

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

INDIANARA PRISCILA DOS SANTOS

**LAURA MAKABRESKU E FLORBELA ESPANCA:
O CORPO MORTO EM LENTES E POESIA**

**PONTA GROSSA
2023**

INDIANARA PRISCILA DOS SANTOS

**LAURA MAKABRESKU E FLORBELA ESPANCA:
O CORPO MORTO EM LENTES E POESIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem, Área de concentração: Pluralidade, Identidade e Ensino.

Orientador: Profº Drº Fábio Augusto Steyer.

PONTA GROSSA

2023

S237 Santos, Indianara Priscila dos
Laura Makabresku e Florbela Espanca: o corpo morto em lentes e poesia /
Indianara Priscila dos Santos. Ponta Grossa, 2023.
101 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração:
Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta
Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer.

1. Fotografia. 2. Poesia. 3. Corpo morto. 4. Laura Makabresku. 5. Flor Bela
Espanca. I. Steyer, Fábio Augusto. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

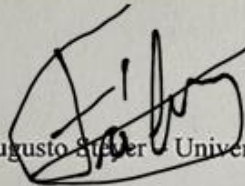
CDD: 808

INDIANARA PRISCILA DOS SANTOS

LAURA MAKABREUSKU E FLORBELA ESPANCA: O CORPO
MORTO EM LENTES E POESIA

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

Ponta Grossa, 29 de novembro de 2023.



Prof. Dr. Fábio Augusto Super - Universidade Estadual de Ponta Grossa



Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes – Universidade Estadual de Ponta
Grossa

gov.br
Documento assinado digitalmente
MARISTELA CARNEIRO
Data: 06/12/2023 16:21:29-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof.^a Dra Maristela Carneiro - Universidade Federal de Mato Grosso

AGRADECIMENTOS

É o momento de agradecer toda minha família, que não teve a oportunidade de colocar seus nomes, seus pensamentos e vivências, através da escrita, no mundo acadêmico. Agradeço por terem lutado tanto, para que eu pudesse ser a primeira a me formar numa universidade.

Agradeço ao curso de Letras, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, que me acolheu, em 2013, e me proporcionou reflexões e conhecimentos, que realmente me transformaram em uma pessoa mais sensível e crítica.

Agradeço imensamente pela paciência e direcionamentos do meu orientador, Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer.

E, por fim, agradeço à existência e meu encontro com a poesia, que me ampara e me salva todos os dias.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado tem como objetivo analisar de que forma a morte é abordada, através do corpo morto, nas obras da fotógrafa, polonesa, Laura Makabresku e da poeta, portuguesa, Florbela Espanca. A proposta é analisar como duas artes distintas comungam de imagens poéticas semelhantes, numa tentativa de desvelar e unir imagens criadas pelas artistas a respeito do corpo morto e as questões eróticas e religiosas que as obras apresentam. Para isso, o trabalho tratará sobre questões acerca da imagem e sua relação com a fotografia e a poesia, bem como seus contextos históricos e subjetividades.

Palavras-chave: Fotografia; Poesia; Corpo morto; Laura Makabresku; Florbela Espanca.

RESUMÉ

Ce mémoire de maîtrise vise à analyser la manière dont la mort est abordée, à travers le cadavre, dans les œuvres de la photographe polonaise Laura Makabresku et de la poète portugaise Florbela Espanca. La proposition est d'analyser comment deux arts distincts partagent des images poétiques similaires, dans une tentative de dévoiler et d'unir les images créées par les artistes concernant le cadavre et les questions érotiques et religieuses que les œuvres présentent. À cette fin, le travail abordera les questions entourant l'image et sa relation avec la photographie et la poésie, ainsi que leurs contextes et subjectivités historiques.

Mots-clés : Photographie ; Poésie ; Cadavre ; Laura Makabresku ; Florbela Espanca.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- [flores]	16
Figura 2 - Pais ao lado da filha morta	22
Figura 3 - Ritual de abertura da boca apresentado no livro dos mortos de hunefe ...	29
Figura 4 - Chacal (estômago. proteção de neith); babuíno (pulmões. proteção de néfis); homem (fígado. proteção de ísis) e falcão (intestinos. proteção de selkis)	30
Figura 5 - Tábua 12 da epopeia de Gilgamesh.....	31
Figura 6 - Trecho do poema de Bhagavad- Gitâ	33
Figura 7 - Polímedes de Argos	34
Figura 8 - Efigies ancestrais dos Toraja	37
Figura 9 - Days of the Transfiguration	46
Figura 10 - Santo Sudário.....	49
Figura 11 - Lado esquerdo, Sudário de Turim: o "rosto" em positivo.....	50
Figura 12 - Casal desconhecido segurando um daguerreótipo	53
Figura 13 - Retrato post mortem, ca. 1853 daguerreótipo, 1/6 de placa	54
Figura 14 - Florbela Espanca em 1918 (de chapéu com flor) com amigos, o irmão Apeles (no meio, olhando para o lado), e o primeiro marido, Alberto Moutinho (entre as pernas de Apeles).....	56
Figura 15 - Kamila Kansy	59
Figura 16 - Console	60
Figura 17- the anatomy of melancholy	61
Figura 18 - título da sequência: The tree of love	62
Figura 19 - título da sequência: The tree of love	62
Figura 20 - título da sequência: The tree of love	62
Figura 21 - título da sequência: The tree of love	63
Figura 22 - título da sequência: The tree of love	63
Figura 23 - Compasion.....	65
Figura 24 - Fontain.....	65
Figura 25 – The song about my Christ.....	67
Figura 26 - The song about my Christ.....	67
Figura 27 - Autumn	71
Figura 28 - Blessed are those who weep.....	73
Figura 29 - Tranquility	74

Figura 30 - Good night.....	76
Figura 31 - duas irmãs	76
Figura 32 - Good night.....	80
Figura 33 - Assumption of the mother god.....	81
Figura 34 - [pássaro]	82
Figura 35 - [rosa]	83
Figura 36 - [sombra]	83
Figura 37 - título da sequência de fotografias: silence	86
Figura 38- título da sequência de fotografias: silence	86
Figura 39 - título da sequência de fotografias: silence	87
Figura 40 - título da sequência de fotografias: silence	87
Figura 41 - título da sequência de fotografias: silence	88
Figura 43 - título da sequência de fotografias: silence	88
Figura 44 - título da sequência de fotografias: silence	89
Figura 45 - título da sequência: The chrysalis.....	90
Figura 46 - título da sequência: The chrysalis.....	90
Figura 47 - título da sequência: The chrysalis.....	91
Figura 48 - título da sequência: The chrysalis.	91
Figura 49 - título da sequência: The chrysalis.....	92
Figura 50 - título da sequência: The chrysalis.....	92
Figura 51 - título da sequência: The chrysalis.....	92
Figura 52 - título da sequência de fotografias: Lucid Dreams	93
Figura 53 - título da sequência de fotografias: Lucid Dreams	94
Figura 54- título da sequência de fotografias: Lucid Dreams	94
Figura 55 - título da sequência de fotografias: Lucid Dreams	94
Figura 56 - Lazarus, come out!	95

SUMÁRIO

1 O INÍCIO DE UM OLHAR:	9
2 ESTADO DE POESIA	14
3 A IMAGEM	16
4 OUTRAS IMAGENS SOBRE A MORTE E O MORTO	24
5 ENTRE DUAS LINGUAGENS, UMA MESMA IMAGEM	39
5.1 POEMA E IMAGEM	39
5.2 FOTOGRAFIA E IMAGEM	46
6 LAURA MAKABRESKU E FLORBELA ESPANCA: ENTRE LENTES E PALAVRAS, O CORPO MORTO	55
6.1 O “PROBLEMA” DA AUTORIA	55
6.2 FLORBELA	56
6.3 KAMILA	59
6.4 LENTES E PALAVRAS- O CORPO MORTO	64
6.4.1 Fascínio, sofrimento- súplica e veneração	65
6.5 NEM TUDO SÃO CORES E FLORES	70
6.5.1 Sonhos de morte	76
6.5.2 Pássaros e ventos	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	99

1 O INÍCIO DE UM OLHAR

Uma pequena história sobre a morte

Para este trabalho, antes de tudo, decidi tomar como guia a consciência de duas inquietações: o corpo morto e a espiritualidade.

Abordar a morte não é simples. Essa complexidade não se deve apenas à memória dolorosa de entes queridos que se foram, mas também à maneira como o tema é frequentemente "blindado" por discursos enraizados na sociedade. Estes, muitas vezes morais e religiosos, tornam o assunto algo angustiante e raramente discutido no cotidiano. Quando a morte é mencionada, geralmente é para comunicar o falecimento de alguém, e o que se segue é um silêncio pesado, carregado do vazio da incompreensão.

Os mistérios da espiritualidade também são complexos. Com frequência, tendemos a confundí-la com compromissos religiosos e afastar a temática dos espaços acadêmicos. Mas para mim, que não sou cristã, e venho de uma família com muitos elementos místicos indígenas de encantaria, mas também elementos do catolicismo, vejo-me, de certa forma, encantada ao perceber a fé alheia e como ela se movimenta no mundo.

Digo tudo isso porque as artistas escolhidas para tornar possível esta reflexão tratam de suas questões dentro de uma perspectiva profundamente cristã, na qual nossa sociedade é fundamentada. Mas dentro desta lógica, elas exalam certa sensualidade ao retratar suas emoções, até mesmo quando dizem ou mostram a morte.

Todas estas inquietações surgiram quando ainda criança, pela falta de compreensão nos dias em que morria algum conhecido. Lembro que, nesses dias, a mãe falava mais baixo e o olhar ficava mais lento - talvez pelo peso das lágrimas, que caíam toda vez que ela comentava sobre alguma lembrança corriqueira do defunto. Os adultos não conseguiam terminar qualquer conversa que logo vinha aquele silêncio acompanhado de negativas com a cabeça e um olhar vazio para o nada. Era o silêncio que me angustia; fazia perguntas e nunca era o caso de obter respostas, nunca era o momento de falar sobre a morte - se os adultos não falavam, as crianças eram quase que proibidas... Quase! Porque nem se falava que

era proibido, só se sabia e fazia silêncio.

Não posso dizer que se tratava de um dia ruim, primeiro porque eu não entendia bem o que estava acontecendo, e segundo que era um dia completamente diferente dos outros - ninguém trabalhava, não existia o assunto escola, ou seja, nenhum outro assunto atravessava aquele dia. Era como se alguém tivesse murmurado no ouvido de cada um uma notícia ruim, um presságio de má sorte. Confesso que às vezes sentia algum medo, porque no abraço de minha mãe eu sentia a angústia da despedida, o desespero. Só mais tarde entendi. Toda morte é um aviso mesmo, uma tomada de consciência da nossa condição finita e, por que não dizer, medíocre. Bem, mas isso era só no dia de morte mesmo, que depois tudo voltava ao normal, os hábitos de humano infinito tomavam conta de toda gente.

Acabei pulando a parte que ninguém fala, porque como disse, costumamos nos limitar na reflexão sobre a temática como se ela acontecesse somente âmbito dos desejos e pensamentos. Esquecemos porque é tabu, ou porque é dolorido, que a morte é, antes de tudo, no corpo, na carne. Tratamos como sopro aventania que é viver, e depois, quando morremos, apagamos a luz e saíamos...

A parte pouco falada, o pior momento do dia da morte, era, sem dúvidas, quando o corpo chegava ao espaço do velório; era nítido o desconforto de alguns, a angústia de outros e o completo desespero da maioria. Era então a confirmação de que a partir daquele momento cada um deveria lidar com os próprios medos e anseios; cada um deveria, através dos silêncios meditativos, lembrar dos momentos de vida felizes ao lado da pessoa que se foi; cada um deveria, a partir dali, repensar a sua própria vida, até que seu dia de morte também chegasse.

Era o momento de sair do campo da fantasia, de apenas imaginar a pessoa morta, para vê-la, tocá-la, ter contato não somente com a morte, mas com o morto. Assim, lembrava em seguida o discurso do religioso - era preciso ter em mente o final dos tempos, a vinda do Cristo, a condenação dos ímpios como quem sente o frio daquele corpo que morreu, com verdade, com carne. Assim, além da tristeza, o medo tomava conta, pois cada um tomava para si a própria vida, sentia o peso da existência.

Com todo o peso da situação e talvez pela dificuldade da elaboração das próprias emoções, os adultos não deixavam as crianças perto do corpo. Mesmo assim, eu, guardando a maioria de minhas dúvidas, ficava ali, atenta à ausência de movimento daquele corpo irreconhecível... Era o momento de entender os sentidos do absoluto na vida que eu gostaria de ter pela frente.

Relembrando algumas imagens da infância frente aos mortos, considero que não coloco a morte no lugar da coisa grotesca e também não a romantizo. Tenho alguma clareza de que todas as sociedades transformam os modos de gestão do corpo morto em rituais, que variam de acordo com a posição da morte no sistema de valores vigente, sendo então, a forma com que percebia e percebo a morte, apenas um ponto de vista, uma maneira de sentir.

Por isso, a perspectiva é sobre impressões e não verdades; o modo como percebo a morte é reflexo do meu espaço/tempo no mundo, o que, justamente por isso, torna importante buscar saber como a morte é sentida e ritualizada em outras culturas e em outros tempos, para que possamos tirar a morte do lugar do não dito.

No ano de 2019, uma pessoa próxima e querida tirou a própria vida... Consigo lembrar vagamente do momento da notícia, mas lembro com grande impacto do momento do encontro com o corpo - imediatamente compreendi o silêncio de minha mãe e de toda gente que um dia questionei. Consegui também encontrar o espaço da poesia naquele momento, porque com outras palavras, qualquer coisa se esvairia. Encontrei em meus pensamentos, enquanto olhava o corpo da pessoa amada, os versos de Florbela Espanca, do poema *À morte*, da obra póstuma *Reliquiae*, de 1931:

Morte, minha Senhora Dona Morte,
Tão bom que deve ser teu abraço!
Lânguido e doce como um doce laço
E como uma raiz, sereno e forte.

Não há mal que não sare ou não conforte
Tua mão que nos guia passo a passo,
Em ti, dentro de ti, no teu regaço
Não há triste destino nem má sorte.

Dona Morte dos dedos de veludo,
Fecha-me os olhos que já viram tudo!
Prende-me as asas que voaram tanto!

Vim da Moraima, sou filha de rei,
Má fada me encantou e aqui fiquei
À tua espera... quebra-me o encanto!

Sabia muito bem que aquela pessoa, agora morta, via na morte a mesma Senhora do abraço bom, a mesma mão que conduz para uma condição sem tristeza nem má sorte, a qual diz o poema... Sabia que para aquele corpo morto, a nossa condição, enquanto vivos, é o espaço da angústia, do medo e do não pertencimento - e a morte uma entidade que liberta para uma outra condição de felicidade, ou apenas

para o vazio, como Florbela diz em vários outros poemas de sua obra.

Foi por este motivo que escolhi trabalhar com os poemas de Florbela, pela potência de sua obra e pelas fortes e belíssimas imagens que seus poemas são capazes de construir na alma humana e ali fazer morada. Ela foi uma poeta portuguesa de temáticas intensas e vida conturbada; ela também tirou a própria vida quando ainda bastante jovem, e estranhamente parecia saber muito mais da morte que da vida, o que contraditoriamente torna-se um suspiro de alívio para muitos leitores que estão em busca de sentido, como foi e é para mim.

A poesia de Florbela, em sua grande parte, aborda a morte de uma perspectiva pouco percebida, ela constrói, dentre outras temáticas, imagens do corpo morto, desvelando a crueza da morte, sob uma inebriante onda de romantismo. São imagens construídas em nosso imaginário, são respostas, sentimentos compartilhados através da arte poética.

Outra lembrança que me atravessa e que vai de encontro com a proposta do trabalho é a fotografia. Também na infância tinha medo de ser fotografada e das fotografias de modo geral - um dos motivos de ter não mais que três fotos do longo período da infância. Os dias de fotografia eram de puro pavor e correria, mas como não tinha escolha, saía com cara de choro e depois, assim que pudesse, as fazia desaparecer. Não consigo lembrar ao certo o motivo do medo, mas lembro do grande estranhamento em observar retratos e o pânico de que se movimentassem; então eu quase não olhava. Cresci em desapego com a autoimagem visual, mas com o passar dos anos fui me encantando com o objeto que é a fotografia e todos os mistérios que a envolvem (o que me lembra das tardes na biblioteca contemplando livros com imagens de todo tipo - e o pensamento que sempre me vinha na cabeça: essa pessoa será que ainda vive? Como deve estar agora? Como foi sua vida? E se já morreu, então estou olhando para a fotografia de uma pessoa morta?).

Muito mais tarde, conheci a fotógrafa que uniu minha inquietação com a morte ao fascínio pela poesia de Florbela: Laura Makabresku. Ela nasceu e ainda mora na Polônia, e eu a conheci através das redes sociais. Aqui no Brasil não encontrei nenhum trabalho sobre sua obra, embora na Europa seja conhecida. Então se trata de um desafio: proporcionar, através deste trabalho, um encontro atemporal entre Laura e Florbela. Uma mulher contemporânea ainda pouco conhecida e uma mulher do início do sec. XX, bastante cortejada. O tema? Como as duas abordam o corpo morto em suas obras.

O fato é que ainda existem muitas questões sobre a morte que gostaríamos de saber, um buraco da infância que ainda existe somado às perdas naturais e forçadas que o tempo provoca, e as demandas ou suspeitas que as religiões evocam sobre a morte e o morto.

Para isso, numa busca de respostas pessoais e tendo clareza da importância da reflexão no âmbito social, o trabalho pretende apresentar, primeiramente, uma breve reflexão acerca do “estado de poesia”; sobre qual espaço tais imagens construídas se conectam e de que forma.

Depois, trataremos sobre a Imagem, onde o objetivo será desvelar alguns mistérios que envolvem a imagem através das reflexões, dentre outros, de Martine Joly (*Introdução à análise da imagem*, 2007), Susan Sontag (*Sobre Fotografia*, 1977) e Regis Debray (*Uma história do olhar no Ocidente- Vida e Morte da Imagem*, 1994). O encaminhamento se dará no sentido de refletir a relação da Imagem com a Morte e com o Morto - de como, desde os primórdios, o acontecimento da morte provoca a criação de rituais e objetos que evocam a presença material e visual da pessoa morta; “como as efígies, as máscaras e as pinturas produzidas ao longo dos séculos de diferentes formas, e, mais recentemente, a própria fotografia.” (Soares, 2007, p.19)

No quarto capítulo, de nome *Outras imagens sobre o morto*, o objetivo será de traçar um caminho sobre como a morte é vivenciada e como a gestão do corpo morto produz imagens em diferentes culturas. Para isso, a pesquisa parte, dentre outros, das reflexões de Regis Debray (*Uma história do olhar no Ocidente- Vida e Morte da Imagem*, 1994).

No quinto capítulo, o objetivo será apresentar algumas questões teóricas sobre a Imagem e a relação com a poesia, bem como sua relação com a fotografia. Para o estudo da Imagem na poesia, Octavio Paz (*Signos em rotação*, 2009) será de extrema relevância para o trabalho, principalmente quando diz que a linguagem em forma de poema não quer representar e sim apresentar uma imagem. Para o estudo da imagem na fotografia, Philippe Dubois (*O ato fotográfico*, 2004), será o condutor das reflexões, juntamente de Roland Barthes (*A câmara Clara*, 1980); uma vez que sua obra tem como linha o olhar sensível que ultrapassa (mas também engloba) o olhar crítico. No sexto e último capítulo, haverá o encontro de Florbela e Laura. A poeta com a poesia e fotógrafa com a fotografia; cada uma com sua linguagem, comungando da mesma imagem: o corpo morto sob uma visão profundamente religiosa.

2 ESTADO DE POESIA

Para viver em estado de poesia
 Me entranharia nestes sertões de você
 Para deixar a vida que eu vivia
 De cigania antes de te conhecer
 De enganos livres que eu tinha porque queria
 Por não saber que mais, dia menos dia
 Eu todo me encantaria pelo todo do teu ser
 Pra misturar meia-noite, meio-dia
 E enfim saber que cantaria a cantoria
 Que há tanto tempo queria, a canção do bem querer
 É belo, vê o amor sem anestesia
 Dói de bom, arde de doce Queima, acalma, mata, cria

Chega tem vez que a pessoa que enamora
 Se pega e chora do que ontem mesmo ria
 Chega tem hora que ri de dentro pra fora
 Não fica nem vai embora, é o estado de poesia

Chega tem hora que ri de dentro pra fora
 Não fica nem vai embora, é o estado de poesia

Para viver em estado de poesia

Me entranharia nestes sertões de você
 Para deixar a vida que eu vivia
 De cigania antes de te conhecer
 De enganos livres que eu tinha porque queria
 Por não saber que mais dia menos dia
 Eu todo me encantaria pelo todo do teu ser
 (Chico César, 2015)

A letra é cantada, por Chico, com uma melodia bastante carregada de emoções, trazendo sensação de pertencimento às origens, mesmo que desconhecidas. A letra junto da melodia transporta a alma, num estado alterado (o da poesia), de um lugar íntimo de origem para outro lugar íntimo de chegada: a paixão. Neste texto, o qual podemos chamar (aqui) de poema, música ou composição, nos interessa entender o que é esse “estado de poesia” que o autor evidencia.

No texto de Chico, ele desvela, de maneira poética, uma temática comum às produções artísticas de modo geral: o amor e /ou paixão. Mas não por isso o texto torna-se maçante ou desnecessário; talvez o oposto seja mais sincero: o texto torna-se importante e necessário porque é comum a todos o sentimento da paixão/amor, em algum momento da vida. O que torna o texto (poema) em poesia é justamente o encantamento do próprio sentir amor ou paixão no código escrito. Temos então um poema profundamente carregado e encantado pelo poeta, que alcançou e se apropriou de tal emoção no momento da produção artística.

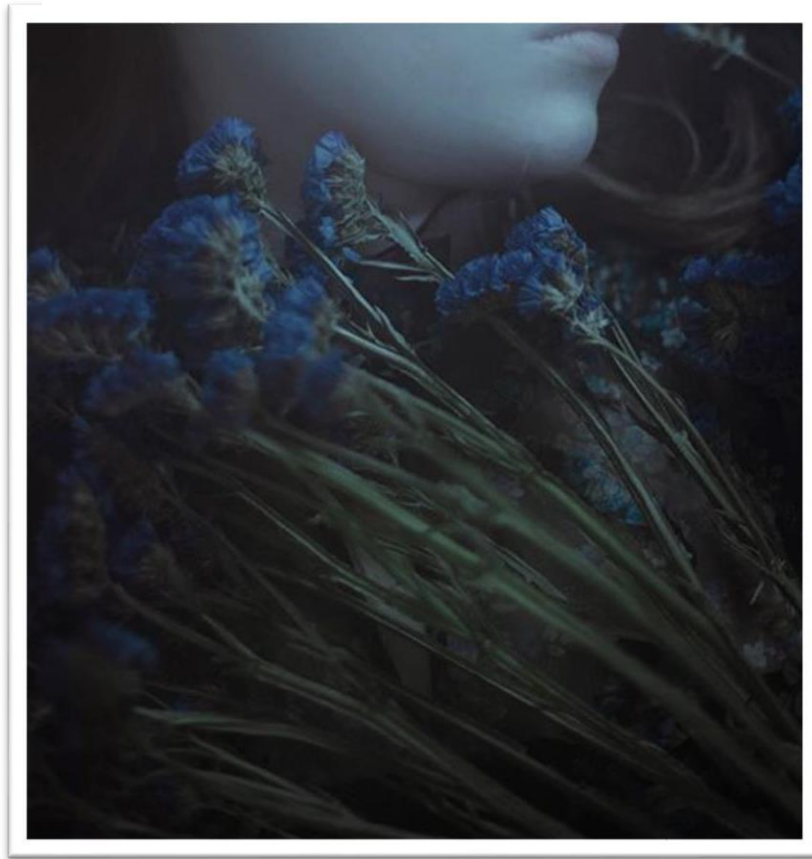
Outro poeta e pesquisador da palavra, Octavio Paz, dedicou algum tempo de sua jornada, na obra *O arco e a lira*, 1956, pensando justamente nessas questões que volta e meia surgem: poema ou poesia? Para ele, a poesia é algo muitosemelhante ao que Chico evocou em sua canção; a poesia tem a capacidade de revelar as coisas, revelar mundos - e quando falamos mundos, podemos entender como um convite a viagens em tempos vividos e imaginados: “é um método de libertação interior”. (Paz, 1956. p. 15) Para ele, a poesia faz com que o ser humano adquira a consciência de ser algo mais que passagem, o que nos permite vivenciar a própria graça da intuição e acessar, de forma superior, nossa linguagem primitiva. Já o poema, “é o caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal.” (Paz, 1956, p.15) É por meio dele que intuímos o mundo e damos imagens, rostos, máscaras e ocultamos o vazio. Ou seja, o poeta é a figura que dá vida, através das palavras, ao que é invisível para nós. O poema não é apenas uma forma literária, mas podemos pensar nesse estado ou dimensão como um lugar de encontro entre a poesia e o subjetivo do ser humano. Mas é importante saber que “nem toda obra construídas sob as leis da métrica- contém poesia.” (Paz, 1956, p.16) Ou seja, para ele, “um soneto não é um poema, mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico-estrofes, metros e rimas- foi tocado pela poesia.” (Paz, 1956, p.16)

Dessa forma, o poema de Chico foi tocado pela poesia, ao ponto do artista colocar o leitor no transe de tal estado, e fazer assim um convite ao mundo dos múltiplos sentidos e possibilidades, dentro da emoção evocada. Embora o poema em questão fale especificamente do sentimento paixão, ele também fala sobre o tal estado de poesia, que podemos estender a outras temáticas e obras. Justamente por isso, tal poema e tal reflexão são relevantes; porque tanto nos poemas de Florbela Espanca quanto nas fotografias de Laura Makabresku parece haver uma poesia que se conecta nesse estado.

Por isso, para este trabalho, vamos levar em consideração a poesia presente em duas diferentes linguagens artísticas: o poema e a fotografia. Entendendo que o nosso mundo é repleto de sentidos, vamos em busca desse povoado de informações poéticas existentes em cada arte, trilhar um caminho em busca da poesia evocada nas imagens criadas, pois as duas são, essencialmente, linguagens: “sistemas expressivos dotados de por significativo e comunicativo.” (Paz, 1956, p.23)

3 A IMAGEM

Figura 1- [flores]



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

[...] vivo na ilusão de que basta limpar a superfície da imagem para ter acesso ao que há por trás: escrutar quer dizer virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa (o que está oculto é, para nós, ocidentais, mais “verdadeiro” do que o que está visível. (Barthes, 1980, p. 82)

A discussão acerca da Imagem não é recente. Teóricos e artistas se debruçam sobre o tema há muito tempo - cada um com seu motivo e preocupação, cada um carregando consigo alguma inquietação pessoal, ocasionada pelo lugar no tempo/ espaço em que se localiza... Talvez buscando a primeira imagem criada pelo ser humano, a origem; ou vislumbrando a última imagem vista e/ou imaginada pelo último ser humano na Terra, o fim. Mas antes mesmo de tudo isso, um dia surgiu e ainda paira a pergunta: o que é a imagem?

Segundo Joly, 2007, em sua obra *Introdução à análise da imagem*, esta não é

uma questão simples de ser respondida, embora a compreendamos quase que de imediato, pois temos a princípio, uma ideia de imagem que está relacionada ao olhar, reflexo... Principalmente porque, segundo a autora, as sociedades fundamentadas no cristianismo, como é o caso da nossa, têm a imagem como termo fundador, uma vez que, nesse sentido, nós nada mais somos do que a imagem e semelhança de deus; então, neste sentido, a imagem não evoca uma somente uma representação visual, mas uma semelhança.

A noção de “homem-imagem”, segundo ela, “de uma perfeição absoluta, para a cultura judaico-cristã, junta-se ao mundo visível de Platão, sombra, imagem do mundo ideal e inteligível, nos fundamentos da filosofia ocidental.” (Joly, 2007, p. 16) Ou seja, do mito da caverna à Bíblia, aprendemos que somos nós próprios imagens, seres semelhantes ao Sagrado e ao Belo; por isso, talvez, da dificuldade na elaboração de respostas, mas compreensão quase que imediata - é como olhar no espelho, se reconhecer, mas não saber explicar muito bem o que se vê.

Para Joly, isto de certa forma explica a espécie de necessidade da imagem que se inicia na infância, com os livros repletos de ilustrações, “onde aprendemos paralelamente a falar e a reconhecer as formas e as cores”. (2007, p.18) Ultrapassamos os ensinamentos dos cuidadores para reconhecermo-nos nas imagens, que, segundo a autora, são cristalizados no profundo do nosso ser, pois “estes livros de imagens embalaram, no entanto, a nossa infância nos seus momentos de repouso e de sonho”. Ou seja, a imagem funda alicerces dentro da nossa subjetividade.

Uma anedota chinesa conta, segundo Debray, 1994, na obra *Vida e morte da imagem*, que certa vez um imperador pediu para que o principal pintor da região apagasse a cascata pintada na parede do palácio; o motivo era porque o barulho da água o impedia de dormir. Noutro momento, Leon Battista Alberti, grande arquiteto Renascentista, aconselhou: “ver pinturas representando fontes, rios e cascatas faz muitíssimo bem aos febris. Se alguém durante a noite, não consegue dormir ponha-se a contemplar nascentes e o sono há de chegar”. (Debray, 1994, p.14)

Das anedotas pertencentes ao imaginário chinês de algum tempo antigo às reflexões de semelhança ao Sagrado e imagens que povoaram nossa infância, algo de maravilhoso e inquietante atravessa as questões: o impacto das imagens na nossa fundação e também em nossas vivências. Para Debray, embora

as imagens tenham um efeito de alívio ou venham a provocar selvageria,

maravilhem ou enfeitem, sejam manuais ou mecânicas, fixas, animadas, em preto e branco, em cores, mudas, falantes - é um fato comprovado, desde há algumas dezenas de milhares de anos, que elas fazem agir e reagir. (Debray, 1994, p. 15)

Atualmente, quando falamos em imagem, possivelmente lembramos-nos de fotografias ou pinturas, ou seja, as imagens visuais. Mas para Santaella e Noth, 1999, na obra *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, o mundo das imagens se divide em dois domínios: o primeiro é o domínio das imagens como representações visuais; e o segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. De maneira resumida, o primeiro domínio “são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual”; e, no segundo, “as imagens aparecem como visões, fantasias, imaginação, esquemas, modelos, ou, em geral, como representações mentais”. (Santaella e Noth, 1999, p.15) Ainda segundo Joly, confundir e somente aceitar imagem com imagem da mídia “é não apenas negar a diversidade das imagens contemporâneas como também ativar uma amnésia e uma cegueira, tão prejudiciais quanto inúteis para a compreensão da imagem”. (Joly, 2007, p.16)

A palavra imagem, segundo Otavio Paz, possui diversos significados, “por exemplo: vulto representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação”. (1976, p. 27) Nesse último sentido e afirmando o que já foi dito, a palavra imagem possui um valor psicológico, ou seja, pode ser também produto do imaginário.

As imagens possuem uma ligação intrínseca com os símbolos e os mitos, e por isso a imagem está conectada à imaginação; é por conta da capacidade da literatura de provocar a imaginação que a relacionamos à fotografia. Pois a imagem é fundamento para as criações artísticas, sejam elas metafóricas ou puramente visuais.

Segundo Joly, no início das sociedades já havia a imagem, justamente por esta capacidade de criação do ser humano, pois desde sempre ele registrou suas faculdades imaginativas sob diversas formas em diversos lugares.

Estes desenhos destinavam-se a comunicar mensagens e muitos deles constituíram aquilo que chamamos “os pré-anunciadores da escrita”, utilizando processos de descrição-representação que apenas retinham um desenvolvimento esquemático de representações de coisas reais. Petrogramas se forem desenhadas ou pintadas, petroglifos, se forem gravadas ou entalhadas, estas figuras representam os primeiros meios da comunicação humana. (Joly, 2007, p.18)

Para Joly, as religiões judaico-cristãs também têm relação com as imagens quando nos referimos às artes porque de modo mais profundo, “a noção de imagem,

assim como seu estatuto, constituem um problema chave na questão religiosa. A interdição apresentada na Bíblia de fabricar imagens e de se prostrar diante dela (3.º mandamento) designava a imagem como estátua e como deus.” (Joly, 2007, p. 18), Nesta perspectiva, uma religião monoteísta deveria combater as imagens, isto é, os outros deuses deveriam, então, através da imagem, impedir que outros deuses viessem (uma relação direta com a morte), o que desvela a questão acerca da natureza divina ou não da imagem, da questão mística que encobre a imagem até os nossos dias.

Etimologicamente, a palavra imagem provém do latim *imago* e designa a máscara mortuária, usada nos funerais na antiguidade romana. A palavra *imago* tem o sentido de representar o que não está presente e, ao mesmo tempo, uma certa visão da morte, já que se vincula aos rituais funerários e tem em vista uma espécie de substituição do corpo morto. Logo, ela não é o ser, mas ela oferece uma aparência para ser vista. Levando em consideração a ideia de Joly e de Debray, parece que o ser humano, mesmo “sabendo” ser imagem e semelhança de deus, sente a necessidade de criar artefatos de representação, que no caso das religiosas também são semelhanças - isso fala muito sobre tal necessidade.

Presente no culto dos mortos, na origem da escrita, das religiões e da arte, a imagem é também, segundo Joly, fundamental na reflexão filosófica desde a Antiguidade:

Platão e Aristóteles, em especial, combateram-na ou defenderam-na pelas mesmas razões. Imitadora, para um ela engana, para o outro ela educa. Desvia da verdade ou, pelo contrário, conduz ao conhecimento. Para o primeiro, seduz as partes mais fracas da nossa alma, para o segundo, é eficaz pelo próprio prazer que nos proporciona. A única imagem graciosa aos olhos de Platão é a natural (reflexo ou sombra), a única que se pode tornar num instrumento filosófico. (2007, p.19)

Tais questões foram elaboradas muito antes das tecnologias tomarem nosso olhar, mas ainda são bases para as reflexões atuais. Segundo Susan Sontag, em seu livro *Sobre fotografia*, 1977, a realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens; e, para ela, os filósofos, desde Platão, tentaram redimir nossa dependência das imagens ao evocar o padrão de um modo de apreender o real sem usar imagens. Mas, segundo a filósofa, quando, em meados do século XIX, o padrão parecia estar ao alcance de todos, “o recuo das antigas religiões e políticas em face da investida do pensamento científico e humanístico não criou - como se previra - deserções em massa em favor do real. Ao contrário, a nova era da

descrença reforçou a lealdade às imagens” (Sontag, 1977, p. 169) Para Sontag, a crença que não podia mais ser concedida a realidades compreendidas na forma de imagens passou a ser concedida a realidades compreendidas como se fossem imagens, ilusões. Ou seja, parece que a humanidade passou a preferir a imagem à coisa, preferir a cópia, a representação, preferir a aparência à realidade.

Mas mesmo que a observação faça sentido, não podemos colocar um juízo moral na questão, uma vez que o apego às imagens advém da subjetividade humana. De acordo com Sontag, o ser humano cultiva uma relação quase que mágica com a imagem, um culto à poesia que não se compreende, mas se sente/observa... No caso aqui, falamos da fotografia. Existe, por exemplo, uma relutância em se desfazer de registros fotográficos, sobretudo se a pessoa já estiver morta ou estiver distante. Aparentemente este ato é considerado cruel, como se a pessoa do registro fosse automaticamente riscada de qualquer existência. Observar um registro causa não só o despertar de uma memória visual, como aproxima tempos e espaços, na imaginação; pois a realidade passou cada vez mais a se parecer com aquilo que as câmeras nos mostram.

É comum, agora, que as pessoas, ao se referirem a sua experiência de um fato violento em que se viram envolvidas- um desastre de avião, um tiroteio, um atentado terrorista-, insistam em dizer que “parecia um filme”. Isto é dito a fim de explicar como foi real, pois outras qualificações se mostram insuficientes. (Sontag, 1977, p. 177)

Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, não tratou da fotografia, mas em alguns poemas do livro *O guardador de rebanhos*, tratou das imagens e conceitos que criamos em nossa imaginação. Caeiro é o poeta que aceita o mundo exatamente como ele é, sem ter a necessidade de pensar e/ou criar nomes, motivos, extensões para as imagens que lhe vem puramente à sua visão. Caeiro valoriza a observação através dos sentidos, o que faz com que desconsidere o passado – “porque recordar é atraiçoar a natureza, que é apenas o agora, e futuro - já que este é recinto de miragens.” (Caeiro, 1925, p. 25) O poeta rejeita a orientação constante da humanidade na busca de um sentido transcendental em tudo aquilo que existe:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,

E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo...
 Creio no Mundo como num malmequer,
 Porque o vejo.
 Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender...
 O Mundo não se fez para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos)
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
 Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
 Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
 Mas porque a amo, e amo-a por isso,
 Porque quem ama nunca sabe o que ama
 Nem sabe porque ama, nem o que é amar...
 Amar é a eterna inocência,
 E a única inocência é não pensar...
 (Caeiro, 1925)

Talvez esse modo de pensar o mundo, de Caeiro, esteja relacionado não às imagens em si, mas ao mau uso (de cunho manipulatório) na construção de realidades traiçoeiras. É inegável que, na modernidade, a imagem visual ou imaginada assuma a função de anestésico, o que pode impedir que sintamos ou enxerguemos muitas das verdades que nos rodeiam.

Segundo Sontag, ninguém jamais descobriu a feiura por meio de fotos, mas muitos, por meio delas, descobriram a beleza. Para ela, o que move a pessoa a tirar fotos é descobrir algo de belo, algo que os olhos não conseguiram captar; o que talvez justifique o nome dado à fotografia: “o nome com que Fox Talbot patenteou a fotografia em 1841 foi calótipo: do grego Kalos, belo”. (Sontag, 1977, p. 101)

É comum que exista uma frustração no não registro de muitas situações, como se houvesse uma falta de confiança na memória, ou um medo de aceitarmos que a realidade pode não ser bela, de não conseguirmos acessar o olhar de Caeiro. Segundo Sontag, aprendemos a nos ver fotograficamente: “ver a si mesmo como uma pessoa atraente é, a rigor, julgar que se ficaria bem numa fotografia. As fotos criam o belo e- ao longo de gerações de fotógrafos- o esgotam.” (Sontag, 1977, p. 102)

Pra Sontag, embora nas primeiras décadas da fotografia e ainda hoje, o objetivo seja capturar o belo, muitos artistas estão na contramão desse movimento. Para ela:

em décadas recentes, a fotografia conseguiu, em certa medida, promover uma revisão, para todos, das definições do que é belo e do que é feio- na linha proposta por Whitman. Se “todo objeto ou condição ou combinação ou processo exibe uma beleza”, torna-se superficial privilegiar certas coisas como belas e outras não. Se “tudo que uma pessoa faz ou pensa é relevante”, torna-se arbitrário tratar alguns momentos da vida como importantes e a maioria como triviais. (p. 40)

Figura 2 - Pais ao lado da filha morta



Fonte: <https://discover.hubpages.com/art/PostMortemPhotography>

Podemos pensar, como exemplo, nos retratos mortuários e demais imagens criadas para os rituais de morte, que hoje estão bastante distantes da concepção de belo, mas que nem sempre foram consideradas assim. Desde os primórdios, o acontecimento da morte provoca a criação desses rituais e objetos que têm como função integrar o trabalho de luto. Dentre estes, segundo Soares, 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.” (Soares, 2007, p. 19) Todas essas imagens, segundo o autor, que têm a função de representar o morto, evocam uma presença material e visual que ocupa o espaço deixado pelo defunto.

A fotografia que revela o ser ausente, o defunto, já não é da ordem de uma mera imagem ou de um mero objeto, mas transita entre eles. Procura-se algo que resta ali do outro – isso nos mostra que a questão do belo não é tão simples quando se trata da morte. Mas é o próprio Barthes quem nos dirá:

Infelizmente, escruto em vão, nada descubro: se amplo, não há nada além do grão do papel: desfaço a imagem em proveito de sua matéria; e se não amplo, se me contento em escrutar, obtenho apenas esse único saber, possuído há muito tempo, desde meu primeiro olhar: que isso efetivamente foi: as voltas não deram em nada. (Barthes, 1980, p. 149)

A fotografia acima é do estilo post-mortem, uma prática razoavelmente recorrente nos séculos XIX e parte do XX, no Período Vitoriano, na Inglaterra. A mulher sentada é a pessoa morta, a imagem dela é mais nítida, justamente pela ausência de movimentos. As pessoas em pé, ao lado do corpo, conseqüentemente, estão com a imagem um pouco borrada, porque a máquina captou o movimento. A fotografia, neste momento da história, segundo Sontag, demandava um aparato caro e complicado, sendo, segundo ela, um “passatempo dos hábeis, dos ricos e dos obsessivos” (Sontag, 1977, p. 18) Talvez fosse este um dos motivos para que as pessoas tirassem fotos com os mortos: pela grande dificuldade de acesso em vida. Mas também podemos colocar o motivo da relação diferenciada com a morte; neste momento histórico, as taxas de mortalidade infantil eram muito grandes, o que, de certa forma, tornou o evento da morte algo muito mais natural do que nos dias de hoje - isso explica o desconforto causado por imagens como esta: o desconforto com a morte e com imagens que contrastam com a nossa noção de belo.

Para Sontag, as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, e também as ajudam a tomar posse de um espaço em que se acham seguras, ou seja, as imagens podem trazer conforto ou causar mal-estar. Para ela, “o conteúdo ético das fotos é frágil”. (Sontag, 1977, p. 17) O fato é que, seja com imagens visuais ou imaginárias, existe uma característica, uma necessidade da imagem: a de apreender o instante.

Até aqui, compreendemos que a imagem pode ser facilmente apreendida, mas que existe certa dificuldade com sua explicação, uma vez que ela é intrínseca ao ser humano; para falar sobre, é preciso refletir sobre quem nós somos e o que nos compõe. É preciso que compreendamos outras imagens além das nossas.

4 OUTRAS IMAGENS SOBRE A MORTE E O MORTO

Não compreendemos bem como os Antigos sentiam as coisas as mais banais, as mais correntes, por exemplo, o dia e o despertar: como eles acreditavam no sonho, a vigília tinha para eles outra luz. Ela era mesmo o essencial da vida, esclarecida por esse crepúsculo e de sua significação: nossa morte é para nós, sem dúvida, uma outra morte. (Nietzsche, 1950, p.47).

A morte é, antes de tudo, uma imagem e permanece uma imagem.
(Bachelard, 1948, p. 312)

Partindo do pensamento de Nietzsche, “sem dúvida” nossa visão de morte é diferente da visão de morte das pessoas dos outros tempos, e também, ampliando, de outros espaços, mesmo que no mesmo tempo. O modo como nos (des)conectamos da nossa finitude é reflexo da forma como encaramos o dia que nasce, a noite que cresce e as datas que passam; é reflexo do deus que rege as vidas e o calendário, é reflexo das decisões diárias corriqueiras ou das grandes discussões sobre o que é a vida, e consequentemente a morte – aborto, eutanásia... São pesos e medidas atuais, parte de um enredo já pronto ou de um rascunho mal escrito - mas é assim que vivemos a morte: adiando-a, até que seja um é e aí já foi. Mas Nietzsche disse que existiu outra forma de luz, existiram outros dias e outros sonhos; a isso, outras imagens construídas dos aspectos banais da vida e dos grandes acontecimentos.

A ideia de morte, segundo Debray, 1994, como renascimento, viagem ou passagem, foi tardia na história; assim como a imortalidade não é um dado imutável, e nem sempre andaram juntas ao longo dos tempos, pois “a sobrevivência, antes da revolução cristã, era uma questão que dizia respeito, principalmente, ao corpo.” (Debray, 1994, p.27) A criação dessas imagens sempre teve fundamentos religiosos, mitológicos ou filosóficos, já que a explicação científica para a questão é recente na história. A cosmovisão, ou seja, a explicação do mundo de muitos povos antigos, que não tinham conhecimento acerca da ciência moderna, girava em torno não só do visível, mas também incluía o mundo dos mortos, os reinos dos deuses, demônios e os sonhos.

A forma de vivenciar a morte de outros povos, levando em consideração a visão cosmológica (que de modo geral, não fazia recortes entre a experiência religiosa, a expressão artística, os formatos das relações, a contemplação dos dias eo modo de vivenciar o que hoje, chamamos trabalho), é de extrema importância para nós compreendermos nosso tempo presente, nossa maneira de enxergar as caixas

existências que o movimento moderno nos condicionou.

Neste sentido, segundo Giacoia, é muito importante observar que a maneira como uma determinada sociedade se posiciona perante a morte e os seus mortos “desempenha um papel decisivo na constituição e na manutenção de sua própria identidade coletiva, na medida em que essa integração da morte e da relação com ela constitui um dos elementos mais relevantes para a formação de uma tradição cultural comum.” (Giacoia, 2005, p.3)

A partir desta reflexão, algumas perspectivas serão abordadas, sempre no sentido de compreender as imagens do passado e do que é do outro, partindo de nós:

O animal só conhece a morte na morte: o homem, com sua consciência, a cada hora se aproxima mais de sua morte, e isso torna a vida por vezes árdua até para aquele que ainda não reconheceu no todo da vida mesma esse caráter de permanente destruição. Principalmente por causa disso o homem tem filosofias e religiões. (Schopenhauer, 1986, p.75)

Esta é a visão do filósofo Schopenhauer, que pensa a morte como musa da filosofia, a inspiração; pensa a morte com sofrimento e pautado na visão pessimista. Para ele, ao contrário de todos os outros animais, o ser humano sofre para além do presente, nas dimensões do passado e do futuro, e se pergunta sentido de sua existência - para ele, nós, humanos, somos os únicos seres vivos conscientes da morte, o que justifica a angústia da vida e os rituais de passagem. Este pensamento é pertinente no momento porque nos damos conta de que o modo como percebemos a morte até hoje é mais ou menos próximo da reflexão do filósofo alemão do início do século XIX.

Podemos também nos aproximar do maior e provável motivo que nos condiciona ao que pensamos que somos: a Bíblia. No Antigo Testamento, a morte é considerada um castigo de Deus pelo pecado, pois o homem foi destinado à vida: “podes comer de todas as árvores do jardim, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás porque o dia em que dela comeres terás que morrer”. (Gênesis, 2:17) Foi, então, o Diabo quem induziu o pecado, “foi pela mulher que começou o pecado por sua culpa todos morremos”. (Eclesiástico, 25:33)

A morte não tem, segundo a Bíblia, como único motivo o pecado especificamente de Eva, mas, sim, todos os pecados de todas as pessoas, enquanto existirem: “Eis porque, como por meio de um só homem entrou o pecado no mundo e pelo pecado a morte e assim a morte passou a todos os homens, por quanto todos pecaram...” (Romanos, 5: 12-19) Em outros momentos a ideia é reforçada, como

na seguinte passagem : “Assim sucede com toda a criatura, do homem ao animal, mas para o pecador é sete vezes pior, a morte, o sangue , a luta e a espada, a miséria , afome , a tribulação, a calamidade ! tudo isto foi criado pelo pecador e foi por causa deles que houve o dilúvio” (Eclesiastes, 40: 8-10)

Aqui é relevante dizer que a questão da imortalidade já existia na época do Antigo Testamento (entre 1800 e 500 a.C). Entretanto, a Bíblia descreve a morte segundo a sua aparência externa, sendo fundamentada na experiência corporal da morte - na separação do corpo, o pó e do ar, o espírito. A essência da vida está, então, no sangue: “Porque a vida da carne está no sangue, e este sangue eu vo-lo tenho dado fazer o rito de expiação sobre o altar, pelas vossas vidas, pois é o sangue que faz a expiação pela vida”. (Levítico, 17:11) Podemos perceber que a forma como vivenciamos a morte está enraizadamente relacionada à forma cristã de nos organizarmos e pensarmos o mundo, atrelada à noção de pecado, o que vai ser relevante para o trabalho, quanto às análises dos poemas e fotografias.

Segundo Debray, 1994, em língua litúrgica, a palavra “representação”, que está relacionada à imagem, designa “um caixão vazio sobre o qual se estende uma mortalha para uma cerimônia fúnebre”. (Debray, 1994, p.24) Trata-se de uma das primeiras acepções do termo. E, segundo o filósofo, a arte de utilizar os mortos, em conformidade com nossos interesses, leva-nos a entrar nas questões políticas de outros momentos.

Na França, os ritos fúnebres dos reis, segundo Debray, entre a morte de Carlos VI e a de Henrique IV, ilustram a relação das imagens como substituto do morto: depois da morte, o corpo do rei deveria permanecer exposto durante quarenta dias, mas acontecia que o processo de putrefação do corpo era mais rápido que o tempo de exposição e demais obrigações que o defunto deveria cumprir. “Daí, a utilidade de uma efígie exata, verista, do soberano desaparecido”. Segundo Debray, é ele (manequim) quem recebe as homenagens, e enquanto a imagem estiver exposta, o novo rei deveria permanecer invisível. “Assim, dos dois corpos do rei, o perecível e o eterno, é o segundo que vem ocupar seu manequim decora pintado. Há mais na cópia que no original.” (Debray, 1994, p.25)

O costume francês retoma uma tradição grega. Segundo Debray, a imagem não é uma aparência que engana, nem o funeral se trata de um momento de ficção: “o manequim do defunto é o cadáver, a tal ponto que se colocava um escravo ao lado do manequim de Pertinax para afugentar as moscas com um leque.” (Debray, 1994,

p. 25) Logo, essa imagem

é um hipercorpo, ativo, público e irradiante, cujas cinzas subirão em forma de fumaça para juntarem-se aos deuses no empíreo (quando os restos mortais foram deixados debaixo da terra), abrindo-lhe as portas da divinização. É em imagem que o imperador subia da fogueira para o céu, em imagem porque em pessoa. (Debray, 1994, p.25)

Segundo Debray, a transposição da imagem é o melhor que acontece à pessoa do Ocidente, porque sua imagem é a sua melhor parte: “seu ego imunizado, colocado em lugar seguro” Pois o vivo apreende o morto. “Os demônios e a corrupção das carnes no fundo dos jazigos (no exemplo cristão) encontram aí algo mais forte do que eles.” (Debray, 1994, p.26)

Neste sentido, a “verdadeira vida” está na imagem fictícia e não no corpo real; como exemplo, o autor relembra que as máscaras mortuárias da Roma Antiga tinham os olhos abertos e rosto com aspecto saudável, e não uma expressão cadavérica. Uma informação interessante é ressaltada por Debray, quando diz que retratos e bustos de mulheres apareceram em Roma, tardiamente, após os dos homens; “assim como o direito à imagem, apanágio dos nobres falecidos, só tardiamente- no fim da era republicana- é que foi reconhecido ao cidadão comum.” (Debray, 1994, p.26)

Para Debray, a arte nasce funerária, “as honras fúnebres relançam, consoante o lugar, a imaginação plástica, as sepulturas dos grandes foram nossos primeiros museus e os próprios defuntos nossos primeiros colecionadores.” (Debray, 1994, p.22) Segundo o filósofo, do mesmo modo que as sepulturas foram os museus das civilizações sem museus, assim também nossos museus são, talvez, os túmulos característicos das civilizações que já não sabem edificar túmulos.

No Egito, em Micenas ou em Corinto, segundo Debray, as imagens a salvo deveriam ajudar os defuntos a prosseguirem suas atividades normais, “ao passo que nós devemos interromper as nossas para visitar nossos mausoleus.” (Debray, 1994, p. 22) Na história, a imagem não tinha um valor simbólico apenas, mas se tratava de outro valor, como por exemplo, segundo o filósofo, o molde em cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa, em lugar de destaque, na prateleira.

“O *jus imaginum* era o direito reservado aos nobres de andar em público com um duplo do antepassado. Para Salústio, um *homo multarum imaginum* é um homem que tem muitos passados de alta linhagem.” ((Debray, 1994, p. 23) Percebe-se que uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que sobrevivessem pela

imagem.

Para os gregos, segundo Debray, a morte era completamente oposta à nossa visão; pois, para eles “viver não é respirar, como para nós, mas ver; e morreré perder a vista. Nós dizemos “seu último suspiro”; quanto a eles “seu último olhar”. Podemos concordar com o autor, quando ele afirma que pior que castrar seu inimigo é vazá-lo os olhos. A isso, retomamos Édipo Rei, um morto com vida, nesta perspectiva:

Édipo toma seu manto, retira dele os colchetes de ouro com que o prendia, e com a ponta recurva arranca das órbitas os olhos, gritando: não quero mais ser testemunha de minhas desgraças, nem de meus crimes! Na treva, agora, não mais verei aqueles a quem nunca deveria ter visto, nem reconhecerei aqueles que não quero mais reconhecer!” Soltando novos gritos, continua a revolver e macerar suas pálpebras sangrentas, de cuja cavidade o sangue rolava até o queixo e não em gotas, apenas, mas num jorro abundante. (Sófocles, 2005, p.55)

Como já dito, cada civilização trata a morte à sua maneira; cada uma tem suas formas tumulares e segundo Debray “já não seria uma civilização se deixasse de tratar da morte (e o desaparecimento da arquitetura funerária torna nossa modernidade bastante próxima da barbárie)”. ((Debray, 1994, p.27)

Nesse sentido, Debray diz que as sociedades arcaicas que não fizeram da morte seu núcleo organizador não têm a mesma monumentalidade porque não tem o mesmo além. Para ele, o túmulo egípcio, invisível para quem olha de fora, está em sua totalidade voltado para o interior, para a alma do defunto. “Enterram-se aí oferendas para alimentá-la melhor, escoltá-la em sua sobrevivência.” ((Debray, 1994, p. 27) Já, os túmulos gregos são voltados para o exterior, em tom confrontativo aos vivos. Nos dois casos, o espaço do túmulo (casa do morto), é distinto do espaço do templo (casa dos deuses). Segundo o filósofo, é na cultura cristã que os restos mortais passaram a entrar no espaço considerado sagrado, começando com os santos e mártires e depois com a nobreza. Embora as condições do túmulo sejam diferentes, há sempre um monumento, uma tradução literal de um lembrete para o acontecimento inevitável.

Para Debray, tais monumentos ou adereços relacionados aos rituais, como ossos, marfim, chifres e até mesmo as peles de animais, estão relacionados à morte, através do assassinato. Para ele, mais do que pretexto ou suporte, o cadáver foi matéria-prima do trabalho do luto. Podemos citar um dos primeiros objetos de arte: “a múmia do Egito, cadáver feito obra; nossa primeira tela: a mortalha pintada do copta. Nosso primeiro conservador: o embalsamador. A primeira peça “art déco”: o recipiente

das cinzas, canopo, urna, cratera ou cofrezinho." ((Debray, 1994, p.28)

Figura 3 - Ritual de abertura da boca apresentado no livro dos mortos de hunefe



Fonte: <https://www.britishmuseum.org/>

Resumindo, no texto, Debray discute a relação entre a morte e a organização social das sociedades ao longo da história. Ele explica que, nas sociedades arcaicas, o túmulo tem um significado profundo e simbólico, refletindo a visão do além e a relação com a alma do defunto. A diferença entre os túmulos egípcios e gregos é que, enquanto os primeiros se voltam para o interior e o cuidado da alma, os gregos os fazem para se confrontar com os vivos. Na cultura cristã, os restos mortais passaram a ser colocados em espaços sagrados, iniciando com santos e mártires.

Figura 4 - chacal (estômago. proteção de neith); babuíno (pulmões. proteção de néfis); homem (fígado. proteção de ísis) e falcão (intestinos. proteção de selkis)



Fonte: <https://www.britishmuseum.org/>

[...] onde era venerado na forma de vaso. Esses vasos eram geralmente feitos de alabastro, mas também de calcário, cerâmica ou faiança e continham as vísceras retiradas das cavidades do corpo durante a mumificação. Eram colocados na câmara funerária do túmulo, perto do sarcófago. As tampas simples passaram a ter no Médio Império a forma de cabeça humana e a partir do período Raméssidas a cabeça dos quatro filhos de hórus. Os textos inscritos os vasos colocavam cada um deles sob a proteção de uma deusa. Embora as provas sejam raras, estes vasos continham, provavelmente, órgãos determinados. (BAINES; MALIK, 2008, p.221)

Segundo Debray, a invenção da efígie está relacionada à vontade de preservação dos interesses vitais da nossa espécie. “O retrato profano, anônimo, não ritual, nasceu no Egito e, particularmente, em Fayoum, da necessidade de democratizar a sobrevivência”. (Debray, 1994, p.31) Pensando nisso, Debray, faz um questionamento: Não será que a tranquilidade dos vivos depende do repouso dos mortos? Para que isso aconteça, o autor diz que recorreremos à astúcia animal, não no sentido de defesa e sim no sentido de armar uma cilada ao tempo com o espaço- é como se a imagem representasse uma espécie de prorrogação.

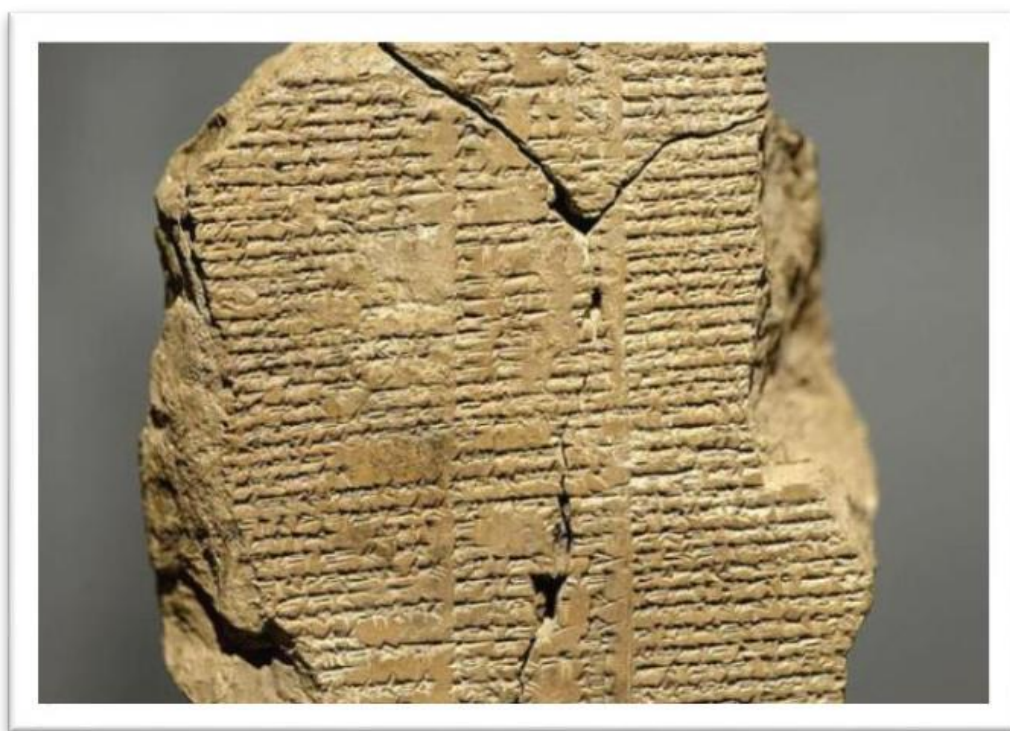
Para os povos mesopotâmicos, o que atualmente corresponde aos territórios do Iraque, Irã e Jordânia, no Oriente Médio, segundo Giacoia, 2005, a morte era assustadora, sombria, temerosa e desconhecida. Eles tinham por costume enterrar os corpos cuidadosamente acompanhados de todas as marcas de sua identidade

pessoal e familiar - como seus pertences, insígnias e objetos de uso, suas vestimentas e até mesmo de suas comidas prediletas. Ainda segundo o autor, para os povos mesopotâmicos o essencial consistia na existência na terra, o registro de sua identidade, sendo “a morte uma espécie de queda, rebaixamento, diminuição da vida - ou melhor, uma condição degradada de existência, o apagamento e a sombra do que outrora era vivo.” (Giacchia, 2005, p.3)

A *Epopéia de Gilgamesh*, escrita por volta de 1.800 aC, cerca de mil anos antes da composição do Antigo Testamento da Bíblia, considerada a obra literária escrita mais antiga da humanidade, nos conta sobre como este povo percebia a morte.

Segundo Santos, “este épico aborda a amizade, a opressão, o medo, o arrependimento, o amor, o sentimento de vingança, a amizade, etc., mas caracteriza-se por enfatizar a morte, o desaparecimento final (virar pó), e o esquecimento após a morte (perda da grandiosidade), umas vezes mais diretamente do que outras.” (Santos, 2015, p.7) Do ponto de vista estrutural, a *Epopéia de Gilgamesh* é composta por doze cantos com cerca de 300 versos cada, ou seja, tem cerca de 3500 versos, dividida em 12 tabuinhas. (Bottero, 1992 *apud* Santos, 2015)

Figura 5 - tábua 12 da epopeia de Gilgamesh



Fonte: <https://www.britishmuseum.org/>

A décima tabuinha, segundo Santos, é central para a interpretação do conceito de morte. As palavras de Siduri representam a primeira grande referência à morte na Epopeia de Gilgamesh. O professor Francisco Caramelo refere que esta convida o herói a uma espécie de *memento mori* - uma expressão latina que significa algo como “Lembra-te, Gilgamesh que vais morrer” ou “A imortalidade está inacessível aos humanos” - e aconselha Gilgamesh a desfrutar dos prazeres da vida (comendo, bebendo, passeando), descansadamente até ao dia em que perecerá (Caramelo, 2008, p. 94 *apud* Santos, 2015). De modo geral, a tábuia X, desvela que o medo da morte é que determina a procura da vida eterna:

[...] of Death./ Nobody sees Death,/ Nobody sees the face of Death,/ Nobody hears the voice of Death./ Savage Death just cuts mankind down./ Sometimes we build a house, sometimes we make a nest,/ But then brothers divide it upon inheritance./ Sometimes there is hostility in [the land],/ But then the river rises and brings flood-water./ Dragonflies drift on the river,/ Their faces look upon the face of the Sun,/ (But then) suddenly there is nothing./ The sleeping (?) and the dead are just like each other,/ Death's picture cannot be drawn./ The primitive man (is as any) young man (?)./ When they blessed me,/ The Anunnaki, the great gods, assembled;/ Mammitum who creates fate decreed destinies with them./ They appointed death and life./ They did not mark out days for death,/ But they did so for life. (Dalley, 1989, p. 108-109 *apud* Santos, 2015).¹

Ao contrário do povo mesopotâmico, para os Hindus, segundo Giacoia, 2005, o cadáver não era conservado com as marcas de sua identidade, e sim consumido pelo fogo; o corpo era destruído até as cinzas e lançadas ao vento, ou nas águas dos rios, ou seja, o morto era desprovido de todos os seus traços identitários. Isto quer dizer que

a destruição do cadáver marcava a dissolução integral da existência terrena, a purgação de todos os seus pecados, sendo a vida individual, ela própria, significada como dilaceração da unidade, conflito, delito e transgressão, que deve ser expiada pela morte. (Giacoia, 2005, p. 5)

Na tradição Védica, segundo Valera, 2012, identificam-se os corpos materiais da alma com os *kośa s*- termo sânscrito que significa “invólucro, cobertura,

¹ [...] da Morte./ Ninguém vê a Morte,/ Ninguém vê o rosto da Morte,/ Ninguém ouve a voz da Morte./ A Morte selvagem simplesmente ceifa a humanidade./ Às vezes construímos uma casa, às vezes fazemos um ninho, / Mas então os irmãos a dividem na herança./ Às vezes há hostilidade na [terra],/ Mas então o rio sobe e traz enchente./ Libélulas flutuam no rio,/ Seus rostos olham para o rosto do Sol,/ (Mas então) de repente não há mais nada./ Os que dormem (?) e os mortos são iguais entre si,/ A imagem da Morte não pode ser desenhada./ O homem primitivo (é como qualquer) jovem (?)./ Quando me abençoaram,/ Os Anunnaki, os grandes deuses, se reuniram;/ Mammitum, que cria o destino, decretou os destinos com eles./ Eles determinaram a morte e a vida./ Eles não marcaram dias para a morte,/ Mas o fizeram para a vida. (Dalley, 1989, p. 108-109 *apud* Santos, 2015, tradução nossa)

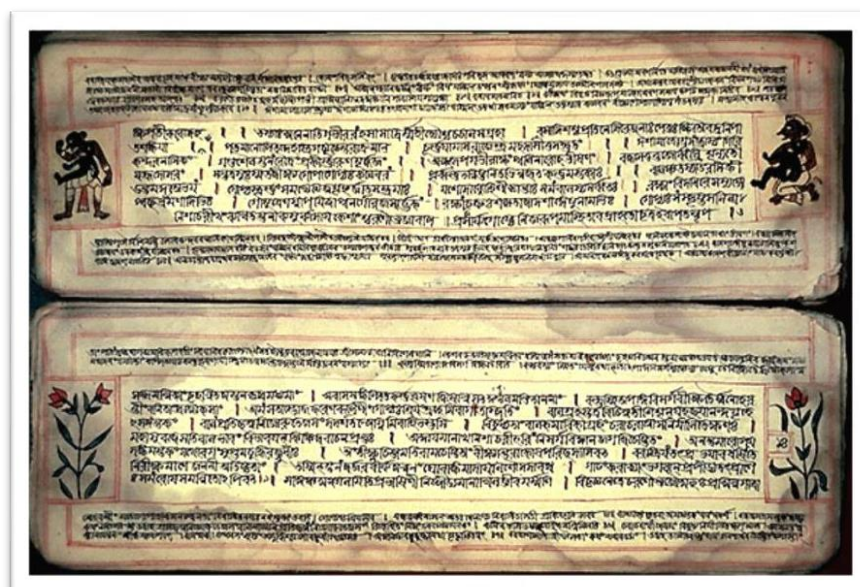
ou recipiente” (Valera, 2012, p.4). O corpo seria, então, uma espécie de roupa que reveste a alma quando ela está condicionada neste mundo material. No Hinduísmo, de acordo com Valera, descreve-se a morte como *mahā-prasthāna*, a grande partida, considerada um momento de bastante intensidade:

Há quem tenha visões, que variam da experiência de encontrar-se com seres assustadores – descritos como *yamadūtas*, “mensageiros da morte”, que arrancam à força a alma apegada ao corpo – à experiência de ser conduzido harmoniosamente por um túnel de luz, em cujo fim há seres divinos. (Valera, 2012, p.5)

Para o hinduísmo, vida é morte, e morte é vida, pois quem nasceu já começou a morrer, e quem morreu já começou a viver. Isto é dito na *Bhagavad-gītā*: “certa é a morte do que nasce, e certo é o nascimento do que morre” (Bg. II. 27 *apud* Valera, 2012). A *Bhagavad-Gitā*, segundo Stella, é o livro mais lido de toda literatura sânscrita. A obra compreende os capítulos 23 a 41 do *Bhisma-pavan*, uma das seções da grande epopéia de mais de 100.000 estâncias que é o *Mahābhārata*. É composta de 18 capítulos ou cantos, e contém 701 estrofes. A *Bhagavad-Gitā* é um poema filosófico-religioso, chamado o Evangelho do Krsnaísmo e denominado também o Evangelho da Índia.

Foi talvez, diante da morte que o homem teve, pela primeira vez, a ideia do sobrenatural e quis esperar pra além do que via. A morte foi o primeiro mistério; coloca o homem na pista de outros mistérios. Ela elevou seu pensamento do visível ao invisível, do transitório ao eterno, do humano ao divino. (Burcher, 1989 *apud* Debray, 1994)

Figura 6 - Trecho do poema de Bhagavad- Gitā

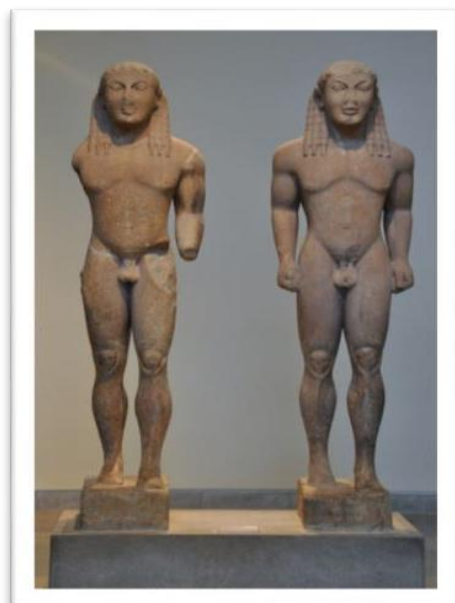


Voltando para a sociedade Ocidental, levando em conta o pensamento de Burcher, podemos considerar que foi diante do morto que o ser humano se deu conta de sua humanidade; Debray diz que a primata, a mãe chimpanzé, continua brincando com o seu filhote depois que morre, como se ele estivesse vivo, e depois que percebe que não existe mais nenhum movimento, ela o deixa para trás como “se fosse uma coisa entre outras coisas. Parece tê-lo esquecido logo.” Para nós humanos, o cadáver, mesmo não tendo mais vida, não é outra coisa que não a pessoa que um dia foi, “é uma presença/ausência; eu próprio como coisa; ainda me usar em estado de objeto.” (Debray, 1994, p. 29)

É importante lembrar que as sociedades anteriores eram compostas por número maior de mortos que vivos, e, segundo Debray, o invisível ou o sobrenatural era o lugar de poder. Havia então “interesse em conciliar-se com o invisível visualizando-o; a negociar com ele; a representá-lo. A imagem constitui, assim, não o pretexto, mas a alavanca de uma troca no perpétuo regateio entre vidente e invisível.” (Debray, 1994, p.32)

O que hoje chamamos de obra de arte dos egípcios ou gregos antigos não era visto da mesma forma, pois se tratava de uma identificação do corpo morto à imagem produzida, com o objetivo de obter contato no sentido de salvação com os Deuses. Um exemplo, segundo Debray, é o caso do *Kouros*, que nada mais era do que uma estátua que servia de substituta humana nos rituais.

Figura 7 - Polímedes de Argos



Fonte: <https://topicoespecialvideoarte.wordpress.com/>

As estátuas gregas, segundo Debray, não eram feitas para serem olhadas, na maior parte das vezes, estão escondidas e sua exibição pressupõe um ato ritual- mas para olharem para e por nós. As estátuas se apresentavam na primeira pessoa, como se tivessem vida. O nome escrito na estátua é da pessoa a quem foi dedicada e não do artista; um exemplo é a imagem de Apolo, que para Debray, se trata de um pacto entre a pessoa a quem a estátua foi dedicada e o deus. Ou seja, a imagem é, na origem e na função, a mediadora entre os vivos e os mortos, “os seres humanos e os deuses; entre a comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjugam.” (Debray, 1994, p. 29) Resumindo, a imagem como meio de sobrevivência.

Nos tempos atuais, não existem monumentos funerários, ou nenhum objeto simbólico nas câmaras mortuárias. Não olhamos para o morto, mas sim nos organizamos socialmente num fundamento de “esconder as agonias no hospital, as cinzas no columbário, escamotear o que causa pavor sob luz artificial e as maquiagens do funeral home, embotar nosso sexto sentido do invisível e, por efeito indireto, os outros cinco.” (Debray, 1994, p. 36)

Segundo Debray, há 30.000 anos brotava o ponto de encontro entre o pânico e o início de uma técnica, na era paleolítica. Quando o pânico era mais forte que o meio técnico, havia a noção de magia e sua projeção visível, o ídolo. Mas quando o ser humano começa a modelar os materiais do mundo, a “dominar os procedimentos da respectiva figuração pode, enfim, contrabalançar a aflição animal diante do cosmos, passando do ídolo religioso para a imagem da arte, esse meio termo da finitude humana.” (Debray, 1994, p.36) Parece, então, ter havido um momento de equilíbrio entre a impotência e *performance*, o que nos leva a concordar com o filósofo, quando ele diz que a beleza é sempre um terror domesticado.

Para Debray, houve magia enquanto a humanidade sem seus equipamentos, dependia das forças misteriosas que lhe causavam o pânico, mas em seguida houve a arte, quando as coisas que dependiam de nós tornaram-se tão numerosas quanto as que não dependiam. O visual começa logo que adquirimos poder suficiente sobre o espaço, o tempo e os corpos para deixar de temer sua transcendência. Como exemplo, podemos lembrar que os primeiros “artistas”, foram os engenheiros, cientistas... pessoas que se beneficiaram da natureza para elaborar sua performance técnica, como no “Ocidente hoje em dia, a situação de segurança diminui a sombra projetada da morte sobre a vida e, portanto, a necessidade de intercessor.” (Debray,

1994, p. 37)

Representar é então, segundo Debray, tornar presente o ausente; não se trata de evocar, mas de substituir. Como se a imagem pudesse preencher algum vazio, aliviar algum desgosto. Será que uma sociedade que não tivesse falta de nada porque possuiria os meios de guardar vestígios de tudo, ainda teria desejo de imagens? A isso Debray reflete:

O duplo no espelho provoca pânico e júbilo. Protejo-me da morte do outro e da minha própria morte por um desdobramento, mas não tenho a certeza de conseguir desligar-me do duplo, morte feita imagem. O que serve para retirar a angústia torna-se angustiante. E a presença/ ausência do defunto, ou do deus, em sua efígie, esse piscar incessante do invisível diretamente pelo visível pode me assaltar em qualquer instante. As imagens que vem de um além são as que tem poder. Distinguem-se das outras, as do visual ordinário, no seguinte: obrigam os homens a guardar silêncio diante delas, ou a baixar a voz. (Debray, 1994, p. 38)

Assim, o ídolo nos faz ver o infinito e a arte, nossa condição finita. Nosso desejo de imagens está para além do que nos compõe externamente, ela está relacionada à morte, que é o que existe de mais íntimo- enquanto houver morte, haverá imagens- o que mudou, muda e mudará, são as formas de concepção e olhares.

Segundo Debray, se a morte está no começo, compreende-se que a imagem não tenha fim. Para ele, a imagem fabricada datada em sua fabricação, também o é em sua recepção: “o que é intemporal é a faculdade que ela tem de ser percebida como expressiva até mesmo por aqueles quem não tem seu código. Uma imagem do passado jamais estará ultrapassada porque a morte é o nosso limite inultrapassável e porque o inconsciente religioso não tem idade.” (Debray, 1994, p.40)

Outra experiência com o corpo morto é relatada por Louis-Vincent Thomas, antropólogo da morte, em sua obra *a Lmort en question*, 1991, através da Tese de Carolina Junqueira dos Santos, 2015. Trata-se de uma cerimônia dos Torajas, grupo étnico da Indonésia:

Por vezes, a figuração – substituta do traço –, que ambiciona tornar o morto presente, toma a forma da efígie. O Tau-tau dos Torajas (ilhas Celebes), forjado em madeira de jaqueira, deve assemelhar-se o mais possível ao defunto (mesmo sexo, mesma altura, mesmo rosto); o que não exclui possíveis embelezamentos. Vestida com os trajes do morto, adornada de joias, colares e braceletes, a estátua segue sendo o objeto de diversos ritos, que consistem, alternadamente, em animá-la e levá-la à morte, chorá-la, consagrá-la. Ao final de uma longuíssima cerimônia, o cadáver, sepultado em sua mortalha, é alçado a uma plataforma acima da qual coloca-se o Tau-tau. Ambos comandam em seguida o sacrifício de búfalos, e receberão suas respectivas participações nas oferendas. Finalmente, enquanto o cadáver junta-se definitivamente a seu jazigo, sua figura é exibida, para todo o sempre, o mais perto possível do túmulo. Para os Torajas, a efígie se torna mais do

que um objeto associado ao morto; ela é, “se não o defunto, ao menos seu duplo visível”. (Thomas, 1991, p. 503- 504 *apud* Santos, 2015)

Figura 8 - Efigies ancestrais dos Toraja



Fonte: <https://www.historia-das-religioes.com/post/ritual>

É interessante entender qual lugar a efígie de madeira ocupa: ela guarda o morto ao mesmo tempo em que lhe substitui, numa dupla função que protege aquela sociedade da ideia do fim da vida. A estátua do morto é quem mantém, através da imagem, elementos que trazem familiaridade e conforto. Thomas diz que ela “oferece, com o apoio do simbólico, um paliativo à angústia do não-ser e à ruptura da perda.” (Santos, 2015, p. 26. *apud* Thomas, 1991)

Nossa sociedade não está muito distante desta experiência, uma vez que nossos túmulos estão repletos de fotografias e elementos relacionados ao morto. Podemos compreender que tais costumes existem para uma tentativa de devolver um corpo, um rosto àquilo que já não é mais visto, cuja carne se esvaiu no tempo, ocupando o lugar da invisibilidade. Reinventar os corpos é o que o ser humano tem feito desde os primórdios.

Thomas, além de trazer experiências de outros povos, se coloca em sua obra, quando fala de sua esposa recém-falecida e o aconhego que as imagens lhe trazem:

Para tornar presente minha esposa, que perdeu a vida há dois anos, após quarenta e sete anos de felicidade conjunta, mais de cem fotografias dela, em todos os momentos de sua vida, revestem as paredes do apartamento. Isso me traz conforto, até mesmo serenidade, principalmente quando, iluminadas à noite, escuto as fitas cassetes que ela tanto apreciava; uma forma de ritual quase sagrado, de comunhão, em que o simulacro do traço

tem um papel de terapia litúrgica. A imagem de sua morte, em que ela aparece calma e digna, não fica de fora, é diante dela que me recolho diariamente. (Thomas, 1991, p. 504-505 *apud* Santos, 2015)

Esta é uma questão relevante: muitos textos lidos para esta pesquisa confirmaram a presença da intimidade ao tratar das fotografias, das poesias e da morte, como se esses assuntos evocassem serenamente a própria experiência. Mas a morte nem sempre foi e/ou é tratada assim.

A relação do ser humano com a morte sofreu profundas mudanças ao longo dos tempos. Antigamente, segundo Ariés, em sua obra *História da morte no Ocidente*, 2003, as pessoas morriam em casa, cercados pelos vivos, pelas pessoas que estiveram presentes desde o nascimento e demais momentos fundamentais. Hoje, envoltas pelo tabu, as pessoas morrem escondidas nos hospitais, cercadas por estranhos e distantes dos afetos. Segundo Ariés, os velórios aconteciam no melhor cômodo da casa, ou em espaços que faziam sentido para a pessoa que morreu, enquanto que hoje, além de se considerar um hábito mórbido, os corpos são velados em lugares distantes e impessoais.

A morte foi sendo realocada para os bastidores da vida, para um lugar distante do cotidiano, o que faz com que olhemos para ela com medo e desespero. Philippe Ariès chama a atitude atual perante a morte de selvagem, enquanto que a do passado seria domesticada. No primeiro caso, a morte é pensada como um perigo que precisa se afastar da sociedade, enquanto no segundo ela é familiar e comum. Ele fala que houve tal mudança na virada do século XIX, quando os cemitérios são afastados das cidades e os mortos passam a representar um problema de saúde pública devido às doenças da época, que não fazem mais sentido nos dias de hoje.

Embora muitas das narrativas que criaram esse distanciamento da morte já não façam mais sentido, o tabu ainda é presente, uma vez que as narrativas enraízam imagens na nossa subjetividade. De acordo com as experiências observadas anteriormente, é possível elaborar a morte e conceber o morto de algumas outras maneiras, que não a negação. É possível criar e internalizar novas narrativas, novas imagens, para mudar o ponto de partida da nossa visão de mundo; mas para isso, é preciso entender como isso acontece. Como veremos a seguir, nenhuma leitura de imagem é certa e única; mas através da poesia e fotografia o trabalho pretende apontar uma possibilidade.

5 ENTRE DUAS LINGUAGENS, UMA MESMA IMAGEM

5.1 POEMA E IMAGEM

Um poeta vem ajudar o sonhador, renovando as belas imagens do mundo, o sonhador alcança a saúde cósmica. (Gaston Bachelard, 1988)

Gaston Bachelard, em seu texto *A Poética do Espaço*, 1988, diz que é preciso estar presente no momento da imagem para compreender a poesia; assim como “se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surgir um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem.” (Bachelard, 1988, p. 183). Mas, segundo ele, isso não quer dizer que a imagem poética está submetida a um impulso, não se tratando de um eco do passado, e sim o inverso:

[...] pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta. (Bachelard, 1988, p. 183)

Para Bachelard, o poeta não confia o passado de sua imagem ao seu receptor e, no entanto, a imagem se enraíza de imediato, isto porque a comunicabilidade de uma imagem é um fato de grande significação, ou seja, o fenômeno da imagem poética emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser tomado na sua atualidade. (Bachelard, 1988, p. 184)

A compreensão da imagem está condicionada à concepção de mundo de cada um, e embora seja subjetiva, ela não se limita em uma única subjetividade. Pois devemos “levar em conta a partida da imagem numa consciência individual — pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem.” (Bachelard, 1988, p. 185) E, se cada indivíduo capta diferentemente uma mesma imagem, não há como definir uma imagem poética de forma conclusiva, o que a torna mais potente, dentro de suas variações.

Partindo destas características da imagem poética, Bachelard fala que ela, em sua simplicidade, não precisa de um saber, pois se trata de uma dádiva de uma consciência ingênua, sendo em sua expressão, é uma linguagem jovem. O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem. Ou seja, resultado da criação do poeta, a imagem diminui a distância entre sujeito e objeto e, por meio dela,

a subjetividade pode unir-se à realidade na elaboração da linguagem. Octavio Paz, em seu livro *Signos em rotação*, 2009, diz que a palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Para ele, e o que nos interessa aqui, é saber que tal vocábulo assume um valor psicológico, ou seja, as imagens também podem ser imaginárias: “Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema” (Paz, 2009, p.37) Estas expressões verbais são classificadas pela retórica como metáforas, jogos de palavras, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc.

Segundo Paz, essas expressões verbais têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. “Cada imagem - ou cada poema composto de imagens - contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.” (Paz, 2009, p.38) Para ele, a imagem é cifra da condição humana! Como exemplo, podemos observar um trecho do poema *Cemitérios*, de Florbela Espanca, da primeira coletânea de poemas da artista, *Trocando Olhares*, 1915- 1917:

Cemitério da minha terra,
Paredes a branquejar;
Que bom será lá dormir
Um bom sonho sem sonhar!...

De manhã, muito cedinho
Dormir de leve, embalada
Que gentis passam na 'strada...
Cantem mais devagarinho,

Mais baixinho, camponesas,
Que os vossos cantos pareçam Tristes preces, doces rezas...
À noitinha, ao sol posto
Ouvindo as Ave-Marias!
Meu Deus, que suavidade!
Que paz de todos os dias! [...]
(Espanca, 1915-1917, p. 23)

A dor é a personagem principal da obra de Florbela; e quando é dito personagem é porque existe quase que uma concretude nas emoções. Como por exemplo, no poema acima, ao abordar a morte, o poema não divaga sobre o tema, mas o traz para a ambição da concretude, no caso, o cemitério; e através da experiência do “bom sonho sem sonhar” seguimos no desejo tranquilo que parece ser a morte no cemitério.

Florbela, não só neste poema, como em vários outros, que veremos depois, tem uma preocupação ou um desejo imaginativo bastante grande sobre o corpo

depois do evento da morte...

Podemos rever isso quando se fala em dormir pela manhã ouvindo as camponesas que cantam/rezam ao lado do cemitério. Ou seja, mesmo depois da morte, existe uma noção que é da carne, que envolve sentidos no corpo e não da alma.

A imagem criada pelo poema é poderosa, conturbada e de difícil descrição; seria o devaneio da poeta, uma ânsia não da morte enquanto fim, mas como uma possibilidade de “viver” outras experiências. Outra vida com o mesmo corpo após uma morte. Realidades opostas unidas por uma imagem.

Esta é uma possibilidade de captação da imagem, que vai de encontro com a crítica e respeito do pensamento científico, criticado por Paz, em sua obstinação de produzir um sentido único às coisas.

Esta maneira de pensar, segundo Paz, gerou uma espécie de desmerecimento do pensamento poético e acarretou o distanciamento do ser humano de sua subjetividade: “o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo”. (Paz, 1997, p.38) Ele diz isso porque, assim como Bachelard, concorda que as realidades são subjetivas e que é preciso entender que o universo da imagem poética não tem compromisso com uma única realidade e, ao contrário, desafia o mundo das verdades racionais. Afinal, ao poema não [importa] diz[er] o que é e sim o que poderia ser.

Para Paz, “épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas. Indiferentes ou distanciadas entre si.” (Paz, 2009, p.38) Isto é, submete à unidade a pluralidade do real, bem como sua subjetividade. Paz coloca um exemplo de fácil compreensão quando ele diz sobre o espanto das crianças quando descobrem que um quilo de plumas equivale a um quilo de pedras; espantoso por conta da dificuldade em reduzir pedras e plumas à abstração quilo. Elas percebem, segundo Paz, que pedras e plumas abandonam sua maneira própria de ser e perdem todas as suas qualidades e sua autonomia. Mas o mesmo não ocorre com a poesia:

O poeta nomeia as coisas: estas são plumas aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas isto e aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter pedras concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas do sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição: o pesado é o leveiro. (Paz, 1997, p.38)

Podemos concluir que a imagem poética não pode tencionar a verdade, uma

vez que a poesia fundamenta nosso pensamento, no sentido de compreender a identidade do contrário; de encontrar sentido em imagens que fogem da realidade concreta. Parece que a poesia abraça a criança curiosa de cada pessoa, deixando um espaço para que o encantamento das coisas exista, sem a explicação direta e objetiva, o espaço aonde encontramos o irreparável absurdo da realidade e da linguagem.

Segundo Paz, não só poema proclama uma coexistência dinâmica e necessária de seus contrários como a sua final identidade. “E esta reconciliação, que não implica redução nem transmutação da singularidade de cada termo, é um muro que até agora o pensamento Ocidental se recusou a saltar ou a perfurar.” (Paz, 1997, p. 40) O fundamento do nosso pensar se dá através da relação entre ser e não ser, um fundamento que se tornou um princípio, e segundo Paz, existe uma espécie de ilegalidade nas tentativas de pensar o ser longe dos caminhos deste princípio.

Aplicando isso à poesia, “as consequências desse exílio da poesia são cada dia mais evidentes e aterradoras: o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo. Pois ninguém ignora que a metafísica ocidental termina em um solipsismo.” (Paz, 1997, p. 40) Ou seja, para Paz, a história do Ocidente, nesse sentido, pode ser vista como um erro, pois ao pensarmos em nós mesmos nos distanciamos do mundo ou distanciamos de nós mesmos ao perdermos o mundo. Criamos uma espécie de horror ao outro.

Para Paz, o Oriente não sofreu desse horror; embora o pensamento Oriental tenha como fundamento a questão do ser e não ser, como os grandes filósofos budistas e exegetas do hinduísmo, “todas estas doutrinas reiteram que a oposição entre isto e aquilo é, simultaneamente, relativa e necessária, mas que há um momento em que cessa a inimizade entre os termos que nos pareciam excludentes.” (Paz, 1997, p. 41) Chuang-Tsé explica o caráter relativo dos opostos:

Não há nada que não seja isto; não há nada que não seja aquilo. Isto vive em função daquilo. Tal é a doutrina da interdependência de isto e aquilo. A vida é vida diante da morte. E vice-versa. A afirmação o é diante da negação. E vice-versa. Portanto, se alguém se apóia nisto, teria que negar aquilo. Mas isto possui sua afirmação e sua negação e também engendra seu isto e seu aquilo. Portanto, o verdadeiro sábio despreza o isto e o aquilo e se refugia em Tao... (Chuang-TSÉ *apud* Paz, 1997)

Nessa visão, então, existe um ponto em que pedras e plumas se fundem, em nenhum momento específico, mas se fundem em cada momento existente. “É o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar (...) pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são

uma e mesma coisa.” (Paz, 1997, p.42)

A reflexão de Paz é fundamental para o trabalho, uma vez que ele traz aspectos da cultura oriental que não são transmitíveis em fórmulas de raciocínio, e vai de encontro com a visão de multiplicidade das imagens criadas pelas realidades que nos rodeiam. É uma reflexão que ninguém pode fazer por nós mesmos. Daí a importância, segundo Paz, das técnicas de meditação, pois ela não nos ensina nada, muito pelo contrário, a meditação nos auxilia no esquecimento e renúncia a todos os conhecimentos. Talvez tal lugar possa ser o “estado de poesia” de que falávamos anteriormente.

Segundo Paz, muitos séculos antes da descoberta de Hegel sobre a equivalência final entre o nada absoluto e o pleno ser, os Upanishad já haviam definido os estados de vazio como instantes de comunhão com o ser: “O mais alto estado se alcança quando os cinco instrumentos do conhecer permanecem quietos juntos na mente e esta não se move” (Upanishad *apud* Paz, 1997)

Neste sentido, o pensamento dicotômico não faz sentido, as coisas são passíveis de aproximação, quando não, estão no mesmo caminho, como a poesia e a fotografia, como as artes de modo geral. Assim como para Paz o “pensar é respirar porque pensamento e vida não são universos separados e sim vasos comunicantes: isto é aquilo.” (Paz, 1997, p.42) Parece que a energia de movimento do ser humano sempre foi e vai de encontro com a questão da nossa identidade em relação ao mundo, não só da ciência, da filosofia, mas da poesia também. “Nossa busca tende a redescobrir ou a verificar a universal correspondência dos contrários, reflexo de sua original identidade.” (Paz, 1997, p.42)

Para a tradição oriental, segundo Paz, a verdade é uma experiência pessoal, logo ela é incomunicável. E ninguém pode saber se chegou ou não à plenitude, à identidade com o ser, senão a própria pessoa. Chuang-Tsé afirma que a linguagem, por sua própria natureza, não pode exprimir o absoluto.

Quando se fala de apreender a verdade, pensa-se nos livros. Mas os livros são feitos de palavras. As palavras, é claro, têm um valor. O valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, este sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras. (Waley, 1949 *apud* Paz, 1997)

Ou seja, os objetos estão além das palavras, estão nas imagens que formamos em nosso imaginário, na união do presente da palavra. “A imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras pesadas.” (Paz, 1997, p.44) Nesse sentido, concordamos

com Paz quando ele diz que há que se retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer e como pode dizer.

As imagens que o poeta é capaz de criar através da palavra podem ter muitos sentidos, primeiro porque se trata de uma visão autêntica baseada nas experiências vividas ou imaginadas daquele que o faz; e segundo porque essas imagens podem constituir uma realidade objetiva.

Paz traz um exemplo para essa reflexão, quando diz que “uma paisagem de Góngora não é a mesma coisa que uma paisagem natural, mas ambas possuem realidade e consistência, embora vivam em esferas distintas.” (Paz, 1997, p.45) Ou seja, são duas ordens de realidade distintas e o que o poeta faz é criar realidades repletas de verdade, cada uma em sua distinção e autonomia de existência.

As imagens poéticas têm a sua própria maneira de existir e, embora tenhamos consciência da nossa aparente realidade, não ficamos chocados com as contrariedades dos poemas que fazem sentido no nosso imaginário. Não estranhemos de todo quando no poema de Florbela é dito: “Que bom será lá dormir/ Um bom sonho sem sonhar!...”, quando fala sobre morte e cemitério, porque de certa forma essa verdade imagética nos contempla, mesmo que ela seja real apenas naquele próprio universo. Paz diz que os poetas afirmam que tais imagens dizem muito sobre nós mesmos e que podem também revelar o que somos. (Paz, 1997, p. 45)

Para Paz, existe uma espécie de acordo entre o sujeito que tem acesso ao texto do poeta e o objeto utilizado. E esse “acordo seria impossível se o poeta não usasse da linguagem e se essa linguagem por meio da imagem, não recuperasse a sua riqueza original.” (Paz, 1997, p. 47) Pois a palavra pode ser utilizada para explicar a própria palavra, mas a imagem é dita por si : “a imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que as suas imagens.” (Paz, 1997, p.47)

O poema transcende a linguagem, sendo mais alguma coisa, sendo também imagem. O poema é então:

linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio é a não-significação. Mais além da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma. (1997, p. 49)

Ou seja, o sentido da imagem é ela mesma, é a própria imagem. A linguagem representa, mas o poema não tem a pretensão da explicação ou querrepresentar, mas sim apresentar. A imagem não explica, mas incita a recriação de uma realidade possível de acordo com nossa capacidade de (re) criação e nos joga para vivenciá-la. Através da poesia, podemos ousar dizer que existe uma reconciliação do ser partido pelo pensar Ocidental (ser ou não ser), pois quando nos fazemos imagem, quando estamos no espaço onde os contrários se fundem, podemos acessar o “outro”.

É nesse lugar em que tudo se encontra e faz sentido dentro do movimento que é ser, que não limita ao passado e não adianta o futuro. “A poesia coloca o homem fora de si e, simultâneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem - esse perpétuo chegar a ser - é. A poesia é entrarno ser.” (Paz, 1997, p. 50).

De modo geral, para sintetizarmos algumas reflexões sobre imagem poética, podemos relembrar alguns aspectos concordantes entre o pensamento de Gaston Bachelard, 1988, e Octavio Paz, 1997: os dois apontam o papel da subjetividade na construção da imagem e também reconhecem a linguagem como forma de expressão concreta da subjetividade daquele que escreve porque, nas mãos do poeta, a linguagem assume uma outra posição, sendo um meio pelo qual se cria a imagem. Para Octavio Paz, a linguagem, ao entrar em contato com a poesia e suas imagens pelas mãos do poeta, deixa de ser linguagem; e para Bachelard, a imagem criada pela poesia resulta da linguagem, sendo que na execução destas imagens a imagem poética coloca-se um tom acima da linguagem denotativa, deixando de ser apenas linguagem.

Pudemos perceber até aqui, que não existe uma única maneira de apreender as imagens que um poema gera, mas entendemos que ela opera através do pensamento associativo com as semelhanças, afinidades que reavivam conteúdos anteriormente vivenciados ou imaginados. Assim, o poeta consegue trazer coisas que não existem mais, ou algo nunca visto. O processo associativo se relaciona ao processo de criação; assim, a imagem pode ser manipulada pela nossa mente. Podemos citar como exemplo o poeta Mário Quintana. A passagem a seguir trata dessas possibilidades:

[...] Ora, como a minha linguagem não é uma abstração algébrica,

perguntarão como consigo escrever poemas, os quais, no seu estado mais puro, em vez de se expressarem por associações de idéias, expressam-se por imagens, figuras, coisas vistas... Mas foram vistas subliminarmente e depois, na montagem do poema, exsugem num mundo mais real porque despojadas de acessórios insignificativos [...]. (Quintana, 1995, p. 110)

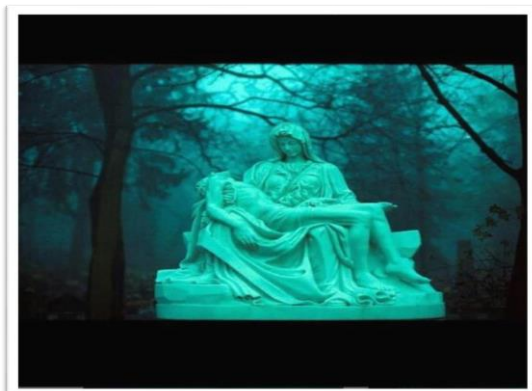
A imagem parece, até aqui, como um elemento fundamental na construção e compreensão do que chamamos realidade. Ela rompe com a fronteira entre o real e o irreal, o palpável e o intangível, conforme compreendemos a partir de um trecho do poema *Seja o que for*, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, da obra *Poemas Inconjuntos*, 2001, onde percebemos uma inquietação perante a realidade, e uma abertura para infinitas possibilidades de imagens:

Ser real quer dizer não estar dentro de mim.
Da minha pessoa de dentro não tenho noção de realidade.
Sei que o mundo existe, mas não sei se existo.
Estou mais certo da existência da minha casa branca
Do que da existência interior do dono da casa branca.
Creio mais no meu corpo do que na minha alma,
Porque o meu corpo apresenta-se no meio da realidade.
Podendo ser visto por outros,
Podendo tocar em outros,
Podendo sentar-se e estar de pé,
Mas a minha alma só pode ser definida por termos de fora [...]
(Pessoa, 2001, p.12)

Alberto e Florbela parecem compartilhar da ânsia em alcançar o absoluto entre corpo e alma, o que é possível, como discutido até aqui, por se tratar de imagens construídas através da poesia. Mas outras imagens também podem ser tão profundas e impactantes quanto as imagens evocadas pelo poema, como a imagem visual através da fotografia.

5.2 FOTOGRAFIA E IMAGEM

Figura 9 - Days of the Transfiguration



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Difícil fotografar o silêncio
 Entretanto tentei.
 Eu conto:
 Madrugada a minha aldeia estava morta.
 Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.
 Eu estava saindo de uma festa.
 Eram quase quatro da manhã.
 Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
 Preparei minha máquina.
 O silêncio era um carregador?
 Estava carregando o bêbado.
 Fotografei esse carregador.
 Tive outras visões naquela madrugada.
 Preparei minha máquina de novo.
 Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
 Fotografei o perfume.
 Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra
 Fotografei a existência dela.
 Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
 Fotografei o perdão.
 Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
 Fotografei o sobre.
 Foi difícil fotografar o sobre.
 Por fim eu enxerguei a 'Nuvem de calça'.
 Representou para mim que ela andava na aldeia de braços com Maiakowski –
 seu criador.
 Fotografei a 'Nuvem de calça' e o poeta.
 Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para cobrir a sua
 noiva.
 A foto saiu legal.
 (Barros, 2000, p.19)

Quando pensamos em imagem, logo nos lembramos da imagem visual, e normalmente ela está relacionada ao que aceitamos como realidade, ao que os nossos olhos encaram com sua verdade. Mas quando falamos de fotografia, devemos ficar atentos para não cairmos no senso comum das rápidas associações entre imagem visual e realidade, como já falamos um pouco anteriormente e como aponta lindamente o poema *O fotógrafo*, de Manoel de Barros, 2000. O poema aponta as múltiplas possibilidades que uma imagem pode transpor e que muitas vezes a emoção é alvo da captura, sendo que a imagem acaba sendo mais um suporte para colocá-la no mundo.

Para esse momento, vamos de encontro com Barthes e sua obra *A câmara clara*, 1980, em sua questão fundamental a respeito da fotografia, quando ele “queria a todo custo, saber o que ela era ‘em si’, por que característica essencial se distinguia do conjunto de imagens.” (Barthes, 1980, p.11).

A primeira descoberta foi de que aquilo que a fotografia “reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (Barthes, 1980, p.12) Ou seja, na fotografia o

acontecimento nunca se transforma em outra coisa e ela não se distingue daquilo que representa (referente). Para Barthes, ela traz sempre consigo o seu referente; e tanto a fotografia quanto aquilo que é representado são atingidos pela mesma imobilidade fúnebre: “eles estão colados um ao outro, membro a membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios...” (Barthes, 1980, p.14)

Para Barthes, a fotografia é inclassificável porque não há razão para tal, já que uma foto é sempre invisível, ou seja, para ele não é ela que nós vemos.

Então, seguindo Barthes, não vamos nos deter às regras de composição de paisagem ou quaisquer outros elementos técnicos da fotografia, porque não é o foco do trabalho; mas vamos buscar saber o que nós vemos, já que Barthes disse que não é a fotografia. Philippe Dubois, na obra *O ato fotográfico*, 2004, desvela através de suas reflexões e exemplos algumas imagens que podem ajudar no entendimento.

Para ele, Dubois, antes de tudo, para pensar em fotografia é preciso refletir sobre a luz. Então, quando falamos em luz, estamos ultrapassando o sentido técnico (que também se faz minimamente necessário) para adentrar ao seu íntimo, na sua complexidade. Segundo Dubois, para fazer uma fotografia é necessário basicamente que exista luz para iluminar o sujeito a ser fotografado, “é necessário que o mesmo irradie, que a luz emane dele para atingir e queimar esse “película tão sensível”, tão reativa às suas emanções que ela conservará sua impressão” (Dubois, 2004, p. 221) Ao mesmo tempo em que é também necessário que a luz deixe de ser para que a imagem finalmente exista: “ a imagem faz-se na câmara escura”. (Dubois, 2004, p. 221)

Em suma, o corpo fotográfico nasce e morre na luz e pela luz. Aqui existe uma passagem fundamental. Questão de transferência, de transmutação. Uma vez captada vai se transformar aos poucos em imagem. A alquimia fotográfica vai metamorfosear a luz em cor. É isso, o tráfego, o intercâmbio, o desprendimento, o “milagre da transubstanciação”. (Dubois, 2004, p. 221)

É nesse sentido, através das alquimias da fotografia e o mistério em torno dela que podemos levar em conta o que Dubois fala sobre todos os mitos e crenças acerca do roubo da alma pela fotografia, ou do medo que a cópia pode causar na alma humana. Para o autor, isso é um verdadeiro processo de “fantasmização” dos corpos. Pois existe aí uma espécie de perspectiva geral que poderia ser dita como: “*video ergo nom sum* (vejo, portanto não sou)”. (Dubois, 2004, p. 222) Tal preceito é elaborado por outras duas reflexões:

O *cogito* cartesiano e *percept* (objeto da percepção) de Berkeley. O

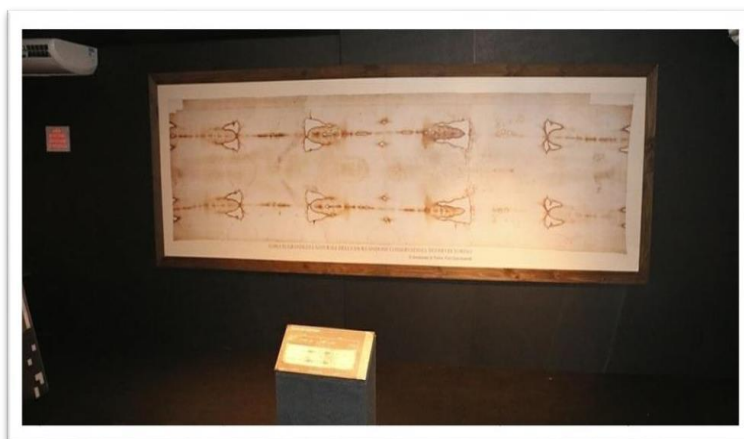
primeiro coloca a existência do sujeito na atividade de pensar: o ser é uma questão de conceito, de concepção e de conceitualização. O segundo já coloca o ser do lado do *percept*, da percepção - e isso sob uma forma quase negativa ou invertida (passiva): ser é ser percebido (e não perceber). (Dubois, 2004, p. 222)

Então, a fotografia é uma tentativa teórica e técnica de realizar uma articulação de dois dos princípios metafísicos: “a fotografia seria a conciliação do *pensar* e do *ser visto* como definidor (pela negativa) da categoria do *sujeito*”. (Debois, 2004, p. 223) Outra reflexão importante para compreender melhor a fotografia é o terceiro termo: “o do *acreditar* e do *fazer acreditar*: a questão da crença como tal liga-se à questão do ver.” (Debois, 2004, p. 223) É uma reflexão que coloca a visibilidade como fundamento da credibilidade.

Ver, pensar e acreditar: são três importantes operadores quando questionamos sobre os meios e os efeitos da representação, que produz a imagem. Para melhor compreensão, Dubois discorre sobre alguns exemplos, como é o caso, inicialmente, da primeira “fotografia” de crime.

O Santo Sudário é um pedaço de pano, talvez o pedaço de pano mais comentado e vítima de análises e polêmicas. Tudo isso porque teria sido o objeto que envolvera o corpo de Jesus Cristo depois de sua morte, como era de costume na época. O pedaço de pano, segundo o que se sabe, ao envolver o corpo de Cristo, conservou sua marca, o seu rosto; e, para Dubois, seria uma primeira “fotografia” de crime. (Debois, 2004, p.223) O objeto pano não é levado em conta frente ao que ele significa; segundo o autor, ele é enrolado e escondido em altar - os peregrinos só podem ter contato com um registro, uma imagem em fotografia que está disponível em exposições pelo mundo.

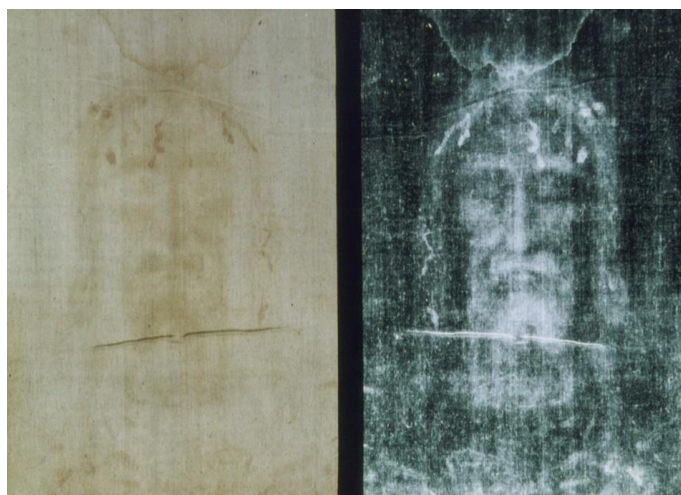
Figura 10 - Santo Sudário



Fonte: Exposição “Quem é o homem do Sudário”, Minas Gerais, 2016

Não há nada para se ver, ou quase nada, quando lembramos de falar das manchas que causam um estranhamento - não há nenhuma imagem visual, nem imaginária. Mas por se tratar de algo muito importante, senão a mais importante do Ocidente, muitas investidas, baseadas no desejo, foram necessárias para se descobrir alguma imagem, um corpo. Segundo Dubois, a história do Sudário é uma história de “um advento ao olhar pela força de ver. Trata-se, de tanto ver, de acreditar.” (Debois, 2004, p. 224) Essa história está diretamente relacionada com a fotografia, pois em 1898 Secondo Pia é encarregado de fotografar o Sudário para oferecer uma cópia para os crentes.

Figura 11 - Lado esquerdo, Sudário de Turim: o "rostro" em positivo.
Lado direito, o Sudário de Turim relevado pelo negativo.



Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Arqueologia>

Vejam o que aconteceu: no momento da revelação no quarto escuro, no fundo da cuba cheia de água, Pia viu que ninguém até então jamais vira. Olhada inaugural, histórica: um rosto, do fundo da água, apareceu no próprio lençol. Um rosto que o encarava. O próprio Pia escreveu: “um rosto inesperado” que quase o fez desmaiar. (Dubois, 2004, p. 227)

Através da revelação da fotografia foi possível outra ressurreição de Cristo. Talvez possa ser um grande exemplo do porquê a fotografia gerou e ainda gera conflitos na alma humana; aqui ela é quase que um milagre aos olhos de quem crê: “o milagre fotográfico conquistou então esse pano impregnado de uma presença desaparecida tornou-se ele próprio a marca negativa do corpo de Cristo que nele foi deposto. É o Sudário que se fizera fotografia.” (Dubois, 2004, p. 227)

Outra reflexão que Dubois traz, e que é pertinente para o trabalho, é sobre o ponto de vista de Honoré de Balzac, pois ele acreditava que o corpo humano era como uma cebola, composto de muitas camadas e que, portanto, ele cultivava um terror ao Daguerreótipo (primeiro equipamento fotográfico a ser comercializado), pois sua cautela lhe dizia que era perigoso fotografar infinitamente o mesmo corpo, pois ele passaria de camada em camada para a fotografia. Estamos diante da questão do “sou visto, portanto não sou mais- cesso de ser tornando-me imagem.” (Debois, 2004, p. 228). Talvez por isto da estranheza em ser fotografado.

Dubois também fala um pouco sobre o optograma, que nada mais era do que a crença de que a última visão de uma pessoa fica gravada em seu olho depois de sua morte. Isto data da segunda metade do século XIX, com o estudo de Vernois, membro da Sociedade de Medicina Legal de Paris, “*Estudo fotográfico da retina dos sujeitos assassinados*”, que tinha por objetivo contribuir para a captura dos assassinos. Para Dubois, tem-se então, com essa experiência (que foi encarada com uma espécie de ficção científica na época, apesar do estudo ter sido feito com métodos científicos), uma encenação do ver e do ser visto, do acreditar e fazer acreditar, do ser e do não ser. (Debois, 2004, p. 232)

Tal experiência levou literalmente ao pé da letra o entendimento sobre o olho e a fotografia: “o olho humano- o da vítima- aqui é considerado efetivamente como um aparelho de tomada, e a retina como uma película sensível, como uma superfície de impressão.” (Dubois, 2004, p. 233) Mas embora o olho “fotografe” o real, é necessária a fotografia para revelar a imagem do olho.

Nessa experiência é possível também perceber o sentido do preceito *video ergo non sum*. Pois, segundo Dubois, primeiro do ponto de vista da pessoa morta, porque ver significa sua própria morte, “a fotografia ocular é um ato derradeiro, é a parada na última imagem, o advento ao olhar de sua própria morte, a inscrição extrema de seu próprio desaparecimento.” (Debois, 2004, p. 233) Segundo que para ver (e fotografar o que o olho da vítima viu e gravou) é preciso literalmente furar esse olho. “ (...) é o olho cortado e aberto, é a terrível extração dupla, extração do olho pelo médico e extração da imagem pelo fotógrafo.” (Debois, 2004, p. 233) Ou seja, a pessoa viu porque estava morta, porque já não era mais; e já não era mais porque ver significa a morte do olho do outro. Toda experiência do optograma está pautada numa tentativa impossível: a de entregar ao visível o instante do não mais existente, do último, do apagamento do olhar. Sobre fotografar o invisível, Dubois conta a

experiência do Dr. Hippolyte Baraduc, do final do século XIX, a respeito dos registros das auras da alma humana. Ele foi um dos grandes estudiosos de doenças nervosas e os seus estudos tinham credibilidade, até que entrou em contato com a fotografia.

Dubois conta que certo dia Baraduc fotografou seu filho na janela, enquanto o pequeno segurava uma ave morta. Foi durante a revelação que uma nuvem na fotografia foi considerada misteriosa, o que chamou de aura da alma, já que era como uma luz. Depois do acontecimento, o cientista começou uma longa jornada de estudos catalogando a diversidade de auras encontradas nas fotografias. Para isso, ele elabora novos métodos, como o de dispensar não somente a luz visível, mas própria câmera fotográfica. Pois, segundo ele, “bastava apresentar no escuro placas sensíveis totalmente simples diante da testa (sede de alma) de seus “modelos-pacientes” [...] e a transferência do visível fazia-se diretamente sobre a placa. (Debois, 2004, p. 238) Outro método foi o de fotografar corpos mortos ainda quentes, tudo isso para que a força vital fosse captada através das suas irradiações e assim capturar imagens de almas “verdadeiras”, ou fantasmas, como chamamos. O interessante nessa experiência é perceber que a fotografia é um lugar ou meio pelo qual se faz ficção, se inventa, se cria e se recria; “onde o corpo fotografado ao mesmo tempo se entrega a fundo e se perde nos abismos: é a própria definição da “fantasmização” dos corpos fotografados. Corpo de luz, corpo de trevas.” (Dubois, 2004, p. 241)

O propósito em tratar de tais experiências vem do interesse em mostrar as imagens da fotografia antes mesmo da própria fotografia, o que vai também de encontro com o interesse em questionar a concepção da mesma enquanto operador (obrigatório) de captura do real, do ápice do real. Pois a fotografia é um movimento rumo ao contato, um movimento no espaço e no tempo [...] exhibe em seu centro um espaço a ser transposto, um afastamento, uma separação.” (Debois, 2004, p. 248)

Na fotografia, o encontro com o real sempre parece que vai acontecer, mas a distância impede que isso aconteça, tornando impossível uma incorporação.

A associação entre o visual e o material sempre foi uma relação conflituosa na história da fotografia, o que nos faz lembrar dos primeiros daguerreótipos, que exigiam cuidado especial no manuseio do artefato. Geoffrey Batchen fala um pouco sobre isso em sua obra *Fotografia Vernacular*, 2004, quando retoma as antigas fotografias para comentar a consciência da concretude da imagem desde as suas origens:

Em função da fotossensibilidade de uma folha de prata ou cobre, a imagem do daguerreótipo podia ser demasiado delicada e instável para ser tocada diretamente. Ela era portanto recoberta por uma lâmina de vidro, e em

seguida acondicionada em um estojo de couro forrado de seda ou veludo, como uma joia preciosa. Esse estojo, por sua vez, era frequentemente decorado com motivos em relevo, pinturas de paisagens, e encartes padronizados (Batchen, 2004, p.60)

O daguerreótipo era um objeto e uma imagem que se fundiam. As imagens precisavam ser guardadas para evitar que se perdessem com o tempo, que lhe era prejudicial. Talvez a nossa história se funda com a do daguerreótipo, quando também deixamos, com a tecnologia, o objeto fotografia de lado, deixamos vários outros objetos também de lado.

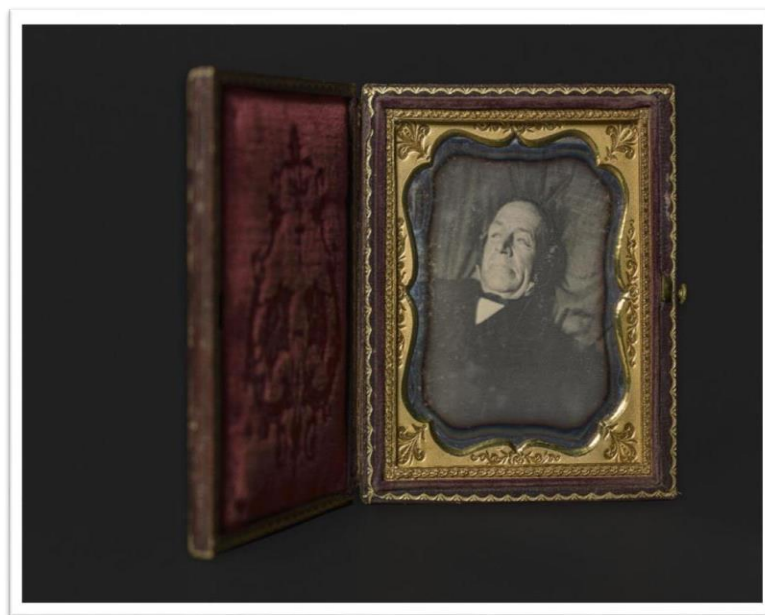
Batchen fala das antigas fotografias, em que as pessoas posavam mostrando entes falecidos ou distantes e/ou objetos que os faziam presentes para aquele registro; mas, também, segundo o autor, segurando o estojo que seria usado para guardar a imagem que estava sendo feita, revelando ainda mais fortemente o caráter físico do daguerreótipo, trazendo uma realidade íntima não só para a imagem, como também para o objeto. Outro costume era o de guardar carinhosamente, alguma parte do ente morto junto com a fotografia, como cabelos. Talvez o que aquelas pessoas nos quisessem mostrar, segundo Batchen, fosse justamente a força de uma reificação da memória via fotografia e a solidez reconfortante dessa sua função. (Batchen, 2004, p. 60)

Figura 12 - Casal desconhecido segurando um daguerreótipo



Fonte: investigaçõesfotograficas.com

Figura 13 - Retrato post mortem, ca. 1853 daguerreótipo, 1/6 de placa



Fonte: Coleção Ángel Fuentes de Cía

Depois de tantos exemplos e reflexões, ficou “visto” que a imagem é condição tanto do poema quanto da fotografia. Sem imagem não há poema, sem imagem não há fotografia. Muitas vezes pela violência da razão, tomamos por realidade o que não tem ambição de ser mais que imagem e deixamos de nos encontrar com os mistérios que residem nelas. Barthes ensina a contemplação da imagem fotográfica, que vai além do suporte material, e através deste mesmo olhar percebemos a poesia que valseia na narrativa criada em torno de cada imagem. Octavio Paz ensina a contemplação pacífica meditativa da poesia, a apreciação da não anulação, da tentativa da compreensão do Absoluto; ele ensina a desaprender para acessar as imagens que um poema pode produzir.

No próximo capítulo, o caminho será em direção à descoberta de imagens nas obras de duas mulheres potentes: Florbela Espanca e Laura Makabresku. Separadas pelo tempo, nascidas em terras distintas, cada uma proferindo em linguagens distintas suas vivências. Mas aqui o movimento será de uni-las em torno daquilo que uni todos os seres humanos, a morte.

6 LAURA MAKABRESKU E FLORBELA ESPANCA: ENTRE LENTES E PALAVRAS, O CORPO MORTO

6.1 O “PROBLEMA” DA AUTORIA

O debate acerca da autoria, ou seja, da relação entre o autor e sua obra, não é uma discussão recente nos estudos do campo das artes; ora percebemos, ao longo dos tempos, tendências no caminho da negação desta relação, ora de propriedade.

Para o trabalho, é relevante pensarmos na questão de autoria, e mais relevante ainda é que saibamos estar tratando de autoria feminina; porque o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro de determinada realidade. É necessário compreender o lugar destinado às mulheres na história e o movimento resistente para não permanecer no mesmo - o lugar familiar privado, do silêncio, das emoções clandestinas e reflexões abafadas uma vida limitada aos deveres que não engrandeciam o ser mulher. Embora as vozes resistentes sempre tenham existido, demorou muito para que as mulheres pudessem ultrapassar as barreiras dos silêncios impostos e passassem a assumir sua linguagem própria, sua escrita, sua marca, seu traço e seus discursos que levassem em consideração sua própria experiência no mundo.

No sentido da literatura, temos uma virada importante no século XX, no sentido de produções por mãos de mulheres; pois foi neste período onde puderam, de modo geral, ter acesso à educação formal, já que antes, mesmo havendo resistência de muitas, elas não podiam exercer legalmente nenhuma atividade intelectual ou cultural. Virgínia Woolf contribuiu muito nesse período com suas produções literárias, mas também com seus textos teóricos que falavam sobre tal produção.

Um exemplo é o texto “Um teto todo seu”, 1929, onde a escritora passeia por reflexões acerca do papel da mulher na produção literária - e a partir disso, chega a algumas ideias, mas a principal é a verdade sobre que as mulheres precisavam e precisam ter um rendimento estável e um quarto com chaves na porta, ou seja, uma estabilidade financeira e um teto todo seu: independência.

Aqui no Brasil, temos a primeira publicação de um romance pelas mãos de uma mulher só em 1859. Maria Firmina dos Reis é o nome dela, uma mulher negra, que conseguiu abordar temas abolicionistas muito antes de muitos escritores homens, que nunca foram esquecidos.

Na fotografia, não foi muito diferente, segundo Kozak e Stoduto, 2014, pois

desde a invenção da fotografia, em 1839, era comum encontrar mulheres nos espaços em que a fotografia estava em cena, porém eram as esposas, filhas ou parentes trabalhando junto ao fotógrafo, não sendo, assim, reconhecidas como profissionais, mas como um prolongamento de seus afazeres domésticos.

Segundo o site Escola de botânica, Anna Atkins, uma mulher britânica, (1799-1871), foi a primeira fotógrafa reconhecida no mundo com seu trabalho fotográfico. Ela foi a criadora do primeiro livro ilustrado, um guia botânico com imagens de algas.

Segundo Paz, é importante desvelar o sentido histórico de uma obra artística, pois “todas são “um para” e” um em direção a “” (1982, p.24), que encontra uma pessoa concreta, que alcança significações dentro de um determinado tempo. É levando este pequeno recorte de tempo e espaço em consideração, que se faz revelante pensar na importância dos textos de Florbela Espanca e Laura Makabresku.

6.2 FLORBELA

Figura 14 : Florbela Espanca em 1918 (de chapéu com flor) com amigos, o irmão Apeles (no meio, olhando para o lado), e o primeiro marido, Alberto Moutinho (entre as pernas de Apeles)



Fonte: Domínio público. Revista FAPESP.

Florbela do chapéu com flor encara e aprecia a câmara como aprecia a companhia da moça sorridente e abraço acolhedor. Aprecia a companhia do irmão, que foi tão importante e devastador em sua vida, bem como a presença dos amigos e do marido. Embora, como diz Barthes, esta cena nunca mais possa existir novamente, senão pela possibilidade fotográfica (Barthes, 1980, p.12), é dela que vamos partir para uma nova possibilidade: tratar dos poemas encontrando o corpo morto.

Florbela D'Alma Conceição Espanca nasceu, segundo uma de suas maiores estudiosas brasileiras (Maria Lúcia Dal Farra), em Vila Viçosa, na região do Alentejo, em Portugal, em 1894, e em 1930 tirou a própria vida, no dia de seu aniversário. Nesse curto intervalo de vida, Florbela foi impactada e impactou muitas pessoas, sendo lembrada por ser uma mulher intensa e de pensamentos conturbados, o que vai ser refletido em toda sua obra. A informação se encontra no artigo de abertura "O *affaire* Florbela Espanca", da edição da coletânea de poemas completos de Florbela (1999), organizado por Dal Farra.

Justamente pela sua vida, não é novidade que a temática da morte seja bastante recorrente em toda a obra de Florbela Espanca, o que explica a diversidade relativamente grande de estudos sobre isso. Mas o que se pretende com este trabalho é desvelar a aura sagrada em relação ao corpo que flerta com a morte, numa espécie de sonho desejado. Nos poemas selecionados, vamos perceber a relação entre a humanidade e divindade, por meio de conflitos intensos, que podem parecer sombrios e perturbadores, mas que nada mais são que o desvelamento da condição humana.

Outra questão importante para o trabalho é compreender que Florbela se utiliza de imagens da natureza enquanto metáfora do corpo e sensualidade, mas de maneira inesperada e, por vezes, subversiva. O corpo que Florbela expõe em seus poemas é o próprio território sacro, que vai se relacionar com todos os aspectos de um corpo, como desejo, paixão e morte.

No poema *De joelhos*, do *Livro de mágoas*, podemos ver um exemplo de como acontece tal relação:

"Bendita seja a mãe que te gerou."
Bendito o leite que te fez crescer.
Bendito o berço aonde te embalou
A tua ama, pra te adormecer!

Bendita essa canção que acalentou
Da tua vida o doce alvorecer...
Bendita seja a lua que inundou

De luz, a terra, só para te ver...

Benditos sejam todos que te amarem,
As que em volta de ti ajoelharem,
Numa grande paixão fervente e louca!

E se mais que eu, um dia, te quiser
Alguém, bendita seja essa Mulher,
Bendito seja o beijo dessa boca!
(Espanca, 1919, p.152)

Florbela constroi um poema com uma estrutura discursiva de benção, que na tradição religiosa é algo em forma de palavra, desejo, intenção, concedido de alguém (que tem algum poder para invocar tal graça) a outro alguém que a está recebendo. Neste sentido, quem abençoa parece ter uma relativa superioridade em relação ao abençoado. O que no poema se inverte, pois o título, *De joelhos*, sugere uma subordinação diante de algo - a subordinação de uma mulher em favor de um ser (alvo de sua paixão).

Florbela se utiliza de um discurso religioso para demonstrar desejo, escreve a imagem de uma mulher de joelhos, tanto para abençoar a pessoa desejada, tanto para demonstrar seu estado de submissão perante a mesma. Para isso a poeta evoca elementos como luz, terra, leite... Elementos da natureza externa, mas também da humana, mostrando justamente nossa relação complexa e por vezes arbitrária com tudo que nos compõe.

Neste poema, podemos também perceber uma devoção não somente ao alvo do seu amor, mas ao amor em si e às pessoas que são capazes de se encontrar neste mesmo estado de “paixão fervente e louca”. Não percebemos nenhum tipo de competição neste sentimento, mas um compatilhamento atemporal das emoções, como se a pessoa que fosse capaz de acessar tal lugar também fosse digna de benção. É muito similar a devoção cristã - não existe sentimento competitivo e sim amor pelo amor, devoção por devoção. No último verso, ela traz novamente a materialidade, quando evoca “o beijo dessa boca”. É um poema carregado de erotismo e misticismo, ou seja, subversivo.

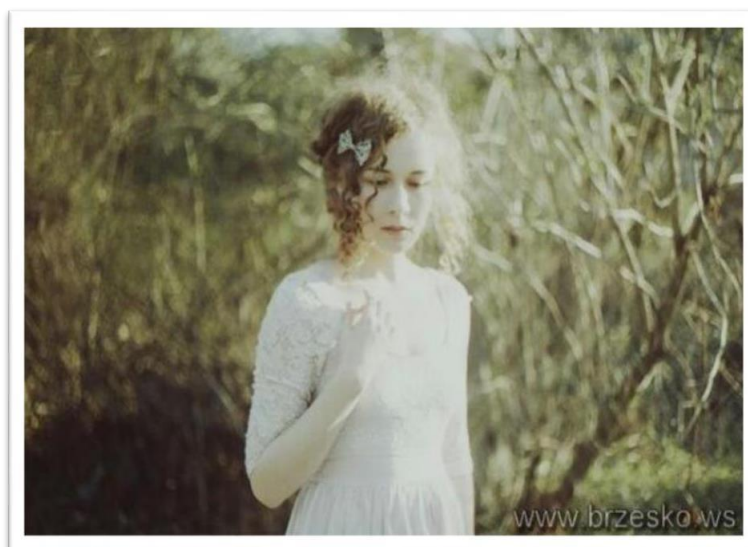
Nos poemas a serem analisados, vamos perceber que a questão da morte e o corpo morto entram no sentido da ordem natural das coisas, como uma realidade possível, como um sonho, um conflito, devaneio, que dialoga profundamente com questões de ordem religiosa e erótica.

Os poemas a serem analisados fazem parte do livro *Poemas Florbela Espanca*, edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra, da editora Martins Fontes, 1999. O livro

inclui além da seleção de poemas esparsos: *Trocando Olhares* (1915-1917), *Livro de Mágoas* (1919), *Livro Sóror de Saudade* (1923), *Charneca em Flor* (1930) e *Reliquia* e (1931).

6.3 KAMILA

Figura 15 - Kamila Kansy



Fonte: Brzesko.ws

É antes uma agitação interior, uma festa, também um trabalho, a pressão doindizível que quer ser dito. Então? Interesse? Isso é pouco; não preciso de interrogar minha emoção para enumerar as diferentes razões que podem levar-nos a interessarmo-nos por uma foto. Podemos desejar o objeto, a paisagem, o corpo que ela representa; amar ou ter amado o ser que ela nos dá a reconhecer; espantarmo-nos com o que vemos; admirar ou discutir o trabalho do fotógrafo, etc. Mas estes interesses são inconsistentes, heterogêneos; uma foto pode satisfazer um deles e interessar-me pouco. E se uma outra me interessa bastante, eu gostaria de saber o que é que é, nessa foto fez tilt dentro de mim. Assim, parecia-me que a palavra mais adequada para designar (provisoriamente) a atração que certas fotografias exercem sobre minha aventura. Uma determinada foto aconteceu-me, uma outra não. (Barthes, 1980, p. 27)

Não é que a morte em si seja atraente, mas concordando com Barthes, as imagens capturadas pela fotografia de Laura, aconteceram-me. Elas vieram de encontro com muitas questões, oferecendo uma espécie de resposta generosa e belíssima. E não somente as fotos a respeito da morte, mas todas as outras - existem ali muitos mistérios envoltos em luzes e sombras, que soam como convite à contemplação. Um convite não para questionar nossas emoções a respeito do

impacto com a imagem, mas como Barthes, em sua questão fundamental, para questionar o que naquela fotografia causou tamanho impacto e, conseqüentemente, as emoções. Para isso, é preciso observar.

Laura Makabresku é o nome artístico de Kamila Kansy, uma mulher jovem, profundamente católica, nascida em 1987, na Polônia. Antes de se aventurar no mundo da fotografia, ela escreveu poemas, mas por não conseguir esgotar-se pelas palavras sentiu necessidade de outra forma de expressão, então encontrou a arte pela qual é bastante reconhecida na Europa, a fotografia. Todo trabalho da artista é atravessado pela fé. Fé no sentido, nas outras pessoas, no impossível e fundamentalmente em Cristo. Dentro das pesquisas, em algumas entrevistas, o trabalho dela é classificado como “realismo místico”, ou seja, é um olhar artístico sobre a natureza da divindade.

Ela busca, com este olhar, encontrar e transpassar certo equilíbrio entre o material e o espiritual; para isso ela se utiliza de vários simbolismos, como por exemplo, as pombas brancas, que podem evocar pureza, amor, inocência e paz. Esses pássaros costumam atuar como mensageiros, dentro da perspectiva religiosa da artista, ou ainda podem simbolizar o terceiro elemento da trindade cristã: o espírito santo.

Figura 16 - Console



Figura 17- The anatomy of melancholy

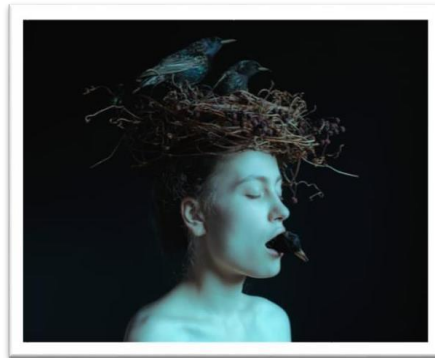


Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Outro elemento fundamental para apreciar a obra de Laura é a contemplação da alma humana através do jogo de luzes que a artista capta nos corpos retratados. É através da luz que ela tenta acessar e romper com a escuridão e os mistérios que povoam o desconhecido, transformando, assim, qualquer corpo, qualquer cenário numa atmosfera leve, íntima, tranquila e, principalmente, mágica. E é sob esta fonte de luz que podemos observar os símbolos religiosos e a fragilidade da vida humana.

O trabalho de Laura não apresenta somente os sentidos mais brandos da complexidade humana, mas também os lados sombrios, que muitas vezes estão envoltos pela escuridão e tabus, como é o caso da morte. Laura também não tem uma linha linear em suas criações, mas são bastante comuns, na primeira fase de seu trabalho, as narrativas através de imagens:

Figura 18 - Título da sequência: The tree of love



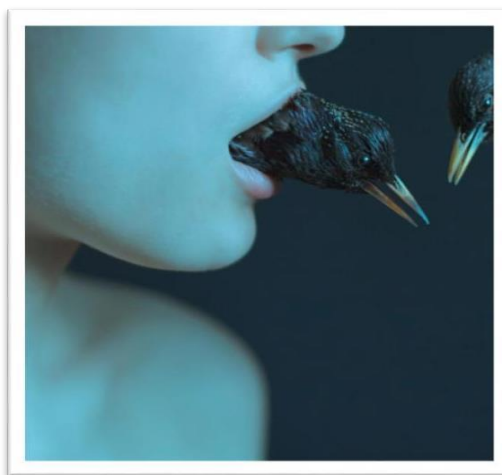
Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 19 - Título da sequência: The tree of love



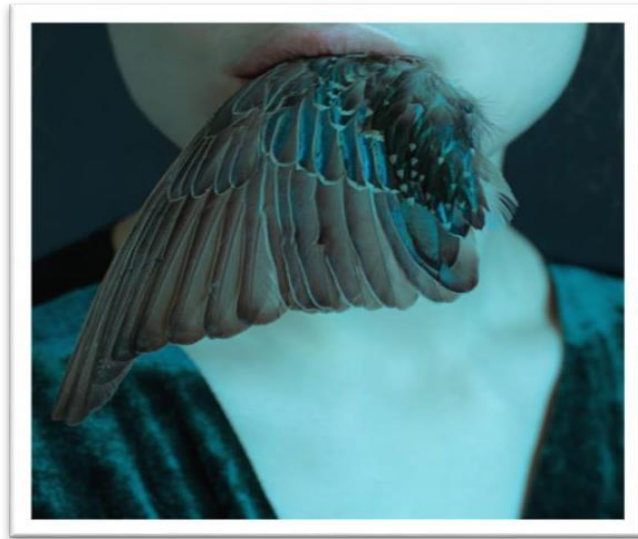
Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 20 - Título da sequência: The tree of love



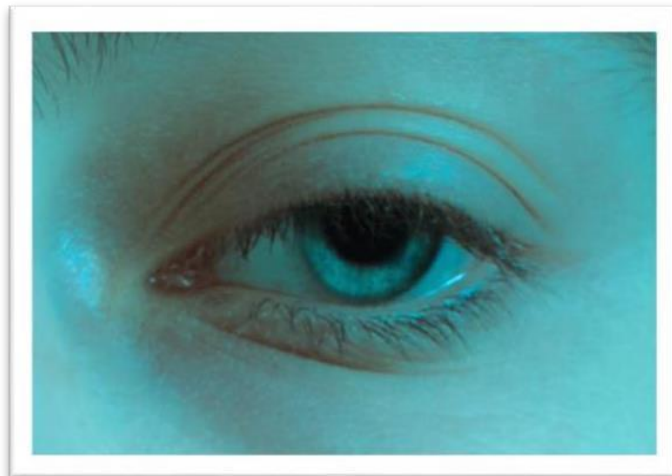
Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 21: Título da sequência: The tree of love



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 22: Título da sequência: The tree of love



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Nesta sequência de fotos, podemos compreender como a artista percebe o corpo humano, sendo a imagem e semelhança de Deus, perfeito em suas condições. Assim, o corpo humano, com a sua beleza, fragilidades, limitações e doenças, desempenha um papel central em toda sua obra. O corpo possui importante força evocativa combinada aos animais de carga alegórica e religiosa, como pássaros, raposas, cervos e cobras.

Logo, para ela, como é perceptível nas fotos, o corpo, independente do estado,

vai encontrar graça e poesia, nesta lógica. Pelas imagens, podemos inferir que os pássaros estão habitando um corpo sem vida humana, mas ainda com vida de outro tipo, outro sopro. Ou que o corpo humano, com ou sem vida, pode continuar existindo através de outras experiências, que não somente esta, numa simbiose coma existência que ultrapassa a consciência.

Quanto ao ninho dos pássaros, na cabeça do corpo, pode ser percebido como refúgio quase inacessível, que normalmente é escondido na parte mais elevada das árvores; podemos considerar como uma representação do Paraíso, onde a alma só chegará se, livrando-se dos pesos humanos, conseguir voar até lá. Daí surge ainda a ideia de que a própria alma é um pássaro, e os Upanixades especificam: um pássaro migrador (em sânscrito, Hamsa; em alemão, Gans), devido à crença na migração da alma de corpo em corpo, até o voo final para esse ninho, onde ela encontrará por fim refúgio contra os perigos da transmigração.

É relevante para este momento, através destas imagens, perceber que a fotógrafa acessa temas espinhosos encobertos por uma poética sublime, que proporcionam através da contemplação contato com as nossas questões acerca do corpo. Ela trata da morte como uma fase natural do ser humano, parecendo pela qual não haver necessidade somente do sofrimento, mas proporcionando uma possibilidade de encontro com o além, que muitas vezes é o próprio íntimo.

Contemplando as imagens de Makabresku, por mais sombrias que pareçam, não percebemos medo ou dor, mas sim um estranho conforto poético, um acesso direto e bonito a um estado, o qual estamos chamando neste trabalho de “estado de poesia”. Assim, são imagens que ora nos fazem lembrar de sonhos, ora de lembranças, mesmo que nós mesmos nunca os tenhamos tido. Segundo a própria artista: “minhas fotografias são expressões do meu lado mais sombrio. Meu trabalho dá voz a essas emoções e medos que, de outra forma, me consumiriam por dentro.”

Para este trabalho, através de pesquisa no site oficial e redes sociais de Laura, foram selecionadas fotografias que dialogam diretamente com a expressão do corpo morto.

O caminho será buscar fazer uma aproximação das artes através das temáticas que evocam uma mesma ou semelhante imagem.

6.4 LENTES E PALAVRAS- O CORPO MORTO

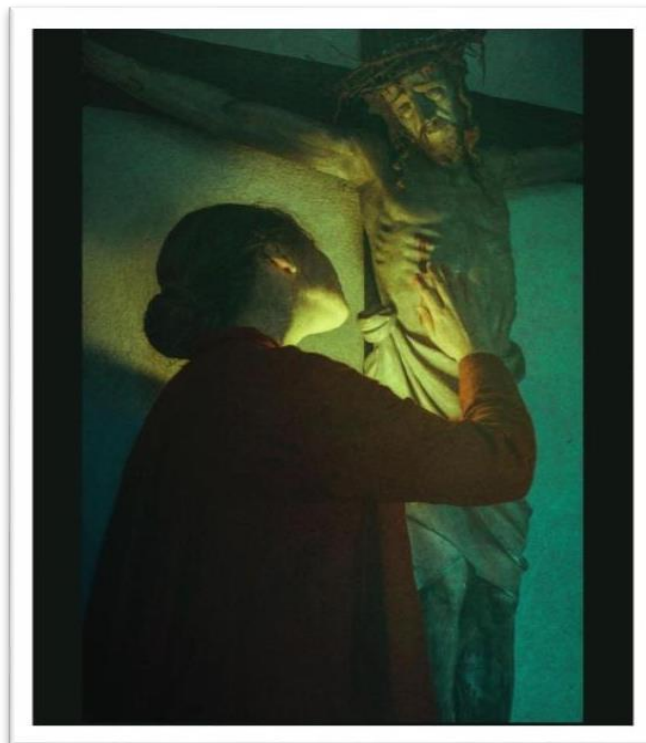
6.4.1 Fascínio, sofrimento- súplica e veneração

Figura 23 - Compassion



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 24 - Fountain



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Como já dito, a morte não é a única temática comum que atravessa a obra das artistas. A religiosidade é um tema que aparece tanto na poesia de Florbela quanto na fotografia de Laura, em específico o catolicismo e o fascínio com a aura das personagens bíblicas e a profunda e conturbada relação com Deus.

Em entrevista ao site *My modern met*, Laura diz que seu estilo de fotografia se desenvolveu com o tempo da evolução de seu espírito, e que para além das inspirações dos contos de fadas de Andersen e dos Irmãos Grimm, ela, mais recentemente, em seu espírito, é influenciada pelas histórias da Bíblia. Em outra entrevista, para o site *The phoblografher* ela diz:

Hoje, sou influenciada principalmente pela leitura da Bíblia Sagrada, diários místicos, especialmente Santos Faustina Kowalska e Maximilian Kolbe, hagiografia e oração pessoal em silêncio. Recentemente, também sou influenciada e fortalecida por descobrir um forte vínculo com minha terra natal.

As fotografias apresentadas fazem parte de sua última exposição, 2022, de nome "Ciemno Plonie". É uma exposição de fotografias inspiradas na espiritualidade de Edyta Stein - Santa Teresa Benedita da Cruz.

Os poemas de Florbela também colocam figuras divinas como centro de sua existência, como é o caso do poema *Escrava*, do livro *Reliquiae*, 1931. Ali percebemos, como em outros poemas, a exaltação ao Criador, que aparece como Ser superior, do qual recebe castigos e bênçãos divinas, ao qual se coloca numa posição de devoção submissa, numa imagem aqui, de escrava.

O que se perceberá nas obras das artistas são as noções de sagrado e profano, que implicam em dois caminhos: o da obediência e da ordem; e o da transgressão e da desordem. Nesse sentido, o ser humano, inevitavelmente, sente-se assolado pela melancolia, atormentado pelo do castigo que se abateria sobre aquele que não cumprisse a leis divinas. O sentimento de culpa define a vivência deste ser religioso, para qual a tradição cristã reserva a severa punição; mas também não podemos esquecer que se Deus traz a punição traz também o amor e o perdão.

Figura 25 - The song about my Christ



Fonte:<https://lauramakabresku.com>

Figura 26 - The song about my Christ



Fonte:<https://lauramakabresku.com>

Escrava

Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor,
 Eu te saúdo, olhar do meu olhar,
 Fala da minha boca a palpitar,
 Gesto das minhas mãos tontas de amor!
 Que te seja propício o astro e a flor,
 Que a teus pés se incline a terra e o mar,
 P'los séculos dos séculos sem par,
 Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor!

Eu, doce e humilde escrava, te saúdo,
 E, de mãos postas, em sentida prece,
 Canto teus olhos de oiro e de veludo.

Ah, esse verso imenso de ansiedade,
 Esse verso de amor que te fizesse
 Ser eterno por toda a Eternidade!
 (Espanca, 1931, p. 283)

No poema, assim como nas fotografias, uma imagem é comungada: a devoção arrasadora. No poema ela se declara “escrava”, revelando o sofrimento em pertencer a alguém, no caso Deus: “ó meu dono, ó meu senhor”. A relação com a escravidão se dá pelo título do poema e em como ela se coloca numa condição pungente de súplica e veneração.

Apesar disso, existe também uma espécie de prazer neste pertencimento, pelo reconhecimento e certeza de ser imagem e semelhança do mesmo: “olhar do meu olhar/ Fala da minha boca a palpitar”.

Há também no poema a transferência da força essencial de sua existência para a figura divina, sendo ela dependente desta força - quase que numa relação de condição. E em agradecimento ela retribui (como numa oração) com gestos à altura: “Que te seja propício o astro e a flor, / Que a teus pés se incline a Terra e o mar”. E por fim, coloca seus versos, bem como sua existência em condição de Eternidade, como seu semelhante: “Esse verso de amor que te fizesse / Ser eterno por toda a Eternidade”.

Existe no poema uma relação aparentemente contraditória, a do prazer em servir uma figura eterna, que arrastará por toda eternidade sua condição - aí que entra a devoção sofrida. Tal relação também parece ser o centro das fotografias de Laura, se colocamos em questão as mulheres em posição de subserviência perante a imagem do Divino.

Sobre as questões aparentemente contraditórias, Laura Makabresku reflete em uma entrevista concedida à Thephoblografer:

Acho que a abrasão dos paradoxos diz respeito à existência geral, e

especialmente à existência humana. Equilíbrio interminável entre o desejo de fazer o bem e nossos fracassos, entre luz e escuridão, ternura e crueldade, esperança e desespero. Somos inteiramente tecidos por opostos que criam tensões dentro de nós, que despertam nossa criatividade e vitalidade. Esses opostos nos permitem descobrir a consciência, a liberdade e nosso sistema interno de valores. Vivenciar essas tensões nos permite definir e afirmar-nos gradualmente. Essas tensões surgem em minhas imagens de maneira natural – não as planejo. As fotos que crio de alguma forma contam a história da minha própria vida: amadurecendo, lutando comigo mesmo e com o mundo ao meu redor, caindo e subindo. Talvez a delicadeza, que você mencionou, seja simplesmente uma voz de esperança constantemente presente em minhas imagens (The phoblographer)

Na imagem colorida (22), vemos uma mulher beijando “o corpo” de Cristo, o que lembra diretamente o sofrimento da despedida no momento da morte (é comum que as pessoas beijem o corpo morto na despedida final, sendo talvez o momento de maior tristeza da situação), o sofrimento que a imagem evoca também está relacionado ao sofrimento de Cristo para chegar à morte. Mas também existe outra possibilidade de leitura na imagem, que não anula a primeira, mas torna a fotografia mais interessante. Se observarmos, veremos um toque suave e cuidadoso da mulher sobre o corpo que se estende em seu colo; as pombas brancas, que simbolizam o espírito santo no catolicismo, ou a paz, se colocarmos no senso comum, transforma a fotografia numa imagem sublime - é como se a mulher estivesse colocando Cristo para dormir na eternidade, depois de um beijo.

Já na imagem em preto e branco (23), o sofrimento da devoção é inegável - não só pelas mãos que escondem as lágrimas da tristeza, mas pela postura cabisbaixa que as mulheres assumem perante a imagem de Cristo, o que também podemos relacionar com a condição de subserviência delas perante Ele.

Mesmo assim, através da postura da mulher da esquerda que levanta as mãos, podemos relacionar que se trata de algum pedido sendo feito, de alguma benção, de alguma presença ou até mesmo algum agradecimento. Por se tratarem de imagens contraditórias, o sofrimento está atrelado a sentimentos considerados bons, como a fé incondicional.

Uma questão interessante e que aparece nas duas imagens é o corpo desnudo de Cristo; podemos pensar que a nudez está intimamente relacionada com a perda da graça divina. Podemos lembrar-nos de Adão e Eva no paraíso, quando, depois de terem “pecado”, se sentiram pela primeira vez nus e cobriram os corpos. Tal passagem está registrada no primeiro livro da Bíblia, Gênesis: “Então, tomou do seu fruto, comeu, e deu a seu marido, e ele também comeu. Então foram abertos os olhos de ambos, e

conheceram que estavam nus; pelo que coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais” (Gênesis 3,7).

Isso mostra que a noção de nudez está associada à consciência da perda da graça divina e da salvação, e à ideia do corpo natureza exposto à morte; assim, a nudez passa a existir de forma negativa, como um lembrete de suas vidas finitas e imperfeitas. Talvez por este motivo, Jesus apareça retratado sem vestes, e neste momento de sua vida, não só porque sofreu torturas, mas simbolicamente, para nos lembrar de nossos pecados e dias finitos, o que também explica as expressões das mulheres que se compadecem perto do corpo de Cristo; é uma lamúria não só por Jesus, mas pela própria vida.

Quando tratamos das artistas e do corpo e religiosidade, é relevante tratar da questão do erotismo. Laura trata como uma manifestação visual entre a carne e o divino, entre a vulnerabilidade humana e a busca de algo maior. O corpo, em sua nudez e fragilidade, torna-se um altar de transcendência e devoção. Em Florbela, o desejo não é apenas carnal, mas também uma forma de busca espiritual. A tensão entre o desejo terreno e a aspiração espiritual é uma característica recorrente em sua obra. Seu erotismo não é apenas um desejo de união com o outro, mas também um desejo de ruptura e transcendência, de alcançar o divino através da experiência carnal.

Para George Bataille, em *O erotismo*, 1987, o erotismo é uma experiência transgressora. Ele envolve a quebra de tabus e limites estabelecidos pela sociedade, permitindo aos indivíduos ultrapassar os limites do eu. Ele também relaciona o erotismo com a morte, especialmente o clímax, sendo uma experiência que nos aproxima da consciência de nossa própria mortalidade.

Podemos ver que, tanto na fotografia de Makabresku quanto na poesia de Espanca, a tensão entre o corpo e o espírito, entre o desejo carnal e a busca do divino, é uma manifestação do desejo humano de transcender os limites da existência e tocar o sagrado.

6.5 Nem tudo são cores e flores

No decorrer dos estudos, as imagens que mais apareceram, dentro das fotografias e poemas escolhidos para o trabalho, são as que envolvem as flores e a cor roxa, como percebemos na fotografia *Autumn*, 2016, e no poema *Crisântemos*

(p.21), do livro Trocando Ohares (1915-1917):

Figura 27 - Autumn



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Crisântemos

[...]

Vermelhos, gargalhadas triunfantes,
Lábios quentes de sonhos e desejos,
Carícias sensuais d'amor e gozo;
Crisântemos de sangue, vós sois beijos!

Os amarelos riem amarguras,
Os roxos dizem prantos e torturas,
Há-os também cor de fogo, sensuais...

Eu amo os crisântemos misteriosos
Por serem lindos, tristes e mimosos
Por ser a flor de que tu gostas mais!
(Espanca, 1915-1917, p. 21)

As flores estão presentes em grande parte das representações imaginárias criadas pelo ser humano ao longo da história. É como se nossa história tivesse flores pelo caminho. Elas têm muitos significados de acordo com sua utilização, e também de acordo com o ponto de vista de cada um - ela pode ser desde apenas órgãos

sexuais das plantas, como presente para o ser amado; pode enfeitar festas de início de ciclo, como casamentos, assim como também comumente é relacionada à morte. Ou seja, as flores possuem uma forte associação com rituais e celebrações.

Podemos perceber que Florbela dedica um poema todo para os Crisântemos e os associa a sentimentos e emoções, sendo os vermelhos associados ao desejo, à luxúria: “Carícias sensuais d'amor e gozo”. Os amarelos são associados a uma personalidade que ri amargurada e os roxos são os de natureza triste, que “dizem prantos e torturas”.

Por fim, as flores são ditas amadas pela personalidade misteriosa, linda, triste e mimosa, e por ser a flor que o amado mais gosta. Dizemos personalidade porque os poemas de Florbela dão características humanas físicas e subjetivas às coisas da natureza e as relacionam com a sua própria subjetividade, como é o caso do amado.

Na fotografia de Makabresku, percebemos uma aura melancólica na imagem que retrata uma plantação de trigo em florescência – é dito isso pelas flores roxas, pela tonalidade fosca da foto e pela brisa que movimenta as plantas, que parecem se dizer solitárias.

Indo ao encontro à temática central da artista, o trigo, para os cristãos, segundo os Franciscanos Capuchinhos, faz referência ao pão da Santa Ceia, bem como o pão nosso de cada dia. O que nutre nossa espiritualidade, o corpo de Cristo, o pão da vida, é a hóstia, sendo a mesma feita do trigo. É interessante que Laura conseguiu capturar em uma imagem da natureza o que ela busca compor com corpos, uma relação entre aspectos religiosos e uma aura melancólica, que se dá pelas características já citadas. E é curioso que a flor do trigo seja da cor roxa.

Segundo Eva Heller, em seu livro *A psicologia das cores*, 2021, a cor lilás, ou roxa, é a cor das antigas chamadas solteironas - tudo porque antigamente era a cor das mulheres que não se casavam, que eram consideradas “muito velhas para o jovial cor-de-rosa – a cor das moças solteiras – mas que de toda forma desejavam ainda usar um tom pastel.” (Heller, 2021, p. 210) E assim, segundo ela, se tornou uma cor com uma imagem pejorativa. Outra informação interessante é sobre o Purple Heart – “coração violeta”, que é como se chama uma condecoração militar recebida pelos soldados norte-americanos que foram feridos. Segundo a autora, o violeta é a cor que fica entre a vida e a morte.

Já para o catolicismo, a cor roxa no tempo da Quaresma quer exprimir, simbolizar preparação, contrição, penitência ou conversão. Ela indica tempo de

reflexão a nos conduzir a uma profunda interiorização. A cor roxa é algo que gera no ser humano uma introspecção, uma reflexão maior. Nesta cultura a cor roxa aponta para a dor, sofrimento, certa tristeza. Neste sentido religioso das cores, podemos observar o retrato abaixo, de Laura, o qual remete à passagem de Mateus, na Bíblia: “Bem aventurados os que choram, porque serão consolados.”

Figura 28 - Blessed are those who weep



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

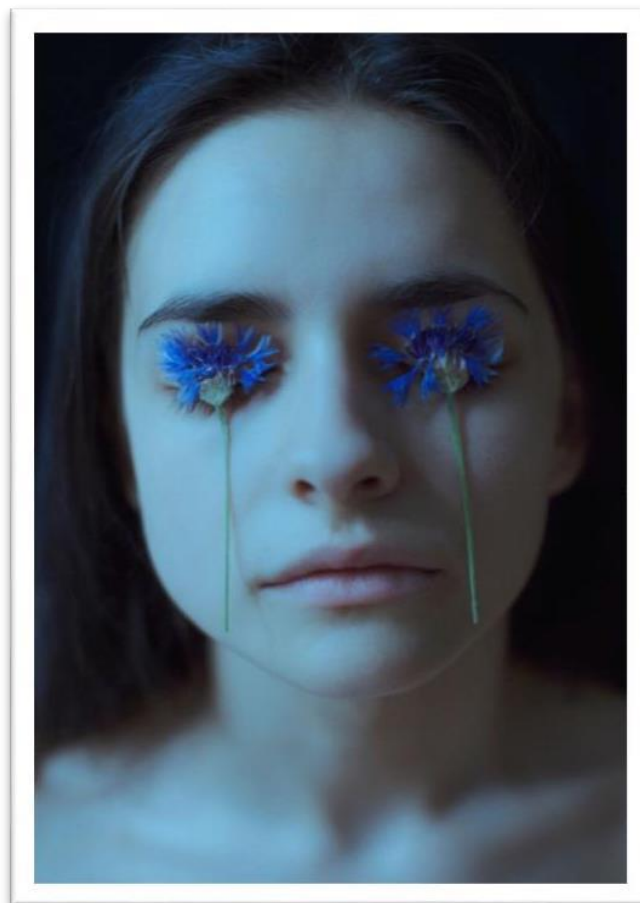
Podemos, também, relacionar a cor roxa e suas tonalidades com a morte, uma vez que o corpo depois de morto assume também tal tonalidade, o que pode ser uma outra explicação para a melancolia da cor. Podemos trazer outro poema de Florbela que pode reforçar tal ideia, em *Dizeres Íntimos*, da obra *Livro de mágoas*, 1919.

Dizeres íntimos
É tão triste morrer na minha idade!
E vou ver os meus olhos, penitentes
Vestidinhos de roxo, como crentes
Do soturno convento da Saudade!

E logo vou olhar (com que ansiedade!...)
As minhas mãos esguias, languescientes,
Mãos de brancos dedos, uns bebês doentes
Que hão-de morrer em plena mocidade
E ser-se novo é ter-se o Paraíso
É ter-se a estrada larga, ao sol, florida,
Aonde tudo é luz e graça e riso!

E os meus vinte e três anos...(Sou tão nova!)
Dizem baixinho a rir "Que linda a vida!..."
Responde a minha Dor: "Que linda a cova!"
(Espanca, 1919, p.139)

Figura 29 – Tranquility



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

O soneto (forma fixa que é composta de 14 versos, sendo, classicamente, composto por 2 quartetos e 2 tercetos) acima dialoga com a fotografia 26, não somente pela questão das flores, que aparece somente em um dos versos, mas aqui por conta das características construídas nas imagens acerca do corpo morto. A imagem descrita é de um corpo com os olhos roxos e mãos pálidas, o qual é associado à imagem de bebês doentes, que também não de morrer na mocidade, assim como ela. Embora no primeiro verso esteja dito sobre a tristeza em morrer jovem - “É tão triste morrer na minha idade” -, parece que, no decorrer do poema, um êxtase passa a dominar quando começa a imaginar a concretude da morte.

Ao final, compreendemos que na verdade a tristeza do primeiro verso nunca fora dela, e sim de discursos alheios: “Dizem baixinho a rir “Que linda a vida!...”. E que o êxtase em imaginar-se morta é um segredo cultivado junto às imagens de depois da morte e de sua cova: “Responde a minha Dor: Que linda a cova!”

Na fotografia, além de primeiramente podermos relacionar a flor roxa no olho do corpo, ao trecho do poema (“E vou ver os meus olhos, penitentes/Vestidinhos de roxo, como crentes”), podemos relacionar o título da fotografia à imagem construída pelo poema, uma vez que no êxtase do texto a morte é o lugar da tranquilidade: “É ter-se a estrada larga, ao sol, florida,/ Aonde tudo é luz e graça e riso!”.

Talvez tal noção de tranquilidade com relação à morte possa ter relação com nosso modo de pensar cristão, pois na Bíblia a morte frequentemente é relacionada ao sono, como na história de Lázaro: “Nosso amigo Lázaro adormeceu, mas vou até lá para acordá-lo. Seus discípulos responderam: Senhor, se ele dorme, vai melhorar”. Jesus tinha falado da sua morte, mas os seus discípulos pensaram que ele estava falando simplesmente do sono. Então lhes disse claramente: “Lázaro morreu” (João 11:11-14). Tal relação faz sentido se lembramos da relação religiosa que as artistas cultivam e transpassam no poema.

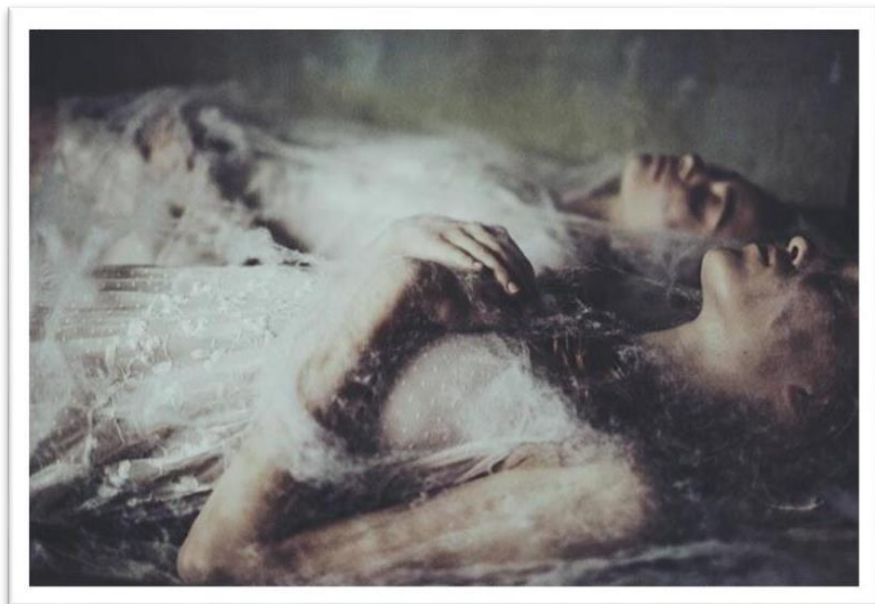
6.4.2 Sonhos de morte

Figura 30 - Good night



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 31 – Duas irmãs



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

“De noite, o homem acende uma luz para si próprio, ao extinguir-se lhe a visão; em vida, está em contacto com o que é morto, quando dorme, e com o que dorme, quando acordado” (Dk 22 B 26 *apud* Santana, 2020). Neste fragmento, o filósofo Heráclito de Éfeso, citado por Santana, aponta para o sono como um estado intermediário. Segundo ele, o ser humano não pode ser considerado plenamente vivo quando dorme: é como um estado de quase-morte; é um encontro com o ser sem as influências das imagens exteriores, e com isso, segundo o trecho, nos confrontamos com nossas imagens interiores (“luz para si próprio”): a morte e/ou mortos.

Como dito brevemente acima, tal relação da morte com o mundo dos sonhos é bastante recorrente nas narrativas bíblicas, que são enraizadas em nós e que dialogam com o pensamento de Heráclito. Há várias passagens na Bíblia que apontam tal pensamento, como quando em Coríntios 15.20: “Cristo ressuscitou dentre os mortos, sendo ele as primícias dos que dormem”, e em Tessalonicenses 4.14: “se cremos que Jesus morreu e ressuscitou, assim também Deus, mediante Jesus, trará, em sua companhia, os que dormem.”

Fica evidente a percepção de que, de acordo com o texto, as pessoas que morrem permanecem num estado que só conseguimos acessar através da comparação com o sono; e também porque de certa forma a imagem de sono que construímos está relacionada ao descanso, tranquilidade e segurança... Esta é a imagem da morte que é comungada entre boa parte da nossa sociedade.

O espiritismo também comunga das associações entre sonho e morte e também vai de encontro com o pensamento de Heráclito: “é tão habitual o fato de irdes encontrar-vos, durante o sono, com amigos e parentes, com os que conheceis e que vos podem ser úteis, que quase todas as noites fazeis essas visitas” (questão 414 de ‘O Livro dos Espíritos’). Nesta percepção é possível que haja um encontro, num espaço, um entre-lugar entre a morte e a vida: nos sonhos através do sono.

Na fotografia de Laura (28), podemos acessar a serenidade através das cores suaves, do véu que cobre o semblante aparentemente tranquilo, da cama aparentemente confortável. É como se observássemos uma pessoa descansando, como se estivéssemos contemplando e talvez a um passo de adentrar em seus sonhos, não pelo acaso a fotografia tem o título “boa noite”!

Sobre a contemplação do corpo, Laura reflete em uma de suas entrevistas ao site, The phoblographer, no dia 17 de novembro de 2018:

É assim que nasce o meu desejo e força de criar. A admiração pela beleza de Deus e Sua criação é a fonte das imagens que quero apresentar na fotografia. Eu nunca tento forçar ou acelerar as coisas. A imagem nasce devagar, precisa amadurecer em mim. Nem tudo pode ser transposto para o trabalho acabado. Muitos deles estão acontecendo dentro do meu coração e ficam lá para sempre como uma doce revelação.

Ao nos depararmos com a entrevista, temos acesso a uma possível resposta do motivo de Laura cultivar tal fascínio pelas representações do corpo morto, pela “admiração pela beleza de Deus e Sua criação”. Tal resposta não limita nossas análises, mas alimenta outras possíveis conexões, como é o caso do poema *A um moribundo*, do livro *Charneca em Flor*, 1931, de Florbela Espanca:

A um moribundo

Não tenhas medo, não! Tranquilamente,
Como adormece a noite pelo Outono,
Fecha os teus olhos, simples, docemente,
Como, à tarde, uma pomba que tem sono...

A cabeça reclinava levemente
E os braços deixava-os ir ao abandono,
Como tombam, arfando, ao sol poente,
As asas de uma pomba que tem sono...

O que há depois? Depois?...O azul dos céus?
Um outro mundo? O eterno nada? Deus?
Um abismo? Um castigo? Uma guarida?

Que importa? Que te importa, ó moribundo?
– Seja o que for, será melhor que o mundo!
Tudo será melhor do que esta vida!...
(Espanca, 1931, p. 214)

Neste poema, Espanca, assim como Makabresku, demonstra através de sua arte uma percepção da morte como um lugar de contemplação, o que se materializa no corpo morto. No poema, podemos perceber, no primeiro verso, que o moribundo é guiado para morte como quem é guiado para o sono, como que para um lugar conhecido, onde o medo não é necessário. Em seguida, algumas imagens formadas no poema nos apresentam uma morte que se assemelha à naturalidade das noites de Outono, o sono dos pássaros, o sol poente - a morte sendo aqui um evento contemplativo.

Depois, nas duas últimas estrofes, alguns questionamentos surgem, entende-se que partem do próprio moribundo: “Que importa? Que te importa, ó moribundo? Nestes questionamentos sente-se um medo do que está por vir depois da morte, por parte do moribundo, e do outro lado, uma certeza de que, embora não saiba o que

será depois da morte, será melhor que a vida : “Seja o que for, será melhor que o mundo!/ Tudo será melhor do que esta vida!...” Em outro poema de Florbela, *Sonho morto*, da obra *Trocando olhares*, a morte e o sonho também se encontram, agora sob outra perspectiva:

Sonho morto
Nosso sonho morreu. Devagarinho,
Rezemos uma prece doce e triste
Por alma desse sonho! Vá... baixinho...
Por esse sonho, amor, que não existe!

Vamos encher-lhe o seu caixão dolente
De roxas violetas; triste cor!
Triste como ele, nascido ao sol poente,
O nosso sonho... ai!... reza baixo... amor...

Foste tu que o mataste! E foi sorrindo,
Foi sorrindo e cantando alegremente,
Que tu mataste o nosso sonho lindo!

Nosso sonho morreu... Reza mansinho...
Ai, talvez que rezando, docemente,
O nosso sonho acorde... mais baixinho...
(Espanca, 1915-1917, p. 73)

Neste poema, observamos a característica já descrita de Florbela de materializar e dar características vivas a elementos abstratos, como aqui, no caso, o sonho de um amor que na verdade só existira de sua parte. No poema podemos desvelar a imagem de um caixão coberto por violetas roxas e dentro dele o sonho morto. Nas duas últimas estrofes, a acusação de que o amado era o causador desta morte -“Foste tu que o mataste”-, e ainda o fizera sorrindo, segundo o poema.

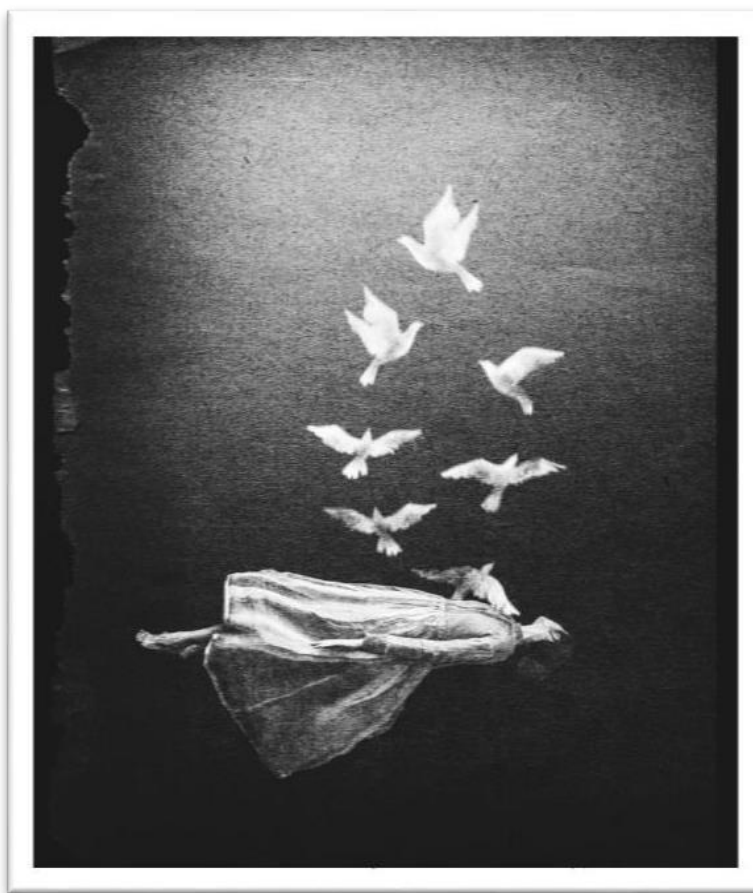
6.4.3 Pássaros e ventos

(...)
Dos beijos que me deste não te importas,
Asas paradas de andorinhas mortas...
Folhas de Outono em correria louca...

Mas inda um dia, em mim, ébrio de cor,
Há de nascer um roseiral em flor
Ao sol de Primavera doutra boca.
(Reliquiae, 1934)

Os elementos da natureza são bastante recorrentes nas obras de Laura e Florbela, e estes são carregados simbolicamente de sentidos religiosos que se misturam a emoções complexas. Um elemento que é o que mais aparece, principalmente na obra de Laura, são os pássaros:

Figura 32 - Silence of the soul



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Os elementos da natureza, especialmente os pássaros, desempenham um papel central nas obras de Laura e Florbela Espanca, sendo veículos simbólicos carregados de significados profundos. Na escrita de Laura, a presença dos pássaros vai além de simples imagens naturais; eles são símbolos que traduzem emoções complexas e estados espirituais. O voo dos pássaros remete à liberdade e ao desejo de transcendência, frequentemente ligados a um anseio por escapismo ou por um estado de pureza espiritual. Esses animais, com sua capacidade de voar, são metáforas para os sentimentos de liberdade e, ao mesmo tempo, para a dor da solidão ou da impossibilidade de alcançar algo intangível. Esse simbolismo também se mistura com uma dimensão religiosa, onde os pássaros podem representar anseios místicos ou a busca por conexão com o divino. As emoções intensas que permeiam a obra de Laura, carregadas de angústia, desejo e busca espiritual, encontram nos pássaros uma expressão visível e palpável, criando uma relação entre o mundo

material e o espiritual. As asas desses seres alados, assim, tornam-se um reflexo das limitações humanas e, ao mesmo tempo, de uma esperança por algo além da realidade cotidiana.

Figura 33 - Assumption of the mother god



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Em ambas as imagens, os pássaros, aqui pombas, que como dito anteriormente, podem evocar pureza, amor, inocência e paz, podem também atuar como mensageiros, dentro da perspectiva religiosa da artista, ou, ainda, simbolizar o terceiro elemento da trindade cristã: o espírito santo. Aqui, as pombas acompanham fielmente as pessoas das fotos, como se fossem anjos ou guardiões; não sabemos se representam corpos mortos em elevação espiritual ou um sono que se eleva, dentro desta perspectiva, mas a companhia dos pássaros é certa.

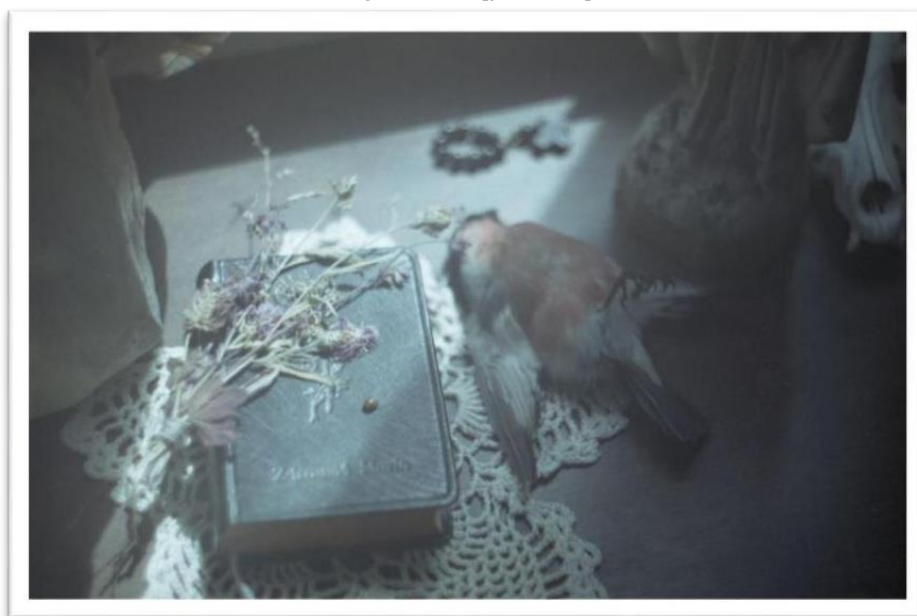
No trecho do poema *Sou eu!*, do livro *Cherneca em Flor*, 1930, Florbela descreve a figura de uma mulher relacionada aos elementos naturais, e a evocação dos sonhos rubros, vermelho que representa a luxúria e a carnalidade:

Sou eu!
 Pelos campos em fora, pelos combros,
 Pelos montes que embalam a manhã,
 Largo os meus rubros sonhos de pagã,
 Enquanto as aves poisam nos meus ombros...
 Em vão me sepultaram entre escombros
 Catedrais duma escultura vã!
 Olha-me o loiro sol tonto de assombros
 As nuvens, a chorar, chamam-me irmã!
 Ecos longínquos de ondas... de universos...
 Ecos dum Mundo... dum distante Além,
 Onde eu trouxe a magia dos meus versos!

Sou eu! Sou eu! A que nas mãos ansiosas
 Prende da vida, assim como ninguém,
 Os maus espinhos sem tocar nas rosas!
 (Espanca, 1930, p. 123)

Os versos mágicos de Florbela constituem a mulher que se afirma: “sou eu! sou eu!”. Aqui, tal poema se encontra na poesia com as fotos. Nesse sentido, parece que a mulher do poema, com pássaros pousados nos ombros, diz como canto de passarinho sobre quem ela é. Já as suas mãos ansiosas de mulher projetam uma imagem religiosa do cristo crucificado, mas que também conhece da vida a dor, sem “tocar” a beleza, metaforizada pelas rosas. Em ambas as imagens, das fotos e do poema, parece haver uma elevação da figura feminina através dos elementos da natureza. Outro modo de Laura retratar os pássaros é mostrando-os mortos:

Figura 34 – [pássaro]



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 35 –[rosa]



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 36 –[sombra]



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Como já dito, os pássaros costumam ser usados simbolicamente na Bíblia para transmitir verdades e princípios espirituais, mas quando encontramos passagens sobre pássaros mortos, elas assumem um conjunto diferente de significados relacionados ao julgamento, ao pecado e à condição espiritual. Os profetas Isaías, Oséias e Ezequiel compararam a desobediência do povo a pássaros mortos ou abatidos:

Como gaiolas cheias de pássaros, suas casas estão cheias de engano. Portanto, eles se tornaram grandes e ricos [...] Eles são todos cães mudos, não podem latir; Dormir, deitar, amar dormir. Sim, eles são cães gananciosos que nunca têm o suficiente. E são pastores que não podem entender; Todos eles seguem seu próprio caminho, cada um para seu próprio ganho. (Isaías 56:11, 56:10b-11)

Outra possibilidade de leitura é visão sobre o simbolismo das aves como sacrifício no contexto de pragas e julgamentos proféticos. Eles podem representar a penalidade legítima do pecado que leva à morte e significam o custo envolvido em fazer expiação pelos pecados diante de um Deus santo. Sob a Lei mosaica, o povo devia trazer ofertas como rolas ou pombinhos: “E se o holocausto da sua oferta ao Senhor for de aves, então trará a sua oferta de rolas ou pombinhos.” (Levítico 1:14)

Também podemos perceber imagens de pássaros em alguns poemas de Florbela. Um deles é o poema *Vaidade*, do Livro de mágoas. Neste texto há uma busca pelo que há de maior e perfeito e o desalento de nada encontrar ou de só achar imperfeição. Para isso, Florbela se compara a um pássaro em sonho, que quanto mais no céu vai sonhando, quanto mais alto vai voando, quando acorda, percebe que não é tão livre quanto o pássaro:

Vaidade

Sonho que sou Poetisa eleita,
Aquele que diz tudo e tudo sabe,
Que tem a inspiração pura e perfeita,
Que reúne num verso a imensidade!

Sonho que um verso meu tem claridade
Para encher todo o mundo! E que deleita
Mesmo aqueles que morrem de saudade!
Mesmo os de alma profunda e insatisfeita!

Sonho que sou Alguém cá neste mundo...
Aquele de saber vasto e profundo,
Aos pés de quem a terra anda curvada!

E quanto mais no céu eu vou sonhando,

E quando mais no alto ando voando,
Acordo do meu sonho... E não sou nada!...
(Espanca, 1919, p. 173)

Em outro poema, Florbela também expressa sua crise com a incapacidade de realizações. No poema *Neurastenia*, do livro *Reliquiae*, ela indaga elementos da natureza sobre seu sentir, e descobre a frustração em ser quem se é, num tormento constante de pedir à vida mais do que ela pode lhe dar. O poema transpassa um tom de desespero, onde ela pinta um cenário branco e gelado; o pássaro, no poema, não é a figura central, mas compõe o cenário que a sufoca, sendo aqui também o pássaro considerado mais livre que ela mesma, uma vez que “batem as asas pela natureza”, enquanto ela está fechada em algum espaço e na sua agonia:

Neurastenia
Sinto hoje a alma cheia de tristeza!
Um sino dobra em mim Ave-Marias!
Lá fora, a chuva, brancas mãos esguias,
Faz na vidraça renda de Veneza...

O vento desgrenhado chora e reza
Por alma dos que estão nas agonias!
E flocos de neve, aves brancas, frias,
Batem as asas pela Natureza...

Chuva... tenho tristeza! Mas por quê?
Vento... tenho saudades! Mas de quê?
Ó neve que destino triste o nosso!

Ó chuva! Ó vento! Ó neve! Que tortura!
Gritem ao mundo inteiro esta amargura,
Digam isto que sinto que eu não posso!!..
(Espanca, 1931, p. 223)

Laura Makabresku também trabalha em suas fotografias a questão da agonia associada aos pássaros, que é símbolo tão importante de sua obra:

Figura 37 - título da sequência de fotografias: silence



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 38 - título da sequência de fotografias: silence



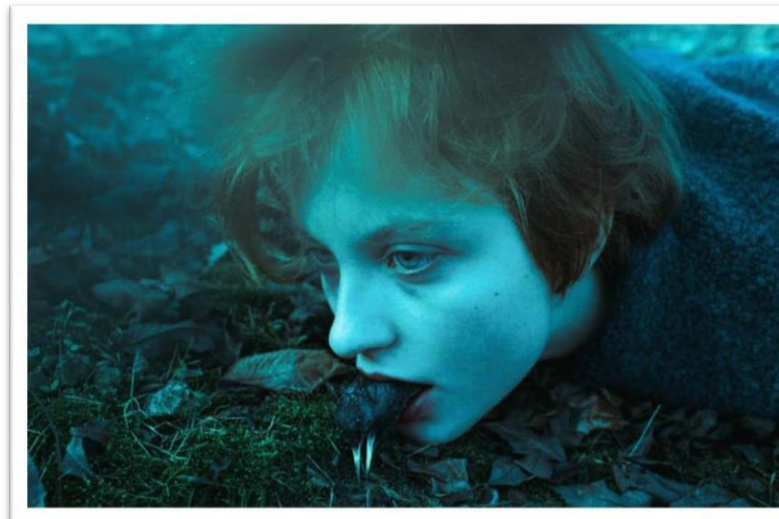
Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 39 - título da sequência de fotografias: silence



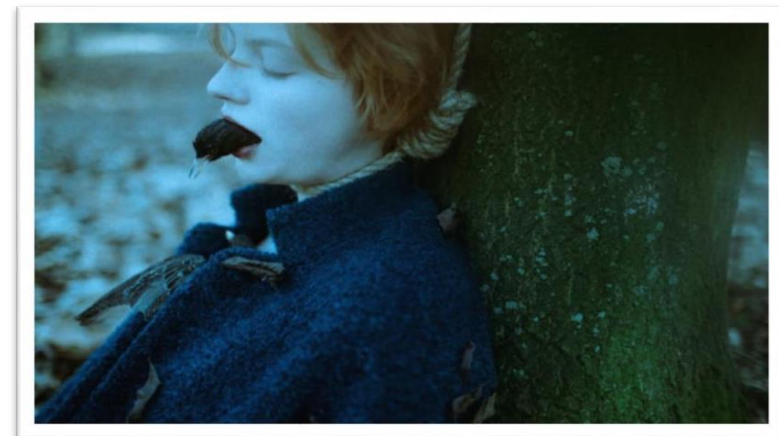
Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 40 - título da sequência de fotografias: silence



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 41 - título da sequência de fotografias: silence



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 42 - título da sequência de fotografias: silence



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 43 - título da sequência de fotografias: silence



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 44 - título da sequência de fotografias: silence



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Nesta sequência de fotos, que está disposta desta maneira no site oficial, podemos perceber a mesma questão que já vimos em outro momento: o corpo como sendo morada de pássaros que simbolizam o sagrado, como sendo uma espécie de templo. Mas agora, através da penumbra com tonalidade roxa, o corpo representa um templo destruído, o que pode explicar a imagem da igreja e das fogueiras. O corpo perde a vida pelo suicídio e, assim, ceifa qualquer outra possibilidade de vida que possa existir, mesmo sendo as dos pássaros.

Para as religiões cristãs, o suicídio é considerado um dos maiores pecados, pois além ferir o sexto mandamento, que diz “Não Matarás” (Êxodo 20:13), ele também fere a imagem de Deus, já que, segundo esta lógica, somos sua imagem e semelhança: “Não sabeis vós que sois o templo de Deus e que o Espírito de Deus habita em vós? Se alguém destruir o templo de Deus, Deus o destruirá; porque o templo de Deus, que sois vós, é santo.” (Coríntios 3:16-17)

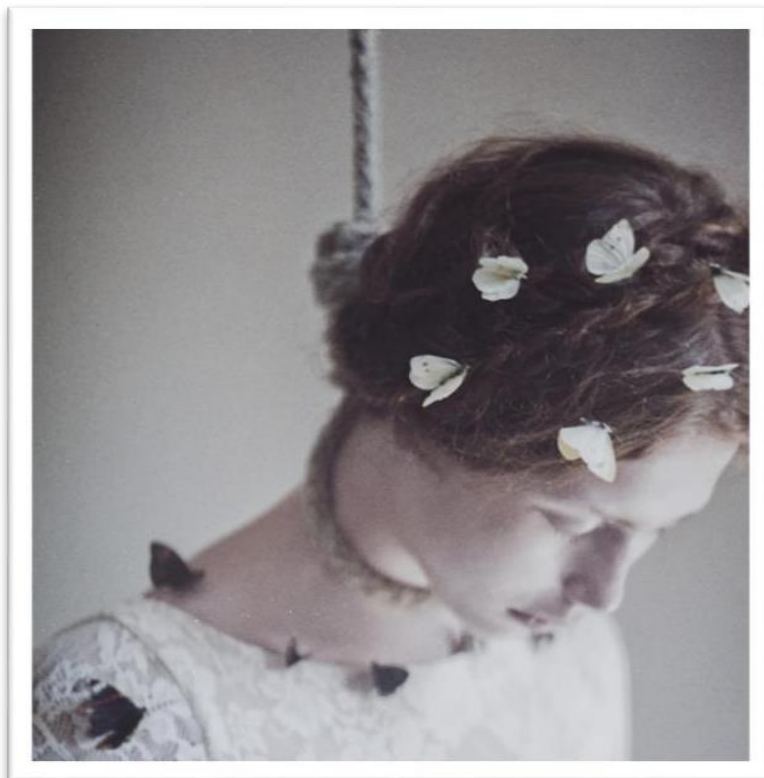
Mas Laura não se limita a tratar da morte através do suicídio como algo marcado pelo pecado e com aura sombria; ela consegue, de certa forma, trazer imagens carregadas de fascínio e complexidade:

Figura 45 - Título da sequência: The chrysalis



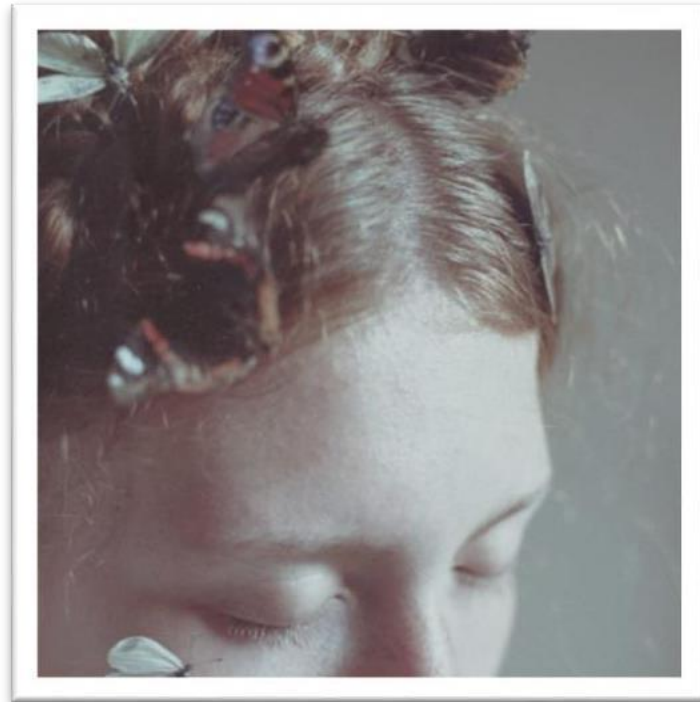
Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 46 - Título da sequência: The chrysalis



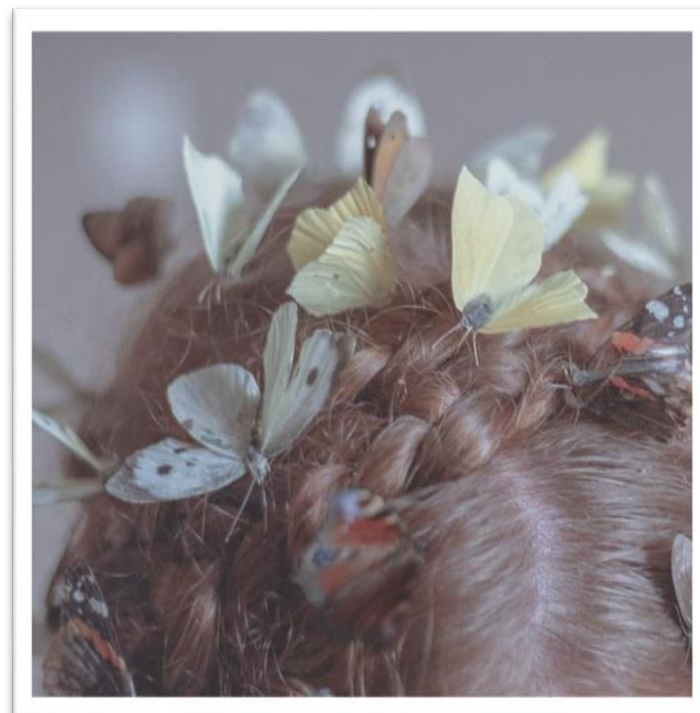
Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 19 - Título da sequência: The chrysalis



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 48 - Título da sequência: The chrysalis



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 49 - Título da sequência: The chrysalis



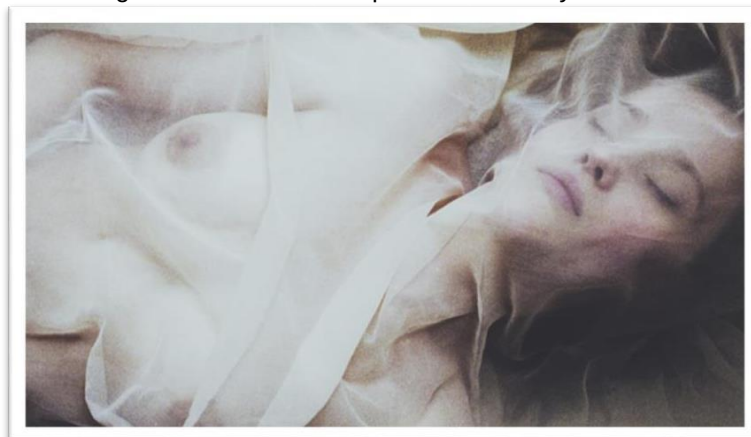
Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 50 - Título da sequência: The chrysalis



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Figura 51- Título da sequência: The chrysalis



Fonte: <https://lauramakabresku.com/>

Crisálida, nome dado a sequência de fotos de Laura, é o estágio de pupa de insetos da ordem lepidoptera. O termo é derivado da coloração metálica- dourada encontrada nas pupas de muitas borboletas (do grego chrysós que significa ouro). Quando a lagarta atinge seu desenvolvimento completo, que é a terceira fase do seu desenvolvimento, ela solta a pele e produz uma casca dura protetora da crisálida. O estágio de crisálida em muitas borboletas é o único onde elas pouco se movem ou não o fazem. No sentido figurado, crisálida também pode ser coisa latente, e no sentido religioso, a imagem da crisálida que se transforma em borboleta pode ser lembrada para ilustrar a transformação espiritual, pois através da metamorfose a lagarta se torna crisálida, ou seja, ela abandona toda sua existência e sua natureza, para se tornar o solo nutritivo que dará forma à borboleta.

Porém, nas imagens de Laura, vemos que tais significados não se aplicam de maneira simples e direta, uma vez que se trata de transformação, mas de uma maneira muito diferente da que costumamos aceitar. Nas imagens, as borboletas tomam conta do corpo que cometeu suicídio, assim como os pássaros que povoam os corpos, como já mostrado. Neste sentido, para Laura, embora seja profundamente católica, parece não colocar o peso do julgamento moral acerca do suicídio e, sim, uma aura poética que compreende vida ali também.

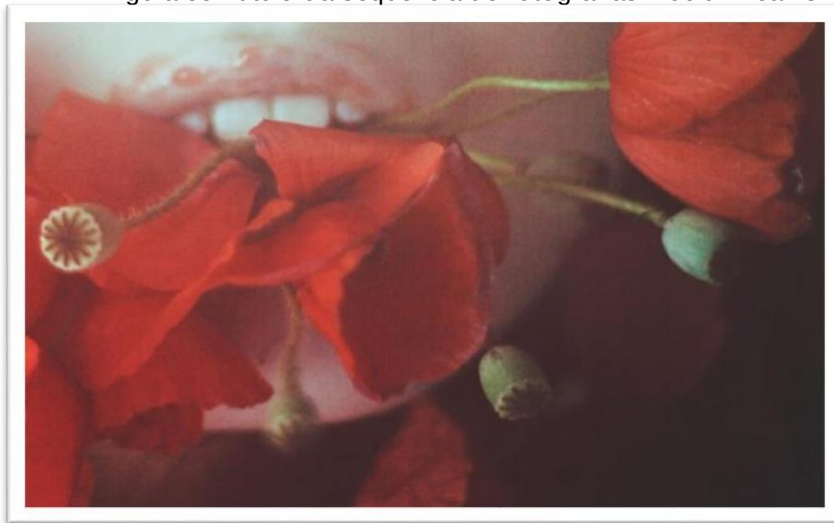
Não é incomum que Laura transpasse tal poética em suas fotografias, ora com animais, ora com plantas, mas mesmo na morte, no corpo morto, há uma espécie de vida que ultrapassa qualquer entendimento lógico.

Figura 52 - título da sequência de fotografias: Lucid Dreams



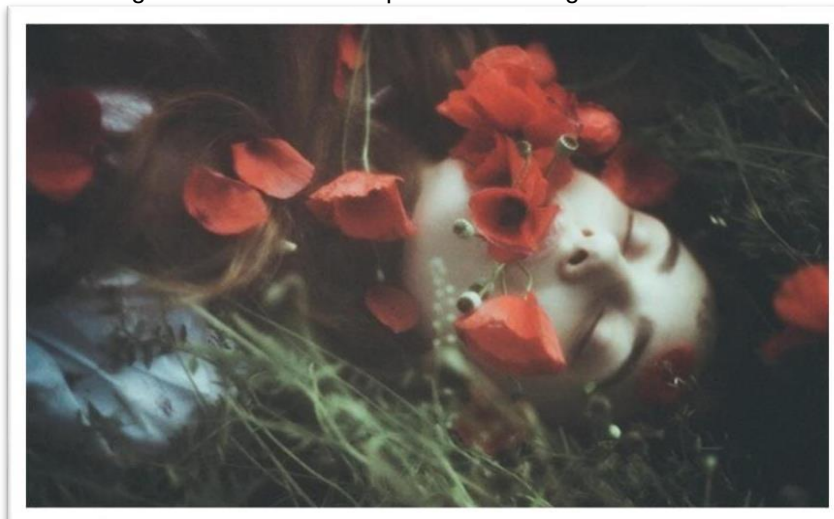
Fonte: <https://lauramakabresku.com>

Figura 53 - título da sequência de fotografias: Lucid Dreams



Fonte: <https://lauramakabresku.com>

Figura 54 - título da sequência de fotografias: Lucid Dreams



Fonte: <https://lauramakabresku.com>

Já em *Florbela*, percebemos um movimento bastante parecido com relação à percepção do corpo morto, como vemos nos trechos do poema *As quadras dele II*, de *Trocando olhares*. Percebemos que *Florbela*, ao pensar na morte, cria uma imagem bastante concreta com suas flores favoritas, as violetas:

As quadras dele II

[...]

Gosto imenso dumas flores
Muito escuras, quase pretas,
Modestas, lindas graciosas
Que se chamam violetas

Por isso quando eu morrer,
Em prova do teu amor Inunda de violetas
O caixão aonde eu for [...]
(Espanca, 1915-1917, p. 56)

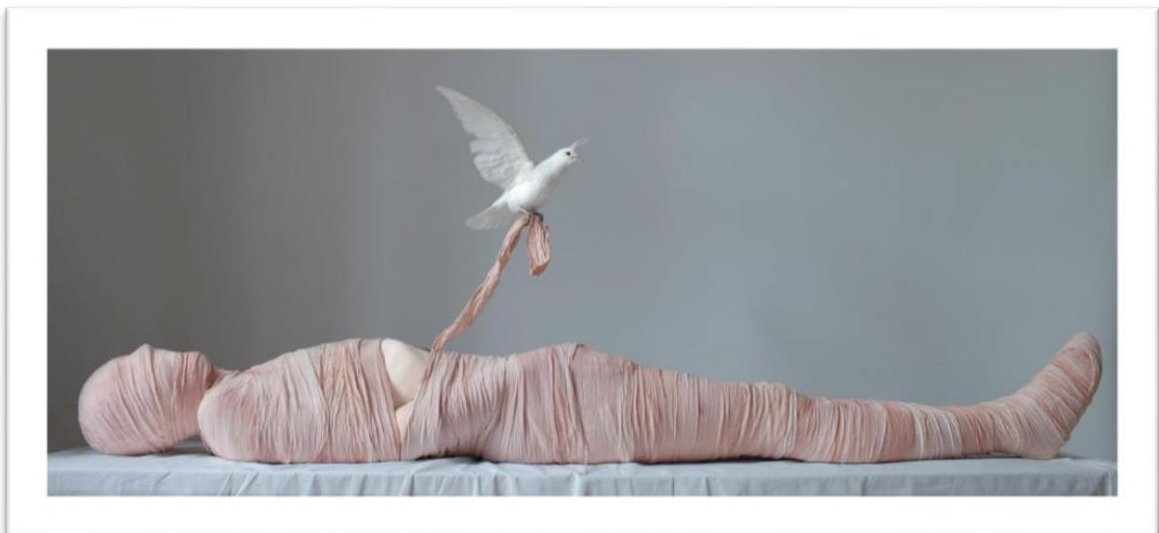
No último poema trazido para o trabalho, VII, de Charneca em flor, Florbela faz um recorte poético de todo motivo de ser de todas estas páginas, o de pensar e trazer a morte de uma perspectiva distinta daquelas que trazemos costurados ao nosso subjetivo. O poema faz um julgamento, mas também uma espécie de convite para que possamos despertar do estado de corpo morto em vida. E em tom de oração, ela deseja descansar, numa relação direta com Jesus.

São mortos os que nunca acreditaram
Que esta vida é somente uma passagem,
Um atalho sombrio, uma paisagem
Onde os nossos sentidos se poisaram.

São mortos os que nunca alevantaram
Dentre escombros a Torre de Menagem
Dos seus sonhos de orgulho e de coragem,
E os que não riram e os que não choraram.
Que Deus faça de mim, quando eu morrer,
Quando eu partir para o País da Luz,
A sombra calma dum entardecer,

Tombando, em doces pregas de mortalha,
Sobre o teu corpo heróico, posto em cruz,
Na solidão dum campo de batalha!
(Espanca, 1930, p. 97)

Figura 56 - Lazarus, come out!



Fonte: <https://lauramakabresku.cm/>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para este trabalho, houve um esforço de explorar e conectar as imagens criadas pela poeta portuguesa Florbela Espanca e pela fotógrafa contemporânea Laura Makabresku, considerando como ambas tratam o tema do corpo morto e as questões eróticas e religiosas que permeiam suas obras. Ao investigar essas produções artísticas, percebemos que elas compartilham uma sensibilidade única na abordagem da morte, utilizando-a não apenas como um tema central, mas também como um meio de expressar sentimentos profundos e complexos.

A reflexão partiu da compreensão de que a morte não é apenas um evento biológico ou inevitável, mas uma preocupação profundamente moldada pela cultura e pelos contextos sociais nos quais está inserida. Diferentes períodos históricos e culturas possuem formas diversas de encarar e representar a morte, o que reflete suas opiniões, valores e modos de viver. Reconhecer essa diversidade foi essencial para compreender como Florbela e Laura abordaram o tema em suas respectivas épocas e locais, utilizando suas obras como veículos para expressar percepções que desafiam a normatividade.

Além disso, tornou-se necessário situar as experiências pessoais de Florbela Espanca e Laura Makabresku enquanto mulheres criadoras, cada uma vivendo em tempos e espaços diferentes. Florbela, concorrente no início do século XX, enfrentou um contexto marcado por restrições sociais impostas às mulheres, o que influenciou tanto sua produção poética quanto sua visão sobre a morte e o erotismo. Já Laura, como fotógrafa contemporânea, opera em um ambiente mais flexível, mas ainda permeada por desafios relacionados à expressão de temas considerados tabu, como a morte. O trabalho, portanto, buscou compreender como essas tendências influenciaram suas produções e moldaram suas percepções artísticas.

Outro aspecto relevante foi a necessidade de contextualizar não apenas os artistas, mas também o próprio conceito de morte e suas representações. Em diferentes culturas e épocas, a morte foi romantizada, temida, venerada ou até banalizada, dependendo do conjunto de opiniões e valores em vigor. Essa multiplicidade de interpretações aponta para a complexidade do tema, que exige uma abordagem sensível e multifacetada. Foi nesse sentido que a análise das obras buscou destacar as formas singulares com que Florbela e Laura abordam a morte, revelando nuances que transcendem as visões simplistas ou

unidimensionais.

Com isso, o trabalho encontrado ilumina o modo como esses artistas utilizaram suas linguagens para transcender os limites do que geralmente é permitido ou esperado quando se trata de discutir a morte. Florbela Espanca, com sua poesia compartilhada de emoção e intensidade, e Laura Makabresku, com sua fotografia evocativa e simbólica, trouxeram contribuições únicas para a forma como pensamos a finitude e suas implicações emocionais, espirituais e culturais. Assim, a morte, que é muitas vezes relegada ao silêncio ou à negação, tornou-se um espaço de criação e significação, onde questões eróticas e religiosas se encontram e se transformam.

Por fim, foi fundamental contextualizar como as concepções de morte, erotismo e religião se entrelaçam nas obras de dois artistas, mostrando que, apesar das diferenças temporais e culturais, ambas compartilham uma visão que nos convida a revisitar e ressignificar esses temas. Essa perspectiva contribui para ampliar a maneira como compreendemos não apenas a morte, mas também os espaços em que ela se cruza com outros aspectos fundamentais da existência humana, como o desejo e a espiritualidade.

Trazendo para o contexto atual, foi pertinente pensar sobre como nossa sociedade muitas vezes evita ou adia a consideração da morte, tornando-a algo distante e invisível. Vimos isso quando falamos sobre a prática de incluir fotografias e outros elementos relacionados ao morto em túmulos - é uma tentativa de preservar uma conexão visual com a pessoa que não está mais presente.

As análises dos poemas e fotografias buscaram impactar algumas perspectivas (pré-estabelecidas) em relação à morte, proporcionando uma possibilidade de superar o tabu e a negação que frequentemente cercam o tema. Neste trabalho, a proposta foi fazer isso por meio da poesia e fotografia, pois elas são capazes de contribuir com novas imagens, que alimentam e formam novas possibilidades em nosso subjetivo, ajudando, assim, talvez, a sociedade a enfrentar a morte de uma maneira mais aberta, poética e significativa.

Mas é claro que as interpretações destas imagens são subjetivas, sendo, assim, um processo complexo, que não deve se limitar a uma única possibilidade, já que estamos tratando da complexidade humana. Foi daí, que o trabalho buscou alcançar e compreender algumas imagens do passado e do que é do outro, para encontrarmos, talvez, um caminho que seja nosso.

De acordo com as experiências e análises ao longo do trabalho, pudemos perceber que é possível elaborar a morte e conceber o morto de algumas outras maneiras, que não na forma de negação. Pode ser possível criar e internalizar novas narrativas, novas imagens, para mudar o ponto de partida da nossa visão de mundo. E a poesia de Florbela Espanca e a fotografia de Laura Makabresku, podem, como pudemos perceber, oferecer diferentes perspectivas e ferramentas para algum tipo de elaboração da morte que seja, minimamente, mais reconfortante e quem sabe até bonita. A forma que o trabalho apresentou foi a percepção de como as artistas contemplam a concretude da morte, ou seja, o corpo morto; numa forma de desmistificar o tema, o trazendo para um lugar que muitas vezes não a deixamos estar: no estado de poesia.

As artistas, mesmo em tempos e lugares distintos, comungaram deste espaço poético quando trataram da morte enquanto corpo, seja ele sagrado e/ou profano. Elas conseguiram, no ponto de vista do trabalho, colocar a imagem do corpo morto, distante das imagens que povoam o imaginário de quase todas as pessoas, que é a imagem do medo e da repulsa. E deram aos corpos um espaço sublime, mesmo que com aura melancólica - os corpos encontraram o lugar onde as coisas místicas e naturais existem, onde a neve e os sonhos, as aves e os animais míticos coexistem de forma harmônica.

Nos poemas de Florbela foi possível perceber cores, e nas fotografias de Laura encontramos enredos. Todos, aqui no trabalho, desvelando a única verdade, mas o maior mistério de todos: a morte.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal, 1988. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/11/bachelard-a-poc3a9tica-do-espaco.pdf>. Acesso em: 08/05/2022.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BATCHEN, Geoffrey. **Vernacular Photographies**. In Each Wild Idea: Writing, Photography, History, 56-80. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

BARTHES, Roland (1999 [1966]). **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2010.

BARTHES, Roland. **A morte do autor. O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Padre Antônio Pereira e Figueiredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980.

Figueiredo. Rio de Janeiro: **Encyclopaedia Britannica**, 1980.

BOTTERO, Jean. **Mesopotamia**. Writing, Reasoning and the Gods. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

BURCHER, Gérard. **La vision et l'énigme. Éléments pour une analytique du logos**, prefácio de Michel Serres, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

CARAMELO, Francisco. **Arqueología de la muerte**: el origen de las ideas bíblicas de infierno y de resurrección. In: MONTERO FENOLLÓS, Juan Luis (coord.), Arqueología, Historia y Biblia. De la torre de Babel al templo de Jerusalén. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2008, p. 87-100.

Carolina Junqueira dos Santos. **O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem**. Tese (Doutorado em Artes)-Escola de Belas Artes. Minas Gerais, 2015. Disponível em: [file:///C:/Users/Cliente/Downloads/tese_carolina_junqueira_dos_santos%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Cliente/Downloads/tese_carolina_junqueira_dos_santos%20(4).pdf)

COMBE, Dominique. **A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia**. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. REVISTA USP, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>. Acesso

em:27/09/2022.

DALLEY, Stephanie. **Myths from Mesopotamia: creation, the lood, Gilgamesh, and others.** Oxford: Oxford University Press, 1989.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente.** Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1994.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** Tradução de Marina Appenzeller. 8º ed. Campinas: Papirus, 1993.

FARRA, Maria Lúcia Dal. **Poemas de Florbela Espanca.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **A visão da morte ao longo do tempo.** Medicina, Ribeirão Preto, v. 38, n. 1, p. 13-19, 30 mar. 2005.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** 2º ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A: 1976.

PAZ, Octavio. **A outra voz.** Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo, Siciliano, 1950.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Trad. Marina Appenzeller. 5ª. Ed.Campinas(SP): Papirus, 2007. Disponível em: file:///C:/Users/Cliente/Downloads/Introdu%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A0%20An%C3%A1lise%20da%20Imagem%20-20Martine%20Joly%20.pdf.Acesso em:20/09/2022.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **Argumentação e Linguagem.** São Paulo: Cortez, 1984.

Mumificação- Julgamento (Rituais). Antigo Egito. Org. 2022. Disponível em: <https://antigoegito.org/mumificacao-rituais/>. Acesso em: 02/05/2022.

Nietzsche, F. 1950. **Le gai sa voir.** Paris: Gallimard.

PESSOA, Fernando. **O guardador de rebanhos.** 1925. Disponível em:file:///C:/Users/Cliente/Downloads/Poemas-de-Alberto-Caeiro%20%20Fernando%20Pessoa.pdf. Acesso em: 15/08/2022.

PESSOA, Fernando. **Poemas inconjuntos.** 2001. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000003.pdf>. Acesso em:15/07/2022.

Resgate de Memória: as Fotógrafas que Exerceram a Fotografia-Expressão no Rio Grande do Sul nas décadas de 1980 ,e 1990. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2014/resumos/R40-0813-1.pdf>

SCHOPENHAUER Arthur. **O mundo como vontade e como representação** (Vol. 1).São Paulo: Unesp.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. 4º ed. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo. 4ª ed., Iluminuras: 1997.

SANTANA, Erorci Ferreira. **A vida e a morte do autor na escrita literária**. Disponível em: https://revistacaliban.net/a-vida-e-a-morte-do-autor-na-escrita-liter%C3%A1ria-e715721567d2#_ftn1. Acesso em: 15/10/2022.

SANTANA, Juliana. **Heráclito de Éfeso: sobre o sono, a vigília e a morte**. 2020. Disponível em: [file:///C:/Users/Cliente/Downloads/Dialnet-HeraclitoDeEfeso-7981024%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Cliente/Downloads/Dialnet-HeraclitoDeEfeso-7981024%20(1).pdf)

SOARES, Miguel Augusto Pinto. **Representações da morte: fotografia e memória**. Dissertação (Mestrado em História)- Faculdade de Filosofia e Ciências humanas da Pontifícia Universidade Católica- Rio Grande do Sul, 2007. Disponível em: <https://docplayer.com.br/3687898-Representacoes-da-morte-fotografia-e-memoria.html>. Acesso em: 14/07/2022.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Tradução de J. B. DE Mello e Souza. 2005. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/edipo.pdf>. Acesso em: 16/07/2022.

THOMAS. Louis-Vincent. **La mort**. Paris: Presses Universitaires de France, 1991