

POÉTICAS DA MORTE NA FOTOGRAFIA

Paulo Roberto de Carvalho Barbosa

Doutor em Artes Visuais e Professor da Escola de Design/UEMG

RESUMO:

Este ensaio se ocupa das fotografias de mortos como matéria de reflexão estética. Desde os primórdios da técnica, retratos mortuários foram abundantes. Ocuparam espaço, por exemplo, no trabalho dos mineiros Juca Pereira e Chichico Alkmin, na primeira metade do século XX. Tais fotos agenciavam noções religiosas em torno da finitude, obedecendo a convenções formais. Em meados daquele século, houve um decréscimo no registro da morte privada, mas o tema do transpasse ressurgiu na contemporaneidade, fora do contexto religioso. Sebastião Salgado registra a morte infantil, num discurso visual contra o ceifamento de vidas pela pobreza, Sally Mann registra corpos anônimos em decomposição ao ar livre e Schels e Lakotta registram a falência de doentes terminais. Esses artistas reinscrevem a fotografia, enfim, na discussão ética e estética iniciada pelos pioneiros da técnica, ciosos em preservar a sacralidade da morte.

Palavras-chaves: morte, fotografia, estética fotográfica.

ABSTRACT:

This paper deals with photographs of the dead as a matter of aesthetic reflection. Since the beginning of the technique, mortuary portraits have been abundant. They occupied space, for example, in the work of Juca Pereira and Chichico Alkmin, in the first half of century XX. These pictures provided religious notions about finitude, obeying formal conventions. In the middle of that century, there was a decrease in the record of private death, but the theme of transgression reappears in contemporaneity, outside the religious context. Sebastião Salgado records the death of children, in a visual discourse against the reaping of lives by poverty, Sally Mann registers anonymous bodies in decomposition outdoors and Schels and Lakotta register the death of the terminally ill. These artists reinscribe photography, finally, in the ethical and aesthetic discussion initiated by the pioneers of the technique, who were careful to preserve the sacredness of death.

Key-words: death, photography, photographic aesthetics.

Capricho da luz, recorte frágil de um instante morto, a fotografia equilibra-se na linha tênue entre real e imaginário. Nem sempre é fiel ao que vê, reinventando as coisas a bel-prazer em seu âmbar fotoquímico. Trair a memória do que retém é diversão para esse olho mecânico, que retraduz a realidade conforme os fins a que se aplica. E há de tudo no lado de cá registrado pela câmera, inclusive o não visível. Morte, por exemplo, anverso frio e escuro da vida, hoje teimando em ser apagado. O que faz a fotografia, ao deparar este lado malquisto de nós mesmos, o cadáver? Como a fotografia reage a este outro em defunção, o corpo morto? O presente ensaio incursiona por imagens da finitude física. Como e o que dizem as fotos dos que registram a morte, por dever de ofício ou por pulsão escópica, é o que apresenta este texto, menos uma jornada para esgotar o tema do que motor para novas interrogações. Dos pioneiros retratistas de bebês mortos, passando por fotos de ritos de passagem médicos até poéticas contemporâneas em torno da morte, procuram-se as marcas visíveis do encontro entre câmera e corpo morto. Mirar o “espelho” da fotografia e perquirir isto que é um índice de ausência, vestígio de um ente que desapareceu, eis o que se discute neste ensaio, quem sabe pretexto para tratar de imagens-limite, quem sabe pretexto para tratar da morte.

1 – Anjinhos

Permita o leitor o introito confessional. Certa feita, folheava o álbum de família de minha avó materna, quando esbarrei numa curiosa imagem. Mostrava a menina Eneida, primogênita dos Carvalho, morta por difteria em 1920, mal completara um ano. Era um belo retrato, e nada naquela imagem indicava tratar-se de um cadáver.¹ Comecei a investigar o assunto, vasculhando arquivos, entrevistando parentes. E descobri que a foto fora encomendada por minha avó, em obediência a um velho costume europeu: desde os daguerreótipos,² usava-se, no velho continente, registrar crianças precocemente falecidas, prática trazida ao Brasil por fotógrafos itinerantes, ainda no século XIX.³ As fotos mortuárias gostaram do

¹ Eu me achava pelo início deste artigo quando soube da perda da foto de Eneida.

² Daguerreótipo: processo fotográfico patenteado em 1839 pelo francês Louis Jacques Mandé Daguerre.

³ Mais sobre a fotografia itinerante em Minas Gerais em *O ofício da fotografia em Minas Gerais no século XIX (1845-1900)*, Arruda, 2013.

clima dos trópicos. Fizeram boa carreira local, dada a alta mortalidade infantil da época, saindo de cena apenas em meados do século XX, quando caíram em desuso, passando a ser consideradas mórbidas.⁴

Fotos mortuárias, de crianças ou de adultos, não são imagens inocentes. Têm suas raízes cravadas no romantismo, este período erotizado pela morte. No romantismo, informa Philippe Ariès (2013), a morte não é mais feia e terrível. Antes, “É bela, e o morto é belo” (p. 633),⁵ diz o historiador, que atribui tal atração pela ideia de finitude a uma mudança no modo pelo qual a morte passou a ser vista no século XIX. Foi então que principiou a ruir a ideia de uma expiação póster no inferno: o homem do décimo nono nega as punições terríveis do além-túmulo. Entende, preferivelmente, que seus entes queridos tomam a forma de espíritos no pós-morte, indo habitar o limbo cósmico, onde nenhum sofrimento os aguarda. Segundo esse entendimento do além, não há razão para se temer a morte, podendo-se até mesmo desejá-la, passagem que é para uma eternidade bucólica ideal, nunca para as profundezas álgidas do Hades.⁶

O retrato de mortos veio a lume, pois, atravessado por essa visão romântica, encontradiça também nos eventos fúnebres da época. Convinha encomendar o morto com o devido cuidado no décimo nono, e não era por menos que os fotógrafos de mortos gostavam de produzir seus modelos antes de clicá-los. Estoicos, vestiam os cadáveres, penteavam-lhes os cabelos, sentavam-nos de maneira confortável. Eram menos corpos suprimidos ao convívio dos vivos o que davam a ver em suas imagens. Liam-se, nesses retratos, narrativas respeitosas, dando conta de que o (a) falecido (a) traçara uma biografia sem máculas sobre a terra. Bebês e crianças eram particularmente exemplares dessa boa morte, sendo em geral envolvidos em seda e cobertos com flores para serem registrados de modo solene, sentados, deitados em caixões, ou de pé, seguros por tripés. E era assim que os pequenos investiam-se da condição de anjinhos, virando-se em criaturas puras e perfeitas, jamais tismadas pelo pecado.

O mineiro Juca Pereira atuou como “retratista” na cidade de Porto Real do São Francisco até 1939. Fotografava de maneira itinerante, transportando seu maqui-

⁴ Sobre as fotos pós-morte, ver *Fotografia mortuária: imagens da boa morte* Blume, 2013.

⁵ Mais sobre a morte romântica em *O homem diante da morte* (2013), Ariès.

⁶ Vide nota anterior.

nário em lombo de cavalo para visitas a famílias enlutadas. Gostava de retratar pequenos natimortos, e algumas de suas imagens podem ser vistas no curta-metragem *Último retrato* (2010).⁷ Pereira procurava maquiar o incômodo que os retratos de crianças mortas costumam provocar. Esmerava-se em edulcorar suas fotos, valendo-se, para tanto, de um procedimento comum à fotografia daquele tempo: colorir o suporte fotográfico com uma tinta especial à base de anilina. Pereira aplicou finas veladuras de pigmento diluído à foto da menina Criseida de Oliveira Faria (fig.2).⁸ Na imagem, Criseida aparece sentada numa cadeira de vime, rodeada de flores vermelhas, rosas e amarelas. Também uma viragem sépia recobre a foto de maneira uniforme, emprestando-lhe um timbre cálido. Tudo colabora para atenuar a ideia de finitude da pequena, cuja postura se confunde com a de alguém que dorme. Assim constituída, a imagem consola, fazendo crer que Criseida flutua rumo ao firmamento enfim liberta de seu corpo, invólucro imprestável no mundo celestial que a espera.



Fig. 1 – Foto de Juca Pereira, s/ data.

⁷ Juca Pereira, ou José Pereira Garcia Leão Filho, nasceu em Porto Real do São Francisco, em 1890. Sua obra encontra-se hoje em fase de catalogação pelo cineasta Abelardo de Carvalho.

⁸ A *causa mortis* e a data do falecimento de Criseida são desconhecidas. A família da menina morava na estação ferroviária de Porto Real do São Francisco.

Eis, portanto, uma fotografia em sintonia com a simbólica cristã para óbitos infantis naquela época, convicta de que bebês viram-se em anjinhos no pós-morte. Como aponta Lavelle, “não é uma criatura deste mundo que vemos aí representada, mas um anjo que volta do céu.” (2003, p. 83). Uma variação mais realista para os bebês mortos se confere nas fotos de Chichico Alkmin (1886-1978)⁹, que prodigalizou-se em retratar anjinhos na Diamantina de inícios do século XX. De 1920 a 1955, o mineiro manteve um estúdio naquela cidade, fazendo fotografias de diversos tipos. Seus retratos de mortos diferem daqueles de outros fotógrafos da época, já que não procuravam esconder ter sido testemunhas de microtragédias. Uma mãe contrafeita e debruçada sobre o filho morto é o que se vê, por exemplo, numa foto de Chichico dos anos 1940 (fig.2). Aqui, uma *mater dolorosa* sobraça pequeno caixão, encarnando uma *Pietà* negra, tomada de dor fúnebre. Trata-se de uma referência à conhecida escultura de Miguel Ângelo, dando forma ao martírio de Maria. Pela via da fotografia, Chichico relê o mármore renascentista com sua *Pietà* de ébano, oferecendo ao espectador um *páthos* grato e cultivado, fruto da contemplação sensível, que sofre e goza com a beleza plástica do mórbido.



Fig. 2 – Foto de Chichico Alkmin, s/ data.

⁹ Filho de proprietários rurais e irmão do político José Maria Alkmin, Chichico foi um dos pioneiros da fotografia de estúdio em Diamantina. Sua obra compõe-se de quase cinco mil negativos em vidro e constitui um valioso registro da vida diamantinense na primeira metade do século XX.

Outra foto de Chichico, novamente valendo-se de uma encenação, mostra menina em caixão branco, com o sorriso da morte já se insinuando entre os dentes. A pequena é velada por dois irmãozinhos, caracterizados como anjos e munidos de vasto aparato floral, montando guarda ao corpo em incipiente putrefação. As crianças encenam com louvor um papel para os adultos, que os iniciaram nas alegorias cristãs da pureza. Sendo anjos todos os atores da peça, preserva-se o caráter sagrado do precoce passamento. A imagem, porém, não esconde o seu gosto pelo realismo: sob o estereótipo do anjo, o que se nota é uma família contrita, sentida com a perda de um dos seus. O convite ao escape apresenta-se, com efeito, na alegoria angelical, útil em amenizar a dor. O olhar do espectador, porém, demora-se menos no teatrinho cristão – incapaz de fazer esquecer inteiramente a morte mirim – do que na dinâmica intrafamiliar da semiputrescente menina. Eis uma imagem ambivalente, não tão ausente de tragédia quanto de início talvez se pudesse querer, mas sugerindo, a um só tempo, consolo e angústia, magia e aflição.

Não obstante em desuso, a alegoria do anjinho segue sendo usada para enterros de crianças na região Nordeste, lá onde morrer nos cueiros ainda é a serventia da casa. Vale comparar as imagens de Pereira e Chichico com as de outra variação poética identificada nesta jornada pela morte fotográfica, qual seja a do contemporâneo Sebastião Salgado. Nos anos 1980, o ubíquo fotógrafo mineiro perambulou pela América do Sul documentando a variedade humana do continente. Seu roteiro incluiu também uma incursão à seca nordestina, e foi na passagem por certa rodovia cearense que Salgado cruzou fortuitamente um cortejo fúnebre, a caminho de um cemitério rural. A família de lavradores marchava para enterrar a filha morta por desnutrição e não viu empecilho em deixar o fotógrafo os acompanhar. Salgado foi também autorizado a registrar a menina, e o fotógrafo não se fez de rogado em capturar a pequena num extremo *close-up*, de olhos abertos e coroadada por estranha cruz, polvilhada de purpurina (fig. 3).



Fig. 3 – S/ título. Sebastião Salgado, 1986.

Sem truques ou retoques, a imagem não mascara a verdade do cadáver mirim: há sangue parado nos olhos do bebê, indicando a decomposição em marcha. Símbolos religiosos também presentificam-se à foto, embora de maneira residual: são efeitos de realidade, dizendo do costume popular de se enterrar crianças sem batismo de olhos abertos, para que “encontrem o caminho do céu”. Assim não fosse, os bebês – inocentes das coisas da vida – errariam às cegas pelo limbo, sem encontrar jamais “a casa do Senhor”, esclarece Salgado sobre a tradição dos anjinhos nordestinos, cujas coroas são a marca mesma de seu pertencimento ao mundo cristão.¹⁰ Enquanto as fotos de Pereira e Chichico misturam magia e documento, Salgado cultiva um olho secular, não submisso ao discurso místico-religioso. Oferece, da menina, este *close-up* estático e sem vida, aí, onde só o que se esperava ver era precisamente corpo, vida, movimento.

Estranho prazer escópico perpassa a contemplação de um tal *close-up*: reclama-se e rejeita-se a um só tempo o sinistro rosto infantil, prestes a baixar à campa. . A mão da mãe entra em cena para dizer da pequenez do bebê, e é talvez porque já nos acostumamos a entender a fotografia como problema que digerimos a dor aí latente. Ao contrário das fotos pós-morte, por certo, a foto de Salgado não se endereça a álbuns de família, contexto em que receberia cuidados específicos, embebendo-se das tintas consolatórias do Sagrado. Trata-se aqui, bem entendido,

¹⁰ SALGADO, apud GARCIA, em *Severinos e Iracemas: uma leitura do Brasil atual em fotos de Sebastião Salgado e canções de Chico Buarque*. 2006, p. 112.

de um flagrante de reportagem, destinado a livros, jornais, revistas, publicações com as quais Salgado mantém um pacto de laicidade. A imagem foi feita para dizer de problemas da região Nordeste, lá onde o misticismo é parceiro da indústria da seca, produtora de morte em escala industrial. O que não impede de se ver, nesta e noutras imagens do fotógrafo, a religião como lenitivo para os sofrimentos do povo nordestino, entregue ao placebo do misticismo também para mitigar dores de corpo e alma, sabidamente insanáveis por obra da política local.

2 – Morte científica

Recebo, de uma fotografia da universidade, imagem pertencente ao acervo do Centro de Memória da Faculdade de Medicina da UFMG, datada de 1913. Nessa foto, alunos do professor Borges da Costa participam de uma aula de anatomia descritiva, tendo à frente cadáveres a serem autopsiados. A imagem põe-nos diante de dois corpos sem nome, sem parentes, sem identidade. São “peças anatômicas”, destinadas ao esquiteamento pelos estudantes, dispostos em linha numa imagem que não enseja um choque. Embora já bastante estropiadas, as “peças” não evocam a repugnância tradicionalmente conferida à condição cadavérica. Está-se nos domínios da medicina, e esses cadáveres revestem-se da objetividade científica que os esvaziou de toda e qualquer dimensão sagrada. O desconhecimento sobre a vida pregressa desses corpos é fundamental para que as “peças” sejam olhadas de maneira técnica, sem que sequer se pense em sua origem, as causas desses óbitos, a sorte pregressa desses defuntos.¹¹

Se, nas fotos de anjinhos, a morte surge como puro drama metafísico, aqui, ela é objeto de interesse médico. Em busca dos segredos da vida, os cadáveres são devastados à luz de um manual de anatomia, seguro por um dos alunos como um livro santo. Violentemente descarnados, esses corpos não impõem terror, já que esvaziados de espírito. O horrível está, mormente, em corpos mortos habitados por almas que não abandonam suas moradas. Destituídos de nome e, portanto, de alma, esses cadáveres estão nus¹² e podem mesmo ser exibidos como troféus. Pode-se rir-se com mofa dessas peças também, medida para esquecer seus truques para assombrar, tão mais ineficazes quanto mais se descobrem os meios

¹¹ Agradecimentos à fotografia Bruna Carvalho, do Centro de Memória da Faculdade de Medicina da UFMG.

¹² Mais sobre o conceito de “vida nua” em *Homo sacer* (AGAMBEN, 2014).

de se evitar a morte. Finalmente, a imagem não trai qualquer pretensão estética, deixando escapar, no máximo, um cheiro acre de formol. Afirma, nesse sentido, o *status* soberano da ciência, parâmetro a partir do qual a realidade vai sendo montada no século XX, esse século hábil em ironizar e menoscar da morte. Não por menos, um dos estudantes levanta a cabeça de uma de suas peças, para que sorria e tente parecer bem na foto.

3 – Moribundos

A prática do retrato pós-morte entrou em declínio, de meados do século XX até esta parte, tendo em vista mudanças no entendimento sobre a etapa final humana. Se antigamente morria-se em caráter privado, de maneira aceite e cultivada, a morte vem sendo cada vez mais expulsa e enxotada do cenário doméstico (ARIÈS, 2013). Morrer e adoecer são hoje problemas de cunho médico-científico, não mais questões a serem resolvidas e absorvidas em família, na privacidade do lar. Sob a égide da ciência, é pelos corredores de hospitais que a morte deambula, buscando quem a entenda ou console. Walter Schels e Beate Lakotta¹³ decidiram desafiar esse *status* de abandono senil da morte, aproximando as respectivas lentes daqueles que experimentam doenças terminais. Os fotógrafos alemães desafiaram tabus invisíveis e buscaram registrar pacientes cancerosos antes e depois de suas respectivas mortes, focalizando seus rostos e suas narrativas derreadeiras. O resultado foi uma exposição de grandes *close-ups* em preto e branco, postos ao lado de depoimentos desses pacientes, contando as suas histórias antes e depois da doença fatal.

As fotos de Schels e Lakotta mostram a morte com intimidade, nesta era refratária a toda ideia de extinção física. E se a mão técnica dos médicos retira algo da dignidade do morrer, tais fotos empenham-se em devolver alguma dignidade aos doentes. As informações textuais colaboram para tanto, recuperando a história dessas pessoas, que têm consciência de sua trajetória descendente, rumo a um ponto final. Curiosamente, não veem seus destinos como uma maldição. São capazes de entender a doença e a morte como parte de sua passagem sobre a terra. É assim que se conhece o que pensam aqueles que estão a um passo da morte. É assim também que se tem a oportunidade de conhecer percursos que,

¹³ Beate Lakotta é alemã e trabalha como redatora da editoria de ciência da revista *Spiegel*. Walter Schels também é alemão, e trabalha com fotografia desde 1970.

pela óptica dos hospitais, são vistos como tragédia. movimento não estaria completo se os fotógrafos não se aproximassem dos pacientes: Schels e Lakotta têm seus modelos como amigos. Para os fotógrafos, as imagens funcionam como uma homenagem final àqueles com quem privaram. Eis, nestas fotos, um novo tipo de ritual fúnebre, no qual não se aponta para crenças de qualquer sorte. E a ponta mais visível desse ritual laico contemporâneo são estas frias máscaras de luz e sombra, grafadas no suporte fotográfico pelo lápis luminoso da compaixão (fig.4).

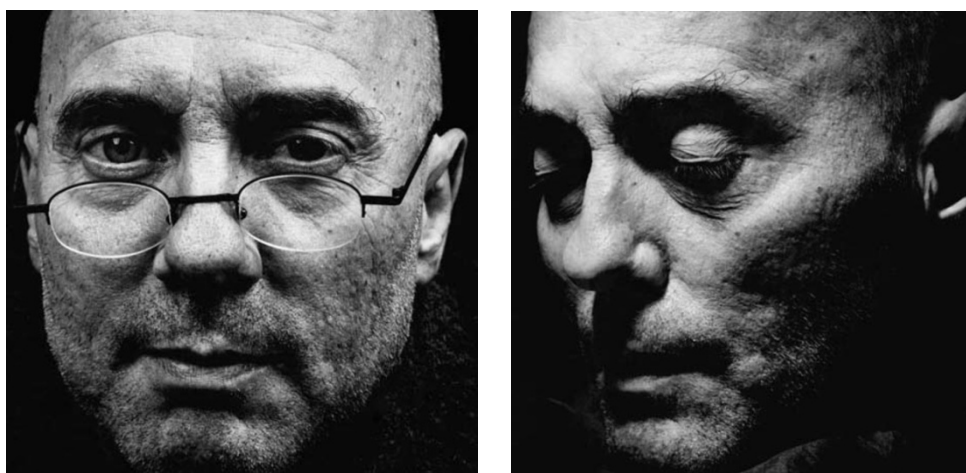


Fig. 4 – Schmitz. Schels e Lakotta, 19/11/2003.

4 – *Body farm*

A par da busca de Schels e Lakotta por dar visibilidade à morte enferma, está o trabalho da norte-americana Sally Mann,¹⁴ artista que, entre 2000 e 2003, fotografou corpos no *Forensic Anthropology Facility*, um centro de estudos sobre a decomposição humana do Tennessee. No ensaio *Body farm*, a fotógrafa elege como tema carcaças deixadas no parque dessa instituição para terem sua decomposição estudada. Trata-se, outra vez, de peças para exame da ciência, espécimes postos a serviço de análises calculistas. Mann fixa-se nesses corpos sem história para focalizar a sua biólise (fig.5). Numa abordagem que contraria a ciência normativa, registra “peças” em putrefação a partir da tecnologia que viabilizou a identificação de corpos através de imagens. Confere assim, via fotografia, uma marca derradeira a

¹⁴ Sally Mann nasceu em Lexington, Virginia, 1951. É uma das fotógrafas norte-americanas mais inovadoras da atualidade, e seu trabalho divide-se em diferentes ensaios, nos quais aborda temas como a sua própria família, a morte e a vida ao seu redor.

figuras das quais não se saberá muito, exceto que um dia tiveram corpo, este mesmo corpo visto aqui a apodrecer. De onde vieram esses cadáveres, que narrativa tiveram? Podem ter o seu sono eterno perturbado, vez que subtraídos à história? É útil que sejam fotografados, para que nos avisemos do apagamento de suas biografias?



Fig. 5 – *Body farm*. Sally Mann, 2000-2001.

Para além das perguntas mais imediatas, *Body farm* enseja uma reflexão sobre o corpo. Seremos assim um dia, dizem as imagens, transitaremos da saponificação passando pela esqueletização, até o desfazimento em pó, quando nos reintegramos à natureza. Devolver ao homem essa realidade corporal é o que propõe Mann nesse ensaio, antes um ensaio filosófico, tendo o colódio úmido como técnica de reprodução. Remonta ao século XIX o colódio úmido, técnica usuária de vidro e papel (negativo e positivo, respectivamente), para a fixação das imagens. Nas imagens do ensaio em análise, produz uma visualidade acidentada, como que bafejada pelo hálito do tempo. Um tal modo de fotografar, promovendo acidentes de percurso da luz em passeio bêbado pela emulsão química, colabora para emprestar uma imperfeição melancólica às imagens, agenciando a noção de deliquescência da carne, num íntimo casamento com a temática do ensaio.

A um olhar ingênuo, sem dúvida, as fotos de *Body farm* podem parecer banais. Todos os dias, somos bombardeados por imagens mostrando mortes em escala

industrial, difundidas pelos *mass media* e pela internet. Nesses meios, a morte oferecida é trágica, significando desvio da norma. Tornou-se senso comum que a morte, cujo epítome midiático é a morte violenta ou criminal, seja esta entidade sinistra a ser banida do cotidiano para que “tudo vá bem”, ideia já tratada por autores como Ariès (op. cit.). São de outra ordem as fotos de Mann, contudo, que não visam ao horror, mas convidam a uma aproximação com o nosso outro putrefato. Não se vê nos cadáveres de Mann a morte pornográfica, a morte banal e maldita dos meios de comunicação, já que aqui esta não vem nomeada ou carimbada por uma identificação. Tampouco se vê nessas imagens a morte sagrada das fotos *post-mortem*; muito menos a morte científica, brandida como troféu por calouros de medicina em busca de *status*. Eis, de outro lado, uma morte desritualizada, sem narrativa, não encenada. Uma morte oferecida como problema, portanto, problema que diz respeito a todos dignos do nome de humanos.

Travar contato com um defunto *in natura* é uma experiência *sui generis*, intuitiva Mann, que sugere não ter sido confortável transitar pelo *Forensic Anthropology Facility*. A fotógrafa poderia dizer, como Landsberg (2009, p. 24), que, diante do “mistério espiritual da morte efetivada”, quer-se encontrar razões para a extinção daquele corpo, mesmo quando anônimo. É a finitude da vida que se inscreve no cadáver, é o vazio de sentido de nossas existências que transparece no corpo morto, este estranho outro acabado a nos interrogar. Angústia, enfim, é o que provocam corpos em descenso, qualquer que seja a sua origem. E qualquer que seja a origem dessa angústia, ela é transferida, como por osmose, aos seus muitos duplos fotográficos, das fotos *post-mortem*, passando pelas máscaras de Schels e Lakotta até os fantasmas anônimos de Sally Mann.

5 – Deterioração

A fotografia costuma ser entendida como a marca luminosa de um instante. Indica um tempo cristalizado, um átimo infinitesimal que subsiste na imagem, sob a forma de luz impressa. Por sua vez, o tempo é uma grandeza sempre apontando a deterioração. Tudo se desvanece, diz o tempo, e mesmo o universo sucumbirá ao avanço dos anos, inclemente em sua progressão. A fotografia pode ser vista, nesse sentido, como um meio de deter o tempo, ainda que provisoriamente: mumifica as coisas, embalsama-as em sua clepsidra de sais de prata. Especialmente

os cadáveres ganham curiosa revivescência por meio da técnica: são como espectros, emanações derradeiras de uma vida que desapareceu. Se a fotografia logra enganar o tempo, concedendo uma última chance às coisas já mortas, não engana, porém, nunca, a morte. No máximo, negocia com ela: ou conjura-lhe os “demônios” por meio de símbolos e artifícios, ou retira-lhe a carga ritual, exibindo-a nua e terrível, destituída de mágica. Em qualquer dos casos, a velha senhora de preto ainda vigia e contempla, do lado de lá da imagem, com um sorriso amarelo nos dentes. Em qualquer dos casos, assiste, vitoriosa, ao apodrecimento de todos nós.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer - O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. São Paulo: Unesp, 2013.

ARRUDA, Rogério Pereira de. *O ofício da fotografia em Minas Gerais no século XIX (1845-1900)*. Belo Horizonte: edição do autor: 2013.

BORGES, Déborah Rodrigues. *Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960)*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, 2008.

CAMPOS, Luana Carla Martins. *Instantes como este serão para sempre: práticas e representações fotográficas em BH (1894-39)*. Dissertação de Mestrado em História, UFMG, 2008.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 1993.

FRAGOSO, Cláudio Heleno. *Conceito jurídico-penal de cadáver. A questão do natimor-*

to. Disponível em: http://www.fragoso.com.br/eng/arq_pdf/helena Acesso em: 25/09/2014.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2012.

FARIA, Alexandre Graça. *Severinos e Iracemas: uma leitura do Brasil atual em fotos de Sebastião Salgado e canções de Chico Buarque*. Juiz de Fora: Revista Verbo de Minas, 2006. p.103 a 125.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

LANDSBERG, Paul Ludwig. *Ensaio sobre a experiência da morte*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2009.

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

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

MACHADO, Carlos Alberto. *Cuidar dos mortos*. Sintra, Instituto de Sintra: 1999.

SANDRO, Blume. *Fotografia mortuária: imagens da boa morte*, anais do IV Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades, Anpuh. Memória e narrativas nas religiões e nas religiosidades. Revista brasileira de história das religiões. Maringá, v. V, n.15, jan/2013.