

O vivo, o morto, a imagem: a presentificação do corpo ausente nas fotografias familiares do século XIX

Carolina Junqueira dos Santos²⁶

Resumo: O artigo parte de antigas fotografias em que aquele que posa porta, junto ou ao lado do corpo, o retrato de um ausente, supostamente um ente querido morto. Essas imagens, produzidas em um âmbito familiar e afetivo desde o advento da fotografia, provocam um vertiginoso jogo entre presença e ausência. A imagem fotográfica é colocada dentro da cena como objeto memorial, compondo uma nova dimensão espaço-temporal na qual vivos e mortos novamente se encontram. A partir dessas imagens, evocaremos 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. Trata-se de uma reflexão sobre o que a morte oculta e transforma em imagem, não somente como um jogo de visibilidades, mas, sobretudo, dentro de uma ideia fundamental de presença. A morte seria uma espécie de transição do visível do corpo para um outro estado de visibilidade e presença, constituído a partir da ausência do corpo original. Desde sempre, o homem lida com o desaparecimento de um corpo produzindo rituais, imagens e monumentos, rastros visíveis e tangíveis que desejam, sobretudo, evocar o efeito de alguma presença do morto.

Palavras-chave: Fotografia; Luto; Presença; Memória.

O retrato é menos a recordação de uma identidade (memorável) do que uma recordação de uma intimidade (imemorial). A identidade pode estar no passado; a intimidade pertence ao presente. Mas ainda: o retrato é menos a recordação dessa intimidade do que um chamado a essa intimidade.

Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, p. 62

[Tradução nossa]

26 Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-doutoranda em Antropologia na Universidade de São Paulo, com financiamento da FAPESP.



Fig. 1 - Mourning Portrait, *carte-de-visite*, c.1866 [Thanatos Archive];



Fig. 2 - Jean Auguste Dominique Ingres, *La Vierge adorant l'hostie*, 1854 [Musée d'Orsay, Paris].

Uma mulher vestida de negro nos olha de dentro da fotografia. Ela porta a imagem pintada de uma criança – uma *aparição*. A mulher tem a expressão séria, segura com uma das mãos o quadro, vincula-se a ele como parte de um corpo comum. Ela está morta, a criança. Seu rosto branco, irradiado pela intensa luz que lhe contorna, olha enviesado para outro lugar, lugar sem acesso. A mulher aponta: *esta criança*. Seu rosto, também branco, está mergulhado no negro do luto, a mão que não sustenta o quadro está abaixo, sem gesto. Mas a mulher liga-se ao quadro, à pequena criança, dois corpos que ainda se comunicam numa relação em que o nosso corpo também é implicado. Ela olha e nos exhibe o seu luto, silenciosa, põe-se diante do dispositivo fotográfico para guardar a criança, para guardar-se com ela.

Outra mulher faz-se imagem junto ao filho. Ele está morto. Ela não nos olha, não o toca, mas vincula-se a ele pelo olhar, pelo gesto sagrado de suas mãos. O rosto, sereno, contempla o filho, cujo corpo é de outra ordem, mas sua presença é efetiva no pequeno corpo de pão. A mulher mistura-se a ele na comunhão, numa relação quase antropofágica, na partilha da carne, do sangue, do corpo de Cristo feito hóstia, esse resto de imagem, resto do gesto celebrado antes de sua morte: *Isto é o meu corpo*. Maria contempla o filho morto, já ressuscitado, agora o pedaço de pão. Nosso olhar é lançado, junto ao dela, ao vínculo sagrado e amoroso que liga seu corpo ao do filho. *Fazei isto em memória de mim*, teria dito Cristo pouco antes de morrer; *em memória do nosso vínculo*, parece ressoar daquelas duas mulheres, fazendo-se imagem com a sombra dos seus filhos.

A imagem dentro da imagem marca o lugar de ausência e, ao mesmo tempo, o retorno do morto. A fotografia apresentada pelo vivo, portada sobre seu corpo, ligada a ele pelas mãos, parece reverberar as imagens em que as pessoas se tocam vinculando os corpos uns aos outros. Agora, quando o outro é um retrato, corpo refeito na subjetividade do sobrevivente, parece evidenciar-se a espessura do contato: as mãos do vivo são o lugar de uma continuação. Na nova imagem, acontece o encontro, o que Hans Belting pensará como a reintegração social do morto por meio de sua imagem. Ele dirá ainda que “o retrato parece conter não só outro retrato, como também encena uma imagem da memória como uma relíquia do tempo perdido.”²⁷ *Presentificados* no ato fotográfico, os ausentes juntam-se, uma vez mais, aos vivos. Para além da fotografia resultante, é o encontro mesmo, via imagem, que faz ecoar uma ressurreição.

O gesto de mostrar essas imagens é também uma enunciação: *elas estiveram aqui*. As mãos seguram um corpo sagrado – corpo ausente, separado –, materializado no papel, no tecido, no corpo daquele que expõe o retrato. Uma mulher vestida de preto se apoia em um cavalete que suporta a imagem do filho. Uma criança sentada numa pequena poltrona mostra a fotografia de sua mãe. Como um véu de Verônica, que guarda o rosto daquele que ainda estava vivo no momento da impressão, as fotografias parecem querer romper a desapareição, insistindo na permanência dos mortos na imagem do corpo outrora vivo. Como se, fotografando a fotografia do vivo, ele não morresse mais; ou

27 BELTING. Por uma antropologia da imagem, p. 70.

VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

retornasse, continuamente, uma vez, outra vez mais, mantendo-se vivo na proliferação de sua visibilidade.



Fig. 3 - Sours Bros., *Mourning mother with a painting of her deceased infant*, carte cabinet, EUA, c.1895 [Thanatos Archive]; Fig. 4 - Peterson, *A baby holds a photo of his mother*, carte cabinet, Canadá, s.d. [Flickr]; Fig. 5 - Lorenzo Costa, *Sainte Véronique* (detalhe), 1508 [Musée du Louvre, Paris].

VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

Se o primeiro retrato fora feito para reter um traço, o segundo, o retrato do retrato, revela que o ausente permanece em movimento via imagem. Para além do contato, das mãos, do gesto de mostrar o corpo do outro, há o ato mesmo de rememoração que, na imagem que lança de volta o rosto desaparecido, parece convocar a nós. Essas famílias exibem o rosto ausente, rosto recomposto pela imagem, olhando-nos de um passado longínquo como se ainda dissessem: *olhem; lembrem-se; não nos esqueçam*. A fotografia é uma memória, mas também uma espécie de prova, além do lugar de encontro de todos esses corpos.



Fig. 6 - Bonney and Wallace, *A man and woman with their four living children and a portrait of a fifth, deceased child*, carte cabinet, EUA, c.1889 [Thanatos Archive]; Fig. 7 - DeVos, *A family posing with a large memorial portrait of a deceased infant*, carte cabinet, EUA, c.1890 [Thanatos Archive]; Fig. 8 - Welch's, *Ida Whitmore and children with a memorial portrait of Frank Whitmore*, carte cabinet, EUA, c.1895 [Thanatos Archive].

Louis-Vincent Thomas falaria do estado de memória desencadeado pela morte de um ente querido como o de uma *liturgia da lembrança*. Liturgia, ele diz, porque de fato há aí a concepção de algo da ordem do sagrado.²⁸ Para o antropólogo, fazer sobreviver o morto serve para nos assegurar

28 THOMAS. La mort en question, p. 510.

VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

da nossa própria existência, já que a morte do outro é também, parcialmente, a nossa. Mas essa sobrevida do morto, aponta Thomas, não seria originária de um gesto de guardá-lo de fato, como há casos em que pessoas congelam seus mortos, transportam seus defuntos; não consistiria, também, em fazer embalsamar o morto para que ele permanecesse por perto. Trata-se menos de uma literalidade da presença efetiva do morto, mas de uma sobrevida simbólica, sendo absolutamente importante, para a compreensão da separação, a construção de um processo de desaparecimento do corpo para o aparecimento da imagem. Thomas dirá que “A liturgia da lembrança ajuda justamente a sublimar o escândalo do desaparecimento.”²⁹ Os retratos que guardam retratos parecem nos falar dessa tentativa de sublimação, recompondo a presença do ausente em uma nova imagem, com a qual se partilha tempo e espaço.



Fig. 9 – *Father's photo*, ferrótipo, c.1858 [Thanatos Archive];

Fig. 10 – Martin's Art Studio, *Mrs. Diven and children*, carte cabinet, EUA, c.1899 [Thanatos Archive].

29 THOMAS. La mort en question, p. 511.

VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

Nessas duas imagens, vemos o mesmo gesto de ambas as famílias: compor um novo espaço com os próprios corpos e o corpo do outro; partilhar, via dispositivo fotográfico, o mesmo lugar, o mesmo instante, a mesma imagem com aquele que não está mais. Na primeira fotografia, a menina segura um daguerreótipo com a imagem do pai; sua mão toca este outro corpo feito de vidro e metal. A outra mão repousa no ombro de sua mãe, fazendo com que ela, a menina, seja o vínculo carnal entre os três. Na imagem ao lado, a cena se repete: três crianças e a esposa velam a imagem do marido; ou, antes, exibem o corpo desaparecido. A mulher toca a moldura do quadro, como se tocasse o outro corpo, seu gesto parece suave e seu olhar é desafiador, como quem insiste em nos confirmar a veracidade da imagem: *esta é a nossa família*. Os corpos desaparecidos, recompostos pela fotografia, estabelecem uma outra ordem de relação com o espectador. Esses retratos memoriais falam dos mortos, falam dos vivos, e inauguram um novo lugar de relação: a imagem. Mas, daí, de onde vivos e mortos nos olham, vemos uma ausência voraz: nem mortos, nem vivos, mas o absolutamente vazio. Os vivos da imagem nos mostram os seus mortos. Não são eles que os olham, somos nós, o outro da imagem, ausentes como os mortos. Olhamos vivos e mortos com os mesmos olhos. A imagem não diz nada, não nos dá a dimensão exata de um corpo vivo e de um corpo morto. Somos olhados e assombrados por aqueles olhos que nos imploram: *não nos esqueçam*.



Fig. 11 - Mr. George James Webb, Mrs. Webb, Mary Isabella Webb, Caroline Elizabeth Webb, daguerreótipo, 1845 [George Eastman House].

Em outra imagem, ninguém nos olha. A família contempla um ausente, mas não nos mostra nada, a não ser seu próprio gesto de mostrar e lembrar. A moça parece olhar o pai, que olha para a mulher, que tem os olhos baixos, talvez a única a olhar o retrato. A criança tem os olhos fechados e vincula-se carnalmente à irmã. Nenhum olhar se cruza, não sabemos do que eles querem se lembrar. Mas o que vemos ali, muito além de um retrato familiar, é o retrato de uma família guardando como memória o próprio gesto de rememoração. Essa *mise en scène* da fotografia, seu teatro de memória, torna-se, ao mesmo tempo, um *mise en abyme*, a memória da memória da memória... Talvez essa imagem, em especial, nos fale disso; mas não seriam todas as fotografias constituídas dessa mesma vertigem?

Durante o século XIX, fotografias como essas foram largamente produzidas. A imagem fotográfica, que por si já falava de uma memória, era colocada dentro de uma cena para compor mais firmemente uma potência memorial. Além da encenação visual de uma rememoração, diversas estratégias fotográficas foram utilizadas para compor o uso memorial das imagens, como em fotografias de crianças mortas ao lado de retratos de quando eram vivas; fotografias de vivos posados ao lado de sepulturas familiares; retratos de vivos já mortos dentro de coroas de flores, em verdadeiros altares contra o esquecimento. A prática da fotografia *post-mortem*, na qual vemos o cadáver mesmo, sozinho ou junto à família, foi bastante comum nos mais diversos lugares do mundo, como se ela, a fotografia, instaurasse, desde seu advento, um lugar emblemático de sobrevivência.

Como uma instância mágica, a fotografia se transforma no lugar onde morto se faz de vivo e vivo se faz de morto. Este lugar do encontro, diria Jean-Luc Nancy, não é o passado, mas o presente da rememoração, presente do estado atual de ausência: “A memória a que então nos referimos não consiste na conservação de um presente passado: ela é recuo ou refluxo em direção ao fundo sempre presente – e propriamente imemorial – da própria ausência.”³⁰ Esse presente, imemorial, é o lugar então de outra instância que liga os corpos: a intimidade – gesto, vínculo, contato.

30 NANCY. *Le regard du portrait*, p. 56.

VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017



Fig. 12 - Unidentified girl in mourning dress holding framed photograph of her father as a cavalryman with sword and Hardee hat, ferrótipo, EUA, c.1861-70 [Library of Congress]; Fig. 13 - Bradbrook & Wegmann, Children posing with a memorial painting of deceased brother, carte cabinet, EUA, 1890 [Thanatos Archive]; Fig. 14 - Boy with sister's photo, ferrótipo, c.1860 [Thanatos Archive].

As fotografias não mostram, simplesmente, o corpo do outro, mas são o lugar próprio de um contato dos corpos – elas mostram o corpo que porta a imagem e o corpo portado. Não bastava já existir a imagem daquele que se ausentou, era preciso fazer-lhe, ainda, outra imagem junto ao que ficou. A fotografia tenta resistir à desapareição nos corpos duplicados que se tocam uma vez mais. Mas o que esses retratos querem verdadeiramente mostrar não está contido neles; ou, não nos é dado a ver. Esse estado presente, imemorial, não pertence a nós, longínquos espectadores da imagem. A intimidade não é da ordem do visível, ainda que seja o que mais verdadeiramente procuramos nos retratos daqueles que amamos. Ela *apareceria* somente num relance, como uma *memória involuntária* proustiana, sem previsão e sem acesso. Talvez uma fotografia nos permita apenas permanecer no território seguro de uma lembrança consciente, da qual tentamos extrair a espessura de uma intimidade nela perdida. Mas a imagem é, por excelência, a tentativa de restituição do perdido. Se ela aponta e afirma uma separação, ela é também a promessa de um reencontro. O olhar lançado e o olhar devolvido podem produzir um escape à imobilidade fulgurante da fotografia, criando um lugar de acesso ao outro, via afeto e intimidade – relação estabelecida sempre *fora*, no extracampo da imagem.

VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017



Fig. 15 - Barthélémy Thalamas, *Portrait métaphorique*, França, daguerreótipo, c.1850 [RMN / Hervé Lewandowski];

Fig. 16 - Mrs. Middleton, *Welsh Widow*, *carte-de-visite*, Reino Unido, c.1870 [Flickr].

Arrastado para a vertigem, o olhar encontra o corpo do outro, corpo desfeito e refeito, corpo que se dá inteiro ao contato, em papel, moldura, estojo. Olhar o corpo do outro é tocá-lo através de uma distância, tocar o que está para além do papel e das aparências, tocar a presença que não se dá a ver; uma intimidade. O luto, tal como a imagem, é também uma tentativa de restituição, a afirmação da separação e a promessa de um reencontro, estado no qual o morto se faz ausente e presente concomitantemente. A morte é a descontinuidade radical, irreversível, que inaugura no sobrevivente um tempo de ressignificação e simbolização do que desapareceu.

Na morte, a experiência do luto envolve os três tempos em diferentes instâncias: o passado das lembranças e da relação com o morto, o presente da realidade de sua morte e o futuro como projeção de uma nova relação com ele. A psicanálise falará de lutos normais e patológicos, com suas etapas, seus processos, suas consequências, e com o final desejado que seria o de uma interiorização do morto pelo sujeito, realizadas suas representações e simbolizações acerca do desaparecimento. Em todas as etapas previstas, a função da rememoração é fundamental, não só porque *localiza* a existência de alguém que desapareceu, mas também porque *indica* a diferença temporal dessa existência em relação ao novo processo, agora, de memória. Mas ela, a memória, é um jogo: entre presente e

VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

passado, na construção de uma nova imagem projetada ao futuro, ela se movimenta junto ao sobrevivente, jamais como uma instância estática. A memória é viva e o luto é parte desse tempo em que o imaginário se reconstrói e se modifica permanentemente. Walter Benjamin, ao escrever sobre Proust, diz que “(...) um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”³¹ A rememoração é, portanto, o lugar não somente de uma sobrevivência do morto, imobilizado pelo vivido, mas onde ele de fato vive, espaço em que novas lembranças formam-se continuamente.



Fig. 17 - L. F. Cramer, *Woman in white dress unveiling a framed portrait of a woman*, EUA, c.1890

[Coleção Geoffrey Batchen]; Fig. 18 - *Father's portrait*, daguerreótipo, c.1850 [Thanatos Archive].

Nessas imagens, as duas cenas evocam a ideia de uma rememoração: a memória como revelação. Na primeira, um retrato fotográfico é desvelado ao canto, quase a sair de cena; na segunda, revela-se uma pintura, que quase encobre os corpos vivos, e que parece indicar que o ausente não possuía uma fotografia. Esses corpos-fantasmas, que ressoam de tempos distantes, são *tornados*

31 BENJAMIN. A imagem de Proust. In: *Obras Escolhidas I*, p. 37.



VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

presentes na presença dos outros corpos da imagem, como matéria da memória destes. Ainda que um grosso tecido cubra os quadros, no ato fotográfico eles são dados a ver. Ali, rostos ausentes e presentes são guardados juntos, e o gesto das mãos – que mostram e escondem a imagem – faz ecoar o trabalho da memória.

Na imagem a seguir, teríamos uma clássica fotografia familiar se não estivéssemos, contudo, diante de uma evidente simulação. Se, em tantas imagens memoriais, o vivo escolheu portar o retrato de um ente querido desaparecido, para que ali permanecessem juntos, na imagem abaixo os mortos foram verdadeiramente *incorporados* na cena, tentando estabelecer, com ela, o mesmo vínculo que o corpo vivo. Estando ausentes do ato fotográfico, as duas mulheres mais velhas foram adicionadas à fotografia da família – pai, mãe e bebê – na dimensão mesma dos outros corpos da imagem, recortadas de um contexto original perdido. A perspectiva da fotografia final é estranha e desastrosa, os rostos do fundo são maiores que os do primeiro plano, os tecidos recortados mostram claramente a montagem, mas algum efeito de co-presença é produzido no novo retrato. Ainda que já existissem anteriormente os retratos das duas senhoras, não bastava que eles e a nova imagem familiar estivessem lado a lado no álbum, ou em molduras justapostas. O que se desejou fazer foi um retrato coletivo, imagem que envolvesse todos os membros – presentes e ausentes, vivos e mortos –, como uma autenticação dos laços e da partilha de um tempo e espaço comuns. A fotografia pôde reunir os corpos e fazê-los coabitar a imagem, num corpo-a-corpo efetivo, em um contato físico que ficcionaliza ausência e presença em prol de uma nova memória que poderia apagar o evento real (cada uma das cenas incompletas) para guardar somente a lembrança fotográfica, aquela na qual todos estão no mesmo lugar.



Fig. 19 - Prebensen, Family group doctored to include two elderly female relatives, gelatina de prata, EUA, c.1900 [Paul Frecker Collection].

As fotografias *post-mortem* foram também um meio muito utilizado para se projetar o vivo e o morto no mesmo espaço, na mesma imagem. Tal como aquele que porta o retrato do ausente, aqui o vivo toca o corpo morto, o cadáver, imagem e semelhança do homem vivo. Essas imagens são também lugares de uma certa restituição do corpo desaparecido. Para além das sepulturas onde agora jazem os restos, as fotografias mantêm intactos os corpos em seu caráter visível. O que vejo na imagem é o que, do outro, era-me oferecido ao olhar. Seu corpo, vivo ou morto, remete-me à *pessoa*, traz um vestígio de sua presença, de forma que, de repente, pego-me com os dedos na pele da imagem, acariciando seu corpo de prata. De um mero objeto fotográfico, a imagem se transforma em sujeito, não mais em sua pura visibilidade, mas no que ela me causa pelo corpo que carrega. Corpo esse que era de carne, feito de matéria orgânica, vivo e denso, espesso e visível, mas também repleto de invisibilidades. A imagem, por um momento, ocupa o lugar do corpo, ela é um corpo, é o lugar no qual meu próprio corpo interage com o outro, o desaparecido.

VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

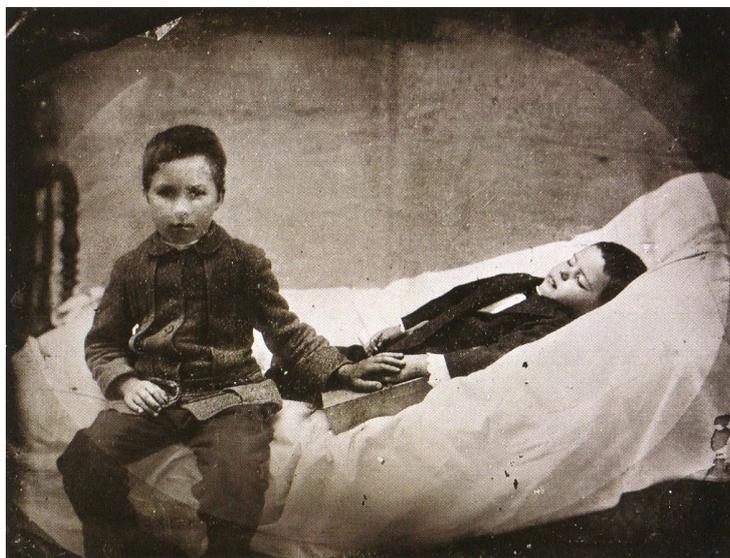


Fig. 20 - Brother mourning brother, ferrótipo, c.1870 [The Burns Archive];

Fig. 21 - Brothers, carte cabinet, c.1905 [Thanatos Archive].

Na fotografia a seguir, a cena, que soa extremamente natural, é comovente: a irmã vai em direção ao menino morto, toca-lhe com as duas mãos como se o chamasse, tentando acordá-lo, ou como se, através do contato físico, tentasse se certificar da impossibilidade do irmão se levantar e sair com ela. Do rosto da menina não vemos quase nada, está ligeiramente desfocado, em movimento, indo em direção ao irmão morto. Ela parece olhar diretamente o seu rosto, uma mão sobre o ombro, a outra no quadril do menino. Talvez lhe tenha sido pedido que ficasse ao lado do morto para a última imagem de ambos e, a caminho da fotografia, já diante dele, não pôde mais se virar para a câmera, não pôde tirar seus olhos da imobilidade do irmão, e a imagem fora feita enquanto ela, a menina, ainda não estava pronta para o disparo. O que restou da relação das duas crianças é a névoa afetuosa que envolve toda a imagem, aquilo que delicadamente aparece no gesto vivo da menina sobre o corpo morto do irmão.



Fig. 22 - *Sister*, ambrótipo, c.1858 [Thanatos Archive].

Daqui, partamos em direção a outras imagens, imagens que vagam, agora ainda mais, por ficções e ilusões fotográficas. A fotografia espírita, que não anunciava a presença real do cadáver, mas, antes, a aparência viva e geralmente translúcida do sujeito agora morto, foi uma prática bastante comum no século XIX, que gerou, para além de uma comoção apaixonada, uma polêmica feroz. Nessas imagens, os corpos mortos e vivos estão efetivamente separados; o ato fotográfico seria, ele próprio, a junção de dois mundos que se tangenciam, no momento exato da tomada da imagem. Inscrevendo o invisível no retrato, a fotografia tomava para si mais uma função mágica, não somente a de registrar uma cena visível, mas a de captar o que não é dado a ver. O que a fotografia espírita propunha, muito mais do que fazer visível o espírito do morto na imagem, era a elaboração de um espaço comum em que vivo e morto estariam novamente juntos, ainda que o vivo não pudesse vê-lo a olhos nus. Abolindo a separação entre vivos e mortos, a nova imagem era, ela mesma, o lugar de um encontro tornado visível. Talvez o simples fato de estar ali sentado, para fazer a fotografia junto ao ente querido morto – invisível –, já produzia no vivo uma sensação efetiva da presença fantasmática.



Fig. 23 - William H. Mumler (atribuído), Spirit photograph, man and his departed family, EUA, c.1868 [The Burns Archive]; Fig. 24 - William H. Mumler, A woman posing with the spirit of a deceased relative, probably a daughter, EUA, c.1871 [Thanatos Archive]; Fig. 25 - Wylie, Mrs. Bentley and the spirit of her deceased sister, 1920 [National Media Museum Collection].

Há aqui, portanto, um jogo curioso: da invisibilidade do morto na cena fotografada à sua visibilidade na fotografia produzida, duas ordens de experiência foram vivenciadas pelo vivo. A discussão sobre fraudes, processos judiciais, vitórias ou derrotas dos fotógrafos-médiuns envolvidos não nos interessa aqui. O que é verdadeiramente aterrador é a crença cega nessas imagens, que produziam algum tipo de sensação da presença do morto, fosse pela experiência do pensamento e da memória no ato fotográfico, fosse pela posterior visualização do desaparecido na fotografia. Essa crença necessária na ilusão, de acordo com a psicanalista Laurie Laufer, é o ponto-chave no estudo dessas imagens, já que elas revelam o desejo desesperado do sobrevivente de encontrar um rastro vivo do morto. Assim, nas fotografias de espíritos, havia não somente o registro de uma presença – como numa fotografia qualquer – como também a *verdadeira presença* do ausente no próprio ato fotográfico. Segundo Laufer, especialmente na época da Guerra Civil Americana e da Primeira Guerra Mundial, desenvolveu-se mais fortemente esse tipo de prática fotográfica, que trazia algum consolo às famílias que perdiam entes queridos em batalhas e que, tantas vezes, não viam mais sequer o corpo morto. Nesses momentos, quando o desejo de comunicação com o além crescia

vertiginosamente, os enlutados não estavam conectados com ideias ou possibilidades de fraude, mas com uma promessa qualquer de abolir a distância do morto.

Os fotógrafos “espíritos” propunham aos enlutados um último encontro com o desaparecido, geralmente sem sepultura – já que abatido, aquele, em campo de batalha. Esse último encontro era registrado em uma placa fotográfica. Enxergar o morto a seu lado, revelado na foto, era uma proposta tentadora: um grande número de enlutados acorreram aos estúdios desses fotógrafos, que, para tal ocasião, apresentavam-se como médiuns, verdadeiros intermediários entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. (...) O que é importante destacar nesse fenômeno é a crença necessária na ilusão. Mesmo quando os fotógrafos “espíritos” passam às confissões, e reconhecem ter fabricado com todos os detalhes essas imagens enganosas – o que aconteceu em diversos processos –, algumas famílias insistem em ratificar a veracidade do encontro registrado na placa.³²

A capacidade de acreditar em fantasmas é, segundo Freud, inata, infantil e, possivelmente, renovada em momentos de crise, mesmo pelos incrédulos. Hoje nos parece absolutamente espantoso que aquelas pessoas acreditassem nas fotografias manchadas, duplamente expostas, com impressões geralmente rudimentares e grosseiras, mas o que elas viam na imagem não estava ali, não estava nela. O espírito, tornado visível na fotografia, passava a povoar outros espaços imaginários no momento mesmo em que era visto. Sua nebulosidade, seu estado de quase transparência, certamente causava ao enlutado uma potente sensação de fantasmagoria que ultrapassava imediatamente as bordas da imagem. Resta pensar sobre quem habita o espaço de quem nessas imagens espíritos, se o morto vem se tornar visível na visibilidade do vivo ou se, ao contrário, o vivo é que se torna espectro junto ao morto, para que assim possam, em ambos os casos, permanecer juntos. A imagem torna, vivo e morto, visíveis e invisíveis ao mesmo tempo, na transparência e opacidade de cada corpo. Na fotografia restam, por fim, somente fantasmas.

As fotografias de espíritos respondiam à demanda do enlutado por uma visibilidade que abrisse espaço a uma imensidão invisível, impalpável. Mas a ideia de uma presença não está, integralmente, no visível; ele, antes, a desperta ou produz, lançando ao invisível a possibilidade de uma continuidade da história, da memória, de uma relação. Mesmo que haja uma margem intangível de invisibilidades, desejamos que algo da ordem do visível nos deixe um rastro, nosso olhar está aflito

32 LAUFER, *Au risque des images*, p. 136-138 (Tradução nossa).

VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

diante do mundo à espera de um sinal, que só pode ser dado em alguma matéria tangível. As fotografias de espíritos reverberam o uso funerário que fazemos das imagens e, de alguma forma, elas falam claramente do nosso desejo e relação com as imagens amorosas e enlutadas: queremos um traço do outro, qualquer que seja, a promessa de uma sobrevivência, de uma continuidade.

Nas duas próximas fotografias, o que falta ocupa a dimensão de um corpo. Na primeira, sentado à cadeira, jaz o retrato de uma mulher. Na segunda, a cadeira jaz sozinha. O retrato da mulher, que olha para fora da imagem, fora colocado sobre uma cadeira em meio ao jardim da casa, com um suporte escondido abaixo do tecido negro, o que lhe dá um pouco mais de altura, correspondendo melhor aos outros corpos ali ao lado. O tecido acompanha o vestido da mulher ausente, como se lhe devolvesse um corpo sentado. Uma outra mulher – de corpo presente na imagem – apoia-se no retrato, como se apoiasse num objeto qualquer de um estúdio fotográfico. Mas, aí, também, é exibido o contato físico entre elas, a dimensão de uma intimidade. Na segunda fotografia, duas mulheres tocam, com certa resistência ou discrição, os braços da cadeira que contorna o corpo ausente. A imagem lança-nos diversos corpos, todos atentos em direção à câmera, mas nossos olhos jazem perdidos na vertigem do espaço esvaziado. O corpo do morto é, agora, o lugar que ele não ocupa mais.



Fig. 26 - S/t, EUA, s.d. [Neel Collection];



Fig. 27 - *The Empty Chair*, albumina, c.1890 [Flickr].

VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

Na imagem a seguir, restaram também somente os vivos. Não há o corpo morto, não há a exibição de um retrato, não há espírito, não há fantasma. O rastro do desaparecido está nos lugares esvaziados de sua presença, na marcação que o vivo faz desses espaços, nos gestos e nas palavras. O menino da direita aponta para a mesa onde *ela* – a irmã – estava deitada, talvez mencionando o lugar de colocação do corpo morto durante o funeral; o menino mais à esquerda, sentado em uma cadeira de balanço, porta perto de si a inscrição: *a maneira como eu a segurava*; os dois meninos ao centro apontam para a cadeira da irmã; a mãe, entre todos os filhos vivos e na ausência da menina perdida, apenas leva a mão à barriga, como se anunciasse, mas sem ajuda das palavras inscritas na imagem, o lugar de outrora também ocupado pela criança ausente; lugar, como os outros, esvaziado. A menina não está em lugar algum, mas sua presença invisível ronda e convoca toda a imagem. A fotografia fora feita do lado de fora da casa, para onde foram levados objetos e móveis. Lá, sob uma luz mais eficiente, a família sobrevivente encenou a presença da criança morta, não simulando seu corpo desaparecido, mas tornando-a presente no gesto que a convoca. A última inscrição da imagem, expressão funerária comum na época, *Not lost but gone before*, traduz o efeito de permanência desejado pelos enlutados; ainda que parta antes, o morto jamais é um vínculo perdido com os vivos.



Fig. 28 - Stinchcomb Photo Studio, Not lost but gone before, EUA, 1915 [The Burns Archive].

VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

Para além dos rostos e dos gestos dos sobreviventes, mesmo do ambiente rural que circunda toda a cena, o que me comove nessa fotografia é a mão que não mostra, a mão que não aponta, as mãos dos vivos exibidas como se para mostrar a própria presença. Os vivos parecem querer dizer: *nós permanecemos aqui*. Ao mesmo tempo em que apontam o desaparecimento da menina morta, eles se fazem marcar como os elementos vivos da imagem. Ou, então, como se em uma lista de chamada que convocasse os sobreviventes para um exercício de memória, todos se colocassem diante do dispositivo fotográfico, acenando a própria presença e fazendo recordar a menina sem rosto, sem corpo e sem imagem, que sobrevive à margem de sua visibilidade pela potência do gesto do vivo.



Fig. 29 - Cornelis de Visscher, *Portrait d'une veuve âgée de quarante ans et d'un enfant* (detalhe), 1576 [Musée du Louvre, Paris].



VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

Na última imagem, uma pintura de 1576, há uma cena que reverbera, anacronicamente, as fotografias que portam fotografias do século XIX e início do XX. Uma viúva e uma criança, ligadas na imagem pelo gesto do corpo da mãe em direção à filha, velam o retrato do marido e pai ausente. Sendo uma pintura, os três personagens poderiam estar juntos na cena, todos como vivos, para que a imagem fosse guardada sem a evidência daquela falta. Mas essa pintura não é sobre estar junto, é sobre o luto e o ato de memória. A mulher decidira fazer-se imagem com o marido morto, revelando o estado atual de cada um dos corpos no ato mesmo de produção da imagem. O homem olha, agora, de trás da cena, sem contato evidente com os corpos dos vivos, um rosto convocado da irreversibilidade de sua condição, ausente do campo de visão de seus sobreviventes, intangível, como uma aparição distante.

Bibliografia

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

BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. Trad. Jason Campelo. *Concinnitas*, ano 6, v. 1, n. 8, p. 65-78, jul. 2005.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36-49.

BURNS, Stanley B. *Sleeping Beauty II: Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography: American and European Traditions*. New York: The Burns Archive Press, 2002. n.p.

LAUFER, Laurie. Au risque des images. *Topique*, n. 107, p. 135-148, fev. 2009.

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

THOMAS, Louis-Vincent. *La mort en question: traces de mort, mort des traces*. Paris: L'Harmattan, 1991. 538 p.