

O corpo, a morte, a imagem: pequeno percurso sobre a construção de uma pesquisa

Carolina Junqueira dos Santos¹, Universidade de São Paulo

Resumo: Desde sempre, o homem lida com o desaparecimento de um corpo fazendo imagens. A morte soa como uma espécie de transição do visível do corpo para um *outro estado de visibilidade e presença*, constituído a partir da ausência do corpo original. O trabalho a ser apresentado parte da minha pesquisa doutoral acerca das práticas de memória, do luto e dos gestos de *tornar presente* o que desapareceu, de dar lugar ao morto, ao corpo do morto, construindo-lhe um outro e novo corpo, simbólico, tátil e visível. A partir das imagens afetivas – as fotos dos álbuns de família, especialmente as fotografias memoriais e *post-mortem* –, concebemos a ideia de uma *presentificação* do corpo do morto, a restituição de uma potência de vida que se produz na relação do vivo com os restos daquele que morre.

Palavras-chave: Fotografia post-mortem. Luto. Imagem. Morte.

*

Mankind has always faced the disappearance of the body by creating images. Death sounds like a kind of transition from the visible of the body to another state of visibility and presence, constituted from the absence of the original one. This work investigates issues related to memory, mourning, and general ways of rendering present what is vanished, of founding a place for the dead and his/her body by envisaging a new body – symbolic, tactile and visible one. Starting from affective images – album photos, framed photos and mostly memorial and post-mortem photographs –, we conceive the idea of a presentification of dead bodies, the restoration of the powerfulness of life that originates from the connection of the living with the rests of those who die.

Keywords: Post-mortem photography. Mourning. Image. Death.

¹ Bolsista FAPESP

Prólogo íntimo em três atos

1.

Poucos dias após a morte do meu pai, a mãe de uma amiga, espírita, disse a respeito de uma visita minha ao cemitério: *você sabe que não há mais nada lá...* Eu sei, respondi-lhe – mas jamais deixei de estar ali sem imaginar o que seria daquele corpo agora, corpo que eu tocara, abraçara, corpo que fora o meio através do qual eu tive um pai. Ele estava ali, o que de material, físico e tátil existia, estava ali, separado, invisibilizado pela pedra tumular, mas, também, ao lado, ao alcance imaginário do meu corpo. Hoje, quase doze anos depois, eu compreendo que, para além dos restos mortais, há mesmo algo que permanece de fora, que não pertence à pedra do monumento e que não diz respeito à ideia de uma instância separada da carne que passa agora a vagar na imaterialidade do mundo. O que permanece de fora é o meu corpo, este que produz, continuamente, o lugar de sobrevivência do meu pai.

2.

Quando eu nasci e durante toda a minha infância, meus avós paternos viviam em outro país. Nossas relações se davam por cartas, fotografias, gravações, telefonemas e algumas visitas. Minha avó, semianalfabeta, escrevia longas cartas sem pontuação, usando todo o branco do papel, suas bordas, cantos e margens. Ela vivia cercada pelas fotografias dos ausentes, chorava e falava diariamente com elas, dizia nomes próprios em voz alta pela casa, como para tentar materializar *alguma presença*. Meu avô também conversava com os retratos, limpava-lhes a poeira – atualizava, a cada dia, a existência dos que estavam longe. Hoje, o meu avô está morto e a minha avó me esqueceu. O amor precisa da memória. Vejo a minha avó, toco o seu corpo, beijo-lhe o rosto, tento colocar-me na direção dos seus olhos perdidos para que, talvez, de repente, ela me veja. Mas, se me visse, não saberia que eu sou a menina cujo nome, no passado, ela repetia em voz alta pela casa, corpo que tocara através da imagem.

3.

Na semana seguinte à morte do meu pai, desenterrando caixas e objetos do passado, encontrei uma fita cassete que guardava gravações de telefonemas para a família que vivia no exterior. Era assim que nos mantínhamos nas margens de uma proximidade: a conversa gravada, ouvida depois, era uma reverberação da palavra e do gesto de amor. Em uma das fitas, achada na minha primeira semana de luto, escutei o meu pai contar à minha avó que eu acabara de nascer. A cada escuta, na espessura amorosa de sua voz, a morte do meu pai se juntava ao dia do meu nascimento, lançando o tempo das coisas a uma constelação de rastros e passagens, atualizando sua presença na imaterialidade do corpo – via voz – que repete, ainda hoje, à exaustão, que eu acabo de nascer.

A experiência da pesquisa

Eu constatava com desagrado que nenhum [livro sobre Fotografia] me falava com justeza das fotos que me interessam, as que me dão prazer ou emoção. [...] A cada vez que lia algo sobre a Fotografia, eu pensava em tal foto amada, e isso me deixava furioso. Pois eu só via

o referente, o objeto desejado, o corpo prezado; mas uma voz importuna (a voz da ciência) então me dizia em tom severo: “Volte à Fotografia. O que você vê aí e que o faz sofrer inclui-se na categoria ‘Fotografias de amadores’, que foi tratada por uma equipe de sociólogos: nada mais que o traço de um protocolo social de integração, destinado a salvar do naufrágio a Família, etc.” Todavia, eu persistia; outra voz, a mais forte, levava-me a negar o comentário sociológico; diante de certas fotos, eu me desejava selvagem, sem cultura.

Roland Barthes²

Walter Benjamin, em seu pequeno ensaio *Escavando e recordando*³, imagina a memória como um trabalho de escavação. O passado seria o objeto soterrado encontrado no solo presente. É neste lugar da escavação – da terra revolvida – que estaria inscrita a memória, instância que une passado e presente em uma nova trama que não é mais da ordem do tempo cronológico que se volta para trás, mas de um encontro no qual o presente lança luz ao passado ao mesmo tempo que é transformado por ele. A arqueologia trataria, portanto, deste encontro, da presença do que existiu antes – o passado – no solo sempre atual. Fragmentos de objetos e tempos inscrevem-se no *agora* pelo nosso olhar. Diante de uma coleção de imagens, tecemos suas histórias. História que aqui é entendida como um fluxo sempre interrompido por outros tempos, estes que se misturam, se diluem e se estratificam, gerando um outro, sempre novo.

Toda pesquisa de imagens é, portanto, um trabalho arqueológico. Ainda que se trate de imagens do presente, elas partem e voltam de um fluxo ininterrupto de *agoras*. O passado é uma coleção de restos que pode se comunicar, efetivamente, com o presente, lançando luz ao que aconteceu antes e transformando o que acontece agora. Minha pesquisa construiu-se ao correr do tempo: surgia uma imagem, que chamava outra, que lembrava uma antiga, que fazia surpreender uma nova. E, assim, no rastro das imagens, elaborei um pequeno e incerto mapeamento, para que ele pudesse, lentamente, elucidar a intuição que conectava, através da ideia da morte, os corpos e as imagens. O trabalho de pesquisa deu-se em dois lugares principais: na mesa, lugar da escrita; no mundo, lugar das viagens. Percorri cidades, ruínas, igrejas, museus, monumentos, cemitérios, campos de concentração e extermínio. O meu corpo tornou-se, portanto, o lugar por excelência do encontro: é nele, neste corpo que se desloca e escreve, que as imagens e os tempos se encontraram, se dispersaram, se refizeram.

Se, a princípio, eu planejara estudar fotografia e morte na arte contemporânea, pela ideia ainda vaga da perda da origem nas imagens produzidas por alguns artistas, quase imediatamente eu mergulhei num outro mundo, imenso e obscuro, o das fotografias familiares em contexto de luto. Se antes se tratava de olhar as ficções da arte, tornara-se mais fascinante olhar o corpo e o que ele passava a convocar quando morto, quando

² BARTHES. *A câmara clara*, p. 17-18.

³ BENJAMIN. *Escavando e Recordando*. In: *Obras escolhidas II*, p. 239.

emblematicamente pronto para virar um duplo. Depois de tantos anos estudando arte, eu me via agora diante de fotografias familiares como diante de uma verdadeira revelação: ali, eu começava a perceber uma relação profunda e, eu diria, até mesmo ancestral dos homens com as imagens. As fotos amorosas, olhadas por um novo viés antropológico, tornaram-se a alavanca de transformação do meu olhar sobre a produção e o uso das imagens.

Logo também entendi que eu não poderia falar de fotografias amorosas sem trazer aquelas que me lançavam ao rosto amado; ou, ainda, como poderia falar dos mortos se eu não trouxesse o meu luto ao texto? Para além das ciências humanas todas convocadas, era preciso um mais-além, ou, melhor, um *menos*, não porque seja menor, mas irredutível: a experiência pessoal.

O corpo, a morte, a imagem

Houve uma ferida, e agora me dou conta de que é muito profunda. Em vez de me curar, como pensei que fosse acontecer, o ato de escrever manteve essa ferida aberta. Algumas vezes, cheguei até a sentir sua dor concentrada na minha mão direita, como se toda vez que eu pegava a caneta e pressionava a ponta sobre o papel minha mão estivesse sendo arrancada do braço. Em lugar de enterrar meu pai, para mim, estas palavras o mantiveram vivo, talvez mais do que nunca. Não só o vejo como era, mas como é, como será, e todo dia ele está aqui, invade meus pensamentos, me toma de assalto sem avisar: deitado no caixão sob a terra, seu corpo ainda intacto, as unhas e o cabelo continuam a crescer. A sensação de que, se quero mesmo compreender alguma coisa, preciso penetrar nessa imagem de trevas, preciso penetrar na absoluta escuridão da terra.

Paul Auster⁴

No dia seguinte ao fim da escrita da tese, fui conhecer o columbário da cidade de San Francisco. Quando, depois de tudo, eu já não imaginava me emocionar tão intensamente, eis que aqueles pequenos nichos de vidro, repletos de fotos, objetos e bilhetes, me lançaram imediatamente ao todo absoluto do que eu acabara de tentar escrever em mais de 250 páginas. Comovida, e sem poder ainda elaborar o que aquilo me provocava, eu me perdi em seus instantâneos, brinquedos, anéis, caixinhas, óculos, relógios, perfumes, bonecos, histórias, cartas de amor. Eu me sentia como a espiar a bruta intimidade do outro, seu afeto, sua dor e o gesto mesmo de construção de um lugar contra a morte. Ali, naquelas vitrines, onde repousam as urnas com as cinzas, os objetos e as fotografias de família, o que se vê são os rastros deixados pelos mortos, pelos vivos, rastros através dos quais permanecemos em contato, na promessa de sermos ouvidos, lidos, olhados, no desejo de *alguma* continuidade, *alguma presença*, esta que se dá nas margens de uma nova visibilidade: o corpo reinventado do morto.

⁴ AUSTER. *A invenção da solidão*, p. 41.

A minha pesquisa doutoral parte de um universo de objetos como aqueles guardados nos nichos do columbário; objetos que tentam restituir *alguma* instância do perdido, do desaparecido, devolvendo uma materialidade, uma tangibilidade ao corpo ausente do outro. Aqui, trata-se da fotografia, objeto que guarda uma imagem, que guarda um corpo, um rosto, o vínculo amoroso. O horizonte da pesquisa é o personagem enlutado de *A câmara clara*, aquele que também escrevera o *Diário de Luto*. Roland Barthes, na busca por uma essência da fotografia, chegara ao pensamento de que a instância temporal era o que mais fortemente a caracterizava. A inexistência atual da coisa fotografada e a certeza de que aquilo esteve, em algum momento, diante do dispositivo fotográfico foi o que guiou Barthes, pela via amorosa, a encontrar um rastro de sua mãe morta. A leitura do seu *Diário de Luto* me confirmou uma intuição sobre *A câmara clara*, da escrita como um ritual enlutado sobre o desaparecimento do corpo amado. Em seu *Diário*, Barthes mencionara diversas vezes o desejo de escrever o livro sobre a mãe, uma espécie mesmo de monumento que, para ele, não era da ordem da duração ou da eternidade, mas um ato, portanto, um gesto, gesto do sobrevivente que produz e mantém a memória do desaparecido.⁵ Sua dor era bruta; o luto, permanente; sua preocupação central estava em combater o esquecimento que ameaçava se cumprir. Naquele monumento à mãe, que tomou a fotografia como eixo, ele conseguiu elucidar, sobretudo, a dimensão invisível da imagem amorosa. Não mostrando em seu relato a fotografia do jardim de inverno, imagem na qual encontrara o verdadeiro rosto de sua mãe em uma menina, ele nos fez notar como o que de essencial existe nessas fotografias está sempre *fora*, escapando inteiramente ao visível, ao reconhecível.

Walter Benjamin dissera que a última trincheira que resiste no recuo do valor de culto das imagens, provocado pelo advento da fotografia, é o retrato do rosto humano.⁶ A saudade, alimentada pelo rosto amoroso da imagem, tornava-se o valor moderno de culto. O rosto carrega o inexorável valor simbólico de constituição do sujeito. Este território do corpo marcado pela diferença, carregado de sentidos e expressões, é o lugar para onde se endereçam todas as relações humanas. Jean-Luc Nancy dirá que o que verdadeiramente procuramos reconhecer no retrato de um rosto não é reconhecível, não é dado por um documento de identidade. O que identifica uma pessoa a quem somos vinculados amorosamente não são seus traços físicos impressos e imóveis no retrato, mas, antes, um *ar* – diria Barthes –, o que Nancy, por sua vez, chamará de uma *intimidade*, algo que está para além das camadas mais superficiais de um rosto. Ele dirá que o retrato não recorda, mas chama, convoca a *intimidade*, essa dimensão invisível e imemorial da imagem.⁷ O que produz *algum efeito de presença* é a latência dessa *intimidade*, do caráter imemorial que nos atinge de repente, imprevisível, como uma ferida.

Após o encontro com a mãe menina, Barthes se propõe a “interrogar a evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte.”⁸ Somos levados, então, aos territórios do luto, o vínculo que os vivos estabelecem com os seus mortos através de práticas e rituais que ajudam a dar um lugar de visibilidade e presença ao que desapareceu. O que partiria de um desejo de

⁵ BARTHES. *Diário de luto*.

⁶ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I*, p. 174.

⁷ NANCY. *Le regard du portrait*, p. 62.

⁸ BARTHES. *A câmara clara*, p. 110.

dar lugar ao morto, se tornaria, por fim, um *dar lugar* a si mesmo, ao vivo, o sobrevivente. O luto, como tempo de ressignificação e simbolização da descontinuidade radical que é a morte, faz reverberar experiências fundadoras da condição humana, na lida com as mais diversas faltas, fazendo o homem se apropriar de uma vasta rede de representações para compor um novo lugar, um novo corpo para aquilo que desapareceu. Não compreendo o luto como um estado mensurável em etapas rumo ao seu encerramento, mas como uma região simbólica permanente onde aprendemos a conviver com os nossos mortos, lugar atual, *sempre presente*, de uma relação. O enlutado é aquele que tenta, em meio ao desaparecimento, fazer algo *aparecer, retornar, presentificar*. A ausência do ser amado faz produzir objetos e imagens carregados de valor afetivo e devocional. O luto é portanto o lugar de uma invenção, de criação, tentativa de *tornar novamente presente, novamente visível*, o corpo do desaparecido.

Onde se situam as fotografias amorosas, essas imagens que nos arrebatam do tempo presente, que nos lançam a um passado sem origem precisa, muito mais distante do que o mero tempo do *isso foi*? Entre a representação e a presença, elas habitam o passado do seu acontecimento ao mesmo tempo que instauram uma absoluta atemporalidade. Como instâncias que revelam tanto a ausência quanto a proximidade, são espécies de objetos mágicos que parecem reverberar a primitiva ligação do homem com seus ancestrais e com forças ocultas e sagradas. Essas imagens íntimas evocam também o gesto relicário, como se nelas se pudesse guardar uma parte efetiva do corpo do outro.

Partamos em direção ao eixo da minha pesquisa, as fotografias memoriais, entendidas como pertencentes ao universo funerário sem mostrar um cadáver; e as fotografias *post-mortem*, em que o que se fotografa é de fato o corpo morto. As imagens memoriais, que estariam no limiar entre as fotos de vivos e as fotos de mortos, como se tratassem de um espaço transicional, são, na realidade, todas as fotografias que existem, mesmo as que hoje são tiradas do vivo, pois, no instante de sua morte, sua imagem se tornará imediatamente a de um sujeito morto. Qualquer fotografia guarda o efeito de uma morte anunciada, de uma morte que, ainda que não acontecida, virá. Portanto, todo retrato fotográfico é, potencialmente, uma imagem funerária, pois seu assunto necessariamente desaparecerá.

O século XIX foi palco de inúmeras transformações para além do advento da fotografia, dentre as quais: a mudança dos cemitérios para fora dos limites da cidade, junto a um poderoso discurso de higienização; o aparecimento de um luto mais apaixonado em meio às suas obrigações sociais, tendo a ideia da morte se tornado mais dolorosa à luz do romantismo; o desenvolvimento da tanatopraxia e das técnicas de embalsamamento, o que ajudou a constituir a promissora indústria funerária; a fundação da Kodak (1888), que, com seu dispositivo para uso amador, transformaria radicalmente a relação íntima com a fotografia. Vivos e mortos estavam profundamente interligados nesse momento histórico, e o corpo do morto – ainda que levado para cemitérios fora das cidades – ganhava um lugar de extrema visibilidade, desde o cadáver recomposto para o funeral, enfeitado e conservado, até os elaborados monumentos funerários construídos agora para os homens comuns. A fotografia, por sua vez, evidenciou imediatamente a imagem do corpo morto, mantendo-o visível e estável para além do seu desaparecimento.

A morte, em quase todas as culturas, é vista como a catástrofe do corpo. Acredita-se que algo permanece – alma, espírito, consciência –, mas não a matéria que o compõe. Ou, ainda, acredita-se que o morto dorme, repousa, descansa, mas é preciso tirar seu corpo de vista, lançá-lo para fora do campo de visão dos vivos, em rituais funerários há milênios estabelecidos. Afastar o corpo morto é uma forma de negar sua decomposição iminente, mantendo-o intacto em alguma instância subjetiva. A morte instaura uma ambiguidade inconciliável no corpo humano, ele vai desaparecer, então é a ele que é preciso dar um lugar, tanto físico e palpável, quanto simbólico.

Mas do que é feito o corpo morto, cadáver que ainda partilha lugar entre os vivos? Aquele que acaba de morrer é lançado a um vasto paradoxo: entre sujeito e objeto, seu corpo se torna o lugar das mais diversas inscrições, tanto no que diz respeito à sua materialidade ainda evidente quanto ao seu lugar simbólico preservado pelos vivos. É interessante observar o processo pelo qual o corpo passa do estado vivo para o morto. Se, antes da morte, existe a *persona*, ao morrer a linguagem comum a transforma em *corpo* – o corpo da *persona* –, mas, logo a seguir, junto aos ritos funerários e à resignificação do corpo, ele passa novamente ao estatuto de *persona*, sujeito reinventado nas tramas do luto. Uma humanidade provisória parece habitar o cadáver exposto, diante dos olhos enlutados que insistem em ver o mesmo corpo naquele corpo que, entretanto, já é outro. O cadáver seria então a primeira representação do sujeito morto, seu primeiro corpo reinventado: o que desejamos ver não é a substância orgânica da qual o cadáver é feito, mas a *persona*. Do cadáver ao túmulo, do monumento às fotografias, das imagens à memória, toda uma trama de resignificação do corpo toma forma, elaborando regiões mais palpáveis onde o morto irá habitar, agora que se tornou invisível.

A ideia de uma mera representação nessas fotografias não me dizia muito ao longo da pesquisa. Havia algo que me indicava uma outra zona de atuação dessas imagens, um lugar mais afetivo e mágico, mesmo primitivo, que sinalizava um desejo de fazer algo permanecer, não como mero vestígio, mas como *presença*. O conceito de representação, mesmo pensando em uma ideia de re-apresentação, não me parecia o suficiente. Lendo um livro do antropólogo Louis-Vincent Thomas, encontrei a palavra: *presentificação*.⁹ Ele a utilizou para nomear o rito de exibição do cadáver, higienizado, conservado e embelezado, e esse termo me pareceu adequado para se pensar os lugares e objetos que o morto habita, também suas imagens, não como registros, mas como *presença*, ou melhor, como um *tornar-se presente*, sempre em instância.

Um outro termo veio se somar à ideia de *presentificação*. Hans Belting falaria da imagem e seu suporte como um processo, a ser estabelecido, de *animação*.¹⁰ Animar o suporte é uma forma de conferir-lhe alma, esse caráter fantasmático que produz uma força vital. Assim, animado o suporte, é possível experienciá-lo como um corpo vivo, na partilha de uma relação efetiva com esse outro. A *persona* é, portanto, quem *anima* a carne – o que lhe dá vida, alma. Desaparecido o corpo fisiológico, com a perda de sua função-suporte, outros corpos são chamados a lhe substituir, para que a *persona*, seu corpo simbólico e afetivo,

⁹ THOMAS. *Rites de mort*, p. 155.

¹⁰ BELTING. *Image, medium, body*, p. 306-307.

continue a existir. Encontro em Barthes um eco dessa ideia: “Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*.”¹¹ É interessante notar que, aqui, o ato de *animação* é compartilhado, animamos o suporte da imagem e somos por ele animados, corpos que se lançam um ao outro, evocando a ideia da devolução do olhar.¹²

O cadáver nos impõe a dimensão do limite, e nos assombra com seu jogo de presença-ausência. Resta ali um corpo, o corpo do outro, sujeito que parece ainda habitar a matéria que o compõe. Podemos tocá-lo, mas ele não responde. A antropologia dirá que os ritos servem para inventar um sentido, um lugar, uma saída para o insuportável, um controle para aquilo é incontrolável. A cultura faz separar o corpo morto dos corpos vivos, no evitamento da putrefação da carne, ao mesmo tempo que ela inventa um novo terreno de visibilidade e tangibilidade para o morto, como a sua sepultura. Os ritos funerários servem como a criação de um *fora*, de um *pôr-à-distancia* o morto, este que é posto ao centro da cena para ser visto, estabelecendo-se já aí o seu lugar afastado, fora, lugar *outro*.

A sepultura indicará uma outra presença do morto. Guardados seus restos mortais, tornados invisíveis e inacessíveis, uma nova dimensão da relação se faz. O túmulo (ou o nicho do columbário) é, agora, um outro corpo do morto. Ele é também o que nos protege da decomposição, escondendo o cadáver para fazer aparecer a *pessoa*. O túmulo assemelha-se ao relicário medieval, também lugar de depósito dos restos de um homem. Ambos conservam, na invisibilidade, o corpo morto *tornado visível* pela dimensão material do monumento, da imagem, visibilidade que se dá também no retrato, no nome gravado e nas datas de nascimento e morte. Os restos, o nome e o rosto produzem uma composição tripartida que devolve a identidade social e dá lugar ao desaparecido.

Um ponto essencial na lógica do cemitério é a força absoluta do termo *aqui*, indicação precisa que nos lança a expressão “aqui jaz”. Imbuída de um inegável caráter de presença, de localização e confirmação, o *aqui* é parte fundamental da relação que se estabelece com o morto, pois ele permanece, assim, em um lugar determinado. Ainda que se creia na dualidade corpo e alma, ou que não se creia em nada, a confirmação da presença de um resto é sempre comvente. Essa é a potência mesma dos monumentos, especialmente aqueles que guardam os restos do corpo ou que são erigidos no lugar onde uma morte aconteceu. O cadáver é o *aqui* por excelência e, tornado invisível, ele lança a força dessa presença a outras direções – túmulos, cinzas, retratos, nome, memória, objetos.

A fotografia também inventou sua potência de *aqui*, de marcação, localização e confirmação, o que Barthes anunciaria como o *isso-foi, isso-esteve*. Ela não registra absolutamente a memória, mas retém um instante, esse que se desdobra incansavelmente nas narrativas que virão. O instante da fotografia é o seu *aqui*, localização que também aponta para *fora*, para a dimensão de um vínculo que a imagem não dá a ver. A fotografia no túmulo, por exemplo, é um meio imediato de relação com o morto, é a ela que o vivo se endereça nas trocas simbólicas com o desaparecido, nas falas, na lamentação, na saudade. A fotografia é o novo corpo do morto e o rosto nela estampado interrompe o tempo que

¹¹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 37.

¹² Cf. DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*.

ainda atua no cadáver invisibilizado sob a terra. Ainda que o retrato posto no túmulo seja o de uma fotografia *post-mortem*, o que vemos é um corpo inteiro, não decomposto, paralisado em seu estado suspenso entre vida e morte.

Nas fotografias em que vemos o cadáver, o que se desejou fotografar foi a *pessoa*. Não se trata, portanto, de representar o morto ou a morte, mas de encontrar, nos traços do corpo ainda presente, um rastro do sujeito vivo. Gestos familiares e amorosos trouxeram esses corpos para diante do dispositivo fotográfico, que lhes respondeu a demanda de guardar o ser amado. A fotografia participa, portanto, como uma das etapas de despedida do corpo *original*, inventando, de agora em diante, um *outro* corpo. Fazer a imagem de um cadáver – mas ainda em sua potência de vivo, com os traços e a semelhança do vivo – é manter-lhe imóvel neste ponto do processo: tornando o cadáver estático, ele não perecerá.

Na impossibilidade de mostrar, aqui, as inúmeras imagens que habitam a minha tese,¹³ escolho uma. Nela, há tantas entradas possíveis que mal a olho e já me perco. Uma multidão a habita, a imobilidade fotográfica parece se desfazer. Aqui, todos os corpos se encontram, projetam-se uns nos outros, jogam com a visibilidade e a invisibilidade de suas presenças. Nossos olhos imediatamente se perdem dentro da imagem.



Fotógrafo e localidade desconhecidos, gelatina de prata, c.1910 [Paul Frecker Collection].

¹³ A tese está disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAC-A47KWU>>. Para acessar o universo de imagens em questão, sugiro também a visita ao website <<http://thanatos.net/>>, que possui uma grande coleção de fotografias familiares utilizadas e/ou produzidas em contexto funerário. É possível conhecer também uma parte da vasta coleção de Stanley Burns, disponível em <<http://www.burnsarchive.com/EXPLORE/HISTORICAL/Memorial/index.html>>.

É uma sala de estar, cercada de gente. Há duas crianças de preto, uma criança de branco, dois retratos de adultos, a imagem de uma santa, Cristo crucificado, Cristo menino, sombras na parede e uma estranha luz que banha toda a cena. Ecoa a voz de Barthes: “A Fotografia é violenta: não porque mostra violências, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar (...).”¹⁴ Logo na entrada, fascina-me o negro pontuado pela luz, mas os olhos ficam perdidos na vertigem de todos os corpos. O ritmo da imagem é frenético, ela me assombra. Sombra que reflete meu corpo e lança de volta o meu olhar. Sufocada pela quantidade de corpos que ela comporta, sou também capturada, petrificada: torno-me o outro corpo da imagem.

Posso começar, então, pela pequena criança morta, este foco de luz tal como uma pintura barroca. Ela nos olha, é a única a olhar em nossa direção, com seus olhos fechados, sua auréola de pequeninas flores, seu rosto leitoso que quase se funde no tecido que banha o corpo e a cama. Ela nos afronta de olhos fechados, expondo sua visibilidade como um resto de presença. Mas é como se pudéssemos ver ainda *alguma coisa*, o ar que ela respira pela boca semiaberta. Há ali uma calma, um sono leve, não a vejo a não ser nessa noite rasa, noite da qual ela acordaria a qualquer momento. A criança, esse pequeno desaparecido, é a noite estampada na cor do dia, ela é branca e nos ofusca.

O morto nos coloca no lugar de vivos que ainda somos, ao passo que nos lembra da nossa condição mortal. Um dia, também sobreviveremos na imagem. Por enquanto, a morte é a do outro. Olho, então, as duas crianças vivas, irmãos da criança morta, com o negro tecido do luto cobrindo-lhes todo o corpo, deixando de fora somente rostos e mãos. As duas crianças vivas não olham para cá. Desfocadas, imprecisas, elas olham na direção da luz. Estão firmes e eretas na imagem, posadas como soldados, inertes, imóveis, numa tentativa vã de ficarem nítidas na fotografia. “As mais antigas fotografias insistiam que, se alguém quisesse nelas parecer vivo, deveria posar como se estivesse morto.”¹⁵ Isso me faz olhar novamente a imagem e pensar nessa estranha troca, em que o vivo, tendo se mexido durante o ato fotográfico, se parece mais com a ideia de um morto – inapreensível, desfocado, quase sem imagem, sem semelhança, entre um ser e não ser simultâneos. Nesta fotografia, há uma estranha mobilidade na criança morta, com sua leveza, seu ar branco, enquanto vemos o esforço das duas outras crianças de permanecerem estáticas para a imagem. Talvez o horror da imobilidade total que estava logo ao lado tenha feito com que, num violento ímpeto de vida, elas se movessem contra o corpo da morte.

Dos vivos, vou em direção aos outros corpos. O corpo do menino Jesus sobre a menina morta; o corpo de Cristo na cruz também diante dela; a imagem da santa – talvez da Virgem – que vela a menina; e os dois retratos na parede, de um homem e de uma mulher. Para além desses corpos, suas sombras – a sombra da cruz, a sombra das crianças vivas na parede. Tudo me faz lembrar uma nota de Debray: “Queda dos corpos, ascensão dos duplos.”¹⁶ Diante das crianças vivas e morta, todas as imagens se oferecem também em mudez absoluta. Elas dizem que algo está presente, que algo está ausente, e que a imagem fotográfica se tornou o lugar do encontro.

¹⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 136.

¹⁵ BATHEN. *Suspending time*, p. 115 [tradução nossa].

¹⁶ DEBRAY. *Vida e morte da imagem*, p. 25.

O que verdadeiramente me atordoa, e eu o sinto bem depois de olhar demasiado essa fotografia, é a solidão das duas crianças vivas, cercadas de olhos, olhares, distâncias. Elas estão absolutamente sós, perdidas, assombradas pelo mundo de imagens em que foram colocadas, elas também tornando-se imagem naquele instante, na presença fantasmática da irmã morta. A menina, a mais velha dos três irmãos, é a que mais me assombra, justo ela, que lança sua própria sombra à parede, na continuação imaginária do corpo do retrato emoldurado. Menina, agora, que assombra a imagem, a parede da casa, e que faz, desse frágil lugar vivo, a grande potência da morte.

Referências bibliográficas

AUSTER, Paul. *A invenção da solidão*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 194 p.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984. 188 p.

_____. *Diário de Luto: 26 de outubro de 1977 - 15 de setembro de 1979*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 256 p.

BATCHEN, Geoffrey. *Suspending Time: Life – Photography – Death*. Shizuoka: Izu Photo Museum, 2010. 258 p.

BELTING, Hans. Image, Medium, Body: a new approach to Iconology. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 31, n. 2, p. 302-319, inverno 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. 254 p.

_____. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. 277 p.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993. 376 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264 p.

NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*. Paris: Galilée, 2001. 94 p.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. 288 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em

<<http://www.capes.gov.br/images/stories/download/pct/2016/Teses-Premiadas/Artes-Musica-Carolina-Junqueira-do-Santos.PDF>> Acesso em: 05/02/2018.

THOMAS, Louis-Vincent. *Rites de mort: pour la paix des vivants*. Paris: Fayard, 1985. 294 p.