

**A casa, lugar de nascimento, educação e morte: as fotografias como representação de vida nas famílias oitocentistas**

Tiago Augusto Xavier de Souza  
Mestrando em Educação – ProPEd/UERJ  
[tiago\\_xavier14@hotmail.com](mailto:tiago_xavier14@hotmail.com)

O artigo trata da pesquisa de imagens fotográficas e iconográficas que pretendiam eternizar cenas cotidianas da infância nas casas oitocentistas brasileiras, no contexto da segunda metade do século XIX, considerando a casa como o lugar onde as crianças, particularmente as meninas, filhas das camadas mais abastadas da população, nasciam, eram educadas e morriam, concentrando os rituais referentes a essas fases da existência na esfera privada. As meninas passavam a infância confinadas às casas, nas quais, entre amas, rezas, superstições e uma extensa parentela, iam, desde cedo, aprendendo os papéis esperados para as mulheres na vida adulta, de acordo com um projeto um projeto para a educação feminina nesse período. As imagens que seleciono para realizar este estudo foram coletadas de álbuns, jornais, coleções privadas e publicações sobre a temática, destacando-se cenas de nascimento e morte, além das constantes alusões à educação doméstica, utilizada como padrão de representações na moda e considerada como o ideal da “boa” educação feminina.

O objetivo geral da pesquisa é demonstrar a centralidade da casa, como espaço que englobava, desde o lugar de nascimento, a capela, a escola, e, por vezes, onde se realizavam as próprias exéquias, registradas em imagens fotográficas. Um universo de busca pelo luxo e conforto, copiados dos países europeus, tomados como modelo, no qual as aprendizagens de música, poesia, desenho, pintura, entre outros dons artísticos, aparecem como arquétipos de aspiração para a educação feminina, além de mostrar alguns exemplos dessas fotografias tiradas na casa e refletir sobre esse lugar onde ocorriam os rituais de vida e morte.

**A fotografia como representação da realidade brasileira do século XIX**

As famílias, durante todo o seu período de construção social, vem de alguma forma tentando preservar sua imagem. Há inúmeros registros dessa tentativa de

preservação, sendo uma delas a pintura que, durante todo esse tempo, foi uma das principais maneiras de conhecer as famílias e ilustres personagens da história. Essa realidade se manteve até o século XIX, pois surgiria um invento que mudaria a possibilidade de eternizar a imagem/vida das famílias.

Na primeira metade do século XIX, exatamente no dia 19 de agosto de 1839, mesmo ano em que o governo francês decreta a invenção como domínio público, é anunciada a criação de Louis Jacques Mandé Daguerre<sup>1</sup>, inventor que conseguiu com que o processo de se fotografar levasse um menor tempo para a época. Foi através de seus estudos, junto aos do francês Niépce Joseph Nicéphore<sup>2</sup> que os dois conseguiram chegar a um invento que trazia a promessa de registrar a realidade e baratear o custo do registro da realidade, antes só possível por meio da pintura, que era a forma mais utilizada e que dependia de um tempo muito maior para a sua realização.

Pedro II, ainda com seus 14 anos de idade, que difundiu a fotografia no Brasil oitocentista. Embora o imperador fosse uma figura central da fotografia brasileira, não lhe sobrava muito tempo para se dedicar a essa arte, mas nada o impediu de concentrar uma grande coleção de fotografias que, mais tarde, foi doada a Biblioteca Nacional. Dom Pedro II se destacou tanto na nova técnica que já rivalizava honrarias junto à rainha Vitória, personagem importante para a introdução de uma nova técnica que mudaria o uso da fotografia.

Ao longo dos séculos, as diferentes sociedades tem criado distintas formas de produzir, olhar, conceber, dialogar e utilizar suas produções imagéticas. Ao possibilitar o constante desejo de eternizar a condição humana, por perto transitória, a imagem fotográfica se aproxima de outras iconografias produzidas no passado. Como essas, a fotografia também desperta sentimentos de medo, angústia, paixão e encanto (BORGES, 2011, p. 37).

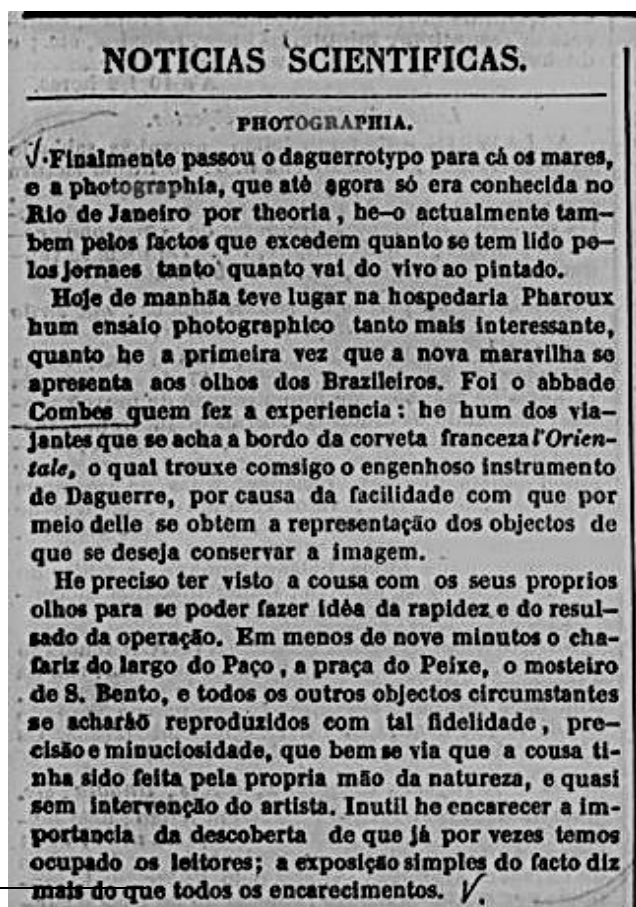
---

<sup>1</sup> Louis Jacques Mandé Daguerre nasceu no dia 18 de novembro de 1787, foi um pintor, físico e inventor de origem basca, inventou a fotografia, buscando um método para reproduzir a realidade em imagens sem necessidade de pintá-las. <https://seuhistory.com/hoje-na-historia/nasce-louis-daguerre-o-inventor-da-fotografia>

<sup>2</sup> Niépce Joseph Nicéphore nasceu no dia 7 de março de 1765 em Chalon-sur-Saone na França e morreu em 5 de julho de 1833. Foi um inventor francês e um dos criadores da fotografia. Disponível em: <http://akvis.com/pt/articles/photo-history/niepce.php>

Era difícil acreditar que uma invenção poderia eternizar um momento em tão pouco tempo de espera. A perfeição com que a imagem seria registrada em um papel mudaria todo o sentido da memória para a humanidade. A fotografia é um recorte da realidade e não mais o olhar do pintor sobre aquela cena que ele observa, conforme demonstra o trecho do *Jornal do Commercio* na Figura 1, a seguir:

**Figura 1: Notícia sobre a chegada do daguerreotipo no Brasil (1840)<sup>3</sup>**



<sup>3</sup> Transcrição da notícia: Noticias scientificas. Photographia. Finalmente passou o daguerrotypo para cá os mares, e a fotografia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria, he-o actualmente tambem pelos factos que excedem quanto se tem lido pelos jornaes tanto quanto vai do vivo ao pintado. Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux hum ensaio photographico tanto mais interessante, quanto he a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos Brazileiros. Foi o abbade Combes quem fez a experiencia: he hum dos viajantes que se acha a bordo da coverta franceza *l'Orientale*, o qual trouxe comsigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio dele se obtem a representação dos objetos de que se deseja conservar a imagem. He preciso ter visto a cousa com os seus proprios olhos para se poder fazer idea da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de S. Bento, e todos os outros objetos circumstantes se acharão reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela propria mão na natureza, e quase sem intervenção do artista. Inútil he encarecer a importancia da descoberta de que já por vezes temos occupado os leitores; a exposição simples do facto diz mais do que todos os encarecimentos.

Fonte: *Jornal do Commercio*. Ano XV, n. 15, 17  
Jan. 1840, p.1. Disponível na HDB.

É possível perceber, por meio do pequeno trecho retirado do *Jornal do Commercio*, que era grande o entusiasmo para a vinda da técnica de se fotografar da Europa. Poucos meses depois da oficialização do governo francês, que transformou o invento em um domínio público, já havia notícias sobre o novo invento. A hospedaria que abrigou o primeiro ensaio fotográfico brasileiro pertencia a um francês que veio para a Corte por motivos políticos tratava-se da Hospedaria Pharoux, localizada na Rua Fresca número 3, em frente ao mar, região central da Corte Carioca. A hospedaria era um ponto de referência para turistas franceses, além de ser palco do primeiro ensaio fotográfico. Três anos depois, a hospedaria, é usada como o primeiro ateliê fotográfico do Rio de Janeiro.

Em 1854 surgem os *cartes de visite* que eram imagens gravadas em cartões, que tinham a função de tornar as fotografias da época mais acessíveis, fazendo com que houvesse um aumento do público consumidor desse artefato e que se ampliassem as encomendas de retratos. A Figura 2 é um exemplo de *cartes de visite* e de como a nova técnica serviu para um maior cuidado do fotógrafo em representar aquelas pessoas que o procuravam. A fotografia de corpo inteiro foi uma inovação que a técnica trouxe e ao mesmo tempo houve a necessidade de ornamentar todo o estúdio fotográfico, com o intuito de montar cenas que nem sempre eram do convívio do fotografado, mas sim uma realidade encenada.

Figura 2: *Carte de Visite* no ano de 1870



Carneiro & Gaspar<sup>4</sup>. Verso de *carte de visite*, c. 1870. São Paulo, SP / Acervo IMS.

Borges (2011, p.53) identifica o fato do grande valor cobrado por retratos de visita em um estúdio fotográfico em Juiz de Fora. A *Photographia Allemã*, estúdio pertencente aos fotógrafos Passig & Irmão, cobrava por volta de 6\$000 a dúzia de cartões de visita, 10\$000 a dúzia de cartões de visitas abrilhantado e 18\$000 a dúzia de retratos cartões imperiais abrilhantados. (Idem) ainda afirma que o estúdio *Photographia Allemã* ficava próximo ao Teatro, e que o ingresso para o Teatro Novelli, para um camarote, na época, era 25\$000, o que nos leva a perceber o público que tinha a possibilidade de adquirir cartões de visita na década de 1880.

Assim como diz GRALHA (2014), foi na intenção de perpetuar a imagem que se queria mostrar do próprio indivíduo, que nasce uma necessidade de rebuscar a fotografia com aquilo que é belo e bom, a fim de apresentar outra realidade que não era

<sup>4</sup> Entre 1865 e 1875, os fotógrafos Joaquim Feliciano Alves Carneiro (s.d. - 1887) e Gaspar Antonio da Silva Guimarães (s.d. - 1874) são sócios na firma Carneiro & Gaspar, com sede no Rio de Janeiro e em São Paulo. O nome de Carneiro está mais ligado ao desenvolvimento da fotografia na capital do império, pois de 1859 a 1888, integra diversas sociedades, sempre mantendo seu estúdio carioca no mesmo endereço e anunciando regularmente no *Almanaque Laemmert*, revista publicada na cidade. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21617/carneiro-gaspar>

necessariamente a realidade do fotografado. Sendo assim, era criado um personagem somente para o ato de se fotografar, representando uma condição imaginada e desejada pelas pessoas envolvidas. Os retratos são ‘ambíguos’, visto que, o fotografado sempre “representa” um novo indivíduo diante da câmera. (KOSSOY, 2007).

Dessa forma observa-se que o acesso às fotografias não era tão amplo no século XIX e que seu valor pago nesse período era alto, fazendo com que as famílias mais abastadas da população tivessem maiores condições de se verem representadas nas fotografias. Também é importante salientar que essas fotografias, mesmo sendo um recorte da realidade que se apresenta frente a câmera, eram realidades montadas por fotógrafos, fazendo com que a imagem eternizada, nem sempre fosse aquela do convívio do indivíduo.

### **1. A casa, a morte domesticada e a fotografia *post mortem***

Philippe Ariès (2003) em seu estudo sobre a história da morte no ocidente demonstra que, durante a história, a humanidade teve diferentes atitudes diante da morte e descreveu quatro “tipos de mortes” que se apresentaram no ocidente. A morte de si mesmo, a morte do outro, a morte interdita e, a que utilizarei nessa abordagem, a “morte domada”, que mais precisamente utilizo como “morte domesticada”, tradução utilizada por outros autores também, assim como Reis (1991).

A morte domesticada tem características afeitas ao ambiente da casa que se relaciona, intimamente com essa pesquisa. É uma morte avisada, ninguém a vive sem antes ser advertido que irá morrer. Diante dessa morte o moribundo, após ser advertido que seu fim chegaria, começa a viver para a morte e buscá-la lentamente, daí o sentido de morte domesticada, uma morte que vem lentamente.

A antiga atitude a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. Por isso chamarei aqui esta morte familiar de *morte domada*. Não quero dizer com isso que antes a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado de sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem (ARIÈS, 2003, p.36).

Ariès (2003) diz que essa morte prevalece até o final do século XVIII e que ecoa durante o século XIX também, quando havia todo um culto para a morte. A pessoa, ao se adoentar, deitava em sua cama e agonizava até que sua hora chegasse e a morte a levasse desse mundo. É nesse período que a casa se torna um lugar que abriga esse rito de passagem e onde os doentes recebiam visitas de familiares e amigos, como em um movimento de despedida. Nesse sentido, também, salienta Santos:

A relação do homem com a morte sofreu profundas mudanças ao longo dos tempos. Antigamente, os homens morriam em casa, cercados pelos vivos, diante de todos os olhares que não se recusavam a ver a passagem. Hoje, morre-se escondido na cama de um hospital. Os velórios aconteciam no mais nobre cômodo da casa, enquanto hoje há capelas velatorias com o nome do morto identificado numa placa. A morte foi se aninhando nos bastidores da vida, distante do tempo cotidiano de outrora. E, com isso, nosso olhar diante dela se tornou medroso, arredio e preconceituoso (SANTOS, 2015, p.34).

O homem na Idade Média vivenciava o medo da morte selvagem, aquela que vem sem aviso, sem preparação, repentina, sobretudo, sem os ritos fúnebres que a época determinava como funeral e até mesmo sem uma sepultura adequada. O homem na Idade Média buscava a “boa morte”, pois tinha medo da pós-morte que o mistério cercado de superstições que predominava na sociedade cristã. A “boa morte” era, em outras palavras, a morte domesticada, significava que o fim não chegaria de surpresa para o indivíduo, sem que ele prestasse contas aos que ficavam e, muito menos, sem que ele estivesse cercado, em sua casa, de toda a parentela.

A realidade mórbida não poderia ficar de fora dos registros fotográficos desse período, em especial que a Era Vitoriana trouxe ao mundo contemporâneo. Foi nesse período que o homem mais vestiu preto, a sociedade vitoriana adotou o luto como vestimenta cotidiana. Na história ocidental, talvez a morte nunca tenha sido tão dramatizada, como diz Shimitt (2010). É no século XIX que acontece uma exacerbação do luto e do corpo, influenciada pela rainha Victória, onde a moda se espalha pelo ocidente e impõe uma tendência que mudaria o uso da fotografia.

A fotografia *post mortem* consistia em fotografar um corpo sem vida. Como abordado anteriormente, as fotografias não eram de fácil acesso para todos, mesmo da Corte brasileira. A população que podia se dar a esse luxo em acontecimentos marcantes

na vida da família, era aquela que pertencia as camadas mais abastadas, muitas vezes fazendo esse gasto com a fotografia apenas no momento da morte.

Havia uma grande preocupação em preservar a memória, principalmente daqueles que passaram pouco tempo em vida. É possível encontrar um grande número de fotografias *post mortem*, brasileiras, de crianças, em especial as meninas, motivo esse que é bem evidenciado pelo recenseamento de Lavradio (1878) que afirma: “no período referente a este trabalho, quinquênio de 1868 a 1872, nasceram mortas 2102 crianças, 1225 do sexo masculino e 887 do feminino”. Ele ainda continua trazendo mais dados que demonstram aquele contexto:

Pelas considerações precedentes achou-se que nasceram, termo médio, por ano 7102 crianças neste quadriênio, e que sendo a média da mortalidade nos quatro primeiros anos de vida de 2663,75, a proporção dos mortos para os nascidos neste período foi de 37,49 por 100, e de 40,54 por 100 até 7 anos (LAVRADIO, 1878, p. 68-69).

Além de haver um grande número de óbitos no período citado por Lavradio, a crença católica na morte infantil, confortava os corações das famílias que perdiam seus filhos com pouco tempo de vida. Entendia-se que quando uma criança morria ela viraria um anjo, pois não tinha o pecado carnal, apenas o pecado capital, praticado por Adão e Eva. Sendo assim, os pais acreditavam que seus filhos se tornariam “anjinhos” e, assim, poderiam interceder pela família no “céu”, diante de tal pureza que cada uma dessas crianças tinha. Suas mortalhas significam a crença da pureza infantil que procurava ser representada por meio de roupas de anjos, caixões enfeitados e adornos religiosos. Era com essa vestimenta e ornamentação que a criança morta era fotografada para ser lembrada.

O desejo de elaborar um vínculo direto com o morto ocorria de maneira efetiva através dos restos mortais e também por intermédio das lembranças relicárias: a conservação de mechas de cabelo, dentes, vestes ou objetos de uso pessoal. “A convicção do irrepresentável da morte, ou seja, a putrefação convida à estetização do cadáver” e essa inquietação da alma pela perda inconsolável do ente amado produziu uma das práticas mais eloquentes nesse sentido, e popular somente no período vitoriano: a fotografia *post-mortem*. (COURBIN, Alain, 2008, p.301, apud SCHIMITT, Juliana, 2010, p. 172)

Sendo assim, foi a Inglaterra Vitoriana a grande responsável por difundir uma prática de conservação da vida em um corpo já morto. A rainha Vitória não sabia que ao

pedir que fotografassem seu marido, já depois de morto, influenciaria muitas famílias a repetirem o processo de eternização e conseqüentemente de popularização da fotografia não apenas na Europa, mas em grande parte do mundo, inclusive no Brasil.

#### **4. A casa, lugar de nascimento educação e morte**

A casa se manifesta como o lugar que abriga diferentes ritos, principalmente no século XIX. É na casa onde as crianças nasciam, eram educadas, as meninas se casavam e onde muitas delas morriam também.

A casa era o local de nascimento. Ao chegar a hora do parto, eram chamados médicos e/ou até mesmo parteiras leigas que, empiricamente, foram aprendendo qual a melhor forma de se fazer um parto. A casa foi utilizada para os partos, mas não significa que não havia hospitais na Corte, mas sim que a especialidade obstétrica somente é adicionada como disciplina no curso de medicina a partir do século XIX no Brasil, levando um longo período para se consolidar e fazer as mães se adaptarem a nova forma de dar a luz a seus filhos. Com isso foi na casa onde muitas crianças tiveram o primeiro contato com o mundo externo, por meio das parteiras, nas quais as mulheres confiavam a hora do parto.

Após o nascimento, as crianças eram confinadas às casas, mas as meninas eram as que mais eram privadas. Boa parte da infância delas era voltada para aprenderem os afazeres domésticos dentre outras coisas que compunham a “boa educação” feminina. Quando começavam a ter os primeiros contatos com a educação formal, iniciavam um período mais disciplinado e regido por preceptores.

Já a partir do século XVIII, a educação doméstica deixa de ser apenas uma realidade das grandes elites, tornando-se uma das principais formas de educação das famílias mais abastadas da sociedade. Sendo assim, muitos filhos de comerciantes e de trabalhadores que serviam a família imperial, também tentavam proporcionar a mesma forma de educação que a elite tinha acesso. Vasconcelos (2005) mostra em seu estudo que esse movimento acontece no Brasil no século seguinte, o XIX, fazendo com que a educação dessas famílias ocorresse na esfera privada, diferentemente da educação escolar que se dava na esfera pública. Nesse ritmo, também se torna a escola.

As famílias contratavam preceptores que “eram mestres ou mestras que moravam na residência da família, às vezes, estrangeiros contratados para a educação das crianças e jovens da casa (filhos, sobrinhos, irmãos menores)” (Vasconcelos 2005, p.12), famílias que moravam em locais de difícil acesso, como fazendas distantes da Corte, sendo mais viável alguém residir no mesmo lugar, podendo ter um melhor acompanhamento da rotina daquelas crianças. Nesse período há uma grande procura de preceptoras, especialmente, vindas da Europa, para atuar nas casas dessas famílias, a fim das crianças serem educadas por mulheres que tinham uma formação estrangeira. São curiosos os ensinamentos específicos que as meninas recebiam:

Para as meninas, havia conhecimentos específicos a serem aprendidos como bordar, coser, marcar, cortar, dançar, trabalhos de agulha, caia a ouro, prata, matriz e escama de peixe, tricot, filot, flores, obras de fantasia, recortar estofos, veludos e outros trabalhos manuais, que eram oferecidos para serem ministrados por professores particulares e preceptores [...]. (VASCONCELOS, 2005, p. 76)

Além dos conhecimentos específicos descritos acima, segundo Vasconcelos também eram oferecido um currículo composto por diferentes matérias, conforme a escolha dos pais:

Ensino da escrita, leitura e contas -, ensinamentos de português e francês prioritariamente, seguidos de latim, inglês, alemão, italiano, espanhol, caligrafia, literatura, composição, religião, música, piano, solfejo, canto, rabeca, gramática portuguesa, latina, francesa e inglesa, lógica, matemática, geometria, aritmética, álgebra, contabilidade, escrituração mercantil, física, botânica, história universal, história do Brasil, geografia, desenho, pintura e aquarela.(VASCONCELOS, 2005, p.76)

As aulas aconteciam em todo o interior doméstico. Em um primeiro momento podiam ser ministradas pelos próprios pais das crianças, tios, avós ou até mesmo através do padre capelão, eram conhecidas como aulas-domésticas “[...] aulas ministradas no espaço da própria casa por membros da família, mãe, pai, tios, avós, ou até mesmo pelo padre capelão, que não tinham custo algum e atendiam apenas às crianças daquela família ou parentela.”(VASCONCELOS, 2005, p.12-13).

A casa era quase que um confinamento para as crianças, particularmente as meninas, em especial, quase nunca saíam dela, muitas mal conheceram a rua como os

meninos, quando a morte as encontrava cedo demais. E é nessa tentativa de se confortar com a perda de um ente querido, no caso uma filha, que retorno às fotografias *post mortem*, pois:

Preservar o que sobra do ente amado é tentar apreender essa essência fugida que nos mantém vivos. E porque o corpo passa a ser a instância total, o corpo morto indicaria ainda uma existência: a presença do indivíduo mesmo que na ausência de vida. (SCHIMITT, 2010, p. 170)

Schmitt (2010) dá sentido às fotografias *post mortem*, por meio da necessidade que se tinha de tentar preservar a imagem do ente querido, para que sua existência não se perdesse com o passar do tempo. Assim a fotografia cumpriria com aquilo que os fotógrafos prometiam: eternizar aquele que não está mais entre nós, mesmo que em uma folha de papel (Figura 3).

**Figura 3: Fotografia *post mortem*, mãe e sua filha**



Fonte: Militão Augusto de Azevedo<sup>5</sup>. 1889.  
Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

---

<sup>5</sup> Tenta a sorte como ator e cantor lírico no Rio de Janeiro, entre 1858 e 1862, ano em que se muda para São Paulo e começa a fazer retratos e uma série de vistas da capital paulista para a Photographia Academica de Carneiro & Gaspar. É um dos retratistas da fotografia brasileira oitocentista mais produtivo, tendo realizado comprovadamente mais de 12.500 retratos ao longo de seus 25 anos de carreira.. Disponível em: <https://www.escriitoridearte.com/artista/militao-augusto-de-azevedo>

A Figura 5 é um exemplo brasileiro de fotografia *post mortem*. Uma mãe com sua filha em seus braços, tentando eternizar aquele ser que tão pouco conheceu o mundo, mas que nesse pouco tempo, fez com que sua mãe sentisse a necessidade de recordar tais momentos. Como já foi abordado nesse artigo, havia uma crença que quando as crianças morriam, certamente virariam anjos e poderiam interceder por seus familiares, onde quer que estivessem, por isso a mortalha branca utilizada pela recém-nascida, significando a pureza do ser. É possível notar, também, que a mãe apresentava uma veste preta, simbolizando o luto pela perda de sua filha. Era a necessidade de, não apenas registrar aquele momento, mas de fazê-lo parecer que todos presente na cena estivessem vivos, não apenas a mãe. O modo que a mãe segura a sua filha, tampouco mostra que ela está com um corpo sem vida em mãos, e sim, como se apenas estivessem servindo de modelo para o fotógrafo.

A Figura 4, a seguir, mostra com que frequência era possível encontrar fotografos se dedicando às fotografias *post mortem*:

**Figura 4: Anedota, em jornal, sobre a fotografia *post mortem*<sup>6</sup>**



Fonte: O Paiz, 18 de abril de 1887, página 3. Disponível na HDB.

A sátira feita pelo jornal *O Paiz* é bem comum de ser encontrada em outros jornais da época. Isso mostra o quanto os fotógrafos eram chamados para registrar o ultimo momento com o corpo do ente querido, como na Figura 5.

<sup>6</sup> Transcrição da anedota: Echos de toda a parte. Duas sentenças chinesas: "considerai vossos pensamentos como hospedes e vossos desejos como crianças". Morre um cidadão e a família manda chamar um photographo para tirar o retrato do morto. O artista, obedecendo á força do hábito, depois de preparar a machina, diz com segurança: - Ora vamos! Não se mecha!

**Figura 5: *Post mortem* de Olga Marcondes de Matos em 1895**



Fonte: Fotografia De Nicola, 1895. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

A Figura 7 é uma fotografia *post mortem* que mostra bem o estilo vitoriano. A menina, Olga Marcondes de Matos, em nada se parece com uma criança morta. A técnica usada para que parecesse realmente estar com vida nos faz duvidar de sua autenticidade como uma fotografia da categoria *post mortem*. No entanto, reparando, minuciosamente os detalhes da imagem podemos perceber que há uma espécie de corda que passa em volta da cadeira, a fim de prender as pernas da menina, fazendo com que seus membros inferiores já enrijecidos, adquirissem a forma de uma criança normalmente sentada. Mais uma vez, as roupas utilizadas, brancas, simbolizavam a pureza de uma criança que não teve o contato com nenhum pecado. Chamo atenção também para os olhos de Olga, que mesmo depois de morta permaneciam abertos. Esse fato pretendia dar uma certeza maior, ao olhar a fotografia, que ela não se tratava de uma fotografia *post mortem*. Muitos fotógrafos se davam ao trabalho de, algumas vezes, desenhar os olhos dessas crianças para que ficassem mais parecidos, o possível, com uma criança viva no ato de se fotografar.

Não se trata, portanto, de uma mera apresentação do corpo ou representação do que era o vivo, mas de um *tornar presente* alguma instância do sujeito. Como se, no corpo refeito sobre o cadáver, em

uma *imagem profundamente representativa do defunto*, algo de uma presença retornasse (SANTOS, 2015, p.27).

Santos (2015) nesta citação, não está pensando em uma presença efetiva, mas em uma presença via imagem que conectaria a pessoa que vê a fotografia com o parente já desaparecido nela. Certamente retorna a ideia de vida em um corpo onde já não há. O trabalho dos fotógrafos era de quase dar a vida, daquele ente querido, de volta, nem que fosse apenas quando a fotografia era vista, em um álbum, em um porta retrato onde o tempo já respirava morto.

**Figura 6: Fotografia *post mortem* de uma menina em 1878**



Fonte: Fotografia de Pacheco, Menezes & Irmão, 1878. Arquivo do Museu Casa Benjamin Constant.

A figura 6 traz um sentido diferente do que já havíamos observados nas imagens anteriores. Nela, a menina aparenta estar dormindo. Aqui não houve a preocupação de tentar mostrar que a criança estava realmente viva, mas sim a ideia cristã de que a morte é, na verdade, um sono profundo. A ideia de sono profundo fazia pensar que ali não havia dor, que aquele ser apenas descansava profundamente. Era comum o branco se repetir entre as cores mais utilizadas para as roupas fúnebres. Na imagem, além do vestido branco, a menina repousa sobre um travesseiro, reafirmando a ideia de que ela está apenas em um sono profundo.

Todas as imagens apresentadas nas Figuras 3, 5 e 6 foram realizadas no ambiente da casa, por fotógrafos especializados em fazer o trabalho com fotografias

*post mortem*. Essa centralidade da casa, do nascimento, aos ensinamentos, até a morte, demonstra um cotidiano de uma época, em que os espaços público e privado, embora com outras conotações, possuíam delimitações rigorosas, sendo as crianças “da casa” aquelas que, muitas vezes, jamais passavam qualquer dia de sua existência fora dela.

### **Considerações Finais**

Este artigo se propôs, como objetivo geral, demonstrar a centralidade da casa, como espaço que englobava, desde o lugar de nascimento, a escola, e, por vezes, onde se realizavam as próprias exéquias, registradas em imagens fotográficas. Foi trabalhado com exemplos das fotografias tiradas na casa que impuseram a reflexão sobre esse lugar onde ocorriam os rituais de vida e morte.

Diante dos aspectos abordados nesse artigo, desde a chaga da fotografia no Brasil, passando pela casa como lugar que abrigava os rituais mais importantes do século XIX, até o uso das fotografias *post mortem* como forma de eternizar a vida de um ente querido, mesmo que em uma chapa fria ou em um papel em branco, conclui-se que, no período enfocado, a infância era passada basicamente na casa e as camadas da população que podiam pagar a fotografia de suas crianças mortas eram aquelas que, talvez, em vida muito pouco tenham saído com elas do ambiente doméstico. Durante a primeira infância, as crianças passavam a maior parte de suas vidas, exclusivamente, no ambiente das próprias casas, sendo a fotografia – uma invenção recém-difundida no país –, usada como forma de eternizar a imagem, notadamente, daquelas que não sobreviviam. A pesquisa em questão traz, além das fotografias *post mortem*, uma preocupação de preservar a vida em um corpo onde já não havia mais. É uma técnica que não fica apenas no século XIX, ela atravessa os séculos:

Ainda hoje, o ultimo retrato, feito no espaço doméstico, é uma tradição cultuada em certas comunidades rurais. Todavia, nesses casos, ele não apenas tem outro significado, como também é reservado àqueles que não tiveram tempo de experienciar a vida, os recém-nascidos. (BORGES, 2011, p. 64)

Além disso, a iconografia revela que a “boa” educação feminina era pautada pela busca dos padrões europeus de comportamento, entre eles falar francês, tocar instrumentos musicais, e obter o mínimo de aprendizagens permitidas e consideradas

adequadas à mulher oitocentista. A fotografia *post mortem* foi mais um desses padrões, copiados dos modelos europeus que motivaram as elites diante daquilo que não podiam modificar.

Retomo a Philippe Ariès que foi dos diálogos fundamentais para a elaboração desse artigo e parafraseando-o, não podemos esquecer da morte e muito menos dos seus rituais, pois isso é prestar um péssimo serviço à vida e aos vivos.

### **Referências Bibliográfica**

- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & fotografia*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- GRALHA, Fernando. *Fotografias Post Mortem: O Retorno do morto*. In: GNARUS Revista de História. 2014, p.32-38.
- KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Ateliê Editorial, 2007.
- LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- LAVRADIO, Barão de. *Apontamentos sobre a mortalidade da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1878.
- LEITE, Marcelo Eduardo. *As fotografias cartes de visite e a construção de individualidades*. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, v. 11, n. 1, jan./jun. 2011.
- PAIVA, Eduardo França. *História & imagem*. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SANTOS, Carolina Junqueira dos. *O corpo, a morte e a imagem. A invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. 2015. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes da UFMG, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais. Orientador: Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet.

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

VAILATI, Luiz Lima. *As fotografias de “anjos” no Brasil do século XIX*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. V.14. n.2. p. 51-71. Jul – dez. 2006.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. *A casa e os seus mestres. A educação no Brasil de Oitocentos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.