



**GRAZIELA GOMES SANTANA**

**ÚLTIMA LEMBRANÇA: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A PRODUÇÃO DA  
FOTOGRAFIA MORTUÁRIA NO SERTÃO BAIANO**

**FEIRA DE SANTANA**

**2025**

GRAZIELA GOMES SANTANA

**ÚLTIMA LEMBRANÇA: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A PRODUÇÃO DA  
FOTOGRAFIA MORTUÁRIA NO SERTÃO BAIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Desenho, Cultura e Interatividade.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>.Selma Soares de Oliveira

FEIRA DE SANTANA

2025

## **Ficha catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteado - UEFS**

Santana, Graziela Gomes  
S223u    Última lembrança: uma investigação sobre a produção da fotografia mortuária no sertão baiano / Graziela Gomes Santana. - 2025.  
103f.: il.

Orientadora: Selma Soares de Oliveira

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana.  
Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, 2025.

1. Fotografia *post mortem*. 2. Memória. 3. Fotografia mortuária. 4. Sertão baiano. I. Oliveira, Selma Soares de, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade. III. Título.

CDU: 77:393(814.22)

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**GRAZIELA GOMES SANTANA**

### **ÚLTIMA LEMBRANÇA: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A PRODUÇÃO DA FOTOGRAFIA MORTUÁRIA NO SERTÃO BAIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, da Universidade Estadual de Feira de Santana, na Área de Concentração de Desenho Registro e Memória Visual, na Linha de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Desenho, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade.

#### **BANCA EXAMINADORA:**

Documento assinado digitalmente



SELMA SOARES DE OLIVEIRA  
Data: 10/10/2025 23:30:24-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Profª Dra. Selma Soares de Oliveira (Orientadora) - DLA/PPGDCI/UEFS

Documento assinado digitalmente



CARLA LUZIA CARNEIRO BORGES  
Data: 06/10/2025 22:42:37-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Profª Dra. Carla Luzia Carneiro Borges - DLA/PPGDCI/UEFS

Documento assinado digitalmente



VALTER GOMES SANTOS DE OLIVEIRA  
Data: 08/10/2025 20:51:09-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Valter Gomes Santos de Oliveira - UNEB

Aprovada em: 26 de setembro de 2025.

**FEIRA DE SANTANA - BAHIA**

**2025**

*A Fernando, meu companheiro, e a João Hélio, meu amado filho.*

## AGRADECIMENTOS

A caminhada para a conclusão desta dissertação representa não apenas o resultado de um trabalho árduo, mas também a soma do apoio e da dedicação de pessoas essenciais ao longo desta caminhada. Assim, agradeço:

À Deus, fonte de força, sabedoria e coragem, que me sustentou em cada desafio desta jornada. Sua graça e bondade iluminaram meus passos, dando-me resiliência nos momentos de incerteza e esperança nos dias difíceis.

À minha mãe, pelo amor incondicional e pelo suporte em todas as fases da minha vida. Sua força e sabedoria sempre foram minha inspiração.

Ao meu filho, que representa minha maior motivação. Seu amor e alegria são a essência da minha força e determinação.

À minha família de origem, minha irmã, Gleiciane, que sempre me escuta e aconselha, a minha sobrinha Cristina por todo amor e carinho por mim, aos meus primos Jean e Emily que sempre estão do meu lado incondicionalmente e que sempre deixam claro o quanto eu sou amada. Eu amo vocês e agradeço a Deus diariamente pela existência de cada um em minha vida.

Ao meu marido, pelo apoio constante, sua presença foi fundamental para que eu perseverasse.

À psicóloga Jéssica, que me ajudou a lidar com os desafios emocionais e me proporcionou suporte fundamental para que eu mantivesse o equilíbrio e a determinação necessários ao longo deste processo. Sua dedicação e apoio fizeram toda a diferença.

À professora Selma Soares, pela disposição, paciência, empatia e segurar a minha mão em um momento de grande desesperança, por ser esse ser de luz que brilhou no túnel escuro e me mostrou que a vida acadêmica vale a pena. Sem sua força eu não teria terminado. Uma mulher que levanta outra mulher, obrigada!

Meus sinceros agradecimentos onde tudo começou, sou grata ao Núcleo de Estudos de Cultura e Cidade da Universidade do Estado da Bahia – Campus IV. Esse trabalho só foi possível por causa da existência e do papel importante em digitalizar, arquivar e preservar a memória do Sertão baiano.

Um agradecimento especial a Renata, colega de turma, que sempre esteve ao meu lado, orientando e apoiando com generosidade e sabedoria. Sua disposição em ajudar e sua presença constante tornaram esta jornada mais leve e significativa.

Do fundo do meu coração, agradeço a Murilo, agradeço por toda sua empatia, por me escutar em momentos de desespero, por estar sempre comigo me avisar que não estou sozinha e deixar bem claro no final de cada conversa “Eu estou aqui”. Como é bom encontrar gente feito de gente que nem Murilo.

À professora Dorotea Bastos, minha profunda gratidão. Sua força, doçura e competência são inspirações constantes, e tornaram o aprendizado uma experiência enriquecedora e acolhedora.

À professora Carla Borges, pela orientação precisa, pela paciência e salvação no momento de desespero e incerteza.

A todos vocês, minha gratidão profunda e sincera.

*“A fotografia é o inventário da mortalidade”* (Sontag, 1983, p. 43).

## RESUMO

Como testemunha ocular do passado e com sua propensão à imortalidade, a fotografia possibilita registrar uma espécie de biografia de pessoas comuns, de todas as fases e em diversos momentos da vida. Ela possui a função de documento valioso, com teor de afetividade. Entre os diversos tipos de fotografias, destacam-se os retratos *post mortem* produzidos no momento do velório ou do sepultamento. Este estudo buscou investigar e discutir a presença, a produção e o consumo das fotografias mortuárias como objetos de memória produzidas no Século XX e presentes nos sertões da Bahia, especificamente na microrregião de Jacobina e na cidade de Senhor do Bonfim. A proposta consistiu em um estudo serial a partir do mapeamento e da análise de fotografias *post mortem*, destacando padrões e variações das representações do morto e suas relações com o contexto social de produção desses artefatos iconográficos. Assim, a fotografia, especialmente a mortuária, emerge como um instrumento fundamental na manutenção dessa memória, possibilitando que fragmentos da história pessoal e coletiva sejam perpetuados. No sertão baiano, esse costume revela modos particulares de vivenciar o luto e ressignificar a ausência, funcionando como um elo entre o passado e o presente.

**Palavras-chave:** fotografia *post mortem*; memória; sertão baiano.

## ABSTRACT

As a visual witness to the past and with its propensity for immortality, photography allows for the recording of a kind of biography of ordinary people, spanning all phases and various moments of life. It serves as a valuable document with an emotional dimension. Among the various types of photographs, *post mortem* portraits taken during the wake or burial stand out. This study aims to investigate and discuss the presence, production, and consumption of mortuary photographs as memory objects created in the 20th century and found in the hinterlands of Bahia, specifically in the microregion of Jacobina and the city of Senhor do Bonfim. The research consists of a serial study through the mapping and analysis of *post mortem* photographs, highlighting patterns and variations in the representations of the deceased and their relationship with the social context of these iconographic artifacts. Thus, photography, especially mortuary photography, emerges as a fundamental tool in the preservation of memory, enabling fragments of personal and collective history to be perpetuated. In the Bahian hinterlands, this custom reveals unique ways of experiencing mourning and reinterpreting absence, functioning as a bridge between the past and the present.

**Keywords:** *post mortem* photography; memory; bahian backlands.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 01:</b> Localização de Jacobina.....	17
<b>Figura 02:</b> Monóculo fotográfico: Um relicário de um momento eternizado.....	27
<b>Figura 03:</b> Comercial Elis Regina .....	31
<b>Figura 04:</b> Velório do Papa Francisco.....	42
<b>Figura 05:</b> Fotografia mortuária do Papa Francisco.....	42
<b>Figura 06:</b> Indígena Awá.....	46
<b>Figura 07:</b> Velório da cantora Marília Mendonça.....	51
<b>Figura 08:</b> Card de anúncio do falecimento da cantora Marília Mendonça.....	52
<b>Figura 09:</b> Anúncio oficial da morte da cantora Marília Mendonça.....	52
<b>Figura 10:</b> Imagem post mortem criada por uma fã de Paulo Gustavo.....	53
<b>Figura 11:</b> Casal Vitoriano posa com a filha morta.....	57
<b>Figura 12:</b> Bebê vitoriano morto com as mãos postas juntas em posição de oração.....	59
<b>Figura 13:</b> Mulher vitoriana com véu e grinalda.....	59
<b>Figura 14:</b> Retrato de morto (1939) .....	72
<b>Figura 15:</b> Sarcófagos infantis.....	74
<b>Figura 16:</b> Imagem da representação escultórica de um anjo em gesso branco.....	76
<b>Figura 17:</b> Anjos neobarrocos.....	77
<b>Figura 18:</b> “Anjinho” em caixão (1940) .....	79
<b>Figura 19:</b> Verso da fotografia “Anjinho” em caixão (1940) .....	80
<b>Figura 20:</b> Outro verso da fotografia “Anjinho” em caixão (1940) .....	80
<b>Figura 21:</b> “Anjinho”com asas (1954) .....	81
<b>Figura 22:</b> ‘Anjinho” com asas – verso da fotografia (1954) .....	81
<b>Figura 23:</b> Anjinho no Caixão (1952) .....	81
<b>Figura 24:</b> Verso da fotografia Anjinho no Caixão (1952) .....	82
<b>Figura 25:</b> Velório de um “anjinho” (1956) .....	85
<b>Figura 26:</b> Velório foto sobre cartão, de Cecílio de Carvalho.....	85
<b>Figura 27:</b> Velório Formato <i>cabinet</i> , de Eurycles Barreto.....	88
<b>Figura 28:</b> Velório na porta da casa.....	89
<b>Figura 29:</b> Velório ao ar livre.....	92

## SUMÁRIO

<b>MOTIVAÇÕES .....</b>	12
<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	15
1.1 METODOLOGIA	
1.1.1 Técnicas e instrumentos.....	22
1.1.2 Os dados: as fotografias mortuárias.....	23
1.1.3 Aspectos éticos .....	29
<b>2 A MORTE E OS RITUAIS FUNERÁRIOS</b>	
2.1 OS RITOS DE PASSAGEM .....	33
2.2 O VELÓRIO DE PESSOAS PÚBLICAS E DE PESSOAS COMUNS.....	40
2.3 AS CORES DO LUTO.....	45
2.4 A TECNOLOGIA E O LUTO.....	49
<b>3 O REGISTRO DO AUSENTE: A FOTOGRAFIA MORTUÁRIA NO SERTÃO BAIANO</b>	
3.1 A FOTOGRAFIA COMO FONTE HISTÓRICA .....	66
3.2 “ANJINHOS”: A MORTALIDADE INFANTIL E A FOTOGRAFIA DO SER CELESTIAL NO SÉCULO XX.....	74
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	93
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	97
<b>ANEXOS – AUTORIZAÇÃO DO NECC.....</b>	103

## MOTIVAÇÕES

Minhas motivações para esta pesquisa são atravessadas por uma trajetória marcada por resistência, afeto e pertencimento. Tenho 37 anos, sou mulher, mãe, casada, e nasci no sertão da Bahia, onde o tempo é outro, onde a poeira dança com o vento e onde os sonhos, por vezes, precisam ser teimosos para sobreviver. Sou a primeira da minha família a conquistar um diploma, e essa conquista carrega não apenas o meu nome, mas o de todos que vieram antes de mim e não puderam estudar, que trabalharam desde cedo, que aprenderam com a vida e ensinaram com o silêncio.

Minha formação acadêmica não é apenas um marco pessoal, mas um gesto coletivo. Cada página que escrevo é também uma homenagem à minha avó, que nunca pôde frequentar uma escola, e ao meu pai (*In memoriam*) e a minha mãe, que me ensinaram a ler o mundo antes das letras. Ser mulher no sertão é aprender a equilibrar força e delicadeza, é cuidar da casa, dos filhos, do trabalho, e ainda encontrar tempo para sonhar, mesmo quando tudo parece conspirar contra.

A maternidade me ensinou sobre o tempo, sobre a finitude, sobre o que permanece. E foi nesse entrelaçar de vivências que surgiu meu interesse pelos temas da morte, do luto e da fotografia. A morte, para mim, não é apenas ausência, é memória, é presença que se transforma. O luto é um território íntimo e coletivo, onde cada pessoa encontra formas de continuar, é esse lugar que ocupo desde os 12 anos, quando perdi meu pai. São exatamente 25 anos de falta, saudade e dor, e a fotografia, nesse contexto, é uma linguagem silenciosa que eterniza afetos, que guarda o que não pode ser dito, que resiste ao esquecimento.

Minha pesquisa nasce desse lugar: da interseção entre minha história pessoal e o desejo de compreender como os sujeitos lidam com a perda, como constroem narrativas visuais sobre a ausência, e como a memória se inscreve nos objetos, nas imagens, nos gestos cotidianos. É também uma tentativa de dar voz às histórias que não costumam ocupar os espaços acadêmicos histórias do sertão, de famílias comuns, de pais que viveram a dor de perder um filho ou filha, de gente que sepultou um ente querido e precisa sobreviver e existir apesar dos pesares.

Falar sobre a morte ainda é um tabu em nossa sociedade. Ela é frequentemente silenciada, empurrada para os bastidores da vida, como se o simples ato de nomeá-la pudesse invocá-la. Evitamos o tema em conversas cotidianas, nos espaços públicos, nas escolas, e até mesmo dentro das famílias. Preferimos a ilusão da permanência, como se ignorar a finitude

fosse uma forma de proteção. Mas esse silêncio tem um custo: ele nos impede de elaborar o luto, de compreender a dor, de construir espaços de memória e de acolhimento.

Eu não tive esse luxo de evitar essa dor. Ela me atravessou cedo, aos 12 anos, quando perdi meu pai e aos 17 anos quando revivi a dor de perder alguém, a minha avó, ser de luz que tanto me amava. Foi uma ruptura brusca, um corte profundo que moldou minha forma de estar no mundo. Enquanto outras crianças ainda viviam a leveza da infância, eu fui apresentada à ausência definitiva, à saudade que não tem cura, à necessidade de seguir em frente mesmo sem entender como. A morte deixou de ser uma abstração e se tornou uma presença constante, não no sentido sombrio, mas como algo que me ensinou sobre o valor do tempo, sobre os vínculos que resistem mesmo quando o corpo já não está.

Essa vivência precoce me fez desenvolver uma sensibilidade particular para lidar com o tema. Aprendi que o luto não é linear, que ele se manifesta em ondas, em silêncios, em lembranças inesperadas. E foi nesse terreno que nasceu meu interesse por estudar a morte, o luto e a fotografia, como as imagens podem guardar o que não pode ser dito, como elas se tornam relicários de afeto, como elas desafiam o esquecimento. Eu invejo quem nunca passou pela dor de perder alguém, invejo quem vive com o corpo limpo, sem a ferida que nunca cicatrizá, ferida essa causada pela perda de alguém amado.

Hoje, ao olhar para trás, vejo que minha trajetória acadêmica e pessoal se entrelaçam nesse desejo de romper o silêncio. De abrir espaço para que a morte seja discutida com respeito, com profundidade, com humanidade por meio de ritos de passagem, de fotografias produzidas no último momento de alguém que foi amado e continuará sendo. Porque falar sobre ela é, paradoxalmente, uma forma de afirmar a vida e de honrar aqueles que nos ensinaram a viver, mesmo depois de partir.

Lembro do primeiro dia em que conversei com o professor Valter de Oliveira sobre a possibilidade de desenvolver um projeto de iniciação científica no curso de História, ainda no meu primeiro ano de graduação. Ele estava em sala de aula quando me aproximei e perguntei se considerava interessante o tema que eu desejava pesquisar. Com generosidade, ele acolheu a proposta e o projeto foi aprovado.

Desde então, esse tema tem me acompanhado como um fio condutor da minha formação. Foi o eixo central do meu trabalho de conclusão de curso e, hoje, é o objeto da minha dissertação. Mais do que uma escolha acadêmica, tornou-se parte da minha trajetória pessoal e intelectual.

Não é um tema fácil. Encontro inúmeras dificuldades ao longo do caminho, desde o acesso às fontes até o enfrentamento das reações que ele provoca. É um objeto de estudo que causa repulsa, estranhamento, e muitas vezes exige de mim uma coragem que nem sempre sei se tenho. Mas é justamente por carregar uma motivação pessoal, e por acreditar profundamente na relevância dessa investigação, que sigo adiante.

Persisto porque comprehendo que silenciar esse tema seria contribuir para sua invisibilidade. E é na fricção entre o desconforto e a necessidade de dizer que encontro sentido. Cada etapa dessa trajetória, da iniciação científica ao TCC, e agora à dissertação é também um processo de enfrentamento, de elaboração, e de compromisso com uma história que precisa ser contada. Uma história que também é minha história.

## 1 INTRODUÇÃO

Desde o advento e popularização da fotografia no século XIX que ela se consolidou como uma maneira de expressão cultural e um instrumento de registro histórico, sendo utilizada por diversos grupos sociais de formas diferentes. Ela apresenta um papel importante na construção das identidades sociais, refletindo diferenças de classe, podendo ser considerada como um símbolo de *status*, já que no início, o seu alto valor aquisitivo proporcionava o acesso exclusivo das elites que utilizavam a fotografia como forma de reafirmar a sua posição privilegiada dentro da sociedade. A elite utilizava os serviços de estúdios de fotografia para produzir imagens que reforçavam a autoridade e prestígio das pessoas fotografadas (Koutsoukos, 2007).

Com o avanço tecnológico, houve um barateamento da produção fotográfica, assim deixou de ser exclusiva da classe favorecida e passou a ser acessível às classes trabalhadoras. Com isso, surgiram novas maneiras de representação, como os registros de eventos familiares, fotografias coletivas e documentais. Isso possibilitou a presença da fotografia em diversas camadas da sociedade, que teve como consequência a preservação da memória e a reafirmação das identidades (Le Goff, 1996).

Porém, é preciso destacar que as fotografias, como qualquer outro registro, estão sujeitas à deterioração ou perda, tornando incerta a preservação da memória. A sua existência carrega um valor simbólico, servindo como um elo entre passado e presente, permitindo que fragmentos de histórias sejam revividos e reinterpretados ao longo do tempo. Mesmo sem a garantia de permanência, as imagens desempenham um papel essencial na construção e na transmissão das lembranças.

Atualmente, o avanço tecnológico e a democratização das câmeras digitais e celulares cada dia mais acessíveis permitiram a diversas classes sociais produzirem imagens e criarem suas narrativas visuais, mesmo com a desigualdade tecnológica na qualidade dessa fotografia produzida (Souza, 2010).

O material fotográfico representa uma fonte inesgotável para diversos estudos, é por meio da fotografia que o pesquisador pode acessar eventos e práticas que não poderiam ser documentados de outra forma. No decorrer da história, ela se tornou uma ferramenta necessária para a preservação da memória coletiva e da análise de sociedades (Lima; Carvalho, 2015). Dessa forma, a fotografia não é apenas um registro visual do passado, mas também um elemento

ativo na construção da história, contribuindo para nossa compreensão sobre culturas, identidades e transformações ao longo do tempo.

Para a construção deste trabalho, foram analisadas fotografias já coletadas e catalogadas no Núcleo de Estudos de Cultura e Cidade (NECC) da Universidade do Estado da Bahia Campus IV. Os retratos disponíveis no NECC foram produzidos na microrregião de Jacobina, especificamente nas cidades de Jacobina, Piritiba, Miguel Calmon e Morro de Chapéu, e na cidade de Senhor do Bonfim. Esta última, apesar de não fazer parte do que hoje se denomina a microrregião de Jacobina, foi incluída na pesquisa pelo fato de manter intensas relações comerciais e trânsito de pessoas com os outros municípios da região, principalmente em decorrência da linha férrea, que, no passado, encurtava as distâncias entre os municípios da região.

Também se utilizou nessa pesquisa fotografias de anúncio de falecimento de pessoas públicas como a nota oficial de falecimento da cantora Marília Mendoça e a fotografia mortuária do Papa Francisco. Embora essas imagens sejam do século XXI, elas dialogam com práticas visuais do século XX, como o uso de retratos post-mortem, anúncios públicos e homenagens visuais. Assim, neste trabalho essas imagens são utilizadas como referência comparativa para mostrar como a estética, o simbolismo e a função social da fotografia mortuária evoluíram.

O uso de fotografias de anúncio de falecimento de pessoas públicas, amplamente disponíveis na internet, não configura violação ao direito de imagem, desde que respeitados os princípios da dignidade, honra e boa fama do retratado. O caso de figuras públicas, cuja atuação e imagem já integram o espaço coletivo e midiático, o uso de tais fotografias em contexto acadêmico, informativo ou documental, como nesta pesquisa sobre fotografia mortuária é amparado pelo interesse público e pela função social da informação. Ademais, não há exploração comercial ou sensacionalista, mas sim uma abordagem crítica e respeitosa que contribui para o entendimento histórico e cultural da representação da morte na sociedade contemporânea ao fazer analogia com as fotografias produzidas nos séculos passados.

O território que hoje corresponde ao município de Jacobina foi povoado por populações indígenas e não indígenas ainda no período colonial, com a criação de vilas nos sertões entre os séculos de XVIII e XIX. Essas vilas tinham sua economia baseada na extração de minério e na pecuária. Assim, em 5 de agosto de 1720, por meio de decreto real, foi criada a Vila de Jacobina, a primeira da capitania da Baía de Todos-os-Santos a ser implantada nessa região. Em 1742, foi criada em Jacobina a comarca, a primeira comarca dos sertões. Desse modo, produziu-se

considerável desenvolvimento social e cultural na região com o trânsito de pessoas e mercadorias.

A denominação “microrregião”, tal como conhecemos hoje, é resultado de uma divisão geográfica realizada na década de 1990 pelo IBGE (Contel, 2014). Logo, para boa parte do recorte temporal dessa pesquisa, a expressão não tem um sentido histórico preciso. Apesar disso, optei por usar a nomenclatura mais recente devido à dificuldade de encontrar uma designação histórico-geográfica capaz de identificar a região em diferentes momentos do século XX. Além disso, por ser uma expressão conhecida atualmente, é possível fornecer mais clareza aos leitores sobre o recorte espacial da pesquisa.

No ano de 1912, começou a ser a construída a linha do “Trem da Grotão”, que ligava a Estrada de Ferro do São Francisco à Estrada de Ferro Central da Bahia. A linha férrea seguia de Senhor do Bonfim até Iaçu e cortava as cidades de Mundo Novo, Piritiba, Miguel Calmon, Campo Formoso e Senhor do Bonfim, onde foram encontradas fotografias mortuárias utilizadas nesta pesquisa. A rota não incluía a cidade de Morro do Chapéu, mas esta mantinha relações comunicativas com Jacobina através de outros meios de transporte terrestre, a exemplo de animais e carroças (Cunha, 2011).

**Figura 01:** Localização de Jacobina.



**Fonte:** <https://www.google.com/maps>.

O estudo da fotografia mortuária está no campo do conhecimento da História Cultural, devido a sua conexão com os ritos de passagem simbólicos que sobrepõem questões políticas e econômicas. Além de um registro visual, a prática de fotografar os mortos exibe maneiras de pensar e sentir sobre a morte, apresentadas através de imagens carregadas de significados que

foram construídos em diferentes sociedades e culturas. Mesmo que a sua produção não seja de forma consciente por parte de quem produz ou consome, essa prática de fotografar pessoas no momento de despedida, de velório, apresenta crenças do imaginário coletivo sobre o luto, a memória e a continuação da memória do ente que partiu (Borges, 2008). A memória do ente que partiu não se limita ao registro do passado, mas se prolonga na forma como suas lembranças são preservadas, compartilhadas e reinterpretadas ao longo do tempo. Esse processo de continuidade ocorre por meio de narrativas, objetos simbólicos e rituais, permitindo que a presença daquele que se foi permaneça viva na história e nos afetos dos que ficaram

É necessário destacar as reflexões de Philippe Ariès, (1914–1984), um historiador francês conhecido por suas pesquisas sobre a história da infância, da família e da morte. Mesmo que seus estudos não conversem diretamente com a fotografia mortuária, suas investigações sobre a morte no Ocidente fornecem um material teórico necessário e fundamental para o estudo dessas imagens e as mudanças na prática de fotografar pessoas mortas no caixão, no momento do velório, ao longo do tempo.

O livro “História da Morte no Ocidente”, do historiador Philippe Ariès (1970), é uma referência essencial para compreender como as sociedades ocidentais vivenciaram e transformaram sua relação com a morte ao longo dos séculos. Ariès investiga as mudanças na percepção da morte desde a Idade Média até a contemporaneidade, analisando influências culturais, religiosas e sociais nesse processo.

Na obra, o autor revela como, na Idade Média, a morte era encarada de maneira pública e integrada à vida cotidiana, e como, com o passar do tempo, tornou-se um tema mais reservado, envolto em tabus. Ele também examina o impacto da modernidade na forma como as pessoas lidam com o luto e os rituais funerários, refletindo sobre como essas transformações moldaram a sociedade ocidental.

Nas sociedades ocidentais, há muito tempo, a representação do morto se faz presente e tem um papel importante, por meio de sistemas simbólicos presentes nas diferentes tradições culturais, nas quais as fotografias *post mortem* se destacam. Essas imagens, capturadas dos modelos defuntos de diferentes grupos sociais, regiões e temporalidades, são produzidas com o objetivo de atender a necessidades individuais e coletivas dos familiares que choram a partida de um ente querido, diante da morte, como uma forma de burlar a ausência, tornando presente o ser mortal que se foi.

O estudo da fotografia mortuária está no campo da história cultural, dessa forma, essa pesquisa se encontra no campo da História Cultural. A História Culutral é um campo da historiografia que investiga as práticas, representações e significados culturais ao longo do tempo. Ela busca compreender como as sociedades constroem e transmitem valores, crenças e tradições, analisando aspectos como arte, religião, linguagem, costumes e mentalidades.

Esse ramo da história se diferencia da história política ou econômica por focar na experiência humana e na forma como diferentes grupos interpretam e expressam sua identidade. A história cultural tem raízes no século XVIII, mas ganhou força a partir da década de 1970, combinando abordagens da antropologia e da sociologia para estudar a cultura popular e as representações coletivas.

A História Cultural, em um primeiro nível de compreensão, refere-se ao campo historiográfico permeado pela noção de "cultura", da mesma forma que a História Política se estrutura em torno da ideia de "poder" ou que a História Demográfica se baseia no conceito de "população". No entanto, o conceito de cultura é amplamente polissêmico, e ao longo do século XX, passou por diversas redefinições e abordagens, ampliando os horizontes do que era considerado digno de investigação histórica no século XIX. (Barros, 2014).

Entre os principais estudiosos da área estão Peter Burke, historiador inglês, que explorou a evolução da história cultural e suas diferentes fases, e Roger Chartier, historiador francês, que analisou a relação entre cultura e sociedade. Esse campo é interdisciplinar, envolvendo contribuições de diversas áreas, como literatura, filosofia e ciências sociais.

Na historiografia brasileira, há uma pequena quantidade de trabalhos acadêmicos que abarcam o tema da fotografia *post mortem*. Ainda menor é o número de investigações sobre a produção e o consumo desse tipo de fotografia no Nordeste, especificamente no sertão baiano. Entre essas produções, destaca-se a pesquisa de doutoramento sobre o circuito social da fotografia nos sertões da Bahia, na primeira metade do século XX, realizada pelo professor e pesquisador Valter de Oliveira, concluída em 2014. Na pesquisa, o historiador investiga a produção e a circulação da fotografia nessa região, o que inclui a prática de fotografar os mortos.

Em estudo sobre a presença da fotografia mortuária na região do Cariri, sul do Ceará, no nordeste brasileiro, o professor e pesquisador Titus Riedl investiga a imagem da morte na fotografia. Segundo o pesquisador, "[...] os retratos de defuntos produzidos no momento do seu velório e do seu sepultamento no decorrer do século XX nessa região mostram que a presença da fotografia mortuária no imaginário sertanejo persiste e sobrevive" (Riedl, 2002, p. 19)

No Nordeste brasileiro, houve intensa produção e consumo desse tipo de fotografia no decorrer do século XX, como aponta o professor Titus Riedl (2002). Atualmente, ainda se pratica o registro *post mortem* do ente querido; mas, diferente do que acontecia no passado, as fotografias frequentemente despertam repulsa e estranhamento aos seus espectadores. Por isso, no século XXI, essa prática memorial caiu em desuso, apesar de as técnicas e suportes de registro fotográfico terem se aperfeiçoado consideravelmente.

O presente trabalho constitui, assim, um encadeamento da pesquisa iniciada ainda na graduação. Envolve, no entanto, um recorte temporal diferente e enfoca outros aspectos da presença da fotografia mortuária no sertão baiano, mais precisamente na microrregião de Jacobina e Senhor do Bonfim. Dessa forma, foi possível apresentar e analisar os diversos lugares agregados ao universo em que a fotografia mortuária faz parte das crenças, coexistência do sertanejo e do comportamento social nos sertões. Assim, buscamos ainda verificar a produção dos retratos de mortos vistos dentro do caixão, no velório ou no cortejo fúnebre como uma importante fonte para construção da identidade e da cidadania de pessoas comuns e da memória coletiva.

As pesquisas acadêmicas referentes à temática aqui proposta são escassas e os trabalhos produzidos sobre o circuito social da fotografia mortuária no sertão baiano são poucos, o que já constitui em si estímulo para a realização deste estudo. O tema desta pesquisa surgiu a partir de uma curiosidade pessoal em relação à produção e ao consumo dos retratos de mortos em um acervo particular. Apesar desse interesse inicialmente individual, passei a enxergar a temática a partir de uma perspectiva social mais ampla, como uma possibilidade de compreender a representação da morte a partir da sublimação simbólica do luto coletivo e individual no imaginário sertanejo.

A fotografia ocupa um lugar especial na memória dos mortos, especialmente com a prática da fotografia *post mortem*, costume comum no sertão baiano no século XIX. Essas imagens eram registradas como uma forma de manter viva a presença do falecido, permitindo que familiares e entes queridos lidassem com a perda por meio de uma última lembrança que é a fotografia.

A definição do título deste estudo, portanto, tem por base o plano da pesquisa, que constituiu um processo investigativo sobre a presença dessas fotografias no sertão baiano e de como essa prática europeia foi reproduzida na região. Decorre também do fato de o retrato mortuário ser uma última lembrança do morto junto aos seus e do seu poder “sobrenatural” que conjura recordação da perda e do luto.

Assim, este estudo se propõe a responder o seguinte problema de pesquisa: de que forma a presença/existência da fotografia mortuária se tornou objeto de memória dos mortos na microrregião de Jacobina e Senhor do Bonfim? Para isso, tem como objetivo geral investigar as fotografias mortuárias como objetos de memória produzidas no século XX nos sertões da Bahia, especificamente entre os anos de 1916 e 1960. A escolha desse recorte temporal foi determinada pela própria natureza das fotografias estudadas, que sugerem um padrão específico de produção e circulação durante essas décadas.

Já os objetivos específicos foram: a) examinar os diversos tipos de fotografia *post mortem* produzidos na região, identificando padrões estéticos e simbólicos presentes nesses registros; b) reconhecer a função social dessas fotografias nos diferentes grupos e classes sociais da região; e c) compreender de que maneira distintos estratos sociais interpretavam e utilizavam esses registros visuais como parte de seus rituais funerários.

Este trabalho está organizado em três capítulos principais, além desta **Introdução** composta por elementos constitutivos como: delimitação do objeto, justificativa, problema, objetivos e estrutura capítular. Complementam a estrutura os seguintes tópicos: “**Motivações**”, “**Considerações Finais**” e “**Anexos**”. O primeiro capítulo, é composto pela **Metodologia** adotada para o desenvolvimento da pesquisa e as concepções sobre a morte nos sertões da Bahia, bem como o lugar das imagens e dos fotógrafos

O segundo capítulo, intitulado “**A morte e os rituais funerários**”, apresenta a trajetória dinâmica da morte na sociedade ocidental desde o surgimento da fotografia.

No terceiro capítulo intitulado “**O registro do ausente: a fotografia mortuária no sertão baiano**”, apresenta-se uma contextualização da fotografia mortuária no sertão da Bahia. Busca-se ainda nesse capítulo compreender a fotografia mortuária como construção da memória dos momentos significativos da vida de crianças, incluindo-se aí o momento da morte, a partir das análises das fotografias mortuárias selecionadas e os ritos em torno da morte de um filho ou filha. E por fim Considerações Finais da pesquisa.

## 1.1 METODOLOGIA

### 1.1.1 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS

No que se refere ao percurso metodológico, esta pesquisa segue uma abordagem indutiva (Barros, 2005), tomando como ponto de partida a observação detalhada de diversas fotografias mortuárias, o suporte e tipo de fotografia mortuária. A partir dessa análise, buscamos construir generalizações e interpretações amplas que possibilitem uma compreensão aprofundada do tema, considerando seus aspectos históricos, culturais e sociais.

A abordagem indutiva parte da observação de casos específicos para a formulação de generalizações e princípios mais amplos. Em oposição à dedução, que parte de premissas gerais para chegar a conclusões particulares, a indução constrói conhecimento a partir da análise de dados concretos, buscando padrões, tendências e relações que possam ser aplicados a um contexto maior (Barros, 2005).

No estudo da fotografia mortuária, a abordagem indutiva pode ser utilizada para identificar padrões dentro de um conjunto de imagens específicas. Por exemplo, ao analisar fotografias *post mortem* de diferentes períodos e regiões, o pesquisador pode perceber recorrências visuais, materiais e rituais que ajudam a construir um entendimento mais amplo sobre essa prática cultural.

Ao invés de partir de uma teoria estabelecida, o método indutivo permite que as conclusões surjam das próprias imagens e das características que elas apresentam. Assim, a análise de elementos, como poses dos falecidos, objetos simbólicos presentes na cena e técnicas fotográficas utilizadas, pode levar à formulação de interpretações sobre os costumes, crenças e funções sociais dessa modalidade de fotografia.

Assim, na análise das imagens, observamos toda composição da cena, como: os personagens retratados e suas características distintivas; os objetos, gestos e ambientes que compõem a cena; o gênero e faixa etária do morto; o suporte, as cores e composições que ajudam a transmitir um significado. Isso, com base numa bibliografia relacionada aos temas da morte, memória e imagem.

Ainda tratando de análise da fotografia mortuária, buscamos por meio da iconologia (Panofsky, 1991) compreender o que esses elementos podem revelar, como: o impacto cultural

da imagem em determinado período; a maneira como a imagem dialoga com a mentalidade coletiva; como a sociedade sertaneja utilizava imagens dos mortos para reforçar laços afetivos ou perpetuar a memória coletiva; além de mostrar como essas representações foram mudando ao longo das décadas.

Nesta pesquisa foram coletadas, mapeadas e analisadas 53 (cinquenta e três) fotografias. Tomei como referência para este estudo alguns trabalhos realizados por pesquisadores, como Ana Maria Mauad (1990), Mirian Moreira Leite (2000) e Valter de Oliveira (2014; 2015) para entender os usos dessas fotografias na produção de sentido.

Mauad (*Apud* Monteiro, 2006) propõe uma abordagem analítica para imagens fotográficas baseada em categorias espaciais. Essas categorias abrangem tanto a dimensão visual da fotografia (o que é percebido no conteúdo da imagem), quanto sua carga simbólica e interpretativa (o significado transmitido). Esse método oferece um caminho estruturado para compreender fotografias como ferramenta de pesquisa qualitativa, explorando seus aspectos comunicativos e culturais.

Partindo da categoria “espaço fotográfico”, busquei perceber os tipos dos materiais analisados, seus formatos e técnicas de produção. E com base na categoria “espaço de figuração”, pude compreender os conteúdos das imagens e formas de representações dos mortos. A partir do cotejo dos resultados de ambas as categorias, foi possível analisar comparativamente as imagens para compreendê-las como objetos de memória no contexto histórico em que foram produzidas.

### 1.1.2 OS DADOS: AS FOTOGRAFIAS MORTUÁRIAS

Das 53 (cinquenta e três) fotografias analisadas neste trabalho, 19 (dezenove) apresentam caráter profissional (embora muitas sem identificação) e 34 (trinta e quatro) têm características de fotografia amadora. Grande parte das fotografias é de autoria desconhecida, apenas três fotógrafos foram identificados: Rosendo Borges (Jacobina), Osmar Micucci (Jacobina) e Cecílio de Carvalho (Senhor do Bonfim).

Dentre a sequência fotográfica, 6 (seis) são em cores e 47 (quarenta e sete) são em preto e branco, em formatos como: um santinho, dois *carte de visite*, dois *carte cabinet*, seis monóculos e quarenta e dois impressões em papel 9x12 cm, 10x15cm e outros tamanhos. Como

na maioria do material a data é desconhecida, as fotografias coletadas com essa informação datam entre a década de 1910 e o ano 1960. Entre os modelos existem imagens de quinze homens, doze mulheres e vinte e seis crianças.

As últimas são conhecidas também por fotografias de “anjinhos”, e se referem a um tipo específico de registro visual infantil, de crianças falecidas. Essa prática foi muito comum em diversas culturas em meados do século XIX e início do século XX, quando era comum fotografar crianças falecidas como uma forma de preservar sua memória e simbolizar sua pureza e inocência.

Essas imagens frequentemente retratavam os pequenos em poses serenas, vestidos com roupas brancas e cercados por elementos simbólicos, como flores e tecidos delicados. A intenção era criar uma representação idealizada da criança, reforçando a ideia de que ela havia “ascendido” como um anjo. Para isso, utilizavam elementos na composição fotográfica como mortalha branca, tecidos no cenário da cor branca e esculturas de anjos.

Costume muito comum no nordeste brasileiro, a fotografia mortuária de “anjinhos” era utilizada como uma forma de registrar a última e/ou única imagem de um filho prematuramente morto. Para Koury (2001), a fotografia mortuária de crianças denota um sentido de paz e de alegria da criança retirada da vida precocemente. Ao visualizar a imagem da criança morta, seria uma espécie de contato com a divindade. Assim, para este autor,

Fotografias de crianças mortas além de tudo possuíam o sentido, ainda o possuem, de anunciação da paz e da alegria inocente daquele que se foi. Faz parte de uma tradição cristã que crê a criança como um espírito puro, como um espírito de luz, que possibilita uma intermediação precisa entre os parentes que ficam com Deus. O registro fotográfico, assim, além de relembrar a criança retirada do mundo dos vivos precocemente, tinha e parece ainda ter o sentido de proteção da família e daqueles que o possuem, como uma fonte permanente de contato com o divino, a cada momento de sua evocação através da fotografia (Koury, 2001, p. 70).

Já os santinhos são um tipo de imagem utilizada principalmente em contextos religiosos e memoriais, geralmente são distribuídos em missas de sétimo dia, homenagens póstumas e eventos religiosos, trazem a foto do falecido de um lado e, do outro, as orações, mensagens de despedida ou passagens da Bíblia. Os santinhos apresentam um papel fundamental na preservação da memória e na expressão do luto, funcionando como uma lembrança física da pessoa homenageada no santinho (Oliveira, 2017).

O *carte de visite*, suporte também encontrado na pesquisa de campo, era um suporte de fotografia popular do século XIX entre a elite europeia. Criada pelo fotógrafo francês André-Adolphe-Eugène Disdéri, em 1854, essas pequenas fotografias impressas em papel cartão, normalmente em tamanho pequeno, era muito utilizada como cartão pessoal. Os indivíduos, em encontros sociais, trocavam suas imagens uns com os outros. Era presente ainda nos álbuns de família como forma de reafirmação social (Borges, 2003; Muaze, 2008).

Resultado de uma experimentação, esse formato de apresentação de fotografia capturava várias imagens em uma única chapa fotográfica, assim reduzia os custos e tornava a fotografia mais acessível. Por isso o formato se popularizou e se espalhou pela Europa e pelos Estados Unidos. O que favoreceu o declínio desse suporte foi o surgimento do *carte de cabinet* que oferecia imagens maiores e de melhor qualidade, geralmente montadas em cartões rígidos (Borges, 2003).

Em 1866, apareceu na Inglaterra uma versão melhorada do *carte de visite*, o *carte de cabinet*, que era um tipo de suporte muito utilizado para fotografias de celebridades, políticos e membros da realeza. Muitas dessas imagens eram vendidas em lojas e mercados, permitindo que o público adquirisse fotografias de figuras famosas. O declínio do *carte de cabinet* se deu por conta das fotografias instantâneas.

Outro suporte fotográfico que era muito utilizado para guardar últimas lembranças de entes que morreram foram os monóculos fotográficos (Figura 02), popular nas décadas de 60 a 80 era presente em brindes de festas, souvenir de viagens e chaveiros. Esses pequenos objetos analógicos foram antecessores da fotografia digital, são pequenos dispositivos que permitem visualizar imagens impressas em um formato compacto e ampliado.

O monóculo fotográfico é um pequeno artefato de plástico, moldado em formato cônico e medindo cerca de 3 centímetros. De um lado, abriga uma lente, do outro, uma tampinha branca onde se encaixa uma fotografia em miniatura. Ao aproximar o olho da lente, a imagem se revela ampliada, como se a memória ganhasse vida dentro de um brinquedo nostálgico.

Segundo registros presentes na obra de Elinaldo da Silva Meira, “*Monóculo? Só se for aqui! Na minha terra é binoclo*”, há indícios de que o monóculo fotográfico tenha sido inicialmente comercializado em uma loja especializada em fotografia localizada no bairro da Liberdade, na cidade de São Paulo, conhecida como “Kaplan”. Embora não haja consenso sobre sua origem exata, é possível afirmar que esse artefato começou a circular no Brasil por volta da década de 1960. Sua difusão atingiu o auge nos anos 1980, período em que sua produção se

intensificou significativamente, sendo realizada por diversos fabricantes em diferentes regiões do país.

**Figura 2:** Monóculo fotográfico: Um relicário de um momento eternizado.



**Fonte:** Acervo particular da família da autora, Piritiba - Bahia.

No Nordeste brasileiro, esse objeto é carinhosamente apelidado de “binóculo”, mesmo tendo apenas uma lente. O nome pegou pela semelhança com os binóculos convencionais e pela forma como era apresentado por fotógrafos ambulantes, que o vendiam em feiras populares, romarias e circos, sempre como uma lembrança afetiva de um momento especial.

As fotografias coletadas foram analisadas de acordo com o contexto em que foram produzidas, identificando os aspectos externos, como local, suporte, data, tipo, tamanho e se é produção profissional ou amadora. Além disso, as imagens foram interpretadas como construção da memória por meio de marcas simbólicas e formais do passado.

Em um primeiro momento, foi feito o mapeamento e a coleta da fotografia mortuária produzida na microrregião de Jacobina e na cidade de Senhor do Bonfim, ao longo do século XX. Muitas fotografias foram encontradas em diversas residências, em álbuns de família, inclusive no acervo particular da autora e no Núcleo de Estudos de Cultura e Cidade (NECC) da Universidade do Estado da Bahia – Campus IV. Assim, as fotografias utilizadas nesta pesquisa integram o acervo pertencente ao Núcleo de Estudos de Cultura e Cidades (NECC) da Universidade do Estado da Bahia – Campus IV.

Em anexo segue o documento oficial do NECC disponibilizando esse material para esta pesquisa. Os doadores as disponibilizaram voluntariamente, com o intuito de preservar e promover o estudo do material. Essa iniciativa está alinhada com um dos propósitos do NECC,

que é a digitalização de documentos para garantir sua conservação e acessibilidade para futuras pesquisas.

Depois, essas fontes iconográficas foram digitalizadas, organizadas cronologicamente e divididas em grupos, conforme os tipos de fotografia mortuária identificados por Ruby (2001), como o último sono, o morto como vivo e o morto como morto.

Depois da catalogação e digitalização foi realizado um estudo serial do *corpus* documental organizado e fazendo uso de análise comparativa das imagens e estudo dos suportes (material) em que a fotografia está registrada. Foram observadas as recorrências de padrões de representação do momento fúnebre, as singularidades e as variações da composição dessas fotografias, sem perder de vista os contextos sociais em que foram produzidas.

Um dos principais autores que contribuíram para o desenvolvimento do estudo serial foi François Furet, historiador francês que explorou a aplicação de séries estatísticas na pesquisa histórica. Ele destacou a importância da quantificação sistemática para compreender processos históricos de longa duração, indo além da análise de eventos isolados (Barros, 2012).

Nessa pesquisa também se utilizou a análise comparativa de fotografia, que é um método que permite examinar semelhanças e diferenças entre imagens, considerando aspectos técnicos, estéticos, sociais e culturais. Essa abordagem é utilizada em diversas áreas, como história da arte, antropologia, comunicação visual e estudos de memória (Peirce, 2003).

A análise comparativa entre as fotografias presentes nesta pesquisa teve o propósito de identificar padrões visuais e estilísticos em distintos períodos ou regiões, e compreender a função social da fotografia em diferentes classes sociais e contextos históricos. Foram também considerados os aspectos técnicos, estéticos, sociais e culturais.

Assim, os critérios aqui estabelecidos foram de qualidade da imagem, tipo de equipamento utilizado, iluminação e composição, e temática: contexto das fotografias; significado dos elementos presentes na cena; e propósito da produção da imagem, considerando estilo e estética, como: cores, contrastes, enquadramento, postura dos retratados e uso de simbologias visuais.

Ao comparar fotografias, é necessário levar em conta o contexto da produção de cada imagem. Nem sempre diferenças estéticas ou técnicas indicam mudanças culturais, pois podem estar ligadas a fatores como disponibilidade de recursos ou acesso à tecnologia fotográfica.

Além disso, é fundamental evitar anacronismos, ou seja, interpretar imagens antigas com base em conceitos contemporâneos (Burke, 2017).

A análise comparativa de fotografias é uma ferramenta essencial para compreender a evolução da cultura visual, permitindo investigações profundas sobre história, memória e identidade (Burke, 2017). Esse trabalho não se limita a examinar as fotografias da morte como simples registros visuais dos falecidos, embora tenham um forte caráter memorial; mas, busca compreender os fatores culturais e sociais que motivaram sua produção. A presença dessas imagens no imaginário coletivo do sertão baiano não ocorre por acaso: elas refletem uma necessidade social que as legitima como elementos essenciais na preservação da memória.

Assim, ao longo do trabalho, foram analisados diferentes aspectos socioculturais que envolvem esse gênero fotográfico, além dos elementos materiais e visuais que contribuem para sua composição. Nesse contexto, a fotografia transcende seu papel de documento visual da ausência, tornando-se uma peça silenciosa, carregada de simbolismo e significado, que desempenha uma função crucial na manutenção da memória.

No conjunto de retratos fúnebres coletados, sempre que possível, foram analisados os diversos aspectos dos artefatos iconográficos, como o fotógrafo, o cliente, a pessoa fotografada, além do tipo, tamanho e qualidade da foto. Além disso, também foram investigadas as diferenças e semelhanças das composições fotográficas, destacando o cenário, o enquadramento, o semblante e a vestimenta do morto, o tipo de férretro, as ornamentações e demais objetos e pessoas presentes no segundo plano das imagens. Todos esses aspectos podem ser importantes indicadores da posição social e econômica dos sujeitos que produziam e consumiam a fotografia *post mortem*, assim como das razões que motivaram a sua utilização por diferentes grupos sociais.

Tomei como referência para este estudo pesquisas realizadas por Ana Maria Mauad (1990), Mirian Moreira Leite (2000) e Valter de Oliveira (2017; 2015), a fim de entender os usos dessas fotografias na produção de sentidos. As categorias “espaço fotográfico” e “espaço de Figuração” foram importantes na compreensão dos artefatos e de seus significados ao longo do tempo. Na primeira categoria, percebi os tipos dos materiais analisados, seus formatos e técnicas de produção. A partir da segunda categoria, pude observar os conteúdos das imagens e formas de representação dos mortos. Dessa maneira, foi possível realizar a análise comparativa das imagens e o estudo dos artefatos materiais.

### 1.1.3 ASPECTOS ÉTICOS

Na literatura acadêmica, não há diretrizes claras sobre direitos autorais relacionados ao uso de imagens de indivíduos falecidos em pesquisas, uma vez que se trata de um campo relativamente novo e ainda pouco explorado. Inicialmente, considerou-se a possibilidade de submeter a pesquisa ao Comitê de Ética da Universidade Estadual de Feira de Santana. No entanto, após consulta ao corpo jurídico da instituição, concluiu-se que essa etapa não seria necessária no momento.

Reconhece-se que o tema é sensível e envolve questões éticas relevantes pessoais. Por esse motivo, alguns familiares optaram por não autorizar o uso das imagens na pesquisa, e sua decisão foi plenamente respeitada. A abordagem adotada buscou equilibrar a preservação da memória e a integridade ética do estudo.

Na fase de coleta do material, deparei-me com as primeiras dificuldades de trabalhar com um objeto de pouca visibilidade, que recorda lembranças dolorosas, carregadas de dor e da perda de uma pessoa. A repulsa e estranheza que o corpo documental desta pesquisa causa impossibilitou a coleta de uma quantidade maior de fotografias. As fontes fotográficas desta pesquisa provêm tanto de um acervo particular quanto, de álbuns familiares diversos e do acervo NECC – UNEB Campus IV. A obtenção dessas imagens foi realizada por meio de pesquisa de campo, de doações voluntárias das famílias ao NECC, envolvendo a identificação, análise e catalogação dos materiais junto às famílias e detentores dos registros. Entre as famílias procuradas, parte não se interessava pelo assunto, enquanto outra, que possuía fotografias de parentes, amigos, pessoas queridas falecidas e retratadas, guardava suas imagens com um alto valor afetivo, não se sentindo confortável em mostrar, pois temia a evocação de emoções ligadas ao luto. Era como reviver o momento de dor e perda que ficou no passado.

O presente estudo aborda um objeto de pesquisa de natureza sensível, cujo tema, a morte e suas representações fotográficas, frequentemente desperta estranhamento. O luto, um processo subjetivo e multifacetado, envolve desafios emocionais e culturais, e a prática de revisitar imagens de entes queridos falecidos não é isenta de complexidade. A morte permanece um tabu em diversas sociedades, e sua representação visual carrega implicações éticas e afetivas que devem ser consideradas no contexto acadêmico.

Desde o início desta investigação, tornou-se evidente que haveria dificuldades relacionadas à aceitação e à exposição das imagens mortuárias. O respeito ao desejo dos familiares é um princípio fundamental na condução deste trabalho, e a decisão de não exibir

determinadas fotografias reflete essa consideração. A recusa de alguns parentes em compartilhar registros fotográficos ou autorizar sua inserção na pesquisa é compreensível, uma vez que cada indivíduo vivencia o luto de maneira única. Embora um número maior de imagens pudesse enriquecer a análise, a ausência de permissão por parte das famílias impossibilita sua divulgação, mesmo que para fins exclusivamente acadêmicos.

Este estudo, portanto, reafirma o compromisso ético de respeitar as memórias e sentimentos daqueles diretamente envolvidos na experiência do luto. Ao preservar esse cuidado, busca-se contribuir para reflexões sobre o papel da fotografia mortuária na construção de memória, ressignificação do luto e práticas sociais relacionadas à despedida dos mortos.

É fundamental observar que a literatura jurídica referente aos direitos de imagem não apresenta definições claras sobre o uso da fotografia de indivíduos falecidos. Essa questão insere-se em um campo de debate que considera a ausência de consentimento prévio da pessoa retratada, que, em vida, não previu nem autorizou a captura e a divulgação de imagens de seu corpo *post mortem*, sobretudo em contextos acadêmicos e científicos.

Essa problemática remete à analogia dos indivíduos que, em vida, manifestam a intenção de doar órgãos ou disponibilizar seus corpos para estudos acadêmicos. Enquanto tais decisões são respaldadas por diretrizes legais e processos formais de autorização, o uso da imagem mortuária permanece um território jurídico nebuloso. É amplamente aceito que, ao falecer, o indivíduo perde seus direitos, sendo a tutela de sua memória e imagem transferida aos seus sucessores e familiares.

Essa discussão lembra um assunto muito discutido em meados dos anos de 2023. A Volkswagen lançou uma campanha publicitária em que a cantora Maria Rita aparecia cantando junto da sua mãe, também cantora, Elis Regina falecida em janeiro de 1982 utilizando à inteligência artificial. A propaganda celebrou os 70 anos da Volkswagen no Brasil, em determinado momento, surge uma Kombi antiga, conduzida por Elis Regina recriada digitalmente, que se junta à filha no dueto. A campanha utilizou a técnica de *deepfake*, que permite recriar rostos com realismo impressionante. Uma atriz dublê interpretou Elis, e seu rosto foi substituído digitalmente por uma reconstrução da cantora.

**Figura 03:** Comercial Elis Regina (2023).



**Fonte:** Volkswagen - Brasil

No comercial a voz usada no vídeo é original de Elis, extraída de gravações da época. Essa propaganda gerou uma discussão e polarização sobre os direitos de imagem de uma pessoa morta. Muitos espectadores se emocionaram com o reencontro simbólico entre mãe e filha, especialmente sabendo que Maria Rita tinha apenas 4 anos quando Elis faleceu. Mas, o uso da imagem de uma artista falecida gerou debates sobre ética e limites da tecnologia. Alguns consideraram o comercial “lindo e sensível”, enquanto outros o classificaram como “assustador” e “distópico”.

O direito à imagem é caracterizado como um direito personalíssimo, vinculado diretamente à identidade e dignidade da pessoa. Dessa forma, ao falecer, o indivíduo leva consigo esse direito, e cabe exclusivamente aos familiares decidir sobre a exposição e utilização de registros visuais do ente falecido. Neste contexto, qualquer uso acadêmico ou artístico de imagens mortuárias deve considerar não apenas os aspectos legais, mas também os princípios éticos que envolvem a preservação da memória, o respeito ao luto dos familiares e a responsabilidade na representação da morte como fenômeno social e cultural.

Este estudo envolve uma reflexão cuidadosa sobre a exposição das imagens apresentadas, considerando as implicações éticas e legais associadas à sua divulgação. Inicialmente, cogitou-se a possibilidade de desfocar os rostos dos indivíduos retratados, de modo a preservar sua identidade e minimizar possíveis impactos à memória dos falecidos. Entretanto, dada a natureza particular das fotografias pertencentes ao Núcleo de Estudos em Estética e Cultura (NEEC) da Universidade do Estado da Bahia, cujas imagens já foram analisadas em pesquisas anteriores, optou-se por manter sua integridade visual.

Como pesquisadora dedicada à análise desse tema e comprometida com a realização de um trabalho fundamentado no rigor acadêmico, na legalidade e na ética, reconheço a complexidade envolvida no estudo desse objeto. A questão da representação mortuária na fotografia exige um olhar sensível e criterioso, pautado pelo respeito à memória dos indivíduos e aos direitos de seus familiares. Assim, a decisão de preservar as imagens conforme sua configuração original está alinhada com a necessidade de garantir autenticidade à investigação, sem negligenciar os desafios éticos inerentes à exposição dessas representações visuais no contexto acadêmico.

## 2 A MORTE E OS RITUAIS FUNERÁRIOS

### 2.1 OS RITOS DE PASSAGEM

A existência de uma interseção entre o efêmero e o eterno revela não apenas o impacto da ausência, mas também a força da recordação, que atravessa gerações e mantém viva a essência daqueles que partiram. O simbolismo presente nas práticas funerárias, nos túmulos ornamentados e nos gestos de homenagem revela a profundidade do vínculo entre a vida e a morte, mostrando que a existência se prolonga na lembrança e nos tributos dedicados aos que se foram.

Segundo Reis (1991), a partir de meados do Século XIX, as percepções sobre a morte e os falecidos no Brasil passaram por transformações significativas, adquirindo novos sentidos e gerando inquietações entre a população da época. A preocupação com a chamada "boa morte" tornou-se central, pois representava o desejo de que o fim da vida não ocorresse de forma inesperada, permitindo ao indivíduo preparar-se adequadamente. Isso incluía a oportunidade de se despedir dos familiares, orientá-los sobre o destino de seus restos mortais e bens materiais, além de garantir a adequada condução de sua alma.

O temor de uma morte repentina, sem os ritos necessários e sem preparação para o momento final, era uma preocupação constante. Os ritos funerários eram considerados fundamentais para garantir a proteção da alma contra influências negativas e facilitar sua jornada simbólica rumo à eternidade.

Nesse contexto, Reis (1991) aponta a distinção entre os ritos de separação, que envolviam práticas destinadas a afastar a alma do mundo terreno, e os de incorporação, que garantiam sua aceitação no plano celestial. Os ritos de separação incluíam os cuidados com o corpo, o período de luto, a destinação dos pertences do falecido e uma série de cerimônias que marcavam sua partida. Em contraste, a extrema-unção simbolizava o rito de incorporação, assegurando a passagem da alma para o paraíso.

Segundo Reis (1991), a ideia de "boa morte" estava associada a uma despedida planejada, em que o indivíduo pudesse se preparar para sua partida, prestar contas de seus atos e orientar os vivos sobre os procedimentos após seu falecimento. Para que isso fosse possível, era necessário que a morte fosse anunciada com antecedência, o que ocorria frequentemente por meio de enfermidades prolongadas. Além disso, o período de convalescência do doente permitia que a família se adaptasse gradualmente à iminente perda.

Ao longo do Século XX, a morte, como evento, manteve sua relevância na construção das memórias individuais e coletivas. Nesse contexto, o ato de narrar assume uma função essencial: recordar aos fiéis a transitoriedade da vida terrena e reforçar a consciência sobre a inevitabilidade da morte. Essa prática busca não apenas rememorar o destino de todos, mas também enfatizar a importância do cumprimento dos ritos funerários, compreendidos como fundamentais para a passagem da alma ao além, uma vez que, inevitavelmente, todos precisarão desses mesmos rituais em algum momento.

As imagens são reconhecidas como representações visuais da realidade, estimulando a imaginação e atuando como catalisadores da memória. Elas ampliam a compreensão por meio de uma linguagem universal, composta por símbolos que podem ser interpretados em diferentes contextos culturais, sem exigir o conhecimento de outros idiomas ou referências culturais específicas.

Compreender as imagens como elementos de memória envolve uma análise da relação entre historiadores e registros visuais, distinta daquela mantida pelos antigos proprietários das fotografias. Essa conexão é atravessada pela temporalidade, unindo passado e presente e possibilitando múltiplas interpretações sobre os temas investigados por meio dessas representações. Quando consideradas como objetos de estudo, as fotografias assumem o papel de registros biográficos, pois carregam significados para aqueles que as preservam, seja por laços afetivos ou pela construção de silêncios em torno de suas narrativas. Na velhice, poucos elementos permanecem como fontes de significado, e entre eles estão as relações estabelecidas com a cidade, seus espaços, suas residências e eventos, assim como as memórias e os sentimentos vinculados ao passado (Frentess; Wickham, 1992).

Ao longo do tempo, a percepção da morte na Bahia passou por transformações significativas. No Século XIX, prevalecia a chamada "morte domesticada", caracterizada por rituais familiares e comunitários. No Século XX, surge a morte solitária e privada, refletindo mudanças sociais e culturais que afastam o falecimento do convívio coletivo. Já próximo do Século XXI, a morte assume um caráter pós-moderno e individualizado (Reis, 1991). Essas mudanças podem ser compreendidas por meio das etapas antropológicas dos ritos fúnebres, pelo triplo aspecto antropológico da morte e, sobretudo, pelas concepções de "boa morte" e "má morte", que evoluem conforme as transformações sociais.

A morte, sendo uma realidade inevitável para todos os seres vivos, representa um estágio natural da existência. Entretanto, apenas os seres humanos possuem a consciência desse evento

(Elias, 2001), o que influencia a forma como lidam com ele emocional e ritualisticamente. Desde tempos remotos, a humanidade desenvolveu práticas específicas para lidar com os falecidos, como o sepultamento. Esse costume, compartilhado por diversas sociedades, não se limita a uma reação instintiva, mas está associado a aspectos culturais profundos. O cadáver desperta sentimentos nos vivos que resultam em práticas funerárias determinadas pelo contexto sociocultural (Morin, 1997).

Esses rituais variam de acordo com a época e a sociedade, refletindo valores e crenças sobre o destino do corpo e as normas de luto. Os ritos funerários são um exemplo clássico de ritos de passagem, pois sinalizam a transição entre diferentes espaços sociais. Seguem, assim, a estrutura proposta por Gennep (1978), composta por três fases: separação, liminaridade e agregação. Entre essas etapas, os rituais funerários enfatizam a separação, visando distanciar o falecido da vida cotidiana dos vivos. O período de luto corresponde à fase liminar, na qual o morto permanece em uma posição indefinida entre o mundo dos vivos e o dos mortos, exigindo que os enlutados interrompam suas atividades normais para realizar os ritos apropriados. O desfecho desse processo ocorre com a agregação do falecido ao mundo dos mortos e o retorno à normalidade social.

Segundo Morin (1997), a morte constitui um tabu, pois o contato com os mortos implica enfrentar a própria finitude, o que pode gerar sentimentos de aversão. Esse temor está intimamente relacionado à afirmação da individualidade e à ameaça de sua extinção diante da morte. O enfrentamento da morte está diretamente relacionado à percepção da singularidade do cadáver, o que, por sua vez, contribui para a crença na imortalidade. Nesse contexto, os rituais funerários desempenham um papel essencial ao estabelecer conexões com a ideia de continuidade ou renascimento do falecido, bem como ao direcionar o destino do corpo, da alma e dos enlutados na sociedade. Morin (1997) destaca que a dor causada pela perda de alguém é proporcional ao reconhecimento de sua individualidade, tornando-se mais intensa quanto maior for a proximidade, intimidade e afeto pelo falecido.

A morte, portanto, deve ser analisada tanto a partir de elementos universais, como os ritos de passagem e o triplo dado antropológico, quanto a partir das particularidades de cada cultura. Em todas as sociedades, a morte é incorporada a um sistema de classificação que determina as formas como ela é compreendida e vivenciada. Uma dessas classificações, relevante para a presente análise, consiste na diferenciação entre "boa morte" e "má morte", conceitos que variam conforme a época e o contexto social brasileiro. Ao final, essa distinção

será utilizada como um parâmetro para compreender a noção de "morte digna", relacionada ao conceito de dignidade humana.

Essa temática abrange uma ampla discussão, envolvendo questões como eutanásia, que diz respeito à antecipação da morte de pessoas em sofrimento; ortotanásia, que consiste na suspensão de intervenções que prolongariam artificialmente a vida, permitindo uma morte natural; distanásia, que se refere ao prolongamento excessivo do processo de morte por meio de medidas médicas; e suicídio assistido, que implica o auxílio à morte do paciente. O estudo histórico e social das classificações e dos ritos fúnebres contribui para uma melhor compreensão da complexidade desse tema e para a qualificação dos debates que o envolvem.

Os ritos funerários de separação e incorporação não apresentam uma distinção rígida em todas as culturas, podendo se sobrepor e adquirir significados simultâneos em diversas sociedades. Independentemente dessas variações, é fundamental que esses rituais sejam realizados pelos vivos, pois desempenham um papel essencial na organização simbólica da relação entre os falecidos e os que permanecem.

O estágio liminar, caracterizado pela transição entre a vida e a morte, é percebido como um momento de instabilidade que pode representar um risco para o equilíbrio social. Além disso, a preparação para a morte nem sempre ocorre apenas no momento do falecimento; em certas tradições, como na Bahia da primeira metade do Século XIX, havia a concepção de que o indivíduo deveria se antecipar ao fim da vida, organizando seus assuntos, fortalecendo sua devocão religiosa e realizando sacrifícios em honra às suas crenças.

No início do Século XIX, o Brasil apresentava características típicas de sociedades medievais, mas passou por mudanças significativas ao longo do tempo. Essas transformações foram impulsionadas principalmente pelo processo civilizador e pela evolução dos conhecimentos médicos, conforme teorizado por Norbert Elias em "A solidão dos moribundos". Com a transição para o Século XX, o país começou a se integrar ao cenário global e a se aproximar dos padrões ocidentais.

Anteriormente, a morte era vivida de maneira comunitária, e elementos como salvação, sofrimento físico e dor moral desempenhavam papéis fundamentais na preparação para os pós vida. No entanto, com a secularização e a expansão dos hospitais, a percepção da morte se modificou, alterando também os rituais fúnebres e a forma de lidar com os falecidos. Rachel Menezes e Edlaine Gomes exploraram essa transformação no artigo "Seu funeral, sua escolha":

rituais fúnebres na contemporaneidade” (2011), destacando como a figura do médico passou a ocupar um papel central na definição dos momentos de vida e morte, baseando-se nos conhecimentos específicos de sua área. Além da medicina, outros profissionais também passaram a atuar nos cuidados com o corpo e na realização dos rituais funerários, aplicando técnicas especializadas para essa finalidade.

A transformação na percepção da morte reflete diretamente o avanço das sociedades modernas ocidentais, impulsionado por processos como a urbanização, a expansão industrial, a crescente individualização e a especialização de atividades, especialmente ao longo do século XX. Para Menezes (2004), atualmente, há uma tendência à crença na imortalidade e ao afastamento da ideia da morte. Comparada a outros momentos históricos, a expectativa de vida tornou-se mais elevada, através dos avanços da medicina, da prevenção e do tratamento das doenças. A vida tornou-se mais previsível, exigindo maior grau de antecipação e de autocontrole. Diversamente dos séculos anteriores, quando o espetáculo da morte era corriqueiro e familiar, a morte passou a ser ocultada por trás dos bastidores da vida social.

Anteriormente, a dor e o sofrimento eram vistos como elementos essenciais para a busca da salvação, estreitamente ligados à religiosidade. No entanto, com a secularização da sociedade moderna, a influência da religião se tornou menos dominante, e o sofrimento passou a ser minimizado sempre que possível. A concepção de imortalidade também sofreu mudanças, deixando de estar exclusivamente vinculada ao âmbito religioso e passando a ser relacionada à própria vida, especialmente diante do aumento da expectativa de vida em comparação a períodos históricos anteriores.

Os avanços da medicina, tanto na prevenção quanto no tratamento de doenças, contribuíram para o aumento da expectativa de vida (Elias, 2001). Com isso, passou a prevalecer o objetivo de estender a vida ao máximo, possibilitando mais experiências de prazer e bem-estar (Menezes, 2013).

A morte passou a ser percebida como dor, sofrimento e, sobretudo, como um fracasso da busca pela imortalidade. Deixou de ser vista como uma fatalidade e passou a ser considerada uma possibilidade a ser evitada, já que o constante avanço médico no controle dos processos naturais deslocou a ideia da morte para um futuro distante. Diante dessa perspectiva, a morte, mesmo sendo inevitável, passou a ser encarada como um insucesso da medicina, algo que deveria ser ocultado e solucionado rapidamente (Menezes, 2013).

Assim como há uma tentativa de evitar a morte, a presença de pessoas em estado terminal também gera afastamento. O moribundo representa a proximidade da morte e, por isso, é retirado do convívio social. Seu estado provoca desconforto e constrangimento, revelando um embaraço geral diante de sua condição. Para as sociedades modernas, essa rejeição à morte resulta em uma espécie de desadaptação, pois, ao negá-la, os indivíduos se afastam de um processo natural da existência. Consequentemente, o moribundo experimenta uma solidão profunda, permanecendo isolado em um hospital, com interações mínimas com familiares e amigos, e sendo tratado de maneira impessoal, uma vez que não corresponde mais ao ideal de imortalidade e bem-estar valorizado pela sociedade.

A morte e os ritos fúnebres, antes compartilhados coletivamente, tornaram-se eventos privados, organizados por instituições e profissionais especializados. A influência da medicina se faz presente em todas as etapas desses processos, desde a definição de protocolos higiênicos até a condução dos rituais funerários. O sepultamento no cemitério e a cremação representam a necessidade de eliminar a morte de forma rápida e definitiva. Para esses momentos, foram estabelecidas cerimônias reservadas exclusivamente a familiares e amigos próximos do falecido.

A partir de 1960, a morte passou a ocorrer predominantemente em unidades de tratamento intensivo, onde o paciente permanece isolado, com acesso restrito aos familiares e amigos, enquanto seu corpo é submetido a intervenções médicas, conectado a diversos aparelhos por meio de tubos. Elias (2011) descreve essa realidade como marcada pelo constrangimento e pela dificuldade de manifestação emocional dos envolvidos no processo de morrer, aspectos analisados por Menezes e Gomes (2011).

Nesse contexto, o moribundo experimenta a solidão, pois, uma vez que seu corpo não pode mais corresponder aos padrões de uma existência plena, ele deixa de ter lugar no convívio social. Como resultado, as visitas de familiares se tornam raras e restritas, numa tentativa de ocultar a presença daquele que representa uma derrota perante a sociedade (Norbert, 2001).

Os rituais funerários são conduzidos com rapidez, visando minimizar o impacto emocional do evento e garantir a rápida destinação do corpo. Talvez esse seja também um dos motivos da fotografia mortuária ter diminuído a produção, pois fotografar o momento do velório do morto é reviver a dor posteriormente, quando visualizar a imagem do defunto. As pessoas procuram formas de esquecer, minimizar a dor. O período de luto, que corresponde à

liminaridade, é vivido de forma discreta, sem grandes manifestações de sofrimento. Quanto mais breve for o afastamento do falecido, mais rapidamente a vida cotidiana pode ser retomada. A chamada "boa morte" é aquela que não causa transtornos aos vivos. Assim, o que permanece do falecido é sua individualidade na memória daqueles que o conheceram, reforçando a ideia de singularidade de cada pessoa que parte (Bayard, 1996).

A morte passou a ser debatida abertamente, rejeitando o antigo padrão de ocultação e negação. Esse novo entendimento está mais associado à autonomia e às decisões individuais, sendo frequentemente denominado como "neomoderna", "pós-moderna" ou "contemporânea". Dentro dessa perspectiva, surgiu na Inglaterra, na década de 1990, a proposta da chamada "morte natural", que resgata a visão tradicional de diversos povos, incluindo os indígenas, enfatizando a experiência da morte em harmonia com a natureza (Baptista, 2017).

A busca pela chamada "boa morte" resulta de dois importantes movimentos sociais. O primeiro está ligado aos direitos civis, englobando reivindicações voltadas para a redefinição da dinâmica de poder entre médicos e pacientes. O segundo é o movimento Nova Era, que apresenta uma forte rejeição à tecnologia e enfatiza a valorização da natureza, do autoconhecimento e do desenvolvimento espiritual. Além disso, esse movimento incorpora abordagens terapêuticas místicas e holísticas, influenciadas por tradições religiosas orientais, populares e indígenas (Baptista, 2017).

As transformações na prática funerária trouxeram uma ampla diversidade de cerimônias e formas de tratamento dos corpos, permitindo um espaço maior para a expressão dos desejos individuais. A multiplicidade de escolhas reflete a expansão das esferas que compõem a vida contemporânea, possibilitando que cada pessoa defina as próprias decisões em áreas como profissão, afetividade, sexualidade, vínculos sociais, religiosidade, pertencimento a grupos e autocuidado. Essa variedade de opções leva a combinações e arranjos cada vez mais complexos, permitindo que os indivíduos escolham diferentes formas de conduzir sua despedida. A diversidade de crenças religiosas e produtos funerários contribui para essa complexificação, possibilitando uma crescente personalização dos rituais fúnebres, que passam a ter novos significados e formas de realização (Baptista, 2017).

Os vivos têm a responsabilidade de organizar os funerais, que simbolizam a despedida definitiva e, por vezes, funcionam como um momento de ajuste de contas. Isso porque o ritual funerário constrói uma imagem específica do falecido, gerando consensos ou divergências entre

familiares, amigos e demais grupos sociais aos quais ele pertencia. De modo geral, os aspectos mais marcantes da identidade do indivíduo são evidenciados nesse momento, representando sua última participação em um evento coletivo (Reis, 1991).

Na concepção pós-moderna da morte, a individualidade do moribundo continua a ser valorizada, mas o tema não é mais evitado e sim debatido, permitindo que a pessoa tenha autonomia para definir os detalhes de seu próprio funeral (Elias, 2001). Pode-se afirmar que o tabu da morte se tornou menos rígido, uma vez que sua discussão se expandiu e o sujeito pode se preparar para esse momento de maneira mais consciente. Dessa forma, resgata-se a ideia de "boa morte", entendida como um processo planejado, harmonioso e sob controle, no qual a subjetividade do falecido se mantém presente. Diversos aspectos da vida do indivíduo são integrados ao rito funerário, sem que haja uma predominância exclusiva da religião ou da esfera médica, como ocorria em períodos anteriores. A continuidade simbólica do falecido se estabelece, assim, por meio da preservação de sua identidade na memória dos vivos (Reis, 1991).

## 2.2 O VELÓRIO DE PESSOAS PÚBLICAS E DE PESSOAS COMUNS

A diferença entre o velório de um papa e o de pessoas comuns revela não apenas contrastes cerimoniais, mas também profundos significados sobre o papel que cada indivíduo ocupa na sociedade e na espiritualidade. Enquanto o velório de uma pessoa comum é um momento íntimo, voltado para o consolo dos familiares e amigos, o velório de um papa é um evento global, carregado de simbolismo, tradição e transição institucional.

O velório de um papa ocorre geralmente na Basílica de São Pedro, no Vaticano, um dos locais mais sagrados do cristianismo. Durante vários dias, fiéis de todo o mundo, líderes religiosos, chefes de Estado e representantes de diversas culturas se reúnem para prestar suas homenagens. O corpo do pontífice é vestido com paramentos litúrgicos e exposto publicamente, permitindo que milhares de pessoas participem do adeus. Missas solenes são celebradas diariamente, e o funeral é conduzido por cardeais, com ritos específicos que incluem orações, cânticos e a encomendação da alma.

Em contraste, o velório de uma pessoa comum acontece em espaços mais modestos, como funerárias, igrejas locais ou residências, e costuma durar poucas horas ou um dia. O corpo é preparado por profissionais da área funerária, e as cerimônias, quando presentes, são conduzidas por padres, pastores ou familiares, com orações simples, discursos emocionados e

homenagens pessoais. O sepultamento ocorre em cemitérios locais, e o caixão é escolhido conforme as possibilidades e desejos da família.

Outro aspecto que diferencia os dois tipos de velório é o impacto institucional da morte. Quando um papa morre, inicia-se o período conhecido como *sede vacante*, durante o qual a Igreja Católica fica sem líder. O Colégio Cardinalício se reúne em conclave para eleger o novo papa, dando início a uma nova fase espiritual e política para milhões de fiéis. Já a morte de uma pessoa comum, embora profundamente significativa para seus entes queridos, não implica mudanças institucionais, apenas pessoais e familiares.

Até mesmo o caixão carrega simbolismos distintos. Tradicionalmente, os papas são enterrados em três caixões, um de madeira, outro de chumbo e um terceiro de carvalho, representando a dignidade, a proteção e a eternidade. O Papa Francisco, fiel à sua postura humilde, optou por um caixão simples de madeira revestido com zinco, recusando os excessos ceremoniais.

Essas diferenças não diminuem o valor de uma vida em relação à outra, mas revelam como o ritual da morte é moldado pelo papel social, pela fé e pela cultura. O velório de um papa é um espetáculo de fé e tradição; o velório de uma pessoa comum, um gesto de amor e memória. Ambos, no fundo, expressam o mesmo desejo humano: honrar a existência e encontrar sentido na despedida.

**Figura 04:** Velório do Papa Francisco.



**Fonte:** Globo.com

**Figura 05:** Fotografia mortuária do Papa Francisco.



**Fonte:** Globo.com

O velório do Papa Francisco foi marcado por uma profunda comoção mundial e por cerimônias que refletiram sua simplicidade e espiritualidade, características que definiram seu pontificado. Após sua morte aos 88 anos, em 21 de abril de 2025, causada por AVC e insuficiência cardíaca, o corpo do pontífice foi levado à Basílica de São Pedro, no Vaticano, onde milhares de fiéis puderam se despedir. Na cerimônia de velório foi aberto ao público no dia 23 de abril e se estendeu até o dia 25. Durante esse período, cerca de 250 mil pessoas passaram pela Basílica para prestar suas homenagens. O corpo foi exposto em um caixão simples de madeira revestido de zinco, conforme desejo do próprio Francisco, que pediu rituais fúnebres mais modestos, em contraste com a tradição de três caixões interligados usados por seus antecessores.

No requisito de ritos, rito é um conjunto de tradições, práticas, orientações e características litúrgicas, vivenciadas pela Igreja enquanto comunidade que ora. Do ponto de vista etimológico, o termo “rito” refere-se a cada ação ou sequência de ações realizadas conforme regras previamente estabelecidas, e simbolismos antes do fechamento do caixão, uma cerimônia privada foi conduzida por oito cardeais. O rosto do papa foi coberto com um véu de seda branca, e seu corpo aspergido com água benta. Foram colocados no caixão moedas e medalhas cunhadas durante seu pontificado, além de uma escritura especial listando os principais momentos de seus 12 anos como líder da Igreja Católica.

O último desejo do Papa Francisco foi ser enterrado na Basílica de Santa Maria Maggiore, em Roma, em vez do tradicional túmulo papal no Vaticano. Essa escolha reforça sua postura humilde e seu desejo de se aproximar do povo, mesmo após a morte.

Na diferença de Velórios Papais e dos Velórios Comuns, a fotografia apresenta essa característica comum, tanto uma pessoa pública quanto uma pessoa materializam a última lembrança para posteridade da sua partida. A morte, embora universal, é vivida e ritualizada de formas profundamente distintas. Entre os extremos do cotidiano e do sagrado, os velórios revelam não apenas o modo como nos despedimos dos mortos, mas também como compreendemos a vida, o poder e a espiritualidade. A comparação entre os velórios papais e os velórios de pessoas comuns oferece um retrato fascinante das tradições, crenças e estruturas sociais que moldam esses momentos de passagem.

Desde os primeiros séculos do cristianismo, os funerais papais têm sido marcados por rituais solenes e altamente codificados. O “Ordo Exsequiarum Romani Pontifices”, conjunto de normas litúrgicas para o funeral de um papa e estabelece etapas precisas que vão desde a confirmação da morte até o sepultamento.

- Missa de réquiem e rito de encomendação, celebrados por cardeais, com orações em diversas línguas e presença de chefes de Estado.
- Sepultamento em local sagrado, geralmente nas Grutas Vaticanas, embora Francisco tenha escolhido a Basílica de Santa Maria Maior, reforçando sua postura de humildade.

Além do aspecto religioso, o velório papal marca o fim de um pontificado e o início da *sede vacante*, período em que o Vaticano é governado temporariamente pelo camarlengo até a eleição de um novo papa pelo conclave.

O velório de pessoas comuns, embora menos ceremonial, é igualmente carregado de significado. Sua origem remonta à Antiguidade, quando civilizações como os egípcios, gregos e hebreus realizavam rituais para garantir a passagem segura da alma.

Características marcantes incluem:

- Observação do corpo por algumas horas ou dias, prática que surgiu antes dos avanços médicos para confirmar a morte.
- Realização em espaços familiares ou comunitários, como casas, igrejas ou funerárias, com presença de familiares e amigos.

- Rituais religiosos ou laicos, com orações, discursos, músicas e homenagens personalizadas.
- Sepultamento em cemitérios locais ou cremação, conforme crença e escolha da família. A cremação, embora antiga, só foi oficialmente permitida pela Igreja Católica em 1964.
- Expressões emocionais intensas, como choros, desmaios e lamentos, especialmente em culturas latinas e indígenas.

Em comunidades indígenas brasileiras, como no Xingu, o ritual do *Kuarup* homenageia os mortos com toras de madeira decoradas, danças e oferendas, revelando uma dimensão coletiva e espiritual da despedida. A diferença entre os velórios papais e os comuns não está apenas na escala ou no protocolo, mas na função simbólica que cada um desempenha. O velório papal é um ato de Estado, de fé e de sucessão espiritual. Já o velório comum é um gesto de afeto, memória e pertencimento. Ambos, no entanto, compartilham um propósito essencial: honrar a vida que se foi e oferecer aos vivos um espaço de luto, consolo e transcendência.

A constante transformação das fotografias *post mortem* está diretamente relacionada aos avanços tecnológicos em dispositivos de captura de imagem, softwares de edição, redes sociais e filtros digitais. Atualmente, essas imagens são recriadas em formatos dinâmicos, como GIFs e vídeos animados, em que algoritmos de inteligência artificial dão movimento a fotografias originalmente estáticas, simulando piscadas ou sorrisos.

Com o progresso tecnológico, é possível que, no futuro, essas representações visuais assumam formas ainda mais sofisticadas, como hologramas ou experiências imersivas em realidade aumentada e virtual. Mesmo diante dessa evolução, certos padrões estéticos e simbólicos tendem a persistir, reforçando a maneira como a sociedade interpreta essas imagens. Seguindo a lógica do quadrado semiótico de Pietroforte (2017), as fotografias *post mortem* podem incorporar valores opostos, expressando simultaneamente contrariedade e contradição, o que também se aplica a mídias digitais como GIFs, vídeos e hologramas.

Embora as fotografias *post mortem* tenham surgido no Século XIX, o desejo humano de perpetuar a memória dos entes queridos e atenuar o impacto do luto continua a impulsionar sua evolução. As plataformas digitais emergiram como os principais espaços para a divulgação dessas imagens, permitindo que homenagens antes realizadas fisicamente sejam agora compartilhadas virtualmente. Dessa maneira, as redes sociais tornaram-se ferramentas essenciais na ressignificação da perda e no processo de luto coletivo.

### 2.3 AS CORES DO LUTO

O uso de fotografias em preto e branco no Instagram para anunciar falecimentos tem se tornado uma prática comum, especialmente em comunicados de luto. Essa estética transmite seriedade e respeito, sendo frequentemente utilizada por perfis oficiais, familiares e amigos para homenagear a pessoa falecida.

Um exemplo notável foi o anúncio da morte da Rainha Elizabeth II, onde o Palácio Real britânico escolheu uma foto em preto e branco para comunicar o falecimento. Além disso, há diversos modelos de notas de falecimento disponíveis em plataformas como o CANVA, que oferecem *templates* prontos para esse tipo de publicação.

A fotografia em preto e branco tem um papel marcante na expressão artística e na comunicação visual, especialmente nas redes sociais. Ela é frequentemente usada para representar estados de espírito intensos, funcionando como um contraponto às imagens coloridas que dominam o espaço digital. Esse estilo destaca emoções de maneira única, revelando profundidade em olhares, delicadeza em gestos e até melancolia escondida em sorrisos.

Historicamente, a fotografia surgiu sem cores, utilizando contrastes entre preto e branco desde o século XVI. Com o avanço tecnológico, os filtros modernos podem capturar uma ampla variedade de cores, mas as imagens monocromáticas ainda mantêm sua força estética. Elas ressaltam detalhes que, em fotografias coloridas, podem passar despercebidos.

Um dos grandes expoentes desse estilo é Sebastião Salgado, renomado fotógrafo que utiliza o preto e branco para enfatizar temas sociais e críticos. Suas imagens provocam reflexões sobre questões urgentes, como fome, desigualdade e sofrimento, levando o espectador a uma experiência visual carregada de significado.

**Figura 06:** Indígena Awá. Ano 2013.



**Fonte:** “Amazônia” – Sebastião Salgado

Em 2013, o fotógrafo Sebastião Salgado visitou a Terra Indígena Awá, no Maranhão, para documentar os desafios enfrentados pelos Awá diante do desmatamento e da invasão de madeireiros. Já em 2016, ele esteve em comunidades indígenas do estado, capturando cenas marcantes da vida cotidiana dos povos tradicionais. As imagens ganharam destaque nacional e internacional anos depois, ao serem exibidas na prestigiada exposição *Amazônia*, realizada no Sesc Pompeia, em São Paulo, em 2022.

A obra fotográfica de Sebastião Salgado, mesmo diante dos avanços tecnológicos contemporâneos, mantém uma preferência pela estética em preto e branco, conferindo à imagem uma certa distância do real ao suprimir as cores do objeto retratado. Essa abordagem faz com que a representação dependa fortemente da interpretação do observador.

Na análise da fotografia documental, um dos aspectos fundamentais a ser considerado é a questão da objetividade na imagem fotográfica. Conforme destaca Vilém Flusser (1985), a fotografia jamais pode ser considerada ingênuas, pois mesmo aqueles que a produzem de maneira aparentemente casual, como turistas ou crianças, estão inseridos em um sistema de significação visual.

O autor estabelece um paralelo entre a câmera fotográfica, enquanto instrumento técnico, e o ser humano, que opera o dispositivo, discutindo a dinâmica de domínio e submissão presente no ato de fotografar. Nesse contexto, o poder da imagem está diretamente relacionado à informação transmitida, uma vez que, na sociedade pós-industrial, o valor da fotografia se deslocou da mera representação de objetos para a construção de discursos e narrativas visuais.

Assim, a fotografia documental não é completamente imparcial, uma vez que há espaço para diferentes interpretações tanto por parte do fotógrafo, que define o enquadramento e o instante da captura, quanto do observador, que atribui significado à imagem.

A fotografia documental possibilita a transmissão de um conhecimento que, anteriormente, era acessível apenas por meio do texto escrito, expandindo a forma de representação para o conteúdo visual. Essa transformação evidencia o papel da imagem na comunicação de informações e na construção de narrativas.

Sobre sua função, Avancini destaca:

A fotografia moderna também passa a documentar as transformações sociais para favorecer a memória e a história. A cidade, e seus habitantes de etnias várias, é lugar privilegiado para refletir sobre os complexos processos sociais, econômicos, culturais e de meio ambiente. A fotografia documental, herdeira da tradição da fotografia geográfica do final do século XIX, acompanha o mundo contemporâneo. A sua primeira função é voltar-se ao objeto registrado para dar testemunho. O documental é abrangente e abarca, portanto, a dimensão do jornalismo. (AVANCINI, 2020, p.3)

Ao abordar os termos fotografia documental e fotojornalismo, é essencial estabelecer uma distinção entre essas práticas, pois, embora ambas estejam voltadas para o registro visual de eventos e objetos, apresentam propósitos distintos. Ambas são amplamente utilizadas no jornalismo, seja em veículos impressos ou digitais, contudo, a fotografia documental possui um nível de aprofundamento maior em sua construção de significado.

De acordo com Freitas e De Paula (2008), a fotografia documental frequentemente se caracteriza por projetos de longa duração, fundamentados em uma diversidade de fontes e influências, além de uma abordagem pautada na análise e na construção teórica. Ademais, sua divulgação ocorre por meio de exposições e publicações, permitindo que as imagens transcendam o caráter informativo imediato e adquiram um papel reflexivo na sociedade.

Um exemplo marcante do trabalho de Sebastião Salgado ocorreu em 1986, quando documentou as condições extremas de trabalho na Mina de Ouro de Serra Pelada, no Brasil. Esse projeto resultou na publicação do livro *Trabalhadores*, uma obra que revelou ao mundo a dura realidade enfrentada pelos operários daquela região.

As imagens capturadas por Salgado possuem grande relevância, pois funcionam como um registro visual de eventos históricos, garantindo que essas situações não sejam esquecidas. Sem essa documentação, muitos aspectos dessas vivências permaneceriam desconhecidos. Dessa forma, sua produção fotográfica permite reflexões profundas, incentiva questionamentos

críticos e possibilita um posicionamento consciente diante das questões sociais e econômicas retratadas.

Sebastião Salgado é amplamente reconhecido como um fotógrafo de linhagem moderna, cuja obra se destaca pelo uso marcante da fotografia em preto e branco. Segundo Barbalho (2010), sua abordagem artística evidencia uma estética refinada e um alto nível técnico em seus projetos fotográficos.

Devido à qualidade singular de suas imagens, Salgado recebeu críticas amplamente positivas, mas também gerou controvérsias, principalmente em relação ao conteúdo de suas obras. Como observa Katia Machado (2012), o fotógrafo optou por abordar questões complexas e desafiadoras, levantando reflexões profundas sobre temas sociais e humanos: “*Salgado escolheu fazer perguntas difíceis de serem respondidas.*”

A fotografia em preto e branco vai além de uma simples configuração da câmera do celular ou de um filtro no Instagram. Ela representa um estilo, um conceito e uma maneira profunda de capturar a essência de paisagens, objetos, animais e pessoas. É uma das formas que a luz nos permite registrar instantes e preservá-los na memória seja na nossa lembrança ou nos arquivos digitais dos dispositivos modernos. A escolha por essa tonalidade é intencional, sabendo que os tons de cinza têm o poder de provocar impacto e transmitir emoções de maneira única.

A fotografia de Sebastião Salgado é reconhecida pelo uso marcante do preto e branco, criando imagens de grande impacto visual e profundidade emocional. Com uma abordagem documental, ele retrata questões sociais e ambientais, evidenciando a força e a dignidade de pessoas em situações difíceis. Seu trabalho tem um caráter humanista, trazendo à tona a realidade vivida por trabalhadores, refugiados e comunidades indígenas.

Sebastião Ribeiro Salgado Júnior (1944-2025) foi um dos fotógrafos documentais mais influentes do século XX e XXI, reconhecido por sua abordagem humanista e seu compromisso com questões sociais e ambientais. Sua obra é caracterizada pelo uso do preto e branco, explorando contrastes e profundidade para transmitir emoções e narrativas visuais impactantes.

O processo de luto é profundamente influenciado por diversos fatores, incluindo as dimensões culturais de quem vivencia essa perda. Desde a Idade Média, a maneira como a sociedade representa a morte e o ato de morrer passou por transformações significativas. Inicialmente, a morte era um evento público e familiar, ocorrendo dentro dos lares, com a presença de parentes e crianças, em um contexto que pode ser descrito como morte domada.

Com o passar do tempo, essa percepção se modificou, e a morte foi sendo progressivamente afastada da vida cotidiana, tornando-se um tema proibido ou invertido. Em vez de ser reconhecida como um fenômeno natural do ciclo da vida, passou a ser considerada um tabu, algo a ser evitado e combatido. Nesse novo contexto, o ato de morrer tornou-se um evento solitário e marginalizado, perdendo seu caráter coletivo e simbólico presente em sociedades anteriores. (KOVÀCS, 2021).

Segundo Bousso (2011), enfrentar o processo de luto envolve a necessidade de compreender e elaborar a perda, reconhecendo seu impacto emocional e social. Esse período exige um processo de adaptação, no qual o indivíduo busca ressignificar a ausência e encontrar formas de seguir em frente, integrando a experiência da perda em sua trajetória de vida.

#### 2.4 A TECNOLOGIA E O LUTO

Com o avanço da história e a disseminação da internet, as redes sociais tornaram-se um ambiente que permite múltiplas formas de expressão, proporcionando aos enlutados um espaço para manifestarem seus sentimentos e reflexões. Por meio das postagens, esses indivíduos buscam compreender a si mesmos e interpretar a realidade ao seu redor.

Nesse contexto, as Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) passaram a integrar a rotina das pessoas de maneira tão intensa que, para seus usuários frequentes, já não são apenas ferramentas tecnológicas, mas sim extensões de suas vidas, servindo como companhia e complemento da experiência cotidiana. (KENSKI, 2013).

Nas redes sociais, observa-se a existência de perfis especializados na manifestação e elaboração do luto, proporcionando um espaço para que indivíduos enlutados possam compartilhar suas experiências e sentimentos. Além disso, há relatos que evidenciam processos de ressignificação vivenciados por aqueles que estão enfrentando a finitude, refletindo sobre a perda e o significado da vida. Paralelamente, páginas memoriais são criadas com o intuito de homenagear pessoas falecidas, preservando sua trajetória e consolidando um espaço virtual de lembrança e reflexão.

O conceito de luto digital refere-se ao processo de elaboração do luto no ambiente virtual, impulsionado pelo avanço das redes sociais e pela crescente necessidade de ferramentas que auxiliem na vivência da perda. Com a disseminação da tecnologia, diversas práticas têm sido incorporadas a esse contexto, incluindo transmissões remotas de cerimônias fúnebres, a criação de memoriais virtuais em homenagem aos falecidos e até o uso de Inteligência Artificial para simular interações, preservando digitalmente aspectos da identidade do indivíduo falecido.

Esse fenômeno levanta reflexões sobre a relação entre memória, tecnologia e imortalidade digital, revelando novas formas de vivenciar e ressignificar o luto no mundo contemporâneo. (MARCOPOLOS; FERNEDA, 2021).

As redes sociais, conforme a definição apresentada por Boyd e Ellison (2007), constituem um serviço digital no qual os usuários podem criar e personalizar seus perfis, estabelecendo conexões com outros indivíduos e possibilitando a interação entre eles. Essa estrutura permite que as pessoas compartilhem informações, visualizem a rede de contatos de terceiros e ampliem suas interações no ambiente virtual.

Dessa forma, as redes sociais se consolidaram como um novo modelo de organização social, viabilizando vínculos sem limitações geográficas ou temporais. Além disso, oferecem aos usuários a autonomia para produzir e disseminar conteúdos, fortalecendo as relações e o fluxo de informações no meio digital. Como aponta Leite (2017), esse fenômeno evidencia uma tendência de comunicação caracterizada pela rapidez, acessibilidade e compartilhamento de conhecimentos.

O Instagram foi criado por Kevin Systrom e Mike Krieger em outubro de 2010, inicialmente voltado para dispositivos com o sistema operacional iOS. Em 2012, a plataforma expandiu sua compatibilidade para usuários do sistema Android (Castro, 2014).

Com uma base de mais de 2 bilhões de usuários ativos, o Instagram consolidou-se como uma rede social dinâmica, permitindo que seus membros interajam por meio de curtidas, comentários e compartilhamentos, tudo de forma instantânea e acessível a partir de dispositivos móveis.

De acordo com Pellanda e Streck (2017), o Instagram é uma plataforma digital cuja utilização pode ser estrategicamente planejada conforme o público-alvo. Nessa rede social, os usuários podem compartilhar imagens e vídeos, explorando diversos recursos para engajamento e interação. Entre as funcionalidades disponíveis, destacam-se o Story, que mantém as publicações visíveis por 24 horas, os posts no feed, o IGTV e o Reels, este último introduzido em 2019, possibilitando a criação de vídeos com duração superior a 60 segundos.

Um exemplo para demonstrar esse movimento do luto coletivo nas redes sociais é interessante relembrar a morte da cantora e compositora sertaneja Marilia Mendonça. A morte da cantora Marília Mendonça, ocorrida em 5 de novembro de 2021, gerou uma intensa comoção nacional, evidenciando o impacto das celebridades na construção do luto coletivo. A artista,

conhecida como a "Rainha da Sofrência", faleceu em um acidente aéreo em Minas Gerais, no auge de sua carreira, deixando um legado significativo para a música sertaneja brasileira.

O falecimento de Marília Mendonça mobilizou milhões de fãs, que expressaram sua dor por meio das redes sociais e em homenagens presenciais. Seu velório reuniu mais de 100 mil pessoas, demonstrando a profundidade do vínculo emocional entre a artista e seu público. Segundo especialistas, o luto coletivo ocorre quando a perda de uma figura pública ressoa amplamente na sociedade, gerando reflexões sobre a finitude humana e a identificação emocional com a trajetória do indivíduo.

A cobertura jornalística da tragédia foi amplamente debatida, especialmente em relação aos aspectos éticos da exposição midiática. Alguns estudos acadêmicos analisaram como a imprensa abordou o acidente e o impacto da notícia na audiência. A relação entre sensacionalismo e a necessidade de informar foi um dos pontos centrais das discussões, considerando o papel da mídia na construção da memória pública de figuras icônicas.

O luto coletivo é um fenômeno que ocorre quando a morte de uma figura pública, um desastre ou uma tragédia afeta muitas pessoas, gerando um sentimento compartilhado de perda e reflexão. Diferente do luto individual, que é vivenciado de maneira privada, o luto coletivo se manifesta em espaços públicos, redes sociais e cerimônias de homenagem, tornando-se um evento social significativo.

Ao observar algumas fotos do velório da cantora Marília Mendonça é possível observar como funciona o luto coletivo na prática, também é possível observar uma cor predominante nas imagens, preta. Essa cor que é tão atribuída ao sentimento de perda.

**Figura 07:** Velório da cantora Marília Mendonça. Ano 2021.



Fonte: Globo.com

**Figura 08:** Card de anúncio oficial da morte da cantora Marília Mendonça. Ano 2021



. Fonte: Instagram profissional da cantora

**Figura 09:** Nota oficial da morte da cantora Marília Mendonça. Ano 2021.



Fonte: Instagram profissional da cantora

**Figura 10:** Imagem post mortem criada por uma fã de Paulo Gustavo. Ano 2021



Fonte Instagram.

Paulo Gustavo Amaral Monteiro de Barros foi um ator, humorista, roteirista e apresentador brasileiro, amplamente reconhecido por sua contribuição para o teatro, cinema e televisão. Nascido em 30 de outubro de 1978, em Niterói, Rio de Janeiro, ele se destacou por seu talento cômico e sua capacidade de conectar-se com o público por meio de personagens icônicos.

Paulo Gustavo ganhou notoriedade com o monólogo *Minha Mãe É uma Peça*, lançado em 2006, onde interpretava Dona Hermínia, uma personagem inspirada em sua própria mãe. O sucesso da peça levou à adaptação para o cinema em 2013, tornando-se um dos filmes mais assistidos do Brasil. O sucesso foi tão grande que gerou duas sequências: *Minha Mãe É uma Peça 2* (2016) e *Minha Mãe É uma Peça 3*.

O artista faleceu em 4 de maio de 2021, vítima de complicações da Covid-19. Sua morte gerou grande comoção nacional, e seu legado continua vivo por meio de suas obras e do impacto que teve na cultura brasileira. Em sua homenagem, foi criada a Lei Paulo Gustavo, que destina recursos para o setor cultural no Brasil, reforçando seu papel na valorização das artes e do entretenimento. A morte de Paulo Gustavo, em 4 de maio de 2021, foi um dos momentos mais marcantes da pandemia de Covid-19 no Brasil. O ator e humorista, amplamente querido pelo público, faleceu devido a complicações da doença após mais de 50 dias de internação.

Durante o período em que esteve hospitalizado, Paulo Gustavo passou por diversos tratamentos, incluindo a oxigenação por membrana extracorpórea (ECMO), um procedimento utilizado em casos graves para auxiliar a função pulmonar. Apesar de algumas melhorias ao

longo do tratamento, seu quadro se agravou nos últimos dias, culminando em uma embolia pulmonar que levou ao seu falecimento.

A morte do artista gerou grande comoção nacional e reforçou a gravidade da pandemia, evidenciando os riscos da doença mesmo para pessoas com acesso a tratamentos avançados. Seu legado permanece vivo, tanto por meio de suas obras quanto pela Lei Paulo Gustavo, criada para apoiar o setor cultural no Brasil.

Durante os períodos mais críticos da pandemia de Covid-19, a sociedade enfrentou impactos profundos na forma de velar seus mortos e vivenciar o processo de luto. Conforme destaca Amaral (2022), as circunstâncias impostas pela crise sanitária, como a superlotação dos hospitais, a escassez de leitos e a falta de profissionais de saúde, agravaram ainda mais a vulnerabilidade daqueles que necessitavam de assistência médica.

Além disso, o afastamento de inúmeros trabalhadores da área da saúde devido a adoecimentos e óbitos contribuiu para um cenário de desassistência, elevando significativamente o risco de mortalidade entre os pacientes. Esse contexto impôs desafios não apenas ao sistema hospitalar, mas também aos familiares, que tiveram que lidar com restrições em cerimônias fúnebres, limitando ritos tradicionais de despedida.

Além do alto risco imposto pela Covid-19, a sociedade enfrentou restrições severas na realização de rituais de despedida, tanto para aqueles que estavam em seus últimos momentos de vida quanto para os que faleciam. Essas medidas eram necessárias para conter a disseminação do novo coronavírus, mas impactaram profundamente o processo de luto e a forma como as perdas eram vivenciadas.

O cenário da pandemia assemelhava-se, em muitos aspectos, às mortes súbitas provocadas por desastres, gerando uma sensação de insegurança e fragilidade. O temor por perdas múltiplas dentro de uma mesma família se intensificou, reforçando o clima de instabilidade emocional e social daquele período.

Amaral (2022) aponta que, durante esse período, houve uma intensificação e formalização de aspectos já presentes no contexto histórico da interdição da morte, conforme discutido por Ariès (1977). Entre esses elementos, destaca-se o afastamento das famílias no acompanhamento de seus entes queridos hospitalizados e nos momentos finais de vida, além da realização de rituais fúnebres de forma mais discreta ou até mesmo inexistente.

Por outro lado, Lisbôa e Crepaldi (2003) enfatizam que a possibilidade de uma despedida em vida pode influenciar significativamente na aceitação da morte, contribuindo para uma elaboração mais estruturada do luto pós-óbito. Esse momento de despedida permite que os familiares expressem sentimentos de amor, carinho e fé, além de resolverem questões pendentes, fortalecendo o vínculo emocional antes da perda definitiva.

O colapso dos serviços funerários durante a pandemia, associado à cremação compulsória, ao sepultamento em valas coletivas e às severas restrições aos velórios, trouxe impactos profundos para os enlutados. A impossibilidade de realizar ritos tradicionais de despedida e a limitação na presença de familiares nesses momentos simbólicos alteraram significativamente a forma como a sociedade vivenciou o luto.

A imprevisibilidade e a gravidade da situação impostam pelo contexto pandêmico contribuíram para um quadro de sofrimento psíquico, potencializando desafios na elaboração do luto. Além disso, as dificuldades enfrentadas podem estar diretamente associadas ao desenvolvimento de lutos prolongados ou complicados, fenômenos que ainda são objeto de investigação científica. O impacto emocional e social dessas circunstâncias reforça a necessidade de estudos aprofundados sobre as consequências dessa ruptura na vivência do luto coletivo e individual.

Com o advento da internet, o luto coletivo passou a ser amplamente expresso nas redes sociais. Plataformas como Instagram, Twitter e Facebook possibilitam que indivíduos compartilhem homenagens, memórias e sentimentos, criando um espaço digital para a vivência do luto. Estudos apontam que essa interação virtual pode auxiliar na elaboração da perda, permitindo que as pessoas se conectem e encontrem suporte emocional em comunidades online.

Casos emblemáticos de luto coletivo incluem a morte de figuras como Marília Mendonça, cuja partida gerou uma intensa comoção nacional, mobilizando milhões de fãs em homenagens presenciais e digitais. Outro exemplo foi o falecimento de Nelson Mandela, que resultou em manifestações globais de respeito e reconhecimento por seu legado.

Desde os primórdios da humanidade e, a morte tem sido uma presença constante na experiência humana, compondo o que se entende como o ciclo da vida, que abrange o nascimento, o crescimento, a vivência e, por fim, a finitude. Ao longo da história, diferentes sociedades atribuíram significados diversos ao ato de morrer, moldando seus ritos e práticas de acordo com as concepções culturais e filosóficas de cada período.

Conforme destaca Ariès (2012) em *História da Morte no Ocidente*, a maneira como a morte é compreendida e vivenciada varia conforme o contexto histórico. O autor ressalta que, ao longo do processo de civilização, os indivíduos passaram a conferir sentido não apenas à própria morte, mas também à morte dos outros, construindo formas simbólicas de lidar com a perda e a memória dos falecidos.

Dessa maneira, é fundamental reconhecer que esse fenômeno está intrinsecamente vinculado às dinâmicas culturais, uma vez que, conforme aponta Kovacs (2005), a percepção da morte, bem como os rituais funerários e os processos de elaboração do luto, apresenta variações significativas entre diferentes culturas. Cada sociedade atribui sentidos próprios à finitude, moldando suas práticas e representações simbólicas de acordo com seus valores e crenças.

Ademais, segundo Franco (2021), o indivíduo em processo de luto está inserido em um contexto cultural específico, caracterizado por elementos únicos que influenciam sua vivência da perda. Esses aspectos incluem concepções religiosas, estruturas sociais e experiências subjetivas que determinam a forma como o enlutado comprehende e ressignifica sua dor, evidenciando a diversidade nas manifestações do luto ao redor do mundo.

A experiência de perder alguém significativo ou enfrentar o rompimento de um vínculo provoca impactos profundos na trajetória pessoal, uma vez que a história da perda tem suas raízes nos laços construídos entre os indivíduos envolvidos e nas relações estabelecidas com objetos ou situações de grande valor emocional.

Além disso, embora o luto compartilhe aspectos comuns entre os indivíduos—como sentimentos, emoções e padrões comportamentais, ele também carrega dimensões subjetivas e únicas, refletindo a singularidade de cada história de vida. Como destaca Franco (2021), a forma como cada pessoa vivencia e ressignifica a perda está diretamente relacionada às experiências individuais e à construção de sentido para sua própria existência.

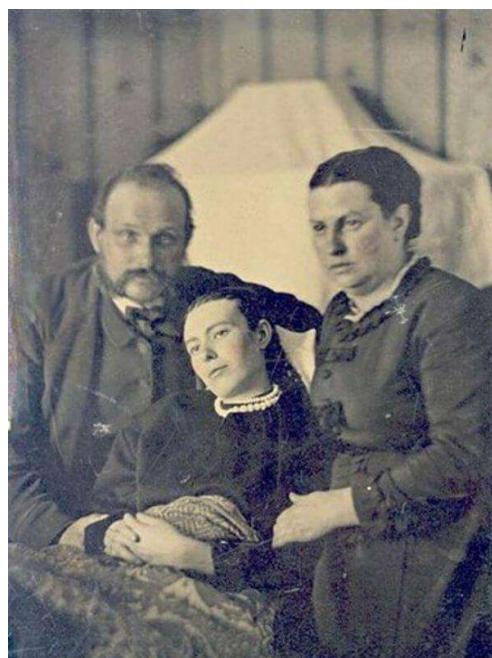
Soares (2020) destaca que a escolha da cor do luto é uma prática cultural amplamente difundida e varia conforme a tradição e os costumes de cada sociedade. Essa associação cromática permite que os indivíduos expressem suas emoções diante da perda, funcionando como um símbolo visual do sofrimento e da despedida. Apesar das diferenças culturais, há um padrão observado globalmente: cada cultura tende a atribuir uma cor específica ao rito funerário e ao período de luto. No contexto ocidental, a predominância do preto reflete conceitos de ausência de luz, melancolia, finitude e destruição, consolidando-se como um elemento

simbólico relacionado à tristeza e ao recolhimento. Quando utilizado nas vestimentas dos enlutados, o preto reforça a expressão do pesar, sendo influenciado por fatores como cultura, religiosidade e a tradição histórica transmitida por indivíduos e instituições que impactam a forma como a sociedade vivencia o luto.

A associação da cor preta ao luto tem origens que remontam ao Império Romano, consolidando-se ao longo dos séculos sob influências de diferentes períodos históricos. Durante a Idade Média e o Renascimento, essa prática foi reforçada por costumes religiosos e sociais que atribuíam ao preto um simbolismo de dor e recolhimento. (Soares,2020)

No século XIX, a Era Vitoriana trouxe normas rigorosas para o comportamento dos enlutados, incluindo códigos de vestimenta que ditavam o uso exclusivo do preto em funerais e no período de luto. Com a chegada da Revolução Industrial, essa tradição se expandiu para diferentes camadas da sociedade, especialmente na América do Norte, que incorporou os padrões estabelecidos pelo Reino Unido. Por fim, as duas Guerras Mundiais provocaram significativas mudanças na estrutura social e cultural, afetando também a maneira como o luto era vivenciado. (Soares,2020).

**Figura 11:** Casal Vitoriano posa com a filha morta. Data desconhecida.



**Fonte:** Wikimedia Commons

Na Inglaterra vitoriana, a morte ocupava um lugar central na vida cotidiana, não apenas como evento inevitável, mas como presença constante e visível. Os costumes sociais passaram

a incorporar o luto de forma intensa e prolongada, não só nas vestimentas escuras usadas diariamente, mas também nos gestos, nas palavras e nas imagens. A morte, embora temida e muitas vezes silenciada, era também cuidadosamente encenada, como se fosse possível suavizar sua brutalidade por meio de rituais e símbolos.

A sociedade daquele período desenvolveu uma relação paradoxal com a finitude: ao mesmo tempo em que evitava falar abertamente sobre a morte, criava formas elaboradas de mantê-la próxima. O corpo do falecido era tratado com reverência, fotografado, velado com flores e lembranças, como se sua presença pudesse ser estendida além do último suspiro. Era uma tentativa melancólica de negar a transitoriedade da vida, de resistir à ideia de que tudo se desfaz.

Nunca, talvez, a cultura ocidental tenha dramatizado tanto a morte. A dor da perda se manifestava em expressões sentimentais intensas, em gestos desesperados de apego ao corpo ausente. O falecido deixava de ser apenas alguém que partiu, tornava-se objeto de devoção, de memória, de culto. Dedicar-se aos mortos era, para os vitorianos, uma forma de enfrentar o vazio existencial gerado por uma sociedade cada vez mais voltada ao consumo, à razão e à materialidade.

Por volta de 1840, Louis Daguerre impulsionou a difusão de um costume peculiar pela Europa ao aprimorar as técnicas fotográficas. A prática da fotografia post-mortem tornou-se tão comum que diversos profissionais passaram a se especializar exclusivamente nesse tipo de registro. Na Figura 27, intitulada “Casal posa com sua filha” apresenta esse costume comum na Era Vitoriana, a filha é a pessoa morta na foto, percebe-se pelo posicionamento do corpo, rigidez do semblante, o pescoço sem sustentação e as roupas escuras e a predominância das vestimentas que evidência o luto por parte da família.

Desde o final do século XVIII, já se percebia uma mudança na sensibilidade coletiva: a morte deixava de ser apenas um fim biológico e passava a ser vivida como experiência emocional profunda, capaz de transformar a relação dos indivíduos com o tempo, com o corpo e com a memória. Essa nova forma de sentir e representar a morte moldaria não apenas os rituais funerários, mas também a arte, a literatura e, sobretudo, a fotografia, que se tornaria um dos principais instrumentos para eternizar o que já não podia ser tocado.

**Figura 12:** Bebê vitoriano morto com as mãos postas juntas em posição de oração. Data Desconhecida.



**Fonte:** Wikimedia Commons

A figura 12 é apresentado um bebê vitoriano morto com as mãos postas juntas em posição de oração. Uma espécie de cadeira com encosto é utilizada para apoiar a cabeça da criança, os olhos entreabertos acusam a falta de vida no bebê. A paralisação do corpo, a coroa de flores na cabeça sugere o tipo de fotografia mortuária. A figura 10 e a figura 11 se encaixa no tipo de fotografia o morto como vivo, classificação feita por Jay Ruby para classificar os três tipos de fotografia produzidas no decorrer da história. A fotografia o morto como vivo tem a intenção de “enganar” a morte. Constrói o último momento do defunto em posições de pessoas vivas, sentado, em pé, apoiado, com os familiares.

**Figura 13:** Mulher vitoriana com véu e grinalda. Data desconhecida



. Fonte: Wikimedia Commons

Embora não tenha sido uma prática comum registrada em manuais ou códigos funerários, há relatos e representações artísticas que sugerem que algumas mulheres, especialmente jovens que morreram antes de se casar, eram enterradas com vestidos de noiva. Como na figura 29, o vestido branco representava a inocência da mulher que morreu antes de consumar o casamento. Ou até mesmo a ideia de que a mulher "casaria com a morte" ou com o além, reforçando o imaginário romântico da época.

Ariès (2012) examina a forma como a morte foi percebida ao longo da história na sociedade ocidental, identificando quatro principais modelos de vivência desse fenômeno: a morte domada, a morte de si mesmo, a morte do outro e a morte interdita.

No contexto da morte domada, predominava a ideia de que a morte era um evento natural do cotidiano, aceito sem grande resistência ou temor. Durante esse período, era comum que os indivíduos falecessem em suas próprias casas, plenamente conscientes de sua condição, cercados por familiares, incluindo crianças. O rito fúnebre mantinha características simples e reservadas, permitindo que a pessoa expressasse seus últimos desejos, contribuísse na organização do funeral e se despedisse daqueles com quem mantinha vínculos significativos.

O luto daqueles que permaneciam era vivenciado de maneira breve e pouco dramática, refletindo a visão de que a morte fazia parte do ciclo natural da vida, sem ser marcada por forte negação ou sofrimento prolongado. Essa abordagem evidencia a maneira como diferentes períodos históricos moldaram as percepções sociais sobre a finitude humana.

Com a modernização da sociedade, a forma como a morte é vivenciada sofreu transformações significativas. Atualmente, é comum que o falecimento ocorra em ambientes

hospitalares, onde o indivíduo está cercado por equipamentos médicos, afastado de seu lar, de seus entes queridos e das referências que marcaram sua trajetória.

Esse distanciamento contribui para a construção de um luto mais intenso e doloroso, tanto para quem parte quanto para aqueles que permanecem. Além disso, observa-se uma diminuição da participação das crianças nesse processo, bem como da própria pessoa enferma na organização de seus ritos funerários. Esse afastamento decorre, em grande parte, da tendência de evitar o tema da morte, que deixou de ser tratado como um fenômeno natural da existência e passou a ser percebido como um tabu social (Ariès, 2012).

O luto deixou de ser manifestado por gestos e expressões vocais, passando a ser simbolizado por cores e vestimentas específicas. As roupas utilizadas nesse contexto não apenas representavam o sentimento de perda, mas também indicavam a posição social do falecido. O preto tornou-se a cor predominante nesse ritual, sendo associado à seriedade e ao recolhimento. O traje tradicional era composto por peças longas e com capuz, cobrindo parte do rosto e reforçando o caráter solene do período de luto social (Ariès, 2012).

Ao longo dos séculos, diferentes sociedades desenvolveram rituais funerários específicos, refletindo seus valores e tradições culturais. Como aponta Kovacs (2005), essas práticas variam significativamente entre distintos contextos socioculturais, tendo como objetivo auxiliar na compreensão e elaboração da perda diante da finitude humana.

Nesse sentido, as vestimentas utilizadas pelos enlutados também fazem parte desse processo simbólico, adquirindo significados particulares que expressam o respeito pela pessoa falecida e a manifestação pública do luto.

Segundo Soares (2020), registros históricos indicam que o uso da cor preta como símbolo de luto remonta ao Império Romano (27 a.C – 476 d.C). Nessa época, os familiares do falecido vestiam a Toga Pulla, uma vestimenta escura utilizada para expressar o pesar pela perda. Além de representar o sofrimento, acreditava-se que o uso dessa roupa poderia evitar que o espírito do morto retornasse para assombrar os vivos.

Com o passar dos séculos, a relação com o luto foi se transformando, especialmente durante a Idade Média, período em que os rituais funerários adquiriram forte influência religiosa. Nesse contexto, o preto passou a simbolizar ausência de luz, tristeza e sofrimento, conferindo um caráter mais dramático às cerimônias de despedida.

Conforme aponta Schimit (2009, 2010, 2017), a vestimenta utilizada nesse período servia não apenas como manifestação do luto, mas também como um sinal de respeito ao falecido, consolidando-se como um elemento essencial na identificação da perda dentro da sociedade.

Durante a Idade Média e o Renascimento, o uso de vestimentas de luto estava associado a uma distinção social significativa. Apenas membros da aristocracia e da realeza tinham o costume de vestir preto como símbolo de luto, sendo essa prática especialmente comum entre mulheres e viúvas. Além do traje escuro, era comum o uso de bonés, véus, cocares, joias e medalhões contendo uma mecha de cabelo do falecido, reforçando a ligação simbólica com a perda.

Além disso, em algumas regiões da Europa Medieval, o branco também era utilizado como representação do luto profundo. Esse costume foi observado na França até o período da Revolução e no Reino Unido até a Era Vitoriana, momento em que as práticas funerárias passaram por transformações influenciadas por fatores culturais e históricos (Soares, 2020).

No século XIX, as normas relacionadas ao luto eram particularmente rígidas e complexas, especialmente em países como França e Portugal, bem como em suas colônias e territórios que estavam sob sua influência cultural. Nesse período, a maneira como o luto era vivenciado envolvia uma série de regras que determinavam não apenas a vestimenta, mas também a postura e comportamento dos enlutados.

As cores, os estilos de vestimenta e a conduta adotada pelos indivíduos em luto tornaram-se elementos essenciais na expressão pública da dor e do respeito pelo falecido. Como aponta Schimitt (2017), esses aspectos desempenhavam um papel fundamental na caracterização da experiência do luto dentro da sociedade daquele período

Na França, sede das boas maneiras e referência de bom gosto para todo o mundo ocidental, o luto tinha regras bem definidas e tempos longos: para viúvas, dois anos no mínimo, sendo o primeiro em luto pesado. Na perda de mãe, pai ou sogros, um ano; de avós, tios, primos, cunhados: três meses. A primeira metade desses períodos, severo; a segunda, aliviado. Não havia prescrição de nojo pelos descendentes (filhos e sobrinhos). A fase do luto fechado pressupunha grande austeridade no comportamento, que se refletia nos usos indumentários. O preto era a cor por excelência e o tecido, a lã. (Schimitt, 2017, p. 6):

Com base nos estudos de Schmitt (2009, 2010, 2017), percebe-se que, após a perda de um ente querido, era comum que os indivíduos vestissem trajes pretos por um período

específico. Entretanto, na Era Vitoriana, a indumentária de luto passou a variar conforme o status social dos enlutados.

Nesse cenário, o vestuário assumiu uma função dupla: além de representar o respeito pela perda, tornou-se um símbolo de distinção social. Durante o século XIX, os trajes utilizados nos funerais eram confeccionados com tecidos de alto custo, o que reforçava a hierarquia entre diferentes grupos sociais. Assim, o luto deixou de ser apenas uma manifestação de pesar e passou a refletir aspectos de posição e prestígio dentro daquela sociedade.

Segundo Santana e Senko (2016), a Era Vitoriana (1837–1904), marcada pelo reinado da Rainha Vitória, exerceu uma forte influência sobre o mundo ocidental, impactando estilos de vida, manifestações artísticas e o desenvolvimento industrial. Esse período também foi caracterizado por desafios sociais, como doenças, violência e elevadas taxas de mortalidade.

Nesse contexto, conforme apontam Schmitt (2009, 2010, 2017), o luto passou a ser tratado como uma prática regulamentada, estabelecendo normas específicas, especialmente no que se referia à vestimenta dos enlutados. O ritual fúnebre seguiu um padrão dividido em dois estágios: luto fechado (classificado em profundo e ordinário) e meio luto. No primeiro estágio, as mulheres enlutadas, sobretudo as viúvas, eram obrigadas a vestir trajes pretos, acompanhados de acessórios e lenços da mesma cor. O luto se tornava visivelmente marcante por meio do uso de véus de crepe preto, longos e cobrindo todo o rosto, simbolizando a devoção e o respeito eterno ao falecido esposo. Além disso, era proibido o uso de joias, perfumes e penteados sofisticados, reforçando a ideia de sobriedade e recolhimento.

Com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, diversas transformações sociais foram implementadas, influenciando diretamente os costumes e comportamentos da população. Nesse processo de adaptação, as normas relacionadas ao luto também passaram por modificações, tornando-se mais rígidas e amplamente supervisionadas pela sociedade, que esperava dos enlutados uma postura condizente com o momento de perda.

O rito funerário, nesse período, tornou-se um evento solene e custoso, cuidadosamente organizado para causar impacto naqueles que presenciavam a despedida. Em algumas ocasiões, familiares chegavam a contratar indivíduos encarregados de manifestar o sofrimento de forma dramática, intensificando o caráter simbólico da cerimônia e atribuindo maior relevância à memória do falecido (Schmitt, 2017).

Schmitt (2017) conclui destacando que, embora os códigos de vestimenta e conduta relacionados ao luto possam parecer excessivamente rígidos aos olhos contemporâneos, no

contexto da época, tais normas eram amplamente aceitas e integradas à rotina social. A demonstração do luto por meio das vestimentas seguia um padrão discreto e formal, sendo, nas palavras da autora, uma prática "entediante".

No cenário atual, essas regras se mostram menos impositivas, já que não há exigências formais sobre a maneira como o luto deve ser expresso. Assim, o uso de vestimentas específicas tornou-se uma escolha pessoal, adotada por aqueles que desejam seguir tal tradição, sem que haja uma obrigação social para sua observação.

Não se pode ignorar o fato de que somos seres históricos, cuja identidade e percepção do mundo carregam vestígios do passado. A todo momento, somos influenciados por dinâmicas culturais, que não apenas moldam novas formas de pensar, agir e sentir, mas também resgatam tradições que continuam a exercer impacto sobre nossa construção social e subjetiva.

A fotografia em preto e branco pode ser obtida por meio de diferentes métodos, dependendo dos equipamentos e dos procedimentos adotados no processo de captura e edição da imagem. Cada abordagem apresenta características específicas que influenciam o resultado estético e técnico da composição fotográfica.

Algumas câmeras digitais possuem um modo dedicado à captura monocromática, permitindo a obtenção de imagens em preto e branco sem a necessidade de ajustes posteriores. Essa funcionalidade elimina a etapa de conversão digital, garantindo que a fotografia já seja registrada sem informações de cor.

No contexto da fotografia analógica, o uso de filtros coloridos é uma técnica comum para alterar a tonalidade dos tons de cinza. Esses filtros permitem o aumento do contraste e o destaque de determinados elementos da composição, proporcionando um maior controle sobre a intensidade e a profundidade da imagem.

No processo de edição digital, softwares especializados, como *Adobe Photoshop* e *Lightroom*, possibilitam a conversão de imagens coloridas para preto e branco. Esse procedimento envolve ajustes de dessaturação, contraste e luminosidade, permitindo que o fotógrafo refine a estética da imagem e enfatize detalhes específicos da composição.

Na fotografia analógica, o emprego de filmes específicos para preto e branco resulta em uma estética singular, caracterizada pela granulação e profundidade tonal. Esse método preserva uma qualidade artística e técnica distinta, que se diferencia das imagens convertidas digitalmente.

Para além de suas implicações culturais e religiosas, a utilização da cor preta como símbolo de luto também apresenta significativos impactos psicológicos. O preto é tradicionalmente associado à seriedade, sobriedade e introspecção, características que conferem à cor uma função expressiva na manifestação da dor e do recolhimento após uma perda.

Ademais, sua presença no vestuário e em outros elementos simbólicos pode contribuir para a construção de um ambiente de maior contenção emocional, permitindo que os indivíduos vivenciem o luto de forma estruturada. Esse efeito psicológico reforça a ideia de disciplina e resguardo, auxiliando na adaptação emocional durante períodos de maior vulnerabilidade.

O uso de fotografias em preto e branco no Instagram para anunciar o falecimento de alguém pode causar um impacto emocional significativo nos espectadores. Essa escolha estética está associada a diversos fatores simbólicos e psicológicos.

Primeiramente, o preto e branco remete à seriedade e sobriedade, características fundamentais em momentos de luto. A ausência de cores transmite um tom melancólico e reflexivo, reforçando a gravidade da perda. Além disso, essa estética visual pode gerar um efeito de surpresa para quem vê a publicação, pois muitas vezes a mudança repentina para uma imagem monocromática sinaliza uma notícia inesperada e triste.

Outro aspecto relevante é a memória e atemporalidade que o preto e branco proporciona. Ao remover as cores, a imagem adquire um caráter mais universal e simbólico, destacando a importância da pessoa falecida sem distrações visuais. Esse tipo de fotografia também pode ser utilizado para homenagens, reforçando a ideia de respeito e lembrança.

### 3 O REGISTRO DO AUSENTE: A FOTOGRAFIA MORTUÁRIA NO SERTÃO BAIANO

#### 3.1 A FOTOGRAFIA COMO FONTE HISTÓRICA

Não é necessário justificar a importância da fotografia como fonte histórica, mas é interessante destacar a trajetória histórica da fotografia até se tornar fonte documental. Para entender a fotografia como fonte histórica, é necessário observar os usos sociais que permearam a invenção fotográfica no decorrer dos séculos XIX e XX. Logo que a fotografia foi inserida no mercado das indústrias culturais, em decorrência do processo de industrialização e dos avanços tecnológicos da invenção, rapidamente percebeu-se o seu potencial para atender as diversas camadas da sociedade devido ao seu baixo custo e à possibilidade de produção em série. Aos poucos, a fotografia foi substituindo a pedra litográfica, uma técnica de gravura que envolve a criação de desenhos sobre uma matriz de pedra calcária com um lápis gorduroso.

Invenção burguesa por excelência, a fotografia popularizou o retrato e levou aos recantos mais distantes do mundo essa “caixa de pandora”, contendo paisagens de lugares exóticos, de monumentos, de tipos humanos, retratos com apelos eróticos, paisagens urbanas das metrópoles, imagens chocantes de guerras e de conquistas científicas. No campo da arte, a fotografia ampliou o acesso de alunos, profissionais e leigos a modelos e a obras de arte antes fruídas somente *in loco* ou “reinterpretadas” por gravuristas em publicações. Enquanto a nobreza cultivava seus valores e costumes para serem consumidos pelo seu próprio grupo, a burguesia se extrovertia em um afã cosmopolita e imperialista. As coberturas fotográficas dos mais variados temas pregavam a viagem e o conhecimento por meio da imagem (Lima; Carvalho, 2015, p. 30).

A fotografia se tornou um grande negócio, com ateliês fotográficos e fotógrafos ambulantes produzindo milhões de imagens dos mais diversos grupos sociais. Ela faz parte de muitos setores da vida social. Está presente na vida privada, como nos álbuns de família, que promovem uma espécie de narrativa familiar, assim como na vida pública, a exemplo das impressões em jornais e revistas.

Uma característica importante e marcante das imagens como fontes históricas é que elas comunicam clara e rapidamente os detalhes de um processo complexo que a escrita levaria muito mais tempo para descrever. Ao tratar as imagens como fontes de pesquisa, em especial a fotografia, é fundamental observar critérios essenciais que garantam a ética e a integridade do estudo. O primeiro aspecto a ser considerado é o consentimento e os direitos autorais, pois, caso as imagens envolvam pessoas, torna-se imprescindível obter autorização explícita para seu uso. Além disso, é necessário respeitar a legislação vigente sobre direitos autorais, garantindo que as imagens sejam utilizadas de maneira adequada (Burke, 2004).

Outro ponto relevante é a contextualização e interpretação, visto que as fotografias não podem ser empregadas fora de seu contexto original para evitar distorções ou interpretações equivocadas. Para assegurar uma análise precisa, o pesquisador deve adotar uma metodologia rigorosa que conte com os aspectos históricos e sociais relacionados à imagem. Por fim, a transparência e referência são indispensáveis, tornando obrigatória a correta atribuição da fonte das imagens e a explicitação da metodologia utilizada em sua análise, garantindo credibilidade e confiabilidade à pesquisa (Burke, 2004).

A interpretação de imagens varia conforme a abordagem teórica adotada por diferentes estudiosos. No entanto, há um consenso sobre determinados elementos que influenciam diretamente o significado visual e, por isso, devem ser identificados no processo analítico. Muitos pesquisadores fundamentam suas análises nas contribuições de Panofsky (1976), que propõe três níveis distintos para a compreensão conceitual das imagens. Dentre eles, o fotógrafo e pesquisador Kossoy (2007, p. 47), que trata sobre o tema da seguinte forma:

[...] na análise e interpretação das fotografias, fundamentamo-nos, em parte, nos conceitos de Erwin Panofsky, apesar de seu método ter sido originalmente desenvolvido para a representação pictórica. Em especial, sua abordagem iconológica é relevante, pois corresponde ao nível mais profundo da interpretação, voltado para a identificação do significado intrínseco da imagem. Panofsky estabeleceu três etapas de análise: a descrição pré-iconográfica, que corresponde à percepção imediata dos elementos visuais (nível primário ou natural); a análise iconográfica, que busca reconhecer significados convencionais e simbólicos (nível secundário); e, por fim, a interpretação iconológica, que se diferencia das anteriores por buscar uma compreensão mais ampla do conteúdo subjacente à imagem, incorporando valores simbólicos e contextuais.

Ainda sobre a análise de fotografias, Costa (2005, p. 85) afirma que:

As fotografias podem ser analisadas a partir de diferentes tipos de informações, cada uma contribuindo para a compreensão do significado e da construção da imagem. As informações técnicas permitem distinguir características como cor e formato, possibilitando a identificação entre uma foto colorida e outra em preto e branco. Quanto maior o conhecimento sobre o processo fotográfico, mais detalhes técnicos podem ser percebidos e interpretados. As informações visuais dizem respeito à configuração estética da imagem, incluindo a composição, o enquadramento e o uso da iluminação, além da identificação do fotógrafo e das escolhas feitas na organização dos elementos visuais. Já as informações textuais referem-se ao conteúdo expresso na fotografia, ou seja, o tema abordado e a forma como esse assunto é representado. Por fim, as informações contextuais envolvem os fatores que motivaram a criação da imagem, compreendendo as intenções do fotógrafo e o contexto sociocultural no qual a fotografia foi produzida.

Além disso, as imagens têm o poder de capturar nuances visuais e emocionais que os textos podem não expressar plenamente, proporcionando uma compreensão mais imediata e

impactante dos eventos históricos. Por meio de fotografias, ilustrações e outras representações visuais, é possível acessar aspectos culturais, sociais e políticos de uma época com uma riqueza de detalhes que complementa e enriquece as narrativas escritas (Burke, 2004).

A fotografia é um espelho do momento do passado, na qual se recupera a presença dos ausentes (Leite, 2000): ela funciona na tarefa de reconstituição histórica do passado. Porém, é necessário compreender que o ato de fotografar é um recorte temporal e espacial de um momento. Conforme alerta o historiador Peter Burke (2017), tanto na fotografia como na pintura, é necessário resistirmos ao impulso de visualizar essas imagens como representações precisas ou imagens de espelho de um determinado modelo de como ele ou ela especificamente era no momento em que a imagem foi produzida.

Como testemunha ocular, a fotografia possibilita registrar biografias de pessoas comuns, capturando diversas fases e momentos da vida. Elas possuem a função de documentos valiosos, com teor de afetividade. Entre os diversos tipos de fotografias, destacam-se os retratos de defuntos produzidos no momento do velório e do sepultamento. A fotografia mortuária oportuniza uma última lembrança do modelo defunto junto aos seus.

Para Kossay (1999, p. 42), existe uma relação intrínseca que se estabelece entre a memória e a fotografia:

Fotografia é Memória e com ela se confunde. O estatuto de recorte espacial interrupção/temporal da fotografia se vê rompido na mente do receptor em função da visibilidade e “verismo” dos conteúdos fotográficos. A reconstituição histórica de um tema dado, assim como a observação do indivíduo rememorando, através dos álbuns, suas próprias histórias de vida, constitui-se num fascinante exercício intelectual pelo qual podemos detectar em que medida a realidade anda próxima da ficção. Veremos que a reconstituição – quer seja ela dirigida à investigação histórica ou a mera recordação pessoal – sempre implicará um processo de criação de realidades, posto que elaborada por meio das imagens mentais dos próprios receptores envolvidos.

Para Kossay, existe um elo entre imagem fotográfica e memória, o que parece fazer sentido; porém, é necessário e complexo definir a fotografia como memória ou imagem mental. O sociólogo Guilherme Koury, um dos principais pesquisadores brasileiros no campo do estudo da fotografia de defuntos, realizou a maior pesquisa sobre o tema até então conhecida. Segundo ele, a relação entre luto, memória e morte na fotografia se apresenta dentro de um contexto afetivo:

A fotografia, melhor do que outros registros, parece possuir esse dom da imortalidade. Se prisioneira do espaço doméstico, marca a recordação a um momento passado, do

registro fotográfico. A ideia que fica é a que foi registrada, prenhe de sentimentalismo de ternura porque afastada do presente. Se por um lado é um atestado da morte, a fotografia no privado parece compor um cenário onde o passado parou no presente da foto (Koury, 2001, p. 4).

No Nordeste brasileiro, houve uma produção intensa e um amplo consumo da fotografia mortuária nos finais do século XIX e no decorrer do século XX, como afirma Koury (2001, p. 68-69):

Este tipo de fotografia, desde o seu aparecimento e prática no Brasil dos finais do século XIX, ao compor o álbum privado das famílias, buscava conservar a ideia de uma passagem tranquila do morto para a vida eterna, ou uma visão de paz a despedida do morto para com a vida dos seus. Uma espécie de satisfação social de representação do corpo do morto em paz com a sociedade dos vivos e com o além. O que as fotografias mortuárias, junto de outras imagens visuais como a pintura no século XVIII e XIX, possibilitaram, de modo mais efetivo e emocionalmente satisfatório.

Assim, uma série de imagens fotográficas de tipo mortuária pode possibilitar que o pesquisador ou pesquisadora as explore como testemunhos de práticas culturais e sociais, que ligam individualidades e coletividade, ou seja, como documento do convívio social. Apesar da prática do retrato mortuário ser considerada no atual contexto como obsoleta, com esta pesquisa pretende-se apresentar que sua produção e consumo estiveram bastante vivos no século passado e ainda estão, mesmo na atualidade.

Para o historiador francês Philippe Ariès (1914-1982), esse tipo de fotografia tornou-se raro no século XIX e desapareceu no decurso do século XX; mas, no Nordeste brasileiro, houve uma produção e consumo intensos desse tipo de fotografia no decorrer do século XX, como aponta o professor Titus Riedl na sua obra *Ultimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro* (2008) Nos dias atuais, inclusive, ainda se percebe a presença, em índices menores, da fotografia *post mortem*, ainda que, diferentemente do que acontecia no passado, constantemente cause repulsa e estranhamento a seus espectadores.

Pode-se argumentar que, antes, o retrato pós-morte foi uma prática social aceitável, visto que famílias o penduravam nas paredes, enviavam para os amigos e parentes. Existiam estúdios especializados na prática e fotógrafos que anunciavam os serviços nos veículos de comunicação. Segundo Jay Ruby (2001), os retratos faziam parte do imaginário imagético de muitas famílias, de diferentes camadas sociais do continente americano.

Como testemunho ocular do passado e propensão à imortalidade, a fotografia possibilita registrar uma espécie de biografias de pessoas comuns, de todas as fases e em diversos

momentos da vida. Elas possuem a função de documentos valiosos, com teor de afetividade. Entre os diversos tipos de fotografias, destacam-se os retratos de defuntos produzidos no momento do seu velório e do sepultamento, oportunizando uma última lembrança do modelo defunto junto aos seus.

Desde os primórdios da humanidade, existe uma necessidade de ritualizar o luto deixado pela perda de alguém próximo. Assim, diversas representações do morto, como as efígies, as máscaras e as pinturas foram praticadas ao longo do tempo. O artefato fotográfico da pessoa morta ritualiza a presença material e visual que preenche o vazio deixado pela partida do ente querido. Carrega, portanto, um valor afetivo e representa um objeto digno de devoção. É um instrumento de apoio para superar o luto e não deixar a memória do morto cair no esquecimento. Nesse sentido, Soares (2007, p. 19) pondera que:

Desde os tempos primordiais o inexorável acontecimento da morte provoca a criação de diversos rituais e objetos que têm como função integrar o trabalho de luto. Dentre estes, a construção de inúmeras representações do morto, como as efígies, as máscaras e as pinturas produzidas ao longo dos séculos de diferentes formas, e, mais recentemente, a própria fotografia. Todas essas imagens, que têm a função de representar o morto, evocam uma presença material e visual que ocupa o espaço deixado pelo defunto. Alguns artefatos relacionados ao ente querido desaparecido também se tornam peças de valor afetivo e passam a ser reverenciadas, constituindo-se em objetos de culto e de devoção, dentre os quais as imagens do morto ocupam lugar de destaque, sendo importante lembrar que os retratos nascem do tradicional culto aos antepassados, ou seja, aos mortos. Nesse sentido, sabe-se que a morte suscita inúmeras questões relacionadas à memória, tanto a individual quanto a coletiva. Assim, pode-se pensar que a necessidade de se preservar a imagem do morto, produzindo a sua representação, ou seja, sua efígie, seu retrato, decorre principalmente da intenção de enfrentar a dor da perda.

Nas sociedades ocidentais, há muito tempo a representação do morto se faz presente e tem um papel importante, por meio de sistemas simbólicos presentes nas diferentes tradições culturais, nos quais as fotografias *post mortem* se destacam. Essas imagens, capturadas dos modelos defuntos de diferentes grupos sociais, regiões e temporalidades, são produzidas com o objetivo de atender a necessidades individuais e coletivas dos familiares que choram a partida de um ente querido, diante da morte, como uma forma de burlar a ausência, tornando presente o ser mortal que se foi.

O antropólogo e professor Mauro Guilherme Koury realizou um grande estudo sobre o consumo da fotografia mortuária no Brasil, com o intuito de compreender os hábitos e costumes que envolvem o processo de luto e as suas perspectivas no meio urbano da sociedade brasileira. A partir do envio de cinco mil cópias de questionários para todas as capitais do país, o

pesquisador conseguiu uma amostragem significativa, com 1.304 (mil, trezentos e quatro) instrumentos de pesquisa respondidos, e concluiu que a fotografia mortuária permeia o uso privado e possui uma forma de expressão social, buscando recordar um cenário com o objetivo de revelar para a posteridade características do prestígio social do morto e da família, além da lembrança do morto.

De acordo com a pesquisa realizada por Koury, 59,78% dos respondentes indicaram que o costume de fotografar os mortos é uma forma de ter uma última lembrança do ente querido que se foi. Como afirma Koury (2001, p. 68), “[...] a última lembrança parece referir-se à eternização da última presença do morto na sociedade dos vivos, antes do sepultamento”. Ainda segundo o autor:

A ideia por trás da categoria última lembrança parece indicar assim, através do registro fotográfico, uma recordação não apenas do parente que se foi, mas a face da morte de um ente querido. Uma fotografia visa deter os traços da morte e da deterioração posterior do cadáver, amenizando a dor dos que ficaram, quando da evocação do morto através do registro (Koury, 2001, p. 68).

Portanto, o valor afetivo e o desejo de eternizar o ausente por meio de algum suporte material, preservando uma lembrança de sua vitalidade, podem ser assim indicados como sentimentos capazes de estimular a produção e a circulação da fotografia mortuária e de tê-la tornado tão frequente no século passado.

A fotografia *post mortem* era e continua sendo utilizada como uma forma de registrar o último momento do defunto junto aos seus. Para as famílias, esse tipo de fotografia representa uma maneira de “amenizar” o luto e guardar uma última recordação do falecido. Para o desenvolvimento desse trabalho, utilizou-se como referência de análise as fotografias mortuárias de três tipos: o último sono, o morto como vivo e a fotografia do morto como morto, conforme divisão proposta por Ruby (2001). Segundo esse autor, o tipo “morto como vivo” representava como se o morto estivesse vivo; no tipo “último sono”, o corpo fotografado parecia estar apenas adormecido; e no tipo “morto como morto”, o falecido era fotografado dentro do caixão, no cenário natural de velório, com ou sem pessoas ao redor. Para Jay Ruby (2001, p. 95):

Três estilos de fotografias relacionados à morte emergiram durante o século XIX. Dois deles projetados para “negar a morte”, isto é, para insinuar que os defuntos não morreram totalmente, e o terceiro que buscava revelar uma tentativa de retratar os mortos como um objeto de dor circundado por entes queridos enlutados.

Sobre o tipo de fotografia mortuária “último sono”, Ruby (2001, p. 96) afirma que:

Uma convenção do retrato mortuário intitulado “Último Sono” dominou o período inicial. Parece haver pouca dúvida de que os fotógrafos pretendiam produzir retratos de pessoas “adormecidas” e não mortas. Muitas fotografias examinadas para este estudo foram produzidas, antes de 1880, concentradas nas características faciais dos mortos ou como corpos que descansam em algum mobiliário doméstico, frequentemente um sofá, e cobertos geralmente por uma colcha ou um lençol. Quando o cenário pode ser visto, este parece ser o quarto do morto ou a sala de estar de uma residência. As flores, um livro, ou um artigo religioso, tal como uma cruz, que eram colocados às vezes nas mãos ou sobre o peito do falecido.

Ainda sobre o estilo de fotografia mortuária “último sono”, o autor considera:

A pose “Último Sono” é um exemplo de um ajuste fechado entre a tecnologia e a ideologia. Se o sentimento popular devia considerar como o último sono, certamente não queria ter um retrato pós-morte feito em um caixão – um signo específico da morte. Além disso, os caixões eram geralmente feitos de madeira serrada, áspero, não polido e sem alinhamento – o que não era exatamente o cenário mais agradável para o retrato de mortos queridos (Ruby, 2001, p. 99).

Outro estilo de fotografia analisado pelo autor é intitulado o “vivo, embora morto”.

Segundo ele,

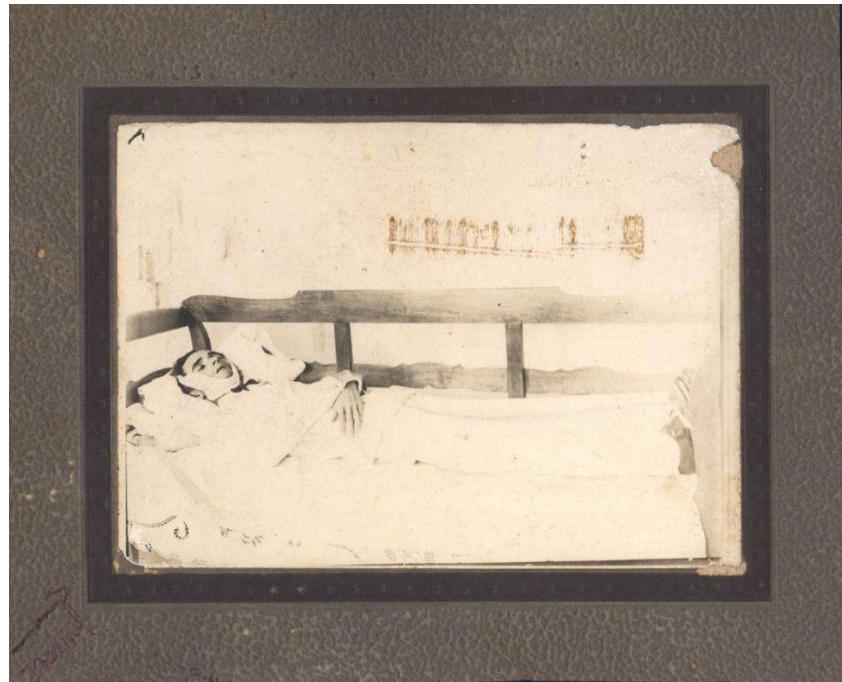
Uma variação da pose de “Último Sono” representa uma tentativa de esconder realmente a morte. Na procura de uma melhor etiqueta, estas imagens poderiam ser intituladas “Vivo, embora morto”. O corpo era colocado algumas vezes na posição vertical – frequentemente em uma cadeira. Os olhos às vezes estão abertos, ou mesmo pintados (Ruby, 2001, p. 98-99).

Assim, conclui que:

A ilusão que o fotógrafo estava tentando criar não era de uma pessoa em descanso, mas de uma pessoa viva. A necessidade de criar fantasias era tão forte que às vezes o fotógrafo tirava o retrato de uma pessoa em estado de prostração e, girando a fotografia em torno de noventa graus, conseguia obter o efeito de a mesma parecer se encontrar de pé (Ruby, 2001, p. 99-100).

No estudo aqui realizado, a maioria das imagens coletadas é do tipo “morto como morto”, nenhuma fotografia do “morto como vivo” foi localizada e apenas uma fotografia que remete ao estilo “o último sono” foi identificada, conforme Figura 14, abaixo:

**Figura 14:** Retrato de morto (1939), foto sobre cartão.



**Fonte:** Acervo do Núcleo de Estudos de Cultura e Cidade — NECC/UNEB.

A produção historiográfica sobre a produção de retratos mortuários no Brasil não aponta para a prática da fotografia do tipo “último sono” nem para a prática de fotografar os mortos fora do caixão. A fotografia acima, de um jovem defunto fora do caixão, corresponde ao estilo o “último sono”, é uma foto sobre cartão, e apresenta o falecido pousado em um cenário simples, deitado sobre um móvel, um banco talvez. Ele está vestido com uma roupa de cor clara, com um lenço segurando a mandíbula, o que remete à ideia de que, em vida, o falecido passou por um longo sofrimento até o “descanso eterno”. No verso, há anotações, para que não caia em esquecimento a idade do representado e a data do evento: o falecido possuía 25 (vinte e cinco) anos e faleceu no dia 24 de março de 1939.

### 3.2 “ANJINHOS”: A MORTALIDADE INFANTIL E A FOTOGRAFIA DO SER CELESTIAL NO SÉCULO XX

**Figura 15:** Sarcófagos infantis<sup>1</sup>.



**Fonte:** Revista Planeta (2022, p. 1).

A forma como a morte infantil é representada varia entre diferentes culturas, revelando os valores e costumes de cada sociedade. No antigo Egito, certas tumbas foram identificadas como infantis devido à presença de pequenos objetos que, inicialmente, eram vistos como brinquedos, mas que, posteriormente, passaram a ser interpretados como oferendas rituais (Hinson, 2018, p. 12). Na Figura 15, observam-se sepulturas que pertencem ao período final da civilização faraônica egípcia durante o Período Ptolomaico (332 a 30 a.C.) e o Período Romano (30 a.C. a 395 d.C.), quando o Egito esteve sob domínio de potências estrangeiras, contexto que influenciou diversos aspectos da sociedade, incluindo práticas funerárias. A elevada taxa de mortalidade infantil nas civilizações antigas pode ser inferida a partir do número significativo de sepultamentos infantis identificados no Egito Antigo, evidenciando a relevância dessa questão para essas sociedades.

<sup>1</sup> Fotografia de dois pequenos sarcófagos infantis, posicionados lado a lado e resguardados por redomas de vidro espesso. As múmias, de crianças que faleceram entre 1 e 14 anos de idade, apresentam em suas superfícies, na altura das cabeças, pinturas representando os rostos dos indivíduos mumificados.

Na Inglaterra da era vitoriana, era costume que crianças fossem sepultadas em caixões brancos, acompanhadas por meninas vestidas da mesma cor (Vailati, 2012). Segundo relatos de viajantes do Século XIX e estudos de folcloristas do Século XX, as crianças desempenhavam um papel significativo em cerimônias fúnebres, participando de procissões e da encomendação das almas de adultos falecidos. Nessas práticas, atribuíam-se a elas prerrogativas especiais, considerando-as intermediárias entre os vivos e as entidades celestiais, sobretudo no contexto da morte (Vailati, 2012).

Os anjinhos costumavam ser envoltos em vestes brancas, representando a inocência, a pureza espiritual e a neutralidade em relação ao gênero. Por essa razão, tanto meninas quanto meninos eram igualmente amortalhados com vestidos brancos (Ribeiro, 2013).

No ritual, as crianças eram retratadas com os olhos abertos. Na série de fotografias de anjinhos catalogadas para esta pesquisa, encontrei duas fotografias com crianças retratadas com os olhos abertos e um ornamento sobre a cabeça, semelhante a uma coroa ou resplendor, mas não inseri na dissertação por não ter autorização dos familiares. Essa simbologia remetia à iconografia dos santos e anjos barrocos, nos quais o brilho representava a auréola. Para os familiares, esse tipo de fotografia servia como um registro que confirmava que a criança estava pronta para sua jornada rumo ao paraíso (Ribeiro, 2013).

Bellomo (2008) destaca que a representação dos anjinhos geralmente transmite uma sensação de tranquilidade, serenidade, paz e ingenuidade. Em sua maioria, essas figuras são retratadas com gestos delicados, segurando ramalhetes de folhas, flores e guirlandas. Desde os tempos da Roma Antiga, os ramos eram utilizados como símbolos de triunfo e vitória. Em um contexto mais recente, essa imagem remete ao relato bíblico da entrada de Cristo em Jerusalém, quando seus seguidores o receberam com folhas de palma (João 12,13).

Segundo Dalmáz (2008), as flores possuem diversos significados simbólicos. De modo geral, elas expressam a saudade, enquanto as rosas vermelhas podem ser interpretadas como uma representação do sangue de Cristo, ligadas ao conceito de renascimento espiritual. Esse simbolismo se torna particularmente relevante no contexto do Cemitério de Santo Antônio, onde rituais envolvem a deposição de oferendas, pedidos e promessas por parte de familiares, amigos e da comunidade em geral. Tais práticas refletem a crença na comunicação entre planos distintos de existência, transformando o túmulo em um espaço de conexão entre o mundo terreno e o espiritual: “[...] parece ser mais adequado interpretar como a negação da morte

terrena, principalmente se forem levados em conta os sentimentos dos familiares" (Bellomo, 2008, p. 84).

A memória e a lembrança da criança que partiu precocemente permanecem vivas entre os familiares. Como forma de resistir à transitoriedade da matéria e suavizar a despedida repentina, sua presença é eternizada por meio de um memorial físico.

Com a proibição dos sepultamentos dentro das igrejas no Brasil, durante o Século XIX, surgiram os cemitérios extramuros. Esse novo modelo funerário deu origem aos cemitérios tradicionais, caracterizados pela presença de esculturas que podiam ter conotações religiosas ou pagãs. No cristianismo, passou a ser costume sepultar os mortos de forma individual ou coletiva, mantendo uma separação entre os corpos para garantir a identificação de cada falecido.

A morte infantil, nesses espaços, geralmente era representada por figuras angelicais, simbolizando a inocência e a pureza da criança, além de reforçar a ideia de sua proteção divina. Dentro das igrejas, os anjos eram frequentemente representados como mediadores entre os humanos e o sagrado. Na Figura 16, o anjo inclina o olhar para baixo, segurando um buquê de flores na mão esquerda, enquanto sua asa esquerda permanece visível.

**Figura 16:** Imagem da representação escultórica de um anjo em gesso branco.



**Fonte:** Mendes (2007, p. 75).

Essa simbologia foi incorporada aos cemitérios a céu aberto, conferindo-lhes o mesmo significado e os tornando espaços sagrados. No percurso rumo aos locais de sepultamento,

Cunha (2011) destaca que a santidade era atribuída aos chamados "campos santos", denominação dada aos cemitérios situados próximos aos templos católicos no Brasil, cuja sacralidade era reforçada por elementos simbólicos presentes nesses espaços.

A representação dos anjos na arte funerária revela a ausência de distinção de gênero e a presença de elementos físicos associados a tradições pagãs, apesar de expressarem intensamente o simbolismo religioso cristão. Em sua maioria, essas esculturas são classificadas dentro dos estilos clássico, neoclássico ou neobarroco. A iconografia angelical é uma das mais ricas nesse contexto, sendo moldada pelo período histórico em que se insere, assim como pelas influências culturais e mentalidades predominantes (Mendes, 2007).

No Cemitério do Campo Santo, em Salvador, há um túmulo adornado com uma escultura de dois anjinhos sem distinção de gênero (Figura 16), representados quase sem vestimentas. De acordo com Mendes (2007), alguns anjos são retratados como crianças, sem pecado e sem atribuição de gênero.

**Figura 17:** Anjos neobarrocos.



**Fonte:** Mendes (2007, p. 238).

Na tradição funerária, eram considerados "anjinhos" as crianças que faleciam até aproximadamente sete anos, idade associada à inocência. Havia a crença de que não se deveria chorar por elas, para evitar que as lágrimas umedecessem as asas do anjo encarregado de conduzi-las. O falecimento infantil era interpretado de maneira positiva, visto como o envio de mais um anjo ao céu, destinado a proteger os vivos ou a acolhê-los na entrada celestial (Gawryszewski, 2012).

Conforme Thompson (2014), apesar de a arte contemporânea, em certos momentos, evitar a representação direta da morte, muitas pessoas sentem a necessidade de preservar a memória de seus entes queridos por meio de esculturas ou objetos deixados no espaço funerário. Essas oferendas, embora não façam parte formalmente da arte cemiterial, integram a cultura imaterial, estabelecendo um diálogo com o sincretismo presente na tradição brasileira. De acordo com diferentes crenças e rituais, esses itens podem ser acessados em outro plano existencial, funcionando como uma ponte entre mundos distintos.

A forma como a morte infantil é representada ao longo da história permite diversas reflexões sobre memória, práticas funerárias, simbolismos, crenças e rituais, desde as civilizações antigas até a contemporaneidade no Século XXI. Nesse cenário, foram reunidos registros provenientes de fontes primárias e bibliográficas, além de documentação e pesquisa de campo, possibilitando a coleta de dados acerca da arte cemiterial no Brasil e em outras partes do mundo, até a definição do objeto central desta investigação.

Ao longo da história, diferentes povos, nações e tradições religiosas desenvolveram práticas rituais voltadas à infância, buscando preservar a memória ou o espírito da criança. Essas cerimônias refletem não apenas aspectos simbólicos e espirituais, mas também elementos que revelam a estrutura econômica, política e cultural de cada sociedade.

A vida e a morte são elementos fundamentais da existência humana, configurando um ciclo contínuo que atravessa culturas e crenças ao longo da história. Embora sejam opostos em sua essência, ambos se complementam, formando um elo entre o transitório e o eterno. Essa relação não apenas reflete a inevitabilidade da finitude, mas também desperta profundas reflexões sobre memória, saudade e a tentativa de preservar aqueles que partiram.

No contexto da morte infantil, essa busca por eternizar a presença de uma criança transcende a dor da perda e se manifesta por meio de rituais simbólicos, representações artísticas e práticas funerárias. A tentativa de preservar a memória do falecido está fortemente ligada à necessidade de conforto e continuidade, sendo expressa por imagens angelicais, esculturas delicadas e registros fotográficos que reforçam a ideia de pureza e inocência. Esses elementos funcionam como uma ponte entre o mundo físico e o espiritual, proporcionando aos familiares um senso de proximidade com aqueles que se foram.

Além da dimensão emocional, a representação da morte infantil também reflete aspectos socioculturais e religiosos, demonstrando como diferentes sociedades interpretam e lidam com a despedida dos seus entes mais jovens. Se, em algumas tradições, a morte é vista como um

retorno ao sagrado, em outras, ela é encarada como um momento de transição, marcado por rituais que asseguram a passagem da alma para outro plano de existência. Independentemente da abordagem, a busca por perpetuar a memória da criança reafirma a necessidade humana de encontrar significado diante da perda.

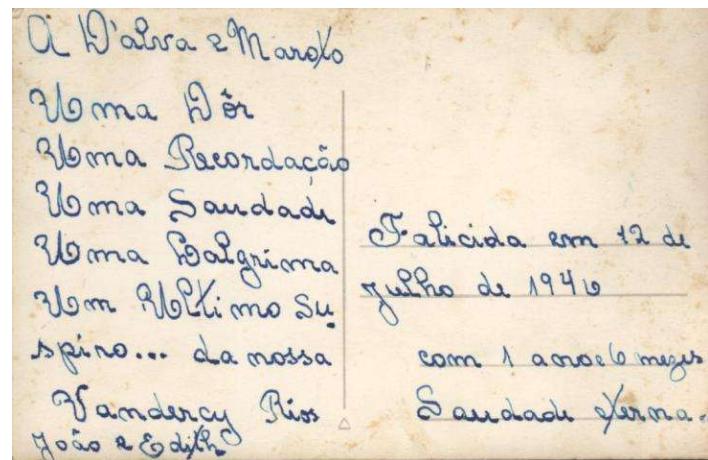
A fotografia abaixo (Figura 18) apresenta uma criança falecida de 1 ano e seis meses de idade. Essa fotografia faz parte do acervo do NECC, mas, ao coletar material na cidade de Miguel Calmon, encontrei uma cópia em poder de um particular. No verso das duas imagens, há mensagens endereçadas a pessoas diferentes com os dados do defunto. Enviar retratos para parentes e padrinhos que moram distante era uma prática comum nos sertões. Conforme Valter Oliveira (2017, p. 306), “Ao enviar cópias do retrato para os parentes e compadres, os pais entendiam estar participando e dividindo aquele sentimento de perda do ente querido”.

**Figura 18:** “Anjinho” em caixão (1940), cópia em papel c. 9x12cm.



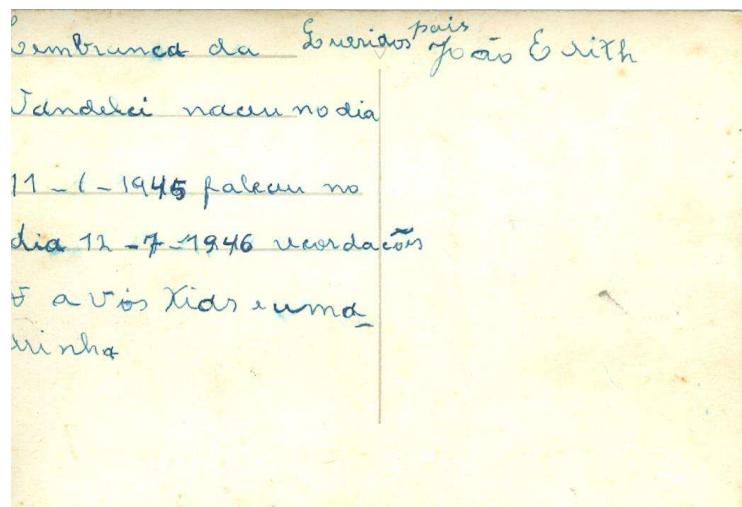
**Fonte:** Foto 05: acervo do NECC/UNEB

**Figura 19:** Verso da fotografia “Anjinho” em caixão (1940).



**Fonte:** Foto 06: acervo do NECC/UNEB

**Figura 20:** Outro verso da fotografia “Anjinho” em caixão (1940).



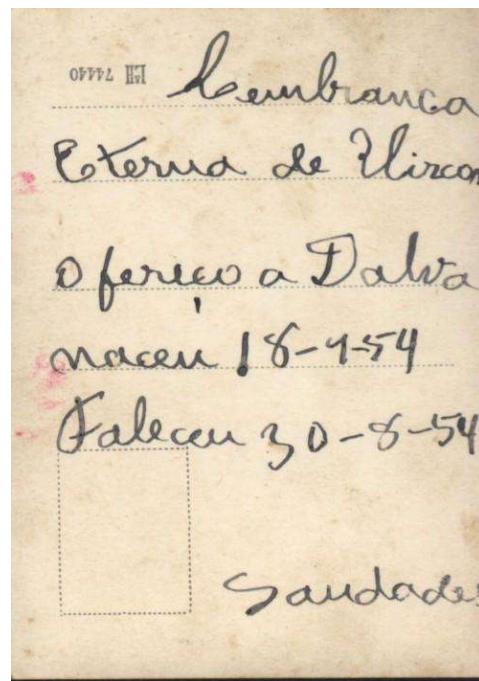
**Fonte:** Acervo do NECC/UNEB

**Figura 21:** “Anjinho” com asas (1954).



**Fonte:** Foto 08: acervo do NECC/UNEB

**Figura 22:** ‘Anjinho’ com asas – verso da fotografia.



**Fonte:** Acervo do NECC/UNEB – IV.

A fotografia em questão (Figura 18) foi identificada em posse de duas famílias distintas, sendo seu verso apresentado nas Figuras 19 e 20, enquanto a imagem principal está representada na Figura 18. No contexto histórico, era prática comum que fotografias mortuárias fossem

incorporadas aos álbuns de família e enviadas a parentes e amigos residentes em localidades distantes, funcionando como um instrumento de memória e homenagem ao falecido.

Ao analisar os dois versos da mesma fotografia, observa-se a manifestação do sentimento de saudade e luto por parte dos pais, que buscaram compartilhar a imagem da filha falecida, com apenas um ano e seis meses de idade, com seus círculos familiares e sociais. Esse gesto evidencia a importância das representações fotográficas *post mortem* como meio de preservação da memória e expressão do vínculo afetivo entre familiares, inserindo-se em uma tradição funerária amplamente difundida na época.

Na fotografia mortuária de anjinho (Figura 18) observa-se a qualidade da mortalha da criança, as flores, a qualidade e os detalhes do caixão sugerem que o bebê falecido era membro de uma família de posses. Toda essa indumentária parece indicar que os pais gostariam de que o pequeno fosse eternizado com a lembrança do carinho e do cuidado que eles poderiam oferecê-lo em vida.

No material utilizado nessa pesquisa encontrei outras fotografias de anjinhos, que por motivos éticos não foi possível colocar a imagem nessa dissertação, mas ao analisar as imagens de anjinhos do acervo particular da minha família, foi possível observar a diferença da classe social pertencente a criança.

Já na imagem do acervo da minha família que citei acima, ao que parece, o recém-nascido falecido pertencia a uma família empobrecida, pois a composição da foto apresenta um cenário simples, o caixão e a vestimenta são modestos e não há muitas flores, como na fotografia anterior. O plano de fundo, uma parede sem reboco, possivelmente de taipa, reforça a convicção de que o corpo foi velado em um lar humilde. E, talvez, o fotógrafo também não disponha do mesmo aparato profissional daquele que fez o registro anterior. Porém, assim existe o cuidado de posicionar o corpo dentro do caixão, vestir um traje que cubra a cabeça e unir as mãos pequenas, num gesto de zelo com o ente amado, ainda que ele não tenha compartilhado a vida com os que ficaram.

Ao comparar as Figuras 18 e a do meu acervo particular, é possível dizer que os dois “anjinhos” pertencem a famílias de origens sociais distintas, conforme sugerem as características marcantes de cada cenário. Essa constatação demonstra que a produção e o consumo desse tipo de fotografia eram práticas comuns a diferentes camadas da sociedade nos sertões baianos, ainda que se possa supor que fossem mais frequentes entre aqueles que dispunham de mais recursos para custear o trabalho. Embora as representações tenham estéticas

distintas, em razão da disponibilidade econômica de cada família, a missão de eternizar o carinho e o cuidado é evidenciada em ambos os registros.

Na época da coleta da fotografia, a minha avó (a quem pertencia a imagem) já havia falecido, não foi possível ter mais informações do “anjinho” e de quem produziu o retrato. Essa é uma situação frequente na coleta desse tipo de documento: as gerações mais novas não dispõem de informações sobre os retratos guardados nos acervos privados, e, em alguns casos, quando o familiar detentor da fotografia também morre, o material é descartado.

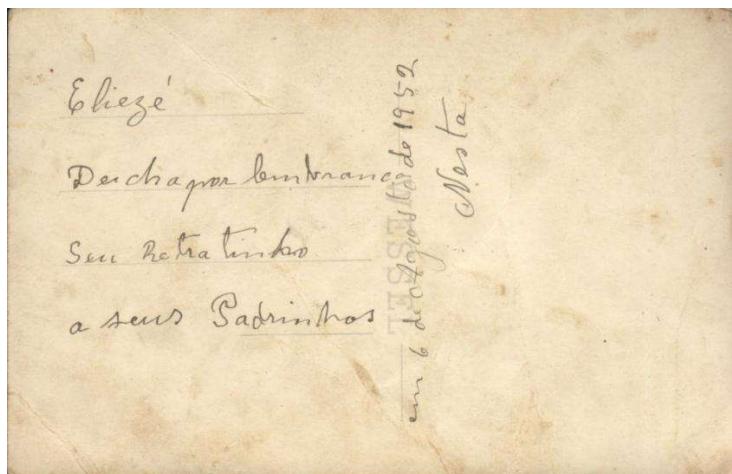
As fotografias mortuárias carregam uma carga simbólica e emocional muito forte, e os detalhes no verso podem revelar muito sobre os costumes, valores e afetos da época. A maioria das fotografias encontradas têm registro de data da morte, nome completo, nome dos pais, de orações, dedicatórias, ou até relatos breves da vida da criança, como forma de eternizar sua existência. Na fotografia (Figura 19) apresenta-se mais um verso utilizado para registrar informações importantes sobre a vida interrompida precocemente.

**Figura 23:** “Anjinho” no caixão. Ano 1952.



**Fonte:** Acervo do NECC/UNEB – IV.

**Figura 24:** Verso da fotografia



**Fonte:** Acervo do NECC/UNEB – IV.

Nesse verso (Figura 24), tem uma dedicatória de lembrança eterna e o ano que nasceu e faleceu o ente querido. O “Anjinho” dessa imagem faleceu aos 4 meses de vida, deixando muitas saudades e lembranças. Essa imagem me lembrou da primeira vez que fui ao velório de um bebê, falecido aos dois meses de vida, era filho de uma prima da minha mãe. Na época do velório em questão eu tinha 6 anos, mas até hoje, 31 anos depois, eu lembro do anjinho no caixão e suas características, como por exemplo a sua boca roxa, amortalha branca, alva e muita tristeza no velório, tristeza de todos, principalmente da mãe. A mãe que enterra um filho morre junto, se torna uma pessoa amputada. Mas a mãe que sepulta um filho de meses, além da dor da perda, também precisa lidar com os resquícios gestacionais e do parto no seu corpo. O leite materno ainda produzindo, o resguardo ainda não concluído. Imagina-se ser a maior dor do mundo.

Talvez, pelo fato de a morte de uma criança ser profundamente traumático para os familiares, é necessário construir a memória e intensificar o afeto de um morto que teve a vida interrompida e não teve uma vida longa entre os vivos. Para crianças, que tinham vidas curtas e poucos registros, o verso da foto podia compensar essa ausência. Os pais muitas vezes sentiam a necessidade de preservar o máximo possível da memória do filho, incluindo nome, idade, data de falecimento, causa da morte e até frases religiosas ou poéticas.

Outro motivo também justificável seria a documentação familiar. Em tempos em que registros civis eram menos acessíveis ou organizados, a fotografia podia servir como uma espécie de documento memorial. Ainda seria também uma forma de usar a fotografia como

uma forma de burlar a saudade, para muitas famílias, aquela imagem seria a única lembrança visual da criança. Isso tornava a fotografia um objeto sagrado, e o verso, um espaço para expressar sentimentos que não cabiam na imagem.

A presença de informações no verso das fotografias mortuárias infantis revela aspectos profundos da cultura do luto e da memória familiar, especialmente entre os séculos XIX e início do XX. Ao observar essas imagens, nota-se que as fotografias de crianças falecidas frequentemente carregam mais dados escritos no verso do que aquelas de adultos. Essa diferença não é casual, mas sim reflexo de uma série de fatores emocionais, sociais e religiosos.

Durante esse período, a fotografia mortuária era uma prática comum, especialmente em famílias que desejavam preservar a imagem do ente querido como forma de enfrentamento da perda. No caso das crianças, cuja morte era vista como particularmente trágica e precoce, a fotografia assumia um papel ainda mais simbólico: ela se tornava o único registro visual da breve existência daquele ser amado. Por isso, o verso da imagem era utilizado como espaço de memória, onde se anotavam dados que ajudavam a eternizar a criança.

Entre os elementos mais comuns encontrados no verso dessas fotografias estão o nome completo da criança, as datas de nascimento e falecimento, frases religiosas como “Anjinho do Senhor” ou “Foi chamado por Deus”, dedicatórias afetivas dos pais ou familiares, trechos bíblicos e até pequenos poemas. Esses registros funcionam como uma tentativa de dar sentido à perda, reforçando a ideia de que a criança, embora tenha vivido pouco, deixou uma marca profunda.

A forte presença de frases religiosas também revela a influência da fé na elaboração do luto. A infância era vista como símbolo de pureza, e a morte infantil frequentemente era interpretada como um retorno ao céu. Assim, o verso da fotografia não apenas documenta, mas também consola, oferecendo uma narrativa espiritual que suaviza a dor da separação.

Em contraste, as fotografias mortuárias de adultos costumam apresentar menos informações no verso. Muitas vezes, há apenas o nome e a data de falecimento, ou nenhuma anotação. Isso pode indicar uma menor necessidade de explicação ou ritualização visual da morte adulta, que era socialmente mais esperada e menos envolta em simbolismos de pureza ou inocência.

Portanto, a análise dos versos das fotografias mortuárias infantis revela não apenas práticas de registro, mas também sentimentos, crenças e estratégias de enfrentamento da dor. Elas são documentos afetivos que, ao serem estudados, nos permitem compreender melhor

como diferentes épocas e culturas lidaram com a perda e com a memória dos que partiram cedo demais.

**Figura 25:** Velório de um “anjinho” (1956).



**Fonte:** Acervo do NECC/UNEB – IV.

Na imagem acima (Figura 25), de autoria de Osmar Micucci, datada de 1956, temos outra representação do tipo “anjinho”. Micucci foi um dos mais importantes fotógrafos profissionais de Jacobina, conforme ressaltou Valter Oliveira (2017) em seu estudo sobre o circuito social da fotografia na região. O corpo retratado está rodeado de meninas bem-vestidas e há muitas flores no cenário. Algumas meninas seguram flores fora do caixão de forma a compor uma meia-lua que amplia a decoração em volta do recém-nascido. A ordem das meninas parece ter sido propositalmente organizada para alternar entre vestimentas de cores claras e escuras. Além disso, a disposição das crianças parece ter sido pensada para nem aparecer desorganização nem uma organização demasiadamente artificial. Ao que tudo indica, a foto não foi feita no interior de um estúdio, mas uma série de cuidados e detalhes garante a profissionalidade do trabalho.

Ao comparar essas duas fotos (Figuras 18 e 25), observa-se que ambas se destinavam ao mesmo perfil social consumidor e que os fotógrafos utilizaram um tipo de enquadramento semelhante, em que os féretros aparecem cercados por público posando para o momento da foto. Nos grupos sociais mais abastados, as lembranças de seus mortos eram guardadas para posteridade como distinção e sinal de luto coletivo.

**Figura 26:** Velório foto sobre cartão, de Cecílio de Carvalho.



Ano 1945. **Fonte:** Acervo do NECC/UNEB – IV

A Figura 26 apresenta uma fotografia com características semelhantes à anterior, embora não seja de um “anjinho”. A imagem foi capturada pelo fotógrafo profissional Cecílio de Carvalho, da cidade de Senhor do Bonfim.

Na foto tirada por Carvalho, mesmo que não tivéssemos informações sobre o defunto, pela quantidade de flores, o adorno do caixão, as vestimentas do morto e a quantidade de homens bem arrumados, seria possível afirmar que se tratava do sepultamento de uma pessoa importante para a sociedade, de muito prestígio social. Na referida foto, o defunto representado é o médico Antônio Gonçalves, uma das principais lideranças políticas da região, velado na cidade de Senhor do Bonfim, em 1945.

Ao comparar as Figuras 25 e 26, observa-se que ambas se destinavam ao mesmo perfil social consumidor, e que os fotógrafos utilizaram um tipo de enquadramento semelhante, em que os féretros aparecem cercados por público posando para o momento da foto. Nos grupos sociais mais abastados, as lembranças de seus mortos eram guardadas para a posteridade como distinção e sinal de luto coletivo.

No enquadramento da Figura 27 temos uma foto do cortejo fúnebre, assim também é possível observar a importância social do modelo defunto. Há uma multidão de homens,

mulheres e crianças bem-vestidos e pousados para foto, muitas flores, e uma igreja ao fundo. Trata-se do velório do Coronel Francisco Dias Coelho, na cidade de Morro de Chapéu, no ano de 1916. O Coronel foi um dos políticos mais importantes e ricos da região, embora tenha nascido pobre.

**Figura 27:** Velório Formato *cabinet*, de Eurycles Barreto.



**Fonte:** Acervo do NECC/UNEB – IV

Ao analisar as fotografias 26 e 27, é possível observar que os dois defuntos foram pessoas dotadas de prestígio social e político. A presença de muitos homens trajando ternos, ainda que se possam identificar algumas mulheres e crianças, dá o tom da política regida por homens. (Oliveira, 2017). O Coronel Dias Coelho, como era conhecido Francisco Dias Coelho, foi um dos grandes nomes da política baiana na Chapada Diamantina nos primeiros anos da República. Nascido em 1864, em uma sociedade ainda fortemente marcada pela escravidão, ele se distinguiu como o primeiro coronel negro da Bahia, conseguindo consolidar seu poder e influência, apesar das adversidades impostas pelo contexto racial e social da época. (Sampaio, 2017) Tanto na representação imagética quanto na realidade, a posição masculina na política era a mesma: reunidos, em espaço de destaque, sempre ao lado das pessoas de maior prestígio (até o fim da vida).

No entanto, no caso da Figura 27 há um diferencial importante: aparecem pessoas negras, o que a distingue da Figura 26, onde prevalece a representação da política masculina e

branca. No caso de Dias Coelho, um homem negro, ele tinha alcançado uma excepcional mobilidade social para o contexto da época e conquistado grande espaço na política, fazendo com que a presença de seus familiares na fotografia fornecesse uma representação incomum da política praticada nas primeiras décadas do século XX.

A partir de uma série de imagens fotográficas do tipo mortuária, foi possível verificar a importância da fotografia como documento que registra o convívio social. Apesar de a prática do retrato mortuário, atualmente, ser considerada um tanto obsoleta, com esta pesquisa, observei como a sua produção e o seu consumo estiveram bastante vivos no século passado. Mas, mesmo no século atual, foi possível identificar alguns registros desse tipo, por meio do mapeamento de fotografias com data de produção entre os anos de 2002 e 2013, que, no entanto, não foram incluídas nessa análise.

O uso menos frequente da fotografia mortuária nas últimas duas décadas pode ser uma consequência do fato de que realizar um registro fotográfico se tornou bem mais fácil e acessível à população em geral. Logo, é possível produzir, guardar, reproduzir e distribuir inúmeros “cliques” da pessoa em vida, não sendo mais tão essencial aguardar o último instante para salvar do esquecimento aquele que se foi. Lembremos que, para pessoas mais pobres, principalmente nas primeiras décadas do século passado, o retrato do corpo morto poderia ser uma das únicas representações fotográficas do ente querido.

Em geral, para as famílias, a fotografia mortuária representava uma maneira de “amenizar” o luto e de guardar uma última recordação do falecido. É um tipo de artefato imagético que envolve um sentimento de perda.

Duas imagens que tem um valor sentimental muito alto para mim, são as imagens mortuárias do meu pai, na qual eu também apareço pousando. São do acervo particular da minha família e registram um momento de grande significado pessoal e histórico. A imagem retrata-me aos doze anos de idade, diante do corpo de meu pai, falecido em Piracicaba, São Paulo. Ao receber a notícia de sua enfermidade, mobilizei recursos junto a diversos parentes, reunindo o valor necessário para a passagem de ida até São Paulo. No percurso da viagem, porém, meu pai veio a falecer, e a informação foi deliberadamente retida por meus familiares até minha chegada à rodoviária de Campinas, onde fui informada do ocorrido.

Não foi possível incluir as imagens nessa pesquisa, mas é possível identificar a sobriedade e a impessoalidade do ambiente, evidenciadas por elementos como o castiçal fixado

à parede e a ausência de objetos familiares. Esses detalhes reforçam a atmosfera de afastamento emocional e destacam a natureza funcional da sala de velório, local destinado às cerimônias de despedida.

As salas de velório têm como principal finalidade oferecer um ambiente onde familiares e amigos possam se reunir para prestar suas últimas homenagens antes do sepultamento ou cremação. Presentes em cemitérios, memoriais e casas funerárias, esses espaços variam em estrutura e organização, adaptando-se às necessidades e preferências daqueles que enfrentam o luto. Sua disposição física, muitas vezes marcada pela neutralidade estética, reflete a natureza transitória da despedida e a passagem simbólica entre a presença e a ausência do ente querido.

Esse momento representou um profundo impacto emocional, marcado por intensas incertezas e dor. Neste contexto, o ato de fotografar "o meu morto", conforme a questão levantada por Koury em sua pesquisa — "Você fotografa os seus mortos?" (2004) — revelou-se uma prática essencial. A fotografia possibilitou que minha avó, minha tia, minha irmã e outros familiares que permaneceram na Bahia, impedidos de comparecer à despedida final, pudessem compartilhar do rito de passagem, dado que o corpo não pôde ser trasladado de Piracicaba para Mundo Novo, Bahia.

Durante mais de duas décadas, essas fotografias permaneceram guardadas e inacessíveis, pois revisitar tais imagens evocava memórias de intenso sofrimento. Somente após um longo período de elaboração do luto, aliado a diversas sessões de terapia, foi possível confrontá-las e ressignificá-las. Inicialmente, a inclusão dessas imagens em minha pesquisa acadêmica não estava prevista, uma vez que o impacto emocional associado a elas tornava essa possibilidade inviável. No entanto, ao adquirir maior capacidade de lidar com o luto e compreender sua relevância no contexto da investigação, tornou-se possível inseri-las no presente trabalho, permitindo uma reflexão mais aprofundada sobre o papel da fotografia mortuária na preservação da memória e na vivência do luto.

A fotografia mortuária, ao longo da história, tem sido um recurso significativo na preservação da memória dos falecidos, permitindo aos familiares uma forma de lidar com o luto e registrar a última imagem do ente querido. No contexto deste estudo, um relato específico ilustra como a ausência desse registro pode impactar emocionalmente aqueles que permanecem.

Minha avó materna, Vó Cristina, sempre demonstrou um apreço particular pela fotografia como instrumento de memória, encomendando e preservando as últimas imagens dos

familiares falecidos. No momento de sua partida, minha mãe expressou o desejo de registrar sua imagem no caixão, seguindo essa tradição familiar. No entanto, um de meus tios se opôs à fotografia, impedindo sua realização. Como consequência, não há um registro visual da despedida de minha avó, o que gerou um sentimento de ausência e lacuna na memória familiar.

Além da dor da perda, a impossibilidade de capturar essa última imagem impactou particularmente outro tio, residente em São Paulo, que, devido à distância, não pôde estar presente no velório. Para ele, a fotografia mortuária teria sido uma forma de se conectar com o rito de despedida e de preservar uma lembrança concreta da mãe. Do mesmo modo, minha mãe e eu ainda sentimos essa ausência como uma ruptura simbólica em nosso processo de luto, evidenciando o papel da fotografia na construção da memória e na ressignificação da perda.

Esse episódio reforça a importância da fotografia mortuária não apenas como um registro documental, mas como um recurso emocional e psicológico na vivência do luto. No entanto, também evidencia os dilemas e conflitos que envolvem essa prática, pois, embora alguns familiares vejam a imagem como um elemento essencial de lembrança, outros podem considerá-la inadequada ou desnecessária. Essa dualidade ressalta a complexidade da relação entre imagem e morte, mostrando que a fotografia, longe de ser um mero registro visual, carrega significados profundos que se entrelaçam com os processos individuais e culturais do luto.

**Figura 28:** Velório na porta da casa. Ano 1970.



Autor: Lidenício Ribeiro. **Fonte:** Acervo do NECC/UNEB – IV.

A imagem retrata um momento solene e profundamente simbólico: um grupo de pessoas reunidas ao redor de um caixão adornado com flores, que contém um corpo pousado. A presença de crianças de adultos com semblante triste, essa imagem remete a ideia de que muitos velórios ocorriam na porta de casa, talvez pelo fato de as casas térreas não disporem de espaço para colocar um caixão na sala e receber uma quantidade significativa de pessoas. Diversas fotografias mortuárias apresentam essa mesma composição, o caixão na porta, na rua fazendo o ritual de despedida.

A composição da imagem, com o corpo exposto, cercado por familiares e elementos simbólicos como flores e velas remete à prática da fotografia mortuária, comum em diversas culturas como forma de preservar a memória do falecido. Essa imagem pertence à família do professor Dr. Valter de Oliveira, interessante que na fotografia abaixo, também pertencente ao arquivo do professor, o homem no lado direito do caixão, na cabeceira, é o modelo defunto na próxima foto. Esse homem, vela, sepulta uma filha. Na foto que ele é sepultado completa essa narrativa familiar e a ideia da finitude da vida. Também apresenta a inversão da ordem natural da vida, que é de os filhos sepultarem os pais e não ao contrário. Essa coincidência é interessante ao analisar a importância da fotografia mortuária na construção da memória de pessoas comuns.

Fotografia retrata um ritual fúnebre realizado em ambiente externo, com o corpo de um falecido exposto em um caixão cercado por familiares e vizinhos. O uso do preto e branco sugere um registro histórico, possivelmente das primeiras décadas do século XX na cidade de Jacobina, Bahia.

**Figura 29:** Velório ao ar livre. Ano 1982.



**Fonte:** Acervo do NECC/UNEB – IV.

A fotografia mostra um grupo de pessoas reunidas ao redor de um caixão com flores, colocado sobre um suporte com rodas. O cenário é externo, com construções ao fundo. A imagem é em preto e branco, reforçando seu caráter histórico.

O caixão como eixo simbólico, no qual apresenta-se pequeno, modesto, sobre um carrinho e ocupa o centro da imagem, tornando-se o ponto de convergência emocional e visual. A simplicidade do objeto reforça a vulnerabilidade da vítima e a precariedade das condições de vida da comunidade. Nos rostos das pessoas presentes no momento do velório é possível observar expressões de luto. São rostos sérios, contidos, alguns voltados para o caixão, outros para o horizonte no momento de dor.

As crianças presentes indicam que o luto é coletivo e intergeracional. Os gestos são silenciosos: mãos cruzadas, olhares baixos, corpos próximos uma coreografia espontânea da dor. No ambiente que ocorre o velório é possível observar casas simples ao fundo, com paredes de alvenaria e telhados baixos, situam a cena em um bairro popular ou zona rural. A luz natural é suave, sem sombras duras, o que confere à imagem uma atmosfera contemplativa. O tom sépia envelhece a cena, como se fosse uma lembrança.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escolher falar sobre fotografia mortuária, não foi minha intenção abordá-la sob uma pessimista, tampouco naturalizar esse fenômeno. O que me motiva e instiga é a reação dos que permanecem, não o fim da vida de quem se foi, mas o movimento que se segue após a partida de um ente amado. É necessário pensar e falar sobre a finitude da vida, de como a morte transforma trajetórias, impulsiona reinvenções e redefine, me perturba o fato de ser a única certeza que temos e de ser um assunto que muitos não querem pensar ou falar. Me intriga o fato de ainda em pleno 2025 a morte ser um tabu na sociedade. O ente partiu, morreu, mas a passagem pela terra permanece: nas fotografias, nas lembranças, nos rituais, nas datas, nos vídeos, nos gestos cotidianos. Mesmo com o corpo ausente, o amor continua existindo.

Diante das análises realizadas, pode-se afirmar que a fotografia desempenha um papel fundamental na construção da identidade social e na preservação da memória histórica. Desde seu surgimento no Século XIX, ela evoluiu de um símbolo de *status* exclusivo da elite para uma ferramenta acessível a diversas camadas da sociedade, ampliando suas funções e significados ao longo do tempo.

O avanço tecnológico democratizou o acesso à produção de imagens, possibilitando novas formas de representação e narrativa visual. Ainda que a fotografia esteja sujeita à deterioração e perda, seu valor simbólico transcende à materialidade, conectando passado e presente, e permitindo a ressignificação das experiências ao longo das gerações. No contexto da microrregião de Jacobina, os registros fotográficos analisados refletem as transformações históricas e sociais da região, servindo como fontes valiosas para estudos acadêmicos e a compreensão do desenvolvimento local.

Assim, a fotografia não é apenas um registro visual, mas um elemento ativo na construção e transmissão da história. Sua capacidade de documentar eventos e práticas sociais oferece um meio de acesso único às vivências que moldam identidades, culturas e relações. Ao longo do tempo, ela continua a se reinventar, reafirmando sua relevância como instrumento de preservação da memória coletiva e análise das sociedades.

A importância deste estudo se evidencia na escassez de pesquisas dedicadas ao tema, apesar da crescente demanda por tais obras e das inovações tecnológicas que vêm transformando a maneira como essas imagens se apresentam na sociedade. As fotografias *post*

*mortem* digitais evoluem constantemente, tornando-se artefatos cada vez mais sofisticados e complexos.

As representações visuais de pessoas falecidas foram amplamente analisadas, permitindo identificar padrões característicos, como a transparência nas figuras, o uso de cores nas composições e elementos gráficos que evocam o sagrado. Além disso, os significados de vida e morte contidos nessas imagens extrapolam as próprias fotografias, influenciando diversas manifestações culturais.

O estudo dessas imagens é altamente relevante, especialmente para profissionais do setor de artes visuais. No Brasil, esse campo apresenta oportunidades de trabalho no *design* e na fotografia, embora o estigma em torno da morte, vista muitas vezes com estranheza, dificulte a adesão de especialistas interessados em explorar a produção de imagens póstumas.

Diante das reflexões apresentadas, é possível afirmar que a fotografia mortuária ocupa um papel significativo dentro da História das Mentalidades e da História Cultural, pois reflete as crenças, ritos e modos de pensar de diferentes sociedades ao longo do tempo. Mais do que um mero registro visual, ela carrega simbolismos profundos relacionados ao luto e à preservação da memória dos que partiram.

Ao longo dos séculos, a prática de fotografar os mortos evoluiu e se transformou, sendo influenciada por mudanças sociais, culturais e tecnológicas. No sertão baiano, especificamente na microrregião de Jacobina e Senhor do Bonfim, essa prática representa um importante elemento para a compreensão das identidades, da construção da cidadania e da relação dos sertanejos com a morte. Ainda que atualmente o costume tenha se tornado menos comum, seu impacto na cultura local e na preservação da memória permanece relevante.

A fotografia mortuária, assim, transcende sua função documental e se torna um elo entre passado e presente, permitindo que fragmentos de histórias e afetos sejam reinterpretados ao longo do tempo. Como parte da historiografia, ela contribui para o entendimento das relações simbólicas construídas por diferentes grupos sociais, enriquecendo os estudos sobre identidade, memória e práticas culturais. Dessa forma, este estudo reafirma a importância da análise dessas imagens no campo acadêmico e sua relevância na construção da memória coletiva.

Diante das discussões levantadas, fica evidente que a relação entre a morte e a memória atravessa gerações, refletindo diferentes concepções e rituais funerários ao longo do tempo. A interseção entre o efêmero e o eterno reforça a importância da recordação, mostrando que a

presença daqueles que partiram se prolonga nas homenagens, nos objetos simbólicos e nas narrativas preservadas pelas comunidades.

A fotografia, especialmente a mortuária, emerge como um instrumento fundamental na manutenção dessa memória, possibilitando que fragmentos da história pessoal e coletiva sejam perpetuados. No sertão baiano, esse costume revela modos particulares de vivenciar o luto e ressignificar a ausência, funcionando como um elo entre o passado e o presente.

Os ritos funerários, permeados por símbolos e crenças, também desempenham um papel essencial na forma como a sociedade comprehende e enfrenta a morte. Essas práticas, além de garantirem uma transição ritualizada do falecido, ajudam os vivos a processarem a perda e reconstruirem suas relações com aqueles que já se foram.

Portanto, este estudo contribui para a reflexão sobre a importância dos registros visuais e rituais funerários na construção da memória e da identidade cultural. Ao investigar essas práticas no sertão baiano, torna-se possível compreender como a morte, apesar de sua inevitabilidade, continua sendo uma presença marcante na vivência humana, garantindo que lembranças e afetos sejam eternizados nas narrativas coletivas.

Este estudo poderá contribuir para futuras pesquisas sobre fotografia *post mortem* digital, auxiliando aqueles que desejam criar representações visuais de pessoas falecidas. Até o momento, análises semióticas e investigações antropológicas dessas imagens ainda são pouco exploradas; mas, espera-se que novos trabalhos acadêmicos surjam, aprofundando a reflexão sobre esse campo e acompanhando os avanços tecnológicos que moldam nossa sociedade.

## REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- AZEVEDO, Gislane; SERIACOPI, Reinaldo. **História e Imagem**. 1<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora Ática, 2007. 592 p.
- BAPTISTA, Caroline Bernardoni Cavalcanti. A morte brasileira em diferentes épocas: uma análise antropológica dos rituais funerários e da “morte digna”. **Dignidade Re-Vista**, v.2, n.4, dezembro, 2017.
- BARROS, José D’Assunção. Existe uma nova história cultural? – Análise de um campo histórico. **Revista Poder e Cultura**, (2014).
- BARROS, José D’Assunção. **O campo da história**: especialidades e abordagens. Petrópolis, Vozes, 2004.
- BARROS, José D’Assunção. **O projeto de pesquisa em história**: da escolha do tema ao quadro teórico. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- BATISTA, Henrique Sérgio de Araújo. **Assim na morte como na vida**: arte e sociedade no cemitério São João Batista (1866-1915). Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2003.
- BELLOMO, Harry R. (Org.). **Cemitérios do Rio Grande do Sul**: arte, sociedade, ideologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- BELLOMO, Harry Rodrigues; CARDOSO, Airton André Gandon. **Cemitérios do Rio Grande do Sul**: arte, sociedade, ideologia. EdiPUCRS, 2008.
- BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- BORGES, Deborah Rodrigues. **Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960)**.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- BRANCO, Felipe Oliveira Castelo de. A melancolia freudiana em Benjamin: um estudo barroco sobre a modernidade. **Revista Aproximação**, n°01, 2008.
- BURKE, Peter. **Cultural popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- BURKER, Peter. **Testemunha ocular**: o uso da imagem como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CARDOSO, Ciro Flamarión; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: Os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarión; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da História** (Ensaios de teoria e metodologia da história). Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1997.

CARTROGA, Fernando. **O céu da memória**. Cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal, 1756-1911. Coimbra: Minerva, 1999.

CARVALHO, Vânia C.; LIMA, Solange F. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 32, p. 15-34, 2000.

CASTRO, Elisiana Trilha. Para cada morto, a sua cova: algumas restrições para o sepultamento de protestantes no Brasil, século XIX. **Revista inter-legere**. 2013. p. 157-172.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**:1. Artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHAVES, Elis Gardênia Oliveira de. **Viver e Morrer**: Uma análise sobre a configuração sociofamiliar na freguesia de Limoeiro – CE (1870 a 1880). (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2009.

CHAVES, José Olivenor Souza. **Atravessando sertões**: Memórias de velhas e velhos camponeses do Baixo Jaguaribe-CE. (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2002.

COHN, Clarice. A criança, a morte e os mortos: o caso mebengokréxikrin. **Horizontes Antropológicos**, v. 16, p. 93-115, 2010.

CONTEL, Fabio Bettioli. **As divisões regionais do IBGE no século XX (1942, 1970 e 1990)**. Terra Brasilis. Disponível em: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/990>. Acesso em: 28 nov. 2021.

CORBIN, Alain. Saberes e odores: **O olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX**. Tradução: Ligia Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COUTO, Edilece Souza. Devocões, Festas e Ritos. **Revista Brasileira da História das Religiões I**, nº1, UFBA, 2001. 1997.

CUNHA, G. P. da. A simbologia mortuária pomerana: simbolismos e significados dos elementos componentes dos cemitérios pomeranos na região de Santa Maria de Jetibá. **Ciências da Religião**: história e sociedade, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 75, 2011.

DEL, Mary Priore. História do cotidiano e da vida privada. In: CARDOSO, Ciro Flamarión; VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Domínios da História** (Ensaios de teoria e metodologia da história). Rio de Janeiro: Ed. Campus 1997.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. História oral, narrativas, tempo, identidades. In: **História oral**: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ELIAS, Norbert. **A Solidão dos Moribundos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador:** uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Vol. 1. 1990.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória Social:** novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema, 1992. p. 13-58.

FERREIRA, Luciana de Moura. **Memória social, imaginário e representação no álbum centenário de Sobral 1941.** Dissertação (Mestrado em História e Culturas) - Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2010.

GADELHA, Francisco Agileu Lima de. **O Ceará na trilha da nova fé:** O presbiterianismo no Ceará (1883-1930). Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2005.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. A representação da morte infantil nas imagens cemiteriais no estado do Paraná (Século XX). In: Seminário internacional história e historiografia, 3.; Seminário de pesquisa do departamento de história da UFC, 10., 1-3 out. 2012, Fortaleza (Ce). **Anais...** Fortaleza (Ce): Expressão Gráfica; Wave Media, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/42837>. Acesso em: 29 maio. 2025.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva.** São Paulo: Vértice Editora, Revista dos Tribunais, 1990.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições.** Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1997.

HOROCHOVSKI, Marisete Teresinha Hoffmann. **Memórias de morte e outras memórias:** Lembranças de velhos. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

JOHN, Owen. **A Morte da Morte na Morte de Cristo.** Edição da Banner of Truth Trust, 1959.

JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. **A oralidade dos velhos na polifonia urbana.** Fortaleza: Imprensa universitária, 2011.

JÚNIOR, Lincoln Etchebéhère; LOPES; Marcelo Tette. O Cemitério dos Ingleses da cidade de Santos – São Paulo. **Pesquisa em Debate**, edição especial, 2009.

KNAUSS, Paulo. No domínio dos acervos: história e as práticas do olhar. **Revista Maracanã**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, p. 12-24, jan.-jun. 2016.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história.** São Paulo: Editora Ática, 1989.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia como objeto de memória: Produto técnico e suporte ideológico na conformação do homem ocidental. **Domínios da Imagem.** Londrina, ano I, nº2, maio de 2008.

KOURY, Mauro. **Uma fotografia desbotada.** Atitudes e rituais do luto e o objeto fotográfico. João Pessoa: Manufatura/GREM, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do photographo, o rito da pose. Brasil, segunda metade do século XIX. **Revista Ágora**, Vitória, n. 5, 2007, p. 1- 25.

KUYUMIJIAN, Márcia de Melo Martins; MELLO, Maria Thereza Negrão de. (Orgs.). **Os espaços da história cultural.** Brasília: Paralelo 15, 2008.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família:** leitura da fotografia histórica. 2 ed. rev. São Paulo: Edusp, 2000.

LEVI, Giovanni. **A herança imaterial:** trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII. Prefácio de Jacques Revel, tradução Cintia Marques de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (Orgs.). **O historiador e suas fontes.** São Paulo: Contexto, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio:** ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri, SP, 2005.

LOUREIRO, A. M. L. A consciência da morte e a alienação sobre o morrer. In: LOUREIRO, A. M. L. **A velhice, o tempo e a morte.** Brasília, DF: EdUnB. 2000.

LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”. **Projeto História:** Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUCSP, n°17. São Paulo, SP, 1998.

MARANHÃO, Luiz de Sousa. **O que é a morte.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

MEGALE, Nilza B. **Folclore Brasileiro.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes:** ensaios sobre história e fotografias. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem:** a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 1990.

MENDONÇA, Antônio Gouvêa. **O celeste porvir:** a inserção do protestantismo no Brasil. São Paulo: ASTE, 1995.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes Visuais, cultura visual. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, vol.23, nº45, Junho, 2003.

MONTEIRO, Charles. Imagens Sedutoras da modernidade urbana: Reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950. **Revista Brasileira de História.** Vol. 27, nº53. São Paulo: Jan/June, 2007 (Site Scielo).

MORAES, Douglas Batista. **Bem Nascer, Bem Viver, Bem Morrer.** Administração dos Sacramentos da Igreja em Pernambuco 1650 à 1790. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2001.

MORAIS, Isabela Andrade Lima de. **Pela hora da morte e do morrer:** uma etnografia no grupo parque das Flores, em Alagoas. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal do Pernambuco. Recife, 2009.

MORENO, Tânia Maria. O sagrado e o profano: o cemitério na cidade de São Paulo. **Cordis:** NEHSC-PUC/SP, n. 1, 2009.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MUAZE, Mariana. **As memórias da viscondessa:** família e poder no Brasil Império. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NASCIMENTO, Diana Maria. **De Tabuleiro dos Negros à Planalto da Bela Vista:** História e Memória. Monografia (Graduação em História) – FAFIDAM/UECE, Limoeiro do Norte, 2002.

NOGUEIRA, Carlos Eduardo Vasconcelos. **Tempo, progresso, memória:** um olhar para o passado na Fortaleza dos anos trinta. (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Ceará, 2006.

OLIVEIRA, Iranilson Buriti de. Fora da higiene não há salvação: a disciplinarização do corpo pelo discurso médico no Brasil Republicano. **Revista MNEME**, volume 4, número 7, fevereiro/março, 2003.

OLIVEIRA, Valter Gomes Santos de. Fotografia e práticas fúnebres nos sertões baianos. **Anais do VII Encontro Estadual de História (ANPUH)**, Cachoeira São Félix, Bahia, 2014.

OLIVEIRA, Valter Gomes Santos de. Fotografia mortuária na Bahia: uma abordagem sobre suas práticas nos sertões. **Revista FSA (FACULDADE SANTO AGOSTINHO)**, v. 12, n. 5, Piauí, set./out. 2015.

OLIVEIRA, Valter Gomes Santos de. **“Ofereço Meu Original Como Lembrança”:** Circuito social da fotografia nos sertões da Bahia (1900-1950). Salvador: Eduneb, 2017.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEREIRA, José dos Reis da Silva. **História dos Batistas no Brasil.** 3 ed. Rio de Janeiro: JUERP, 2001.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. **À flor da terra:** o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Garamond: IPHAN, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Esta história que chamam micro. Questões de teoria e metodologia da história.** Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2000.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

PONTES, Annie Larissa Garcia Neves. **Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos: Festas e funerais na Natal oitocentista**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2008.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. **Projeto História**, Revista do Programa de Estudos pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, vol. 15, 1997.

REIS, João José. **A morte é uma festa**. Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RIEDL, Titus. **Últimas lembranças**: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro. São Paulo: Annablume, 2002.

RODRIGUES, Isis Santana. **A morte em monumentos**: uma reflexão sobre a Arte Cemiterial em Vitória/Espírito Santo. (419 f.). Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiémé, 1983.

RUBY, Jay. Retrato dos mortos. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). **Imagem e memória**: ensaios em antropologia visual. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

SAMPAIO, Moiseis de Oliveira. **Francisco Dias Coelho**: o coronel negro da Chapada Diamantina. Salvador: EDUNEB, 2017. 298 p.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade, In: SEVCENKO, N. (org.). **História da vida privada, República**: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 423-512.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. **Mortes Vitorianas**: Corpos e Luto no século XIX. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte). Santo André, São Paulo. 2008.

SILVA, Cândido da Costa e. **Roteiro da vida e da morte**: um estudo do catolicismo no sertão da Bahia. 2 ed. Salvador: Sagga Editora, 2017.

SOARES, Miguel Augusto Pinto. **Representações da morte**: fotografia e memória. 2007. (149 f.). Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

SOUZA, Julia Bertolucci Delduque. **Reflexões sobre fotografia e arte**: um olhar sobre Fotoformas e Sobras de Geraldo Barros. 2010. (90 f.). Monografia (Bacharel em Comunicação Social) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

## ANEXO



### TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGENS

Eu, Valter Gomes Santos de Oliveira, brasileiro, casado, inscrito no CPF sob o nº 594191305-25, Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia, pesquisador e coordenador do Núcleo de Estudos de Cultura e Cidade, autorizo a Graziela Gomes Santana, brasileira, casada, inscrita no CPF sob o nº 033512345-70, estudante da Universidade Estadual de Feira de Santana, a utilizar imagens fotográficas do acervo digital do Núcleo de Estudos de Cultura e Cidade cedidas para fins exclusivos de ilustração e veiculação em sua dissertação de mestrado, intitulada “Última lembrança: uma investigação sobre a produção da fotografia mortuária no sertão baiano (século XX)”, a ser defendida no Programa de Pós-Graduação em Cultura, Desenho e Interatividade.

Jacobina, 20 de agosto de 2025

Valter Gomes Santos de Oliveira

Documento assinado digitalmente  
 VALTER GOMES SANTOS DE OLIVEIRA  
 Data: 20/08/2025 09:49:42-0300  
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>