morte, ou a morte tranquila, mas também o luto, a dor impressa no rigor das vestes e nas expressões dos que ficam. Indicam também a importância do morto, e de sua família, na comunidade”.

Destarte, a fotografia mortuária, no caso do Brasil, atingiu auge de prática em determinados contextos sociais, mais precisamente na primeira metade do século XX, depois de 1950 o ato fotográfico fúnebre se popularizou e hoje o reconhecimento da cultura de imagens mortuárias ganharam outras ressignificações ou, até mesmo, o desinteresse de uso/práticas pelas gerações mais atuais.

A BOA MORTE NA HORA DO MORTO

Algumas culturas, principalmente as compreendidas à sociedade Ocidental, criaram e enraizaram, ao longo dos séculos, entre seus pares, cautelas para a condição do nascimento e da morte. A cultura Ocidental cristã externalizou uma notória preocupação em relação ao destino da alma depois da morte, por isso desenvolveram rituais para assegurar o ideal de *bem morrer* ou *boa morte*, na tentativa de segurança aos vivos a realização fundamental da passagem dos mortos à morte.

No referente ao preparo da morte e do corpo morto, alimentou-se entre as sociedades do Ocidente, por exemplo, a crença de que se o morto fizesse uma passagem plena e feliz ajudaria os vivos, quando da interseção junto aos agentes religiosos do mundo espiritual. Conforme Reis (1991, p.90), “ Daí terem as pessoas todo o interesse em cuidar

bem de seus mortos, assim como da própria morte. (...) Os mortos ganharam mais importância no catolicismo popular, ainda impregnado de fortes componentes mágicos e pagãos”.

O medo da morte, em contextos passados, não estava unicamente atrelado a condenação da alma à passagem do purgatório ou ao inferno. Destarte, “Efetivamente, existe uma ponte entre os dois mundos, que é o medo de ser enterrado vivo e a ameaça da morte aparente”. (ARIÈS, 2003, p.157). A morte aparente, inesperada ou repentina, preocupou e perturbou durante décadas as sociedades cristãs por causa dos projetos fracassados de bem morrer. De fato, o que sabemos é que mudam as maneiras de morrer e as atitudes diante da morte, mas o medo da mesma continua presente na sociedade ocidental, principalmente, até os dias atuais, como colocado por Chiavenato (1998).

O medo beirava muito mais a possibilidade de viver sem um plano para a morte, que, na maioria das vezes, se apresentava em forma de testamento, pois este preparo do bem morrer atenuavam as preocupações em relação ao destino no além e condicionava os vivos a atender os pré-requisitos deixados pelo moribundo. Sendo assim, nas observações de Ariès (2003, p.69), “Do século XIII ao século XVIII, o testamento foi o meio para cada indivíduo exprimir, frequentemente de modo muito pessoal, seus sentimentos, sua fé religiosa, seu apego às coisas, aos seres que amava (...)”.

Os últimos sacramentos empreendidos pela igreja católica, a exemplo da extrema-unção, eram realizados como auxílio de encaminhamentos da alma na hora do morto. “O sacramento perdoava os pecados pendentes do enfermo, culpas esquecidas durante a confissão, mas podia também resultar em sua recuperação física (...)”. (REIS, 1991, p.103). No entanto, é importante ressaltar que muitos morriam sem os sacramentos pelas condições sociais ou em consequência da morte inesperada. De acordo com Reis (1991, p.100), “Uma boa morte era sempre acompanhada por especialistas em bem morrer e solidários espectadores. Ela não poderia ser vivida na solidão”.

Durante a exumação da morte do moribundo, porta e janelas da casa eram fechadas para evitar a entrada de maus espíritos e, quando do velório, as mesmas eram abertas para a saída da alma do morto da residência, como bem apresenta em Reis (1991) no livro a Morte é uma Festa. Ao analisar uma iconografia do século XII, sobre a hora da morte, Ariès (2003, p.50) observa concepções do imaginário da morte: “(...) um espetáculo reservado unicamente ao moribundo, que, aliás, o contempla com um pouco de inquietude

e muita indiferença. Seres sobrenaturais invadiram o quarto e se comprimem na cabeceira do “jacente”.

Outro elemento assegurador da boa morte ou bem morrer eram as mortalhas. Como qualquer outro costume mortuário no Brasil, as pessoas escolhiam as próprias mortalhas, ao ponto de definirem cores e modelos, deixando esclarecidas as escolhas em seus testamentos. No Brasil, o uso de mortalhas franciscanas foi uma herança oriunda das influências portuguesas. Em muitos casos o traje de São Francisco de Assis foi utilizado, pois acreditava que o santo possuía lugar de destaque no mundo espiritual cristão e que a sua principal função era resgatar almas do purgatório.

A respeito da mortalha branca, ainda nos rituais fúnebres cristãs, aquela simbolizava a pureza, a paz e a alegria de uma vida eterna, a certeza da ressurreição. Por volta do século XIX e século XX ainda é possível, mediante os registros de óbitos e/ou pelas fotografias mortuárias, observar o uso de lençóis brancos enrolados ao corpo do defunto. Esta representação reproduzia a maneira do sepultamento de Jesus Cristo e viabilizava a ressurreição à vida eterna. Nas palavras de Reis (1991, p.119), “Havia mortalhas brancas, pretas, coloridas, vermelhas. Havia mortalhas que imitava roupas de santos (...), as de várias invocações de Nossa Senhora (...), muitas pessoas com os hábitos de suas confrarias”.

De tamanha importância, os velórios representavam um último reencontro do defunto com os seus parentes e (des)conhecidos, além de apresentar-se como uma maneira de saudar o desejo pela boa passagem do morto à *vida eterna*. Os nítidos funerais do século XIX, no Brasil, principalmente os de origem africana, eram explícitos espetáculos públicos, uma vez que “O barulho, e não o silêncio, acompanha os rituais fúnebres em diversas sociedades, nas quais é visto como facilitador de comunicação entre o homem e o sobrenatural. Entre os africanos, por exemplo, a morte silenciosa era uma má morte”. (REIS, 1991, p.105).

No entanto, sobre contextos atuais, notamos a morte manifesta em condições silenciosas e íntimas, nos mais particulares corpos sociais. Possivelmente, os velórios modernos do final do século XX e início do XXI vêm ganhando novas releituras e novas concepções enquanto um espetáculo da morte.

Mediante as fotografias mortuárias dos séculos passados, pode-se notar um condimento nos gestos e o comportamento equilibrando dos participantes nas fotografias. Parece que os velórios começam a assumir novas práticas ou negar costumes de outrora,

visto que as possibilidades de espetacularização do morrer ainda se exibem nos trajés mortuários, nas cenas arranjadas e na certeza da existência da morte vivenciada pelo espectador. Portanto, “Em fotografias de velórios raras vezes podem ser percebidos gestos de desespero, pranto, momentos de desmaio ou exaltação”. (RIEDL, 2002, p.17).

Diante disso, podemos perceber as múltiplas possibilidades de preparo e atitudes diante da morte e do morrer iniciadas pelos seres humanos, em um ciclo vital. No entanto, torna-se importante enfatizar tais manifestações como elementos intrinsecamente imbuídos por construções culturais e sociais, pensadas a partir de seus símbolos, signos e sinais representados por suas crenças e imaginários.

MEMÓRIA(S) SAUDADA(S) PELA MORTE: NOVA PALMEIRA, SÉCULO XX

A este ponto, detenho-me aos retratos mortuários e a análise de seus respectivos cortejos fúnebres, entendidos como atitudes diante da morte, praticados não apenas na cidade de Nova Palmeira-PB⁵¹ em épocas passadas. De tal modo, primeiramente, refiro-me àquelas fotografias que chegaram aos seus/suas respectivos(as) donos/donas como últimas lembranças de seus familiares e amigos residentes em outras localidades.

Estas fotografias mortuárias podem assumir um caráter biográfico, pois se trata de um registro imagético de um fim de ciclo destinados aos seres vivos: a morte. Além disso, estimulam memórias ou silenciamentos, reafirmam laços de afetividade e recordações de momentos envolvidos por lembranças fragmentadas. Para Kossoy (1989, p.101), “Ela dá a noção precisa do microespaço e tempo representado, estimulando a mente à lembrança (...). É, para o historiador, uma possibilidade (...) de descoberta e interpretação da vida histórica”.

Estas mesmas imagens podem conter indício de crenças, a posição na sociedade e as condições econômicas do defunto fotografado. Nesta perspectiva, em contextos passados, as fotografias mortuárias serviram para presentificar a memória do morto entre os vivos. Ou seja, “(...) a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na *ausência do sujeito*”. (DUBOIS, 2012, p.32, grifo do autor).

⁵¹ A Pequena cidade de Nova Palmeira encontra-se localizada no Estado da Paraíba, a uma distância de aproximadamente 240 km da capital João Pessoa, estando, também situada na microrregião do Seridó Oriental Paraibano.

A imagem ao lado foi escolhida, dentre as várias encontradas nos álbuns de família e caixas de sapato dos populares de Nova Palmeira, pela riqueza de elementos constitutivos em cena, pelas possibilidades de interpretações com o auxílio da historiografia mortuária (a história da morte) e pelas diversas leituras sociais e culturais que a imagem fotográfica fúnebre exhibe.



Ao modo de possíveis

Figura 01: Velório de Firmina Rosa

Ano: 1951

Fotógrafo: Desconhecido
Suporte de papel no tamanho
11,5 cm x 17,5 cm

Acervo particular de Efigênia
Rosa Dantas (Dona Geninha).

observações gerais visíveis a olho nu, podemos notar que o retrato mortuário data de 1951 e trata-se do velório da Senhora

Firmina Rosa residente, à época, no município de Parelhas-RN, visto que estas informações são apresentadas no verso da fotografia. Ainda assim, podemos verificar as condições físicas do papel usado para impressão da imagem, pois o mesmo apresenta rachaduras, desgastes ocasionados pelo tempo e a forma de conservação, além de fissuras realizadas pelas traças, principalmente.

A parte superior do caixão, no lado referente à cabeça da morta, está apoiada em uma cadeira, na posição que permita a visualização do corpo morto de forma integral. Assim, pode-se entender a intencionalidade do ato fotográfico, pois aparentemente a ação do fotógrafo em capturar o momento já era esperada pelos espectadores que compõem o retrato fúnebre, isso se justifica, dentre outras coisas, por algumas pessoas e todas as crianças possuem o olhar direcionado ao sentido do qual a fotografia é criada, ou seja, o lugar do fotógrafo e da sua câmera fotográfica.

Deste modo, tornar-se notório o seguinte comportamento presente na figura 01, mediante os apontamentos percorridos por Bourdieu (2006, p.38), “Confrontado com um olhar que fixa e imobiliza aparências, adotar a mais digna das atitudes, a mais sóbria e a mais cerimonial, colocar-se de forma rígida e imóvel (...), é reduzir o risco de parecer desajeitado (...)”.

Tal afirmação ainda nos faz recordar a ideia de que o ato fotográfico para algumas dessas pessoas, representadas nesta imagem do velório, poderia ser uma condição distante de suas realidades financeiras. Por isso, demonstram expressões faciais de tristeza pelo momento vivenciado, mas se apresentam com atitudes controladas, sem choro ou gestos de desespero, na tentativa de preparar uma imagem apropriada de si para os outros, como diria Pierre Bourdieu (2006).

Outros aspectos interessantes presentes na imagem são os acessórios fúnebres, enquanto definidores da integridade religiosa e moral do cadáver, como o caixão sem tampa ou, pelo menos, podendo estar excluído da fotografia mortuária. Sobre este ponto, subentende-se a ideia de representar a morta em um estado de sono profundo. De tal modo, observa-se o corpo envolto de um lençol branco e não uma mortalha. Reis (1991) fala dessa prática como uma tentativa de imitação à Cristo, cuja finalidade estaria relacionada a certeza de sua ressurreição e condição de vida eterna.

Aparentemente, o velório aconteceu na sala da casa, pois observamos ligeiramente pontos de iluminação na fotografia, em suas exterminadas esquerda e direita, apontando um possível indício de porta e janelas abertas. Segundo a crença advinda das religiosidades populares, durante o velório, porta e janelas da casa do defunto deveriam se manter abertas para a saída de sua alma, como os pés também deveriam ficar na direção da porta para encaminhar o espírito no bom caminho.

A ritualística fúnebre presente neste cortejo da morta Firmina Rosa se torna ainda mais interessante e definidor de caráter social e econômico, quando da presença de um padre em seus trajes sacerdotais. “Na tradição registrada por Câmara Cascudo, a presença de sacerdotes no funeral prevenia a metamorfose do morto em alma penada. (...) os padres velavam o corpo para salva a alma (...)”. (REIS, 1991, p.142). O retrato na parede do Coração de Jesus, os três anjos meninas, a cruz por trás do padre e as duas velas nos castiças (uma vela está acena) completam este cenário do velório com um espetáculo fúnebre regido por elementos do catolicismo, pelas concepções que parte do imaginário popular e pela certeza de vida eterna.

Vale ressaltar que o verso desta fotografia trás a seguinte mensagem de acessível visualização: “*Osório Casimiro dos Santos e filhos, convidam sobrinhos e cunhados para assistirem a missa que mandam celebrar por alma de sua inesquecível esposa. A missa no dia 10 de setembro, as 7 horas. Para Maria Rita e família. Parelhas, 31 de agosto de 1951*”. Portanto, vemos um caso de “foto-convite” de missa com a imagem do velório. Sob

as palavras escritas no verso, observamos a memória e a saudade se confundindo entre as frases. Este retrato se espalha por entre os familiares como um vestígio documental, um indício partindo do real, que a senhora Firmina Rosa existiu e já se tornou *inesquecível*, embora acredite que a mesma continue viva em algum lugar, quando da expressão: “mandam celebrar por *alma de sua inesquecível* esposa”.

Em muitas fotografias de defuntos encontradas nos álbuns de retratos ou envelopes das pessoas de Nova Palmeira, foi observado, principalmente entre as décadas de 1950 a 1970, um maior número de fotografias de mortos ou o recebimento deste tipo de retrato advindo de parentes com dedicatórias saudosas em manifestação de memória perenizada do morto.

Em muitos casos, as seguintes expressões de saudade e desconforto para com a morte estiveram marcadas nos versos das fotografias mortuárias: *a última lembrança do irmão; última lembrança que parte para sempre; receba essa única lembrança de sempre; guarde este como uma lembrança inesquecível; Saudades inesquecíveis do meu inesquecível esposo; a minha querida vó ofereço esta fotografia*. Esta prática parece ser o que RIELD (2002, p.30) observou nos retratos fúnebres encontrados no Cariri do Ceará: “(...) os chamados *santinhos*, lembranças dos mortos, que parecem ter se tornado populares apenas no século XX”.

Nova Palmeira, na década de 1940, era um pequeno povoado conhecido pelo nome de Riacho do Jerimum.⁵² Este mesmo povoado ainda não conhecia o sistema de energia elétrica, pois a sua iluminação pública se dava pelas resistências criadas por um grande gerador, ligado aproximadamente entre 18h:00 min e desligado por voltas das 21h:00 min em casos mais extraordinários.

Certa vez, os moradores deste povoado Riacho do Jerimum, sob a luz de um candeeiro, vivenciou algo extremamente novo para uma comunidade ainda tão pacata: o primeiro assassinato, segundo o relato dos mais antigos residentes de Nova Palmeira. A fotografia mortuária que será apresentada em seguida é fruto deste episódio que marcou a memória de seus habitantes mais antigos e que, de fato, comoveu pelas circunstâncias da morte repentina e trágica. Pouco se sabe sobre a história deste fato, o que nos restam são apenas fragmentos provenientes da oralidade e, possivelmente, a presente fotografia. Observamos adiante:

⁵² Nova Palmeira foi elevada a condição de município mediante a lei municipal de nº 3102/14-12-1963.

O morto do retrato usou o traje de São Francisco de Assis, sendo possível identificar a presença do cordão atado aos nós de um lado e do outro lado um terço preso ao mesmo cordão. O uso desta mortalha de santo poderia estar atrelada a maneira da morte do indivíduo, na medida a qual se subentende que ele não teve tempo para preparar a sua boa morte ou bem morrer.

Para Reis (1991, p.120), “O uso de mortalha de santos representava um apelo para que eles ajudassem os mortos assim vestidos”. Outro fator determinante das mortalhas é o seu caráter de proteger os mortos em suas viagens para o além.

Figura 02: Velório de Justo Lourenço
Ano: 1948
Carimbo da Photo Pires
Suporte de papel no tamanho: 6 cm x 9 cm
Acervo particular de Manoel Roque Ferreira.



Seus braços estão cruzados, seu cabelo cortado e a barba feita. Estas características estéticas elencadas nos remetem a um aparente cuidado com a “última fisionomia” do morto. Pois, a ideia não é fotografar a morte, visto que ela já aconteceu e nem cristalizar no tempo os preparos do morrer, mas registrar aquilo que seria a última lembrança ou o indício de que a morte aconteceu para o sujeito do retrato fúnebre.

As crianças meninas em trajes de anjo apresentam a idealização, propriamente dita, de um ser angelical, com roupas brancas, asas e tiara com uma estrela de papel laminado. Na concepção de Koury, estas coroas brilhantes representavam a iluminação do caminho para eternidade. Em uma das grinaldas de flores de papel nota-se uma pequena faixa escrita reafirmando, mais uma vez nas fotos de defuntos, a ideia de memória e afetividade: *Eterna Lembrança de seus pais.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo assim, na atividade de coletas das fotografias em Nova Palmeira, pude notar a repetição com frequência desta imagem nos acervos pessoais de retratos fotográficos, principalmente dos habitantes mais antigos. Há época, pareceu ser importante a presença

deste retrato mortuário de Justo Lourenço entre os arquivos particulares, por um desejo de revisitar os laços emocionais e as memórias construídas em torno do episódio, no final da década de 1940, como uma tentativa de regresso do morto ou, melhor dizendo, negação da sua morte trágica percebida no ato da fotografia.

De fato, nem todas as competências de interpretação sobre os retratos mortuários e os preparos à morte são decifradas por historiadores, porém fica nitidamente entendido que estas imagens do morto ajudaram a fortalecer o processo do luto, reunir familiares, demonstrar as posses do defunto em seu velório e preparar a sua passagem ao além.

Assim como outras maneiras intencionais de fotografar, a fotografia mortuária, em conjunto aos trajes e trajetos para o bem morrer, reafirmam a necessidade de lembrar e o denuncia o medo do esquecimento.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARIÈS, Philippe. **O Homem Diante da Morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O Camponês e a Fotografia. **Revista de Sociologia Política**, nº 26, p. 31-39, jun 2006.

CARNEIRO, Maristela. **Construções Tumulares e Representações de Alteridade: Materialidade e simbolismo no Cemitério Municipal São José, Ponta Grossa/PR/BR, 1881 a 2011**. (Dissertação) Mestre em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2012.

CHIAVENTO, Júlio José. **A Morte: uma abordagem sociocultural**. São Paulo: moderna, 1998. (coleção polêmica).

DUBOIS, Philippe. O Golpe do Corte: a questão do espaço e do tempo no ato fotográfico. In **O Ato Fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. 14º ed. Campinas, SP: Papius, 2012, p. 161-217.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 4º ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. O Imaginário Urbano sobre a Fotografia e Morte em Belo Horizonte, MG, nos Anos Finais do Século XX. **VARIA HISTORIA**. Belo Horizonte, vol. 22, nº 35, p.100-122, jan/jun 2006.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**. Rio de Janeiro, vol. 1, nº 2, 1996, p. 73-98.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **Artcultura**. Uberlândia. Vol.10, nº 16, p.33-50, jan/jun 2008.

REIS, João José. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RIELD, Titus. **Últimas Lembranças**: retratos da morte no cariri, região do nordeste brasileiro. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.

SOARES, Miguel Augusto Pinto. **Representação da Morte**: Fotografias e Memória. Porto Alegre-RS. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, 2007.

VOVELLE, Michael. A morte e o além-mundo na Provença segundo os altares dedicados às almas do purgatório (séculos XV-XX). In:___ **Imagens e Imaginário na História**. São Paulo: Átila, 1997, p.44-85.