

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE

ADRIELE SIQUEIRA

DISCURSOS SOBRE A INFÂNCIA EM FOTOGRAFIAS PÓS-MORTE E TUMULARES -
PONTA GROSSA (1920 - 1965)

PONTA GROSSA
2018

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE

ADRIELE SIQUEIRA

DISCURSOS SOBRE A INFÂNCIA EM FOTOGRAFIAS PÓS-MORTE E TUMULARES -
PONTA GROSSA (1920 - 1965)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito parcial para obtenção do título de mestre junto ao Programa de Pós-Graduação Strictu-Sensu em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Identidade e Subjetividade. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ione da Silva Jovino.

PONTA GROSSA
2018

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

S618 Siqueira, Adriele
Discursos sobre a infância em fotografias pós-morte e tumulares- Ponta Grossa (1920 -1965)/ Adriele Siqueira. Ponta Grossa, 2018.
151f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Orientadora: Prof^a Dr^a Ione da Silva Jovino.

1.Fotografia pós-morte. 2.Tumular. 3.Morte infantil. 4.Cemitério. I.Jovino, Ione da Silva. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em Estudos da Linguagem. III. T.

CDD: 410

ADRIELE SIQUEIRA

**DISCURSOS SOBRE A INFÂNCIA EM FOTOGRAFIAS PÓS-MORTE E
TUMULARES- PONTA GROSSA (1920 - 1965)**

Dissertação apresentada para obtenção do título de grau de Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 26 de março de 2018.

Prof^a. Dr^a. Ione da Silva Jovino – Orientadora
Doutora em Educação
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.^o Dr. Fábio Augusto Steyer
Doutor em Letras
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof^a. Dr^a. Maristela Carneiro
Doutora em História
Universidade Federal de Mato Grosso.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, que iluminou o meu caminho durante essa trajetória e permitiu que eu chegasse até aqui.

Aos professores, Fábio Augusto Steyer e Maristela Carneiro que aceitaram fazer parte da minha banca e trouxeram enormes contribuições para o meu trabalho.

À professora Ione da Silva Jovino por ter me aceitado como orientanda e pelos seus apontamentos durante o mestrado.

A todos os professores do Mestrado em Linguagem que contribuíram para a minha formação acadêmica e transformaram meu olhar como professora e educadora.

Aos meus familiares que tem acreditado em mim. Em especial, aos meus pais, que sempre me incentivaram nos estudos e na minha trajetória acadêmica.

Ao meu namorado e sempre companheiro André Ribeiro, pela paciência que teve comigo durante essa trajetória me apoiando e ajudando. Obrigada pelo carinho e por sua capacidade de me trazer paz na correria do dia a dia.

Agradeço também aos familiares das crianças das fotos que permitiram que eu realizasse esta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar discursos que circulavam nas fotografias pós-morte e tumulares infantis entre os anos de 1920 a 1965 na cidade de Ponta Grossa, analisando as formas como as crianças são representadas. Deste modo, como metodologia utiliza-se três acervos fotográficos: foto Bianchi, localizado na Casa da Memória de Ponta Grossa; fotografias da Casa do Divino e três cemitérios da cidade, São José, São João Batista e Colônia Dona Luiza. Essas fotos foram escolhidas por retratarem a criança morta por meio de sua particularização demonstrando crenças que são oriundas da religiosidade popular na cidade. Assim, totalizam-se vinte e quatro fotos pós-morte e vinte fotos tumulares que serão analisadas por meio da linguagem fotográfica e representações contidas nelas. Para que essa análise seja possível, será exposta a relação da fotografia com a morte, fazendo um estudo da história da morte e da fotografia e a sua relação com a memória. Além disso, se faz uma ligação entre a morte e o sentimento pela criança, expondo como a infantilidade ganhou reconhecimento e particularização até mesmo após a morte. Após isso, realiza-se um apanhado histórico da cidade de Ponta Grossa e sua relação com as fotografias pós-morte, destacando o local de origem dos objetos analisados para então se fazer a análise das fotos a partir da linguagem fotográfica e também das simbologias existentes nas fotos. Da mesma forma, analisam-se as fotos tumulares das crianças, descrevendo a história dos cemitérios ponta-grossenses e demonstrando que existia um padrão nas fotografias encontradas. Os estudos revelam que as fotografias da morte buscavam imortalizar as crianças por meio da memória e que existiam formas de representações particulares relacionadas a infância, mostrando a religiosidade popular em torno das crianças por meio da particularização infantil.

Palavras-chave: Fotografia pós-morte, tumular, morte infantil, cemitério.

ABSTRACT

The purpose of this work is to show which discourses circulated in the infant post-mortem photographs and infant tumular photographs between 1920 to 1965 in the city of Ponta Grossa, analyzing how the children are represented. Thus, as methodology is used three photographic collections: photo Bianchi, located in the Casa da Memória in Ponta Grossa; photographs of the Casa do Divino and three cemeteries of the city, São José, São João Batista and Colônia Dona Luiza. These photos were chosen for portraying the dead child through his particularization demonstrating beliefs that are derived from the popular religiosity in the city. Thus, twenty-four postmortem photos are added and twenty tumular photographs that will be analyzed through the photographic language and representations contained in them. For this analysis to be possible, the relationship between photography and death will be exposed, making a study of the history of death and photography and its relation to memory. In addition, a connection is made between death and feeling for the child, exposing how childishness has gained recognition and particularization even after death. After this, a historical survey of the city of Ponta Grossa and its relation with the postmortem photographs is carried out, highlighting the place of origin of the objects analyzed so that the analysis of the photos can be made from the photographic language and also from the existing symbologies in the pictures. In the same way, the children's tomb pictures are analyzed, describing the history of the cemeteries in Ponta Grossa and demonstrating that there was a pattern in the photographs found. Studies reveal that death photographs sought to immortalize children through memory and that there were forms of particular representations related to childhood, showing the popular religiosity around children through the child's particularization.

Keywords: Postmortem photograph, tombstone, infant death, cemetery.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - Anúncio fotográfico do jornal O Progresso de 14 de outubro de 1909 | 66 |
| Figura 2 - Agenda de Luis Bianchi ano de 1932. | 67 |
| Figura 3 - Catalogação do acervo Bianchi, 1920 | 68 |
| Figura 4 - Criança morta do Cunha, 1920 | 69 |
| Figura 5 - Foto pós-morte menina e a santa. | 74 |
| Figura 6 - Verso foto pós-morte menina e a santa..... | 74 |
| Figura 7 - Criança morta no caixão..... | 76 |
| Figura 8 - Criança morta no caixão verso..... | 77 |
| Figura 9 - Menino fotografado em caixão..... | 78 |
| Figura 10 - Menino fotografado em caixão verso..... | 79 |
| Figura 11 - Bebê no caixão..... | 79 |
| Figura 12 - Bebê no caixão verso..... | 80 |
| Figura 13 - Nota de falecimento Jornal da Manhã do dia 9 de outubro de 1956. | 81 |
| Figura 14 - Nota de falecimento Jornal da Manhã do dia 18 de fevereiro de 1955 | 81 |
| Figura 15 - Nota de falecimento Jornal da Manhã de 3 de maio de 1963 | 85 |
| Figura 16 - Criança com caixão em cemitério..... | 89 |
| Figura 17 - Criança com olhos abertos em caixão. | 90 |
| Figura 18 - Criança coroada com caixão. | 90 |
| Figura 19 - Bebê coroado com caixão | 91 |
| Figura 20 - Criança morta com caixão encostada no muro. | 91 |
| Figura 21 - Criança com caixão na horizontal..... | 92 |
| Figura 22 - Criança com caixão no chão. | 92 |
| Figura 23 - Criança com suporte durante velório. | 95 |
| Figura 24 - Criança negra em velório | 95 |
| Figura 25 - Criança com veste de santa sem caixão. | 96 |
| Figura 26 - Bebê sem caixão.... .. | 96 |
| Figura 27 - Bebê em velório. | 97 |
| Figura 28 - Criança com a figura de São João Batista. | 97 |
| Figura 29 - Bebê morto coroado..... | 98 |
| Figura 30 - Família simples em velório de criança. | 98 |
| Figura 31 - Criança na vertical com mortalha escura..... | 99 |
| Figura 32 - Criança com quadros de santos..... | 99 |
| Figura 33 - Criança com mortalha do coro..... | 100 |

| | |
|--|-----|
| Figura 34 - Menina velada com vestido..... | 100 |
| Figura 35 - Lápide Edivaldo José Jacon. Cemitério Municipal São José, 1953..... | 118 |
| Figura 36 - Lápide Amilton Trentin. Cemitério Municipal São José, 1939..... | 121 |
| Figura 37 - Lápide Silvia Marques de Almeida. Cemitério Municipal São José, 1937 | 122 |
| Figura 38 - Lápide Gerson Diniz Sobrinho. Cemitério São João Batista, 1961..... | 123 |
| Figura 39 - Lápide irmãs. Cemitério Municipal São José, 1934. | 124 |
| Figura 40 - Lápide Geny M. Burgardi. Cemitério Colônia Dona Luiza, 1950. | 126 |
| Figura 41 - Lápide Eva kanchlarowicz. Cemitério Colônia Dona Luiza, 1954. | 127 |
| Figura 42 - Lápide Paulo Vianna. Cemitério Municipal São José, 1962..... | 127 |
| Figura 43 - Lápide Luiz Carlos Stolz. Cemitério Municipal São José, 1943..... | 128 |
| Figura 44 - Lápide Ticiano Postiglione. Cemitério Municipal São José, 1943..... | 129 |
| Figura 45 - Lápide Claudenor José. Cemitério São João Batista, 1961..... | 129 |
| Figura 46 - Lápide Nelsa Sierpien. Cemitério São João Batista, 1961..... | 131 |
| Figura 47 - Lápide Lauro Tarciso. Cemitério São João Batista, 1953..... | 132 |
| Figura 48 - Lápide Ely Caralp. Cemitério Colônia Dona Luiza, 1958..... | 134 |
| Figura 49 - Lápide Sebastião de Paula. Cemitério Municipal São José, 1932..... | 134 |
| Figura 50 - Lápide Jofre Lagat. Cemitério Municipal São José, 1931..... | 135 |
| Figura 51 - Lápide Olavo Dechandt. Cemitério Municipal São José, 1930..... | 135 |
| Figura 52 - Lápide Sueli Rocio. Cemitério Municipal São José, 1947..... | 136 |
| Figura 53 - Lápide Marília Santos. Cemitério Municipal São José, 1950..... | 136 |
| Figura 54 - Lápide Sandra Alvez. Cemitério Municipal São José, 1952..... | 137 |
| Figura 55 - Lápide Soely Terezinha Dutra. Cemitério Municipal São José, 1961..... | 137 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS METODOLÓGICOS | 15 |
| 1.1 A BUSCA PELAS FOTOGRAFIAS | 15 |
| 1.2 A ESCOLHA DA METODOLOGIA | 18 |
| 1.3 O REFERENCIAL TEÓRICO | 21 |
| 2 AS FOTOGRAFIAS DA MORTE E O SENTIMENTO PELA CRIANÇA: MEMÓRIA E EMOÇÃO | 23 |
| 2.1 A HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA | 23 |
| 2.2 MORTE, FOTOGRAFIA E MEMÓRIA | 28 |
| 2.3 CRIANÇA, MORTE E SENTIMENTO | 28 |
| 3 AS FOTOGRAFIAS PÓS-MORTE NA REGIÃO DE PONTA GROSSA - PR | 61 |
| 3.1 PONTA GROSSA: DE BAIRRO A CIDADE..... | 61 |
| 3.2 AS FOTOS PÓS-MORTE INFANTIS NA REGIÃO PONTA-GROSSENSE | 65 |
| 3.3 CASA DO DIVINO: AS FOTOS PÓS-MORTE COMO OFERTAS | 71 |
| 3.4 DESVENDANDO OS DISCURSOS PELAS TÉCNICAS FOTOGRÁFICAS NAS FOTOS PÓS-MORTE | 82 |
| 4 AS FOTOGRAFIAS INFANTIS NOS CEMITÉRIOS DE PONTA GROSSA | 106 |
| 4.1 ASPECTOS GERAIS | 106 |
| 4.2 CEMITÉRIOS EM PONTA GROSSA - PR | 113 |
| 4.3 MEMÓRIAS DA INFÂNCIA EM CEMITÉRIOS DE PONTA GROSSA | 117 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 139 |
| FONTES | 146 |
| REFÊRENCIAS | 147 |

INTRODUÇÃO

O tema desse trabalho corresponde às representações da morte infantil em fotografias pós-morte e tumulares na cidade de Ponta Grossa no século XX. Por esse viés, o trabalho parte da seguinte indagação: quais discursos são transmitidos pelas representações das fotografias pós-morte¹ e tumulares sobre a morte infantil pela sociedade ponta-grossense?

Assim sendo, o objetivo é descobrir e apresentar os discursos nas fotografias pós-morte e tumulares infantis entre no século XX, na cidade de Ponta Grossa, destacando o modo como a criança era particularizada por meio das crenças religiosas na cidade, analisando assim as formas de representações infantis pós-morte. Sabe-se que, segundo Fairclough (2001), o discurso é um modo de representação e, nesse processo, entende-se o discurso de forma análoga a Van Dijk (2012), como qualquer forma de linguagem, como exposto a seguir:

Usarei o termo discurso para qualquer forma de língua manifestada como texto (escrito) ou fala –em –interação (falado), num sentido semiótico amplo. Isso inclui as estruturas visuais, como o layout, os tipos de letras e imagens para textos escritos ou impressos, e os gestos, a expressão facial e outros signos semióticos para a interação falada. Esse conceito de discurso pode incluir combinações de material sonoro e visual (DIJK, 2012, p. 166).

Destaca-se aqui a grande relevância que possui o elemento fotográfico neste trabalho, já que diferente da pintura, “a imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior da vida e da morte, além de ser o produto final que caracteriza a intromissão de um fotógrafo num instante dos tempos” (KOSSOY, 2001, p. 37). Isso quer dizer que a fotografia congela alguns fragmentos do passado, contudo não pode reconstituir o que se foi, visto que ela é apenas uma parte de algo. É necessário, segundo Burke (2001, p. 14), questionar as imagens e criticá-las, já que as fotografias são um modo de representação e por isso podem ter interpretações diversas. Jovino e Guilherme (2013, p. 21812) afirmam que “é importante lembrar que como outras imagens, a fotografia é uma representação e tem suas próprias convenções, não se tratando então de discursos neutros, pois os mesmos têm sua própria retórica e apresentam pontos de vista”.

¹ É um tipo de fotografia feita após a morte de um ente querido na tentativa de imortalizá-lo por meio de uma lembrança. Nesse trabalho se optou por utilizar a grafia *pós-morte*, entre: *post-mortem*, *post mortem*, *pós morte*.

Por isso, o registro fotográfico oferece aspectos de como a sociedade via suas crianças, haja vista que muitas famílias ponta-grossenses não encaravam a perda delas como inevitáveis, como ocorria séculos atrás, em que “o sentimento de que se faziam várias crianças para se conservar apenas algumas era e durante muito tempo permaneceu muito forte” (ARIÈS, 1975, p. 56). Isso porque, sabe-se que a criança não era reconhecida pelas suas particularidades até o advento do seu retrato mortuário, que possibilitou a mudança na visão da morte infantil, onde “o aparecimento do retrato da criança morta no século XVI marcou, portanto, um momento muito importante na história dos sentimentos. Esse retrato era inicialmente uma efígie funerária” (ARIÈS, 1975, p. 58). Assim, ainda para Ariès (1975), nota-se que a partir das fotografias pós-morte e tumulares a perda das crianças começou a ser mais sentida e suas memórias preservadas mediante vários significados.

Dessa maneira, a particularização da infância teve grande importância a partir dos retratos, visto que foi reflexo desse sentimento pela mesma. Com o passar do tempo, reconheceu-se que a criança começou a ser cada vez mais particularizada, tendo um modo de vida diferente dos adultos. A partir disso, desenvolveu-se o sentimento pela infância e pelas as formas de representação infantil, onde várias áreas voltaram-se para sua individualização.

É relevante destacar a importância que tem as imagens, pois segundo Mangel (2001), as mesmas se expressam a nós tal como histórias. Além disso, “cada vez mais, de uma gama abrangente de evidências, as imagens têm o seu lugar ao lado dos textos literários e testemunhos orais” (BURKE, 2004, p.11). Assim, as fotografias são elementos cruciais para o entendimento da história infantil em Ponta Grossa, já que este trabalho se situa no campo da história da infância, que por meio dos modos de representações infantis por parte dos adultos, pode-se saber como eram os discursos das fotos. Isso se torna possível pela da leitura crítica da linguagem fotográfica, que possibilita questionar as técnicas que o fotógrafo utiliza para particularizar as crianças por meio das crenças populares.

Sabendo dessa importância do registro fotográfico, é necessário deixar claro que a fotografia perpassou por três fases: ícone, símbolo e índice, categorias estas definidas pelo filósofo Charles Sanders Peirce. E baseado nisso, Dubois (1993, p.26) define essas categorias em três tempos: “1º) A fotografia como espelho do real; 2º) A fotografia como transformação do real e; 3º) A fotografia como traço do real”. O primeiro tempo descrevia a foto como imitação perfeita do real. O segundo percebia a

fotografia como uma modificação do real, no qual o fotógrafo utilizava técnicas para alterar a realidade. Na terceira e última visão, utilizada nas análises, via-se o registro fotográfico como traço do real, no qual a foto é inseparável de seu referencial. A fotografia, portanto, é um conjunto entre o real e o passado e, dessa forma, existe um sentimento ligado a ela.

A partir dessas análises, é possível perceber que ser criança e fazer parte da infância sofreu uma grande mudança e, atualmente, esses conceitos veem esse ser como elemento social com sua singularidade, o qual para Heywood (2004, p. 21): “a criança é um constructo social que se transforma com o passar do tempo e, não mesmo importante, varia entre grupos sociais e étnicos dentro de qualquer sociedade”. Já “a infância é, obviamente, uma abstração que se refere a determinada etapa da vida, diferentemente do grupo de pessoas sugerido pela palavra criança” (HEYWOOD, 2004, p. 22).

Exposto isso, passa-se a expor os objetivos para chegar aos resultados deste trabalho, sendo eles:

- 1) Descobrir a relação entre a morte e a fotografia;
- 2) Saber as visões sobre o fim da vida em diferentes períodos históricos;
- 3) Traçar uma perspectiva história sobre o sentimento pela criança e sua relação com a morte infantil;
- 4) Analisar as fotografias pós-morte e tumulares, bem como seus discursos em relação a particularização da criança e a religiosidade popular na cidade de Ponta Grossa.

Quanto a metodologia, é necessário dizer que o interesse pela morte infantil surgiu durante a disciplina de Identidades e representações em diferentes linguagens ministrada pela professora Dr^a Ione da Silva Jovino, na qual participei como aluna especial no ano de 2015. A ideia do tema veio no momento em que a professora solicitou como trabalho final da disciplina uma análise com imagens, e logo percebi que não havia muitos estudos sobre fotografias pós-morte. Assim, resolvi enfrentar esse desafio, já que foi como entrar em um mundo desconhecido, buscando entender o que cada imagem daquela queria transmitir. Após entrar como aluna regular no programa, eu juntamente com minha orientadora, acordamos que seria interessante trabalhar o tema das imagens em relação com a morte infantil para descobrirmos quais discursos circulavam na sociedade na época que foram feitos esses registros.

Após várias pesquisas e buscas de fotografias, foi definido que as fotos trabalhadas seriam as de pós-morte e tumulares infantis. As fotografias pós-morte foram disponibilizadas pela Casa da Memória de Ponta Grossa, que “tem como objetivo central atuar como um centro de documentação, efetuando guarda, conservação, organização e disponibilização de acervo variado, tratando principalmente da história local, dos Campos Gerais e do Paraná” (PREFEITURA MUNICIPAL DE PONTA GROSSA, 2018). Porém, em 2016, ano da busca desse material, o local possuía apenas uma fotografia pós-morte infantil, no acervo do fotógrafo Bianchi. Este foi um imigrante italiano que montou seu estúdio na cidade e, após alguns anos, teve seu acervo de fotos comprado pela prefeitura local.

Após alguns meses, ao retornar à instituição, encontrei algumas fotografias pós-morte infantis que foram disponibilizadas pela Casa do Divino (local religioso, onde muitas pessoas faziam ofertas de fotos para pagamentos de promessas). Foram encontradas apenas três fotografias datadas, que vão dos anos de 1920 a 1950 e, até o momento desta pesquisa, se encontram no acervo da Casa da Memória. É importante ressaltar que o começo da prática fotográfica pós-morte se iniciou no século XIX, com a invenção do registro fotográfico, mas não se pode afirmar com precisão quando essa prática terminou. Contudo, com base em outros trabalhos sobre o tema e pelas características e técnicas utilizadas nessas fotos, pode-se dizer que elas pertencem ao século XX.

Já as fotografias em lápides tumulares receberam o critério de seleção também referente ao século XX, pois as necrópoles São João Batista e Colônia Dona Luiza foram construídas e receberam sepultamentos somente a partir deste século (distintamente do cemitério São José, que já existia no século XIX). Sendo assim, nesses dois cemitérios, visando um padrão de análise, foram selecionadas fotos dos anos de 1931 a 1965.

Durante o início e metade do século XX, a percepção sobre a mortalidade infantil na sociedade ponta-grossense veio à tona, já que também era um momento em que o mundo voltava seu olhar para a criança e muitas transformações estavam a ocorrer quanto ao modo de se representar a infância.

Desta maneira, dividiu-se o trabalho em quatro capítulos: “Pressupostos teóricos metodológicos”; “As fotografias da morte e o sentimento pela criança: memória e emoção”; “As fotografias pós-morte na região de Ponta Grossa – PR”, e; “As fotografias infantis nos cemitérios de Ponta Grossa”.

O primeiro capítulo vem a explicar como chegou-se às fotografias pós-morte e como foi traçado este estudo, demonstrando a metodologia, direcionada por três acervos: Bianchi (o qual foi encontrada uma foto pós-morte), Casa do Divino (possuindo 23 fotos de crianças mortas), e três cemitérios: São José, Colônia Dona Luiza e São Sebastião. Totalizou-se 20 fotos de crianças, as quais foram divididas nas categorias de: criança e família; criança e religião, e; criança e infância, selecionadas por meio dos atributos aos quais se utilizavam nas fotos.

No segundo capítulo, faz-se um histórico sobre a fotografia no mundo e no Brasil, destacando os grandes nomes responsáveis por essa invenção, e a evolução que teve o registro fotográfico. Após isso, apresenta-se a relação entre morte, fotografia e memória, explicando as quatro visões da morte ocidental na Europa, bem como a relação dos brasileiros com o falecimento, em que a morte passou de natural para tabu por meio de uma negação de tudo que se relacione a ela. É mediante essa negação que surge a imortalização dos defuntos pela fotografia, que torna possível um elo com a pessoa já falecida por meio do caráter indicial, ou seja, segundo Dubois (1993), a imagem fotográfica possui uma relação de conexão física com seu referente e, por isso, “jamais se pode negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado” (BARTHES, 1984, p. 115). Assim, essa falsa proximidade que a fotografia proporciona faz com que ela seja um dos meios para se imortalizar aqueles que já se foram.

Ainda no segundo capítulo, fala-se da relação entre a criança, a morte e o sentimento, em que inicialmente se define o que é ser uma criança e o que é fazer parte da infância. Com essas significações, parte-se para o desenvolvimento de um sentimento pela criança mediante a sua individualização, que distintamente de tempos em que uma simples afeição era voltada à criança, será a partir da particularização desta que o sentimento pela infância será desenvolvido e a morte infantil não será mais um aspecto comum, mas sim um momento de forte comoção.

No terceiro capítulo, é exposta a história da cidade de Ponta Grossa, já que historicamente foi um local de passagem dos tropeiros, e não deixou de ter a religião e a igreja como pontos principais. Discorre-se brevemente sobre a fotografia nesse local, e expõe-se um grande nome dessa técnica, o imigrante italiano Bianchi, um ilustre estudioso de fotografias pós-morte. Aborda-se a devoção pelo Divino Espírito Santo e a sua relação com as fotografias pós-morte infantis, no qual realizar-se-á a leitura destas imagens, comparando suas formas de representações com as fotos de Vailati (2010),

autor que também estudou esse tipo de registro no Rio de Janeiro e São Paulo. Por fim, durante as análises, é possível observar algumas questões relacionadas à linguagem fotográfica, que correspondem às técnicas utilizadas para se fazer o registro (como a questão da iluminação, enquadramento, nitidez, etc).

No quarto capítulo, um apanhado sobre a história dos cemitérios e a sua transferência são retratados, além de destacar a questão da memória dentro dessas necrópoles, enfatizando mais uma vez a importância da fotografia. Posteriormente, análises acerca de algumas fotografias cemiteriais infantis são feitas, bem como para com as fotografias pós-morte, verificando os discursos contidos nelas mediante o modo de representação.

Esse tema se torna um assunto relevante, visto que o entendimento dos discursos da mortalidade infantil, relacionados com a particularização da criança e com a religiosidade popular na cidade princesina, durante o século XX. Além disso, acredita-se que as visões expostas aqui podem contribuir não só com a história da infância, mas também com a história da morte e o seu modo de vê-la.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS METODOLÓGICOS

1.1 A BUSCA PELAS FOTOGRAFIAS

A procura pelas fotografias expostas nesse trabalho se iniciou na cidade de Ponta Grossa no ano de 2016. A busca começou na tentativa de encontrar fotografias pós-morte de crianças nesse local com o objetivo de estudar a infância relacionada com a mortalidade infantil. Em um primeiro momento, o Museu Campos Gerais e a Casa da Memória foram os pontos de partida, mas sem muito sucesso, já que nesse ano encontrou-se apenas uma agenda do fotógrafo Luis Bianchi, imigrante italiano, que montou seu estúdio em Ponta Grossa no início do século XX e que fazia esse tipo de registro fotográfico. Essa agenda então digitalizada, foi cedida pela Casa da Memória, que há um tempo havia recebido um acervo do fotógrafo comprado pela prefeitura, mas que ainda estava em catalogação e por esse motivo a busca por uma fotografia pós-morte deveria ser por meio dos registros que ele fazia para que talvez pudesse se encontrar alguma foto sobre o tema.

Com esse material em mãos, procurou-se por títulos que indicassem o registro desse tipo de trabalho e algumas anotações foram encontradas, com o título de “criança morta”. Com a pesquisa realizada, voltou-se à Casa da Memória e, após buscas, encontrou-se apenas um negativo de uma fotografia intitulada “criança morta do Cunha”, registro este feito em 1920, e que será comentado com mais detalhes no decorrer do trabalho.

Após alguns meses de buscas a esses materiais e, retornando para a Casa da Memória, descobriu-se que a Casa do Divino, um dos mais importantes patrimônios históricos religiosos da região ponta-grossense (PREFEITURA MUNICIPAL DE PONTA GROSSA, 2018), cedeu para a instituição algumas fotos pós-morte que haviam sido deixadas para pagamentos de promessas. Por tratar-se de novos acervos no local, estas fotos ainda não possuíam uma pasta específica, estando guardadas em um envelope, para futura catalogação. Os seus registros foram feitos por meio de uma máquina digital, captando cada material separadamente.

Aproveitou-se também para fazer algumas buscas sobre notas de falecimentos infantis, com anos aproximados aos das fotos datadas. Foram encontradas três notas no Jornal da Manhã dos anos de 1955, 1956 e 1963, contribuindo para a análise das fotos

ofertadas ao Divino Espírito Santo, por meio da análise dos discursos presentes nos bilhetes das fotografias.

Assim, totalizou-se em 24 o número de fotografias pós-morte infantis, datadas desde 1920 a 1950 (estas datas são embasadas em 3 fotos, possuindo em seu verso a identificação do ano). São 11 imagens em caixões, sendo 3 na posição horizontal e 8 na posição vertical, além de 13 em suporte, sendo 9 na posição horizontal e 4 na posição vertical. Desse total de 24 fotos, 4 delas possuem dedicatórias, das quais 3 são como ofertas ao Divino Espírito Santo e outra, uma lembrança para algum familiar.

Quanto a posição social, identificou-se que das 24 imagens, as que mais se assemelham a classes sociais menos abastadas são apenas três (fotos 18, 26 e 30), já as demais, apesar de algumas possuírem mais pompas que outras, podem ser consideradas pertencentes a uma posição social melhor.

Como apenas 3 das 24 fotografias pós-morte encontradas eram datadas, torna-se difícil afirmar de forma inequívoca das demais. Sabe-se apenas que a prática pós-morte se iniciou no século XIX, com a invenção da fotografia, mas não se pode afirmar categoricamente quando essa prática terminou. Dessarte, optou-se pelo embasamento em alguns trabalhos nos quais se encontram imagens com as mesmas características e técnicas fotográficas das aqui expostas, como: Santos (2009), que veio a pesquisar fotos pós-morte internacionais do século XIX e XX; Vailati (2010), que escreve sobre tais imagens nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, durante o século XIX, e; Soares (2010), que expõe algumas delas no Rio Grande Sul, durante o século XX.

O que se observa é que no começo dessa prática, principalmente internacionalmente, as pessoas eram registradas como se estivessem vivas, contudo com o tempo parece que o uso de caixões foi aumentando nas fotografias e não foi mais necessário esconder a condição do morto, além do que, apesar das técnicas não terem mudado significativamente é possível observar uma melhora da qualidade dessas fotos com o passar dos anos. Além disso, entende-se que as fotos expostas aqui eram do século XX porque foi o período em que a cidade esteve aberta para novas tecnologias e houve o surgimento de muitos estúdios fotográficos na região, possibilitando esses registros.

Definiu-se a busca pelas fotos tumulares infantis também como critério o século XX, seguindo assim a uma mesma linha temporal, cujos anos vão de 1930 a 1965. Foram encontradas mais fotos desse tipo a partir do século XX, até porque, dois dos três cemitérios analisados receberam sepultamentos somente a partir desse século.

Tais fotos foram registradas pela autora do trabalho por meio de uma câmera digital, obtidas nos 3 maiores e mais antigos cemitérios municipais de Ponta Grossa, sendo eles: Cemitério Municipal São José, São João Batista e Colônia Dona Luiza.

Das 20 fotos tumulares selecionadas, 4 retratam meninas utilizando vestidos brancos para ocasiões especiais, com cabelos bem penteados e posadas. Outras 4 retratam meninos usando vários tipos de vestimentas, desde terno e gravata até roupas infantis, como macacões e botinhas. Foram encontrados 5 bebês, os quais 3 são representados despidos e semidespidos, e 2 fotografados com chupetas e roupas características de bebês. Também obteve-se 3 fotos relacionadas à religião, em que se destacam meninas de vestidos brancos e um menino de terno, com um livreto da primeira eucarística, durante o momento da primeira comunhão, e 4 imagens em que as crianças são representadas juntos à suas famílias. A coleta do material foi feita durante os anos de 2016 e 2017.

O material levantado faz parte de um sistema de crenças do município pontagrossense, e demonstram como o povo era ligado à religião e na fé, estando os significados dessas representações até hoje inseridos dentro da sociedade. As fotografias pós-morte oferecidas como ofertas proporcionam a continuação da fé no Divino Espírito Santo, além disso, tanto essas quanto as cemiteriais preservam também a identidade dos que já se foram, mantendo-os vivos neste plano terreno.

Os cemitérios permitem uma série de percepções históricas, haja vista que “as sociedades projetam nos cemitérios seus valores, crenças, estruturas socioeconômicas e ideologias. Deste modo, a análise permite conhecer múltiplos aspectos da comunidade, constituindo-se em grandes fontes para o conhecimento histórico” (BELLOMO, 2008, p.13). Assim, neles diversos discursos sobre a sociedade de um local podem ser encontrados, como é o caso dos túmulos infantis, pois neles observa-se o modo como a comunidade encarava a morte de suas crianças, bem como o sentimento que se tinha por elas mediante a forma como a representavam. “Não importando qual a abordagem o envolva, estudar um cemitério é quase sempre falar de memória, de ancestralidade, enfim, é se aproximar de uma história cercada de representações e sentimentalidade” (CASTRO, 2004, p.1).

Assim, essas fotografias são parte de costumes, crenças, padrões e ideologias que receberam continuidade, estando ainda presentes na comunidade pontagrossense.

1.2 A ESCOLHA DA METODOLOGIA

Ao interrogar as fotos percebeu-se que elas eram repletas de discursos e assim definiu-se o objetivo deste trabalho que é descobrir e apresentar quais discursos circulam nas fotografias pós-morte e tumulares infantis entre os anos de 1920 a 1965 na cidade de Ponta Grossa, analisando as formas como as crianças são representadas, isso porque entende-se que o discurso é um modo de representação e está presente em qualquer tipo de signo, seja ele falado, escrito ou visual.

Para se chegar a esse objetivo geral, foram traçados alguns objetivos específicos: 1) Descobrir a relação entre a morte e a fotografia; 2) Saber as visões sobre o fim da vida em diferentes períodos históricos; 3) Traçar uma perspectiva histórica sobre o sentimento pela criança e sua relação com a morte infantil, e; 4) Analisar as imagens pós-morte e tumulares e seus discursos, fazendo relação com situação social vivida pela sociedade ponta-grossense.

Por saber que a imagem fotográfica é um signo, utiliza-se a metodologia de Roland Barthes (1984) que acredita que assim como o signo linguístico, o signo fotográfico tem um significado ligado a um significante, isso porque, segundo ele, a fotografia nunca se distingue do seu referente, pelo menos de imediato, e assim é possível perceber o seu significado por meio de uma reflexão:

Diríamos então que a fotografia sempre traz consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um no outro, membro por membro como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios (BARTHES, 1984, p. 15).

Para a interpretação das fotos, utilizou-se- como base os três pontos: “a face perceptível do signo – *representamen* ou significante; aquilo que representa: objeto ou referente; e aquilo que significa: *interpretante* ou significado” (JOLY, 1994, p. 36). Desta forma, se reconhece que a foto tem uma conexão física com o objeto ao qual faz referência, não havendo a possibilidade de se negar que o que está registrado, realmente existiu, pois:

A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes é “quimeras”. Ao contrario dessas imitações, na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá” (BARTHES, 1984, p. 115)

Por ter esse caráter de conexão física com o objeto representado, a fotografia gera uma ilusão de proximidade entre o signo e o seu referente, fazendo com que a ausência seja diminuída mediante a fotografia. De tal forma, as fotografias relacionadas à morte têm essa ligação entre realidade e passado, proporcionando a falsa imortalidade por meio da memória. As imagens pós-morte infantis são, muitas vezes, a única lembrança que os pais possuíam de seus filhos, não se destacando o aspecto mortuário da criança, mas sim o elo entre o real que ela produz. Diferente deste tipo de imagem, as fotos tumulares preservam a memória da criança, com signos em vida ligados à sua memória, tentando de qualquer forma ocultar o fim de sua vida.

A fotografia é cheia de signos, possíveis graças à linguagem fotográfica, ou seja, as técnicas utilizadas pelos fotógrafos, como o uso de planos, focos, iluminação e outros procedimentos para uma melhor representação da imagem. A cada método utilizado se torna possível interpretar a imagem fotográfica de uma forma, ou seja, pelas técnicas pode-se deduzir se o fotógrafo quis ressaltar mais ou menos as características infantis e seus adereços, procurando particularizar ou não a criança.

Com esses apontamentos, pode-se lançar algumas questões, como: que relação existiu entre o desenvolvimento do sentimento pela infância com as fotografias pós-morte e tumulares? Por que a criança morta era registrada em retratos? Como as crianças eram representadas nas fotografias pós-morte? Por que nos cemitérios elas são representadas em fotos com vida? Quais discursos circulavam na sociedade de Ponta Grossa no período pesquisado que faziam as crianças serem representadas do modo que são? Que elementos da linguagem fotográfica podem ser percebidos nesses registros e porque eles foram utilizados?

Para responder a estas questões, bem como para se buscar as referências necessárias, foram lançadas algumas hipóteses:

1º) O reconhecimento da criança como ser individual fez com que a sociedade olhasse para a criança de modo mais particular e com uma vida diferente dos adultos e por essa questão a representação delas após a morte tem particularidades.

2º) Era um hábito das sociedades registrar as crianças mortas para se ter a última e se não única lembrança delas.

3º) As crianças recebiam tratamento diferente dos adultos com formas de representações que ressaltavam sua condição.

4º) A sociedade ponta-grossense compartilhava das mesmas crenças populares e valores que outras sociedades e por isso registravam suas crianças com determinadas características.

5º) O tipo de recurso utilizado pelo fotógrafo indica os significados dos elementos presentes nas fotografias estudadas.

Após tais definições o trabalho aponta para diversos campos, porém optou-se por selecionar o campo da história social da infância por se tratar de formas particulares de ver a criança. Isso porque, reconhece-se que um dos grandes estudiosos desse campo também trabalhou com recursos imagéticos. Como Gouvêa (2007) defende abaixo,

A história da infância constitui-se como um campo de investigação com identidade própria ancorada na originalidade de recursos às fontes, presentes no trabalho pioneiro de Ariès. Ao resgatar fontes habitualmente desconsideradas pela história tradicional, como a iconografia, as lápides, os diários de educadores da nobreza francesa, a pesquisa não apenas indicou novos sujeitos históricos, cuja a presença na cena social era ignorada, mas contribuiu para o alargamento do leque das fontes utilizadas pelo historiador (GOUVÊA, 2007, p. 19).

Assim, pela citação acima pode-se notar a inegável importância que Ariès teve tanto na descoberta da infância, que antes era ignorada, como o uso de diferentes fontes para se descobri-la. Mesmo tendo grande importância na história da infância, o trabalho de Ariès foi muito criticado, primeiramente pela sua ingenuidade com as fontes históricas e pela afirmação de que não havia retratação da infância nessa época, pois não viu registros sobre ela, quando o que aconteceu foi uma má interpretação do autor sobre arte medieval (HEYWOOD, 2004).

Além disso, também o criticam por ele estar centrado no presente quando fez a análise, “isso quer dizer que ele buscou evidências da concepção de infância do século XII na Europa medieval” (HEYWOOD, 2004). Assim, não tendo encontrado nenhuma evidência, afirmou que não existia essa etapa da vida daquele período, sendo que o que pode ter ocorrido era uma visão de infância tão diferente da de Ariès que não foi reconhecida por ele. Mesmo com as críticas, não há dúvidas que ele teve grande importância no campo da história social das crianças, pois foi o pioneiro a se arriscar a contar essa história.

Exposto isto, pode-se definir a história social da infância como um campo que recria a forma como eram as experiências cotidianas das crianças no passado (HEYWOOD, 2004, p.53). Do mesmo modo, Gouvêa (2007, p. 20) afirma que a

história da infância é “a história da relação da sociedade, da cultura, dos adultos com essa classe de idade.

Sabendo disso, busca-se definir historicamente a criança se baseando nas várias formas de significações presentes nas fotografias, construindo uma parte na história da infância no século XX por meio das formas como os adultos olhavam para ela pelas suas imagens fotográficas, fazendo como citado por Gouvêa (2007),

Se a história da criança não é possível de ser narrada na primeira pessoa, se a criança não é nunca biógrafa de si própria, na medida em que não toma posse da sua história e não aparece como sujeito dela, sendo o adulto que organiza e dimensiona tal narrativa, talvez a forma mais direta de perceber a criança, individualmente ou em grupo, seja precisamente tentar captá-la com base nas significações atribuídas aos diversos discursos que tentam definir historicamente o que é ser criança (KUHLMANN e FERNANDES, 2004, p. 15 apud GOUVÊA, 2007, p. 20).

Além do campo de estudo, é importante deixar claro, que estudar as particularidades infantis nas fotografias relacionadas a morte é estudar a sua identidade como criança por meio do que a linguagem fotográfica pode informar, ou seja, por meio de um ângulo, enquadramento ou um tipo de iluminação é possível descobrir representações de identidades dessas crianças, é isso por isso que este trabalho se torna possível no mestrado em linguagem, pois proporciona analisar identidades em diferentes tipos de linguagem. Além disso, as imagens também são vistas como linguagem, já que permitem interpretação de discursos, pois possuem signos que transmitem significados.

1.3 O REFERENCIAL TEÓRICO

Inicialmente pesquisou-se alguns trabalhos no campo da morte, infância e fotografia e, a partir deles, foram definidos os autores a se utilizar. No segundo capítulo, utilizando autores como Fabris (1998), Barthes (1984), Kossoy (2001) e Rouille (2009), faz-se um apanhado histórico da fotografia, visando-se compreender como a mesma chegou ao Brasil e qual relação possuía com a foto pós-morte. Logo após, por meio de Ariès (1975, 2000), Rodrigues (1983), Morin (1976) e Braet e Verbeke (1996), faz-se uma relação entre morte, fotografia e memória, com o intuito de transmitir às visões existentes sobre a morte no Ocidente, especificamente na Europa. Mais à frente, aborda-se Reis (1991), Chiavenato (1998) e Marcilio (1983), para discorrer quanto as interpretações da morte aqui no Brasil. Posteriormente, destacando Dubois (1993) e

Schmitt (2010), trata-se o aspecto da fotografia pós-morte como memória e como elemento possuidor de caráter indicial. Por último, com embasamentos em Heywood (2004), Veiga, Pinto, Ferreira e Gondra (2007) e Del Priori (2004) e Ariès (1975, 2000), foca-se o olhar para a relação entre a criança, a morte e o sentimento.

No terceiro capítulo, questões da morte e fotografias pós-morte na cidade de Ponta Grossa são postas em foco. Com base em Pinto e Gonçalves (1983), Chamma (1988) e Chaves (2001), aborda-se um histórico do local, demonstrando como era a religião, a medicina e a política na época das fontes. Discorre-se, em seguida, sobre os assuntos ligados à fotografia na cidade, bem como sobre o fotógrafo local (Luis Bianchi), abordando suas fotos e algumas técnicas por ele utilizadas. Em outro momento, expõe-se as fotos ofertadas ao Divino Espírito Santo, discorrendo sobre este lugar e o porquê dessas oferendas, por meio de Rocha (2016). Por último, observa-se a linguagem fotográfica, com embasamentos em Langford (1979), então, constroem-se às análises fotográficas divididas em caixões e sem caixões. Assim, com base em Vailati (2006), apresentam-se as significações dos objetos e vestimentas presentes em cena.

No quarto capítulo, mostra-se a relação dos cemitérios e sua transferência, com base em Rodrigues (1997) e Ariès (2011). Abordando Soares (2007), discorre-se um pouco sobre a memória tumular e a inserção da fotografia nesse ambiente. Em seguida, levanta-se sucintamente a história dos três cemitérios, fontes do material colhido, mediante Carneiro (2012), além de algumas informações acerca de decretos e leis encontradas no site da Câmara de Ponta Grossa. Por último, constroem-se às análises das fotos infantis, referentes aos anos de 1930 a 1965, com base em algumas técnicas da linguagem fotográfica e na observação dos trajes utilizados pelas crianças.

2 AS FOTOGRAFIAS DA MORTE E O SENTIMENTO PELA CRIANÇA: MEMÓRIA E EMOÇÃO

2.1 A HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

No século XIX, época da Revolução Industrial, presencia-se no mundo uma grande evolução científica que desencadeou uma série de invenções, entre elas a fotografia.

Esse novo método de retratar o mundo surge a partir de duas invenções anteriores, a câmara escura², ótica, feita para a captação das imagens e a sensibilização da luz à certas substâncias que teriam por base sais de prata.

Anteriormente para se retratar era necessário que o ser humano utilizasse o seu olhar e sua mão, porém com o surgimento da fotografia “a máquina se ocupa de todas as tarefas antes atribuídas ao homem e simultaneamente, vem dissimular suas carências. Não é mais o olhar impreciso do homem, não é mais a sua mão trêmula” (ROUILLÉ, 2009, p. 34).

Desta forma, será a reação dos sais de prata com a luz que fará com que se consiga o registro de uma imagem automaticamente, sem o trabalho manual de desenhistas e pintores, por isso pode-se dizer que é essa descoberta química que irá diferenciar a fotografia da pintura. Diante desses pressupostos tal tipo de registro só foi realizável graças aos químicos, como afirma Barthes:

Diz-se com frequência que são os pintores que inventaram a fotografia. Digo: não, são os químicos. Pois o noema “isso foi” só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os sais luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado (BARTHES, 1984, pp. 120-121).

Essa descoberta da fixação das imagens por meio dos sais de prata só foi possível depois de vários estudos e tentativas na França e Inglaterra que aconteciam desde o século XVIII. Niépce e Daguerre foram os grandes estudiosos dessa área na França, que buscavam a produção de imagens com mais exatidão e rapidez. Com a

² A câmara escura tem suas dimensões muito grandes, pois permite a um homem manter-se de pé dentro da câmara, de onde ele pode ver e desenhar com facilidade as imagens exteriores que nela se projetam invertendo-se-as. Afinal, esses dispositivos tinham bem essa função: permitir desenhar ou pintar por transposição direta do referente para a tela suporte. Em sua caixa, o pintor só tinha de recopiar, reproduzir ou fazer o decalque da imagem que nela se projetava “naturalmente” (DUBOIS, 1993, p. 129).

morte de Niépce, Daguerre continua os estudos sobre a produção da fotografia e então inventa o daguerreótipo. Aparelho esse quem tem um grande diferencial, já que

Proporciona uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade; a imagem, além de ser nítida e detalhada, forma-se rapidamente; o procedimento é simples, acessível a todos, permitindo grande difusão (FABRIS, 1998, p. 13)

Sendo assim, pode-se dizer que não poderia existir momento mais propício para a entrada dessa nova invenção na sociedade, isso porque, com o desenvolvimento das cidades, da economia e a grande industrialização, a fotografia chegou em um período que foi possível sua estabilização. Dessa forma, esses fatores,

Vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidades, seu principal objeto e seu paradigma (ROUILLE, 2009, p. 8).

Com essa nova máquina, muitos pintores e desenhistas se sentiram ameaçados pela possibilidade de perderem seus lugares para a nova invenção, haja vista que o daguerreótipo produziria a imagem tal como era, provocando um resultado nunca visto antes. Assim “seu poder de sedução estava na fidelidade da imagem e no preço relativamente módico, que lhe permitiam entrar em concorrência com os retratos³ feitos à mão” (FABRIS, 1998, p. 14). Por esse motivo, o receio dos retratistas se concretizou e muitos pintores perderam seu lugar para a fotografia e, sem alternativa passaram a fotografar, “deste modo, assistiu-se à transformação dos antigos retratistas oficiais em fotógrafos profissionais” (DUBOIS, 1993, p. 30).

Com a inserção da foto na sociedade industrial houve muitas pessoas que discordavam com a fato da fotografia ter ocupado o lugar da pintura, enquanto outros, mais modernos, a viam como evolução no processo de registro da imagem, como expõe Rouillé (2009):

Enquanto os antimodernos lamentam que, assim, a imagem é privada da habilidade da mão, os modernos veem na mecanização o meio para incrementar a eficácia da representação. Para a tradição, a imagem extrai sua essência do homem (sua mão, seu olhar, sua inteligência, sua sensibilidade)

³ O retrato é um registro da apresentação do eu, um processo no qual o artista e o modelo se faziam cúmplices (BURKE, 2004, p. 23). Assim, pode-se considerar retrato como pintura, desenho ou fotografia que reproduzem uma pessoa.

para os modernos, ao contrário, a redução da porção do homem, ou a superação dos seus limites, é condição para a renovação da imagem (ROUILLÉ, 2009, pp. 32-33)

Para os mais tradicionais, a essência do registro pela pintura era a subjetividade do homem sobre a tela pintada, o seu sentimento durante a criação, já os outros viam a fotografia como um meio de precisão, algo que veio para melhorar a representação feita pela pintura.

Enquanto a pintura é de ordem da construção e demanda que o pintor organize os elementos de seu quadro, a fotografia depende da captação, da antecipação do corte. Quando um fotógrafo tira uma foto, vê-se apenas uma parte recordada de um todo. O fotógrafo tira, o pintor compõe; a tela é uma totalidade, a fotografia é apenas um fragmento (ROUILLÉ, 2009, pp. 37-38).

Por outro lado, a foto “dá não somente o que o próprio autor viu e quis representar, mas tudo o que é realmente visível no objeto reproduzido” (ROUILLÉ, 2009, p.41). Sendo que a pintura seria restrita ao olhar do pintor, o que ele vê e compreende da imagem e não necessariamente o que é. “Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade” (DUBOIS, 1993, p. 32).

Voltando a invenção do daguerreótipo, no mesmo ano em que foi inventado, também surgiu o registro fotográfico em papel, idealizado por Talbot, o qual foi nomeado de calótipo. A máquina fotográfica inventada por Daguerre permaneceu com o mesmo status até os anos de 1850, quando perderia seu espaço para a fotografia sobre o papel.

Como a fotografia sobre o papel ainda era muito cara nessa época, Disdéri trouxe uma nova invenção para a sociedade, pois,

Teve a ideia de produzir imagens menores, 6X9, que permitiram a tomada simultânea de oito clichês numa mesma chapa. Uma dúzia de cartões de visita custava vinte francos, enquanto um retrato convencional não saía por menos de cinquenta ou cem francos (FABRIS, 1998, p. 20).

Ao inserir o cartão de visita no mundo fotográfico, Disdéri, adaptou-se as leis do mercado, já que a foto não era de acesso para toda a população e passou a ser feita tanto por pessoas de alto padrão como os mais pobres, além disso, pessoas de vários setores da sociedade queriam fazer esse tipo de retrato, isso porque, “muito barata, de

pequenos formatos, e impressa em vários exemplares, ela era entregue às dúzias ou às centenas” (ROUILLÉ, 2009, p. 53).

Apesar do sucesso do cartão de visita, a elite social ainda continuou a privilegiar o daguerreótipo até 1860, preferindo à fotografia pintada após isso, pois para algumas pessoas, ela garantia a fidelidade e inteligência do artista - o que não acontecia necessariamente, pois isso se tratava apenas de um *status*. Assim, nessa época, era mais “chique” ser pintado do que ter os retratos de acesso para toda a população.

O inventor do cartão de visita também desenvolveu novas técnicas que muitos ateliês fotográficos passaram a adotar, sendo uma delas o retrato de corpo inteiro e a utilização de recursos teatrais que remetiam ao estado do retratado. Pode-se citar também o retoque nas fotos, que foi uma ação muito praticada, permitindo a pintores de segunda linha retocar as fotografias conforme orientação dos fotógrafos.

Com as evoluções no campo fotográfico, na última década do século XIX o homem passou a ter acesso aos meios de produção da fotografia e “o antigo retratado tornou-se retratista” (KOSSOY, 2001, p.135), já que nessa época surgem câmeras mais leves e filmes mais rápidos, e junto com elas a Kodak que trouxe o famoso bordão “Aperte o botão, nós fazemos o resto”.

A partir da Kodak, surgiram muitos amadores fazendo fotografia, além dos próprios chefes de família que registravam os momentos cotidianos. Essa nova câmara permitia a liberdade de movimento, sem que as pessoas ficassem paradas por longo tempo fazendo poses. Por esse motivo, os fotógrafos foram sendo apenas chamados para acontecimentos mais marcantes como casamentos, batismo, festas, etc.

Assim, no século XX, a fotografia já havia se disseminado pelo mundo, imagens essas que eram de “realidades fragmentadas, selecionadas segundo a visão de mundo de seus autores e editores” (KOSSOY, 2001, p. 136).

Aqui no Brasil, a história da fotografia teve o mesmo percurso que resto do mundo, e frente as mudanças industriais que passava, o inventor Hercules Florence, morador de São Paulo, arriscou-se na invenção da fotografia em 1833, com recursos bem precários, mas passou despercebido, já que o aperfeiçoamento da técnica só ocorreu em países desenvolvidos nessa época.

O daguerreótipo se tornaria conhecido no Brasil no ano de 1840, trazido por um amigo de Daguerre, Louis Compte, ao Rio de Janeiro. Esse aparelho despertou grande interesse de Dom Pedro II, que na época tinha quatorze anos. “O imperador

apaixonou-se pela invenção e formou o maior acervo fotográfico do século XIX” (SOARES, 2007, p. 63).

Assim, a partir da metade do século XIX com os vários avanços industriais que ocorreram no Brasil, principalmente na capital, Rio de Janeiro, que era a mais populosa do país, novas técnicas fotográficas surgiram. Entre estas técnicas estava o cartão de visita de Disdéri.

Com essa nova técnica a clientela de fotos aumentou significativamente e conseqüentemente os estúdios de fotografias também. Porém, a maior parte dos fotógrafos no país não eram brasileiros, mas sim estrangeiros que vinham de outros países para cá, “prevaleceria, entretanto, a presença marcante de fotógrafos estrangeiros, fato que se verificou também em outros países latino-americanos” (KOSSOY, 2001, p.145). Por esse motivo. “os fotógrafos procuravam se manter em contato com o que se realizava no exterior (Estados Unidos e Europa) e tratavam de reproduzir aqui retratos com posturas e ambientações parecidas em uma tentativa de aproximar tais imagens da ideia de civilização” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 25).

A inserção de fotógrafos estrangeiros trouxe conseqüências na fotografia brasileira, pois muitos desses imigrantes vieram para cá e trouxeram suas técnicas e culturas, que foram sendo incorporadas pelos brasileiros. Uma delas foi o fotografia pós-morte, que veio junto com os imigrantes europeus. Na cidade de Ponta Grossa não foi diferente, já que o fotógrafo de uma das fotos pós-mortes, Luis Bianchi, era um imigrante italiano que veio para a cidade com o objetivo de montar um estúdio e exercer as atividades que aprendeu com o pai. A foto pós-morte registrada por Bianchi e, que será analisada adiante, demonstra que ele fazia esse tipo de registro influenciado por técnicas europeias.

A Kodak também estava entre os brasileiros como um aparelho de status entre as famílias de maior poder aquisitivo. Era “chique” ter uma dessas em casa.

A história da fotografia nos revela como muitos imigrantes se inseriram no cenário fotográfico brasileiro e nos fornece suporte para entender como as técnicas fotográficas chegaram na região de Ponta Grossa, como foi o caso do Bianchi. Além disso, é importante para este trabalho entender como essa prática se desenvolveu e chegou às fotografias da morte infantil, como um modo de imortalizar os que já se foram.

2.2 MORTE, FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

Torna-se necessário saber como as pessoas entendiam a morte em cada período da história para que se compreenda o porquê a negação atual da morte ganhou suporte por meio da fotografia como uma forma de immortalizar quem se foi.

Assim, de forma generalizada, Philippe Ariès (2000), no contexto europeu, dividiu a morte ocidental nas seguintes fases: a medieval, na qual tudo referente ao morto era vivido coletivamente; a “do eu”, ou de si mesmo, na qual o moribundo presidia seu próprio falecimento e tinha consciência de si próprio; a romântica ou “do tu”, em que a simples ideia do fim da vida comovia, e; a morte tabu, ou interdita, que seria a do século XX e dias atuais, já que tudo referente a ela se oculta.

A morte medieval trazia uma ideia de coletividade, isso porque o moribundo antes de morrer recebia toda a assistência de familiares e amigos, ou seja, da comunidade que vivia em geral. Sendo assim, “até o século XI, quando os primeiros signos de uma concepção individualista da morte começam a aparecer, a morte, e tudo o que lhe dissesse respeito, era vivida coletivamente e concebida como uma questão comunitária” (RODRIGUES, 1983, p. 116). Por isso, até o século XII “o moribundo ainda preside a sua morte, diante de uma assistência calma que contribui para que tudo corra bem” (RODRIGUES, 1983, p. 117). Como se percebe, a ideia de morte nesse período é comum pela aproximação de todos à sua chegada, pois, existia uma conformidade em relação a morte, haja vista que sem muitos recursos nessa época, o que restava para o homem era se preparar para a sua hora derradeira.

Quanto ao papel da igreja e da medicina nessa época, pode-se dizer que era uma opção do moribundo, visto que,

A medicina e a religiosidade da época conhecem meios de ajudar o homem a enfrentar dignamente seus momentos derradeiros: conhecem drogas contra a agonia dolorosa, mas é o moribundo que cabe decidir se elas serão aplicadas; a presença do sacerdote é habitual para os últimos sacramentos e normalmente é o moribundo quem o fez chamar (RODRIGUES, 1983, p.118).

Ou seja, o doente diante de sua morte tinha a escolha de utilizar remédios fornecidos pelos médicos, caso fosse sua vontade, além de confessar seus últimos pecados para um sacerdote. Quanto ao papel da igreja nesse período, pode-se afirmar que era bem limitado, pois “[...] a participação da igreja estava pontualmente definida,

limitando-se à imposição da absolvição ao morto [...]” (RODRIGUES, 1983, p. 131). Isso quer dizer que, apenas depois de algum tempo que a igreja irá assumir maior importância na hora da morte.

Sobre o sentimento pela morte nesse momento, pode-se dizer que era uma dor sem drama, já que como foi exposto, a morte era próxima, dado que “não se tratava de reter e reprimir uma dor insuportável e intolerável: dor existia, mas insuportabilidade e intolerabilidade não existiam. A cena é normal, aprendida, esperada” (RODRIGUES, 1983, p. 118).

Além disso, a ideia de morte é relacionada como um sono, no qual a qualquer momento o defunto poderá despertar. Como defende Rodrigues (1983, pp. 131-132): “[...] um sono profundo até o despertar, e a ‘ressurreição da carne’ era o reaparecimento de um ser integral”.

Visto isso, toda a preparação do moribundo acontece como se ele fosse simplesmente dormir, já que, para Rodrigues (1983, p. 117): “o grande sono da morte começa antecipadamente. Logo que se observam os primeiros sinais de morte, as pessoas se preparam para recebê-la como se se preparassem para dormir. É no leito que se morre, como é no leito que se dorme”.

Desta maneira, a partir do momento que o doente se prepara para morrer e deita em seu leito, inicia-se uma série de rituais comandados por ele, como: orações, pedidos de perdão, escolha da sua sepultura e o ditado de seu testamento.

Depois de toda essa preparação e da morte do indivíduo, os funerais são feitos de forma a exaltar o defunto, seguido em um cortejo fúnebre até à sua sepultura, pela comunidade em geral. Como já dito, nesse período, a igreja está presente na morte do indivíduo, mas sua participação ainda é muito pequena, visto que os ritos são quase que exclusivamente civis, sobretudo pelas classes mais abastadas, como observa Ariès (2000):

[...] os ritos da morte da primeira Idade Média eram dominados pelo luto dos sobreviventes e pelas honras que prestavam aos defuntos (elogio e préstimo). Os ritos eram civis e a igreja só intervinha para absolver: absolvição ânima e absolução póstuma na origem aparentemente mal diferenciadas (ARIÈS, 2000, p. 197).

Essa ideia de morte, que fez com que o moribundo se esquecesse de sua identidade pessoal para viver em um todo coletivo, aos poucos vai sofrendo modificações, transformando-se na morte de si mesmo, a morte do eu. Isso porque,

Com a descoberta de sua biografia e do lugar que nela a morte vai ocupar, o homem ocidental rico do fim da idade média começa a reconhecer a si mesmo na morte e descobre aquilo que Philippe Ariès chamou de ‘a morte de si’. Mas isto é o que ele não pode aceitar (RODRIGUES, 1983, p. 141).

Então, com a chegada dessa nova concepção, a visão da morte serena, que ocorre próxima ao olhar de todos, dura até o século XIII e se extingue. Nos séculos que seguem, ela passa a ser percebida como algo angustiante, já que é vista como o fim da existência do indivíduo, o momento em que ele irá se separar das coisas que possuía na sua vida terrena. Por isso,

O homem desta época é profundamente consciente da morte, pensa nela todo o tempo, reconhece nela a sua importância, mas ao mesmo tempo sente nela um envenenamento de sua existência, uma ruptura com as coisas que gosta. A cena da morte é teatralização da passagem, é julgamento da vida, é consciência dela, mas é também representação intertextual do apego e do amor à existência no aqui (RODRIGUES, 1983, 135).

Nesse período, o homem tem medo da morte porque não quer perder a sua existência, ou seja, sua identidade que construiu durante sua vida, bem como tem receio de ser julgado e esquecido. Acaba-se também a garantia de paz e a certeza da ressurreição da carne para todos, já que existe um medo no morrer, como cita Rodrigues (1983, p. 133): “mas agora um elemento novo se apresenta: o medo de não ser eleito, o pavor de ser discriminado, a angústia de ser julgado e de que o demônio se aproxime do livro da vida”. Se tem a consciência do julgamento divino, e a decisão da salvação ou perdição é definida momentos antes da morte, já que,

O julgamento divino é agora imediato e definitivo. A morte se transforma na ‘última prova’, durante a qual o indivíduo reverá toda a sua vida e poderá recuperá-la pelo arrependimento de seus males, ou perdê-la definitivamente pelo seu agarramento às coisas do aqui (RODRIGUES, 1983, p. 133).

Consequentemente, o falecimento começa a ser visto com temor pelas pessoas, seja pela incerteza que traz de uma salvação, seja pelo medo do inferno ou pela decomposição do corpo, já que “a reunião do momento da morte com o instante da decisão suprema, temperada com a dúvida e insegurança, transformou a morte em um evento temível” (RODRIGUES, 1983, p. 133).

A partir do século XII-XIII, a morte começa a ter um sentido mais dramático e menos próximo, exatamente por esse medo do julgamento divino e da perda de

identidade do indivíduo. Ou seja, nesse período, diferente de outrora, no qual o indivíduo era visto como um todo coletivo, ele passa a ser visto e julgado individualmente, pelas suas próprias ações ao longo da vida.

Pela concepção do medo do julgamento, a igreja acaba assumindo cada vez mais um papel importante diante da morte, isto porque “a partir dos séculos XIII e XIV, todavia, os funerais passam a ser cada vez menos civis e cada vez mais religiosos, até se transformarem, por volta do século XVIII, em um procedimento quase totalmente religioso” (RODRIGUES, 1983, p. 131). Ou seja, a igreja encarrega-se de acompanhar o momento antes da partida por meio das confissões e arrependimentos do moribundo até o seu funeral.

Quanto ao destino do morto após a sua morte, diferentemente da morte medieval, que era vista como um sono profundo e a ressurreição da carne; a morte do eu acredita em uma separação do corpo e da alma, na qual o corpo é algo que entrará em decomposição e a alma será eterna, colaborando para a memória da individualidade do morto.

É importante destacar que a morte do eu revela uma grande preocupação com a individualidade, ou seja, a afirmação de uma identidade e a necessidade de ser lembrado. De tal forma, é a partir desse momento que se procura criar sepulturas individuais, por meio de um suporte individualizado, na busca por tornar a memória do falecido eterna.

Essa ideia de morte começará a se transformar novamente a partir dos séculos XVI e XVII, visto que para Rodrigues (1983, p. 138), “no século XV e XVI, ainda se está mais próximo dos modelos tradicionais de morrer, mas as mortes romântica e contemporânea se fazem anunciar”.

Sabendo disso e do sentimento de angústia que assume a morte nos últimos séculos, surge então a morte do tu, conhecida também como a morte romântica, que segundo Ariès (2000), é a qual os vivos silenciam diante da própria morte, ao mesmo tempo em que falam muito da morte alheia. Surge então a morte dramatizada e, junto a ela, algumas modificações, como: sentimento exagerado pela perda de um ente querido; o cuidado com o funeral não será responsabilidade do moribundo, mas sim de sua família; a evolução da medicina, e; o ambiente em que o doente morre se torna menos público.

Logo, com o avanço da medicina, o quarto do doente que era um lugar público, desde a morte medieval, passa a ser protestado pelos médicos, pois “enquanto os

espectadores se preocupam em ritualizar a morte, o desejo do médico é adiá-la e lutar contra ela” (RODRIGUES, 1983, p. 172). Por essas indicações, o quarto já não era mais de visita pública, tornando-se limitado à família, às pessoas mais próximas e ao padre, que fazia as últimas confissões.

A partir do século XVII, o indivíduo começou a dividir a responsabilidade do seu funeral com sua família, deixando que ela tomasse algumas decisões. Segundo Rodrigues (1983, p. 174), “no século XIX, esta apropriação familiar da morte estará realizada e atingirá, nos inícios do século XX, seu momento de apogeu”. Deste modo, na morte romântica, a pessoa deixa de ter a responsabilidade por todos os ritos referentes à sua morte, conferindo-os a sua família.

Visto essa proximidade maior com a família e um falecimento mais particular e reservado, tem-se nesse período também um sentimento mais aflorado pela perda do moribundo, visto que as despedidas se davam em fortes comoções, já que:

A partir do século XVIII, num processo que culminará na segunda metade do século XIX e início do século XX, a necessidade de exhibir dor, de mostrá-la à comunidade e o desespero da separação adquirem dimensões inéditas no Ocidente: geme-se, grita-se, desmaia-se, quer-se morrer, partir com o morto (RODRIGUES, 1983, p. 174).

Após a morte, o corpo do defunto nesse período deixou de ser visto com repugnância, algo que sofrerá decomposição, e se tornou algo belo, pois,

A promoção do morto à condição de coisa bela é contemporânea do pavor à morte. Acontece simultaneamente à recusa da morte e da perda da pessoa amada: por isso ela é antes de tudo uma recusa de reconhecimento do fim do ente querido. Ela é o contraponto da repugnância a imaginar, a representar e a enfrentar o corpo morto e a decomposição (RODRIGUES, 1983, p. 176).

Sendo assim, ver o corpo como algo belo era uma forma de negação diante da perda de um ente querido, além de que podia demonstrar a ausência de um corpo que sofreu fisicamente antes de morrer, ajudando no seu descanso eterno após a morte.

A ideia de eternidade nesse período acontece pela percepção de céu, na qual “a nova representação do céu é a imaginação de uma espécie de jardim em que as pessoas separadas se reencontram, em que as amigas desfeitas pela morte poderão ser reconstituir e em que a comunicação poderá ser reestabelecida” (RODRIGUES, 1983, p. 176).

Visto estes aspectos a respeito da morte romântica / morte do tu, pode-se concluir que “[...] o luto romântico significa a dificuldade que os sobreviventes experimentam no que concerne à aceitação da morte do próximo. Sob o império da cor negra, não é mais apenas a morte de “si” que é difícil de suportar, mas também a morte do outro, a morte, enfim” (RODRIGUES, 1983, p. 177).

Nesse período de dor intensa, a preocupação se volta para o sentimento de despedida e ausência do indivíduo morto, e deixa-se de pensar em si mesmo para se pensar no próximo. Por esta razão, define-se esse período como a morte do tu, o momento em que a individualidade do morto é sentida pela sua partida.

De tal forma, Rodrigues (1983, p. 154) afirma que “entre o ritual medieval-renascentista e a cerimônia dos séculos XVII e XVIII relativas à abertura e estudo do corpo humano, quanta modificação nas representações sobre a vida e a morte!”.

A visão da morte ocidental sofreu várias modificações, porém em todo o momento ela é uma morte ainda comentada e falada por todos os indivíduos de uma forma natural, ou seja, até o século XVIII ainda havia uma proximidade da morte pelas pessoas, e por isso foi chamada por Ariès de morte domesticada.

A morte domesticada era vista pela comunidade com mais naturalidade, já que existia a proximidade com os mortos e isso permitia que a população encarasse tudo que se relacionava a ela como se estivesse tratando de qualquer assunto cotidiano. Desta maneira, ninguém fugia da morte ou esquivava-se ao ver um falecido e seus rituais, a aproximação era desejada pelas pessoas. Ou seja, o óbito era habitual na vida em sociedade, na qual vivos e mortos relacionavam-se frequentemente.

Essa visão da morte domesticada irá mudar aos poucos com o avanço das ciências e o estudo do corpo humano, já que a medicina se apropriou da morte, pois ao contrário do que acontecia anteriormente, agora não se preparava mais para a morte, mas sim, tentava-se evitá-la. Por isso, para Rodrigues (1983, p. 158), “nos séculos XVII e XVIII, os médicos terão já substituído na cabeceira dos moribundos os homens da igreja e já estará largamente anunciada a morte quase integralmente laica do século XX”. Nesse momento, o homem tinha a consciência de que não deveria mais aceitar a morte, mas sim lutar contra ela, preservando sua saúde, consultando médicos e se medicando.

Assim, aos poucos os mortos começaram a ser encarados como um tabu público, sendo velados e enterrados privadamente pelo círculo íntimo da família. Essa preocupação com o distanciamento da morte fez com que em 1804 um novo decreto na

França detalhasse novas formas de enterro, com a proibição de covas comuns, de enterros dentro das igrejas, o distanciamento entre cemitério e cidade e o afastamento das sepulturas dentro dos cemitérios. Todos esses acontecimentos foram responsáveis pela ruptura total com o passado e a morte domesticada, contribuindo-se assim para a nova concepção da morte, chamada de morte tabu.

A partir do século XX, a dor insuportável da morte acabou, sendo alterada para um equilíbrio emocional, no qual existia o período de luto e um sofrimento mais discreto do que o demonstrado na morte romântica. Assim, “do indivíduo enlutado, espera-se que seja capaz de exibir sempre um rosto sereno, e não demonstrar dor, transforma-se em signo de um equilíbrio emocional” (RODRIGUES, 1983, p. 186). Tudo isso, é ocasionado pelo afastamento com a morte, fazendo com que a partida de um indivíduo não possuísse mais significado, sendo uma ocasião vazia para muitos. “Os rituais seculares foram esvaziados de sentimento e significado; as formas seculares tradicionais de expressão são pouco convincentes. Os tabus proíbem a excessiva demonstração de sentimentos fortes, embora eles possam acontecer” (ELIAS, 2001, p. 36).

Com o afastamento e o tabu que a morte trouxe, as pessoas não tinham coragem sequer de se aproximarem dos moribundos e lhes demonstrar carinho e afeição, como se o morrer fosse contagioso e pudesse ser transmitido por qualquer contato físico. Em virtude disso, “o crescente tabu da civilização em relação à expressão de sentimentos espontâneos e fortes trava suas línguas e mãos” (ELIAS, 2001, pp. 36-37). O ser humano evitava tudo o que se relacionasse à morte, inclusive a sua própria palavra.

Percebendo esse distanciamento com a morte e a discrição em relação a ela, Rodrigues (1983, p. 187) cita que “a regra em nossa sociedade é a neutralização dos ritos funerários e a ocultação de tudo que diga respeito à morte”. Ou seja, agora, a morte é cada vez mais ocultada e menos comentada, fazendo-se de tudo para escondê-la e evitá-la. Por conseguinte, até os cortejos fúnebres são ocultados, já que “tudo se passa como se propositalmente o quisesse ocultar, como se se quisesse atrapalhar o menos possível os sobreviventes e seus trânsitos urbanos” (RODRIGUES, 1983, p. 187).

Na morte tabu, o doente morre longe de sua família e amigos, e todas as responsabilidades referentes ao cadáver são transferidas para terceiros, como é o caso do hospital. Essa drástica mudança do afastamento do morto é defendida por Ariès, pois aponta que:

Morria-se sempre em público. Daí o sentido profundo do dito de Pascal, de que se morre só, porque nunca se estava fisicamente só no momento da morte. Hoje, já se tem um sentido banal, porque há realmente todas as probabilidades de se morrer na solidão de um quarto de hospital (ARIÈS, 2000, p. 29).

Desta forma, pensando no desenvolvimento da medicina e na morte dentro dos hospitais, nasceu a ideia de imortalidade, já que “[...] desenvolvem-se técnicas-tentativas de obtenção por meios químico-físicos da eternidade no aqui” (RODRIGUES, 1983, p. 183). Se o homem morre, a culpa é atribuída a ciência, pois não se desenvolveu o suficiente para conseguir preservar a sua vida.

Sintetizando, “a morte se profissionalizou. A família transferiu o moribundo para o hospital, que por sua vez o transferiu morto para as empresas funerárias” (RODRIGUES, 1983, p. 203).

Por conseguinte, vive-se hoje em um momento em que a morte é um tabu, pois é a perda de uma identidade terrena. Assim, ela é menos comentada e distante de todos, visto que a negação da morte foi o melhor caminho encontrado pelo indivíduo dos séculos XX e XXI. A morte então:

Está agora tão apagada dos nossos costumes que temos dificuldade em imaginá-la e compreendê-la. A atitude antiga em que a morte é ao mesmo tempo próxima, familiar e diminuída, insensibilizada, opõe-se demasiado à nossa, onde faz tanto medo que já não ousamos pronunciar o seu nome (ARIÈS, 2000, p. 39).

No Brasil, “o tema da morte na história em suas linhas e concepções mais atualizadas está praticamente inexplorado” (MARCÍLIO, 1983, p. 64). Apesar dos estudos sobre o tema aumentarem nos últimos tempos, ainda existem poucas pesquisas direcionadas para a história da morte no Brasil.

O que se sabe é que a aproximação com a morte também existiu. “No Brasil a morte era uma realidade constante na existência de nossos ancestrais; desde a infância as pessoas familiarizavam-se com a presença de moribundos e de peregrinações de acompanhamentos fúnebres às igrejas e aos cemitérios” (MARCÍLIO, 1983, p. 67).

De tal modo, a morte domesticada também existiu entre os brasileiros, pois o moribundo cuidava de sua morte com o auxílio dos presentes, que estavam sempre prontos para permitir que a sua partida ocorresse da forma mais tranquila possível. Esse ritual coletivo de aproximação e auxílio ao doente quanto à preparação de sua morte era definida como o “bem morrer”, ou seja, a organização da sua partida junto aos seus amigos e familiares, garantindo assim uma boa morte ao indivíduo, pois:

No passado, as pessoas se preparavam diligentemente para a morte. A boa morte significava que o fim não chegaria de surpresa para o indivíduo, sem que ele prestasse contas aos que ficavam e também os instruisse sobre como dispor de seu cadáver, de sua alma e de seus bens terrenos (REIS, 1991, p. 92).

Nesse ritual do bem morrer envolvia-se a comunidade em geral, bem como a família, amigos, médicos e a igreja, em que cada um possui uma função para auxiliar o homem diante de sua morte. Por isso, os familiares e amigos se reuniam em volta do morto para ajudá-lo no que precisasse, como descreve Reis (1991):

As mulheres se lançavam a muitas tarefas, cozinhando, lavando, fervendo e passando roupa para o doente, costurando sua mortalha. Ajudavam também no elaborado banho misturado a cachaça e álcool, no abanar e mover o acamado. Em meio a fumaça do incenso, os homens se reuniam na sala a conversar sobre doença e morte. Havia doentes “sem força para morrer”, que necessitavam de um empurrão dos vivos, como a queima de velas, rezas e certas beberagens (REIS, 1991, p. 101).

Essa proximidade com a morte era tão comum que, na região nordeste do país, existia o costume de familiares avisarem a toda comunidade que o doente estava para falecer. Após a morte do indivíduo, tinham a missão de envolvê-lo em uma mortalha e expô-lo diante da porta da casa por algumas horas, para que todas as pessoas pudessem ver aquele momento (REIS, 1991)

Desta forma, “o moribundo ainda morria no seu quarto, na sua cama, entre os seus familiares. A sua morte era assistida, ele era consolado. Não se tratava de uma morte solitária e anônima” (CHIAVENATO, 1998, p. 62).

Com o tempo e avanços nas ciências ocorridos no país, a morte domesticada foi sendo substituída, já que, gradativamente o distanciamento entre os vivos e os mortos ocorria. Os médicos viam a morte como perigo, “para eles a decomposição dos cadáveres produzia gases, que poluíam o ar, contaminavam os vivos, causavam doenças e epidemias. Os defuntos representavam um sério problema de saúde pública” (REIS, 1991, p. 248). A morte, então, foi sendo distanciada das pessoas, tornando-se um tabu público, do mesmo modo que ocorrera na Europa.

A partir do século XIX, a industrialização e a urbanização trouxeram novos hábitos, e “os moribundos passaram a morrer no hospital, isolados da família, às vezes separados em quartos para doentes terminais” (CHIAVENATO, 1998, p. 63). A partir

desse momento, no Brasil, a morte também se tornou distante das pessoas e, por isso, um tabu público.

O distanciamento da morte foi uma forma que o ser humano utilizou para negá-la, haja vista que “a morte do outro é uma lembrança da nossa própria morte” (ELIAS, 2001, p. 16). Desta maneira, evita-se ficar perto dos doentes e de se preparar para o fim, pois a expectativa de vida é mais longa e o morrer está menos presente na vida social. A morte é pouco pensada, tanto que nem sua menção é algo a se cogitar.

Assim, mesmo após a morte, o ser humano busca recusá-la imortalizando quem se foi, por meio de recursos que remetem à memória da pessoa como um ser único. Sabe-se que existem símbolos que relembram o homem após sua morte desde a pré-história, por meio de crânios moldados como retratos, os quais eram um meio de contato entre os vivos e os mortos (SOARES, 2007, p. 24). A partir desses símbolos, os mortos foram sendo sempre lembrados em efígies, pinturas, esculturas e fotografias. Contudo, a necessidade de preservar a memória de alguém que já se foi começou a ser maior, na medida em que se deu conta do ser humano como pessoa única. “A partir do século XIII, pois, o mundo econômico ocidental se transforma em palco de uma luta em que todos os participantes querem preservar suas identidades particulares e individuais” (RODRIGUES, 1983, p. 139).

Desta forma, o indivíduo começa a se preocupar em deixar marcas na via terrena que lembrem a identidade que ele assumiu enquanto vivo, sendo que “é evidente que a obsessão da sobrevivência, muitas vezes em detrimento da vida, revela no homem a preocupação lancinante de conservar a sua individualidade para além da morte” (MORIN, 1976, p. 32). Ele, então, precisa deixar uma lembrança de sua existência para que, mesmo morto, continue entre os que vivem, pois, “a memória dos mortos significa sua presença” (BRAET E VERBEKE, 1996, p. 33).

Essa preocupação em imortalizar o defunto começou pela individualização das sepulturas, costume entre os romanos na Idade Média, sendo retomada no século XI, por ser o momento em que o indivíduo tem noção da sua identidade. Assim, “a individualização da sepultura aparece entre os grandes no fim do século XI. Em contrapartida, deve esperar-se talvez o fim do século XIII, e com toda a certeza meados do século XIV, para que as efígies funerárias sejam verdadeiramente retratos” (ARIÈS, 2000, p. 313). Logo, as primeiras sepulturas eram de pessoas com maiores poderes aquisitivos e, apesar de tentarem particularizar o morto, não eram como retratos parecidos com os indivíduos.

Os registros das crianças falecidas em retratos demoraram um pouco mais para aparecerem nas sepulturas. No século XIV aparecem alguns raros túmulos com figuras de crianças e, no século XVI, elas começam a aparecer em túmulos de seus professores representando cenas cotidianas em sala de aula. Porém, devido a mudança de percepção que se teve da infância, esses retratos aparecem no século XVI já em forma de efígie funerária. A partir do século XVII, tais retratos começam a aumentar de forma considerável, como cita Ariès (1975, p. 65): “foi no século XVII que os retratos das crianças sozinhas se tornaram numerosos e comuns”.

Deste modo, “o desenvolvimento dos túmulos individuais e individualizados expressam uma tentativa de assegurar a permanência do morto não mais somente no céu, mas também na terra” (RODRIGUES, 1983, p. 127). Além disso, como se os túmulos individuais não fossem suficientes para fixar a identidade do morto, no século XVII, surgem resumos biográficos fixados a eles, o que remete a mais uma identificação do defunto.

Da mesma forma, os retratos dos mortos começaram a ser realizados por pintores já no século XVI, sempre encomendados pela burguesia. Os pintores buscavam retratar os defuntos em seu leito de morte ou junto a seus familiares, tal qual uma lembrança. O grande diferencial aqui, é que a retratação da pessoa se dá por completo, por meio do registro do seu espaço, suas roupas e objetos.

Todavia, conforme já discutido, o fator que gerou um aumento significativo na busca de retratos pós-morte, possibilitando assim o maior acesso para outras classes sociais, foi a invenção da fotografia, no século XIX. Esse tipo de fotografia teve origem na Era Vitoriana, iniciando-se com a idolatria pelos mortos. A Rainha Vitória adotara um luto eterno decorrente da morte de seu marido, realizando assim atividades dentro de seu palácio, buscando manter a presença de seu esposo, arrumando sua cama e suas roupas. Schmitt (2010, p. 81) admite que “típica do período vitoriano, essa idolatria pelos mortos, não foi exclusividade da rainha”. Ou seja, essa forma de conservação de um ente querido surgiu na Inglaterra e disseminou-se por todo o mundo.

Além disso, a sociedade Vitoriana foi responsável pela presentificação da morte, já que “o cadáver tornou-se objeto de culto, dedicar-se aos finados foi a resposta vitoriana à perda de sentido de uma vida cada vez mais materialista e mundana” (SCHMITT, 2010, p. 102). Sendo assim, manter o morto no mundo dos vivos foi uma alternativa adotada para seguir a vida após a perda de um ente querido.

Desta maneira, o século XX marca novas mudanças em toda a sociedade, haja vista os avanços tecnológicos, econômicos, científicos, bem como pelo surgimento da fotografia. Observa-se também a ideia da negação da morte pela imortalização do indivíduo, por intermédio da memória fotográfica.

Como menciona Schmitt (2010, p.141), “apegou-se aos corpos, supervalorizou o morto, mantendo-o ao mundo dos vivos”. Isso foi feito por meio do congelamento de um momento passado registrado em uma imagem fotográfica, por isso houve “a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza” (KOSSOY, 2001, p. 155). A fotografia então permitiu que se criasse uma falsa presença de algo que se foi, cristalizando o tempo em um pedaço de papel, remetendo emoção, consolo ou até mesmo tristeza aos que olham. Como afirma Schmitt (2010):

No caso dos indivíduos tornados registros, transformava-os em pseudo-presenças: memórias materiais da transitoriedade da vida, tentativas de amenizar o sofrimento causado com a futura ausência, cabalmente vindoura pelo curso natural da vida” (SCHMITT, 2010, p. 177).

O não esquecimento dos indivíduos após sua morte significa a sobrevivência dos mortos, a permanência de uma identidade terrena. Esse costume de eternizar um ente querido acontece pelo sentimento existente à essa pessoa, como um ser insubstituível. Não existe significado à imagem que não possui relação contextual com o indivíduo, de modo que é a individualidade da pessoa fotografada que dá significado e emociona. Morin (1976) assim defende:

A dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida: quanto mais o morto for chegado, íntimo familiar, amado ou respeitado, isto é, único, mais a dor é violenta; não há nenhuma ou há poucas perturbações por ocasião da morte do ser anônimo, que não era insubstituível (MORIN, 1976, p. 31).

Exatamente por essa individualização e sentimentalismo que as pessoas buscavam manter vínculos com os mortos. Isso não se deu apenas por meio das lembranças de fotografias registradas em vida, mas também pelo último retrato da pessoa após a morte, pois “essa inquietação da alma pela perda inconsolável de um ente amado produziu uma das práticas mais eloquentes nesse sentido, e popular no período vitoriano: a fotografia post-mortem” (SCHMITT, 2010, p. 172). Tal registro então, torna-se uma fonte de emoções que Didi-Huberman chama de “história das emoções

figuradas”, porque “é uma história cheia de surpresas, uma história na qual descobrimos que as imagens transmitem, e ao mesmo tempo transformam, os gestos emotivos mais imortais” (DIDI- HUBERMAN, 2016, p. 35). Segundo o autor, ao mesmo tempo que a imagem transmite o luto, ela transforma essa emoção em um desejo de querer esse alguém presente.

O valor sentimental depositado no registro fotográfico se dá devido à ausência presente de um vínculo do presente com o passado, pela conexão física que a fotografia tem com seu referente, o que a torna um índice⁴, um traço do real.

Para entender melhor o conceito de índice, é preciso entender que em cada período a fotografia foi vista de diferentes formas, como: ícone, símbolo e índice, (categorias estas definidas pelo filósofo Charles Sanders Peirce). Dubois (1993, p. 26) define estas categorias em três tempos: 1º) A fotografia como espelho do real; 2º) A fotografia como transformação do real, e; 3º) A fotografia como traço do real.

A primeira visão e, mais antiga, defende a semelhança entre a foto e o seu referente (imagem real). A fotografia era tal como a realidade, uma imitação perfeita. Por isso, pode-se afirmar que ela era vista como um ícone, que “é um signo⁵ que remete ao objeto que ele detona simplesmente em virtude das características que ele possui, quer esse objeto exista realmente, quer não” (DUBOIS, 1993, p. 62). Isso quer dizer, que o importante para o ícone é a semelhança dele com o objeto, ou seja, ele apenas parece com algo, sendo ele real ou não.

Tendo esse caráter de imitação perfeita do real, nesse momento, a fotografia foi encarregada de todas as funções sociais e utilitárias até aqui exercidas pela arte pictural. (DUBOIS, 1993, p. 30), pois poderia reproduzir a realidade com exatidão, coisa que a pintura não conseguiria fazer.

Muitos pintores perderam seu lugar na arte de retratar, como já fora mencionado. Contudo, a pintura passou por um momento de libertação, no qual não precisaria mais ficar presa ao real.

Porém, o que se percebeu foi que a fotografia poderia ser testemunha do seu referente, mas isso não significaria que ela se parecesse com ele, o que deu origem a

⁴ “São signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata com seu referente” (DUBOIS, 1993, p. 61).

⁵ Um signo possui uma materialidade da qual nos apercebemos com um ou vários dos nossos sentidos. Podemos vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), cheirá-lo (diversos odores: perfume, fumo), tocá-lo ou ainda saboreá-lo. Esta coisa de que nos apercebemos significa algo diferente – é a particularidade essencial do signo: estar lá, presente, para designar ou significar outra coisa ausente (JOLY, 1994, p. 35).

segunda visão, a fotografia como transformação do real. Sendo que “o princípio da realidade foi então designado como pura impressão, um simples efeito.” (DUBOIS, 1993, p.30).

Com esse pensamento, insere-se o discurso do código e da desconstrução, pois “tal desconstrução do realismo fotográfico baseia-se por inteiro numa observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos” (DUBOIS, 1993, p. 38). Assim, ao se registrar uma fotografia, o fotógrafo escolhe o ângulo, a distância, o enquadramento, as cores, a luz, o tempo e o espaço. Existe então uma série de técnicas que modificam o real e controlam a imagem a ser registrada, visto que as fotos podem modificar uma realidade por meio de técnicas (como é o caso das que serão analisadas à frente), pois são montadas mediante poses, ângulos, luzes e vestimentas dentro de um espaço, visando transmitir uma determinada mensagem. Portanto, não se pode dizer que as fotos são naturais, uma vez que sofrem modificações por meio das técnicas empregadas pelos fotógrafos. Isso permite múltiplos discursos e interpretações, fazendo com que a foto não seja objetiva, mas sim apenas um traço do real.

A mensagem que a fotografia passa é sempre definida culturalmente, pois para que se possa realizar a sua leitura, torna-se necessário um conhecimento sobre os seus códigos. Deste modo, o código influencia no processo de interpretação da imagem, já que,

É somente, então durante o relâmpago instantâneo que a foto pode ser chamada de mensagem sem código, porque aí, e somente aí, entre a luz que emana do objeto e a impressão que deixa na película, que o homem não intervém e não pode intervir sob pena de modificar o caráter fundamental da fotografia. Mas afora isso, o próprio ato de exposição, a foto é imediatamente (re) tomada, (re) inscrita nos códigos (DUBOIS, 1993, p. 86).

Ou seja, a fotografia é dotada de códigos, interpretados por uma convenção geral de entendimento. Por tal razão, ela é considerada como símbolo, que “é um signo que remete ao objeto que ele detona em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideia gerais, que determina a interpretação do símbolo por referência a esse objeto” (DUBOIS, 1993, p. 64).

Logo, por meio do símbolo, é possível imaginar as coisas sem necessariamente vê-las, fazendo-se uma associação entre o que se vê e o que é real. O que se vê em uma fotografia é uma percepção, um efeito, um símbolo que é interpretado por uma convenção geral e, por meio desse símbolo, adquire-se o sentido.

Porém, Roland Barthes (1984) não concorda com a segunda visão, na qual a fotografia é um conjunto de códigos, pois “mesmo que evidentemente códigos venham a infletir sua leitura, não consideram a foto de modo algum como a cópia do real, mas como uma emanção do real passado” (BARTHES, 1984, p. 132).

Deste modo, Barthes é um realista que acredita que para que uma foto exista é essencial que o objeto representado esteja diante da câmara. A partir dessa ideia surge a terceira visão, a fotografia como traço do real, na qual a foto é inseparável de seu referencial, do que deu a sua origem. Barthes (1984) explica essa relação dizendo que:

Tal foto, com efeito, jamais se distingue do seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo como o objeto é simulado): perceber o significado fotográfico não é impossível (isso é feito por profissionais, mas exige um segundo de saber ou de reflexão (BARTHES, 1984, pp. 14-15).

A visão realista sobre a fotografia faz repensar a ideia de significado que o registro fotográfico pretende transmitir, isso porque o significado da fotografia existe, mas antes de tudo, o que se vê é o que esteve lá diante da câmera fotográfica em um passado quando o registro foi feito. Para Barthes, o significado então se dá por meio de uma máscara, que faz com que surjam impressões, pensamentos, reflexões e percepções sobre o que a fotografia aponta e designa, indicando assim a sua relação com o referencial.

Portanto, a fotografia e seu referente são inseparáveis, um não pode existir sem o outro. Contudo, é necessário destacar que o referente da fotografia não é igual ao referente das demais imagens, pois como menciona Barthes (1984, p. 115): “chamo de referente fotográfico, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real, que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”.

Por ter essa característica de relação com o real, a foto então, não deixa mentir que a coisa fotografada esteve lá em algum momento atrás, ou seja, “é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objeto) em carne e osso, ou ainda, em pessoa” (BARTHES, 1984, p. 118). Entretanto, é preciso entender que o que se vê em um registro fotográfico é apenas um fragmento da realidade e não a verdade nua e crua, e por isso, que uma fotografia pode ter várias representações para diferentes pessoas. Além disso, muitas vezes para se entender uma fotografia é necessário utilizar outras fontes além da foto em si, pois como defende Jovino (2010, p. 12):

Quando se fala em fotos, podemos ter a impressão de que a partir delas podemos resgatar parte da história de uma determinada época, todavia isso não é fácil. Somente as fotografias não são capazes de nos revelar a história, é necessário que o pesquisador utilize outras fontes que possam complementar aquilo que as imagens podem revelar (JOVINO, 2010, p. 12).

Essa particularidade de fornecer fragmentos do passado que a fotografia traz consigo faz com que algumas pessoas a vejam com sentimentalismo, emoção, pois trata-se “de traços físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que tem relações particulares com aqueles que olham as fotos” (DUBOIS, 1993, p. 80). Algumas pessoas cultuam a fotografia em uma tentativa de memorizar o que não mais existe, de retornar a um tempo ou momento que já se fora, ou até mesmo para minimizar uma ausência por meio de uma lembrança.

A foto, então, é um recorte do espaço e do tempo petrificados no passado. “A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma fatia, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente cortada ao vivo” (DUBOIS, 1993, p. 161). Por ter essa característica, ela é um instante que não se pode viver e nem reviver, mas ao mesmo tempo remete-nos à presença de um objeto ou pessoa que estivera ali, em um momento e um lugar no passado. Assim, a fotografia é a ausência de uma presença ou a presença de uma ausência.

O registro fotográfico possui um tempo real e um simbólico, sendo o primeiro o tempo em que o ser humano vive, o cronológico e evolutivo, mas que a partir do clique fotográfico, este tempo passa para o segundo, o qual é o tempo da própria foto, que dura para sempre. Como explica Dubois (1993):

O ato fotográfico faz passar para o outro lado (da fatia); de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra (DUBOIS, 1993, p. 168).

Nesse congelamento para a perpetuação da imagem fotográfica, Barthes assim defende que os fotógrafos são agentes da morte, porque a fotografia a produz ao se desejar conservar a vida. Ou seja, logo após o registro fotográfico, aquele momento presente deixou de existir, desapareceu e só restou o seu traço, que tenta manter vivo um instante já encerrado, perpetuamente no passado.

De tal forma, Barthes defende a fotografia como “isso foi”, pois ao olhar para uma imagem, tem-se a ideia de que aquilo que se olha é real e vivo, mas, o que se vê é

algo que foi real e vivo no passado, restando apenas um traço da realidade. Assim sendo, afirma-se que a foto é sempre singular, “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez, ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13).

O tempo é inseparável do espaço, sendo este último também recortado, mas a diferença é que o que ficou de fora da imagem também colabora para o seu significado, isso quer dizer que certos objetos e pessoas que não estão presentes no registro fotográfico também indicam algo a ser pensado. Assim, ao entrar em contato com uma fotografia parece que se fica tão perto do que se vê e anula-se a distância entre o tempo e o espaço passado, e por isso o consolo que o registro fotográfico ocasiona ao possibilitar a lembrança de um ente querido por meio da aproximação e é exatamente o que acontece com as fotos pós-morte e tumulares infantis, ela traz a falsa aproximação de quem se foi como defendido por Dubois (1993) e por intermédio dessa aproximação se tem um consolo como afirma Schmitt (2010). Contudo, a fotografia pode ser próxima e simultaneamente distante, o que se vê e está próximo é o signo e não o real, sendo assim o aqui é o signo e o ali é o referente, existe uma distância entre o visível e o intocável, em nenhum momento o signo é coisa, o que está no papel pode-se ver, mas não pode mais entrar em contato com ele, por conseguinte “a distinção do aqui e do lá sobrepõe-se à do agora e do então” (DUBOIS, 1993, p. 89).

Entendendo esse aspecto fica mais fácil entender a grande emoção que um familiar sente ao se deparar com uma foto pós-morte de alguém que se foi, pois, a fotografia é índice e por isso tem o poder de representar⁶, ou seja, “tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem, e assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha” (CHARTIER, 2002, p. 165). O que possibilita então a aproximação e desta forma a imortalização do ser humano é o signo que representa, porque mesmo sabendo que a foto é feita de aparências existe nela uma memória congelada. Conclui-se então que “a fotografia revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica” (KOSSOY, 2001, p. 152).

⁶ “Representar é, pois, fazer, conhecer as coisas mediatamente ‘pela pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e pelos gestos’, ‘por algumas figuras, por algumas marcas’, como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias” (CHARTIER, 2002, p. 165).

O retrato pós-morte ocorria nos primeiros dias da morte da pessoa e poderia ser feito tanto em casa como nos estúdios fotográficos. O objetivo dele era que o retratado parecesse vivo, por isso o defunto era maquiado, colocado em pé e sentado fazendo poses e ainda segurando objetos. Por esse motivo “se a foto do vivo busca a permanência do fugidio (a própria vida), com o morto acontece o contrário, ela ressuscita fugazmente aquilo que é permanentemente morto” (SCHMITT, 2010, p. 178). Nesse caso, o registro fotográfico serviria para atestar que o defunto esteve ali e que esteve vivo até o momento daquele registro.

O morto, assim, é imortalizado e tornado eterno, ou seja, muito mais do que uma lembrança, essa foto seria a negação da morte do falecido: “sua mensagem não é mostrar o morto, mas provar que esteve vivo até aquele momento” (SCHMITT, 2010, p. 179). Isso é confirmado por um relato feito por Disdéri (1855), inventor do cartão de visita, no qual discorre sobre o procedimento de se retratar um morto, especificamente no caso das fotos pós-morte:

Recomendamos que lhe deixassem os olhos abertos, sentamo-lo perto de uma mesa, e, para operar, esperamos sete ou oito horas. Deste modo, conseguimos captar o momento em que, desaparecidas as contrações da agonia, foi possível reproduzir uma aparência de vida. É o único meio de obter um retrato conveniente e que não lembra à pessoa para a qual ele era querido o momento tão doloroso que lhe arrebatou aquele a quem amava (DISDÉRI, 1855, p. 25 *apud* DUBOIS, 1993, p. 170).

Aqui confirma-se essa inversão entre a foto do vivo e a do morto, já que tudo o que se objetiva é aparentar vida a quem se foi, disfarçando os traços que remetem à morte, mesmo que a intenção da fotografia seja produzir algo que já morreu.

Sabe-se que essas fotografias primeiramente tiveram destaque em outros lugares, em razão de que “em termos quantitativos, a Inglaterra e os Estados Unidos foram, visivelmente, os países que mais as produziram e utilizaram, onde encontramos, inclusive, o maior número de pesquisas realizadas a respeito” (SANTOS, 2015, p. 136).

Aqui no Brasil, mesmo que seja possível verificar algumas fotos pós-morte de pessoas no século XIX será somente no século XX que ela será produzida em número maior, tanto por fotógrafos como por pessoas comuns. Por ser, então um costume originalmente europeu, foi trazida para cá, pelos imigrantes.

No Rio Grande do Sul, a prática em fotografar os mortos foi produzida por imigrantes europeus, mais especificamente, pelo italianos, alemães e poloneses, que ao chegarem nas terras gaúchas, começaram a propagar sua

própria cultura. Essa cultura carregava as tradições das sociedades europeias, que na busca pela preservação da memória dos mortos, havia introduzido a fotografia nos rituais de morte (SOARES, 2007, p. 63).

Em São Paulo, esse tipo de fotografia também se tornou um grande costume, no qual retratavam-se pessoas mortas para se compor álbuns de famílias, sendo que eram as crianças as principais retratadas, “já que de outro modo, eles não poderiam garantir sua presença no álbum familiar e assim registrar sua (cada vez mais valorizada e individualizada) passagem pela linhagem” (VAILATI, 2010, p. 205). A propaganda feita pelos fotógrafos era tentadora, pois era a única oportunidade de se ter na memória aquele “serzinho” querido, e de fato isso acontecia, posto que em muitas vezes, a foto pós-morte era o primeiro e último registro da criança.

Assim, mediante o registro fotográfico, pôde-se imortalizar um ente querido falecido, já que por meio desse registro, “os que foram nunca se vão se fato” (SCHMITT, 2010, p. 179). Essa se mostrava mais uma tentativa de burlar e negar a morte, parando o momento por intermédio do registro fotográfico (registro este que tem continuidade devido a foto ser índice).

Exposto isso, pode-se entender a relação que existiu entre as fases históricas até à morte tabu, momento este de negação da morte por meio de vários recursos, sendo a fotografia pós-morte um dos principais. Por ter um caráter de índice, e assim a ligação entre o real e o presente, proporcionou a imortalização dos falecidos por intermédio do registro fotográfico, além de uma falsa presença do morto em vida mediante a memória. Essa relação é relevante para se reconhecer que as crianças foram particularizadas nas fotografias pós-morte, nas quais visava-se eternizá-las com suas características individuais no mundo dos vivos.

2.3 CRIANÇA, MORTE E SENTIMENTO

Tendo em vista que as fotos tumulares e pós-morte surgem a partir do momento em que se desenvolve um sentimento pela infância, ou seja, pela particularização da criança, torna-se necessário entender a relação existente entre criança, morte e sentimento. Assim, após o reconhecimento da criança como um ser individual, buscou-se imortalizá-la por meio de registros fotográficos como forma de lembrança e de presença viva desse pequeno ser.

Para se entender a relação entre a criança e o sentimento pela sua morte é necessário considerar a história da infância, até mesmo porque “a infância é pois, em grande medida, resultado das expectativas dos adultos” (HEYWOOD, 2004, p. 21). Dessa forma, quem define a ideia de infância não são as crianças, mas sim os adultos. Para um melhor entendimento dessa questão, é preciso reconhecer a diferença entre o que é fazer parte da infância e o que é ser criança, pois:

A distinção conceptual e terminológica entre infância, como categoria social que assinala os elementos de homogeneidade deste grupo minoritário, e as crianças, como referentes empíricos cujo conhecimento exige a atenção aos fatores de diferenciação e de heterogeneidade (PINTO e SARMENTO, 1997, pp. 23-24).

Entende-se assim que a infância é uma categoria social na qual se inserem as crianças, indivíduos estes que são parte dela e, por isso, devem ser vistos como sujeitos ativos e sociais. Assim sendo, criança é o sujeito social, enquanto a infância é vista como uma preparação para a idade adulta (HEYWOOD, 2004, p. 11), ou ainda, como “tempo de vida caracterizado pela dependência funcional dos adultos e cuja duração está vinculada a diferentes condições de existência dos indivíduos, mas fundamentalmente a natureza da relação entre adultos e as crianças” (VEIGA, 2007, p. 43).

É necessário lembrar que esses conceitos estão sempre em transformação, e por isso “os termos criança e infância são compreendidos de formas distintas por sociedades diferentes” (HEYWOOD, 2004, p. 12). Como são produzidas em situações sociais, tanto a infância como a criança nunca podem ser vistas como únicas, mas sim, como múltiplas.

Pode-se dizer que a história de uma infância não pode ser homogênea, pois sociedades diferentes possuem ideias diferentes sobre ela. É importante que, ao estudar esse tema, se tenha em mente que além da idade, o gênero e a etnicidade são também diferenciadores sociais que podem interferir e modificar definições.

Exposta essa noção de criança e infância, pode-se voltar para Ariès (1975), traçando um panorama histórico em torno da infância e seus respectivos discursos ao longo dos tempos. Apesar das críticas apontadas anteriormente em relação ao autor, Gouvêa (2007, p. 19) vem em sua defesa, demonstrando que “cabe, no entanto, considerar o contexto histórico de sua publicação, em que não havia ainda uma tradição

substantiva de estudos que resgatassem fontes relacionadas à vivência dos grupos populares”.

Antes de começar a análise histórica sobre os discursos existentes acerca do que era ser uma criança e do modo como esta era vista, é relevante destacar que Ariès foi um homem do século XX, falando sobre tempos que não viveu. Por tal motivo, quando fala da infância na Idade Média, Ariès afirma que não havia lugar para ela nesse mundo, porém “pode-se dizer que o mundo medieval provavelmente teve algum conceito de infância, mas suas concepções sobre ela eram muito diferentes das nossas” (HEYWOOD, 2004, p. 27).

Portanto, Ariès ao observar as crianças na arte, a princípio afirma que por meio de pinturas, elas eram retratadas como adultos em miniaturas, ou seja, a única coisa que as diferenciavam dos adultos na cena era o fato de estarem em uma escala reduzida, mas suas roupas e outros estereótipos eram os mesmos dos mais velhos. Foi por esse motivo que o historiador francês afirmou categoricamente que a infância não existia. A grande questão é que ela existia, e “não passou tão ignorada, mas foi antes definida de forma imprecisa, e, por vezes desdenhada” (HEYWOOD, 2004, p. 29). Muitos autores dessa época acreditavam que a infância era sem conteúdo, e por isso sua análise não valia a pena. Como relata Ariès:

Isso sem dúvida significa que os homens do século X-XI não se detinham diante da imagem da infância, que esta não tinha para eles interesse, nem mesmo realidade. [...] a infância era um período de transição, logo ultrapassado, e cuja lembrança era logo perdida (ARIÈS, 1975, p. 52).

Na Idade Média, “a criança era, portanto, diferente do homem, mas apenas no tamanho e na força, enquanto as outras características permaneciam iguais” (ARIÈS, 1975, p. 14). Não existindo então, uma particularidade infantil, o sentimento pela criança era de “paparicação”, já que “as pessoas se divertiam com a criança pequena como um animalzinho, um macaquinho impudico” (ARIÈS, 1975, p. 14). Ou seja, esta situação demonstra que existia uma afeição pela criança tal qual a um filhote de animal, não havendo um sentimento da identidade da criança como única e distinta da dos adultos.

Diante da morte infantil, assim como ocorria na Idade Média ocidental com os adultos, poderia haver uma pequena tristeza devido ao carinho que se tinha pelo pequeno falecido, mas como a morte era sempre comum (principalmente na infância), passava-se quase despercebida. O falecimento habitual dos pequenos, juntamente com a

morte da coletividade vivida nesse momento, era o fator que causava o não reconhecimento da individualidade. Uma prova disso, é que quando ela morria era logo substituída por outra, sendo que “se ela morresse então, como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra geral era não fazer muito caso, pois uma ou outra criança logo a substituiria. A criança não chegava a sair de uma espécie de anonimato.” (ARIÉS, 1975, p.10). Visto isto, ela não tinha uma personalidade, uma identidade própria e individual e poderia ser feita sua troca a qualquer momento como um objeto qualquer, isso porque era como se fosse apenas um corpo, sem sentimento e sem alma, sendo seu único diferencial a sua dependência dos adultos.

Essa falta da individualização da criança no período medieval não permitia a existência de um sentimento pela infância⁷, pois não se distinguia adultos de crianças, a não ser pela afeição, já que “muitos pais só consideravam seus filhos pequenos na medida em que estes lhes proporcionassem diversão e alegria” (ARIÉS, 1975, p. 162). Assim, a partir do momento em que elas pudessem viver sem o cuidado de um responsável, ou então, “assim que a criança superava esse período de alto nível de mortalidade” (ARIÉS, 1975, p. 157), elas eram inseridas à igualdade adulta. Isso acontecia pela idade entre cinco e sete anos, quando então a criança era logo inserida ao mundo do trabalho e demais atividades.

Nessas condições, a criança desde muito cedo escapava à sua própria família, mesmo que voltasse a ela mais tarde, depois de adulta, o que nem sempre acontecia. A família não podia, portanto, nessa época alimentar um sentimento existencial profundo entre pais e filhos (ARIÉS, 1975, p. 231).

Desse modo, “a civilização medieval não percebia um período transitório entre a infância e a idade adulta”, era um período muito curto e “esse sentimento de uma infância curta persistiu por muito tempo nas classes populares” (ARIÉS, 1975, p. 186).

Sabendo disso, Ariès faz questão de ressaltar que “o sentimento da infância não existia – o que não quer dizer que as crianças eram abandonadas ou desprezadas” (ARIÉS, 1975, p. 156). Até porque, existia afeição por elas “em que a criança, por sua ingenuidade, gentileza e graça, se tornava uma fonte de distração e de relaxamento para o adulto.” (ARIÉS, 1975, p. 158).

⁷ Usa-se aqui o termo “sentimento pela infância” para se referir ao conceito de Ariès como particularidade infantil. “O sentimento pela infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem” (ARIÉS, 1975, p. 156).

Ariès afirma que, no século XII, começam a surgir no Ocidente visões mais próximas ao sentimento moderno quanto à criança, sendo que isso só se concretizará no século XVII. Nas artes, surge a criança ligada à figuras religiosas, como anjos, Jesus Cristo e Nossa Senhora, que mais tarde passaria a ser retratada nua ou enrolada em cueiros ou vestidos, com camisas e camisolas, para então, no século XVI, começar a aparecer em retratos.

Com a chegada da morte do eu e o reconhecimento do ser humano como ser individualizado, começa-se a ter uma preocupação com a conservação da identidade terrena do indivíduo. Essa individualização acontece da mesma forma com as crianças, tendo em vista que no século XIV aparecem alguns raros túmulos com suas figuras, sendo que no século XVI elas começaram a aparecer em túmulos de seus professores e de seus pais. Contudo, ainda nesse momento a criança não era individualizada nos retratos, mas participava da cena com outras pessoas. Isso quer dizer, que a ideia que se tinha ainda era a de que,

Não se considerava que essa coisinha desaparecida tão cedo fosse digna de lembrança: havia tantas crianças, cuja sobrevivência era tão problemática. O sentimento de que se faziam várias para se conservar apenas algumas era e durante muito tempo permaneceu muito forte” (ARIÈS, 1975, p. 56).

Somente a partir do século XVI viu-se a criança já como uma pessoa detentora de identidade própria, sendo que “a partir dos séculos XVI ou XVII, entretanto, na França e em outros lugares, o surgimento de retratos e túmulos para crianças tornam-se perceptíveis junto aos sinais do que poderíamos chamar de ‘infantilidade’ e a crescente separação entre os mundos sociais da criança e do adulto” (BURKE, p. 129, 2004). Desta forma, ao individualizá-la em retratos tumulares, percebeu-se que a criança não estava mais sendo tratada como um adulto em miniatura, mas com uma particularidade de seu estado de criança.

Assim, “o retrato da criança morta, particularmente prova que ela já não era mais uma perda inevitável” (ARIÈS, 1975, p. 58), pois mesmo ainda existindo a ideia do desperdício demográfico infantil nessa época, notou-se a vontade dos pais em conservar as lembranças de crianças por meio dos retratos, estando elas vivas ou mortas. É importante ressaltar que esses retratos eram apenas feitos por famílias com um alto poder aquisitivo, pois como já visto, antes da popularização da fotografia, os retratos eram muito caros, e o acesso aos mesmos só ocorria para a classe mais privilegiada.

Com essa preocupação de se conservar a lembrança infantil, o sentimento pela criança muda e, a partir do século XVII, surge uma nova abordagem que difere da simples afeição, pois percebe-se que a criança precisava de um tratamento especial e diferente ao dos adultos. Sendo assim,

Tudo o que se referia às crianças e à família era tornara-se um assunto sério e digno de atenção. Não apenas o futuro da criança, mas também sua simples presença e existência eram dignas de preocupação – a criança havia assumido um lugar central dentro da família (ARIÈS, 1975, p. 164).

Iniciou-se então a preocupação moral e psicológica com este ser, contribuindo para a educação infantil como um todo, atentando-se à racionalidade da criança por meio de uma educação fora da família. Isso porque, na idade média, até existiam escolas, mas não eram direcionadas para crianças em determinadas etapas da vida, como acontece atualmente. “A escola medieval não era destinada às crianças, era uma espécie de escola técnica destinada a instrução dos clérigos ‘jovens ou velhos’ [...]” (ARIÈS, 1975, p. 187), ou seja, o aprendizado delas acontecia junto a sua convivência com os adultos.

Por isso, “no fim do século XVII, procurou-se conciliar a doçura e a razão” (ARIÈS, 1975, p. 163), pois entendeu-se que, além de afeto e carinho, dever-se-ia existir também a disciplina e o raciocínio.

O primeiro sentimento da infância - caracterizado pela “paparicação” - surgiu no meio familiar, na companhia das criancinhas pequenas. O segundo, ao contrário, proveio de uma fonte exterior à família: dos eclesiásticos ou dos homens da lei, raros até o século XVI, de um maior número de moralistas no século XVII, preocupados com a disciplina e a racionalidade dos costumes (ARIÈS, 1975, p. 163).

A partir disso, muitos teóricos tentaram entender a relação entre a criança e a educação, um deles foi John Locke, que apresentou uma ideia que iria modificar as concepções, atitudes e práticas sobre as crianças e sua educação, já que “trata-se da tabula rasa, segundo o qual o ser humano recém-nascido seria uma espécie de superfície de cera maleável, onde os adultos poderiam escrever aquilo que julgavam necessário ao seu desenvolvimento” (PINTO, 1997, p.40). A partir desse pensamento, os adultos (pais e escola) seriam os responsáveis por moldar e garantir o desenvolvimento racional das crianças, tendo em vista que “com o descuido, a desatenção, e a alegria que lhe são

característicos, as crianças precisavam de ajuda: eram ‘pessoas fracas sofrendo de uma enfermidade natural’ (HEYWOOD, 2004, p. 38).

Já no século XVIII, outro teórico que se preocupou com a infância foi Jean-Jacques Rousseau⁸. Autor de “Emílio ou da Educação”, um dos primeiros livros voltados especificamente para a educação de crianças. Rousseau pensou na infância além do seu tempo, defendendo que a criança deveria ser entendida com sua forma própria de viver e suas complexidades. Para ele, a educação seria uma forma de valorizar a criança, devendo ser incorporada à sua vida desde o nascimento, pois era a única forma de modificação da sociedade.

Em seu livro, o Rousseau expõe diversos pontos de como educar este ser, defendendo a ideia de que “a criança nasce inocente, mas corre o risco de ser sufocada por ‘preconceitos, autoridades, necessidade, exemplo, todas as instituições sociais em que estamos submersos’ (HEYWOOD, 2004, p. 38). Ao mesmo tempo, para o autor: “a infância tem formas próprias de ver, pensar, sentir, e, particularmente, sua própria forma de raciocínio: ‘sensível’, ‘pueril’, diferentemente da razão ‘intelectual’ ou ‘humana’ do adulto” (HEYWOOD, 2004, p. 38).

O que existe em comum entre John Locke e Jean-Jacques Rousseau é “o reconhecimento do caráter decisivo da atenção e da intervenção dos adultos no processo de formação das crianças” (PINTO, 1997, p. 41). Percebe-se assim que os adultos começaram a sentir-se muito mais responsáveis pelas crianças e suas formações, de tal maneira que elas se tornaram o foco da sociedade.

Juntamente com esses sentimentos de doçura e razão, desenvolveu-se também a preocupação com a higiene e a saúde física. Por isso, “até então, as pessoas preocupavam-se com as doenças graves, mas não demonstravam essa solicitude constante, não se inquietavam com um resfriado ou uma pequena afecção passageira” (ARIÈS, 1975, p. 268). Ou seja, os pais, com o medo da perda, começam a zelar mais pela saúde de seus filhos.

No Brasil, existiu uma preocupação em aliar a saúde infantil à educação. Em São Paulo, Rocha (2003) fez uma pesquisa sobre o projeto de saúde no Instituto de Higiene, durante os anos de 1908 e 1925, o qual visava um processo de higienização da população, no qual as escolas estavam inseridas. Entre as medidas tomadas nesse

⁸ Leitura do livro de ROUSSEAU: Emílio ou da educação.

projeto, uma delas foi a formação às professoras na área de higiene, para que desse modo informassem às crianças e suas mães (ROCHA, 2003). Desta maneira,

Fazendo da escola e da sala de aula cenários para a encenação dos rituais de saúde, por intermédio dos quais a moderna ciência da higiene procurava intervir sobre o aluno, esquadrinhando seu corpo, revelando seus modos e costumes, os homens da ciência buscavam produzir um espaço asséptico, ordenado, disciplinado e, ao mesmo tempo, corpos hígidos, física e moralmente (ROCHA, 2003, p. 167).

Entendia-se que, por meio da educação das crianças, poder-se-ia atingir aos adultos, contribuindo para a formação de homens fortes e saudáveis (ROCHA, 2003, p. 147). Esses novos hábitos iriam garantir a prevenção de muitas doenças que levavam as crianças a óbito, e a escola seria colaboradora para a reforma dessa situação.

Essa educação aliada a saúde também foi observada por Jovino e Guilherme (2013), ao qual ambos realizaram uma pesquisa por meio de fotografias do trabalho de normalistas no Colégio Sant'ana, na disciplina de Higiene e Puericultura, no ano de 1958. As professoras também recebiam a formação para trabalhar com a disciplina de higiene dentro da escola e esse trabalho foi registrado em fotografias.

No século XIX a visão de desperdício de crianças começa a mudar e “a relação entre os progressos do sentimento da infância e os progressos da higiene, entre a preocupação com a criança e a preocupação com a saúde, outra forma dos laços uniam as atitudes diante da vida às atitudes diante da morte” (ARIÈS, 1975, p. 268). Nesse período, inicia-se uma preocupação em conservar a criança com a sua individualidade, além de muitas mulheres começarem a utilizar métodos contraceptivos, e já não engravidam de muitos com a ideia de se conservar poucos. A nova regra era cuidar e preservar cada criança.

Nessa nova visão, a perda da criança começou a ser sentida de forma mais forte, já que “ninguém ousaria então consolar-se da perda de uma criança com a esperança de ter outra” (ARIÈS, 1975, p. 268). Desta maneira, a criança ganha uma personalidade, não podendo mais ser substituída, pois agora é única e sua morte passa a ser tomada por um sentimento de perda irreparável.

A partir disso, Ariès queria demonstrar que “os adultos estavam desenvolvendo uma percepção mais aguda da infância, como uma forma de vida diferente da deles” (BURKE, 2004, p. 130). Da ausência de imagens de crianças e a visão de que eram adultos em miniaturas na Idade Média, aos seus retratos expostos inicialmente em

túmulos, pode-se notar que aos poucos os adultos foram percebendo que as crianças possuíam particularidades e, assim, iniciou-se a preocupação em olhar para elas como sujeitos individuais em construção na sociedade.

Já no fim do século XVIII e início do século XIX, surge uma concepção romântica da infância, que já não via mais a criança como fraca e sensível, pois eram “criaturas de profunda sabedoria, sensibilidade estética mais apurada e uma consciência mais profunda das verdades morais duradoras” (HEYWOOD, 2004, p. 39). Então, nesse momento há a valorização da intelectualidade da criança, bem como pode-se perceber sua inserção social de forma mais ativa, já que,

Como bem assinala Becci (1998), ao analisar a infância no século XIX, crianças de todas as idades estão presentes na cena social e, por toda a Europa, um poderoso discurso sobre infância acompanha esse fenômeno, reconhecendo a necessidade de se programar a passagem do estado da natureza (a infância) ao estado social (o adulto), da vida selvagem à vida civilizada (FERREIRA e GONDRA, 2007, p. 140).

De tal forma, a criança passa a ser um elemento participativo da sociedade, começando a incorporar regras do local onde vive, tornando-se assim “civilizada”. A socialização da criança, portanto,

Consiste no processo do qual os indivíduos apreendem, elaboram e assumem normas e valores da sociedade em que vivem mediante a interação com o seu meio mais próximo e, em especial, a sua família de origem e se tornam desse modo membros da referida sociedade (PINTO, 1997, p. 45).

Juntamente com esse sentimento, vem a surgir “o movimento social pelos direitos da criança, que começa a manifestar-se desde o século XVIII, mas que acabará por ver suas preocupações traduzidas em legislações apenas no século XIX, e sobretudo no século XX” (PINTO, 1997, p. 50).

No século XIX, a partir da Revolução Industrial, o número de crianças que trabalhavam na sociedade, principalmente as mais pobres, era muito grande. Surge então a preocupação pela família e pela escola, responsáveis pela educação da criança e, junto a ela, a obrigação do ensino escolar. Este se apresentou com muitas normas para pais, professores e alunos, pois “a legislação educacional do século XIX nos apresenta um conjunto de procedimentos para ser aplicado às crianças na sua formação moral” (VEIGA, 1997, p. 55).

Com a lei trabalhista, proibindo o trabalho infantil, o trabalho foi logo substituído pela escola, passando-se a uma preocupação cada vez maior quanto a criança, tendo-se “uma nova atitude, que procura valorizar a voz e a expressão das crianças” (PINTO, 1997, p. 50). Porém, “mesmo assim, a legislação de importantes países europeus mostrava-se bastante tímida na proteção da infância, pois admitia em geral, que crianças com menos de dez anos pudessem trabalhar em fábricas” (LIMA, 1880 *apud* FERREIRA e GONDRA, 1997, p. 141).

Muitos países então tentaram reformular as leis a partir do século XX, buscando fornecer mais proteção e assistência para as crianças, pois via-se nelas o mundo de amanhã. Sua saúde, educação e moral eram fatores a se resguardar.

Com todas essas preocupações e exigências, bem como pela possibilidade de não poderem atender todos os requisitos para uma boa criação infantil, os pais começaram a diminuir o número de filhos. Dessa maneira,

As razões para a alteração da fertilidade conjugal não são totalmente claras. Uma possibilidade é a de que os pais de classe média houvessem concluído que tinham mais chances de corresponder às expectativas elevadas em termos da criança e educação dos filhos com uma família menor (HEYWOOD, 2004, p. 67).

Na metade do século XX, a criança se torna uma grande dúvida antes mesmo de nascer, pois casais e mulheres questionam-se sobre o obstáculo que ela pode vir a ser, já que as rotinas se tornam cada vez mais corridas. Assim, “as crianças surgem como um problema, em torno do qual se movimentam sentimentos ambíguos e as decisões de as fazer vir ao mundo se torna um ato com profundas implicações na vida individual (sobretudo da mulher) e do casal” (PINTO, 1997, p. 52).

No fim século XX, Postman⁹ defende que “existe hoje um claro esbatimento das fronteiras entre o mundo dos adultos e das crianças, o qual se manifesta nomeadamente, no vestuário, nos jogos, nos comportamentos sociais, nos tipos de crimes, nas atitudes e na linguagem” (PINTO, 1997, p. 57). Ou seja, para Postman, o que antes diferenciava as crianças dos adultos, atualmente é algo que os aproxima cada vez mais, dificultando distinguir as particularidades de cada grupo. Assim, “para toda parte que se olhe, se pode ver que o comportamento, a linguagem, as atitudes e os

⁹ Neil Postman, professor da Universidade de Nova Iorque que estuda o desaparecimento da infância por meio dos meios eletrônicos.

desejos- até mesmo a aparência física- dos adultos e das crianças estão se tornando cada vez mais indistinguíveis” (HEYWOOD, 2004, p. 44).

Isso porque, a partir da evolução dos meios eletrônicos, está tudo aberto para as crianças, onde não existe a descoberta do mundo de forma gradual, já que as informações são cada vez maiores e circulam de forma muito rápida, sendo assim, Postman acredita que estamos voltando para a Idade Média, na qual a criança era vista como adulto em miniatura, já que as mídias estão sendo responsáveis por formar mentes adultas, e fica cada vez mais difícil se definir uma criança por suas atitudes.

Para Ariès (1975), a sociedade antiga corresponde à sociedade da Idade Média até o século XVII. O sentimento pela infância começou a ser desenvolvido desde o século XVI, com o surgimento de túmulos e retratos para crianças que permanecem até os dias atuais. Por meio do sentimento de afeição demonstrado por tal sociedade, observou-se uma grande modificação na percepção do adulto acerca da morte infantil. Como será demonstrado nas fotos infantis, é possível perceber que o fato de se individualizar uma criança por meio de um registro fotográfico pode revelar a preocupação por uma memória particular da mesma, um sentimento único pelo voltado ao seu ser.

Assim como na Europa, no Brasil o sentimento pela infância surge aos poucos com o reconhecimento da criança como um ser individual, que possui uma vida distinta da vida adulta. Antes dos avanços médicos e higiênicos, a morte infantil era constante nas famílias brasileiras. Muitas crianças eram geradas, mas poucas sobreviviam, devido aos vários problemas sociais existentes nessa época, como a escassez de recursos à saúde e a falta de higiene. Pode-se dizer que “[...] havia doenças infantis e adultas de que não se conheciam as causas. Mesmo para as famílias de maiores recursos econômicos havia poucos médicos e sua formação era limitada” (FREITAS, 2006, p. 25). No entanto, mediante seus conhecimentos em plantas e animais, as mulheres faziam o que podiam para cuidar de seus filhos, pois apesar de não se desejar a perda destes, a sobrevivência era algo complicado,

A ausência de vacinação regular, o limitado conhecimento de doenças contagiosas e as condições de higiene pouco favoráveis deixavam as crianças à mercê de doenças variadas. Segundo o boletim mensal da inspetoria Geral de Higiene, morreram na cidade do Rio de Janeiro, num certo mês do ano de 1872, 41 crianças de zero a três meses, 45 crianças de um a três anos, 25 crianças de um a dois anos, 35 crianças de um a cinco anos e 53 crianças de cinco a 15 anos, dentre as crianças que incluíram, num rol de mais de duzentos diagnósticos, entre as mais letais: a tuberculose, a febre amarela, a

febre palustre, a meningite, a congestão pulmonar, a pneumonia (DEL PRIORE, 2004, p. 158).

Devido a essas questões no Brasil, a mentalidade sobre a morte infantil era a mesma presente em todo o mundo ocidental, ou seja, “os sentimentos relacionados à criança não se davam *a priori*, mas era um sentimento pautado numa relação de convívio e troca” (DEL PRIORE, 2004, p. 158). Essa cultura era tão forte que, quando uma criança morria em qualquer região do país, dizia-se que era um funeral sem lágrimas, em razão de que não existia uma comoção exagerada pela sua perda. “Havia mortos que pesavam menos na consciência e no braço dos vivos. Assim eram as crianças” (REIS, 1991, p. 139). É claro que a tristeza existia, mas não se tinha um desespero, tendo em vista que, sob as condições vividas na época, a morte era comum para essa faixa etária

O século XIX foi então voltado ao cuidado da criança. Ela passa a ser melhor cuidada, haja vista que não existia nenhuma certeza que iria sobreviver, já que para Del Priore (2004, p. 156), “desde o momento que a mulher se descobre grávida até os sete anos, quando se considera que a criança superou as crises das diferentes doenças, ditas ‘da infância’ tudo é incerteza e expectativa”.

Nesse século percebe-se que o reconhecimento da individualidade da criança também se faz presente, e sua perda já não é tão banalizada. Torna-se importante e essencial possuir uma memória do pequeno indivíduo que se foi por meio do registro fotográfico, já que “as fotografias de pessoas mortas, inclusive de crianças, não eram raras nos álbuns familiares” (DEL PRIORE, 2004, p. 156).

Houve uma evolução do sentimento pela infância, mas ainda sua morte era natural. Isso quer dizer que, toda essa questão de sentimentalismo em relação à morte da criança dependia muito da sociedade e da cultura das pessoas que nela viviam, isso porque “ainda no início do século XIX, uma grande parte da população, a mais pobre e numerosa, vivia como famílias medievais” (DEL PRIORI, 2004). Isso afetava a forma de visão como se encarava a morte de uma criança, pois mesmo tentando aqui traçar um panorama histórico geral sobre a morte infantil, cada sociedade pode ter encarado a morte infantil de uma certa forma, algumas ainda demorando mais tempo para desenvolver sentimentos de perda do que outras.

Quanto as várias formas de encarar a morte infantil, em algumas regiões brasileiras interpretava-se a morte como uma festa¹⁰, que era realizada em muitos falecimentos infantis. Assim, até o século XIX, quando uma criança morria, fazia-se um tipo de celebração, com cortejos cheios de pompas, pois “a ocasião era de júbilo e a procissão triunfal” (REIS, 1991, p. 140). Um exemplo é o dos estados do Rio de Janeiro e também da Bahia, onde “nas ruas dessa cidade era comum se encontrar ‘dessas criaturinhas rodeadas de flores e postas num pequeno ataúde envolta de um pano bordado’” (REIS, 1991, p. 140). Isso porque, não existia o velório em uma capela ou na casa da criança, ela era exposta na rua para que todos a vissem, pois acreditava-se que elas não precisariam ser visitadas após a sua morte, mas sim elas quem visitariam aos vivos. Talvez essa ideia fosse pelo curto período de tempo que a criança ficava entre os vivos, como se fosse apenas uma mera visita. Além disso, esse tipo de “festa” realizado especialmente nos funerais de crianças podem revelar uma outra forma de particularidade infantil.

Com o avanço da medicina no Brasil, a mortalidade infantil diminuiu significativamente, por isso a perda de uma criança já não era mais vista com naturalidade. Assim, com o avanço social aliado ao grande sentimentalismo que se nutre pelo ser único da criança, a dor que resulta de sua perda aumenta consideravelmente.

Atualmente, a perda da criança é mais tabu do que a própria morte adulta, pois o pensamento que a maioria das pessoas possui sobre a morte infantil é de que ela é a mais triste e dolorosa (BELLOMO, 2008, p. 82). Por esse sentimento de tristeza pela morte infantil, o ser humano busca manter vínculos com esses “pequenininhos” por meio de símbolos que os mantenham ainda presentes. Entre estes símbolos, estão as lembranças em fotografias pós-morte e também as tumulares, pois são como uma espécie de supressão da morte.

De tal forma, essas fotografias se transformam então em mais um símbolo de manifestação de emoção pela morte infantil, acompanhado pelas lágrimas, gritos e outros tipos de expressões durante o funeral, pois é como esses tipos de manifestações se tornassem obrigatórios após a morte, como explica Didi Huberman (2016):

¹⁰ A ideia de festa aqui se refere a um cerimonial religioso com muitos aspectos visuais e materiais, que se confundiam com festa pelos estrangeiros. “Longe de ser apenas um festejo como outro qualquer, os enterros dos anjos não eram de forma alguma desprovidos de condutas específicas para a ocasião. O fato é que essas práticas, quando comparadas com aquelas que demandam pelo falecimento adulto, tendiam a se concentrar em certos aspectos dessas solenidades religiosas, aquelas que os estudiosos da religião do Brasil chamam de ‘exteriores’, isto é, mais ligados a aspectos visuais e materiais” (VAILATI, 2010, p. 108). Conclui-se assim, que não era uma festa, mas uma cerimônia religiosa com alguns detalhes de festa que visavam demonstrar alegria pela criança.

Trata-se de emoções verdadeiras, mas elas passam, elas precisam passar, por sinais corporais, gestos, reconhecíveis por todos: todas essas expressões dos sentimentos do indivíduo e do grupo - coletivas, simultâneas, de valor moral e de força obrigatória - são mais do que simples manifestações, são signos de expressões inteligíveis. Numa palavra são uma linguagem (DIDI HUBERMAN, 2016, p. 33)

As fotos pós-morte e tumulares infantis também podem ser consideradas signos de expressão de valor moral e obrigatório, como defende o autor acima, pois é uma “obrigação” se ter um retrato da criança após sua morte ou mesmo em túmulo, costume este imposto pela sociedade mediante uma convenção social. Assim sendo, torna-se um dever aos pais possuir uma lembrança do pequeno falecido em vida.

Esse aumento do sentimentalismo pela morte prematura de um indivíduo gera emoções muitas vezes coletivas, como no caso dos velórios e enterros, que fazem parte de uma simbologia que permitem que além das pessoas manifestem seus sentimentos, demonstrem eles para os outros como se fossem palavras que são entendidas pelo grupo, e por isso esse sentimento parece ser válido somente quando é exposto e compartilhado.

Aumentando o reconhecimento da criança e assim a dor da sua perda, aponta-se que no início do século XX “surgiu na América a criança economicamente ‘sem valor’, mas emocionalmente ‘inestimável’” (HEYWOOD, 2004, p. 42). A criança, miniatura do adulto, que trabalhava e tinha os mesmos costumes que eles, começa a se particularizar com seu próprio modo de vida e receber mais atenção, se inserindo na escola para preparação de sua moral e vida dentro da sociedade. Deixando o trabalho de lado, observa-se que o valor presente na criança é enorme emocionalmente e não mais economicamente.

Como sentimento pela infância, a morte infantil começa a ter importância no século XIX e se concretiza no século XX, bem como a transição entre morte comum e morte tabu ocorrerá durante esse período. Isso implicará em uma morte da criança distinta das mortes dos adultos, haja vista suas particularidades, entre as quais, o destino da alma, a inocência, as mortalhas e os tipos de procissões.

Assim, o sentimento pela infância e sua morte tem ligação com a história da morte dos adultos, visto que a preocupação em preservar a identidade de um morto fez com que se tivesse um olhar mais atento a individualidade infantil. A diferença é que antigamente a morte infantil era considerada ainda mais natural e comum do que a

morte de outras pessoas, visão totalmente diversa da atual, na qual a morte de uma criança choca muito mais do que a de um adulto.

Dessa maneira, a partir do momento que se particularizou a criança, surgiu o sentimento pela infância e, assim, a dor por sua perda não era mais considerada natural, já que ela era única e individual, não podendo ser substituída por outra. Os sentimentos começaram a ser expostos em recordações, como foi o caso dos retratos pós-morte, os quais foram uma forma de eternizá-las como seres individuais, demonstrando reconhecimento pelos pequenos que se foram.

3 AS FOTOGRAFIAS PÓS-MORTE NA REGIÃO DE PONTA GROSSA- PR

3.1 PONTA GROSSA: DE BAIRRO A CIDADE

A cidade de Ponta Grossa surgiu dos caminhos das tropas¹¹, pois ela está localizada no segundo planalto paranaense na região dos Campos Gerais, local este que era caminho das tropas e ligava Viamão no Rio Grande do Sul à Sorocaba em São Paulo. Por isso, muitos tropeiros passavam por esse local com o intuito de negociar seus produtos em outras regiões e no caminho da viagem paravam no local para descansar, a atual cidade, então, era um ponto de pouso para essas pessoas. Aos poucos os tropeiros foram acomodando seus rebanhos e fixando algumas fazendas nessa região, como relata Pinto e Gonçalves (1983),

É assim que surge Ponta Grossa. Surge como um povoado em função dos caminhos das tropas, e seus habitantes diversos pelas fazendas irão, no decurso do século XIX, se concentrando e convergindo para o ponto mais central de seu território que, se por um lado se restringe espacialmente, por outro se amplia socialmente. (PINTO e GONÇALVES, 1983, p.18)

Segundo Chamma (1988), nesse período do século XIX e início da história do local, a cidade era um bairro de Castro, porém, a religiosidade estava presente entre seus habitantes, já que existia um pequeno altar para fazer celebrações religiosas ocasionalmente, quando o vigário de Castro vinha até o local, já que “o número de religiosos era escasso, e nenhum fazendeiro conseguiu que um padre ficasse morando em sua fazenda”. (CHAMMA, 1988, p. 19). Segundo a autora, a maior parte do povo que aqui habitava era muito católico e reclamava constantemente da falta de uma igreja.

Contudo, para Chamma (1988) o local continuava a se desenvolver e por isso buscava maior autonomia por meio da elevação de bairro para freguesia, que ocorreu em 15 de setembro de 1823. Sendo freguesia, a cidade, recebeu uma nova capela, feita no alto de uma colina perto do caminho das tropas, onde atualmente se localiza a Catedral, em homenagem a Nossa senhora Sant’Ana, na qual o primeiro padre a dirigi-la foi Joaquim Pereira da Fonseca. A autora, Chamma (1988), demonstra em seu texto um discurso religioso, relatando a predestinação do local da nova capela:

O lugar parecia predestinado, porque já há muitos anos alguém havia ali construído e fincado uma cruz de madeira bem grande, e onde os tropeiros às

¹¹ Antiga via terrestre de acesso ao Rio Grande do Sul até São Paulo durante o período do Brasil Colônia.

vezes paravam para rezar. O lugar era muito bonito; havia uma grande árvore frondosa muito antiga, e ficava em um ponto bem central, em distâncias quase iguais, das maiorias das fazendas da região. Era o local ideal para a construção da Capela definitiva, marco inicial da sede da freguesia. (CHAMMA, 1988, P. 21).

Assim, pelo que parece, aliando a centralidade do local com a crença religiosa das pessoas que há muito tempo faziam suas preces ali, se entendeu que o lugar era perfeito para a nova igreja. A frente da capela Sant'Ana nessa época estava o Padre Anacleto Dias Batista que era bem considerado pela população, mas que segundo Pinto e Gonçalves (1983) tinha desavenças políticas com certos governantes, mas que mesmo assim ficou à frente da igreja até o ano de 1880.

Nesse período aconteceu muitas alterações na cidade que influenciaram em sua mudança social e econômica, “a economia gerada pela erva-mate, madeira, gado e outros produtos comercializados, juntamente com a presença de migrantes nacionais e estrangeiros, aceleraram o desenvolvimento urbano”. (PINTO e GONÇALVES, 1983, p. 38).

Assim, a cidade começa a ser habitada, também, por pessoas de outros locais do Brasil e até mesmo de outros países, já que” as medidas adotadas desde de meados do século XIX pelo governo imperial para facilitar a imigração frutificaram nos Campos Gerais a partir de 1873 e, em Ponta Grossa a partir de 1877. (PINTO e GONÇALVES, 1983, p. 31).

Entre os imigrantes estavam os russos-alemães, poloneses, alemães, italianos e outras nacionalidades que vinham para a região principalmente por causa da agricultura, porém, exerciam outras atividades, isso porque “muitos possuíam uma profissão que passaram a exercer na cidade, possibilitando acumular economias, para abrir seu próprio estabelecimento. Outros permaneceram na simples condição de empregados”. (PINTO e GONÇALVES, 1983, p. 117). Muitos desses imigrantes eram viajantes e autônomos que faziam seus trabalhos pelo país e após juntar dinheiro faziam seus comércios na cidade. Por isso, “imigrantes alemães, italianos, russos, ucranianos, poloneses, sírios e de outras nacionalidades contribuíram, com suas culturas, no processo de construção das identidades locais”. (CHAVES, 2001, p. 74). Essa questão da imigração se torna importante para o objeto de estudo desse trabalho, já que um dos fotógrafos que realizava retratos pós-morte, era o Bianchi, um imigrante italiano que se inseriu na sociedade ponta-grossense por meio desse processo de imigração que ocorreu no local.

Nesse período, Pinto e Gonçalves (1983), Chaves (2001) e Chamma (1988) defendem que a cidade já tinha características urbanas com muitos pontos comerciais e a sua ampliação ocorreu pelo aumento da estrada de ferro do Paraná em 1896, sendo que em 1894 foi instalada a ferrovia na cidade que ligava Curitiba a Paranaguá, aumentando o número de imigrantes na cidade pela nova demanda que a construção ferroviária proporcionava.

Com a avanço cada vez maior da cidade começa-se a se preocupar com questões referentes a saúde das pessoas. No século XIX a cidade contava com Dr. Joaquim de Paula Xavier e Dr. Javert Madureira, o hospital que se tinha era a enfermaria da sociedade de socorro aos ferroviários, mas foi somente em 1908 que chegaram a cidade três profissionais da saúde mais aptos para atender os doentes, sendo eles, o Dr. Búrzio, médico, conhecido pela população como pai dos pobres, pois atendia a população carente, o enfermeiro Paulino Ferreira e o farmacêutico João Milasch. (CHAVES, 2001, p. 80)

O primeiro hospital do município foi a Santa Casa de Misericórdia, construída por fundos arrecadados pelas damas de caridade da cidade em 1912, mesmo ano se instalou a rede de água e esgoto no governo de Theodoro rosas. Na mesma época, se tem o hospital 26 de outubro, “o que torna a cidade um dos principais centros médicos do sul do país (CHAVES, 2001, p.80).

Em 1903 chega na cidade um grupo evangelizador, a Congregação do Verbo Divino, que buscava evangelizar a população ponta-grossense, assumindo a paróquia Sant’Ana e fundando uma escola paroquial mista junto com as Irmãs Missionárias Servas do Espírito Santo, que fundaram o primeiro colégio católico da cidade, o colégio Sant’Ana. (ROCHA, 2016, p. 81).

Em 1923 Ponta Grossa já havia prosperado bastante e contava com calçamentos, rede de água e esgotos, telefone, conjuntos musicais, cinema, hospital, igrejas e ferrovias. Desta forma, “as décadas de 1920 e 1930 seriam o marco para a implantação de uma lógica de ordenação e disciplinarização do espaço urbano em Ponta Grossa”. (CHAVES, 2001, p. 17). A cidade é repaginada por meio de paisagismos, construção de novos prédios e pavimentações das ruas.

Em 1929 chegou aqui Dom Antonio Mazzaroto, um vigário, que teve a missão de propagar o catolicismo em Ponta Grossa. Ela fez várias normatizações na igreja, uma delas foi a organização da festa de Sant’Ana que ocorria na cidade. (ROCHA, 2016, p. 82). A capela de Sant’Ana nessa época era palco de muitas festas religiosas no qual se

movimentava toda a sociedade, além disso, a igreja era responsável pelos batismos, casamento e ofício dos defuntos, por meio de vários rituais. Esse vigário foi responsável por difundir muitos discursos católicos que foram incorporados pela sociedade.

A educação das crianças também teve grande desenvolvimento nessa época, havia muitas escolas particulares e com a reforma educacional em 1920 mais pessoas passaram a ter acesso à educação. As crianças nesse momento recebiam maior cuidado e preocupação, como aconteceu com outras sociedades no século XX, que conciliavam a doçura e a razão por meio do carinho e disciplina moral. Além disso, conforme estudos de Jovino e Guilherme (2013) nessa época o governo da cidade era comandado pelo prefeito Albary Guimarães que criou o primeiro posto de puericultura da cidade preocupando-se com a saúde infantil, e, como já citado, existiu toda a preocupação com a formação de professoras na área da higiene para que as crianças recebessem maior atenção e cuidado com a saúde.

Apesar desse cuidado, nem sempre foi assim, já que as crianças na sociedade ponta-grossense pareciam ter o mesmo destino das demais sociedades, já que a mortalidade infantil também era grande, mesmo sendo uma região salubre, as condições de higiene e da medicina não colaboravam muito para a sobrevivência dos pequenos. As causas da morte eram várias, entre elas estavam o sarampo, a pneumonia e doenças do aparelho digestivo.

Por isso, aqui também circulava o discurso de se fazer várias crianças para se conservar poucas, visto que no ano de 1920 a cidade tinha “característica de população jovem, refletindo uma forte natalidade e, conseqüentemente uma forte fecundidade” (PINTO e GONÇALVES, 1983, p. 83), enquanto, relata-se que entre 1823 e 1879 a média de filhos por casal era de quatro.

Sendo assim, a mortalidade era grande, mas a natalidade também, ou seja, isso pode indicar que os casais da cidade tinham muitos filhos para se conservar poucos, já que reconhece-se que a média de filhos por casal era de apenas quatro, mesmo existindo uma grande taxa de fecundidade na época.

A sobrevivência dos pequenos era delicada e eles eram os mais afetados por doenças. As maiores vítimas eram crianças de até um ano, sendo em sua maioria do sexo masculino, pelas doenças do aparelho digestivo, respiratório, infecções e parasitas. Entre um e quatro anos as crianças morriam mais por doenças dos aparelhos digestivos,

verminose, sarampo, meningite e bronquite. De cinco a dezenove anos a mortalidade baixava, e as causas infecciosas e acidentais eram as que mais matavam¹².

É importante deixar claro a baixa sobrevivência das crianças na cidade para se explicar a existência de fotos pós-morte na região, além de demonstrar que mesmo as crianças morrendo em grande quantidade a perda delas era sentida pelos pais, já que existia a preocupação de suas identidades em túmulos e retratos pós-morte.

Assim, esse capítulo demonstra como a religiosidade se desenvolveu no local, demonstrando que a população ponta-grossense seguia a religião e tinha crenças em torno dela. Além disso, mostra que a mortalidade infantil também era comum na sociedade e que por isso houve muitas preocupações relacionadas ao avanço da saúde para sanar esse problema. Tudo isso, nos permite entender a relação entre religião e morte infantil, já que a religiosidade estará presente no momento da transição da criança entre céu e terra, como poderá se observar a seguir.

3.2 AS FOTOS PÓS-MORTE INFANTIS NA REGIÃO PONTA-GROSSENSE

Com a alta taxa de mortalidade infantil, combinada ao grande número de imigrantes, os quais desempenhavam vários tipos de atividades na região e, juntamente às várias modernidades que surgiam nessa época, aparece também em Ponta Grossa a prática da fotografia pós-morte. Entende-se que a cidade, assim como outros locais, recebeu esse tipo de serviço por meio dos imigrantes que habitavam o município, pois, como já visto, ao se fixarem nos lugares, desempenhavam várias atividades e exerceriam também a prática da fotografia.

Um dos fotógrafos conhecidos na cidade foi Luis Bianchi, responsável por uma das fotos a serem analisadas nesta pesquisa. Conforme relata Santos (2009, p. 63), Bianchi era um imigrante italiano, que veio ao Brasil com o intuito de atingir melhores condições de vida. Nasceu na Itália em 1876 e teve contato com a fotografia na Argentina por meio de seu pai, onde morou por algum tempo. Tendo esse conhecimento, ao chegar no Brasil, foi contratado para fotografar o processo da construção ferroviária na cidade da Lapa, local em que conheceu sua esposa.

Bianchi chegou à cidade de Ponta Grossa no começo do século XX, período este em que o município estava aberto a modernidades, tais como: telefones, novas ruas,

¹² Os dados expostos aqui são do século XIX e XX (ano de 1889-1920) registrados no cartório Sant'Anna, presentes no livro de Pinto e Gonçalves (1983, p.94- 95).

hospitais e desenvolvimento econômico. Além disso, já se tinham alguns estúdios fotográficos que prometiam obter retratos perfeitos e fiéis aos seus clientes, como acontecia em todo o mundo. Podemos notar o seguinte anúncio exposto no jornal O Progresso, de 14 de outubro de 1909:

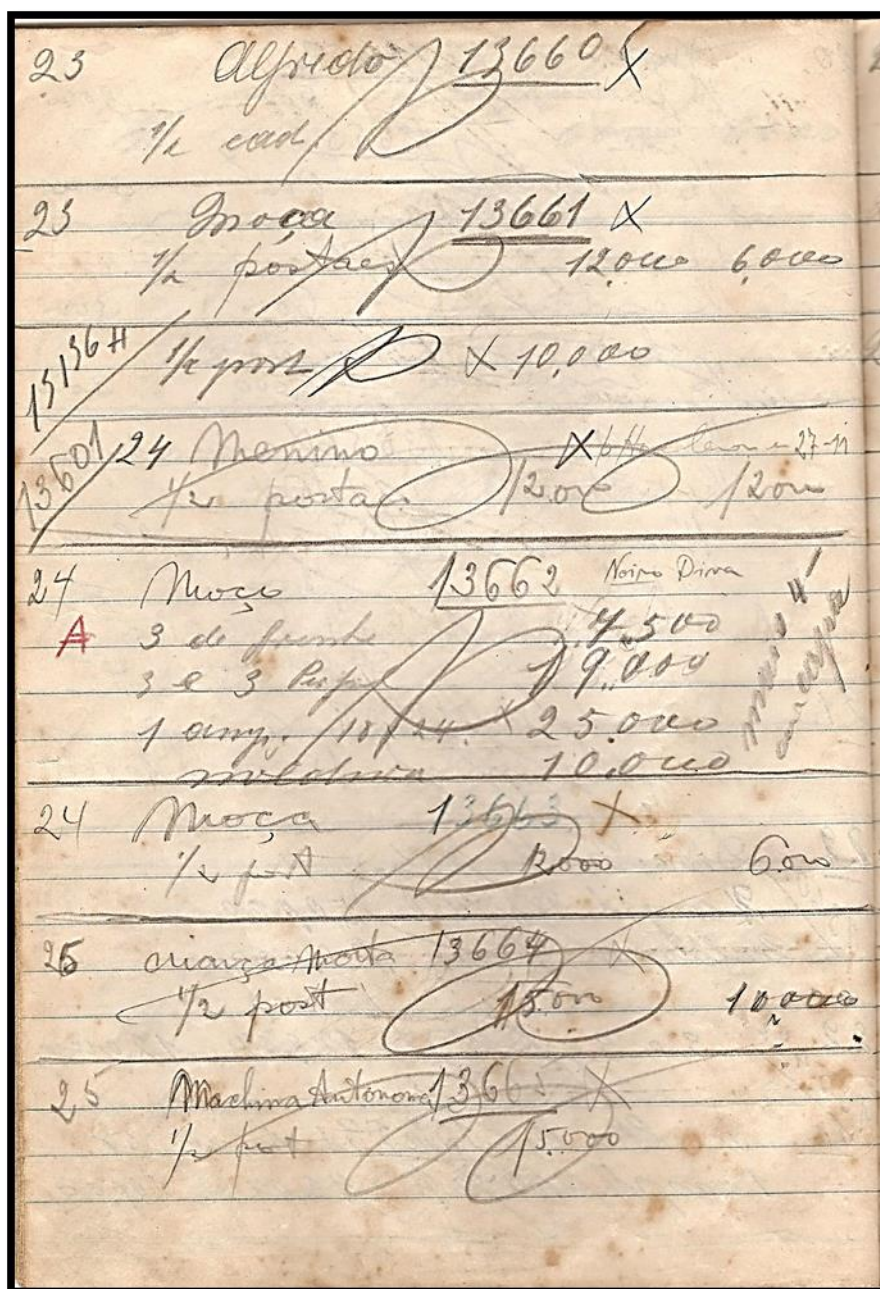
FIGURA 1 - ANÚNCIO FOTOGRÁFICO DO JORNAL O PROGRESSO DE 14 DE OUTUBRO DE 1909



Fonte: Acervo Casa da Memória.

Luis Bianchi insere-se no cenário fotográfico na cidade um pouco mais tarde, já que em 1909 ele começou suas atividades em um comércio com diversos produtos para somente depois atuar como fotógrafo em 1913, com um estúdio na rua XV de Novembro. Bianchi fazia diversos tipos de retratos, entre eles estava os de crianças pós-morte, como observa-se em uma de suas páginas em uma agenda de 1932. Isso porque, ele costumava registrar os serviços feitos detalhando o tamanho, valor e tipo da foto feita. Esse tipo de registro foi encontrado em várias páginas de sua agenda e pode-se ver um exemplo no item de número 25, no qual o fotógrafo relata ter feito uma foto de criança morta.

FIGURA 2 - AGENDA DE LUIS BIANCHI ANO DE 1932

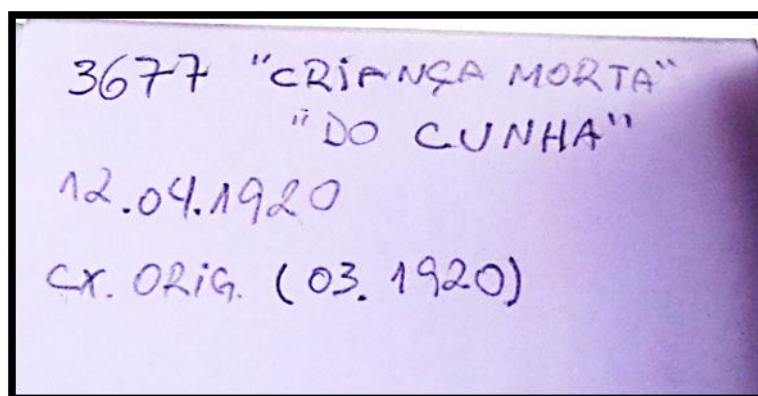


Fonte: Acervo da Casa da Memória.

Após vários anos de prática fotográfica, Luis Bianchi faleceu no ano de 1943, deixando a continuidade de seu trabalho a cargo de seus filhos. No ano de 2002, os herdeiros do fotógrafo venderam parte dos negativos do estúdio para a Prefeitura Municipal de Ponta Grossa. Atualmente esses negativos se encontram na Casa da Memória da cidade, a qual é uma instituição que tem por finalidade preservar e disponibilizar para a população vários documentos sobre o município.

O local possui um acervo somente sobre Luis Bianchi, o qual é catalogado por temáticas. No ano em que foi feita esta pesquisa, o acervo só possuía uma foto pós-morte de criança, sendo identificada pelo seu número do negativo (3677); o título da foto, nomeada pelo fotógrafo (“Criança Morta do Cunha”); data do registro (12/04/1920) e o arquivo em que estava catalogada (03. 1920).

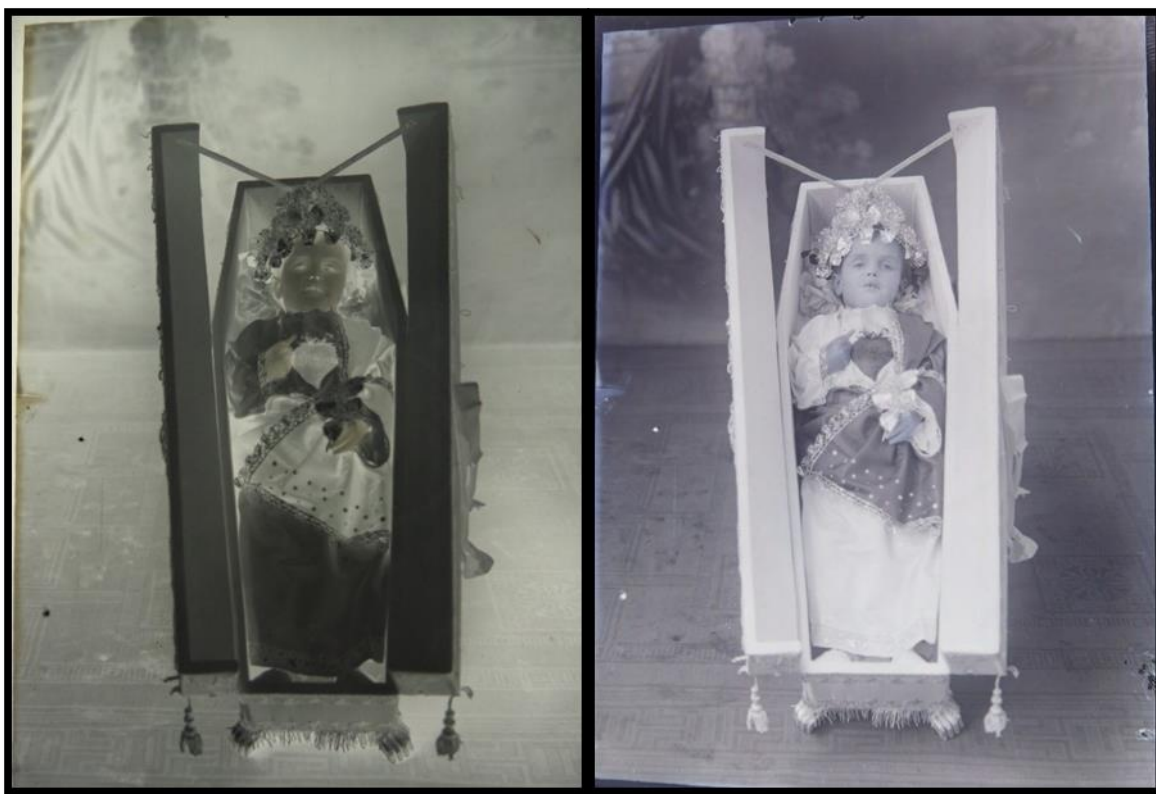
FIGURA 3 - CATALOGAÇÃO DO ACERVO BIANCHI ,1920



Fonte: Acervo da Casa da Memória.

Pelas informações, se reconhece então que a foto pós-morte de crianças também foi um hábito entre algumas famílias ponta-grossenses durante o século XX, pois já na segunda década deste período encontramos registros sobre tal prática na cidade. Porém, a fotografia encontrada no acervo não estava revelada, mas sim disponível apenas em negativo. Para que se pudesse ter clareza de seu conteúdo visual, utilizou-se o recurso de invertê-la e torná-la positiva, atentando-se assim para seus detalhes.

FIGURA 4 - CRIANÇA MORTA DO CUNHA, 1920



Fonte: Acervo Casa da Memória.

Nesse registro é possível observar uma criança em um caixão, provavelmente branco inclinado, na posição vertical. Ela veste uma mortalha branca com uma espécie de manto envolvendo seu corpo, além disso, existe uma estampa que lembra o sagrado coração em sua vestimenta. Ela também utiliza uma coroa de flores artificiais e um ramalhete em uma de suas mãos. A partir dessa fotografia pode se deduzir que, assim como ocorreu na Europa e em outras cidades brasileiras, a foto pós-morte foi um indício da individualização da criança e da preocupação em se conservar uma lembrança dela em terra após a sua morte.

Talvez já a partir do século XX, a cidade de Ponta Grossa também não considerava a perda de uma criança como algo inevitável, pois sua partida despertava sentimento, não se tendo mais a ideia de se fazer muitos filhos para que vingassem poucos, a sociedade ponta-grossense manifestava o sentimento pela infância. Assim, procurando manter uma lembrança, talvez o provável Cunha, relatado pelo fotógrafo, sendo membro da família dessa criança, solicitou esse último retrato como uma fonte de aproximação ao corpo real que estava naquele caixão, no dia 4 de abril de 1920, para

que se tornasse a partir daquele momento um signo eterno, remetendo à algo que já não existe mais.

Assim, a partir da foto pode-se observar todo o cuidado e zelo que se tinha com a criança na hora de sua morte, pois era um acontecimento marcante na sociedade e se tornava quase que obrigatório esse registro por dois motivos:

Em primeiro lugar, o fato de ser a morte a principal e, muitas vezes, a única oportunidade em que a criança é fotografada, torna evidente o fato de ser a morte ainda um dos momentos mais importantes em que se manifesta o apreço pela criança. Em segundo, o fato destas serem fotografadas logo após saírem da toailete funerária, arrumadas e prontas para o funeral, deixa claro qual é a ocasião específica do registro e reforça a constatação de que a celebração da morte infantil é vista como um acontecimento de grande importância (VAILATI, 2010, p. 206).

Expor a criança toda arrumada em um grande acontecimento pela fotografia, seria, portanto, um orgulho para os seus pais, visto que cumpriram o dever do último registro de seu filho, conforme costume da sociedade. Por se tratar de um hábito e muitas vezes o último registro da criança, não se remetia a foto como algo ruim e um momento difícil, mas via-se naquele registro apenas a lembrança de um filho querido. Como confirma Vailati (2006),

Isso demonstra que não há qualquer preocupação com o fato de a memória da criança propiciada pelo registro fotográfico estar associada à sua morte, uma vez que todos os elementos indicativos disso estão deliberadamente visíveis - em suma, não há qualquer tentativa de esconder que o retratado está morto (VAILATI, 2006)

Observando a imagem, nota-se a preocupação em mostrar a criança em todos os detalhes do seu corpo, isso porque, Bianchi fez sua foto em um plano, no qual a criança e o assunto, sua morte, ocupam boa parte da imagem, descrevendo assim o que está acontecendo. Da mesma forma, ele focalizou a fotografia sobre a imagem do caixão, no qual pode-se observar os detalhes da criança que são destacados pelo tipo de focagem, enquanto o fundo não está tão nítido, ganhando um papel secundário na imagem. Esse recurso é chamado de profundidade de campo e “refere-se às distâncias entre os objetos mais próximos e mais afastados que podem ser aceitavelmente focados ao mesmo tempo sobre a película” (LANGFORD, 1979, p. 79).

O foco em torno da criança é ressaltado pela iluminação que possibilita um contraste entre a criança e o fundo, visto que a cor branca do caixão e a mortalha do pequeno ajudam nesse aspecto. O ângulo na vertical em que a fotografia foi tirada

também ressalta o intuito de se demonstrar os detalhes da mesma. Tudo isso é pensado, já que “a preparação do cadáver, a escolha da posição em que este era fotografado e demais cuidados, estão também relacionados ao objetivo de guardar a imagem do indivíduo da forma mais próxima de quando este vivia” (VAILATI, 2010, p. 207). Essa leitura foi feita com base na linguagem fotográfica, a qual será explicada nas próximas páginas.

Mediante os meios utilizados para que a imagem fosse feita, pode-se observar além da relevância de se ter a criança ao centro da fotografia, o cuidado voltado aos detalhes nela presentes, como as vestimentas, a posição e objetos expostos. Essa foto apresentada na figura 4 é também muito parecida com a descrição das fotos do Rio de Janeiro e de São Paulo, feitas por Vailati:

Com efeito grande parte das fotografias são feitas com as crianças amortalhadas em seus caixõezinhos e com todos os adereços tradicionais. [...] podemos assinalar a presença recorrente de elementos tradicionalmente associados à forma como se concebia a criança morta: a mortalha virginal, o uso do branco na mortalha, e nos caixões, a presença da coroa de flores, o ramalhete de flores e rendas, entre outras coisas (VAILATI, 2010, p. 206).

Diferentemente da foto registrada por Bianchi como uma possível lembrança, as fotos pós-morte indicavam além disso, uma oferta. De tal modo, não se sabe exatamente qual era a finalidade dessa foto (figura 4), talvez fosse uma lembrança ou ainda uma oferta, porém como não se consegue afirmar isso, ela ficou selecionada aqui pelo fotógrafo responsável por seu registro, e não por uma função específica.

Antes do início das abordagens acerca da Casa da Memória, as fotos que serão demonstradas a seguir, faziam parte da Casa do Divino Espírito Santo, local de grande religiosidade da comunidade ponta-grossense. Os detalhes e significados de cada elemento como mortalhas, coroas e flores serão expostos nas análises das próximas fotos, já que outros registros pós-morte também foram encontrados na cidade de Ponta Grossa.

3.3 CASA DO DIVINO: AS FOTOS PÓS-MORTE COMO OFERTAS

Como já mencionado, sabe-se que desde o surgimento do município ponta-grossense, seu povo já se mostrava ser bastante religioso, tanto que o principal ponto de concentração da cidade era a igreja. Assim, as atividades religiosas pelo Divino Espírito

Santo tiveram destaque na região a partir de 1882. Segundo o relato de Rocha (2016), “foi quando, segundo a tradição, D. Maria Júlio Cesarino Xavier encontrou, em um rio, uma imagem, do Divino Espírito Santo (pomba de asas abertas) gravada em um pedaço de madeira” (ROCHA, 2016, p. 85).

Conforme o relato de Rocha (2016), a mulher, que sofria de problemas mentais e falta de memória, saiu de Ponta Grossa em direção a Castro e se perdeu. Determinado dia, ao passar para beber água em um rio, essa mulher se deparou com a imagem do Divino e começou a rezar. A partir disso, a senhora recuperou sua sanidade mental e conseguiu voltar para casa. Chegando novamente em sua cidade de origem, ela contou para todos sobre o milagre que havia acontecido e a notícia do poder de cura do Divino Espírito Santo se propagou por toda a região. D. Maria então decidiu construir um altar em sua residência, aonde as pessoas poderiam ir para fazerem pedidos, orações e novenas em busca de curas e milagres. Este local então, tornou-se a Casa do Divino¹³.

Relata-se também que desde 1882 até o dia de sua morte, essa mulher foi responsável por recolher diversas ofertas feitas por fiéis para a divindade, pois “[...] com seus noventa e cinco anos, D. Maria trabalhou recolhendo quadros de santos e objetos trazidos por devotos, que, até hoje, fazem parte do acervo religioso da casa” (ROCHA, 2016, p. 89). Após a sua morte, familiares seus, entre eles a escrava do Barão de Guaraúna e Lídia Hoffmann, continuaram a recolher e manter a casa. Sendo assim, as fotos pós-morte provenientes de tal local demonstram o contexto religioso em que se inseriam, já que faziam parte de ofertas de devotos.

Além disso, essas fotos demonstram a religiosidade popular da população, já que as pessoas não escolhiam fazer orações e pedidos em igrejas por meio da religião oficial, mas buscavam o local de crenças populares, sendo a religião popular “em suma, o vivido em oposição ao doutrinal” (SARAIVA, 2010, p. 159). Ou seja, “é uma religião que não depende da hierarquia eclesiástica, mas que segue determinados métodos criados pelos próprios devotos e que são disseminados pelo discurso oral” (SARAIVA, 2010, p. 159).

Essas ofertas se ligavam e ainda se ligam às simbologias que as pessoas têm sobre esse local, já que ouvem discursos sobre pedidos que foram atendidos pelo Divino e criam uma crença em torno do lugar, “está relacionado à experiência de um espaço

¹³ É importante destacar aqui a força da religiosidade popular em Ponta Grossa, já que mesmo existindo igrejas e o catolicismo sendo a religião local (religião oficial), a Casa do Divino, por meio de suas crenças, tinha tanto poder de seus membros que se mostra até hoje um local em funcionamento na cidade, localizado na rua Santos Dumont, 524.

vivido, portanto possui valores, símbolos e significados” (ROCHA, 2016, p. 95). Os valores, símbolos e significados atribuídos a este ambiente foram construídos por intermédio de discursos sociais que geraram uma série de significados no local, pois “o discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91).

Além disso, existe o poder da imagem relacionada a crença da população, já que a imagem do Divino Espírito Santo exposta faz com que se cultue e acredite no poder que ela possui, pois desde a antiguidade “as imagens significavam muito mais do que um simples meio de disseminação do conhecimento religioso. Eram, por si mesmas, agentes, a quem eram atribuídos milagres e objetos de cultos” (BURKE, 2004, p. 62). É isso o que acontece com a Casa do Divino, visto que ao possuir a imagem dessa divindade, acredita-se que lá seja um local de milagres e cultos, sendo assim um lugar sagrado.

As pessoas reconhecem que na Casa do Divino exista um poder que possa auxiliá-los nos problemas cotidianos da vida, sendo que a imagem do Divino serve de apoio aos que precisam, já que “imagens devocionais também tinham um papel importante no consolo aos doentes, aos moribundos e também aos que estavam para serem executados” (BURKE, 2004, p. 64). As fotos pós-morte, assim, podem indicar pagamentos de promessas ou pedidos feitos pelos parentes das crianças, como oferendas em troca de favores da divindade e, até mesmo, para que as crianças tivessem um melhor encaminhamento na vida espiritual, pois “ir até a capela ou um lugar sagrado significa ir até o santo, onde este se encontra, atribuindo assim mais solenidade ao ato religioso” (ROCHA, 2016, p. 96).

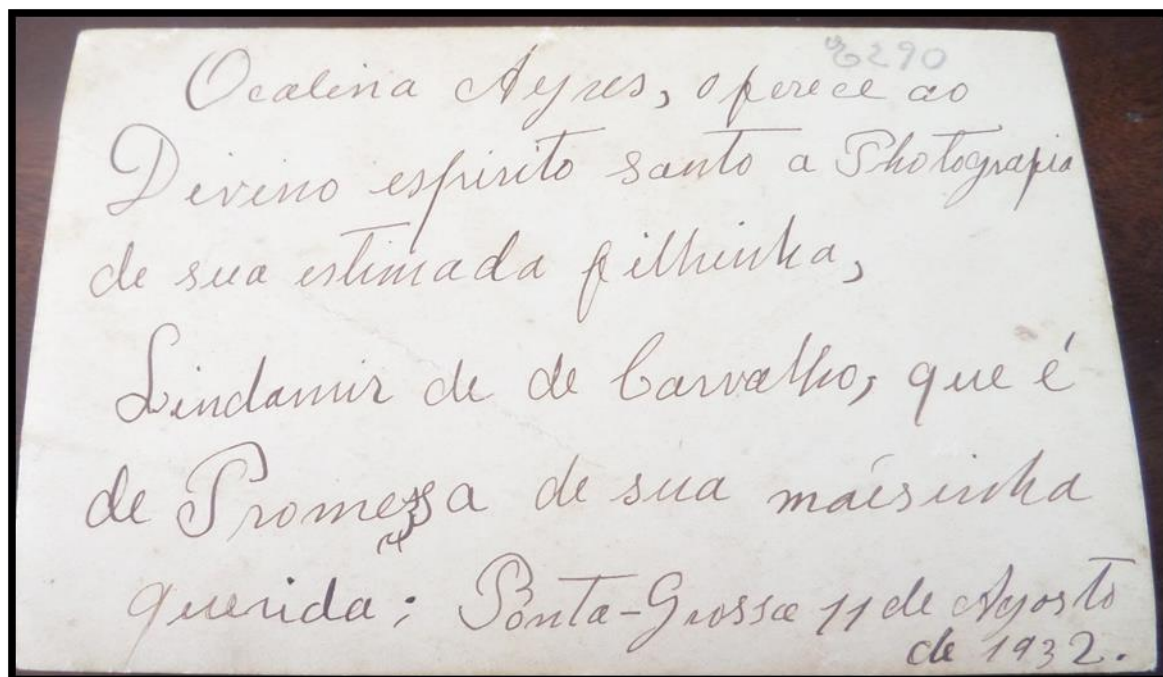
Na foto a seguir, é possível observar uma criança deitada na posição horizontal em um suporte, vestindo uma mortalha branca com as mãos cruzadas e um terço entre elas. Ao seu redor, nota-se muitas flores e uma santa. Estes aspectos serão explicados em conjunto quando forem relatados os significados de cada item presente nesse tipo de registro, já que a intenção aqui é demonstrar o caráter de oferta ao qual as fotografias possuem.

FIGURA 5 - FOTO PÓS-MORTE MENINA E A SANTA



Fonte: Acervo casa da memória. 11 DE AGOSTO DE 1932. Fotógrafo desconhecido.

FIGURA 6 - VERSO FOTO PÓS-MORTE MENINA E A SANTA



Fonte: Acervo casa da memória. Fotógrafo desconhecido.

Assim está escrito no verso da foto: “*Oelina Ayres, oferece ao Divino espírito santo a fotografia de sua estimada filhinha, Lindamir de Carvalho, que é de promessa de sua maisinha (sic) querida. Ponta Grossa, 11 de agosto de 1932*”. Com essa mensagem, podem-se concluir algumas coisas, o primeiro é o grande afeto que se tinha por essa menina falecida, pois as palavras utilizadas no diminutivo, mãezinha e filhinha, revelam esse amor a ela. Ademais, o substantivo mãezinha vem seguido do adjetivo querida, assim como filhinha é precedido por estimada, revelando a relação de cuidado entre mãe e filha. A palavra estimada já revela que a criança era valorizada, querida e única, ressaltando assim a forma individualizada que era tratada nesse momento.

Assim, pode-se retomar a citação de Ariès ao discorrer sobre o sentimento da infância, que “corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem” (ARIÈS, 1975, p. 156). De tal forma, percebe-se o tratamento diferenciado da criança e do adulto nessa oferta que corresponde à imagem, visto que o uso de diminutivos são uma exclusividade da infância e revelam uma informalidade nos ritos funerários, como será tratado por Vailtai (2010) na página 78.

A foto é feita em oferta ao Divino por uma promessa da mãe, ou seja, revela-se aqui a entrega da imagem como se fosse para a própria divindade. Essa mensagem também dissemina o discurso do poder desse local e dá continuidade para a crença que se tem por ele, visto que era um costume se fazer esse tipo de oferta, tornando-o ainda mais verídico. Segundo Fairclough (2001), o discurso é a maneira com que as pessoas agem no local onde vivem, influenciando as outras e permitindo a formação de uma concepção de mundo. Como já dito por Saraiva (2010), a religiosidade popular é difundida por meio do discurso oral, ou seja, por meio de uma ação discursiva social entre as pessoas.

Esse discurso social é incorporado pelos indivíduos e, com o passar do tempo, se torna um senso comum. Este último geralmente é inserido por meio de ideologias, pois “são significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 117). Com o senso comum definido, a sociedade tem uma convenção social, sendo um conjunto de normas, padrões e acordos aceitos que definem os seus costumes.

Sabendo disso, ofertar fotos pós-morte em locais de religiosidade popular tornou-se um senso comum, e por isso uma convenção social na sociedade de Ponta

Grossa. Esse tipo de oferta seguia um padrão, o qual poderá ser observado na análise das próximas ofertas a serem aqui expostas.

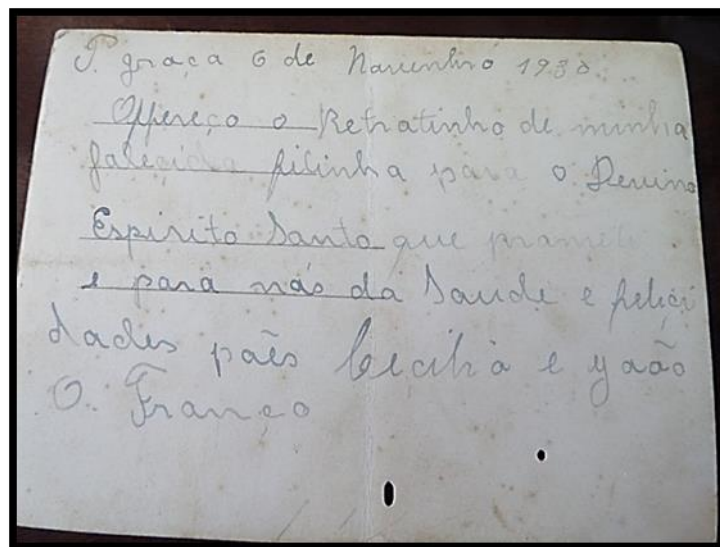
Outra fotografia ofertada para o divino é a de uma criança já em seu caixão. Nela observa-se uma criança com menos idade do que na foto anterior, mas que também possui uma mortalha branca, com suas mãos cruzadas e uma coroa de flores em sua cabeça. Além disso, a criança está em uma posição vertical em um caixão branco, assim como a foto realizada pelo fotografo Bianchi. Como o mencionado na foto anterior, tais itens serão abordados em conjunto com as análises das demais fotos, destacando nesse momento apenas seu caráter de oferta.

FIGURA 7 - CRIANÇA MORTA NO CAIXÃO



Fonte: Acervo Casa da Memória. 6 DE NOVEMBRO DE 1930. Fotógrafo desconhecido.

FIGURA 8 - CRIANÇA MORTA NO CAIXÃO - VERSO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Fotografia desconhecido.

Esta foto foi oferecida ao Divino Espírito Santo após a morte de uma criança, como pode-se perceber pela anotação no verso da figura: “Ofereço o retratinho da minha falecida filhinha para o Divino Espírito Santo que prometi e para nos da (sic) saúde e felicidades paes (sic) Cecilia e João O. Franco”. Nesse discurso, percebe-se o carinho pela criança e o sentimento por ela, o qual Ariès (1975) aponta a diferença na percepção dos adultos quanto ao modo de vida das crianças. Isso é percebido pelas palavras no diminutivo, como: filhinha (novamente) e retratinho, transmitindo assim uma forma carinhosa que se remete à infantilidade.

Nota-se também que o retrato está sendo oferecido por causa de uma promessa feita, porém, neste caso, os pais da criança não só estão pagando a promessa, mas também aproveitam para, por intermédio da filha, pedir que o Divino Espírito Santo lhes dê saúde e felicidades.

Segundo Heywood (2004, p. 28), “a inocência das crianças significava que elas poderiam ter visões celestiais, denunciar criminosos e servir como intermediários entre o céu e a terra”. Sendo assim, desde muito tempo se associa a ideia da criança a um elo entre o céu e a terra, como se ela fosse intervir em coisas terrenas após a sua morte, como se menciona na seguinte citação bíblica: “Chamando uma criança, colocou-a no meio deles, e disse: Eu lhes asseguro que, a não ser que vocês se convertam e se tornem como crianças, jamais entrarão no Reino dos céus” (BÍBILIA, Mateus 18.2-6). Ou,

nesta: “Então disse Jesus: ‘Deixem vir a mim as crianças e não as impeçam; pois o Reino dos céus pertence aos que são semelhantes a elas’” (BÍBLIA, Mateus 19.13-14).

Conforme esse aspecto, pode-se notar uma espécie de poder que os adultos atribuíam às crianças, já que as mesmas poderiam auxiliá-los com alguns pedidos. Além do exposto, também percebe-se que os pais da criança abordada na figura 7 incorporavam o senso comum, e por isso realizaram a oferta no mesmo formado que as demais.

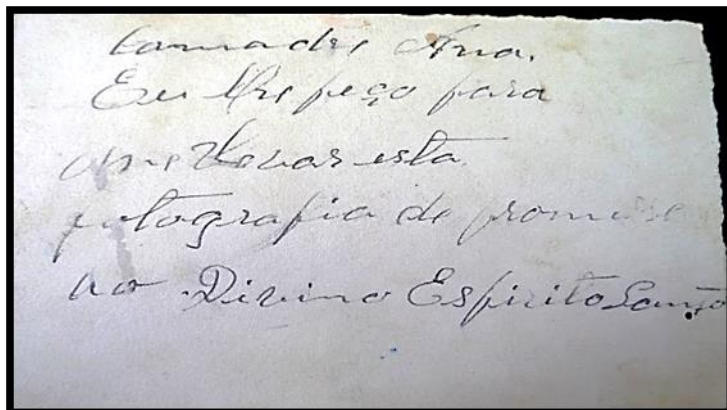
A fotografia da figura 9 demonstra também uma oferta, dessa vez a de um menino deitado em um caixão no chão, estando na posição horizontal e vestindo uma mortalha na cor branca, com suas mãos também cruzadas, revelando o pagamento de uma promessa. Mesmo não dispondo de nenhuma alocação de afeto pela criança, o fato de esta fotografia estar sendo entregue como pagamento de promessa revela a preocupação da família com a criança, pois se escreve no verso da foto: “*Comadre Ana, eu lhe peço para levar essa fotografia de promessa ao Divino Espírito Santo*”. Percebe-se aqui que, a pedido talvez dos pais da criança para uma provável madrinha (já se escreve comadre), existe a intenção de se levar a imagem como pagamento da promessa do menino já falecido.

FIGURA 9 - MENINO FOTOGRAFADO EM CAIXÃO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo desconhecido.

FIGURA 10 - MENINO FOTOGRAFADO EM CAIXÃO - VERSO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo desconhecido.

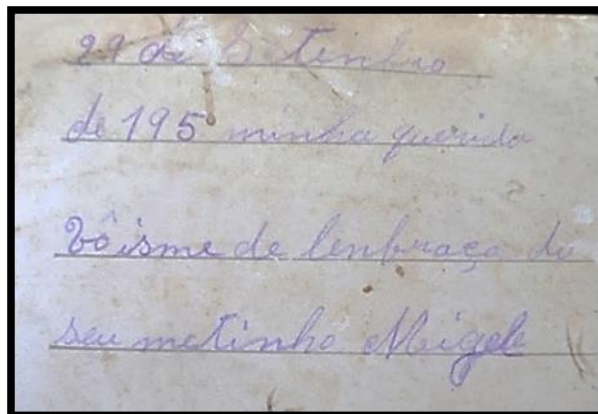
Já na foto abaixo, pode-se notar um bebê deitado em um caixão branco na posição vertical, trajando uma mortalha também na cor branca, com suas mãozinhas cruzadas e uma coroa de flores em sua cabeça. O bebê parece estar apoiado em um suporte que se assemelha a uma cadeira.

FIGURA 11 - BEBÊ NO CAIXÃO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo desconhecido.

FIGURA 12 - BEBÊ NO CAIXÃO - VERSO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo desconhecido.

No verso da foto, a imagem parece estar sendo oferecida à avó da criança e não ao Divino, já que ela possui como mensagem “*minha querida vó Isme, de lembrança de seu netinho Miguel*”. Tal aspecto aponta que esse tipo de fotografia não era vista como uma lembrança ruim, mas apenas como uma imagem para a memória do pequeno falecido. Assim aponta Vailati:

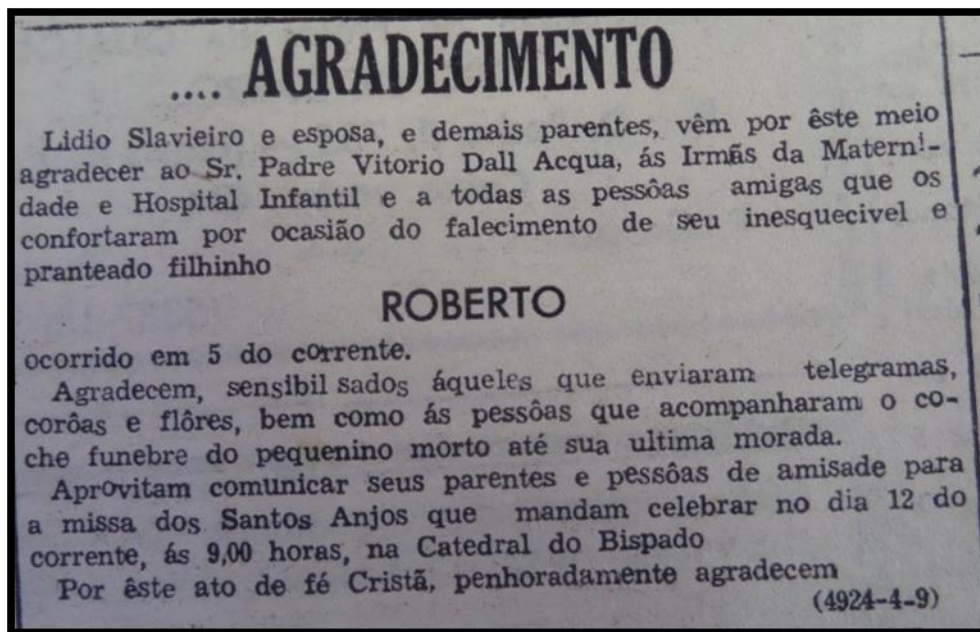
Isso demonstra que não há qualquer preocupação com o fato de a memória da criança propiciada pelo registro fotográfico estar associada à sua morte, uma vez que todos os elementos indicativos disso estão deliberadamente visíveis - em suma, não há qualquer tentativa de esconder que o retratado está morto (VAILATI, 2010, p.10).

Pela pouca idade, é de se pensar que a família talvez só tivesse essa foto do pequeno, como foi defendido por Vailati (2010, p. 206) quando relata que muitas vezes a foto pós-morte era a única lembrança de uma criança. Possivelmente, após a oferta dessa imagem à avó da criança, tal foto pode ter sido deixada ao Divino Espírito Santo, haja vista ser talvez uma das poucas senão a única foto do menino.

Quanto aos diminutivos, nas três fotografias (6, 7 e 11) as palavras *filhinho*, *filhinha* e *netinho* foram utilizadas para demonstrar o afeto e caracterizar a condição de criança no momento de sua morte. Vailati revela que tais usos eram comuns também nas inscrições lapidares, “o uso de apelidos, diminutivos ou apenas do primeiro nome nas inscrições lapidares nos remete à tradicional informalidade dos ritos funerários da

criança no Brasil” (VAILATI, 2010, p. 196). Em Ponta Grossa, este costume pode ser observado também pelas notas de falecimento.

FIGURA 13 - NOTA DE FALECIMENTO, JORNAL DA MANHÃ DO DIA 9 DE OUTUBRO DE 1956



Fonte: Acervo Casa da Memória.

FIGURA 14 - NOTA DE FALECIMENTO, JORNAL DA MANHÃ DO DIA 18 DE FEVEREIRO DE 1955



Fonte: Acervo Casa da Memória.

Além das palavras no diminutivo que particularizavam as crianças no século XX, percebe-se que as palavras inesquecível (figura 9) e irreparável (figura 10) demonstram o sentimento pela infância na sociedade ponta-grossense, ressaltando o caráter insubstituível que ela tinha, já que com o sentimento pela infância “ninguém

ousaria então consolar-se da perda de uma criança com a esperança de ter outra” (ARIÉS, 1975, p. 268), ou seja, ela se tornava inesquecível e insubstituível.

Seguindo a mesma ideia de fotos como ofertas, parte-se então para análise das demais fotografias encontradas na Casa do Divino Espírito Santo, visto que o registro fotográfico “tal como é sublinhado pelo teórico da arte Ernst Gombrich, pode ser também um instrumento de conhecimento porque serve para ver o próprio mundo e interpretá-lo” (JOLY, 2007, p. 68). De tal modo, se reconhece que as fotos pós-morte podem revelar como a cidade de Ponta Grossa enxergava a infância no século XX, além de como esta era permeada de religiosidade.

3.4 DESVENDANDO OS DISCURSOS PELAS TÉCNICAS FOTOGRÁFICAS NAS FOTOS PÓS-MORTE

Reconhece-se que “toda a fotografia tem origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em uma imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época” (KOSSOY, 2001, p. 36). Toda a fotografia tem um objetivo e ele só é alcançado devido algumas técnicas que permitem com que a mensagem transmitida pela imagem seja compreendida. Essas técnicas representam a linguagem fotográfica, a qual é composta pelos planos, foco, movimento, forma, ângulo, cor, iluminação, entre outros.

É preciso saber juntar as letras que constituem as palavras, depois saber soletrar, e organizar nossa gramática, [...] do mesmo modo, a teoria é para o fotógrafo um meio para alcançar um fim visual - válido na medida em que lhe oferece um melhor controle, uma maior confiança em si próprio para alcançar o que ele deseja dizer mediante imagens (LANGFORD, 1979, p. 9).

As fotos registradas aqui podem ser divididas em fotos em caixões (onze) e fotos sem os caixões em suportes (treze). Tanto nas fotos com e sem caixões, pode-se observar imagens em dois tipos de posicionamentos: a posição vertical (doze) e a posição horizontal - com caixão (três) e sem caixões (nove). Pelo número de registros, pode-se afirmar que posição preferida para se fotografar crianças em caixões era na vertical, visto que proporcionava uma melhor visão da criança. Já as fotos sem esquite eram em maior número registradas na horizontal.

Esse fato é explicado pela funcionalidade dos caixões, pois sabe-se que, durante o século XVIII, eles eram responsáveis justamente por expor o defunto, e não

possuíam a função que se tem atualmente de objetos essenciais para se enterrar uma pessoa falecida, até porque em muitas vezes, eram alugados e após o velório devolvidos. Por isso, muitos estrangeiros ao visitarem o Brasil relataram essa função dos esquifes: “da leitura dos viajantes, fica claro que seu uso principal é servir de suporte à exposição e transporte do cadáver” (VAILATI, 2010, p. 145).

Pelo que se percebe nas fotografias das crianças, mesmo no século XX os caixões ainda não tinham perdido essa função e continuavam a servir de suporte em velórios e, até mesmo, no momento de se fazer o último registro do falecido. Assim, pode-se entender que os caixões eram grandes aliados dos fotógrafos, visto que poderiam auxiliar na posição ao qual o registro fotográfico era feito.

Quanto às cores dos caixões, as crianças ponta-grossenses mostradas nas fotos eram, em sua maioria, veladas em esquifes de cor branca, pois essa cor teria grande associação com a infância, já que “há entre os estudiosos da semiologia cristã uma certa unanimidade, de que esta seria a cor da alegria, e antes de tudo, da inocência e da pureza virginal” (VAILATI, 2010, p. 139). O branco é então, antes de tudo, associado à inocência e pureza da criança, visto que Vailati relata que a separação dos caixões foi feita pela sociedade em uma divisão entre solteiros e casados, na qual os solteiros eram velados dentro deles, em cores claras, e os casados, velados em cores escuras. Foi a partir daí que as crianças começaram a ter caixões diferentes dos adultos, o que reforça ainda mais a questão do branco como inocência e pureza pela ausência do ato sexual.

A inocência infantil é uma questão que vem sendo defendida há séculos. O olhar entre a criança pecadora e inocente oscilava nas sociedades de tradições mais antigas, isso porque na Idade Média, algumas vezes, a criança aparecia representada como uma “criatura pecadora, um pobre animal suspirante pela elite” (HEYWOOD, 2004, p. 28).

Deste modo, por vezes, ela era tida como uma mancha do pecado, visto que “um sermão alemão da década de 1520 afirmava que os corações das crianças eram sedentos de adultério, fornicção, desejos impuros, lascívia, idolatria, crença na magia [...]” (HEYWOOD, 2004, p. 50). Essa ideia foi defendida, segundo Heywood (2004), também por Lutero, que no período da reforma protestante, acreditava que as crianças eram manchadas pelo pecado, mas que eram inocentes até seus primeiros 6 anos de vida.

Para purificar a criança que vinha ao mundo pecadora, ela deveria ser batizada, pois “os bebês que tivessem o azar de morrer sem serem batizados estariam assim

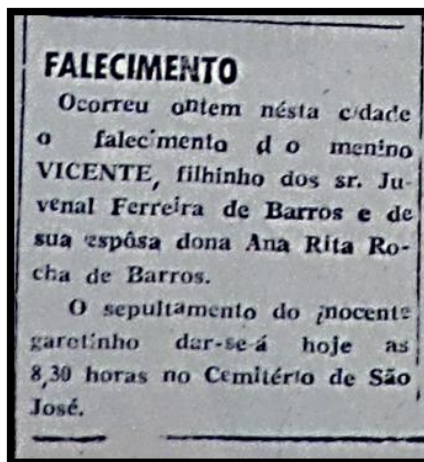
fadados às chamas do inferno” (HEYWOOD, 2004, p. 50). Assim, entre o nascimento até o batismo, a criança estava sujeita às forças malignas, e seus pais precisavam utilizar de diversas simpatias para que o recém-nascido não fosse atacado pelo mal. Então, logo após o batismo, o bebê estava purificado e livre dos pecados que possuía ao vir ao mundo. Essa posição da criança purificada pelo batismo veio por intermédio das sociedades mais tradicionais, e está inserida no universo cristão. Além disso, nota-se a combinação do discurso oficial (o defendido pela igreja) e o discurso popular, no qual os membros de uma sociedade utilizavam de diversos conhecimentos populares para proteger suas crianças.

Em uma visão do século XVIII sobre a inocência, Jean-Jacques Rousseau defende que “muitos jovens não deveriam ter encargo da distinção entre o bem e o mal. Como inocentes, poderia se deixar que respondessem à natureza, e nada fariam que não fosse bom, podendo fazer mal, mas não com intenção de prejudicar” (HEYWOOD, 2004, p. 38). Ou seja, para ele a criança era tão inocente que se cometesse algum erro, este seria apenas por causa de sua ingenuidade e imaturidade, pois acreditava que eram puras durante os seus primeiros 12 anos de vida, e não tinha a mesma razão intelectual dos adultos.

Uma visão posterior a essa foi a visão resultante do romantismo, a qual diferentemente de Rousseau, não via a criança como um ser sem razão intelectual, mas sim como uma pessoa de imensa sabedoria, além de uma “mensageira do paraíso, e que, uma única criança na terra nos parecia uma criatura estranha, angelical, sobrenatural” (HEYWOOD, 2004, p. 41). Deste modo, após essa contribuição do romantismo, “a associação da infância à inocência tornou-se profundamente arraigada na cultura ocidental” (HEYWOOD, 2004, p. 51).

Na região de Ponta Grossa, se reconhece que a visão da criança como inocente também havia se disseminado, visto não estar somente nas imagens. A seguir, pode-se verificar tal aspecto por meio da nota de falecimento exposta, na qual a criança é referida como um garotinho inocente.

FIGURA 15 - NOTA DE FALECIMENTO JORNAL DA MANHÃ DE 3 DE MAIO DE 1963



Fonte: Acervo casa da memória

Como já mencionado, segundo Heywood (2004), durante o período da reforma protestante, Lutero acreditava que as crianças eram manchadas pelo pecado, mas que eram inocentes até seus primeiros 6 anos de vida. Ou seja, até a idade dos 6 anos, elas não eram consideradas pecadoras, até porque sabe-se que “[...] entre os 7 anos, as crianças eram lançadas na ‘grande comunidade dos homens’” (HEYWOOD, 2004, p. 28). Quando as mesmas se tornavam independentes dos cuidados adultos, logo eram consideradas também como pessoas adultas. Além disso, pensando nessa adulez precoce, Heywood (2004, p. 28) diz que entre os 4 e 7 anos, as meninas já tinham a consciência de que deveriam casar e ser mães.

A infância tinha um curto espaço de tempo. Assim sendo, essa forma de tratamento da criança como inocente pode ter tido origem em parte pela religiosidade e também pela dependência que possuía.

Em relação aos caixões, reconhece-se que nas fotos que os possuem existem os mais caros e mais simples, assim como relata Vailati (2010, p.151-152) em sua pesquisa na Câmara Municipal de São Paulo, na qual diz que haviam desde esquifes mais caras e cheias de pompas até as mais simples, mas todas respeitavam a tradição do branco, independentemente da situação financeira da criança. Isso demonstra que a coloração branca do caixão também estava ligada à inocência e pureza infantil.

Quanto ao modo de fazer as fotos em caixões, precisa-se entender que “quanto menor for a distância focal das objetivas, mais próximas são as imagens que forma”

(LANGFORD, 1979, p. 63), e por isso o modelo sai maior na foto. É com base nessa distância focal que pode-se perceber que, apesar de em muitas fotos pós-morte aparecerem ambientes, a atenção se direciona à criança, destacando-a de seu local. Desta forma, quando a criança ocupa a imagem, “evita que o modelo se perca entre detalhes de um cenário feio ou que distrai a atenção” (LANGFORD, 1997, p. 33).

Este é o caso de algumas figuras expostas nesta pesquisa (7, 9, 16, 20 e 22), pois possuem ambientes e objetos que envolvem os locais onde estão as crianças. A figura 7 aponta um provável cemitério, podendo revelar que a criança estava prestes a ser enterrada. Na figura 9, vê-se talvez um estúdio ou local de velórios devido às colunas que aparecem ao lado do caixão, demonstrando o preparo para a exposição do corpo. Na 16, se vê uma cruz e um vaso de flores por detrás do caixão, caracterizando assim um cemitério, podendo o registro ter sido feito previamente ao enterro. Na 20, o cemitério novamente está presente, revelando um caixão apoiado no que parece ser um túmulo. E na 22, vê-se o caixão deixado ao chão, no local onde a criança estava sendo velada.

Esse ambiente só pode ser visto por conta da nitidez que apresenta, já que “o fotógrafo regula a máquina fotográfica de modo que a chama de focagem fique demasiado próximo ou demasiado distante da objetiva para que se possa receber a imagem focada com nitidez” (LANGFORD, 1979, p. 75). Assim, a nitidez das fotografias citadas só aconteceu porque o fotógrafo estava próximo ao objeto, pois quanto mais longe, menos nítida a foto será.

O controle da nitidez de uma foto é feito pela profundidade de campo, sendo a distância o fator que promove a máxima ou a mínima nitidez daquilo que se deseja destacar na imagem, haja vista que “com esse controle é possível realçar objetos importantes, suprimir por menores indesejáveis sem importância, sugerir um ambiente” (LANGFORD, 1979, p. 81). Deste modo, as fotos que apresentam maior nitidez do ambiente foram registradas em uma profundidade maior, pois revelam a quase totalidade do registro nítido. Na figura 16, vasos e flores que estavam mais próximos ficaram nítidos, porém o resto do cemitério ficou desfocado. De modo semelhante, na foto 22 o desfoque no chão foi sendo ampliado gradualmente à medida que a distância aumentara.

Diferentemente desses registros, em algumas fotografias é possível perceber o foco da câmera totalmente na criança, pois, o ambiente ganha uma parcela mínima e desfocada do recorte fotográfico. Assim é o caso das fotografias: 11, 17 e 18, nas quais

o foco maior é concentrado no corpo da criança, não se podendo ver o espaço que ela ocupa. Nas fotografias 11 e 18 é possível ver o caixão apoiado em uma espécie de cadeira, porém o que vem atrás dela não está nítido. A imagem 17 só possui foco na criança e na coroa de flores acima de sua cabeça, o resto do ambiente está desfocado. Nessas imagens é possível perceber um foco maior no corpo falecido e um desprezo pelo ambiente ocupado, isso porque “essas operações são possíveis se se restringir a profundidade de campo apenas aos objetos que se interessa fazer sobressair” (LANGFORD, 1979, p. 81). Percebendo as técnicas utilizadas, pode-se dizer que tais fotos são feitas por profissionais, visto ser possível observar esse conhecimento empregado pelo autor do registro.

Além da nitidez causada pela profundidade de campo e o tipo de enquadramento em que a fotografia é feita (ressaltando a condição da criança), a iluminação é também um dos aspectos mais importantes da imagem, pois é por meio dela que se obtém texturas, perspectivas e formas. Sendo assim, entre os muitos recursos, ela é responsável por:

Acentuar a forma ou textura de qualquer novo edifício, ou de qualquer foto no estúdio, pode ser usada para realçar as características do retrato psicológico de um homem, ou para ser amável com as rugas de uma senhora. A iluminação pode ser um meio para separar um elemento ou uma zona de outro ou outras; ou ser ainda empregada para revelar pormenores em toda a imagem (LANGFORD, 1979, p. 214).

Como as fotos pós-morte aqui analisadas estão em preto e branco por conta das fotos coloridas não serem usuais na época, os recursos utilizados para a iluminação e separação dos objetos têm que ser bem pensados, já que “na fotografia preto e branco, uma sombra preta incharacterística ligada ao objeto fotografado pode facilmente dominar a imagem e destruir o que se pretendeu que fosse o ponto de interesse” (LANGFORD, 1979, p. 214).

Pensando nisso, percebe-se que os fotógrafos utilizam a cor branca para que a iluminação reflita sobre ela e a criança consiga ser fotografada mesmo em locais mais escuros. Assim sendo, a própria mortalha e o caixão nas cores brancas favorecem a clarear a cena, e quando isso não acontece, são colocados panos brancos para facilitar o registro fotográfico. “Deste modo, uma iluminação difusa talvez refletida por uma superfície branca pode ser empregada para aclarar (preencher) e revelar alguns pormenores no primeiro conjunto de sombras” (LANGFORD, 1979, p. 215).

Nas fotos externas, com exceção da foto 7 (na qual o sol emite um luz dura¹⁴ e forma sombras ao redor do caixão), nas figuras 11, 16, 17 e 20 se tem uma luz mais difusa e suave, decorrente de um céu mais azul ou com muitas nuvens, na qual a luz do Sol não se reflete diretamente somente para um ponto, mas se espalha. Esse tipo de iluminação é refletida pela cor branca dos caixões e mortalhas, originando uma fotografia suave e sem sombras. O uso do branco em estúdios também é muito comum para alcançar essa técnica, portanto, pode-se dizer que as cores das vestes das crianças também colaboravam com essa reflexão da luz. As fotos internas, apesar de um pouco mais escuras (9, 19 e 22), também recebem uma luz suave que se dispersa no ambiente e proporciona a visão dos detalhes em cena.

Em todas as fotos aqui relacionadas é observado o foco na criança devido as diferentes tonalidades que compõe a imagem, pois “a principal contribuição que se obtém pelo controle do valor de tonalidade é poder dar a impressão de certa atmosfera ou ambiente, com a devida ênfase para o objeto” (LANGFORD, 1979, p. 357), assim muitas vezes as partes claras sobressaíam aos fundos escuros, dando realce para a figura da criança.

Com a utilização da luz, é possível também observar as formas e os contornos dos objetos. No caso dos caixões, é possível perceber a tridimensionalidade da forma e sua caracterização devido a ação da luz, isso porque “quando se ilumina um objeto tridimensional, pode comunicar-se a sua forma se se fizer com que cada uma das faces e o fundo mostrem diferenças de tonalidade” (LANGFORD, 1979, p. 215). Assim, os caixões adquirem suas formas por meio de três tipos de tonalidades.

Essas diferenças causam perspectivas, dando forma aos objetos dependendo do modo que o registro foi feito, já que “a variação no tamanho aparente dos objetos, devido à distância destes em relação ao observador, dá-se a designação de perspectiva” [...] “a perspectiva do objeto se altera de acordo com a distância do ponto de vista, ou de observação” (LANGFORD, 1979, p. 65).

Quanto ao ângulo em que as fotografias acontecem, a câmera pode estar direcionada para o sujeito, acima ou embaixo dele. Nas fotos dos caixões inclinados, proporciona-se um foco no rosto e no corpo da criança, sem que se precise inclinar muito a câmera devido a posição do esquife, fazendo com que o registro seja compatível

¹⁴ A luz dura diferente da luz difusa, vem direto do Sol e forma sombras no chão, pois “a iluminação é radiada como se tivesse origem num ponto. Quando a luz proveniente de tal ponto alcança um objeto tridimensional, não só o ilumina, mas origina uma sombra abrupta” (LANGFORD, 203, p. 203). Sendo assim, a luz dura origina uma sombra com um contorno mais nítido e contrastado.

com o tamanho da imagem. Já na fotografia 18, o fotógrafo registra a imagem de cima para baixo, o que diminui a criança em relação ao ambiente, fazendo com que sua imagem possa ser registrada por inteiro.

Além dessas particularidades nas imagens que foram analisadas, é importante ressaltar que todos os caixões são pensados e projetados de acordo com a criança, não existindo um tamanho padrão. A esquete, então, é algo exclusivo para cada criança.

As fotos a seguir foram selecionadas pelo senso comum, ou seja, por uma convenção geral que as pessoas tinham. Por meio desta convenção elas registravam suas crianças, pois como já mencionado anteriormente, essas fotografias se aproximam muito da descrição feita por Vailati (2010), quando fez sua pesquisa em São Paulo e no Rio de Janeiro, relatando que “com efeito, grande parte das fotografias são feitas com as crianças amortalhadas em seus caixõezinhos e com todos os adereços tradicionais” [...] (VAILATI, 2010, p. 206). Ademais, o mesmo autor confirma a relevância da ocasião, já que merece ser registrada fotograficamente.

Respeitando um senso comum, todas as crianças são fotografadas em seus caixões com mortalhas brancas e adereços comuns, contudo, algumas diferenças podem ser encontradas, como em algumas mortalhas (mortalha do coro) e na posição fotográfica, mas a regra geral é sempre a particularização da criança por meio de sua caracterização, como pode-se observar abaixo:

FIGURA 16 - CRIANÇA COM CAIXÃO EM CEMITÉRIO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 17 - CRIANÇA COM OLHOS ABERTOS EM CAIXÃO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 18 - CRIANÇA COROADA COM CAIXÃO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 19 - BEBÊ COROADO COM CAIXÃO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 20 - CRIANÇA MORTA COM CAIXÃO ENCOSTADA NO MURO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 21 - CRIANÇA COM CAIXÃO NA HORIZONTAL



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 22 - CRIANÇA COM CAIXÃO NO CHÃO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

Por outro lado, não era apenas em caixões que se registravam as imagens das crianças, elas eram veladas também em cima de suportes, onde habitualmente se colocava um pano na cor branca. Assim como em caixões, o cuidado com o registro da foto acontece da mesma maneira, a diferença é que com os caixões muitas vezes se podia inclinar o corpo do pequeno para ajudar o ângulo da imagem, o que não acontece com as fotografias sem caixões. Talvez por esse motivo, o ângulo escolhido para o registro é na maior parte das vezes na horizontal, pois a câmera pode ficar na altura da criança, captando assim a visão de todo o seu corpo.

Quanto ao plano da imagem, na maioria das vezes, as fotografias aqui analisadas possuem como foco todo o corpo da criança, pois como já abordado, a distância focal do objeto e da objetiva é menor, o que faz com que a imagem fique mais próxima. Porém, outras fotos mostram as crianças e seus ambientes, demonstrando que o local conserva alguma relevância na imagem (é o caso das fotos 27 e 30).

Além da criança morta, o lugar preparado para seu velório também é revelado na fotografia 27, demonstrando grande cuidado ao ambiente, o qual possui muitas flores e velas. Já a fotografia 30 revela um local mais simples, demonstrando que a família não era de classe abastada. A criança está em uma pequena mesa de madeira, e ao invés de flores, existem ramos nos quais ela parece estar deitada e, juntamente com ela, outras quatro pessoas acompanham a cena: duas mulheres, uma criança e um senhor. Uma das moças está com uma criança no colo e se apresenta melhor vestida do que a outra mulher que esta descalça, reforçando mais uma vez a condição de família não abastada. As duas acompanham a cena bem de perto, olhando tristemente ao cadáver, enquanto o senhor também o observa logo atrás delas.

Quanto à profundidade de campo, a maior parte das fotografias tem a sua nitidez centrada na criança e nos objetos próximos ao seu corpo, o restante do ambiente ou não aparece ou se torna desfocado (imagens 23, 24, 25, 26, 31, 33 e 34). Há também outras imagens que apresentam uma maior nitidez no que está em torno do corpo velado (o caso das imagens 5, 27, 28, 30 e 32). Porém, apesar do desfoque se dar conforme os objetos se distanciam da objetiva, ainda assim pretende-se mostrar, além do corpo, o ambiente ao qual o velório acontece.

Já a iluminação, na maior parte das fotografias é feita em um ambiente interno, contendo luz suave e difusa, assim como a utilizada nas técnicas para fotografias com caixões. Porém, não existindo o esquite para se propiciar o reflexo da luz, tal processo pode ser feito por meio das mortalhas ou panos brancos colocados no suporte em que as

crianças estão deitadas. Assim, mesmo quando a mortalha é escura, a tolha clara sobre a mesa ajuda nesse processo, como ocorre nas imagens 24 e 31. Nestas fotos também são utilizadas a técnica do contraste por meio das tonalidades em cena, ressaltando a criança. Na maioria das fotos, o fundo, as paredes e os detalhes estão em cores mais escuras e, mesmo quando todo o ambiente é branco, é possível perceber um pano mais escuro colocado em cena para dar esse efeito contrastante (imagem 28). Quando o ambiente é mais claro, o contraste se dá por conta da mortalha (imagens 24 e 31).

Na figura 30, a única imagem externa, se percebe uma luz dura, pois tal registro foi feito contra o sol, e juntamente com o branco das roupas das mulheres e talvez da criança, ao refletir a luz, causa um clarão na imagem, visto que “fotografar contra o sol pode causar um clarão - a dispersão da luz resultante dos reflexos dentro da própria lente” (LANGFORD, 1997, p. 45). Isso demonstra que talvez a fotografia não tenha sido feita por um profissional, ressaltando ainda mais a condição social do pequeno.

O ângulo em que as fotos são tiradas corresponde, na maioria dos casos, na lateral com o rosto virado em direção à lente (imagens 24, 25, 26, 28), ou então lateralmente, mas olhando-se para a frente (23, 27, 29), no qual a fotografia permite que a posição da câmera esteja na mesma altura que a criança. Já as fotos frontais (imagens 31, 32, 33 e 34) são fotografadas com os ângulos inclinados de cima para baixo, objetivando uma melhor imagem dos detalhes do pequeno defunto.

Deste modo, as técnicas fotográficas demonstram o grande foco na imagem infantil pós-morte por intermédio de recursos que permitam destacar sempre a criança e a sua condição, particularizando-a e demonstrando a religiosidade por trás dessas imagens. É importante se destacar que as fotos estavam em posse da Casa do Divino e poderiam também ter sido ofertadas. Além disso, existem vários adereços religiosos presentes nas cenas, os quais tornam-se aspectos relevantes a se abordar a seguir.

FIGURA 23 - CRIANÇA COM SUPORTE DURANTE VELÓRIO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 24 - CRIANÇA NEGRA EM VELÓRIO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 25 - CRIANÇA COM VESTE DE SANTA SEM CAIXÃO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 26 - BEBÊ SEM CAIXÃO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 27 - BEBÊ EM VELÓRIO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 28 - CRIANÇA COM A FIGURA DE SÃO JOÃO BATISTA



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 29 - BEBÊ MORTO COROADO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 30 - FAMÍLIA SIMPLES EM VELÓRIO DE CRIANÇA



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 31 - CRIANÇA NA VERTICAL COM MORTALHA ESCURA



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 32 - CRIANÇA COM QUADROS DE SANTOS



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 33 - CRIANÇA COM MORTALHA DO CORO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

FIGURA 34 - MENINA VELADA COM VESTIDO



Fonte: Acervo Casa da Memória. Sem data. Fotógrafo Desconhecido.

Pensando agora para os aparatos utilizados por essas crianças, pode-se apontar que era necessário estar bem vestido para se chegar aos céus, pois acreditava-se que as pessoas entrariam no mundo celestial do mesmo jeito que saiam desta vida. Por esse motivo, “um dos elementos, talvez o mais importante, diz respeito a vestimenta do cadáver” (VAILATI, 2010, p. 128). Se reconhece que na região de Ponta Grossa a roupa mais utilizada pelas crianças eram as mortalhas. Estas roupas variavam muito e aqui no Brasil, elas costumavam ser:

Mortalhas brancas, coloridas, vermelhas. Havia mortalhas que representavam roupas de santos, como a franciscana, as de várias invocações de Nossa Senhora, as de São João, São Miguel, Santo Agostinho, Santa Rita e Santa Angela. Os padres se enterravam de batida, os soldados fardados. Um senhor foi enterrado de casaca e um menino de nove anos de farda escolar (REIS, 1991, p. 119).

Ou seja, não existia uma padronização, mas sim, um significado por trás dessas vestimentas. Pensando nisso, as crianças, por exemplo, eram vestidas mais como santos, visto a crença de que isso poderia ajudar na chegada delas até o céu. Principalmente nas meninas, vestiam-nas com mortalhas de Nossa Senhora da Conceição, considerada uma santa da fertilidade, já que se perder uma menina significava se perder uma pessoa que poderia também gerar outra. Quanto aos meninos, estes eram vestidos com mortalhas de São João, um santo que também possuía relação entre a vida e a morte dos pequenos, pois celebrava-se o nascimento tanto para a terra quanto para o céu, além de que no dia desse santo, os batismos eram bem concorridos. Por isso, “São João representava a morte prematura, estabelecendo, como no caso de Nossa Senhora da Conceição, uma relação dinâmica entre vida e morte” (REIS, 1991, p. 122).

Essas mortalhas infantis, relacionadas a santos, poderiam contribuir para uma visão de santidade da criança, pois:

Era uma representação de graça junto a Deus, especialmente uma mortalha de santo, que de alguma forma antecipava a fantasia de reunião à corte celeste. Ao mesmo tempo, que protegia com a força do santo que a invocava, ela servia de salvo-conduto na viagem rumo ao paraíso. [...] vestir um cadáver com a roupa certa podia significar, se não um gesto suficiente, pelo menos necessário à salvação (REIS, 1991, p. 124).

De tal forma, a vestimenta baseada em santos era uma forma de garantir a entrada da criança no reino dos céus, e ressaltava a pureza e a inocência que elas

possuíam, já que essas mortalhas estavam cheias de significados celestiais. Por conta de tais significados, o costume era que se vestissem as crianças menores com esse tipo de roupa, como relata Ewbank (1976, p. 59) *apud* Vailati (2010, p. 81): “as crianças com menos de 10 e 11 anos são vestidas de freiras, santos e anjos”.

Entre as fotos expostas, uma que parece aludir a um santo é a imagem 25, a qual a criança está vestida de branco, mas a mortalha não é igual as demais por conta dos detalhes (como o véu na cabeça e um tipo de coroa distinta), e sabe-se que a Nossa Senhora da Conceição se vestia de branco na sua forma de imaculada. A imagem 4 também lembra o Imaculado Coração de Maria, pois um coração está bem nítido na fotografia da criança, assim como uma mortalha que lembra a imagem.

Outras questões ligadas a santos podem ser percebidas em três fotografias desta pesquisa, mas especificamente nas figuras 5, 28 e 32. Na primeira, a criança parece dormir aos pés da Santa. Na segunda, pode-se perceber a figura de São João Batista colocada em cima da mortalha da criança, referindo-se a morte prematura. Na terceira e última, há dois retratos de santos acompanhando o velório da criança. Desta maneira, fica claro que nessa região também existiam crenças de que os santos poderiam auxiliar as crianças após a sua morte, auxiliando-as no caminho até os céus.

É importante deixar claro que, muitas vezes, esses tipos de representações resultavam de crenças e simbologias que não eram necessariamente originárias da religião oficial, mas sim de uma religião popular, advindas de outras fontes, mas que eram aceitas pela religiosidade oficial. Saraiva (2010) tenta definir esse tipo de religião, não definindo o que ela é, mas sim relatando o que ela não é.

Ademais, a religiosidade popular não é corpo eclesial nem corpo doutrinário, configurando-se em uma religiosidade dotada de razoável independência da hierarquia eclesial; incluindo nesse contexto toda a documentação oficial da Igreja e todos os teólogos elaboradores da doutrina. Independência essa ao caráter sistemático do catolicismo oficial, materializada em uma explosão quase íntima ao “sagrado”, humanizando-o, sentindo-o próximo, testando-o e sentindo sua força por métodos criados, não pelo clero, mas pelos próprios devotos, métodos esses que são transmitidos, em sua grande totalidade, oralmente. Em suma, o vivido em oposição ao doutrinal (SARAIVA, 2010, p. 159).

Sendo assim, a religiosidade popular resulta de métodos criados pelas pessoas e não pela igreja, mas que se transformam em crenças e, portanto, sendo seguidas. Isso pode ser observado pelas vestimentas nas fotos, cuja origem pode ser apontada como

uma religiosidade popular, que além de seguida pela população, tornou-se também um senso comum.

Nessa mesma linha, além das mortalhas de santos, sabe-se que as crianças utilizavam mortalhas cardeais ao serem sepultadas, as chamadas “mortalhas de menino de coro”, que “consistia de uma batina vermelha sobreposta a uma veste branca, o mesmo tipo de hábito que era utilizado, como o próprio nome já diz, pelos coroinhas, crianças encarregadas de auxiliar o sacerdote nos ofícios religiosos” (VAILATI, 2010, p. 40). Pode-se observar que a fotografia 33 se assemelha a esse tipo de mortalha, com uma batina e a imagem de uma cruz por cima da roupa branca, estando ligada ao culto católico e ressaltando a santidade da criança.

Já as mortalhas brancas eram utilizadas por todos os tipos de pessoas, pois eram as mais acessíveis, sendo utilizadas por escravos e pessoas de condições sociais mais baixas. Vailati (2010) defende que o branco era uma das cores que predominavam nos funerais de anjinho, e é o que se percebe nas fotos das crianças ponta-grossenses, visto que das 24 expostas aqui, 14 delas (5, 6, 9, 11, 16 até 20, 26 até 29 e 32) parecem ser nas cores brancas ou se aproximam muito a estas. Isso é provável por, além de serem vestes mais acessíveis, terem se tornado com o tempo as vestimentas mais comuns de crianças mortas. O branco teve tanta ligação com a pureza, que mesmo quando não se utiliza as mortalhas brancas, a roupa escolhida para a criança era nesta cor (como pode-se observar na imagem 34 e se observará nas lápides tumulares nas próximas análises). A ausência de uma mortalha talvez indicasse a falta de condições financeiras para se obtê-la, ou até mesmo, um outro hábito.

Pelo caráter festivo existente em seus funerais, algumas crianças eram trajadas também com vestes em outras cores, principalmente as cores mais vivas, sendo o carmim uma das mais empregadas, devido a sua associação com os mártires. Mesmo as fotos estando em preto e branco, é possível considerar, pela ausência do branco em algumas vestimentas, que em algumas mortalhas da região de Ponta Grossa, essas cores mais fortes poderiam ser utilizadas, como no caso das imagens 22, 24 e 31. Também se verificam algumas mortalhas com detalhes dourados, como é o caso das imagens 19 e 21, que parecem remeter às pompas que se tinham nos funerais das crianças com muitas joias e sedas.

Além das mortalhas, existiam outros aparados utilizados pelas crianças, caso este das coroas, percebidas na maior parte das fotografias retratadas, e correspondendo a um hábito muito utilizado em Ponta Grossa. Entre os vários significados, a coroa pode

indicar a promessa de uma vida imortal ou a figura do lugar, de repouso aos mortos ou estado espiritual dos iniciados (CHAVALIER e GHEERBRANT, 2006, pp. 289-290). Por isso, “a coroa representa a salvação eterna, que vem como recompensa a uma vida regida pela fidelidade da causa da fé” ou “estaria ligada ao batismo e sua imagem está relacionada à do paraíso, uma vez que alguns textos assinalam que é da arvore da vida de que são feitas as guirlandas dos iniciados” (VAILATI, 2010, p. 144).

A coroa representaria também a morte tranquila da criança, o qual esta, por ser considerada como pura e inocente, teria sua salvação garantida. As coroas são feitas de flores, naturais ou artificiais, sendo uma lembrança da natureza, bem como simbolizam o ciclo da vida e representam a imortalidade (CARNEIRO, 2012, p. 126). Pode-se notar também que em algumas fotos as crianças utilizam em suas mãos um ramalhete (mais perceptível na imagem 15), e que significam o resumo do ciclo vital (CHAVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 289-290).

Nas fotos aqui demonstradas, também nota-se um grande número de panos que forravam os caixões e os suportes em que eram expostas as crianças, que além de ajudarem no destaque na criança na fotografia, pois permitiam uma iluminação melhor, também era um costume muito antigo, já que existem várias descrições, para Debret os panos utilizados neles variavam entre o rosa e o branco, Expilly já observou a cor vermelha com dourada (REIS, 1991, p. 150). Também Vailati (2010, p. 144) relata que os viajantes descreveram panos bordados ou toalhas de rendas colocados em suportes e caixões.

Para garantir uma boa passagem, as crianças mortas tinham também alguns objetos, como um rosário branco em sua mão, além de um crucifixo ou uma vela acesa, que serviriam para iluminar os seus caminhos até o céu (REIS, 1991). A cruz é uma imagem de salvação, e “as velas que ardem ao pé do defunto - os círios acesos simbolizam a luz da alma em sua força ascendencial, a pureza da chama espiritual que sobe para o céu” (CHAVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 934).

Portanto, desde as técnicas fotográficas aos aparatos que se tem nessas fotos pós-morte percebe-se uma particularidade na forma de retratar as crianças, tendo todo um significado que ressaltam as diferenças entre adultos e elas e o sentimento e visão que se tinham por elas. Além disso, a forma de representar essas crianças indicavam a religiosidade popular que se formou de um senso comum, no qual as pessoas acreditavam que ter uma foto pós-morte com todos os adereços requeridos era um dever a ser cumprido pelos familiares da criança morta, por isso, essas fotografias estão

ligadas “a experiência de um espaço vivido, portanto possui valores, símbolos e significados” (ROCHA, 2016, p. 95).

4 AS FOTOGRAFIAS INFANTIS NOS CEMITÉRIOS DE PONTA GROSSA

4.1 ASPECTOS GERAIS

Os cemitérios europeus na Idade Média eram muito diferentes dos cemitérios atuais, pois quem ficava com a responsabilidade dos corpos era a igreja, a qual no interior de seu próprio espaço físico, fazia o enterro de muitos falecidos. Por isso, existia uma aproximação entre os mortos e os vivos.

Por volta do século VI, os cristãos passaram a não mais praticar os sepultamentos fora das cidades, de acordo com os costumes da Antiguidade romana, levando-os para dentro de seus muros, marcando uma nova relação de familiaridade e proximidade entre vivos e mortos, expressa nos sepultamentos realizados no interior das igrejas (RODRIGUES, 1997, p. 164).

Nesse período, enterravam-se defuntos o mais próximo possível aos túmulos de santos, pois eram considerados sagrados e compreendiam toda a igreja, além de serem nomeados de *ad sanctos*. Porém, não era apenas dentro da igreja que os sepultamentos ocorriam, mas também em torno dela, o que abrangia sua vizinhança. Como afirma Ariès (2012, p. 188): “a palavra *coemeterium* não designava necessariamente o lugar reservado aos enterros, mas o *azylus circum ellesiam*, ou seja, toda a circunvizinhança da igreja que se beneficiava do direito de asilo”.

As pessoas com maior poder aquisitivo escolhiam em seus testamentos os lugares onde queriam ser enterradas, os quais eram geralmente perto dos santos, diferentemente dos mais pobres, pois eram enterrados o mais longe possível da igreja, nos limites de sua área. O fato é que durante muito tempo a igreja acumulou muitos cadáveres e isso começou a interferir na saúde pública.

Por essa questão de proximidade, era muito comum que nesse período os cemitérios se misturassem com outros tipos de atividades, isso porque, dentro deles se passeava, vendia e brincava. Era como se fosse uma praça pública, como relata Ariès (2000):

O cemitério medieval não era apenas o lugar onde se enterrava. A própria palavra, *coemeterium*, designava também, como sublinhou G. Lê Brás, um lugar onde se tinha deixado de enterrar, onde por vezes nunca sequer se enterrara, mas que assegurava uma função comum a todos os cemitérios, incluindo aqueles onde se continuava a enterrar; o cemitério era, como a igreja, o foco da vida social (ARIÈS, 2000, p. 80).

Assim, o cemitério não era visto como um local santificado como é atualmente. Com essa característica da vida social dentro do ambiente cemiterial, era comum que muitas vezes as pessoas, em meio a suas compras, encontrassem restos de ossos de corpos humanos, ocasionando assim uma verdadeira falta de higiene naquela época. Essa situação, incomodava muitas pessoas, principalmente as que moravam mais próximas ao cemitério, já que,

Em suas queixas, os vizinhos dos cemitérios chamavam a atenção para o fato de que não podiam conservar nem comida nem bebida. Até os metais eram alterados: “O aço”, diz-nos um médico, “a prata, o galão (o galão das passamanarias) perdiam facilmente seu brilho nestes locais”. Confundiam-se, então, sob um mesmo adjetivo, os odores da peste e os da morte, chamados na época odores pestilentos (ARIÈS, 2012, p. 194).

Segundo Ariès (2012), com toda essa situação, foi preciso que os médicos higienistas interferissem nesses locais, propondo que as sepulturas fossem criadas longe das cidades e da vida social, reprovando as práticas de enterro que causavam a insalubridade. Assim,

Médicos e químicos célebres publicaram na mesma época suas observações de cientistas sobre o perigo mortal dos enterros nas igrejas; contavam casos apavorantes de crianças do catecismo dizimadas após a abertura de um jazigo, de coveiros fulminados ao estripar desajeitadamente um cadáver (ARIÈS, 2012, p. 194).

Contudo, não foram apenas os cemitérios e os corpos em decomposição os responsáveis pela insalubridade das cidades, pois segundo Rocha (2003, p. 35), no Brasil, o Código Sanitário de 1894 buscava afastar da cidade tudo que era insalubre, definindo locais para as coisas e pessoas. Assim, esse autor expõe alguns pontos que deveriam ser observados quanto ao controle da insalubridade na sociedade:

A preocupação em conter a insalubridade pelo controle sobre o meio terá nas emanações de fumaças, poeiras e odores um dos focos de atenção, desdobrando-se em medidas voltadas para a localização das moradias dos pobres, das fabricas e oficinas, dos matadouros, dos necrotérios e cemitérios, dos hospitais e maternidades e, ainda, das escolas (ROCHA, 2003, p. 36).

Por isso, não se pode generalizar e dizer que os cemitérios eram os únicos que traziam insalubridade para as cidades, pois outros fatores como animais, fumaças e hospitais também eram focos de contaminação. Inclusive, como já dito nesse trabalho, uma das decisões tomadas para melhorar a saúde nas cidades foi a educação higienista,

por meio das normalistas, que visavam ensinar às crianças hábitos saudáveis e higiênicos.

Mas a questão é que, uma das causas para a morte se tornar um tabu, foi esse afastamento entre cemitério e cidade, já que diante dessa situação, a partir do século XVIII, as pessoas começaram a se distanciar dos mortos por orientação médica e aos poucos, os mortos começaram a ser encarados como um tabu público, sendo velados e enterrados privadamente, pelo círculo íntimo da família. Essa preocupação do distanciamento da morte fez com que, em 1804, um novo decreto na França detalhasse novas formas de enterro, além do fim de covas comuns; fim de enterros dentro das igrejas; distanciamento entre cemitério e cidade, e; distanciamento entre as sepulturas dentro dos cemitérios. Todos esses acontecimentos foram responsáveis pela ruptura total com o passado e a morte domesticada, contribuindo para a nova concepção da morte, chamada de morte tabu.

Com esse distanciamento, Ariès (2010) relata que “não se fazia apenas em favor da cidade, que é liberada de uma fonte de poluição. Também salvava o cemitério da corrupção da cidade, de seus vícios e misérias, para devolvê-los à natureza, a sua inocência e pureza” (ARIÈS, 2010, p. 200). Assim, segundo o autor, não só a população teria a ganhar com esse afastamento, mas também o próprio cemitério, pois sendo um lugar considerado santificado por muitos, se fixaria em um local onde a sua paz lhe seria garantida.

Assim como na Europa, o Brasil passou pela mesma situação de transferência dos cemitérios por intermédio do Código Higienista, visto que segundo Rodrigues (1997, p. 21), “as práticas de sepultamento eclesiástico foram trazidas e instituídas nas terras brasileiras pelo colonizador, sendo adotadas pela maioria da população até meados do século XIX”. Desta maneira, a aproximação entre cemitério e cidade também era um fato e poderia influenciar na saúde das pessoas.

Rodrigues (1997) relata que, no Rio de Janeiro, as pessoas conviviam com os cadáveres normalmente e não se importavam com essa aproximação, mas isso veio a mudar no século XIX, com as orientações da medicina, que pediam para que os cemitérios e os seus cadáveres fossem transferidos para longe da cidade. Essa transferência já vinha sendo planejada desde 1850 pela corte da cidade, que buscava diminuir a insalubridade do local, por meio de três medidas. A primeira era desde 1830, com o avanço da medicina, que recomendava uma higienização da cidade, e entre os fatores para que isso ocorresse, estava a transferência das sepulturas para fora da cidade.

A segunda era a influência da imprensa na disseminação de informações sobre os perigos do contato próximo com os mortos. A terceira, se dava pela adoção de medidas urgentes para a salubridade da cidade e um processo de urbanização (RODRIGUES, 1997, p. 54). Destaca-se novamente que o cemitério não era o único foco insalubre considerado pelos médicos higienistas, pois existiam outros locais, como matadouros, cortiços e hospitais.

Por esses motivos, a população se conscientizou do perigo de contaminação que muitos locais poderiam causar, e um deles seria junto aos mortos. A partir desse momento, a sociedade passou por uma reformulação dos regulamentos sanitários, alterando muitos costumes que colocavam em risco a saúde da população. Desta maneira,

Os cemitérios existentes, encarados como insalubres, sofreram a crítica médica, que propunha um projeto de cemitério "ordenado" e "moralizante", visando a neutralização dos efeitos mórbidos causados pelos cadáveres. Buscou-se uma nova localização e organização interna. Pedia-se o fim dos enterros em seus locais tradicionais e a criação de cemitérios afastados da cidade (RODRIGUES, 1997, p. 59).

Porém, apesar de toda essa conscientização médica e tomada de conhecimento pela população, a transferência dos mortos não se deu de forma imediata, pois só foi levada a sério com a epidemia da febre amarela que aconteceu em 1850, causando muitas mortes e efeitos terríveis para a sociedade. Sendo assim, a partir desse momento os enterros pararam de acontecer nas igrejas, e com a pressão, o governo ordenou o estabelecimento de cemitérios públicos na cidade.

Mesmo assim, não foi em todos os estados do Brasil que a transferência dos cemitérios foi aceita positivamente, pois como relata Reis (1991), em Salvador, Bahia, ocorreu a “Cemiterada”, que foi uma manifestação realizada pelas Irmandades e Ordens Terceiras visando a anulação da lei que proibida os enterros nas igrejas. Juntamente com a população, o novo cemitério (local o qual seriam transferidos os mortos) foi destruído durante toda uma tarde. Esse acontecimento foi justificado como uma falta de preparação da população ao receber essa nova mudança, e devido também ao pouco tempo para assimilarem a modificação dos costumes, como dito por Rodrigues:

Em Salvador, diferentemente da Corte, tais acontecimentos ocorreram num período em que o discurso médico-normalizador das práticas funerárias tivera pouco tempo para sua disseminação - em ambas as cidades, a faculdade de medicina fora criada em 1832. Deste período até o estabelecimento dos

cemitérios públicos, passaram-se, em Salvador, quatro anos, e, na Corte, 18 anos (RODRIGUES, 1997, p. 134).

Assim, em meio às concordâncias e resistências, o cemitério público foi sendo inserido nas práticas fúnebres sociais, e com o tempo, as pessoas se acostumaram com a ideia de um novo local longe da igreja para sepultar seus mortos.

Ao passar dos anos, os cemitérios e as cidades passaram a se encontrar novamente devido ao crescimento urbano. Entretanto, com os novos avanços científicos, tal encontro não se correspondia mais como o perigo de outrora, por isso, “no século XVIII, dizia-se: nada de cidades com cemitérios. No fim do século XIX, dir-se-á: nada de cidades sem cemitérios” (ARIÈS, 2012, p. 199). Desta maneira, atualmente, os lugares de sepultamentos dos mortos fazem parte das cidades, assim como as igrejas, farmácias e escolas. Assim,

É preciso admitir como princípio político fundamental que o cemitério, ao menos tanto quanto a casa comum, a escola ou o templo, é um dos elementos integrantes da agregação das famílias e das municipalidades, e que, conseqüentemente, não poderia haver cidades sem cemitérios (ARIÈS, 2012, p. 199).

Como já mencionado neste trabalho, a partir do momento em que o homem se deu conta de sua individualidade, a preocupação em guardar uma marca na terra depois de sua morte aumentou. Da mesma forma, os familiares e amigos suprimam a distância dos falecidos por meio das memórias e registros que se remetem a ele. Por esse motivo, reconhece-se que o cemitério é um dos principais locais onde o morto é lembrado e sua distância com os vivos é diminuída.

A individualização em cemitérios, no começo da Idade Média, tinha seus símbolos mais diluídos, visto que os romanos até iniciaram uma conservação da identidade do morto mediante algumas inscrições, mas elas desapareceram. Logo após, foram encontrados alguns registros de nomes em pedras com alguns retratos, mas também acabaram sendo apagados com o tempo. Assim sendo, os cemitérios do início deste período não possuem muitos registros.

Sabendo que na Idade Média os mortos eram deixados nos cemitérios pertencentes à igreja, Ariès (2012, p. 76) relata que eles “eram confinados, ou antes abandonados à igreja, e pouco importava o lugar exato de sua sepultura que, na maior parte das vezes, não era indicada nem por um monumento nem mesmo por uma simples inscrição”.

A partir do século XIV até o XVII, tem-se uma preocupação maior em se localizar e identificar as sepulturas, o que revela o sentimento novo em relação à morte, que começa a apresentar características de individualização, o qual aparece primeiramente uma efígie funerária que não é necessariamente um retrato.

Com o tempo, começa-se a tentativa de fazer com que os retratos tornem-se mais reais, surgindo no século XIV uma espécie de máscara, a qual tornava a sepultura mais realista. Já nos séculos XVI, XVII e XVIII surgem placas de identificação que são aperfeiçoadas com inscrições ou representações do defunto isolado ou ligado a santos.

Algumas são simples inscrições em Latim ou Francês aqui jaz, tal pessoa, morta em tal data, com tal função. Outras um pouco maiores comportavam além da inscrição uma cena em que o defunto é representado sozinho ou acompanhado de seu santo padroeiro diante de cristo ou ao lado de uma cena religiosa (ARIÈS, 2012, p. 64).

No século XVIII a identificação dos túmulos começou a aumentar, pois em seu testamento o moribundo dava as instruções de como a sua identidade deveria ser fixada nas sepulturas. Assim, os túmulos seguiam o seguinte formato:

A “pedra sepulcral” no chão, horizontal, e a inscrição “aqui jaz”, ou pedra fundamental, destinada a ser fixada verticalmente numa parede ou num pilar. Na França, em alguns cemitérios do fim do século XVIII ainda existentes, os dois elementos encontram-se justapostos (ARIÈS, 2012, p. 80).

Durante muito tempo, uma simples inscrição era o suficiente para se identificar os mortos, já que a morte era vista de maneira mais simples, todavia com o passar do tempo, os retratos, inscrições e esculturas cemiteriais se tornaram signos que possibilitaram a presença do falecido além da sua morte. Por este motivo, a partir do século XIX o cemitério será o local de pensamento e lembrança dos mortos.

O esposo se entregará sem medo à toda a atração de sua dor e poderá visitar (observemos bem o uso da palavra visitar) a sombra de uma esposa adorada. O pai, que um lamento justo e duradouro levará aos lugares onde descansarão as cinzas de seu filho, estará livre para derramar lágrimas sobre seu túmulo. Aqueles, enfim, cujas caras lembranças irão uni-los à memória de seus benfeitores, encontrarão um lugar de paz nesse asilo consagrado ao recolhimento e ao reconhecimento (ARIÈS, 2012, pp. 201-202).

Com a morte do outro, morte romântica, a questão do culto dos túmulos ficou mais aflorada, e a ideia de separação entre corpo e alma será o motivo da grande preocupação pela conservação da memória, tendo em vista o conhecimento de que o

corpo entra em decomposição, mas a alma será eterna. A preservação da lembrança será então uma forma de derrotar a morte, já que “o cristianismo com sua mensagem de ressurreição, criou uma nova concepção de como vencer a morte e preservar a memória dos mortos. Assim surgiram os cemitérios cristãos, sugestivamente chamados de campos santos” (BELLOMO, 2008, p.13).

Desse momento em diante o cemitério passa a ser mais visitado, e diferentemente do que ocorria na Idade Média, na qual as pessoas não se preocupavam em retornar para visitar seus parentes mortos, no século XIX em toda Europa esse aspecto muda. Por ser um lugar de culto, a igreja muitas vezes será substituída pelo cemitério.

A partir do fim do século XVIII na França – principalmente no decorrer dos séculos XIX e XX, anticlericais e agnósticos – os descrentes serão os visitantes mais assíduos dos túmulos de seus parentes. A visita ao cemitério foi – e ainda é –, na França e na Itália, o grande ato permanente de religião. Aqueles que não vão à igreja vão sempre ao cemitério, onde se adotou o hábito de pôr flores nos túmulos. Aí se recolhem, ou seja, evocam o morto e cultivam suas lembranças (ARIÈS, 2012, p. 77).

Para preservar essa memória ao longo da história, muitos foram os recursos utilizados: inscrições, máscaras, pirâmides, túmulos, templos, pinturas, quando maior e mais bonito os signos cemiteriais, mais se chamava atenção. Com o surgimento da fotografia no século XIX aparece mais um signo para identificar o morto: a fotografia tumular. Ela tinha, então, a função de representar um ente querido e minimizar a sua ausência, pois “a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é um só tempo revelador de informações e detonador de emoções” (KOSSOY, 2001, p. 28). Assim sendo, muito mais do que identificar, ela também seria responsável por aproximar o falecido da vida terrena. Essa emoção que a fotografia causa acontece porque:

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente, ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem (BERGER, 1980, p. 3 *apud* MITCHELL, 2015, p. 167).

A fotografia tumular é então um recurso para a perpetuação do vivo na terra, haja vista que “é uma saída digna para a imortalidade” (KOSSOY, 2001, p. 28). De tal

forma, ela se torna uma continuidade dos mortos na vida terrena, pois mesmo eles não mais existindo, suas fotografias continuarão a existir e serão vistas por pessoas.

Talvez um passante, venha a ler na pedra, julgada imperecível, que ali estão enterrados, tais pais, tais avós, tais filhos. O que está escrito na pedra é uma mensagem muda dos mortos para quem quer que esteja vivo – um símbolo de sentimento talvez ainda não articulado, pela única maneira pela qual uma pessoa morta vive é na memória dos vivos (ELIAS, 2001, p. 41).

Por este propósito, não é à toa que as fotografias que representarão essa continuidade são, na grande maioria das vezes, cuidadosamente escolhidas pelos familiares do falecido.

Existem diversos casos de fotografias que são meticulosamente escolhidas para fazerem parte do túmulo. Muitas vezes as fotos não correspondem às posturas ou às características mais significativas do morto, tanto no que se refere à sua posição social, religiosa, seu tipo físico, ou à sua própria representação temporal. Em muitos casos, o morto aparece na fotografia no esplendor da sua juventude, mesmo quando faleceu aos 80 anos (SOARES, 2007, p. 129).

Nota-se, portanto, que a fotografia tumular pode revelar informações sobre os indivíduos, mas ao mesmo tempo pode enganar, já que em muitas vezes, as fotografias, principalmente de estúdios são montadas e manipuladas, não correspondendo às características mais significativas do morto, como sua idade e sua situação social.

Conclui-se assim, que “os mortos, porém não existem. Ou, só existem na memória dos vivos, presentes e futuros. É especialmente para as desconhecidas gerações futuras que aqueles que estão agora vivos se voltam com tudo o que é significativo em suas realizações e criações” (ELIAS, 2001, p. 41).

Esse capítulo se torna relevante para a compreensão do afastamento dos cemitérios em relação à morte considerada tabu pela sociedade, sendo tal processo também responsável pelo distanciamento entre morte e população. Ademais, é necessário saber como se iniciou o culto e imortalização aos defuntos, na tentativa de mantê-los na terra, para entender o que as fotos tumulares infantis desejam transmitir.

4.2 CEMITÉRIOS EM PONTA GROSSA - PR

A cidade de Ponta Grossa passou por um processo semelhante ao resto do mundo, pois os cemitérios que eram aglutinados com as igrejas passaram a ficar longe

da cidade. A Princesa dos Campos Gerais cresceu ao redor de seus cemitérios e atualmente eles fazem parte da vida social.

O primeiro cemitério que se teve conhecimento na região era localizado em uma fazenda, durante o começo das ocupações deste local, como pode-se verificar no seguinte relato:

Quando morria alguém, se era branco, era enterrado num pequeno cercado, junto da casa grande, que servia de cemitério. Se fosse membro da família do fazendeiro, então era procurado um cemitério santificado. Muita gente foi enterrada no cemitério dos jesuítas, junto à capela de Santa Bárbara. Se o morto fosse escravo, era enterrado em lugar bem delimitado, bem distante das habitações (CHAMMA, 1988, p. 16).

Percebe-se que a população desse local já era muito religiosa, pois o fazendeiro, que tinha maior poder aquisitivo, fazia questão de enterrar seus entes queridos em um cemitério santificado, junto a uma capela. No mesmo relato, se verifica a diferença social existente na época quanto aos sepultamentos, já que os brancos não precisavam ser enterrados em locais abençoados e os negros deveriam ser sepultados o mais longe possível da casa do fazendeiro.

Como relatado, os familiares do fazendeiro eram levados para a Capela Santa Bárbara, localizada na estrada rural entre Alagados e Ponta Grossa. Neste local existia já um cemitério pertencente aos jesuítas, entretanto, para a população que habitava o local na época, era dificultoso enterrar seus mortos lá, visto que o local era muito longe das moradias. Por essa razão, a sociedade solicitou a construção de um local mais acessível para o sepultamento dos mortos, como mostra Chamma (1988):

Ouvindo as reclamações dos moradores, que o cemitério da capela Santa Bárbara ficava muito longe, conseguiram que o Vigário de Castro, após consulta ao Bispo de São Paulo, concedesse provisão para a realização de enterros, batizados e casamentos fora a Vila de Castro. Essa provisão permitiu a construção do cemitério e pequena Capela nas proximidades dos caminhos das tropas (CHAMMA, 1988, p.16).

A criação do novo cemitério, conhecido como São João, foi construído, onde atualmente é a praça Barão de Guaraúna, no ano de 1810 tendo o seu primeiro sepultamento um ano depois. Essa necrópole foi considerada a primeira da cidade de Ponta Grossa.

Em 1830 foi construído um novo local para os sepultamentos próximo à Capela Sant'Ana, lugar este que não foi bem aceito pela sociedade ponta-grossense, pois era

um terreno muito inclinado, de modo que a maior parte da população preferia ainda continuar a enterrar seus entes no cemitério São João, visto ser um terreno mais plano. A situação desse novo cemitério se complicou quando, durante uma forte chuva, muitas covas foram levadas pela enxurrada. Em decorrência disso, as pessoas não queriam mais fazer ali os sepultamentos, sendo tal necrópole desativada.

Do mesmo modo que em outros lugares do país, os cemitérios tiveram de ser afastados das igrejas por questões de higiene e saúde. De tal forma, em 1860, foi expedido um comunicado de que não se poderia mais enterrar os mortos no recinto das igrejas e capelas.

Em 1865, como já mencionado, o Vigário da cidade era o Padre Anacleto Dias Batista, responsável por todos os ritos religiosos, inclusive os relacionados à morte. Porém, ele não possuía boas relações com os políticos do local e, por essa desavença, os vereadores resolveram se vingar, mudando o cemitério para outro lugar, já que, segundo eles, o local onde estava impedia o crescimento do local. Assim, sem consultar o padre, o governo comprou um terreno fora da cidade e insistiu para que os enterros fossem ali realizados, porém como o padre não tomou conhecimento desse novo cemitério, ele não o abençoou. Este lugar, então, não tinha a cruz de madeira que o tornava um campo santo, fazendo com que as pessoas não quisessem enterrar ali os seus mortos, problema que durou alguns anos.

Em 1881 o governo local foi substituído e o vigário da cidade também. Com o novo Padre, João Evangelista Braga, o cemitério foi devidamente abençoado e as pessoas puderam enterrar seus mortos sem temor. O novo representante religioso ficou responsável por supervisionar o local. Essa necrópole será então um dos locais que permanecem ativos até hoje na cidade de Ponta Grossa, o cemitério São José, localizado na Avenida Balduino Taques – Centro. Segundo registros do Serviço Funerário Municipal, o primeiro sepultamento realizado neste local que se tem registro foi no ano de 1890, mas possivelmente outros enterros devem ter acontecido antes.

Com o novo cemitério, o Governo, que na época estava nas mãos do Cel. Cláudio Gonçalves Guimarães, pediu para que se tirassem os restos mortais existentes no cemitério São João em um prazo de seis meses, tendo em vista que o local seria destruído. Por esse motivo, o antigo cemitério São João recebeu sepultamentos somente até o ano de 1890. Em 1912, durante seu governo, Theodoro Rosas aumentou a área do cemitério São José, que ficou com uma das laterais junto à rua Balduino Taques (CHAMMA, 1988, p. 59).

Presume-se que neste momento, a cidade já possuía o cemitério Colônia Dona Luiza, já que o prefeito Albary Guimarães, por meio do decreto lei nº 6/43 de 15 de julho de 1943, estabeleceu a reorganização do cemitério Dona Luiza¹⁵. Nesta lei há uma planta que orienta como deveria ser feita a estruturação do local, além de definir taxas a serem pagas pela sua utilização.

No ano de 1948, no governo de João Vargas Oliveira, é construído o cemitério São João Batista no bairro de Uvaranas, sendo o primeiro sepultamento nesta necrópole registrado no ano de 1951. No mesmo ano, pelo decreto 80/48, define-se o nome de quatro cemitérios já existentes na cidade, sendo nomeados assim:

- 1ª - Cemitério São José à necrópole da praça Professor Colares;
- 2ª - Cemitério São João Batista à necrópole de Vila Ana Rita;
- 3ª - Cemitério de São Sebastião à necrópole da Chácara Madalena;
- 4ª - Cemitério Santa Luiza à necrópole da Colônia D. Luiza.

Em 1956, com a falta de espaço no Cemitério São José, a prefeitura recebe a doação de um terreno de Antônio Rodrigues Teixeira Junior para a instalação do cemitério Santo Antônio, por meio da lei 894/56 de 26 de junho (no qual o primeiro enterro registrado é datado de 1959). No mesmo ano, por meio do decreto de Lei de 840/56 de 19 de janeiro, o prefeito José Hoffmann autoriza a ampliação do Cemitério Dona Luiza (no qual se tem o primeiro sepultamento registrado em 1967). Nessa época, tendo em vista a falta de espaço, os sepultamentos no Cemitério São José diminuem.

Ainda em 1956, a prefeitura da cidade se preocupa com a regulamentação do funcionamento dos cemitérios municipais. No decreto 24/56 de 20 de março, são expostas várias regras para o bom funcionamento dos locais, e entre elas estava a atenção com a higiene e o cuidado do local, bem como sobre a utilização dos túmulos, administração e fiscalização. Um exemplo de higienização e de cuidado na cidade era o Cemitério São José, pois baseando-se em jornais da época, Carneiro (2012, pp. 67-68) relata que o local não era apenas para se enterrar os mortos, pois também representava o progresso de higienização da cidade, sendo considerado um dos lugares mais limpos, bem cuidados e belos do país.

¹⁵ Após buscas no Serviço Funerário Municipal de Ponta Grossa, Prefeitura da cidade e Casa da Memória, foram encontrados poucos dados sobre o Cemitério Colônia Dona Luiza e São João Batista. As poucas informações aqui citadas foram baseadas nas leis e normas disponíveis no site da Câmara Municipal de Ponta Grossa.

Além de um lugar bem cuidado, com uma estrutura impecável, o cemitério se destaca pela sua arquitetura e personalidade, pois “no local podem ser encontrados sepulturas de personalidades da história de Ponta Grossa, bem como muitas obras de arte, seja na arquitetura dos mausoléus ou na beleza das imagens que adornam os túmulos” (PREFEITURA MUNICIPAL DE PONTA GROSSA, 2018).

4.3 MEMÓRIAS DA INFÂNCIA EM CEMITÉRIOS DE PONTA GROSSA

Carneiro (2012), baseando-se em jornais da década de 1930, relata a memória dos mortos celebrada pelos vivos, principalmente na data de finados em Ponta Grossa. Sendo assim, essa data era como se fosse uma continuidade da vida após a morte, na qual sempre as pessoas visitavam os seus mortos, como se eles ainda permanecessem aqui. Por isso, desde o início do século XX, o jornal da cidade já anunciava esse culto à memória dos falecidos:

Ponta Grossa, como todo mundo, cultuou hontem a memória dos seus mortos. Toda a cidade, ricos e pobres, poderosos e humildes. Toda essa massa que forma o patrimônio demográfico da Princeza dos Campos, dirigiu-se em romarias ao campo santo (O DIA DOS MORTOS. JORNAL DIARIO DOS CAMPOS. 03 DE NOVEMBRO DE 1936 *apud* CARNEIRO, 2012, p. 62).

Desde o século XIX a população tem um sentimento bem definido de memória por seus mortos, sempre tentando mantê-los vivos mediante vários recursos, por isso “a nova necrópole, consolidando e tornado mais frequente o costume das visitas periódicas, são reflexo do fomento a participação dos mortos na memória dos vivos” (VAILATI, 2010, p. 204).

A memória das crianças mortas nos cemitérios teve início a partir do século XIX, que por meio de esculturas em formas de anjos, lembravam sua pureza e a inocência, assim como já podia-se perceber nas suas mortalhas em fotos pós-morte. A fotografia como outro meio de representação da criança veio em seguida, demonstrando sentimento e a mudança na visão da morte infantil, que agora era mais preservada do que nunca. Segundo afirma Vailati (2010, p. 204): “elementos novos dão testemunho de uma postura diferenciada para com a criança morta no sentido de uma participação maior na lembrança dos vivos: o cemitério e a fotografia dos parentes mortos”.

Desta forma, a criança, no ambiente cemiterial, muitas vezes foi mais homenageada do que os adultos. Por meio de esculturas, lápides e fotografias, revelou-se o grande sentimentalismo por sua perda, após a nova concepção da infância. Por esse motivo, “essa mudança vale particularmente para a criança que, sob um novo estatuto, concorre (em um determinado momento com vantagem mesmo) com os adultos como alvo de homenagens póstumas” (VAILATI, 2010, p. 204).

Essa forma de eternizar a criança na terra se deve à necessidade de sua continuação existencial por meio da imortalidade, pois a sociedade acredita que um adulto ao morrer, conseguiu, pelo menos, aproveitar um bom tempo de sua estada em vida, porém uma criança teria ainda muito a se viver, sendo algo “terrível quando pessoas morrem jovens, antes que tenham sido capazes de dar um sentido às suas vidas e de experimentar suas alegrias” (ELIAS, 2001, p. 77). A sociedade ponta-grossense compartilha do sentimento da perda da criança como uma partida prematura, como pode-se observar.

FIGURA 35 - LÁPIDE EDIVALDO JOSÉ JACON



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Municipal São José, 1953.

Essa lápide demonstra em sua escrita que a morte do menino foi prematura, já que verifica-se que os familiares da criança acreditam que a infância não é um momento para se morrer, pois quando acontece é precocemente. Sabendo desse sentimento de perda prematura que a morte de uma criança acarreta e a continuidade de sua vida por meio das fotografias, os familiares dessa criança buscaram eternizar e seu filho por meio

do registro fotográfico da criança em vida. Isso porque, por a foto ter uma função indicial possibilita que a criança morta seja representada em sua melhor condição e não como o defunto que está em decomposição dentro do túmulo, por isso além de identificar, o registro fotográfico fixa a melhor imagem da criança, aquela que era será lembrada pela eternidade. Assim, o cuidado na seleção da fotografia é muito mais pela lembrança que ela causa do que pela identificação do corpo, como é já foi mencionado aqui por Soares (2007, p. 129) ao falar da seleção meticulosa que é a fotografia tumular.

Rodrigues (1983, p. 176) relata que com o tempo as pessoas passaram a recusar o fim da vida de um ente querido, elas começaram a ter medo de enfrentar o corpo morto e em decomposição, por isso a memória em fotografias foi um dos métodos que o ser humano encontrou para negar a morte e recusar a decomposição do corpo. O registro fotográfico foi uma das formas de se apegar as crianças mortas e mantê-las no mundo dos vivos, por isso, retoma-se aqui a citação de Schmitt (2010, p. 141) que diz que “apegou-se aos corpos, supervalorizou o morto, mantendo-o ao mundo dos vivos”.

Como já dito nesse trabalho, a fotografia tumular remete a uma emoção, por ser índice que segundo Dubois (1993, p. 61) são signos que mantem ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real com seu referente e que por terem essa característica eles aproximam o real do passado com o signo do presente, gerando uma falsa presença por meio da fotografia, em uma tentativa de amenizar o sentimento e ausência de quem já se foi, como defende Schmitt (2010, p. 177), assim é como se a pessoa representada na foto estivesse viva no túmulo, sendo ele uma forma de conexão com ela.

Essas fotografias em lápides buscam tratar “de traços físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que tem relações particulares com aqueles que olham as fotos” (DUBOIS, 1993, p. 80). Assim, causam uma espécie de aproximação com quem já se foi, de modo que ao se visitar o túmulo do indivíduo fosse como uma visita a própria pessoa. Além disso, tais registros em túmulos sempre estarão ali, eternizando quem se foi e “permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica” (KOSSOY, 2001, p. 152).

Na cidade de Ponta Grossa foi possível encontrar algumas categorias de representação das crianças, como: “criança e família”, critério de seleção recebido por estarem representadas junto à suas mães ou parentes próximos; “criança e religião”, são retratos que indicam a cerimônia religiosa da primeira comunhão, com adereços que remetem tal ocasião; “criança e inocência”, retratos representados por meio da nudez ou

seminudez, sem qualquer teor malicioso, e; “criança e infância”, fotografias com adereços que remetem à infantilidade, como roupas e brinquedos. Essas categorias não são de exclusividade dos cemitérios de Ponta Grossa, já que na pesquisa de Gawryszewski (2016), realizada em vários cemitérios do Brasil e intitulada “A representação da morte infantil em imagens cimiteriais no Brasil (séculos XIX e XX)”, categorias muito similares a estas aqui expostas foram levantadas.

É importante deixar claro que apesar de todas as fotografias tumulares analisadas conterem epitáfios, por estes não corresponderem aos objetivos deste trabalho, não serão analisados.

1) Criança e família

Estar enterrado junto à família é uma prática que se iniciou no século XV, pois “a partir do século XV, a maior parte dos testamentos expressará a vontade de ser enterrado na igreja ou no cemitério em que os outros membros da família estão enterrados” (RODRIGUES, 1983, p. 128). Ou seja, isso significa uma necessidade de afirmar suas origens, demonstrando a que família se pertencia.

As crianças nem sempre foram sepultadas junto de suas famílias, uma vez que foram particularizadas nos túmulos brasileiros no século XIX, pois segundo aponta Vailati (2010, p. 186), os carneiros, que eram salas quadrangulares que possuíam espaços em suas paredes para se colocar caixões, no Rio de Janeiro, tinham um local que era reservado apenas para os corpos infantis, mas que esse tipo de lugar foi extinguido após a aglutinação familiar. Ou seja, com a valorização e sentimento pela união familiar, as crianças começaram a ser enterradas junto com seus familiares, apesar de ainda existirem em muitos lugares do país locais onde a criança é enterrada de forma reservada. Por esse motivo,

Não só a criança passou a ser enterrada de preferência junto à família como em muitos casos ela ombreia com o pai de família como personagem símbolo dos jazigos familiares, informando a unicidade desse momento nas histórias dos comportamentos fúnebres (VAILATI, 2010, p. 197).

Assim, a fotografia infantil perpetuava não somente a sua lembrança, mas a sua hereditariedade por meio do vínculo familiar, podendo se conhecer a linhagem da criança. Neste sentido, encontramos em Ponta Grossa, tanto no Cemitério Municipal São José, como no Cemitério São João Batista, esse tipo de perpetuação da criança com

sua família, pois mesmo que os seus parentes não tenham morrido na mesma data, a fotografia da criança está junto da deles.

FIGURA 36 - LÁPIDE AMILTON TRENTIN



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Municipal São José, 1939.

Como se pode notar, a possível mãe do menino morreu depois de seu filho, porém os dois foram colocados em uma fotografia juntos por meio de uma montagem, ressaltando o elo entre mãe e filho. É interessante observar a diferença de retratação do menino com a mãe, pois apesar do fundo da foto ser o mesmo, a mãe usa uma roupa escura, enquanto a criança está vestindo uma camisa branca, e da mesma forma que nas mortalhas brancas, isso ressalta a sua pureza e inocência. Além disso, o branco além de iluminar a foto também dá destaque para o menino.

A fotografia do pequeno está em um plano médio, ou seja, uma fotografia tirada do busto para cima, centralizada, destacando seu semblante e fisionomia, dirigindo toda a atenção de quem olha para o seu rosto. A criança olha em direção ao fotógrafo, como se olhasse para quem a observa, revelando que essa fotografia foi feita na sua altura.

FIGURA 37 - LÁPIDE SILVIA MARQUES DE ALMEIDA



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Municipal São José, 1937.

Da mesma forma que na foto anterior, a mãe veio a falecer após sua filha, mas a retratação também foi utilizada com objetivo de reforçar o vínculo familiar. Com base na data de seu nascimento e falecimento, percebe-se que a criança chegou a viver até seus 11 anos de idade, entretanto, a foto no túmulo a representa com uma idade inferior a essa, buscando com isso trazer uma lembrança mais infantil, talvez na tentativa de trazer mais vivacidade para essa criança. Desse modo, confirma-se mais uma vez a citação mencionada por Soares (2007), apontando que a foto tumular muitas vezes não corresponde à sua própria representação temporal, sendo que pessoas mais velhas também são retratadas em sua juventude.

A criança na imagem também recebe a cor branca no seu vestuário, e como já mencionado nas demais análises, simboliza a inocência e pureza infantil, além de destacar-se mais do que a mãe. Da mesma forma que na foto precedente, fica nítida a tentativa de se conservar o semblante da filha, haja vista a centralização e o foco no seu rosto por meio do plano médio.

FIGURA 38 - LÁPIDE GERSON DINIZ SOBRINHO



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério São João Batista, 1961.

Nessa foto, a mãe da criança veio a falecer alguns meses após o nascimento de seu filho, que morreu com menos de um ano de idade. Em uma foto menos posada que as anteriores, a mãe parece segurar a criança no colo, tendo em vista o modo como foi feita a montagem da foto. Na possível tentativa de demonstrar a aproximação entre os dois e a relação de afeto e carinho, esse efeito acontece devido a posição que a criança se encontra na imagem.

Quanto ao olhar da criança, diferentemente das fotos anteriores, ela olha para o lado, como se realmente estivesse no colo. Com o fundo da fotografia deixado em coloração escura, o destaque da roupa de mãe e filho se destacam de forma significativa, colaborando também para a interpretação de que a imagem foi registrada com os dois juntos.

FIGURA 39 - LÁPIDE IRMÃS



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Municipal São José, 1934.

Esse registro revela o falecimento das três irmãs no mesmo dia, sendo a foto exposta no túmulo uma montagem, já que fica nítido que as três não estavam no mesmo ambiente. As meninas do canto direito e esquerdo vestem vestidos similares, com poucos babados nas mangas. A menina que ocupa o centro da foto está vestida com uma camisa branca e gravata, veste muito similar a um uniforme escolar. Sobre este tipo de traje, Koutsoukos (2006, p. 65) afirma que o uso de uniforme simboliza uma posição admirada e o sentimento de dever cumprido, revelando o orgulho familiar.

Todas as crianças estão em um plano médio, ou seja, retratadas do busto para cima, porém enquanto as que estão nos cantos olham em direções opostas, a menina centralizada na foto é a única que olha diretamente para o fotógrafo e a que está mais em destaque, devido também a cor branca que ela utilizada na imagem, que permite maior iluminação e maior nitidez do que as demais.

A iluminação torna-se essencial, pois conforme Langford (1979, p. 203), “a iluminação do objeto é um dos aspetos mais importantes e estimulantes da fotografia”, pois é por intermédio dela que se propicia a nitidez, textura, obtenção de pormenores,

forma e separação, bem como na definição de outros pontos. Assim, pode-se observar que nessa foto, a iluminação refletida no branco da camisa ou uniforme de uma ajuda a obter as formas das roupas das outras crianças.

2) Criança e Religião

Como Kossoy (2001, p. 36) menciona que toda a fotografia tem a origem a partir de uma motivação e desejo, pode-se dizer que os registros abaixo tiveram a intenção de registrar um fato social, o da Primeira Comunhão, contudo, posteriormente, ela foi registrada como uma identificação tumular, revelando que essa não era a intenção primária dessa foto. Por isso, também se encontra aqui na cidade o registro tumular de algumas famílias com a imagem infantil relacionada à religião. Isso porque, como já visto, a criança batizada era tida como um anjo e já estava preparada para ser recebida nos céus.

Assim, a expressão, anjo ou anjinho, segundo Vailati (2010, p. 52) “é cada vez mais, sinônimo de criança morta”, devido a ligação da criança à ideia de inocência e pureza, sem maldade, o que a diferencia de um adulto. Por isso mesmo, foi comum encontrar algumas famílias na região que registravam as crianças nos túmulos com as roupas da primeira comunhão, que como o batismo, é uma celebração religiosa, que afirma o caminho delas na vida religiosa. Por ser uma cerimônia, assim como casamentos e batismos, era comum que os fotógrafos profissionais fizessem esse tipo de registro no momento do fato social.

Quando a criança morria, sua fotografia era fixada em sua lápide, demonstrando que o pequeno ser seguia o caminho de Deus. Sendo assim, mesmo já tendo passado a idade considerada da inocência (idade até sete anos), a criança ainda assim era vista como pura e inocente em seu falecimento, como um anjo, tendo em vista que seguia a sua religião.

FIGURA 40 - LÁPIDE GENY M. BURGARDI



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Colônia Dona Luiza, 1950.

A roupa da cor branca e a coroa de flores mostram um traje comum para a ocasião da Eucaristia, e por essa razão, o fotógrafo busca contextualizar a foto à ocasião, registrando a criança com as mãos em posição de oração, relevando a humildade e fé da menina diante de Deus.

O fotógrafo propicia um aspecto angelical para a criança, e objetivando demonstrar a ocasião, essa foto também ocorre em plano médio, possibilitando enxergar a sua roupa e seu rosto com clareza. Assim, com a focalização em seu rosto, o que está atrás não fica tão nítido, mas o pano branco parece dar um efeito de asas à menina, impressão essa resultante do contraste do branco com o escuro, o que permite contornar as formas. Da mesma maneira que em outras fotos, a menina parece olhar para quem a observa, revelando que a fotografia foi tirada em seu mesmo nível de altura.

No mesmo contexto, encontrou-se mais duas fotos:

FIGURA 41 - LÁPIDE EVA KANCHLAROWICZ



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Colônia Dona Luiza, 1954.

FIGURA 42 - LÁPIDE PAULO VIANNA



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Municipal São José, 1962.

A garota Eva (figura 41), na mesma ocasião, veste a roupa branca típica para o evento, com um véu na cabeça, o qual antigamente era um acessório obrigatório e muito comum na Eucaristia. Diferentemente de Geny, a menina anterior (figura 40), na qual esta juntava as mãos em forma de oração, Eva segura uma vela, um símbolo também religioso e canal com as fontes divinas.

Já o menino Paulo (figura 42) está vestido com um terno escuro e uma camisa branca, porém o que caracteriza a ocasião é o livreto que o mesmo segura em suas

mãos, típicos em fotos de Eucaristia. Assim como Eva, Paulo também é fotografado em meio plano, visando-se demonstrar os aparatos, a vela e o livro, caracterizando assim a ocasião.

As três fotos relacionadas à Eucaristia também foram encontradas em outras regiões do país pelo historiador Gawryszewski (2016), o qual relata também sobre a caracterização das crianças nas imagens:

Uma imagem frontal em que a jovem olha diretamente para o fotógrafo, em pose tradicional, com ou sem missal nas mãos, com as devidas vestimentas, conforme o sexo, ou seja, para meninos terno preto, camisa branca e braçadeira branca com laço e para as meninas a roupa branca com o véu (GAWRYSZEWSKI, 2016, p. 303).

Por não ser um costume somente de algumas famílias da região pontagrossense, mas sim, de outros locais do Brasil, pode-se dizer que existia um costume e um consenso social em fazer os registros tumulares com esse tipo de foto. O evento retratado mostra o preparo estético das crianças para receber o corpo e sangue de Cristo, e por estarem as três muito bem vestidas e arrumadas, ressalta-se assim a importância do evento religioso para suas famílias.

3) Criança e inocência

Esta categoria de caracterização também foi observada por Gawryszewski (2016) em sua pesquisa, porém em menor número. Nos cemitérios de Ponta Grossa levantou-se três fotografias com elementos desta caracterização.

FIGURA 43 - LÁPIDE LUIZ CARLOS STOLZ



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério São José, 1940.

FIGURA 44 - LÁPIDE TICIANO POSTIGLIONE



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério São José, 1943.

FIGURA 45 - LÁPIDE CLAUDENOR JOSÉ



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério São João Batista, 1961.

Nas fotos acima, vemos as crianças retratadas despidas ou semidespidas, trazendo à tona mais uma vez seu caráter inocente, de forma não maliciosa, pois um dos motivos pelos quais elas se diferenciam dos adultos é pela sua inocência natural. Assim, não viam na nudez a maldade, por conta do seu desconhecimento da sexualidade.

Esse tipo de retratação é muito antiga, já que desde o século XIII a criança era retratada nua, ou enrolada em cueiros ou vestidos com camisas e camisolas (ARIÈS,

1975, p. 157). É importante destacar que esse tipo de registro é feito na representação de bebês e não de crianças mais velhas, o que demonstra que quanto mais nova a criança, maior sua inocência, e menos malícia sua vida possuirá.

Pode-se apontar também a liberdade que as crianças tiveram quanto ao uso de suas roupas a partir do século XVIII, já que, antigamente, “durante mais ou menos o primeiro mês de suas vidas, na Europa e nos Estados Unidos, as crianças eram amarradas firmemente com faixas de tecido sobre suas roupas, sendo que as técnicas utilizadas variavam segundo a região” (HEYWOOD, 2004, p. 96) Neste aspecto, “[...] os bebês eram amarrados com os braços presos próximos à lateral do corpo e as pernas estendidas juntas, com suporte adicional para manter a cabeça firme” (HEYWOOD, 2004, p. 96).

Após algum tempo de vida, já considerados aptos pelos adultos para serem desenrolados dos cueiros, os bebês tinham seus braços e cabeças livres para, em seguida, passarem a usar outro tipo de roupa. Esse costume foi muito criticado pelos médicos durante o século XVII e XVIII, tendo em vista que “os críticos afirmavam que essa prática restringia a liberdade dos membros jovens, arriscava impedir a respiração da criança e a deixava enrolada em suas próprias urinas e fezes por longos períodos” (HEYWOOD, 2004, p. 96).

O grande defensor de roupas mais leves, que proporcionassem maior conforto às crianças foi Rousseau, defendendo que “o recém-nascido precisa distender e movimentar seus membros, para arrancá-los do entorpecimento em que, juntados numa espécie de pelota ficaram tanto tempo” (ROUSSEAU, 1995, p. 17). Por isso, pode-se dizer a liberdade dos pequenos bebês também se dava pela libertação das roupas, já que assim não ficariam presos a enfeites e roupas desconfortáveis.

Quanto à posição em que eram fotografados, esses bebês também recebiam o corte de meio plano, do busto para cima, sendo possível o foco em seu rosto. Deste modo específico estão os caracterizados na posição vertical das imagens, pois o único retratado na posição horizontal e de corpo inteiro é o do menino Luiz (Figura 43), que está deitada sobre uma superfície branca, lembrando muito a técnica da fotografia pós-morte, na qual se colocava o defunto sobre um local com um pano claro, ajudando assim na iluminação.

4) Criança e infância

Além das particularidades da criança como anjo e inocente, pode-se perceber algumas características que remetem à sua infantilidade, como os seus atributos, pois no caso dos objetos utilizados apenas por crianças, destacam-se as chupetas dos bebês fotografados nas figuras 46 e 47, assim como uma boneca segurada por um menino na figura 48. Segundo Heywood (2004, p. 125), “os brinquedos e as brincadeiras eram uma forma de estimular o desenvolvimento intelectual e físico das crianças, bem como uma forma de diverti-las”.

Além de usarem também a roupa branca, os bebês das fotos utilizam uma touca na cabeça, sendo este um aparato muito comum nessa fase da vida, resultante de um costume do século XIX relacionado com o batismo. “Para que não fosse atacado pelo mal, após o ato religioso o pequeno recebia um gorro e uma espécie de camisa, traje esse que deveria ser guardado com muito cuidado, pois protegeria a criança e se perdido poderia trazer, segundo as crenças, má sorte” (HEYWOOD, 2004, p. 73).

No tocante a posição das crianças para a tirada das fotos, pode-se perceber que na figura 47 a criança foi registrada deitada devido a não firmeza em seus membros, não havendo poses, apenas o cuidado de registrá-la como bebê.

FIGURA 46 - LÁPIDE NELSA SIERPIEN



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério São João Batista, 1961.

FIGURA 47 - LÁPIDE LAURO TARCISO



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério São João Batista, 1954.

Quanto a diferença entre os sexos, feminino e masculino, principalmente durante os séculos XIX e XX, havia uma grande diferença entre roupas de meninas e meninos, haja vista que “havia uma forma de ser menina e de ser menino, negro e branco, pobre e rico” (ABRAMOWICZ et al., 2011, p. 269). Para esses autores, durante esses períodos, existia uma especificação entre os trajes das meninas e os dos meninos, como poderá ser observado nas próximas imagens. Além disso, é relevante destacar que estas fotos se assemelham muito às fotos de estúdio, e precisa-se considerar que para esse tipo de registro eram utilizadas as melhores roupas, como afirmara Burke (2004).

Diferente dos bebês, as crianças maiores recebiam outras vestimentas e suas posições permitiam que as fotos fossem tiradas em mais poses. A partir do século XX, as meninas e os meninos foram diferenciados pela sua forma de se vestir, visto que “a diferenciação dos sexos e das idades também virá pela vestimenta adotada” (FERREIRA e GONDRA, 2007, p. 141). Contudo, sabe-se que nem sempre foi assim, já que Idade Média não existia uma roupa própria para as crianças, que se vestiam da mesma forma que os adultos. Por isso, “assim que a criança deixa os cueiros, ou seja, a faixa de tecido que enrolava em torno do seu corpo, ela era vestida como os outros homens e mulheres de sua condição” (ARIÈS, 1975, p. 70).

A evolução do traje infantil veio primeiramente para crianças do sexo masculino, e suas roupas consistiam em “uma camisola curta, meias bem quentes, uma anágua grossa e o vestido de cima, que tolhe os ombros e os quadris com uma grande

quantidade de tecido e pregas” (ARIÈS, 1975, p. 71). Porém com o passar do tempo, as meninas começaram a utilizar roupas bem parecidas com a dos garotos, ficando difícil diferenciar um do outro.

Desta maneira, espera-se até o fim do século XVIII para que os trajes das crianças sejam mais simples, proporcionando mais conforto para elas. Mais à frente, no século XIX e começo do XX, “a adolescência se expandiu para trás e para frente, e o traje esporte, adotado tanto pelos adolescentes como pelas crianças tendeu a substituir as roupas típicas da infância” (ARIÈS, 1975, p. 69). Esse traje esporte que passava a ser usado buscava maior liberdade e mais conforto para os pequenos.

De tal forma, pode-se perceber o respectivo traje esporte na figura 49, o qual está em forma de conjunto, e era utilizado principalmente por meninos. O garoto da imagem, portanto, utiliza uma roupa que lhe traz conforto e liberdade por conta da simplicidade, e não diferente de outras roupas tumulares, a dele é inteiramente branca. O registro fotográfico também parece ter sido feito em estúdio, no qual o menino é posicionado em pé, centralizado na foto, na qual o foco está totalmente nele.

Quanto ao menino da figura 48, este parece vestir uma roupa utilizada especialmente para fotos de estúdio, já que consiste em uma camisa e um macacão com botinhas, traje este não utilizado no dia a dia da criança, mas sim em ocasiões mais especiais. A inocência transmitida na fotografia se dá pela boneca que ele segura em suas mãos. Do mesmo modo que o outro menino, ele está na vertical e a focalização da câmera está diretamente nele e na sua altura.

O garoto da figura 50, por ser mais velho (13 anos), utiliza uma roupa mais adulta, com terno e gravata, confirmando a visão de Jovino (2011, p. 276) quando diz que: “na maior parte das fotos dos acervos, os meninos retratados estão trajados como adultos, ou seja, pela vestimenta há uma indiferenciação etária entre adultos e crianças. Muitos deles usam paletós e gravatas”.

As quatro fotografias a seguir estão focadas nas crianças, sendo que as duas primeiras retratam o corpo inteiro e as outras duas, o busto.

FIGURA 48 - LÁPIDE ELY CARALP



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Colônia Dona Luiza, 1958.

FIGURA 49 - LÁPIDE SEBASTIÃO DE PAULA



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Municipal São José, 1932.

FIGURA 50 - LÁPIDE JOFRE LAGAT



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Municipal São José, 1931.

FIGURA 51- LÁPIDE OLAVO DECHANDT



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Municipal São José, 1930.

Já as meninas são perpetuadas nos túmulos com vestidos na cor branca e laços na cabeça, demonstrando toda a sua delicadeza. Roupas essas que não eram usadas no seu cotidiano, mas sim para se fazer as fotografias, pois, meninos e meninas eram retratados “sozinhos, com roupas de sair – saia de babado, meia botinha e laçarote para as meninas e calças curtas, meia e jaquetinha para os meninos –, bem penteados e sentadinhos em cadeiras ou apoiados em algum aparador” (MAUAD, 2000, p. 142).

FIGURA 52 - LÁPIDE SUELI ROCIO



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Municipal São José, 1947.

FIGURA 53 - LÁPIDE MARÍLIA SANTOS



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Municipal São José, 1950.

FIGURA 54 - LÁPIDE SANDRA ALVES



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério Municipal São José, 1952.

FIGURA 55 - LÁPIDE SOELY TEREZINHA DUTRA



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cemitério São João Batista, 1961.

Pode-se então observar os vestidos de babados nas figuras 52, 53, 54, 55, além dos laços na cabeça presentes nas imagens 53 e 54. A primeira menina, ainda bebê, está sentada sobre um pano branco (que assim como em outras fotos, isso colabora na

iluminação), talvez apoiada por algum aparato e da mesma forma centralizada na imagem. Já as meninas das figuras 53 e 54 seguem o mesmo padrão de vestimentas, com laços na cabeça e cabelos bem penteados, além de a foto ter sido enquadrada do busto para cima, destacando assim os seus rostos.

Em uma foto típica de estudo fotográfico (foto 55) e confirmando a descrição de Mauad (2000), a garota está bem penteadada, com seu vestido típico de ocasiões especiais e posicionada para a fotografia sentada em uma cadeira. Ela olha em direção à câmera e sorri, como se olhasse para o espectador que a observa; a nitidez e as formas da imagem são direcionadas para ela e todo o seu corpo.

Percebe-se então que, mesmo as crianças em idades distintas, as fotos tumulares parecem ser tiradas geralmente em estúdios e com técnicas que ressaltem suas características infantis. Além disso, nessas fotos de meninos e meninas observa-se a civilidade infantil, pois se assemelha às fotografias analisadas por Abramowicz et al. (2011), nas quais relatam que “no que se refere aos gestos e ao vestuário é notória a contenção do corpo, as roupas são apropriadas para serem fotografadas, o que parece oportuno a uma criança *bem educada* (ABRAMOWICZ et al., 2011, p. 281).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grande questionamento deste trabalho era: quais os discursos são transmitidos pelas representações das fotografias pós-morte e tumulares sobre a morte infantil pela sociedade ponta-grossense? Por isso, teve-se como objetivo principal apresentar discursos que circulavam nas fotografias pós-morte e tumulares infantis entre o século XX na cidade de Ponta Grossa, analisando as formas como as crianças eram representadas, com foco nas suas particularidades e religiosidade popular. Assim, foram lançados alguns objetivos específicos, que eram descobrir a relação entre a morte e a fotografia; saber as visões sobre o fim da vida em diferentes períodos históricos; traçar uma perspectiva história sobre o sentimento pela criança e sua relação com a morte infantil, e; analisar as fotografias pós-morte e tumulares e seus discursos, fazendo relação com a situação social que vivia a sociedade de Ponta Grossa.

Deste modo, percebeu-se que a morte na sociedade ocidental passou por quatro fases, sendo a primeira uma forma de morte natural, vivida coletivamente, em seguida uma morte individual, do eu, com a preocupação de uma identidade terrena após o falecimento, para depois se transformar em uma preocupação pela morte do outro, na qual a família cuidava de tudo que era relacionada à partida de um ente querido, porém até essas três fases a morte ainda era muito comentada e próxima das pessoas, sendo definida como domesticada. Após um longo período de aproximação, os mortos foram sendo transferidos para longe das pessoas, o que gerou um afastamento do tema da morte e tudo relacionado a ela foi ocultado, momento esse que é percebido até hoje.

Como dito, a preocupação em manter uma memória terrena veio desde da morte do tu, com a individualização das sepulturas, que possibilitaram o além da vida. Essas individualizações com o tempo foram se aperfeiçoando e se transformando em retratos e lápides com informações do falecido. Com o surgimento da fotografia, uma lembrança após a morte se tornou mais fiel e próxima, além disso, ela possibilitou um elo entre o real e o passado, o que permitiu que as pessoas tivessem uma forma de se conectar com momentos de entes que já se foram.

Assim sendo, surgiram, além das fotografias tumulares, as fotos pós-morte, registros estes que minimizavam a ausência do indivíduo, pois, no caso das crianças, muitas vezes eram sua única lembrança e poderiam fornecer um traço do real e possuir uma conexão com seu referente em um determinado momento do passado. Sendo assim, podia-se explicar o sentimento que os indivíduos tinham pelas fotos dos seus mortos.

Quanto ao sentimento pela infância e sua morte, notou-se que ele sofreu transformações, pois de um sentimento pela criança, com apreço e carinho, passou-se a ter um sentimento pela infância, no qual se via a criança como um ser particular e individual. Por isso, ela era também individualizada e recordada após o seu falecimento, já que era um ser que nunca poderia ser substituída por outra. Após um longo período, a criança passou a ser melhor cuidada e a receber maior atenção, e se fazia o possível para conservá-la nesse mundo, contudo a mortalidade infantil era recorrente em várias comunidades. O sentimento que se tinha pela infância aliado ao grande número de mortes das crianças ocasionavam grande tristeza.

A cidade de Ponta Grossa, a qual era um local religioso, também passou pela grande mortalidade infantil, pois apesar da disciplinarização da cidade e o avanço da medicina ainda nos anos de 1920 e 1930, morriam-se muitas crianças na região e, devido a essa questão, a única alternativa que restava para os familiares era um retrato pós-morte ou a individualização fotográfica nas sepulturas, já que eram estes recursos que permitiam manter a criança viva em suas memórias.

As fotografias pós-morte, além da preservação da identidade infantil por meio de suas particularidades, revelaram a crença regional no Divino Espírito Santo e sua ligação com a religiosidade popular, já que algumas foram ofertadas para a divindade em busca de interseção e pagamento de promessas. Além disso, elas demonstravam em suas dedicatórias, o carinho e cuidado dos adultos com essa faixa etária na época, fato esse que foi confirmado pelas notas de falecimento.

Observando os recursos utilizados para esse tipo de registro, percebeu-se que o caixão foi um grande aliado dos fotógrafos, pois possibilitava um ângulo melhor da fotografia, que era em sua maioria tirada na posição vertical, diferente do que ocorria nas fotos sem caixões, que eram fotografadas na horizontal. Com isso, pode-se observar que a escolha das posições, nitidez e iluminação visavam o objetivo de destacar a criança como centro, focando no seu corpo e rosto, ressaltando ainda mais que o que se queria era preservá-la como ser individual e com características específicas.

Quanto à forma com que eram representadas, o uso do branco em caixões, mortalhas e panos, além de ajudarem na iluminação, demonstravam a ligação entre criança, inocência e pureza (característica também particular do mundo infantil). Além disso, muitas vezes elas eram registradas com roupas de santos e até com roupas cardeais. Essa inocência se devia ao fato da criança, que era batizada, ser considerada

sem pecados, e essa relação dela com a religião foi vista além das mortalhas, mas também nos objetos que estavam presentes na cena fotografada.

Já nos cemitérios, pode-se encontrar alguns tipos de senso comum em relação à morte infantil. As crianças registradas com seus familiares e os bebês eram fotografados, principalmente, com o busto despido, ou então, com chupetas e roupas que caracterizam sua imaturidade. Já as crianças maiores, entre 11 e 12 anos, foram representadas com fotografias relacionadas à Primeira Comunhão. Os meninos não tinham muitos padrões de vestimentas e formas de representação, enquanto as meninas estavam de vestidos, principalmente brancos e com laços na cabeça.

Assim, com esses dados, percebeu-se que tais registros tinham aspectos em comum com as fotos pós-morte, pois relacionavam a criança à religião e à inocência por meio das vestes brancas, e também, pelo registro fotográfico em suas primeiras comunhões. Além do mais, tentavam particularizá-las em suas características individuais, mediante a centralização e destaque da criança na imagem, já que a maior parte desses registros era realizado do busto para cima. Essa particularização ocorria também com objetos típicos da infância, como chupetas, toucas e bonecas.

Assim, a partir do momento em que a criança passou a ser vista como um ser único, os registros pós-morte e tumulares se intensificaram, mostrando que a perda dela era sentida e a única alternativa era sua memória por intermédio da fotografia. Também, o modo particular que essas crianças eram representadas revelavam uma morte distinta da dos adultos e cercada de significados.

Quanto aos cemitérios e a fotografia da criança, compreende-se que com o surgimento da morte tabu tudo em relação ao fim da vida era ocultado, e por isso as crianças começaram a ser representadas vivas em suas melhores fotos, pois não se queria rememorar-las como um corpo em decomposição no túmulo, mas sim em sua melhor aparência, e isso só se tornou possível devido ao caráter de índice que a fotografia veio a possuir.

Os discursos que circulavam entre algumas famílias na sociedade pontagrossense apontavam que as crianças eram inocentes e puras, sempre ligadas com Deus, pois não tinham maldades e pecados, e por isso a sua partida era a garantia de um lugar no céu. Além disso, essas famílias preservavam suas crianças como singulares, ao mesmo tempo em que seguiam um senso comum por meio de suas representações, isso porque, tinham discursos internalizados que formavam suas crenças a respeito das crianças. O sentimento subjetivo dos vivos foi incorporado nas mortes infantis por

intermédio de discursos comuns, difundidos no ambiente social e que puderam ser observados pelos seus modos de representação mediante o olhar dos vivos e dos adultos. Assim, as crianças foram particularizadas em seus túmulos e em suas fotos pós-morte por meio de uma visão adulta sobre elas, que foi influenciada pela religiosidade popular.

Este trabalho só foi possível devido as interpretações dos registros fotográficos por meio dos resquícios de seus contextos, os quais foram “os gestos, os olhares ou posições do corpo, que também pode expressar ou construir vários traços do contexto e ressaltarem que os contextos não são fixos ou dados, mas construídos dinamicamente, e sucessivamente atualizados” (DIJK, 2012, p. 224). Isso quer dizer que os discursos inseridos nessas fotografias só foram interpretados após as análises dos seus contextos.

Por meio desses contextos, observou-se que as fotografias em relação à morte foram influenciadas por dois discursos: o do sentimento pela infância, já que foi possível perceber nas análises características que particularizavam a criança, revelando um modo de vida e morte diferente dos adultos; e o religioso, já que essas particularizações estavam, em sua maior parte, relacionadas com a religiosidade pontagrossense.

Assim, primeiramente, as fotos pós-morte e tumulares revelaram que existia uma particularidade da morte infantil por meio de tratamentos exclusivos da criança, como o modo de ser chamada, as roupas utilizadas nas fotos pós-morte, os tamanhos dos caixões, as formas em que eram retratadas em túmulos (ressaltando a sua condição de pureza e inocência, etc.), além de que, tanto as fotos pós-morte quanto as tumulares estavam associadas à representações que remetiam à religião, sendo uma religião mais popular do que oficial.

Dessa maneira, as fotografias pós-morte expostas eram ofertas religiosas, que foram oferecidas pela simbologia que a Casa do Divino trazia para os familiares dessas crianças, na qual as crenças foram criadas pelos discursos que a população construiu sobre os milagres realizados pelo Divino Espírito Santo, significando este lugar como a própria divindade. Sendo assim, a religião dava sentido para a morte e ela era o elo entre o céu e a terra, a única alternativa de contato com o poder divino, tendo em vista que “a religião é para nós um espaço institucional de uma discursividade, que pode ser estendida à expressão de várias práticas, em que ‘Deus é o lugar do silêncio’ e a igreja como uma dessas práticas, faz significar o silêncio divino” (RENZO, 2001, p. 13).

Pode-se entender que esses discursos foram responsáveis pela visão da sociedade por três tipos de construções, sendo a primeira, a construção da identidade social e posições do sujeito; a segunda, a construção da relação social entre as pessoas, e; a terceira, a construção dos sistemas de conhecimento e crenças (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91).

Pelo discurso religioso, as pessoas construíram o significado que tinham sobre suas crianças mortas, visto que se relacionavam com outras pessoas que transmitiam o mesmo discurso, e que foram responsáveis por formar suas crenças e ideologias. No caso das fotografias pós-morte, se reconhece que foi um costume incorporado, pois não é uma particularidade apenas dessa região, mas era uma representação de vários locais no Brasil, como se pode observar por Reis (1991) quando fala da Bahia e Vailati (2010) ao relatar sobre o Rio de Janeiro e São Paulo.

Essas representações foram incorporadas dentro de um contexto social, muito voltado para a religiosidade, ou seja, em um ambiente, neste caso nos cemitérios e velórios infantis, no momento da morte da criança, já que

Situação, circunstância, ou entorno, usemos a noção de contexto sempre que queremos indicar que algum fenômeno, evento, ação ou discurso tem que ser estudado em relação com seu ambiente, isto é, com as condições e consequências que constituem o seu entorno (DIJK, 2012, p. 19).

E nessa situação social que foi possível entender os discursos que circulavam na sociedade da época, já que a comunidade ponta-grossense se relacionou e criou uma situação social sobre a morte de suas crianças, a qual teve várias formas de representação.

Por meio dessas representações, se percebeu a existência de um modo comum de representar as crianças mortas, e isso acontecia devido a cidade de Ponta Grossa ter uma comunidade de prática, que são “comunidades de pessoas que se reúnem, interagem e falam a respeito de atividades, objetivos, interesses etc, que elas têm em comum” (DIJK 2012, p. 162). Ou seja, a comunidade tinha atividades iguais ao velarem e enterrarem suas crianças, havia uma padronização desses costumes. Por isso, no cemitério se pode notar bem tal tipo de prática comum, já que os túmulos se assemelham em algumas formas de eternizar a memória das mesmas, assim como se pode ver no costume das fotografias pós-morte, as quais seguiam um padrão, seja nos tipos de vestimentas e uso de caixões, nas cores dos aparatos e nos objetos colocados

em cena. Além disso, pode-se definir que as fotografias ofertadas também estavam dentro de uma comunidade de prática, que tinham os objetivos e crenças semelhantes ao oferecerem as fotografias de suas crianças.

Isso quer dizer que, a sociedade representava suas crianças a partir de um senso comum, ou seja, as pessoas tinham conceitos parecidos sobre esses assuntos e adaptavam a situação da morte infantil executando suas práticas. “É preciso que os usuários da língua tenham uma escolha (mais ou menos consciente) em adaptar seus enunciados à situação social do momento” (DIJK, 2012, p. 170). Essa escolha geralmente ocorre por intermédio do senso comum.

O senso comum geralmente é inserido por meio de ideologias, pois “são significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 117). O que quer se dizer com isso, é que a cidade de Ponta Grossa era inserida em uma convenção social, ou seja, em um conjunto de normas, padrões e acordos aceitos que definiam os seus costumes.

É preciso entender que a identidade das pessoas e os discursos proferidos por elas vão muito além do senso comum, e nesse processo estão envolvidos também modelos mentais. Por isso, existe “um modelo mental específico, ou como uma interpretação subjetiva feita pelos participantes das propriedades relevantes da situação (social, interacional ou comunicativa) da qual participam” (DIJK, 2012, p. 45). Resumidamente, pode-se dizer que “a força influenciadora crucial não está na sociedade ou na estrutura social propriamente dita, mas nas representações ou construções que os membros da sociedade fazem dessa estrutura social e dessas situações sociais” (DIJK, 2012, p. 170).

A partir disso, notou-se que as pessoas recebem os discursos, mas ao mesmo tempo, elas não são meras receptoras deles, visto que, as mesmas compreendem e passam a construir a sua situação social, mediante sua interpretação subjetiva. Sendo assim, as estruturas sociais só podem influenciar os discursos das pessoas quando elas interpretam subjetivamente o que está acontecendo, e a partir desse momento, constroem os seus discursos, suas crenças e suas identidades. Por isso, Didi Huberman (2016) argumenta que os gestos e sentimentos em torno da morte se tornam uma obrigação e um valor moral, e por isso são reproduzidos.

A morte então é moldada pela experiência que o indivíduo tem dentro da sociedade, e por meio dela, ele assume os padrões sobre o fim da vida, como aconteceu

com a sociedade princesina, que definiu seus modos de representação sobre a morte infantil pelas experiências vividas, e a partir disso, assumiu modelos para essa situação.

Assim,

Torna-se mais fácil perceber pelo menos algumas das características específicas das sociedades contemporâneas, e das estruturas de personalidade associadas a elas, que são responsáveis pela peculiaridade da imagem da morte, e, portanto, pela natureza e pelo grau de recalçamento da morte em sociedades mais desenvolvidas (ELIAS, 2001, p. 54).

Exposto isso, entende-se que este estudo forneceu discursos que demonstraram crenças, as quais alguns familiares da sociedade ponta-grossense acreditavam e, por meio delas, particularizavam suas crianças. Esse tema se torna de grande relevância nos estudos sobre a criança, revelando que o mundo dela e dos adultos eram diferentes, já que até em sua morte, elas possuíam formas distintas de tratamentos.

FONTES

Túmulos do Cemitério Municipal São José.
Túmulos do Cemitério Colônia Dona Luiza.
Túmulos do Cemitério São João Batista.
Fotos pós-morte acervo Casa da Memória.

Jornal da Manhã. Disponível no acervo da Casa da Memória.

Nota de falecimento Jornal da Manhã do dia 9 de outubro de 1956.
Nota de falecimento Jornal da Manhã do dia 18 de fevereiro de 1955.
Nota de falecimento Jornal da Manhã de 3 de maio de 1963.

Jornal O Progresso. Disponível no acervo da Casa da Memória.

Anúncio fotográfico do jornal O Progresso de 14 de outubro de 1909.

Decretos de leis. Disponíveis no acervo da Câmara Municipal de Ponta Grossa.

Decreto de lei 6/43.
Decreto de lei 80/48
Decreto de lei 124/49
Decreto de lei 840/56
Decreto de lei 24/56
Decreto de lei 894/56

Serviço funerário Municipal.

Prefeitura Municipal de Ponta Grossa.

REFÊRENCIAS

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias** – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1975. 3ªed.

_____. **O homem perante a morte**. Portugal: Europa América Editora, 2000.

ABRAMOWICZ, A; SILVEIRA, D.B, JOVINO, I; e SIMIÃO, L.F. Imagens de crianças e infâncias: a criança na iconografia brasileira dos séculos XIX e XX. **PERSPECTIVA**, Florianópolis, v. 29, n. 1, 263-293, jan./jun. 2011.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLOMO, Harry Rodrigues. **Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia**. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34. ed rev. São Paulo: Ave Maria, 1982.

BRAET, Herman; VEBEKE, Werner. **A morte na idade média**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BRASIL. **Estatuto da criança e do adolescente**: Lei federal nº 8069, de 13 de julho de 1990. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004. Trad.

CARNEIRO, Maristela. **Construções tumulares e representações de alteridade. Materialidade e simbolismo no cemitério São José Ponta Grossa/PR/BR**. 2012. 165p. Dissertação em mestrado em ciências sociais. Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2012.

CASTRO, Elisiana Trilha. **Entre terras e ossos: o cemitério como fonte para a construção da História**. In: I Encontro sobre Cemitérios Brasileiros, 2004, São Paulo. I Encontro sobre Cemitério Brasileiros – Anais, 2004.

CHAMMA, Guisela V. frey. **Ponta Grossa: o povo, a cidade e o poder**. Ponta Grossa, SMEC, 1988.

CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

CHAVES, Niltonci Batista. **Visões de Ponta Grossa**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 24.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009.

CHIAVENATO, Júlio José. **A morte**: uma abordagem sociocultural. São Paulo: Moderna, 1998.

DEL PRIORE, Mary (org). **História da criança no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

DIDI- HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIJK, T. A. **Discurso e Contexto: uma Abordagem Sociocognitiva**. Trad. R. ILARI. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. **Discurso e poder**. São Paulo: Contexto, 2010.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papiрус, 1993.

ELIAS, Nobert. **A solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. 2º ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora UNB, 2001.

FERREIRA, Antônio Gomes Alves; GONDRA, José. A literatura como fonte para a história da infância: possibilidades e limites. In: FERNANDES, Rogério, FARIA FILHO, Luciano Mendes, e LOPES, Alberto (Orgs.). **Para a compreensão histórica da infância**. PORTO: Campo das Letras, 2007, v. 1, p. 127-146.

FREITAS, Marcos Cezar de (org). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2006.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. A representação da morte infantil em imagens cemiteriais no Brasil (séculos XIX e XX). **História: Debates e Tendências**. São Paulo. V. 16, n. 2, jul./dez. 2016, p. 291-313.

GOUVÊA, Maria Cristina. A literatura como fonte para a história da infância: possibilidades e limites. In: FERNANDES, Rogério, FARIA FILHO, Luciano Mendes, e LOPES, Alberto (Orgs.). **Para a compreensão histórica da infância**. PORTO: Campo das Letras, 2007, v. 1, p. 21-43.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente**. Porto Alegre: Artmed, 2004. Trad. Roberto Cataldo Costa.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da Imagem**. Campinas: Papyrus, 1994.

JOVINO, Ione da Silva; GUILHERME, Regina A. No meio do caminho tinha um álbum: educação e higiene no curso normal em Ponta Grossa- 1958. **XI Congresso Nacional de Educação**. Paraná. Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2013.

JOVINO, I. S. Crianças negras nas imagens do século XIX. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

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

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do fotógrafo. Representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Tese (Doutorado em Multimeios). Programa de Pós-Graduação em Multimeios. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

LANGFORD, M. Fotografia. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

_____. Fotografia básica. São Paulo: Dinalivro, 1979.

MANGEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. In: MANGEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCÍLIO, M.L. A morte na história. In: Martins, J.S. **A morte e os mortos na sociedade brasileira**. São Paulo: Hucited, 1983.

MAUAD, Ana Maria. A vida das crianças de elite durante o império. In: DEL PRIORE, Mary (org). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

MITCHELL; W.J.T. O que as imagens realmente querem?. In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

- MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Europa América Editora, 1976.
- PINTO, Elisabete Alves; GONÇALVES, Maria Aparecida C. **Ponta Grossa: um século de vida (1823-1923)**. Ponta Grossa: Kugler Artes Gráficas Ltda, 1983.
- PINTO, Manuel. A infância como construção social. In: SARMENTO, Manoel. Jacinto; PINTO, Manoel (orgs). **As crianças. Contextos e Identidades**. Minho (Portugal): Universidade do Minho/ Centro de Estudos da Criança, 1997. p. 33-73.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE PONTA GROSSA. Cemitério Municipal São José. Disponível em: <http://www.pontagrossa.pr.gov.br/cemiterio-municipal-sao-jose>. Acesso em 20/01/2018.
- REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- RENZO, Ana Maria. **Discurso e sociedade**. Campinas: UNEMAT, 2001.
- ROCHA, Vanderley de Paula. Vamos Festejar o Divino? As celebrações em honra ao Divino Espírito Santo na cidade De Ponta Grossa 1882-2015. 2016. 190 f. Dissertação do mestrado em História Cultura e Identidade pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2016.
- ROCHA, Heloísa Helena Pimenta. **Higienização dos costumes: educação escolar e saúde no projeto do instituto de Hygiene de São Paulo (1818-1925)**. São Paulo: Fapesp, 2003.
- RODRIGUES, Cláudia. **Lugares dos mortos na cidade dos vivos: tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1997.
- RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. **Emílio ou da educação**. 3.ed. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 1995.
- SANTOS, Carolina Junqueira dos. **O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem**. 2015, 288f. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2015.

SANTOS, Francieli Lunelli. Arranjos fotográficos, arranjos familiares: representações de retratos de famílias do foto Bianchi. 2009. 178 f. Dissertação de mestrado em ciências sociais aplicadas. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2009.

SARAIVA, A.L. Religiosidade Popular e Festejos Religiosos: Aspectos da Espacialidade de Comunidades Ribeirinhas de Porto Velho, Rondônia. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, ano III, n. 7, mai. 2010

SARMENTO, Manuel Jacinto e PINTO, Manuel. As crianças e a infância: definindo conceitos, delimitando o campo. In: SARMENTO, Manuel Jacinto e PINTO, Manuel. **As crianças, contextos e identidades**. Braga, Portugal. Universidade do Minho. Centro de Estudos da Criança. Ed. Bezerra, 1997.

SCHMITT, Juliana. **Mortes vitorianas: corpos, lutos e vestuário**. São Paulo: Alameda, 2010.

SOARES, M. A. P. Representações da morte: fotografia e memória. 2007. 149 f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

VAILATI, Luis Lima. **A morte menina**: infância e morte infantil no Brasil dos oitocentos. São Paulo: Alameda, 2010.

VAILATI, Luiz Lima. As fotografias de "anjos" no Brasil do século XIX. Dezembro, 2006. Vol. 14, no. 2. ISSN 1982-0267. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200003>. Acesso em 2018, Fevereiro.

VEIGA, Cynthia Greive. A literatura como fonte para a história da infância: possibilidades e limites. In: FERNANDES, Rogério, FARIA FILHO, Luciano Mendes, e LOPES, Alberto (Orgs.). **Para a compreensão histórica da infância**. PORTO: Campo das Letras, 2007, v. 1, p. 39-66.