

MARIA DA LUZ CORREIA

mariadaluzcorreia@gmail.com; maria.lf.correia@uac.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO, UNIVERSIDADE DOS AÇORES

NO NEGATIVO: MORTE E FOTOGRAFIA

CÂMARA ESCURA: A MORTE NA TEORIA E NA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA¹

É provável que quando Walter Benjamin (2012, p. 97) invocou a bruma que paira sob os primeiros anos da história da fotografia, o filósofo alemão não se referisse apenas à imprecisão com que os seus historiadores se confrontavam, mas também ao *spleen*, essa espécie de melancolia sombria imortalizada por Charles Baudelaire, que perseguiu igualmente os primeiros pensadores do meio fotográfico. Com efeito, o tom cinzento das primeiras provas fotográficas parece ter tingido o estado de alma de quem ao longo do séc. XX se dedicou a refletir sobre a fotografia. Uma atmosfera de mal-estar e um sentimento de crise envolvem o pensamento em torno da fotografia, que adquire assim um pendor progressivamente “disfórico”, conforme perspectiva Margarida Medeiros em *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas* (2010, p. 18). É num contexto negativo, que contrasta substancialmente com a situação de entusiasmo inicial e de fervor positivista com que foi recebida a invenção da fotografia, que se inscreve o mais imediato parentesco entre a fotografia e a ideia de morte. Podemos afirmar que, no que diz respeito às perspetivas teóricas, até mesmo na sua aurora, a fotografia é, desde logo, percebida como “arte crepuscular” (Sontag, 2008, p. 15).

Num momento em que o digital relança o debate em torno da ontologia do meio fotográfico e da sua relação com a morte² assim como o

¹ Este ensaio retoma e desenvolve a proposta de uma apresentação oral no Colóquio “Medialândia Encenações da Morte Da atualidade noticiosa ao entretenimento mediático”, realizado na Sala de Atos do ICS da Universidade do Minho, em Braga, no dia 17 de abril de 2014. O artigo insere-se na nossa investigação de pós-doutoramento, subordinada ao tema “Metodologias visuais: para uma história da fotografia recreativa”, em curso no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, entre 2014 e 2016, e financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/96243/2013).

² Hans Belting (2014, p.232) comenta a este propósito: “As imagens eletrónicas não só nos roubam a percepção análoga do corpo, que sobrevém sempre sob as condições do tempo e do espaço, mas

reatualiza através da disseminação viral de géneros fotográficos passados, propomo-nos rever este pressuposto, repensando, por um lado, a afinidade ontológica da fotografia com a morte e reorganizando, por outro, os motivos fotográficos que, no final do séc. XIX e no início do séc. XX, exibem esta correlação, quer sobre um ponto de vista macabro e sobrenatural, quer sob uma perspetiva lúdica e humorística. Se a discussão sobre imagem e morte se reacende com a invenção da fotografia, no início do séc. XIX, e em torno dela paira um sentimento melancólico, a vocação tétrica da fotografia, como veremos, é tão reafirmada, nesta época, por rituais lúgubres como o *retrato postmortem*, a *fotografia de ausentes* e a *fotografia espírita* como é esconjurada, através do riso, por práticas fotográficas lúdicas, que ainda no tempo da câmara escura, se dedicam a substituir a perceção análoga de um corpo humano, vulnerável à passagem do tempo, por visões simuladas de um corpo imperecível, que responde com uma gargalhada à aproximação da morte. São disto exemplo o *retrato sem cabeça*, motivo recorrente da prática retratística lúdica amadora da viragem do século e o *tiro fotográfico*, praticado nos anos 20 nas festas populares de diferentes países europeus e nos EUA. Perspetivada por inúmeros teóricos como tempo passado que evoca a morte, a fotografia é, nestes casos, retomada como passatempo que a exorciza.

OPERATOR, SPECTATOR, SPECTRUM: A TRIÁDE DA MORTE NA FOTOGRAFIA

Roland Barthes é um dos pensadores que, perturbado por esta sombra de melancolia, mais incisivamente trabalhou a relação entre a fotografia e a morte, não fosse o seu único ensaio integralmente dedicado à fotografia, *La Chambre Claire*, publicado nos anos 80, um exercício de pensamento do semiólogo que descodificava as fotografias de Nadar, de Stieglitz, de Klein, mas também um gesto de luto do homem que olhava as fotografias da sua falecida mãe. Já nas últimas páginas de *La Chambre Claire*, Roland Barthes, que, por coincidência, morreria num acidente meses depois, lança a hipótese de, na sociedade contemporânea, a morte ter procurado na fotografia o refúgio que teria deixado de encontrar na religião: “contemporânea do recuo dos ritos, a fotografia corresponde talvez à intrusão, na sociedade moderna, de uma morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie

também trocam o corpo invulnerável da simulação, como se através destas imagens nos tornássemos imortais. Mas a imortalidade medial é, de novo, uma ficção com que ocultamos a morte”.

de aterragem brusca numa morte literal” (Barthes, 1980, p. 144). Reconhecendo o contributo de Roland Barthes no domínio da teoria da fotografia, e de modo a organizarmos do modo mais claro possível a afinidade entre a morte e a ontologia do meio fotográfico, estruturaremos o nosso discurso a partir da trilogia barthesiana do *operator - spectrum - spectator*: o *operator* diria respeito ao fotógrafo, àquele que faz a imagem; o *spectrum* seria relativo ao referente, à coisa feita imagem; e, finalmente, o *spectator* corresponderia ao olhador, àquele que aprecia a imagem feita (Barthes, 1980, p. 22).

Do ponto de vista do operador, do fotógrafo, a fotografia representa uma rutura na história da imagem, pela tecnicidade que a sustenta, pela sua *gênese automática*: “primeira imagem do encontro entre a máquina e o homem” nas palavras de Walter Benjamin (1989, p. 692, Y 4a,3), a fotografia é um dispositivo no qual a ação humana se retrai; daqui advém, digamos, a sua primeira crueldade. Diversos pensadores seriam unânimes no reconhecimento da dimensão negativa manifesta nesta tecnicidade da imagem fotográfica, da frieza do seu mecânico automatismo. Referindo-se à fotografia enquanto “reprodução mecânica de que o homem é excluído”, André Bazin (1992, pp. 16-17) afirma: “Todas as artes são fundadas na presença do homem, só na fotografia usufruímos da sua ausência”. Paul Virilio (1988) reconhece igualmente na máquina de visão uma forma de inumanidade, referindo-se, por exemplo, ao “olho de ciclope da objetiva fotográfica” para fazer alusão à substituição da visão humana por uma visão mecânica. Também Jean Marie Schaeffer (1987, p. 22) se manifesta neste sentido: “na fotografia, a produção do vestígio é um processo autónomo que não é necessariamente mediatizado por um olhar humano”. *Caixa negra* de onde o homem se retira nos termos de Vilém Flusser (2011) a fotografia poria, enfim, o humano ao serviço de um programa, de um aparelho e das suas potencialidades³. Em suma, a fotografia corresponde à visão de uma máquina, estando a mediação humana, no processo fotográfico, dependente das características do aparelho, que converte o mundo num mosaico de probabilidades visuais.

Do ponto de vista do referente, do *spectrum*, o aparelho fotográfico é uma máquina mortífera, só comparável a uma arma, a um projétil: o fuzil fotográfico que Étienne-Jules Marey inventa, na segunda metade do séc.

³ “Se considerarmos o aparelho fotográfico sob este prisma, constataremos que o estar programado é que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (...) por aqueles que o produziram. As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. (...) O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico (...) Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só o interessa em função do programa.” (Flusser, 2011, p.42)

XIX, materializa esta analogia latente entre o aparelho fotográfico e o revólver. Qual autómato de fazer *naturezas mortas*, a objetiva fotográfica faria mira, seria necrófila, transformando todo o movimento em fixidez, todo o gesto em pose, o objeto animado em coisa inanimada, todo o real em duplo e toda a figura humana em retrato, efigie, múmia: é nesta perspetiva que Susan Sontag compara o aparelho fotográfico a uma “arma predatória” e o retrato a um “assassínio” (2008, pp. 14-15). Neste contexto, é igualmente assinalável a perspetiva de Phillipe Dubois (2012, pp. 168-169) que compararia a fotografia a uma *tanatografia*, qual olho de Medusa convertendo em pedra tudo a que dirige o olhar: perspetivando a fotografia como corte temporal, Dubois reconhece nesta uma tentativa de petrificar os instantes e embalsamar os segundos, remetendo o vivo ao “fora de tempo da morte”⁴. Lembremos ainda a este propósito os argumentos de Roland Barthes, que permitiriam reconhecer na experiência de quem é fotografado uma “microexperiência da morte” (1980, p. 30). Passamos a citar: “imaginarariamente, a fotografia representa esse momento muito subtil em que eu não sou nem um sujeito nem um objeto: eu vivo então uma microexperiência da morte (do parênteses): eu torno-me verdadeiramente espectro”. Mais tarde, também o semiólogo Christian Metz (1985, p. 84), no seu ensaio *Photography and Fetish*, haveria de voltar a sublinhar a afinidade entre o *snapshot* e a morte, na medida em que ambos transportariam o objeto visado de modo imediato e definitivo para um outro mundo, “para uma longa viagem imóvel sem regresso”. Com efeito, ao mesmo tempo que o meio fotográfico capta a realidade material, concreta e familiar, ele não o faz sem duplicar essa mesma realidade num mundo imaterial, espectral e estranho, mais próxima da morte do que da vida: é esta dualidade do *spectrum* que é para Tom Gunning (1995, p. 43) constitutiva da fotografia.

Finalmente, na perspetiva do espectador, do *spectator*, daquele que olha as fotografias, que compulsivamente folheia os velhos álbuns fotográficos ou hoje tateia os mais recentes ecrãs interativos, a fotografia estaria imbuída de melancolia, seria um nostálgico objeto de coleção, uma imagem que apontaria tragicamente para o ausente, o passado, o irrecuperável, enfim, a extinção quotidiana de todas as coisas que é afinal o tempo. Vestígio, se a fotografia é um souvenir da vida, ela é também inevitavelmente

⁴ “É, portanto, disso que se trata em qualquer fotografia: cortar o vivo para perpetuar o morto. Com um golpe de bisturi, decapitar o tempo, levantar o instante e embalsama-lo sob (sobre) faixas de película transparente, bem achatado e bem à vista a fim de conservá-lo e protegê-lo da sua própria perda. Furtá-lo para o revestir melhor e exibi-lo para sempre. Arrancá-lo à fuga ininterrupta que o conduziria à dissolução para petrificá-lo de uma vez por todas em suas aparências detidas. E assim, de certa maneira, - eis o jogo paradoxal - salvá-lo do desaparecimento fazendo-o desaparecer.” (Dubois, 2012, p. 169).

um lembrete da morte; ver fotografias, tal como apreciar ruínas, seria uma das inúmeras formas de viver a morte constante de todos os dias⁵. Siegfried Kracauer (2013, p. 283) identifica o humor melancólico com a atitude fotográfica: a receptividade do olhador de fotografias corresponderia à “alienação” do sujeito deprimido, que se perde em fragmentos aleatórios do mundo que o rodeia. Já, de acordo com Susan Sontag, a fotografia, comparável a uma ruína e a um objeto de coleção, ligar-nos-ia particularmente ao passado e teria a singularidade de figurar a inelutável passagem do tempo, de testemunhar a irredutível realidade do envelhecimento e da perda: “Todas as fotografias são *memento mori*. (...) Ao selecionar e fixar um determinado momento, cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo” (Sontag, 2008, p. 15). “Ça a été”, “Isto foi”: este seria o *noema*, a particularidade referencial da fotografia que para Roland Barthes aproximá-la-ia mais de um lembrete da passagem do tempo do que de um souvenir do tempo passado: “a fotografia não rememora o passado (...). O efeito que ela produz em mim não é de restituir isso que foi abolido mas de atestar que aquilo que eu vejo foi” (Barthes, 1980, p. 120, p. 129).

TIRAR UMA FOTOGRAFIA: DO TEMPO PASSADO AO PASSATEMPO

E para não entristecer o leitor de morte, poderíamos, neste ponto, esboçar uma argumentação teórica que, em contrapartida, desse conta do mais alegre parentesco entre a fotografia e o jogo. Convertendo o *homo faber* em *homo ludens*, a fotografia desde cedo revelou, paralelamente à sua qualidade tétrica e necrófila que lhe advém do seu automatismo e da sua inumanidade, uma propriedade lúdica e dinâmica, que a aproxima da experiência quotidiana e a humaniza. Ao dispositivo reprodutivo da fotografia poderia contrapor-se, neste discurso teórico, o seu não menos evidente dispositivo recreativo, e à fixação do tempo passado que todo o negativo revela poderia opor-se a animação do passatempo que todo o aparelho fotográfico igualmente despoleta. Com efeito, a ideia corrente de “tirar uma fotografia” anuncia, em certa medida, a relação dual que a fotografia mantém com a morte: a ação de subtração e de agressão do disparo fotográfico está aí tão implícita quanto o gesto de jogo e de entretenimento do clique fotográfico.⁶

⁵ A ideia é inspirada na máxima de Michel Maffesoli: “Viver o presente é viver a sua morte de todos os dias” (Michel Maffesoli, 2003, p. 72).

⁶ A este propósito, veja-se a observação de Catarina Miranda Basso no texto *Pequena história do retrato de criança na Photographia Aliança*: “Tirar a fotografia é, bem na verdade, daquelas expressões curiosas que criava o terror de ir ao fotógrafo, pois se a fotografia se inscreve no mundo do maravilhoso,

Mas mais do que prolongar uma discussão ontológica sobre o médium fotográfico, interessa-nos aqui deter-nos sobre a história da fotografia e a sua relação temática com a morte, que, como veremos, é tão dada a suspiros e melancolias como a gargalhadas e alegrias. A morte é desde o início da sua história um tema captado pela objetiva fotográfica e, conforme sublinha Margarida de Medeiros, esta relação histórica visou tanto “o sentimento de sinistro”, como foi pretexto de exercícios humorísticos e de figurações irónicas (Medeiros, 2010, p. 23). Mas quer nos reportemos ao supersticioso fascínio pelo mórbido quer nos lancemos sobre a trocista diversão com o macabro, é certo que esta nossa revisão temática recai mais imediatamente sobre as “apropriações populares” da fotografia, a sua pertença à “cultura do fantástico, da magia e do insólito”, e menos, portanto, sobre as suas apropriações científicas, que a integrariam na “cultura da verdade ótica”, para retomar os termos de Victor Flores (2012, p. 76).

Partindo deste pressuposto, faremos uma breve revisão das tradições fotográficas populares da primeira metade do séc. XX que mais diretamente se relacionam com a temática da morte, a partir de dois corpus fotográficos. Em primeiro lugar, baseamo-nos numa recolha de fotografias *post-mortem*, de retratos de família e de fotomontagens, produzidas em casas fotográficas portuguesas, nas primeiras décadas do séc. XX. Esta recolha foi realizada no âmbito da nossa investigação de pós-doutoramento, nos arquivos fotográficos da Coleção da Fotografia da Muralha (Associação para a Defesa do Património de Guimarães) sedeadada em Guimarães⁷ e do Museu da Imagem, sedeadado em Braga⁸. Em segundo lugar, assentamos ainda a nossa análise de truques fotográficos numa consulta bibliográfica de manuais franceses, britânicos e americanos de recreação fotográfica do final do séc. XIX e do início do séc. XX (Bergeret & Drouin, 1893; Chaplot, 1903; Woodbury & Fraprie, 1922). e de mais recentes catálogos de museus e arquivos fotográficos (Chéroux, 2007; Chéroux, 2009; Cheval, 2000).

permite também o assombro do desconhecido. Perante um cenário de convenção que lembra o do teatro, uma pose ditada, um aparelho estranho e um homem desconhecido para tirar uma fotografia que afinal não tira nada e se leva para casa para dar aos mais chegados, era assunto complicado para a criança” (Basso, 2001, pp. 22-23)

⁷ A Coleção de Fotografia da Muralha é composta por mais de cinco mil negativos em vidro, que se encontram, na sua totalidade, digitalizados e acessíveis à consulta do público. A sua proveniência maioritária é a casa fotográfica *Foto-Moderna* (e a sua antecessora *Foto Elétrica Moderna*), fundada em 1910 e propriedade do fotógrafo Domingos Alves Machado.

⁸ No Museu da Imagem, dedicamo-nos à consulta e recolha de imagens do Arquivo Aliança. Este é composto por mais de 120 mil negativos em vidro, cuja grande parte se encontra digitalizada. Este arquivo é baseado na produção fotográfica, realizada entre 1910 e a década de 60 do séc. XX, do estabelecimento comercial bracarense *Photographia Aliança*, este último fundado em 19 de Março de 1910, por Félix Cardoso Cruz. O Arquivo Aliança foi adquirido pela Câmara Municipal de Braga em 1986.

O RETRATO *POST-MORTEM*

Tirar retratos fotográficos aos familiares falecidos era uma atividade profissional dos fotógrafos do séc. XIX, que deu origem ao género da fotografia *postmortem*, à *memorial photography* ou ainda *mourning portrait* como também era designada: o retrato dos entes queridos depois de mortos poderia ser realizado de modo simples mas também prestar-se às mais meticolosas encenações, que procuravam animar os corpos hirtos (Figuras 1 e 2). Se o retrato mortuário se foi progressivamente tornando inabitual e se hoje nos causa uma indizível estranheza, nos anos 60 e 70 do século XIX, esta era uma prática bastante consensual, realizada com uma desenvoltura natural, frequentemente com o intuito de obter uma imagem de recordação do familiar que, até ali, não tinha sido fotografado: elevada mortalidade infantil e a imprevisibilidade da morte destes chamados “anjinhos” (figura 2) foram fatores que contribuíram para a popularização deste género fotográfico, que até hoje recebeu um ainda pouco numeroso conjunto de estudos (Medeiros, 2010, p. 18; Flores, p. 80). Mesmo se era banal na sua época, a fotografia *post-mortem* não deixava de causar inquietações no fotógrafo⁹. Se Nadar raramente aceitou praticar este ritual fotográfico muito em voga na época, Disderi, que, com a sua *carte de visite*, foi responsável pela democratização do retrato dos vivos, confessa: “Por nosso lado, fizemos uma multidão de retratos após o falecimento; mas confessamos com franqueza, com uma certa repugnância” (Disderi, citado por Dubois, 2012, p.231)¹⁰.

⁹ A angústia do fotógrafo que pratica este género fotográfico é o móbil de um dos últimos filmes de Manoel de Oliveira, *O Estranho Caso de Angélica* (2011). Neste filme, a intriga desenvolve-se a partir do momento em que um jovem fotógrafo hospedado numa pensão na Régua é chamado para fotografar Angélica, uma jovem rapariga morta no dia do seu casamento. Depois disto, o fotógrafo é perseguido pela imagem da defunta, que lhe aparece em sonhos e alucinações.

¹⁰ Uma outra categoria fotográfica que se constitui nesta região de partilha entre a fotografia e a morte é a designada optografia, uma fantasia fotográfica difundida na segunda metade do séc. XIX, que partia do fenómeno da persistência retiniana, para afirmar a possibilidade de um registo fotográfico da última visão do morto no momento anterior à sua morte. Baseada no pressuposto de que seria possível transferir para uma fotografia a imagem gravada na retina de um morto, a optografia, mito que mistura uma base científica com uma crença popular, constitui-se como tema polémico entre cientistas, e chega a ser usada em casos criminais como prova jurídica, passando a alimentar o imaginário dos seus contemporâneos: ela é-nos descrita em obras de ficção por Villiers de l'Isle Addam, por Rudyard Kipling ou ainda por Jules Verne. Espécie de contra-campo da fotografia *post-mortem*, quer porque contraporá ao ponto de vista dos vivos o ponto de vista dos mortos, quer porque substituiria o momento posterior ao falecimento pelo momento anterior a este, a optografia foi alvo do interesse de historiadores de arte e teóricos da imagem como Georges Didi-Huberman (1983).



Figura 1: Fotografia Postmortem de Freira. © Coleção Fotografia Muralha. Associação para a Defesa do Património de Guimarães



Figura 2: Fotografia Postmortem de Criança, 1911. © Museu da Imagem, Arquivo da Fotografia Aliança (Ref. AAL2854). Arquivo da Photographia Aliança. Museu da Imagem

O RETRATO DOS AUSENTES

Tirar fotografias aos vivos segurando o retrato dos mortos era também uma prática comum no final do séc. XIX (Figuras 3 e 4). Nestes retratos de retratos, assinalava-se a presença virtual de um familiar, que estava fisicamente ausente, remetendo-nos para a força rememorativa e a eficácia fantasmática da fotografia: a existência fotográfica permitia reunir numa só prova fotográfica os mortos e os vivos. Conforme observa Geoffrey Batchen no seu texto *Forget me not Photography and Remembrance* (2004), em algumas fotografias, o motivo da ausência destes familiares era claro: as roupas pretas, em sinal de luto, vestiam o grupo que respeitosa e contemplava o retrato emoldurado do ente querido (Figura 3). Dispostos em destaque no cenário ou segurados pelos retratados, apareciam na imagem caixilhos com fotografias, daguerreótipos, abertos ou fechados, álbuns... – a tipologia de formatos fotográficos que figuravam nestes retratos é heterogénea (compare-se o formato do retrato na figura 3, produzida provavelmente pela *Foto-Moderna*, em Guimarães, com o formato da moldura na Figura 4, produzida pela Photographia Aliança, em Braga). Este género fotográfico constituía-se como um verdadeiro ritual de recordação dos entes queridos que era perpetuado ao longo de gerações, através da perenidade da prova fotográfica.

Outra artimanha comum para superar a ausência era a montagem fotográfica que reunia, através de dupla exposição e de impressão combinada, os vivos e os mortos (Figuras 5 e 6). Esta popular tradição fotográfica, designada comumente por “fotografia em pensamento” (Basso, 2001, p. 25), difundiu-se ainda no final do séc. XIX, tendo-se prolongado ao longo de todo o séc. XX (Figura 6). As montagens juntando toscamente marido e mulher que nunca tinham sido fotografados juntos, ou justapondo a família na sala de jantar com uma imagem meio esvanecida do patriarca morto ou da matriarca falecida, são composições exemplares, bastante recorrentes. A prova fotográfica faz-se aqui uma espécie de segunda vida, onde casais e famílias, há muito separados pela morte, se reúnem lado a lado, num cenário real comum e numa pose coletiva.



Figura 3: Família em espaço rural, Décadas de 1890/1910, Local Não identificado, Fotógrafo Desconhecido. © Coleção Fotografia Muralha. Associação para a Defesa do Património de Guimarães



Figura 4: Família Exterior, sem data. © Museu da Imagem, Arquivo da Fotografia Aliança (Ref. AAL2249)



Figura 5: Fotomontagem sobre retrato de família, Início do séc. XX, Local Não identificado, Fotógrafo Desconhecido. © Coleção Fotografia Muralha. Associação para a Defesa do Património de Guimarães



Figura 6. Fotomontagem, S. Paio de Merelim – Braga, 1949, © Museu da Imagem, Arquivo da Fotografia Aliança (Ref. AAL1223)

A FOTOGRAFIA ESPÍRITA

Outro género fotográfico no qual se concretiza a afinidade com a morte é a *fotografia espírita*, que se vulgarizou, na segunda metade do séc. XIX, como objeto de materialização de fantasmas e prova de comunicação entre os vivos e os mortos nos círculos espíritas (Figura 7). Objeto de investida por parte de místicos e parapsicólogos, numa época marcada pelo positivismo e pelo cientismo¹¹ mas também pela atração pelo sobrenatural e pelo gosto pelo oculto, a fotografia espírita foi ora valioso objeto de credulidade e de mistério ora simples pretexto de diversão e de entretenimento. A sua história, hoje exaustivamente revisitada, sobretudo no que diz respeito ao contexto internacional¹² (Medeiros, 2010; Flores, 2012; Gunning, 1995; Chéroux, 2013), oscila constantemente entre a ficção, o jogo e o entretenimento, por um lado, e a verdade, a seriedade e a crença, por outro.

Satirizada por Georges Méliès na sua curta-metragem *Le portrait spirite*, a fotografia espírita, que tinha base nas duplas exposições ou nos movimentos do retratado que formavam sombras e espectros na prova final, revestia-se recorrentemente, e sobretudo nos seus primórdios, de um fim meramente lúdico, como é notório nos manuais de fotografia recreativa que ensinavam aos amadores diversas maneiras de tirar retratos de fantasmas, nomeadamente através da técnica da dupla exposição (Bergeret & Drouin, 1893, p. 190; Chaplot, 1903, p.127; Woodbury & Fraprie, 1922, p.21). É sobretudo com o norte-americano William Muller na década de 1860 e, mais tarde, com o inglês Frederick A. Hudson, pioneiro da fotografia espírita em Inglaterra, cujos resultados convenceram a alta sociedade britânica, que a associação entre o movimento espiritualista e a fotografia ganha notoriedade e se difunde massivamente, assumindo-se a fotografia do sobrenatural já não como um jogo, mas sim como um assunto sério. Já, com Édouard Buguet, em França, a fotografia espírita haveria de recuperar a sua vocação lúdica (Figura 7): depois de confessar em julgamento que as suas fotografias espíritas eram duplas exposições, Buguet passaria a apresentar-se como fotógrafo mágico, cujos truques fotográficos, ambicionavam a diversão e não a crença (Medeiros, 2010, p.182; Chéroux, 2013, p. 49).

¹¹ Diferentes autores associam a fotografia espírita ao desenvolvimento das tecnologias da comunicação e da imagem, nomeadamente a inovações como a eletricidade, a telegrafia sem fios e a invenção do raio X (Flores, 2012, p. 85; Medeiros, 2010, p. 127; Gunning, 1995, p. 46).

¹² Desconhecemos até ao momento estudos de fôlego que enquadrem a fotografia espírita no contexto português. Sabemos apenas que a fotografia espírita foi divulgada na primeira metade do séc. XX na imprensa nacional - veja-se a título de exemplo, o nº 6 da 2ª série da *Ilustração Portuguesa*. Bernardo (2007, p. 364) refere-se igualmente a esta divulgação da fotografia espírita na imprensa portuguesa.



Figura 7. *Efeito Fluídico*, Edouard Buguet, 1875, The Metropolitan Museum, Wikimedia Commons, Domínio Público

O RETRATO SEM CABEÇA

No âmbito do universo risível do macabro, e sem quaisquer pretensões de seriedade, popularizou-se também, ainda no final do séc. XIX o truque fotográfico do retrato sem cabeça (Figura 8). Antes de Méliès fascinar a plateia do Théâtre Robert-Houdin com o conhecido número *Le Décapité Récalcitrant* ou de entreter as salas de cinema com *Un homme à têtes* (Figura 9), já os fotógrafos amadores e profissionais se entretinham a divulgar atraivos retratos de homens decapitados que exibiam a sua própria cabeça: exemplares do truque datados de meados do séc. XIX são apresentados por Robert Capistrán como antecedentes populares da prática vanguardista da fotomontagem (2008, pp. 37-38). Contrastando com as mais graves fotografias documentais da violência cometida nos conflitos armados mundiais e coloniais que lhe foram contemporâneos, as fotografias recreativas de homens e mulheres sem cabeça, segurando por vezes um punhal ou servindo num prato a cabeça que tinham acabado de cortar, eram o resultado de exposições múltiplas, com um fundo escuro, ou de tiragens combinadas, normalmente associadas ao retoque (Bergeret & Drouin, 1893, p. 183). O *mode d'emploi* deste recorrente truque é vulgarizado junto dos fotógrafos amadores na viragem do século, pelos manuais e pela imprensa especializada. Woodbury & Fraprie (1922, pp. 48-53), nomeadamente, dedicam várias páginas às diversas formas de exibir uma decapitação fotográfica. As figuras humanas acéfalas, sós ou acompanhadas, povoam tão abundante como estranhamente os álbuns e os postais ilustrados desta época¹³.

¹³ Exemplares destes retratos sem cabeça, com as origens mais diversas, estão não só patentes em diversas fontes bibliográficas como são hoje reproduzidos aos milhares em plataformas de partilha visual como o *Flickr*, o *Pinterest*, o *Tumblr* e comentados, com mais ou menos rigor em blogues, artigos e e-books de colecionadores (Linderman, 2013). Embora esta profusão nos faça intuir que o retrato sem cabeça se terá praticado igualmente no contexto português, não encontramos até ao momento exemplares do truque produzidos em Portugal, muito provavelmente porque a origem amadora destes retratos dita uma grande dispersão dos mesmos.

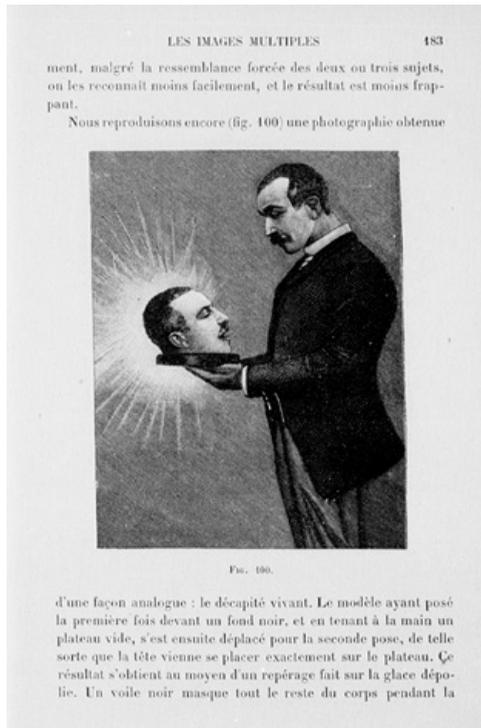


Figura 8. Exemplo de retrato sem cabeça.
Bergeret & Drouin, 1893, p. 183



Figura 9. Frame do filme *Un homme de têtes*
(1898) realizado por George Méliès

O TIRO FOTOGRÁFICO

Popularizado na mesma década em que muitos fixam a época de ouro dos *westerns* no cinema, o tiro fotográfico foi uma atração das festas populares a partir dos anos 20 em países como a França, a Itália e a Alemanha (Chéroux, 2009)¹⁴, que, em certa medida, brincava com o pressuposto negativo que há no gesto de (a)tirar uma fotografia (Figura 10). Tratava-se de um stand de tiro com um aspeto em tudo semelhante às barracas de tiro tradicionais das feiras de diversão da época só que neste, com uma espingarda, o jogador deveria afinar a pontaria para um dispositivo que, ao ser atingido, acionava o flash e tirava o retrato do folião com a carabina, qual atirador furtivo, em flagrante fotográfico. Este divertimento, que não deixa de evocar o fuzil fotográfico com que Étienne Jules Marey decompunha o movimento dos pássaros no final do séc. XIX, criava assim um curioso efeito de ricochete, no qual o atirador se tornava o seu próprio alvo. Popularizado entre as duas guerras, o tiro fotográfico é assim descrito por Clément Chéroux em *La Photographie qui fait mouche*: “tentação de duelo consigo mesmo, emoção de tornar-se o seu próprio executor, vertigem de auto-destruição” (2009, p. 7). Com efeito, no tiro fotográfico, a boa mira da objetiva fotográfica respondia à boa pontaria do folião armado, num jogo em que fotógrafo e fotografado, *operator* e *spectrum*, para retomar as categorias barthesianas, executor e executado, se confundiam.

¹⁴ Não temos conhecimento até à data da presença da diversão popular do tiro fotográfico em Portugal. As fotografias em cenários pintados eram nesta época recorrentes em feiras populares e romarias mas o tiro fotográfico não parece ter tido qualquer expressão. De qualquer modo, é com prudência que devemos considerar este dado já que os motivos da fotografia recreativa no nosso País não foram até ao momento alvo de quaisquer estudos e a nossa pesquisa em arquivos fotográficos portugueses e junto de alguns colecionadores cobre apenas uma ínfima parte da produção fotográfica da primeira metade do séc. XX no nosso País.



Figura 10: Anónimo, Postal Tiro Fotográfico. Foire du Trône, 5 de abril de 1959. © Coleção Musée Nicéphore Niépce, Ville de Chalon-sur-Saône, França

DA CÂMARA ESCURA À CÂMARA CLARA: NOTAS FINAIS

Enquanto que os gêneros populares da *fotografia postmortem* e do *retrato de ausentes*, independentemente do seu eventual poder terapêutico na convivência social com a morte, se acordam com a ontologia trágica e o pendor disfórico com que tem sido pensado o dispositivo fotográfico ao longo da sua história, conforme anteriormente exposto, a *fotografia espírita* na sua vertente humorística, o *retrato sem cabeça* e o *tiro fotográfico* são gêneros fotográficos que, a nosso ver, na sua vocação lúdica, escondem qualquer “jogo triste”¹⁵ que possa ligar efetivamente a fotografia, a sua tecnicidade inumana, o seu efeito petrificante, e o seu caráter melancólico à morte. Nestes truques fotográficos que figuram fantasmas, homens sem cabeça ou homens de espingarda em riste, a fotografia exprime mais explicitamente a sua ligação à diversão, às artes da prestidigitação e do entretenimento, exibindo o seu parentesco com a família dos “brinquedos filosóficos” (Brewster, citado em Gunning, 1995, p. 47) e com a linhagem dos dispositivos pré-cinematográficos como a lanterna mágica, o panorama, o diorama e o cinema, em detrimento do elo que a une igualmente à família dos aparelhos científicos como o microscópio e o telescópio.

O retrato espírita, o retrato sem cabeça e o tiro fotográfico, com as suas duplas exposições, impressões combinadas e outros engenhos, avariaram o automatismo fotográfico, fazem do seu dispositivo reprodutivo um dispositivo recreativo, e convertem a fixação do tempo passado num animado passatempo. Juntando aos melancólicos suspiros que envolvem o retrato fotográfico uma persistente gargalhada, estas recreações fotográficas interrompem a penumbra que pairaria sobre a história e a teoria da fotografia, permitindo revê-las e repensá-las. Se referimos, no início deste texto, que Walter Benjamin foi um dos primeiros autores a diagnosticar tal penumbra, é também de mencionar, no seu final, que o filósofo alemão foi um dos mais atentos comentadores do potencial revolucionário das fotomontagens (Benjamin, 2012, p. 123) e um dos mais cientes conhecedores do valor epistemológico do humor: afinal, para ele, não haveria “melhor começo para o pensar do que o riso” (Benjamin, 2012, p. 128). Partindo desta máxima, concluímos então com o elogio dos gestos populares que *jogam contra* o aparelho fotográfico e as suas propriedades mais sombrias, propondo-nos pensar a morte e a fotografia, mais sob a atmosfera da

¹⁵ Referimo-nos à vocação melancólica do *Trauerspiel*, o drama barroco alemão, criticado pelo filósofo alemão Walter Benjamin. Com a ideia de “jogo triste”, referimo-nos àquilo que poderia ser uma tradução literal da expressão “trauerspiel”, que designa o drama barroco alemão mas que significa literalmente “jogo da tristeza”, “jogo do luto”.

exuberância, da alegria e do jogo, do que sob a influência da melancolia, da tragédia e do sério.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1980). *La chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile Gallimard Le Seuil.
- Basso, C. M. (2001). Pequena história do retrato de criança na Photographia Aliança. In R. Prata; C. Marquis; M. Miranda & C. M. Basso, *Um mundo de sonhos, Fotografias do Arquivo Aliança*. Braga: Câmara Municipal de Braga e Museu da Imagem.
- Batchen, G. (2004). *Forget me not: photography and remembrance*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- Bazin, A. (1992). A ontologia da imagem fotográfica. In *O que é o cinema?* (pp.13-21). Lisboa: Brasiliense e Livros Horizonte.
- Benjamin, W. (2012) [1934]. O autor enquanto produtor. In W. Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp.115-130). Lisboa: Relógio d'Água.
- Bergeret, A. & Drouin, F. (1893). *Les récréations photographiques*. Paris: Charles Mendel.
- Bernardo, L. F. (2007) *História da Luz e das Cores Volume 2*. Porto: Universidade do Porto.
- Chaplot, C. (1904). *La photographie récréative et fantaisiste*. Paris: Charles Mendel.
- Chéroux, C. (2009). *La photographie qui fait mouche*. Paris: Carnets de Rhinoceros.
- Dubois, P. (2012). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus.
- Chéroux, C. (2007). *La photographie timbrée, L'inventivité de la carte postale photographique*. Paris: Jeu de Paume.
- Chéroux, C. (2013). La dialectique des spectres La photographie au service de l'au-delà. In *Vernaculaires Essais d'Histoire de la Photographie* (pp.29-53). Paris: Le Point du Jour.
- Cheval, F. (2000). *Photographies, histoires parallèles : collection du Musée Nicéphore-Niépce*. Paris: Somogy.
- Didi-Huberman (1983). L'Optogramme (l'arrêt sur la dernière image). *Revue belge du cinéma*, 4, 29-34.

- Flores, V. (2012). *A imagem técnica e as suas crenças. A confiança na era digital*. Lisboa: Vega Editora.
- Flusser, V. (2011). *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Anna Blume Editora.
- Frade, P. M. (1992). *Figuras do Espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições Asa.
- Kracauer, S. (2013). Fotografia. In A. Trachtenberg, *Ensaio sobre Fotografia de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Maffesoli, M. (2003). *L'Instant éternel*. Paris: La Table Ronde.
- Medeiros, M. (2010). *Fotografia e Verdade, uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Metz, C. (1985) Photography and Fetish. *October* 34, 81-90.
- Schaeffer, J. M. (1987). *L'image précaire Du dispositif photographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Sontag, S. (2008) *Melancholy Objects in On Photography*. Londres: Pinguin Modern Classics .
- Virilio, P. (1988). *La machine de vision*. Paris: Éditions Galilée.

Citação:

Correia, M. L. (2016). No negativo: morte e fotografia. In M. L. Martins; M. L. Correia; P. Bernardo Vaz & Elton Antunes (Eds.), *Figurações da morte nos média e na cultura: entre o estranho e o familiar* (pp. 207-226). Braga: CECS.