

Érica Quinágua Silva

## *O presente de Prometeu*

*Contribuição a uma antropologia da morte (e da vida)*



Florianópolis

2008

Érica Quinágua Silva

## *O presente de Prometeu*

*Contribuição a uma antropologia da morte (e da vida)*

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social  
do Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
da Universidade Federal de Santa Catarina,  
sob orientação da Professora Dra. Carmen Silvia Rial

Florianópolis

2008

Érica Quinágua Silva

***O presente de Prometeu***

*Contribuição a uma antropologia da morte (e da vida)*

Florianópolis, maio de 2008

Banca Examinadora

---

Carmen Silvia Rial – UFSC

---

Rafael José de Menezes Bastos – UFSC

---

Renato Monteiro Athias – UFPE

---

Lisabete Coradini – UFRN (Suplente)

*À Dindinha.*

*Morre contigo uma parte de mim.*

*“Tudo perde a eternidade e a certeza;*

*num lufo, num átimo, da gente*

*as mais belas coisas se roubam”*

João Guimarães Rosa, Primeiras Estórias

## **Agradecimentos**

Agradeço aos meus pais, José Carlos e Odimary, aos meus irmãos, Thiago e Caroline, e ao meu cunhado, Vinícius, o apoio e o incentivo constantes.

Aos meus amores infintos América, Ana Maria, Ângela, Camila, Carlos Eduardo, Carla, Clarissa, Elias, Éverton, Felipe, Flávia, Helen, Izomar, Jakeline, Marcelo, Marcos, Martina, Matías, Maya, Nádia, Rafael, Ricardo, Ronaldo, Sandra, Tales, Valéria e Viviane, cada um com sua peculiaridade, agradeço as reflexões, as problematizações e a inesquecível experiência advindas da convivência durante o Mestrado do PPGAS/UFSC.

Sou eternamente grata aos enlutados e trabalhadores do Cemitério do Itacorubi, que possibilitaram a realização desta Dissertação e dos filmes *Flores* e *E a tristeza nem pode pensar em chegar...*

Gostaria de agradecer também aos professores Rafael Bastos, Renato Athias e Lisabete Coradini a atenção e a disponibilidade de compor a banca examinadora de tais perquirições.

Agradeço, ainda, à minha orientadora Carmen cujas leituras, olhares e críticas teóricas e práticas propiciaram a proficuidade e o enriquecimento do meu trabalho.

Finalmente, sou grata ao CNPq pelo valimento ininterrupto tanto no mestrado quanto na graduação.

Enfim, a todos aqueles que compartilharam a ideação, (re)elaboração e conseguinte (des)construção da escrita e da realização dos filmes ofereço este presente.

**Resumo**

A despeito e a partir da morte das imagens na antropologia, as imagens da morte possibilitam reflexão e problematização antropológicas. A morte permeia a vida simbólica, social e historicamente. E aponta para o fim como princípio. Ser não ser, eis a questão que esta Dissertação, ancorada nos filmes *Flores* e *E a tristeza nem pode pensar em chegar...*, (des)vela. *O presente de Prometeu* trata-se, destarte, de uma contribuição a uma antropologia da morte (e da vida).

**Palavras-chave**

Morte. Vida. Alteridade. Aventura. Fim.

**Abstract**

Despite of and from the death of the images in anthropology, the images of the death allow anthropologic reflection and investigation. Death crosses life symbolically, socially and historically. And points out to the end as the beginning. To be not to be, that is the question that this Dissertation, anchored by the films *Flowers* and *And the sadness cannot even think of arriving...*, (un)veils. *The present of Prometheus* is, thus, a contribution to an anthropology of death (and life).

**Keywords**

Death. Life. Alterity. Adventure. End. Beginning.

## **Résumé**

Malgré et à partir de la mort des images dans l'anthropologie, les images de la mort rendent possible de réflexion et de questionnement anthropologiques. La mort traverse la vie symboliquement, socialement et historiquement. Et elle montre la fin comme début. Être ne pas être, voici la question que cette Dissertation, ancrée par les films *Fleurs* et *Et la tristesse ni peut penser à arriver...*, veille et révèle. *Le présent de Prométhée* s'agit, donc, d'une contribution à une anthropologie de la mort (et de la vie).

## **Mots-clé**

Mort. Vie. Altérité. Aventure. Fin.



## Sumário

A desordem da ordem - a ordem da desordem.....	10
--	----

### *Prelúdio*

A coetaneidade (negligenciada) da antropologia e das visualidades.....	17
--	----

### *Plano Geral*

Linhas e entrelinhas do sujeito em (des)construção. Ser não ser, eis a questão!.....	29
--	----

### *Primeiríssimo Plano*

O presente de Prometeu.....	43
-----------------------------	----

Flores.....	57
-------------	----

E a tristeza nem pode pensar em chegar.....	75
---	----

### *Reflexões Póstumas*

O princípio do fim – do fim o princípio.....	98
--	----

Referências Bibliográficas.....	107
---------------------------------	-----

Referências Filmográficas.....	116
--------------------------------	-----

## A desordem da ordem - a ordem da desordem

*Vês! Ninguém assistiu ao formidável*

*Enterro de tua última quimera.*

*Somente a Ingratidão - esta pantera -*

*Foi tua companheira inseparável!*

Augusto dos Anjos, Versos Íntimos

Qual é o sentido da vida? Eis uma questão que amiúde me inquietou (e me inquieta deveras).

Alhures escrevi<sup>1</sup> que tal sentido enquanto movimento é um só – a morte. Enquanto significado(s) que ela pode assumir, declarei que o sentido da vida é viver. O fim da vida, afirma Friedrich Nietzsche, é a vida mesma.

No ensejo de romper com a ordenação que atribui ao tempo a linearidade que conduz a vida à morte e reserva àquela a positividade, encaro a morte como fim – não somente como final, como também como finalidade – da vida. A morte descola a vida de seus conteúdos e dá forma a ela. É a despeito e a partir desse limite que componho esta Dissertação.

A ciência é incontestemente a respeito de suas certezas. Ensina sua verdade – leis, regras, modelos, classificações. Prova sua razão por meio de proposições, argumentos, definições e fundamentos. E toda a explicação do mundo o reduz a fenômenos decifráveis e enumeráveis.

---

<sup>1</sup> Conferir QUINÁGLIA, Érica. *Infinda vida. Fragmentos de uma existência*. Dissertação de Graduação apresentada ao Instituto de Ciências Sociais do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, UnB, 2006.

Chega, contudo e sempre, a um limite. E reformula suas teorias. Acaba em hipóteses. Essa confiança científica em suas operações é eficaz, mas cega. “A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 13). Confrontada pelo exame da percepção e da sensibilidade, desordena-se, fenece.

As subjetividades intervêm no “objeto em geral”. A experiência do mundo mostra à ciência serem seus experimentos construções, artifícios perspicazes, sim, mas finitos e falíveis. E a aparente desordem, ao esboçar outros sentidos do conhecimento, o ordena. A dimensão expressiva da arte – a esfera imagética, as rotas sinuosas das sensações e os modos de sentir – transparece, assim, como possibilidade do saber. Resta olhar.

O olho é a “janela da alma” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 42). Autores diversos reconheceram a falibilidade da ciência (im)positiva e apontaram para a imprescindibilidade daquela dimensão para o conhecimento. Dentre eles, Maurice Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, “faz ver com palavras”<sup>2</sup> o sensível que capta o espírito com o olhar.

Por uma ética da estética, também Michel Maffesoli, em *Au creux des apparences*, sustenta que a aparência e a emoção, embora sejam freqüentemente consideradas como secundárias, são modos de conhecimento profundos. O “mundo imaginal”<sup>3</sup> possibilita a compreensão das realidades sociais pesquisadas.<sup>4</sup>

Claudine de France, por sua vez e finalmente, em *Cinema e Antropologia*, assegura que à medida que a antropologia aproxima-se do material e do corporal, as imagens, estáticas

---

<sup>2</sup> Expressão utilizada por Claude Lefort no “Prefácio” do livro de MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

<sup>3</sup> “Mundo imaginal” é o “(...) conjunto feito de imagens, símbolos do imaginário e de imaginação, no qual a vida social é moldada (...)” (MAFFESOLI apud SILVA, 2002, p. 26, 27). Consultar SILVA, Laura Cristina da. *A morte e o morrer no cotidiano da hospitalização infantil: construindo possibilidades de cuidado ao cuidador*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Enfermagem do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2002.

<sup>4</sup> Consultar MAFFESOLI, Michel. *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Paris, França: Plon, 1990.

ou não, encontram campo de expressão para a transposição das problemáticas de pesquisa etnográficas visto que possuiriam visibilidade própria.<sup>5</sup>

Não obstante, embora estudiosos tenham se debruçado sobre a arte, as imagens e as emoções<sup>6</sup>, também a antropologia enquanto ciência amiúde negligenciou aquela dimensão. O imaginário foi, e é ainda, relegado ao ensino e à pesquisa auxiliares. As imagens, decretadas como secundárias, conheceram nessa tradição acadêmica a morte. Como burburinho, no entanto, a antropologia visual ainda figura nessa área do conhecimento. E evidencia “(...) a *necessidade*<sup>7</sup> que se tem de promover uma história da antropologia visual” (SAMAIN, 1995, p. 19), como defende Étienne Samain, em “‘Ver’ e ‘dizer’ na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia”.<sup>8</sup>

É a morte espaço de cessação, mas também de iluminação. E de transformação. Doravante, a antropologia visual, cujo significado aqui evocado aproxima-se daquele dado à “cultura filosófica” por Georg Simmel<sup>9</sup>, transparece nesse espaço como o processo de dar sentido, que, no entanto, nunca se cristaliza como verdade última e imutável, e sim se abre ao movimento que é próprio da vida. A morte dá forma à vida, sustenta esse mesmo autor. A antropologia visual, ocupando o lócus limiar – entre a ciência e a arte, a realidade e a ficção, o eu e o outro – constela uma pluralidade de sentidos.

<sup>5</sup> Conferir FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

<sup>6</sup> A antropologia das emoções é uma linha teórico-metodológica da antropologia cujas perquirições têm atraído um número crescente de estudiosos, pesquisadores e leitores. É, de acordo com Mauro Guilherme Pinheiro Koury, em *Introdução à Sociologia da Emoção*, um campo de reflexão que “tem procurado revigorar a análise (antropológica) introduzindo perspectivas novas e importantes da grande questão interna (das ciências sociais) em geral, (...) que é a problemática da intersubjetividade” (KOURY, 2004, p. 14). Consultar KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Introdução à Sociologia da Emoção*. João Pessoa: Manufatura/GREM, 2004. Também a antropologia visual tem ganhado espaço na antropologia, embora ainda careça de reflexões e discussões de cunho teórico, metodológico e prático. Sobre isso, ler KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. “Introdução”. Em: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagem e Memória: Ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

<sup>7</sup> Grifo meu.

<sup>8</sup> Conferir SAMAIN, Étienne. “‘Ver’ e ‘dizer’ na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia”. Em: *Horizontes Antropológicos. Antropologia Visual*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

<sup>9</sup> Consultar WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Editora 34, 2000. O termo “cultura” quer enfeixar, de algum modo, o mundo, enquanto o “filosófica” quer lhe dar uma “profundidade metafísica”. Ambos debruçam-se, assim, sobre a existência. A “cultura filosófica” é a forma de atribuição de sentido que vislumbra perspectivas diversas. Tal expressão significa, ainda, ousar, arriscar-se, ensaiar, aventurar-se, “adentrar o nevoeiro”. Como tal, a “cultura filosófica” simmeliana situa-se na fronteira entre a ciência e a arte.

Nesse(s) sentido(s), aquela dimensão insurge para subverter a ordem. Contra o discurso pretense e pretensiosamente verdadeiro da razão iluminista, entre a extinção e a significação, a interface das narrativas antropológica e visual (cinema e fotografia) inverte essa imagem e ilumina a ciência. A desordem da ordem conhece a ordem da desordem.

Retomo também aqui o argumento de Walter Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, a respeito da importância do poder da imagem como material corpóreo capaz de despertar a memória e estimular momentos de sonhos coletivos nesta época de reprodução mecânica.

À era da reprodutibilidade técnica, cujo desenvolvimento culmina na fotografia e no cinema, subjaz a destruição da aura da obra de arte. Mas o que é a aura? Benjamin a define como uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.

Da imagem à reprodução, essa era é capaz de despertar, entretanto, a experiência do “inconsciente ótico”. A antropologia visual permite alcançar o imaginário e a sensibilidade das pessoas. A câmera, com suas imersões e suas emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações, registra aspectos múltiplos da realidade que se situam *fora* do espectro de uma percepção sensível usual e assegura, assim, uma explosão da liberdade. Cinema e fotografia, de fato, como assevera Benjamin, introduzem uma brecha na verdade de Heráclito, segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado.<sup>10</sup>

A tatilidade da visão evocada pelas imagens, a que Benjamin se refere e que Michael Taussig posteriormente retoma, em *Mimesis and Alterity*, revela a dimensão artística que as técnicas de reprodutibilidade proporcionam.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Consultar BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>11</sup> Conferir TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity*. Ler também TAUSSIG, Michael. *Un gigante en convulsiones: el mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente*. Editorial Gedisa e

Assim, componho neste espaço excertos preliminares a respeito das relações entre a antropologia e as visualidades desde o surgimento (concomitante) desses campos. O texto em construção vislumbra o fora-do-texto como parte constituinte de si – a linguagem escrita, canonicamente estabelecida, entrevê aqui a linguagem visual como interlocutora na constituição do conhecimento antropológico.

A escrita do texto em primeira pessoa do singular marca uma ontologia fundada no “eu” e convida ao entendimento a partir da experiência de criação. Ademais, o modo de escrita sensível, próximo da linguagem literária e mesmo poética, é forma de questionar a racionalidade científica e o discurso tradicionalmente acadêmico.

Assim, tal interlocução contempla dois filmes, *Flores* e *E a tristeza nem pode pensar em chegar...*, fora-do-texto basilar no entrelaçamento dos fios deste tecido textual. O *Prelúdio* anuncia tais filmes, cujos títulos remetem a músicas.<sup>12</sup>

A morte das imagens na antropologia serve, destarte, como *metalinguagem* para tematizar a própria morte. A linguagem visual aqui reivindicada como parte fundamental da antropologia motiva encarar a morte como formadora da vida – a morte como o outro absoluto do ser<sup>13</sup>, que, no entanto, o constitui.

Opto pela estética da montagem como forma.<sup>14</sup> A montagem é a técnica de compor um todo a partir de fragmentos, cujos elementos, amiúde conflitantes, são justapostos para sugerir

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

<sup>12</sup> Tais músicas são evocadas por personagens dos filmes. Ao comporem e nomearem o fora-do-texto, servem também como metáforas da oposição e complementaridade entre a ordem e a desordem. “[A música] é ao mesmo tempo tensional e equilibrada. Por estas tensões, pode-se pôr em destaque a que existe entre a dissonância e a consonância, assim como a que há entre o ritmo e a melodia e, enfim, a tensão do contraponto, que confronta vozes diferentes. Os diversos elementos da música se separam e se reúnem constantemente; são elementos que se enfrentam e se aquietam; as vozes da polifonia, por exemplo, se mostram sempre em conflito dramático (...)” (MAFFESOLI, 1985, p. 82). Consultar MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

<sup>13</sup> Conferir BAUMAN, Zygmunt. *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Cambridge, Oxford: Polity Press, Blackwell Publishers, 1992.

<sup>14</sup> A estética da montagem é abarcada por Anna Grimshaw, em *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge University Press, 2001. Tal forma evoca, de acordo com a autora, o movimento do olhar etnográfico, que transita entre o distanciamento e a aproximação, modos de ver que se aproximam daqueles da própria câmera.

combinações múltiplas e significados diversos. Tal opção, advinda das visualidades, enseja romper com e ampliar a forma escrita objetiva e as linhas teórico-metodológicas convencionais pelas quais e às quais a antropologia tem sido definida e confinada.

Em *Plano Geral*, abarco aquele mote por meio de passagens imagéticas de descrições etnográficas que tratam da morte. Busco as genealogias da morte em diferentes sociedades/culturas. Como sustenta Claude Lévi-Strauss, em *Paroles Données*,

tout se passe, en vérité, comme si culture et société surgissaient chez les êtres vivants comme deux réponses complémentaires au problème de la mort: la société, pour empêcher l'animal de savoir qu'il est mortel, la culture comme une réaction de l'homme à la conscience qu'il l'est (LÉVI-STRAUSS, 1984).

Ruth Benedict, por sua vez, em *Patterns of Culture*, afirma que, em relação à morte, as sociedades apresentam padrões diversos, ora ignorando-a ora entregando-se a desenfreadas manifestações de dor, buscando compensações e procurando restabelecer a situação primeira.

Finalmente, Edgar Morin, em *O Homem e a Morte*, assevera que a sociedade e a cultura existem não apenas apesar da morte e contra a morte, como também pela morte, com a morte e na morte.<sup>15</sup>

Destarte, a partir da perquirição de teorias do sujeito, construído simbólica, social e historicamente, encaro a morte como alteridade que o constitui – a morte como possibilidade da vida.

Em *Primeiríssimo Plano*, produzo imagens da morte. Parto de uma antropologia das (inter)subjetividades – da(s) percepção(ões) e da(s) sensibilidade(s) – para buscar as significações, as representações e as expressões da morte e da vida para saberes localizados e nomeados. A colagem de narrativas dos eternos companheiros da morte<sup>16</sup> – enlutados e

---

<sup>15</sup> Consultar LÉVI-STRAUSS, Claude. *Paroles Données*. Paris: Plon, 1984; BENEDICT, Ruth. *Patterns of Culture*. Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press, 1959; e MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Publicações Europa-América, 1970. A respeito de diferentes rituais mortuários, ver, ainda, HUNTINGTON, Richard e METCALF, Peter. *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1979. Ler também THOMAS, Louis-Vincent. *Rites de Mort*. Paris: Fayard, 1985.

<sup>16</sup> Tal expressão foi retirada da poesia “O Coveiro”, de Augusto dos Anjos, em *Eu: poesias*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

trabalhadores do Cemitério do Itacorubi, na cidade de Florianópolis, no estado de Santa Catarina, tendo como enfoque os coveiros – permite explorar a riqueza do imaginário dessas pessoas que enfrentam a morte cotidianamente. Quais são as possibilidades de vida a despeito e a partir da morte?

O deslocamento da análise daquelas teorias do sujeito para a prática (filmada) que vislumbra uma interlocução com os eternos companheiros da morte (des)vela o complexo cultural que circunda esses observadores privilegiados do limite. Trata-se de inquirir/comparar as distintas relações construídas entre ser(es) e não-ser. Trocando em miúdos, é um exercício de articulação entre essas narrativas e aquele arcabouço teórico açambarcado. Como esses sujeitos constroem-se/são construídos simbólica, social e historicamente a despeito e a partir da morte, com a qual convivem diariamente? Como/em que medida essa construção (des)vela algo a respeito da sociedade a que pertencem?

Perpassar pela escrita da Dissertação e pela realização dos dois filmes permite, assim, penetrar no inconsciente ótico de que fala Benjamin.

E sob o lamento intelectual de não ser tudo, as certezas desmoronam-se. “Será o mais alto ponto da razão constatar que o chão desliza sob nossos passos, chamar pomposamente de interrogação um estado de estupor continuado, de pesquisa um caminho em círculo, de Ser o que nunca é inteiramente?” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 46).

O arremate não está feito. Está aberto. Aberto a leituras e olhares diversos. Aberto ao advento da alteridade. Driblar aquela imposição ingrata é possibilitar a reminiscência da químera, ainda que seja a última!



### ***Prelúdio***

#### **A coetaneidade (negligenciada) da antropologia e das visualidades**

Este texto dialoga com dois filmes, *Flores* e *E a tristeza nem pode pensar em chegar...*, fora-do-texto basilar para o evolver de *O presente de Prometeu: contribuição a uma antropologia da morte (e da vida)*.

Ambos os filmes filiam-se aos exemplos de Jean Rouch e Eduardo Coutinho. Embora distantes espacial e temporalmente, esses antropólogos visuais inserem-se numa longa linhagem cujas perquirições evidenciam a coetaneidade da antropologia e das visualidades. Perpassar por essa linhagem histórica é, pois, fundamental para entender os projetos teórico-metodológicos deles (e os meus).

A reivindicação pela assunção da antropologia visual como imprescindível à constituição do conhecimento antropológico não é realmente nova. A (pre)dominância da linguagem escrita negligenciou (e negligencia) a importância da linguagem visual para o evolver da antropologia. Há mais de vinte anos, Margaret Mead, em “Visual anthropology in a discipline of words”, denunciava o “esmagador *parti-pris* verbal da antropologia” e a devoção por ela consagrada à escrita.<sup>17</sup> Essa mesma autora afirmava que o futuro da antropologia seria visual ou não haveria futuro.<sup>18</sup>

A relutância pela possível substituição das sagradas Dissertações e Teses escritas por produções visuais persiste (e, provavelmente, persistirá ainda), portanto, por décadas. “Será que continuaremos (...) a defender unilateralmente a hegemonia de um meio sobre o outro, quando ambos são complementares, embora sempre singulares?” (SAMAIN, 1995, p. 21).

---

<sup>17</sup> Conferir MEAD, Margaret. “Visual anthropology in a discipline of words”. Em: *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, Paris, 1975.

<sup>18</sup> Agradeço o comentário à minha orientadora Carmen Silvia Rial.

De acordo com Samain, já citado, em “‘Ver’ e ‘dizer’ na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia”, “(...) a antropologia visual (...) não se fará independentemente de uma história da antropologia visual” (SAMAIN, 1995, p. 22). É necessário reinventar a história da antropologia por meio da inserção das visualidades nesse campo e do reconhecimento da imprescindibilidade delas para a constituição do saber.

Antropologia e visualidades (cinema e fotografia) surgem concomitantemente em fins do século XIX e início do XX. A consolidação da antropologia como disciplina acadêmica – a afirmação do trabalho de campo como método de pesquisa antropológica, o processo de formação da autoridade etnográfica, a diferenciação da nova pesquisa dos relatos dos viajantes, dos missionários e dos administradores coloniais e a então validação científica dessa área do conhecimento – é coetânea ao desenvolvimento do cinema e da fotografia.<sup>19</sup>

De Franz Boas e Lewis Henry Morgan às expedições científicas e à observação participante e descrição intensiva malinowskianas, a antropologia se institucionalizou, profissionalizou e legitimou.

Desses primeiros contatos advieram os primeiros olhares sobre o outro.<sup>20</sup> Situam-se no mesmo ano, 1883, a estadia de Boas no Ártico canadense, na Terra de Baffin, entre os Inuit e a invenção por Étienne-Jules Marey do cronofotógrafo, um aparelho capaz de fotografar doze vezes por segundo um objeto, base do cinematógrafo. A pesquisa antropológica de campo,

---

<sup>19</sup> Ler “Notas históricas e apontamentos preliminares sobre a antropologia”, em QUINÁGLIA, Érica. *Infinda vida. Fragmentos de uma existência*. Dissertação de Graduação apresentada ao Instituto de Ciências Sociais do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, UnB, 2006. A discussão dos exemplos ingleses, americanos e franceses sobre a autoridade etnográfica – sua formação e desintegração na antropologia social do século XX – tem como referência basilar o texto “On Ethnographic Authority” do livro de CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988. Consultar, ainda, RIBEIRO, Marcelo R. S.. “Sensibilidade e imaginação: notas históricas e teóricas sobre antropologia e imagem”. Texto apresentado na 25ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2006.

<sup>20</sup> Consultar JORDAN, Pierre. “Primeiros contatos, primeiros olhares”. Em: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995 e PIAULT, Marc-Henri. “Antropologia e Cinema”. Em: *Catálogo da Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. Rio de Janeiro, 1994. Ver, ainda, HEIDER, Karl G.. “Uma história do filme etnográfico”. Em: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: NAI/UERJ, 1995.

destarte, era inaugurada ao mesmo tempo em que as primeiras imagens do movimento eram produzidas. Nasceram juntas antropologia e visualidades como eventos da modernidade.

A invenção de outras técnicas de reprodutibilidade – o “Teatro ótico”, o fonógrafo elétrico, as bobinas de celulóide, o kinetoscópio – e a utilização delas no registro da alteridade seguiram trajetória paralela à história da antropologia. No ano de 1894, surgiam os dois primeiros documentos imagéticos consagrados ao outro, *Indian War Council* e *Sioux Ghosts Dance*, de William Kennedy Laurie Dickson.

Félix-Louis Regnault, que pode ser também considerado inventor do cinema etnográfico, filmou, nessa mesma época, em parceria com o antigo assistente de Étienne-Jules Marey, uma mulher ouolof enquanto fabricava potes de cerâmica durante uma exposição em Paris sobre a África Ocidental.

É mister citar as produções de Charles Comte e de Auguste e Louis Lumière. A série Ashanti testemunhava o olhar exótico colonial que motivava a realização fílmica dos irmãos Lumière a partir de 1895. Também James H. White merece ter seus filmes aqui apontados. Edison, os irmãos Pathé e Méliès, ainda, aparecem como realizadores indisputáveis.

Filmes etnográficos, pensados como documentação visual para a pesquisa de campo, foram realizados durante a *Cambridge University Expedition to Torres Straits*, da qual faziam parte Alfred Cort Haddon, Charles Gabriel Seligman (antropólogo cujos trabalhos influenciaram a obra de Malinowski) e William Halse Rivers. Walter Baldwin Spencer e Frank Gillen; Rudolf Pöch; Joseph Kosseth e Rollin Dixon e James Barllet figuram também entre aqueles que registraram o outro no final do século XIX e início do XX. Essa virada de século é, assim, a época das expedições – de Haddon, Pöch e Dixon.

Há, ainda, os filmes feitos por Richard Neuhaus; Theodor Koch-Grünberg e H. Schidt de Guyane; William Van Valin; e Edward S. Curtis.

Os estudos deste reconhecido fotógrafo, Curtis, ocorreram em concomitância com os primeiros ensaios no Ártico de Robert Flaherty, que dariam origem ao famoso filme *Nanook of the North*, de 1922, considerado marco do desenvolvimento do filme etnográfico. A câmera participante de Flaherty data do mesmo período do cinema de improviso de Dziga Vertov, também tido como pai fundador da antropologia visual.<sup>21</sup>

Ainda nessa época, Cândido Mariano da Silva Rondon empreendia a missão de instalar linhas telegráficas do Mato Grosso ao Amazonas brasileiros. Tal missão assim como os rituais e as atividades indígenas foram documentados pelo Major Luiz Thomaz Reis, fotógrafo oficial da comissão. Também a produção filmica de Martin Johnson situa-se nesse momento.

Dos vários nascimentos da antropologia visual, é possível estender a reflexão às produções filmico-etnográficas realizadas na década de 1920, como o filme *Grass*, de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, lançado em 1925. Há, ainda, os filmes roteirizados, produzidos no final dessa década e princípio dos anos 30. Tratava-se de filmes que utilizavam nativos como atores em roteiros ficcionais. Em contraposição ao bravo-e-nobre-selvagem do Ártico (*Nanook of the North*, 1922), Samoa (*Moana*, 1926) e Irlanda (*Man of Aran*, 1934) flahertyano, irrompia o nobre-selvagem-corrompido-pela-civilização de W. S. Van Dyke (*White Shadows in the South Seas*, 1928) e de F. W. Murnau (*Tabu*, 1931).

O cinema social de John Grierson e os documentários exotizantes de Marcel Griaule merecem também citação.

Nas décadas seguintes, a antropologia visual contempla as 25 mil fotos e os seis filmes de Margaret Mead e Gregory Bateson em Bali e na Nova Guiné.

No final da primeira e início da segunda metade do século XX, desdobramentos em Harvard alavancaram o evoluir do filme etnográfico estacionado com o advento da Segunda

---

<sup>21</sup> A respeito dos pais fundadores, Flaherty e Vertov, ler PIAULT, Marc-Henri. “Les pères fondateurs”. Em: *Anthropologie et Cinéma: Passage à l'image, passage par l'image*. Paris: Nathan, 2000.

Grande Guerra. Nesse período pós-guerra, há as produções de John Marshall (*The Hunters*, 1958), Robert Gardner (*Dead Birds*, 1963; *Rivers of Sand*, 1974), Hilary Harris (*The Nuer*) e outras.

Há, ainda, o advento da antropologia compartilhada<sup>22</sup> e do cinema vérité<sup>23</sup> de Jean Rouch<sup>24</sup>. Também a living camera de Richard Leacock, antigo assistente de Flaherty, e Robert Drew merece citação. No cinema documentário brasileiro, é mister salientar a técnica de “filmar a relação”<sup>25</sup> de Eduardo Coutinho.

As teorias e práticas antropológicas visuais contemplam, finalmente, entre outros, David e Judith MacDougall e Cris Marker.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> A possibilidade de uma antropologia compartilhada aparecia já na obra de Flaherty.

<sup>23</sup> A expressão “cinéma vérité” tratava-se de uma homenagem a Vertov, para quem o cinema era mentiroso. De acordo com Rouch, a verdade da filmagem não é a filmagem da verdade. “(...) Contrary to what one might think, when people are being recorded, the reactions that they have are always infinitely more sincere than those they have when they are not being recorded. The fact of being recorded gives these people a public. At first, of course, there is a self-conscious ‘hamminess’. They say to themselves ‘People are looking at me. I must give a nice impression of myself’. But this lasts only a very short time. And then, very rapidly, they begin to try to think – perhaps for the first time sincerely – about their own problems, about who they are and then they begin to express what they have within themselves. (...) That’s the art of making a film (...)” (ROUCH apud BLUE, 1998, p. 268, 269). Entre a realidade e a ficção, Rouch opta pela fronteira. “C’est ou la réalité, ou la fiction. Ou bien on met en scène, ou bien on fait du reportage. On opte à fond ou pour l’art, ou pour le hasard. Ou pour la construction, ou pour le pris sur le vif. Et pourquoi donc? Parce qu’en choisissant du fond du coeur l’un ou l’autre, on retombe automatiquement sur l’autre ou l’un” (GODARD, 1995, p. 218). Afinal, como bem assevera ainda Jean-Luc Godard, em “L’Afrique vous parle de la fin et des moyens – *Moi, un Noir* de Jean Rouch”, em referência à obra de Rouch, como sugere o título do artigo, todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes filmes documentários tendem à ficção. Ética comporta estética e vice-versa. Consultar BLUE, James. “Interview with Jean Rouch”. Em: *Imagining Reality*. 1998 e GODARD, Jean-Luc. “L’Afrique vous parle de la fin et des moyens – *Moi, un Noir* de Jean Rouch”. Em: *Godard par Godard*. 1995.

<sup>24</sup> O filme *Chronique d’un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, pode ser visto como o primeiro trabalho de antropologia urbana na França, fato que reforça o argumento da coetaneidade dos campos visual e antropológico. Agradeço também aqui o comentário à minha orientadora Carmen Silvia Rial.

<sup>25</sup> Expressão utilizada por Consuelo Lins para caracterizar os documentários de Coutinho. Consultar LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

<sup>26</sup> Marc-Henri Piauxt, em “L’exotisme et le cinéma ethnographique: la rupture de la croisière coloniale”, trata do contexto das relações entre o cinema e a antropologia no processo de desenvolvimento da observação científica e expansão dos Estados-nações no período colonial. A uma análise que se aproxima da feita por Pierre Jordan, em “Primeiros contatos, primeiros olhares”, Piauxt acrescenta reflexões a respeito da natureza do exotismo e da perduração da ideologia colonial naqueles dois campos. Assim, o autor recupera a realização dos primeiros documentos filmados no final do século XIX e início do XX, enfatizando o empreendimento comum – etnográfico e cinematográfico – de descoberta, identificação, apropriação e devoração do mundo e de suas histórias. Perpassa pelos filmes de William Dickson; de Félix-Louis Regnault e Charles Comte; de Walter Baldwin Spencer; dentre outros. Evidencia as posições ideológicas e intencionalidades do olhar desses trabalhos. Os filmes etnográficos mostravam a centralidade, se não a unicidade, do ponto de vista dos observadores. Do exotismo ao positivismo, na antropologia e no cinema, o antropocentrismo transparece, de acordo com Piauxt. Estão eles imbuídos daquela ideologia exotizante e objetivante. Mesmo as produções filmicas posteriores, realizadas ao longo do século XX, mantiveram, ainda de acordo com Piauxt, o que ele denomina de um neo-

Como propõe Samain, ainda em “‘Ver’ e ‘dizer’ na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia”, voltar aos idos, quando nem antropologia nem visualidades falavam em antropologia visual, mas já a realizavam, em direções diversas, é forma de promover tal história.

O retorno a dois autores clássicos da antropologia, Bronislaw Malinowski e Claude Lévi-Strauss, que deixaram como legado mais do que o funcionalismo e o estruturalismo, incute na continuação dessa incursão.

Ambos são cânones do conhecimento antropológico e fizeram uso das tecnologias do visual, ainda que atribuindo a elas funções e alocando elas em lugares acessórios. Recuperar tais produções significa revisitar obras antropológicas clássicas e reinventar, a partir da e com a antropologia visual, a história desse campo do conhecimento.

O próprio Malinowski, em “Confesiones de ignorancia y fracaso”, confessa o erro de ter considerado a linguagem visual como ocupação secundária do trabalho de campo.<sup>27</sup>

Samain, no texto anteriormente mencionado, relê, assim, as obras desse autor atento, doravante, às fotografias por ele dedicadas aos nativos das ilhas Trobriand. E mostra como “ver”, além de “dizer”, proporciona sentido e significação na tradição etnográfica.<sup>28</sup>

---

exotismo. A ruptura com a cruzada colonial e o reconhecimento da diferença e, portanto, da diversidade – “(...) [le] place pour un cinéma ethnologique qui aurait tenté de rendre compte de la dynamique et de l'autonomie d'une société autochtone en même temps que des modalités réelles du changement” (PIAULT, 1995, p. 17, 18) parece ser ainda, para ele, infelizmente, um projeto longínquo. Conferir PIAULT, Marc-Henri. “L'exotisme et le cinéma ethnographique: la rupture de la croisière coloniale”. Em: *Horizontes Antropológicos*, 1995.

<sup>27</sup> Conferir MALINOWSKI, Bronislaw. “Confesiones de ignorancia y fracaso”. Em: LLOBERA, José R.. *La antropología como ciencia*. Barcelona: Editorial Anagrama.

<sup>28</sup> Em *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, Anna Grimshaw situa historicamente e justapõe os empreendimentos antropológico de Bronislaw Malinowski (que pode ser tido como fundador da etnografia científica) e visual de Robert Flaherty (que pode ser tido como fundador do cinema etnográfico). Ambos lançaram suas respectivas obras, o livro *Os argonautas do Pacífico ocidental* e o filme *Nanook of the North*, no ano de 1922 e, como sugere o título referente a esse capítulo da obra de Grimshaw, “The innocent eye: Flaherty, Malinowski and the romantic quest”, tanto Malinowski quanto Flaherty buscaram, por meio delas e a partir do olhar inocente (e romântico) do etnógrafo, resgatar uma suposta autenticidade da experiência humana na alteridade. Consultar GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge University Press, 2001.

Em *Os nativos de Mailu*, *Os argonautas do Pacífico ocidental*, *A vida sexual dos selvagens*, *Os jardins de coral e suas mágicas* e no *Diário*, a utilização das fotografias por Malinowski é recorrente e a preocupação com o planejamento bem como com a explicação posterior a respeito delas é incontestável. Samain contabiliza nas três obras complementares, *Os argonautas*, *A vida sexual dos selvagens* e *Os jardins de coral*, uma proporção aproximada de uma fotografia a menos de cada sete páginas de texto escrito. Cita, ainda, trechos em que, a despeito da inexperiência, Malinowski relata o cuidado com os planos, a incidência de luz e a revelação das fotografias, às quais pensava, repetidas vezes, em publicar “(...) em álbuns com textos explicativos” (SAMAIN, 1995, p. 25).

A linguagem visual já intervinha ali na linguagem escrita. A linguagem escrita não depende menos de outras linguagens do que a linguagem visual depende daquela.

A morte e o luto sobrevêm aqui como ilustração de como a antropologia visual pode comportar teoria. O funcionalismo, grosso modo, busca entender como funciona determinada sociedade a partir do conjunto da estrutura social. Em outras palavras, é o estudo das relações entre a economia, a religião, a política, etc. e o corpo social que consiste na investigação funcional.

Ora mediante a observação dos elementos presentes numa única imagem, ora por meio do estabelecimento de relações entre imagens diversas, Malinowski compõe o conjunto das fotografias (31, 32, 33, 34 e 35) que serve de base tangível e expressiva para elaborar e fundamentar essas concatenações (ver páginas 26 e 27).<sup>29</sup>

Nuno Godolphim, em “A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica”, sugere ser possível encarar a fotografia como narrativa. Segundo Jacques Aumont, em *A imagem*, uma narrativa consiste num conjunto organizado de significantes cujos significados constituem uma história. O

---

<sup>29</sup> O conjunto das fotografias 31, 32, 33, 34 e 35 de Malinowski, de *A vida sexual dos selvagens*, foi retirado da obra de SAMAIN, Étienne. “‘Ver’ e ‘dizer’ na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia”. Em: *Horizontes Antropológicos. Antropologia Visual*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

ensaio fotográfico disposto numa seqüência, ou numa montagem, de acordo com Godolphim, constrói sentido, condensado num plano outro que não o da linguagem escrita – o da linguagem visual.<sup>30</sup>

O enquadramento, a luminosidade, a plasticidade, a montagem são alguns dos elementos que mostram ser a mensagem fotográfica (e, por extensão, a cinematográfica) não somente instrumento de pesquisa, mas realização mesma de conhecimento etnográfico, que traduz escolhas na produção e permite percepções múltiplas na recepção. Tais formas-conteúdos, seus limites e possibilidades, compõem um projeto teórico-metodológico antropológico.

A raridade dos closes, a opção pelo plano médio, largo e de conjunto, a preferência pela horizontalidade no enquadramento são algumas dessas formas-conteúdos adotados no projeto malinowskiano.

A partir do estabelecimento de relações, comparações, oposições e seqüências entre as fotografias, Malinowski revela ser, como bem observa Samain, um fotógrafo funcionalista.

A linguagem visual aparece, portanto, como forma de apre(e)nder, como possibilidade outra do discurso antropológico – não somente como mero acessório, como também como narrativa etnográfica. E a articulação da antropologia e das visualidades, destarte, engendra conhecimento.

Ainda de acordo com Samain, entende-se também por que, da concretização da visão funcionalista à abstração do conceito de “estrutura”, as fotografias perdem visibilidade e são reduzidas a meros suportes do trabalho etnográfico. A história da antropologia visual deve estar atenta aos imperativos que certos projetos teórico-metodológicos antropológicos cravam na linguagem visual e mesmo “(...) na visualidade do próprio pesquisador” (SAMAIN, 1995, p. 34).

---

<sup>30</sup> Consultar GODOLPHIM, Nuno. “A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica”. Em: *Horizontes Antropológicos* e AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.



Não obstante, embora Lévi-Strauss tenha submetido as imagens a restrições, elas figuraram e figuram ainda nesse projeto. As fotografias 15 e 18, de uma dança fúnebre e de uma cerimônia funerária Bororo, advêm como exemplos de tal asserção (ver página 28).<sup>31</sup>

Relutâncias trazem imbricadas aberturas. Revisitar Malinowski e Lévi-Strauss possibilita aqui resgatar a morte das e nas imagens. E evidencia a imprescindibilidade da dimensão outrora denominada artística na constituição do saber não somente antropológico como também, por extensão, científico.

Essa convergência criativa – a coetaneidade da antropologia e das visualidades – negligenciada e aqui reivindicada, que compõe o *Prelúdio*, serve, por conseguinte, como *metalinguagem* para tratar da própria morte. Por meio dos exemplos de Rouch e Coutinho, como tornar-se-á patente, a escrita de *O presente de Prometeu: contribuição a uma antropologia da morte (e da vida)* trata-se de um projeto teórico-metodológico antropológico que dialoga com a prática de campo abordada nos filmes *Flores* e *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* Tais filmes, que compõem o fora-do-texto, são compreendidos como constituintes do texto. A despeito e a partir da morte das imagens na antropologia, as imagens da morte possibilitam reflexão e problematização antropológicas. Em *Plano Geral*, açambarco, assim, em seguida, a partir de teorias do sujeito, genealogias da morte em diferentes sociedades/culturas para encará-la como constituinte da vida.

---

<sup>31</sup> Em *A fotografia em Lévi-Strauss*, Carolina de Castro Barbosa sustenta que “(...) apesar de Lévi-Strauss mencionar pouquíssimas vezes o uso da fotografia (...), ela desempenhou um papel fundamental e eficaz em seu estudo” (BARBOSA, 2005, p. 35). A autora ressalta, por exemplo, que no livro *Tristes Trópicos*, de onde foram retiradas as fotografias 15 e 18 aqui expostas, há a presença de 59 fotografias. Contabiliza, ainda, um número de 3000 fotografias produzidas por ele no período aproximado de um ano em que esteve no Brasil, o resultado de oito fotos por dia. No entanto, como a fotografia para Lévi-Strauss não tinha condição de alcançar a estrutura, à medida que ele firmou-se como estruturalista, ela foi perdendo importância. Consultar BARBOSA, Carolina de Castro. *A fotografia em Lévi-Strauss*. Monografia de Graduação apresentada ao Departamento de Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, 2005.



[31]  
"Duas Moças  
Bonitas. Uma  
desfigurada pelo  
luto"

VS. Foto 92

[32]  
"Cadáver enfeitado".  
"Cadáver de uma  
jovem e bela mulher  
atingida por morte  
súbita e pranteada  
sinceramente pelo  
viúvo, que é visto  
amparando o corpo  
para ser  
fotografado..."

VS Foto 32



[33]  
"Cadáver depois da  
primeira exumação". "A  
fotografia, tirada ao pôr-  
do-sol, precisou  
de uma longa  
exposição... Toyodala, o  
viúvo, segura o  
corpo..."

VS. Foto 33



[34]  
"Viúva em luto  
completo"

VS. Foto 34  
(ver legenda  
completa)



[35]  
"Viúva em luto  
aliviado"

VS. Foto 35  
(ver legenda  
completa)



15. *Dança jinebre.*



18. *Cerimônia fúnebre (fotografia de René Siltz).*

## ***Plano Geral***

### **Linhas e entrelinhas do sujeito em (des)construção. Ser não ser, eis a questão!**

O tema da morte está atrelado às noções de pessoa, indivíduo e sujeito. Percorrer algumas delas é, portanto, fundamental para a investigação de tal tema.

Essas noções – de pessoa, indivíduo e sujeito – perpassam diferentes campos disciplinares e evocam, no interior desses campos, a partir de vertentes diversas, reflexão e problematização. O legado filosófico-aristotélico que considera ser a pessoa substância insiste tenaz. É esse, por exemplo, numa abordagem histórico-evolucionista de sua coleção factual, em “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do ‘eu’”, o entendimento de Marcel Mauss a respeito da forma acabada do sujeito – o indivíduo moderno. Contudo, mesmo a sinonímia dessas categorias superpostas trava questionamento. É precisamente essa indivisibilidade – dos termos e dos significados que carregam – que pretendo aqui desconstruir. Desontologizar tais noções e, portanto, encará-las como construtos simbólicos, sociais e históricos é mister para transcender o paradigma individualista.

Como em um ensaio<sup>32</sup>, penso aqui em fragmentos – de teorias de diferentes autores e campos – que se comunicam. Suponho a multivocalidade, a heteroglossia bakhtiniana, de múltiplas, por vezes dissonantes, vozes que não se excluem, mas sim têm interseções umas com as outras.

Nas entrelinhas de tal perquirição, encaro a morte – nas dimensões social, psíquica e física – como alteridade para se pensar o outro como constituinte do eu. Entre o (ser) linear, fixo e acabado irrompe o espaço vazio (do não-ser) que, no entanto, se lhe opõe e o constitui.

---

<sup>32</sup> A respeito do ensaio como forma em Georg Simmel, ler WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Editora 34, 2000. Movimento, subjetividade e experiência compõem a constelação do ensaio para esse autor. O ensaio está sempre a arriscar, a escavar, a buscar novas perspectivas. Ensaiar é aventurar-se. É fantasiar.

A morte – o outro absoluto do ser<sup>33</sup> – aparece como limite-liame que extingue ao mesmo tempo em que possibilita a vida.

O próprio Mauss, ainda em “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do ‘eu’”, abarcado por uma abordagem relativista, sustenta ser aquela categoria do espírito humano – a pessoa –, como sugere o adjetivo que caracteriza a abordagem, relativa – às sociedades americanas, australianas, indiana, chinesa, grega, romana – e relacional. Essa relação – por hora entendida como a interpenetração do indivíduo e da sociedade – transparece na expressão (obrigatória!) dos sentimentos em rituais orais funerários e no efeito físico no indivíduo da idéia de morte sugeridos pela coletividade. Estas duas últimas obras do autor exemplificam casos australianos, neozelandeses e polinésios, que, contudo, não se limitam a eles ao permitirem inquirir aquela relação em outros contextos. Ora, a morte – de outrem e de si –, tal como sugere a sociedade, constitui – constrói e reconstrói –, podendo mesmo aniquilar – destruir –, o indivíduo. A morte social atinge psíquica e fisicamente a mente e o corpo individuais.<sup>34</sup>

Sociedade-indivíduo – assim imbricados – tratar-se-iam mesmo de réplica à morte, como asseverado por Lévi-Strauss, já citado, em *Paroles Données*.

A acepção de corpo como contorno começa aqui a se desfazer. Interior e exterior atam-se e desatam-se pela lei da participação que Lucien Lévy-Bruhl descreve em *La mentalité primitive* também a partir de um apanhado de fatos. De acordo com esse autor, na mentalidade dita primitiva, os seres estão envolvidos numa rede que os organiza. A morte,

---

<sup>33</sup> Ver nota 13. De acordo com Jankélévitch, citado por José Carlos Rodrigues, em *Tabu da Morte*, “morrer não é tornar-se outro, mas vir a ser nada ou, o que quer dizer o mesmo, transformar-se em absolutamente outro, porque, se o relativamente outro é ainda uma maneira de ser, o absolutamente outro que é o contraditório do mesmo, se comporta em relação a este como o não-ser em relação ao ser” (RODRIGUES, 1983, p. 17, 18). Consultar RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

<sup>34</sup> Conferir MAUSS, Marcel. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do ‘eu’”. Em: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPE/EDUSP, 1974; MAUSS, Marcel. “A Expressão Obrigatória dos Sentimentos (Rituais Oraís Funerários Australianos)”. Em: *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981; e MAUSS, Marcel. “Efeito físico no indivíduo da idéia de morte sugerida pela coletividade”. Em: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974.

para ilustrar, sobrevém de representações diversas, feiticeiros, espíritos de um morto ou outras forças, cuja origem é coletiva. Essas potências místicas fazem-se sentir tanto no indivíduo como no grupo social. Ademais, tomando ainda o exemplo da morte, o autor mostra que os seres estão implicados com os objetos naquela rede. Assim, se um crocodilo devora um homem, é esse animal necessariamente o instrumento de um feiticeiro ou o próprio feiticeiro. Dessa representação coletiva participam, pois, feiticeiro e crocodilo identificados, este formador mesmo daquele.<sup>35</sup>

O que é, afinal, o verdadeiramente humano? Maurice Leenhardt, em *Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, evoca uma concepção de pessoa, enquanto posição na rede de relações sociais, que se aproxima daquela trazida por Lévy-Bruhl. As expressões verbal e estética entre os canaque da Nova Caledônia demonstram tal concepção. Aquela interpreta o que esta representa concretamente. As regras gramaticais classificam os substantivos de acordo com a relação que o objeto mantém, por contato direto ou por conexão, com o canaque; a arte ignora a terceira dimensão, situando num mesmo plano objetos observados e pessoas em reciprocidade de posição. Interpretativa e concretamente, verbal e esteticamente, a gramática e a arte revelam o pensamento mítico melanésio.

O mito é realidade vivida nesse mundo. Ele confere à pessoa seu lugar de personagem relacional. Relação que o corpo canaque, *karo*, demonstra precisamente. O *karo* não é circunscrito, separado do mundo. É apenas um sustentáculo, um revestimento social mediante o qual a pessoa desempenha seu papel. Identifica-se com os reinos animal, mineral e vegetal. Participa com os seres e as coisas da realidade mítica que a visão cosmomórfica ali apresenta. A pessoa é, portanto, participativa – só se conhece pela relação que mantém com os outros. É social. Contrariamente ao indivíduo, enriquece-se pela assimilação de elementos exteriores. É, numa acepção jocosa, mas acertada, “divíduo”.

---

<sup>35</sup> Conferir LEVY-BRUHL, Lucien. *La mentalité primitive*. Paris: Félix Alcan, 1925.

Sociais, afetivas, estéticas, religiosas, essas participações constituem-se a partir do e com o outro. De acordo com François Chirpaz, em “Maurice Leenhardt. Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien”, a referência do canaque ao corpo, ao mundo, ao entorno, ao espaço e ao tempo, como à própria pessoa privilegia as correspondências e as identificações. Os personagens confundem-se nessa difusão do domínio sócio-mítico. Aliás, são *kamo* animal, vegetal, personagem mítico, se compartilham certa humanidade. O humano ultrapassa, assim, a imagem física do homem. Não é percebido objetivamente, é *sentido*.

Tampouco o melanésio distingue o vivente do morto. O *bao* é eloqüente em mostrar a tenuidade desse entreato que separa ao mesmo tempo em que resguarda a vida da morte. Deus, cadáver e mesmo vivente consistem no *bao*. Vida e morte não se opõem nesta realidade mítica. Viventes e *bao* mantêm-se em intercâmbio constante. A morte não é encarada como aniquilamento do ser. Não é confundida com o nada. Não se morre na Melanésia. A própria língua desconhece um termo que traduza o verbo morrer. Ela, a morte, aparece como um estado negativo da vida e uma forma diferente da existência. A existência, nos seus aspectos visível e invisível, é, portanto, perene aos olhos do canaque. Assim, a morte participa do personagem e de deus, do *kamo* e do *bao*.<sup>36</sup>

A recusa e o horror da morte, segundo Edgar Morin, em *O Homem e a Morte*, revelam-se sobretudo nas sociedades em que a individualidade é afirmada. Quando o grupo social atua intimamente no indivíduo, dissolve-se a presença traumática dela; quando, em contrapartida, o indivíduo afirma-se sobre ou na sociedade, evidenciam-se os temores dela. É por isso que, segundo o autor, citando Frazer e Hocart, o medo da morte é menos pronunciado nos povos ditos arcaicos do que nas sociedades ditas evoluídas. De acordo com Jean Baudrillard, em *A Troca Simbólica e a Morte*, a morte na ordem dita primitiva, ao contrário

---

<sup>36</sup> Consultar LEENHARDT, Maurice. *Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*. Paris: Gallimard, 1971. Ler também CHIRPAZ, François. “Maurice Leenhardt. Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien”. Em: *Rubrique Philosophie*. 2006.



da ordem da cultura ocidental, inscreve-se num ritual simbólico de troca. O simbólico resolve a oposição entre a vida e a morte entre os ditos primitivos. A troca simbólica não cessa nem entre os vivos nem entre estes e os mortos. Há, assim, reciprocidade entre a vida e a morte, que se trocam num ciclo social.<sup>37</sup>

Entre os Araweté a morte também exerce um papel fundamental. Subjaz a ela a concepção de pessoa desse povo Tupi-Guarani. Em *Araweté: os deuses canibais*, Eduardo Viveiros de Castro sustenta ser a morte o lugar em que a pessoa Araweté se realiza – síntese disjuntiva. Vivos e mortos estão entrelaçados nessa sociedade. Há aqui uma positividade da morte. É ela complexo produtivo. É espaço privilegiado para reflexão sobre a alteridade.

O destino da pessoa Araweté é tornar-se outro. Isto é a pessoa nessa sociedade: um devir, uma potencialidade que se completa com a morte e a transformação em deus-canibal. Os *Maï*, os verdadeiros outros, criaram por *exclusão* a condição humana, superada pela morte em si e por si. O mito é também aqui manifestação de uma realidade. Os Araweté contam que as almas de seus mortos, ao chegar ao céu, são devoradas pelos deuses, que em seguida as ressuscitam, a partir dos ossos; elas tornam-se, então, como os deuses, imortais. Tal afirmação, que condensa a concepção Araweté de pessoa, motiva o trabalho de Viveiros de Castro.

Edgar Morin, já citado, ainda em *O Homem e a Morte*, afirma que a sociedade e a cultura existem não apenas apesar da morte e contra a morte, como também pela morte, com a morte e na morte.

De acordo com Zygmunt Bauman, em *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, em referência às sociedades complexas modernas, mas cuja ponte com outras sociedades pode ser aqui estabelecida, visto ser a morte, ainda que sob outras formas, presença constante na vida,

---

<sup>37</sup> Ler o livro já citado de MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Publicações Europa-América, 1970 e o livro de BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

it is because we know that we must *die* that we are so busy *making* life. It is because we are aware of mortality that we preserve the past and create the future. Mortality is ours without asking – but *immortality* is something we must build ourselves. Immortality is not a mere absence of death; it is *defiance* and denial of death. (...) There would be no immortality without mortality. Without mortality, no history, no culture – no humanity (BAUMAN, 1992).

Como outrora asseverado, a morte desvela a concepção Tupi-Guarani de pessoa.

Enquanto devir, a pessoa Araweté não é. Ela é um “entre”. A alteridade é constitutiva do ser. Aqui a corporalidade reverbera mais uma vez o lócus da relação eu-outro. É o corpo o modo pelo qual a alteridade é apreendida. O corpo como processo relacional aponta para a construção da pessoa que perpassa outras sociedades indígenas. É exatamente a indagação a respeito do lugar do corpo e, portanto, da pessoa que o perspectivismo propõe. Viveiros de Castro utiliza a expressão “multinaturalismo” – em contraste com as cosmologias “multiculturalistas” modernas – para designar o pensamento ameríndio. Tal pensamento não se apóia na unicidade da natureza e multiplicidade das culturas. Natureza e cultura consistem aqui em contextos relacionais, perspectivas, pontos de vista, que se localizam no corpo. Assim, humanos e animais compartilham da humanidade enquanto condição. Ambos impõem os mesmos valores e as mesmas categorias sobre o real – vêem o mundo da mesma maneira. Humanidade nomeia a forma geral do Sujeito. Mas o mundo que vêem muda. E é ali, onde está o ponto de vista, que está a posição de sujeito. Em outras palavras, não se trata de diferentes visões do mundo, mas de diferentes mundos. Não se trata de outras visões de um mesmo corpo, mas de (conceitos de) corpos outros.<sup>38</sup> O corpo – não biológico, mas entendido como o conjunto de *afetos*, afecções e capacidades – é, pois, a origem das perspectivas. Estas, é mister finalmente reafirmar, são múltiplas.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> A oposição entre “multinaturalismo” e “multiculturalismo” pode ser pétrea e retórica. Não é o corpo uma invenção do ocidente? Ressalto que o corpo aqui serve apenas como lócus privilegiado de perquirição, que, contudo, não se aparta da alma. Corpo e alma, interligados, tratam-se mesmo de uma reiteração do equilíbrio conflitual entre a vida e a morte. Como tornar-se-á patente com o evolver da Dissertação, não é aquele, mas esta que tece este tecido textual. Agradeço a consideração ao professor Rafael José de Menezes Bastos.

<sup>39</sup> Consultar VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O nativo relativo”. Em: *Mana*, Rio de Janeiro, 8, 2002; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. Em: *Mana*, Rio de Janeiro, 2, 1996; SEEGER, Anthony, DA MATTA, Roberto e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. Em: *Boletim do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1979; e LIMA, Tânia Stolze. “O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma

Corpos descentrados. Pessoas fragmentadas. Aquele indivíduo uno, indivisível, completo já não se sustenta. Se estilhaça. Despontam regimes de subjetivação. São os sujeitos fabricados, construídos pela alteridade. Restam pulsos de vida. *Vontade de poder*.<sup>40</sup>

Ultrapassar aquele paradigma individualista e vislumbrar outras genealogias do indivíduo e do sujeito moderno-contemporâneo torna-se, portanto, imprescindível. São esses modos de subjetivação que Michel Foucault apresenta.<sup>41</sup> Esse autor introduz uma nova dimensão da subjetividade, derivada, mas distinta, do poder e do saber: o *duplo*.<sup>42</sup> O duplo como o lado de dentro do lado de fora. Não é um desdobramento do Um, mas uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, mas uma repetição do Diferente. Ou seja, não se trata da emanção de um Eu, mas da instituição da imanência de um sempre-outro, ou de um Não-eu. Eu me vejo como o duplo do outro – eu encontro o outro em mim. A morte ou as dobras da memória são os dois caminhos do duplo.

---

cosmologia Tupi”. Em: *Mana*, Rio de Janeiro, 2, 1996. Ler, ainda, BAUMAN, Zygmunt. *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Cambridge, Oxford: Polity Press, Blackwell Publishers, 1992.

<sup>40</sup> Sobre a vontade de poder, ler NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2001. Volker Gerhardt, em “Da vontade de Poder. Para a gênese e interpretação da filosofia do poder em Nietzsche”. Em: MARQUES, António (org.). *Friedrich Nietzsche: Cem Anos Após o Projecto “Vontade de Poder – Transmutação de Todos os Valores”*. Lisboa: Coleção Vega Universidade, discute a respeito da vontade de poder ou, como sugere, vontade de felicidade em Nietzsche. De acordo com o autor, o conceito assume significados diversos: de impulso interior criador (cuja eficácia assenta na unidade de corpo e consciência) a possibilidade real e ação social (subvertendo o dualismo do mundo “interior” e “exterior”). A fórmula da vontade de poder é, pois, expressão da tentativa de fundar de novo a relação do homem com o mundo, de reconstituir, a partir da visão de uma totalidade da experiência humana, a “harmonia de vida, pensamento, aparências e vontade”. Sobre esse assunto consultar, ainda, HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche. The Eternal Recurrence of the Same*. Cambridge, Hagerstown, New York, Philadelphia, London, Mexico City, São Paulo, Singapore, Sydney: Harper & Row, Publishers, 1984.

<sup>41</sup> As considerações a respeito desse autor têm como referência basilar a obra de DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Consultar também FOUCAULT, Michel. “O Sujeito e o Poder”. Em: RABINOW, Paul & DREYFUS, Hubert (org.). *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. São Paulo: Ed. Forense Universitária, 1995 e FOUCAULT, Michel. *Tecnologias del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990.

<sup>42</sup> Conferir, a respeito do *ta’o we*, o duplo do cadáver, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. A morte Araweté decompõe a pessoa em três elementos: o cadáver, o espectro (o *ta’o we*) terrestre e o espírito celeste (*Mai pihā ni*). O autor parte da definição de Vernant, para quem o duplo é uma “figuração do invisível”, para definir o *ta’o we* como a própria Morte, ou ausência da pessoa. Sombra de um corpo ausente. O *ta’o we* é, ainda e contudo, uma insistência marginal da vida, ou de um desejo não-satisfeito. De acordo com Viveiros de Castro, o *ta’o we* marca o lugar do *inconsciente*, para os Araweté, nessa exterioridade ao sujeito, relação com o desejo, cumplicidade com o corpo e compulsão à repetição.

Foucault volta aos gregos para mostrar que o que decorre, então, é uma relação da força consigo, um poder de se afetar a si mesmo, um *afeto* de si por si. Essa relação, a subjetivação, por sua vez, se reintegra naqueles sistemas – de poder e de saber – de que derivou. E se metamorfoseia. A subjetivação, esse afeto de si para consigo, se faz, assim, por dobras. Dobras variáveis, que operam “por sob os códigos e regras” do saber e do poder, juntando-se a eles, desdobrando-se e fazendo(-se) outras dobraduras. Desse(s) modo(s), o sujeito se (re)faz constantemente.

O fora constituindo por si mesmo um dentro coextensivo (re)encontra a vontade de poder para descobrir esse lado de fora como limite a partir do qual o ser se dobra. A vida nas dobras. Como mostra Gilles Deleuze, a história foucaultiana é uma história entregue a Nietzsche, ou à vida. A forma-Homem se constitui nas dobras da finitude – ela coloca a morte dentro do homem.

Tendo o homem aprisionado a vida, o super-homem nietzscheano a libera dentro do próprio homem. As forças do homem entram, então, em relação com um finito-ilimitado, uma superdobra, o eterno retorno.

Como sugere Judith Butler, a partir de Foucault, embora ele não o tenha feito, é possível dialogar com a psicanálise. O deslocamento da investigação para o psíquico faz-se profícuo para a problematização das teorias do sujeito até então abarcadas – pela consideração de um sujeito outro, não somente não substancial, como também não cartesiano (que pensa, logo existe – centrado, portanto, na percepção-consciência) – e, assim, para a reconsideração do social, que ao psíquico, precisamente na psicanálise freudiana e lacaniana, está atrelado.

Ora, a psicanálise é também eloqüente em evidenciar a ficção da unicidade do indivíduo. É o sujeito psi relacional – constitui-se no outro, pelo outro e a partir do outro.

O estádio do espelho sobre o qual discorre Jacques Lacan, em “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, marca a passagem do imaginário para o simbólico.

Antes mesmo que a linguagem como Outro restitua ao Eu sua função de sujeito, o eu como imagem virtual que inverte a realidade se precipita dividido – corpo despedaçado – eu constituído pelo outro, que sou eu, como duplo de mim mesmo.<sup>43</sup>

Do Eu especular para o Eu social, o eu da segunda tópica freudiana, não mais plenamente consciente, constitui-se pelo Outro, o grande Outro lacaniano com “o” maiúsculo. Enlaça-se o sujeito ao social. O *inconsciente*, como discurso do Outro, constitui o sujeito. Subverte, portanto, a dicotomia indivíduo-sociedade – é o sujeito barrado, fendido, dividido.

Alienado, o sujeito não é, ele é não-ser. Assujeita-se ao Outro. O primeiro vislumbre do sujeito é essa falta. Sujeito faltante. Complementar à alienação é a separação. O sujeito alienado confronta-se com o Outro, dessa vez não como linguagem, que flui por meio do discurso, mas como desejo. Tenta preencher, frustradamente, a falta do Outro. Sujeitos desejantes. Falta e desejo são, pois, coextensivos. Sobrevém à alienação e à separação uma separação adicional, a travessia da fantasia. O Eu nessa travessia assume o lugar do Outro e o desejo do Outro, não é mais assujeitado por ele ou fixado nele. Em outras palavras, subjetiva a causa de sua existência.<sup>44</sup> Essa existência, é fundamental, contudo, sublinhar, é sempre fugaz. O sujeito, como assevera Bruce Fink, em *O sujeito lacaniano. Entre a linguagem e o gozo*, tem duas faces, o sujeito como precipitado e o sujeito como furo. Aquele é a sedimentação de sentidos – o sujeito alienado<sup>45</sup> no e pelo Outro, que não passou pela separação adicional, a travessia da fantasia; este é o forjamento de ligações entre significantes – o sujeito como precipitação, não como precipitado, que assume a causa do desejo do Outro, a capacidade de

---

<sup>43</sup> A tradução Eu e eu, com maiúscula e minúscula, versa a distinção feita por Lacan entre o Eu (je, em francês), sujeito do inconsciente, e o eu (moi, em francês), pronome pessoal da primeira pessoa que pode ocupar qualquer função e que, na versão francesa, aparece das instâncias da segunda tópica de Freud – eu, supereu e isso (moi, surmoi e ça, em francês). Conferir LACAN, Jacques. “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”. Em: *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

<sup>44</sup> Há, portanto, três momentos constitutivos da subjetividade que podem ser descritos como três metáforas substitutivas (cujo(s) sentido(s) é (são), no entanto, processualmente construído(s)): a alienação é a dimensão em que o Outro toma o lugar do sujeito; a separação é a operação que envolve o confronto do sujeito alienado com o Outro como desejo, não como linguagem; e a travessia da fantasia é o movimento em que há assunção da causa do desejo pelo sujeito.

<sup>45</sup> Após 1964, a idéia de separação desaparece da obra de Lacan. Nos Seminários 14 e 15, o termo “alienação” significa tanto a alienação quanto a separação.

desejar. Como furo, o sujeito é, portanto, capaz de assumir posições, sempre modificadas. E, assim, precipita(m) a(s) subjetividade(s). De acordo com Sigmund Freud, o indivíduo deve tornar-se sujeito. Eu preciso subjetivar essa alteridade – o Outro como linguagem, o Outro como desejo.<sup>46</sup>

De Lacan a Freud, e daí um retorno a Nietzsche e a Foucault, instiga inquirir: é possível pensar aquela nova dimensão da subjetividade como o *desejo*? Os pulsos que movimentam a vida como dança remetem a Eros e Tanatos, termos gregos para o amor e a morte, que designam na última teoria pulsional freudiana as *pulsões*<sup>47</sup> originárias de vida e de morte. Imbricadas e ambivalentes, vida e morte como pulsões em eterna luta constituem o sujeito.

Como caminho do duplo alternativo à morte, transparecesse aqui a própria vida. A afirmação da vida reconhece a morte, mas nega-a como aniquilamento. Freud sublinha que os fatos mostram, mesmo nos casos em que a tendência à destruição de outrem ou de si mesmo é mais manifesta, que pode estar sempre presente uma satisfação libidinal, satisfação sexual voltada para o objeto ou gozo narcísico. “Aquilo com que deparamos nunca são, por assim dizer, moções pulsionais puras, mas misturas de duas pulsões em proporções variadas” (FREUD apud LAPLANCHE e PONTALIS, 2001).

Mais uma vez e sempre fazemos a experiência de que as moções pulsionais, quando podemos traçar o seu percurso, revelam-se como ramificações do Eros. Se não fossem as considerações salientadas em *Além do Princípio de Prazer* e, por fim, as contribuições do sadismo para o Eros, ser-nos-ia difícil manter a nossa concepção dualista fundamental (FREUD apud LAPLANCHE e PONTALIS, 2001).

Também Luís Claudio Figueiredo, em *Psicanálise – elementos para a clínica contemporânea*, afirma a insistência da vida nas operações da pulsão de morte, concordando com Ferenczi, citado por ele, que diz: “Nada além de instintos de vida. O instinto de morte,

<sup>46</sup> Consultar FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano. Entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

<sup>47</sup> Pulsão, na teoria psicanalítica, é definida como um conceito-limite entre o psiquismo e o somático. É um processo dinâmico que consiste numa força cujas fontes são portadoras constantes de um afluxo de excitação que movimenta o organismo. Consultar o livro de LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B.. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001 para obter uma definição mais minuciosa. Ler, ainda, HANNS, Luiz Alberto. *A Teoria Pulsional na Clínica de Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

um erro (Pessimista)” (FIGUEIREDO, 2003). A despeito da esperança de uma vitória de Eros sobre Tanatos, Freud interroga, contudo, “quem pode prever com que sucesso e com que resultado?” (FREUD, 1997).<sup>48</sup>

Como anteriormente apontado, a interlocução entre Foucault e a psicanálise é efetuada por Butler. A subjetivação como processo de subordinação e formação do sujeito é também um postulado foucaultiano, que aquela autora retoma. O sujeito não é somente formado na subordinação; tal subordinação é a condição de possibilidade dele.

Em certo sentido, de acordo com a autora, o sujeito é constituído mediante *exclusão* e diferenciação, que são posteriormente escondidas pelo efeito da autonomia. A autonomia é, pois, a conseqüência de uma dependência negada pelo encobrimento do rompimento que a constitui. Dependência e rompimento precedem e condicionam a formação do sujeito. Ser não-ser consiste na subjetivação.<sup>49</sup>

Para Georg Simmel<sup>50</sup>, a vida enquanto fronteira, enquanto experiência liminar, insurge como possibilidade derradeira do ser. O caráter transcendental da vida significa precisamente o reconhecimento e a transgressão do limite da morte. Como estar, entretanto, simultaneamente dentro e fora do limite?

---

<sup>48</sup> A “contradição irresolúvel”, diz Lévi-Strauss, estrutura todo mito. Como sustenta Freud, “a teoria das pulsões é, por assim dizer, a nossa mitologia. As pulsões são seres míticos, grandiosos na sua indeterminação” (FREUD apud LAPLANCHE e PONTALIS, 2001). Para aprofundamento sobre as chamadas pulsões de morte e de vida, ler FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2003; FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997; FREUD, Sigmund. “Sobre a Transitoriedade” (1916 [1915]). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974; FÉDIDA, P.. *Clinica Psicanalítica. Estudos*. São Paulo: Escuta, 1988; FIGUEIREDO, Luís Claudio. *Psicanálise – elementos para a clínica contemporânea*. São Paulo: Escuta, 2003; e PONTALIS, J.-B.. *Perder de Vista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. Consultar, ainda, LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B.. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>49</sup> Conferir BUTLER, Judith. “Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do ‘pós-modernismo’”. *Pagu*, Campinas, SP, 11, 1998 e BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford University Press, 1997. Ler, ainda, HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”. Em: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

<sup>50</sup> Conferir SIMMEL, Georg. “El conflicto en la cultura moderna”. Em: *Sobre la individualidad y las formas sociales*. 1918; SIMMEL, Georg. *Política & Trabalho*. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 1998; SIMMEL, Georg. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998; FERREIRA, Jonatas. “Da vida ao tempo: Simmel e a construção da subjetividade no mundo moderno”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, 44, 2000; MORAES, E. (org.). *Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983; e WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Editora 34, 2000.

Ser e não-ser são coextensivos – espacial e temporalmente. Habitar entre o dentro e o fora significa também situar-se entre o passado e o futuro. “(...) Apenas esses dois [o passado e o futuro] constituem tempo de alguma magnitude, quer dizer, tempo real. Mas como um não é mais e o outro ainda não é, a realidade adere apenas ao presente” (SIMMEL apud FERREIRA, 2000). O presente, por sua vez e por conseguinte, se estende para trás e para frente. É ele de fato transcendência, ou excesso: volta ao passado e espreita o futuro.

Transparece aqui a coalizão entre o desejo e a fruição. “(...) Todo prazer quer eternidade, uma profunda, profunda, profunda eternidade”, *assim falava Zarathustra*. Simmel afirma que é o fato de o desejo ser orientado para a sua satisfação que permite ser vislumbrada a possibilidade de felicidade (não se trata aqui da mesma vontade de poder ou de felicidade nietzscheana?).

É a despeito e a partir da convicção fatalista – da inevitabilidade da morte – que advém a possibilidade da vida – a vida como êxtase, como potência de si mesma. Irrompe aqui a aventura<sup>51</sup> – a busca ininterrupta pela contingência, o processo ousado e intenso da experiência.

Na aventura (...) apostamos tudo justamente na chance flutuante, no destino e no que é impreciso, derrubamos a ponte atrás de nós, adentramos o nevoeiro, como se o caminho devesse nos conduzir sob quaisquer circunstâncias (SIMMEL, 1998b).

É a aventura forma de experiência. “O segredo da forma está em que ela é uma fronteira; ela é a coisa em si e ao mesmo tempo o concluir da coisa, a área [*Bezirk*] em que ser e não-mais-ser da coisa formam unidade” (SIMMEL apud FERREIRA, 2000). A aventura, destarte, advém da relação conflituosa entre a vida e a morte. O conflito é condição da existência social, psíquica e física. A despeito da concepção comum que dissocia a vida da morte, resguardando àquela a positividade, Simmel entende que a existência insurge de ambas, imbricadas. Mesmo este elemento que, isolado, é perturbador e destrutivo, ocupa o lugar que lhe é reservado. Presença da ausência. A oposição constitui a própria relação.

---

<sup>51</sup> Sobre a aventura, ler “A aventura” de Georg Simmel, em *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.



A aventura extrapola o contexto da vida... e penetra novamente nele – como transfiguram os sonhos na memória. A aventura permite resgatar ainda a dimensão artística. Ambas, aventura e arte, são *sentidas* como dis-junção de uma vida toda. Como declara Simmel,

Justamente porque a obra de arte e a aventura se opõem à vida (mesmo que nos mais distintos significados do oposto)<sup>52</sup>, uma e outra são análogas à totalidade de uma vida, como é representado em um pequeno corte e na densidade da experiência do sonho (SIMMEL, 1998b).

Os perigos, os desafios, a ousadia e a conquista – a busca pelo inusitado e a intensidade da experiência que permitem sentir a vida – configuram a aventura. A morte traduz o desconhecido. E também a vida.

Simmel concebe, ainda e finalmente, a aventura como uma experiência erótica. Mais uma vez, subjaz a essa concepção a relação entre Eros e Tanatos. O êxtase culminante e cadente e a eternidade – a atitude romântica<sup>53</sup> – permeiam tal experiência. A totalidade da vida é sentida num instante.

A morte descola a vida de seus conteúdos e dá forma a ela. Daí, advém a possibilidade da aventura. É a morte, portanto, espaço não somente de extinção como também de significação.

O sujeito não é substância. Não é uno, indivisível, completo e acabado. Não é plenamente consciente. Não é.

Na rede de participação, na rede relacional, constitui-se a pessoa. São os sujeitos posições. Inter-relacionais. A dicotomia indivíduo-sociedade já não faz sentido. Perpassar pelas diferentes reflexões e problematizações a respeito das noções de pessoa, indivíduo e sujeito reverbera tal assertiva.

<sup>52</sup> No original aparece “Gegenüber”, que também pode significar “perante”, “estar diante de”.

<sup>53</sup> De acordo com Georg Lukács, na *Teoria do romance*, o romance não é senão a luta contra o poder do tempo. Desse combate emergem a esperança e a reminiscência. “Qual é o sentido da vida?” é a pergunta em torno da qual se movimenta o romance. Para as possíveis respostas a ela, ler o já citado livro de BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Relações que se constroem e constroem, processos de subjetivação. Isso faz sentido. É a pessoa vir-a-ser. Múltiplo, fragmentado, descentrado, o sujeito é não-é, coextensivamente.

Nesse universo de fronteiras que se rompem e de transgressões que irrompem, o limite-liame é interrupção e transcendência. A morte como alteridade significa o confim a despeito do qual e, contudo, a partir do qual a vida se constitui.

Ausência presente, esse outro – a morte social, psíquica e física – constitui o eu. Eu-outro. Vida-morte. Morte-vida. Inversão que é pertinente em mostrar ser tal coexistência espaço ambíguo – espaço de emergência, no duplo sentido: de cessação e de criação de possibilidades e sentidos.

A subjetividade como devir é não é. O sujeito nunca chega a ser. É sendo. Transparece nesse espaço liminar – *entre* o dentro e o fora (o dentro do fora?), entre o passado e o futuro, entre a vida e a morte.

O finito-ilimitado de que fala Deleuze, em referência a Nietzsche e a Foucault, reverbera aqui esse espaço de extinção e significação com que entram em relação as forças do homem. A vida pulsa. De acordo com a teoria psicanalítica, o desejo, como caminho, é um caminho limitado, mas infinito – uma vez atingido o limite, este se desloca mais adiante.<sup>54</sup>

Trata-se do fim como princípio. Aqui o texto vislumbra o fora-do-texto como parte de si. É o outro constituinte do eu. É a morte constituinte da vida. Linhas e entrelinhas do sujeito em (des)construção. Ser não ser, eis a questão que a metáfora do ensaio – infindo – desvela.

---

<sup>54</sup> Consultar NASIO, Juan-David. *Cinco Lições sobre a Teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

*Primeiríssimo Plano*

**O presente de Prometeu**

*Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte,  
peguem em mim, e me depositem também  
numa canoinha de nada, nessa água que não  
para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a  
fora, rio a dentro — o rio.*

Guimarães Rosa, *A Terceira Margem do Rio*

Morte e vida constituem a existência. Aquela amiúde é relacionada à negatividade. Em *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*, Giorgio Agamben discorre a respeito da relação essencial estabelecida entre a morte e a linguagem na tradição filosófica ocidental. A “faculdade” da morte e a “faculdade” da linguagem (termos pelo autor utilizados) seriam, ambas, permeadas e mesmo fundadas pela negatividade. Falante e mortal, o homem é, nas palavras de Hegel, o ser negativo que “é o que não é, e não é o que é” (AGAMBEN, 2006, p. 11), nas palavras de Heidegger, o “lugar-tenente (*Platzhalter*) do nada” (AGAMBEN, 2006, p. 11).<sup>55</sup>

Não obstante, cultural e historicamente, são diferentes as maneiras de encarar a morte. De acordo com João Pedro Mendes, em “A morte e o além na *Eneida*”, do oriente ao ocidente, envolvendo o Egito, a Mesopotâmia e as regiões limítrofes dos Bálcãs, o problema da morte e da vida estava presente. O autor aponta a distância gigantesca de tempo e concepção que vai de Epicuro, que é indiferente à morte (“A morte não é nada com respeito a

---

<sup>55</sup> Os filósofos Hegel e Heidegger são referências basilares para Agamben na obra supracitada: *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

nós: quando existimos, ela ainda não existe; quando ela existe, nós já não existimos”), a Sartre e Heidegger, para quem ante o pensamento da morte como naufrágio total de um ser que contempla o nada, irrompe instintivamente no homem a angústia ou a náusea. Para este último autor, a morte não é encarada como aquela do animal, como simplesmente um fato biológico. A experiência da morte é a forma de antecipação da sua possibilidade. O ser-para-a-morte heideggeriano assume, portanto, a possibilidade da impossibilidade da existência.<sup>56</sup>

Aventurar-se na travessia da realização desta Dissertação e dos filmes *Flores* e *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* significou e significa dar margem a esses diversos sentidos. A impossibilidade do nada é arrostada como possibilidade infinda. Dar voz aos enlutados assim como aos trabalhadores do cemitério permitiu e permite experienciar a morte não mais simplesmente como o decesso, mas como a possibilidade mais própria e insuperável da existência humana.

O Mito de Prometeu serve como alegoria para (des)velar a existência a partir da coexistência do ser e do não-ser, da vida e da morte. O titã Jápeto, irmão de Cronos, tinha dois filhos que se tornaram o elo entre os deuses e os humanos: Prometeu (que quer dizer “o que encerra arte, habilidade, astúcia”) e Epimeteu (que quer dizer “o que só aprende depois do erro”). No *Protágoras* de Platão, os deuses fizeram as criaturas a partir de uma mistura de terra, limo e fogo. A própria palavra latina “homem” está ligada a “húmus”. Posteriormente, deram aos irmãos Prometeu e Epimeteu a incumbência de distribuir a cada uma delas a capacidade que lhe fosse mais adequada. Para essa tarefa, eles tinham um certo prazo, ao fim do qual as criaturas sairiam das trevas do centro da terra para a luz. Combinaram, então, que Epimeteu faria o serviço e Prometeu o verificaria. E assim foi feito. Epimeteu distribuiu força, alimentos, velocidade, proteção a todos, de tal forma que as criaturas pudessem sobreviver; no entanto, deixou o ser humano nu, sem nenhum atributo que o protegesse. Quando Prometeu

---

<sup>56</sup> Consultar MENDES, João Pedro. “A morte e o além na *Eneida*”. Em: *Classica*. São Paulo, v. 7/8, 1994/1995.

foi verificar o trabalho de seu irmão, percebeu perplexo a situação do ser humano. Daí, resolveu dar a ele um presente. Roubou o fogo de Hefesto e a sabedoria (para utilizá-lo) de Atena. Tratava-se, destarte, de um presente ambíguo: revelava ao ser humano a mortalidade ao mesmo tempo em que o capacitava de significar a própria vida.<sup>57</sup>

O presente de Prometeu intitula a dissertação precisamente pela ambigüidade que está aí contemplada. O presente é fim e é princípio. Como o é o tempo (presente).

Ademais e finalmente, o mito é “daquele que promete”. E a etimologia de “prometer” remete deveras a “oferecer possibilidades de”. O espaço da morte é, destarte, encarado como fim naqueles dois sentidos: como final e como finalidade da vida. “Ser não ser”, eis a questão! É a morte limite e transcendência. É a despeito e *a partir* dela que se criam possibilidades de vida.

Em “A iconografia do medo (Imagem, imaginário e memória da cólera no século XIX)”, Ariosvaldo da Silva Diniz traça um breve histórico das atitudes diante da morte e dos mortos na sociedade ocidental. De acordo com o autor, até o século XVIII, não havia uma separação radical entre a vida e a morte. A morte era assunto doméstico – uma boa morte significava uma morte cercada por entes queridos, uma cerimônia aberta à comunidade e um sepultamento na igreja ou no cemitério contíguo. Com o advento do iluminismo e das revoluções burguesas e, portanto, com o avanço do pensamento racional, a laicização das relações sociais e a secularização da vida cotidiana, a partir do século XIX, a morte deixou de ser partilhada. Chegou ao fim a morte solene, em família. Passou-se a morrer no hospital. Os mortos foram, assim, apartados dos vivos, confinados, por fim, na periferia das cidades. Se até esse século, os mortos faziam parte da vida, passou a pesar sobre a morte o silêncio civilizado,

---

<sup>57</sup> Tal mito foi pesquisado nas seguintes páginas da internet: [www.culturabrasil.org/mitologianagrecia](http://www.culturabrasil.org/mitologianagrecia); [www.consciencia.org/platao\\_protogoras.shtml](http://www.consciencia.org/platao_protogoras.shtml); [www.prometeu.com.br/duvidas.asp](http://www.prometeu.com.br/duvidas.asp); e [www.adorofisica.com.br/trabalhos/alkimia/hist2/trab1.htm](http://www.adorofisica.com.br/trabalhos/alkimia/hist2/trab1.htm).

a indiferença aparente e a atitude racional e prática que visa remover da vida o peso da morte.<sup>58</sup>

De acordo com José Carlos Rodrigues, em *Tabu da Morte*, da Antigüidade à Idade Média, havia familiaridade entre os vivos e os mortos. Na Idade Média, o lugar mesmo dos mortos era também o dos vivos. O cemitério era o centro da vida social. Juntamente com a igreja, constituía praças públicas ou sítios, que abarcavam o comércio, as proclamações e todos os modos de informação coletiva. Era espaço de passeios, brincadeiras e diversões. A morte era, pois, pública e comunitária.

Durante essa idade, até por volta do século XVI, a morte desempenhava enorme papel nas artes, nas decorações, religiosa e leiga, nos jogos e nas danças. Coexistiam o profano e o sagrado, a vida e a morte. A visão e a iconografia da morte eram essencialmente alegres e folclóricas. Envolviam uma espécie de grande festa comunitária e igualitária: reis, bispos, príncipes, burgueses, plebeus, todos eram iguais diante da morte. Ainda segundo a descrição minuciosa de Rodrigues, as pessoas freqüentavam e habitavam o cemitério, sem se impressionar absolutamente, sem se incomodar com a proximidade das fossas comuns que ficavam escancaradas até que se enchessem, sem se perturbar com as exumações, misturando-se às cerimônias fúnebres que aí se verificavam. Tampouco a visão e o cheiro do cemitério impediam que aí se localizasse freqüentemente o forno comunal de pão. A proximidade entre alimentos e cadáveres mal enterrados, exumados, expostos – que causaria extremo nojo aos contemporâneos – insensibilizava os medievais.

A convivência com a morte inclui [incluía] a proximidade com a decomposição, seja de modo figurado, nas artes, seja de modo concreto, nas exumações ou nas sepulturas coletivas que permaneciam meio abertas até serem completadas. No cemitério aconteciam as coisas públicas, até aproximadamente 1750: nele as pessoas iam passear, dançar, vender e comprar, lavar a roupa; nele se dava a justiça, se resolviam questões políticas da comunidade, se consumavam execuções, se faziam reuniões, representações teatrais e se deixava o gado pastar (RODRIGUES, 1983, p. 165).

A partir do século XVI, tais sentimentos começaram a se transformar. No século XVIII, traços das atividades econômicas que se desenvolviam no cemitério ainda perduraram,

---

<sup>58</sup> Consultar tal artigo, entre outros, no livro organizado por KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagem e Memória: Ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

mas desapareceram definitivamente dele as feiras medievais. As representações de esqueletos e caveiras, freqüentes sobretudo nos séculos XVII e XVIII, passaram a desempenhar função ideológica diversa daquela visão e iconografia da morte medievais. Crânios, tíbias, combinados a foices, relógios e enxadas de coveiros passaram a compor o imaginário macabro. De julgamento ou, mesmo ainda, sono, a imagem da morte começava a se transfigurar para apodrecimento e decomposição. A repugnância aos odores e emanações que acompanham as práticas funerárias surgia também nesse período. O cemitério passava a ser identificado como lugar de poluição.

Os túmulos individuais, existentes na Antigüidade, reapareceram entre os séculos XII e XVI. Tal individualização marcava mudanças profundas nas concepções da morte e da vida e expressava uma tentativa de preservação das vidas dos mortos. Esses túmulos individuais bem como as inscrições funerárias e as representações na estatuária fúnebre asseguravam a permanência deles mediante uma sobrevivência simbólica. Máscaras, estátuas e pinturas também exemplificam tal processo de individualização.

Esse processo de assinalamento das sepulturas se desenvolveu sobretudo a partir do século XIV e passou a dominar o universo funerário a partir dos séculos XVII e XVIII. Tal preocupação, e mais tarde obrigação, de dotar cada morto de uma sepultura, exigindo-se que os sepultamentos ocorressem lado a lado, e não mais em superposição, começava a delinear a configuração do cemitério na contemporaneidade: de uma multidão de sepulturas individuais.

Assim, paulatinamente, os lugares de inumação e os monumentos funerários foram privatizados e os destinatários das homenagens fúnebres, apropriados por meio da conservação da lembrança deles. Tais práticas reverberar-se-iam também na contemporaneidade. Rodrigues salienta, contudo, que a moldagem de retratos realistas dos cadáveres era em parte contemporânea e em parte imediatamente posterior à transformação

dos corpos dos mortos em interditos da visão. Surgia, pois, paralelamente à individualização a generalização do uso de caixões, que fechavam os mortos e subtraíam-nos dos olhares.

A partir dos séculos XII-XIII, o temor da morte começava a se manifestar. Como outrora assinalado, a morte assumia não mais uma imagem serena, mas uma concepção judiciária, associada estreitamente a um entendimento da vida como biografia particular. Como bem observa Philippe Ariès, a arte de morrer foi substituída pela arte de viver, mas viver como preparação para morrer. Posteriormente, tal concepção também se modificaria e a imagem da morte associar-se-ia a impureza e o perigo.

A angústia ante a e diante da morte proliferava-se com a mesma intensidade que a fabricação de relógios no decorrer dos séculos XVI e XVII.

Restam [restavam] apenas dois caminhos, duas estratégias de sobrevivência: controlar o futuro através da 'vida eterna' ou então imobilizar o tempo através de tentativas simbólicas de conservação e de preservação dos mortos e de seus corpos. Ambas as estratégias serão [foram] utilizadas na batalha ocidental-capitalista para vencer a morte (RODRIGUES, 1983, p. 140).

A conjunção do processo de individualização, das transformações da afetividade e do aparecimento da sepultura-signo significava a negação da morte e a preservação dos mortos.

Sobreveio a partir do século XIX a dramática encenação fúnebre, marcada pelo desespero e recusa da morte. Tanto os mortos quanto a morte, nessa época, foram promovidos ao status de objeto belo. A estética fúnebre que comportava tal beleza demonstrava a ambigüidade das representações e práticas funerárias: essa promoção era contemporânea ao pavor da morte. É por isso que significava uma rejeição da finitude. Essa beleza era, portanto, uma dissimulação do medo.

A associação da cor preta à morte surgiu a partir do século XVI e estava relacionada ao caráter sombrio que esta adquiriu. Ademais, o uso de uma cor especial para distinguir os enlutados correspondia, por um lado, a uma necessidade relativamente recente de separar o que está ligado à morte e o que está ligado à vida e, por outro, à apropriação dos mortos pelos entes que lhes eram próximos. Quando vida e morte não se opunham e quando a morte era vivida coletivamente tal discriminação era desnecessária.



Ocorria, ainda, a presença de pessoas que durante os funerais ajudavam a transportar os mortos até as sepulturas e a chorar sobre eles em troca de esmolas e/ou das capas, geralmente pretas, utilizadas nas cerimônias por aqueles que eram contíguos a tais mortos. Paulatinamente, essas personagens também desapareceram de cena.

Concomitante a isso, a administração do cemitério (limpeza, construção de vias de circulação, fornecimento de informações, etc.), como já ocorria em relação à cidade, tornava-se função das autoridades públicas. Como observa Louis-Vincent Thomas, citado por Rodrigues,

Não é singular que a configuração das cidades se pareça tanto com a dos cemitérios? A ordenação de uma e de outra obedece ao mesmo enquadramento geométrico e a repartição dos elementos responde a questões similares. *Habitat* individual e coletivo, ruas, avenidas, praças onde a circulação é regulamentada, bairros aristocráticos ou populares, lugares de descarga, cartazes e tabuletas, tudo isso se encontra nas aglomerações dos vivos e dos mortos, em escalas variáveis segundo suas populações. Mesmo os grandes cemitérios, como as grandes metrópoles, têm seus arranha-céus, suas ‘torres de silêncio’, ou as terão, para conciliar o crescimento do número e a penúria do espaço; e têm freqüentemente seus fornos crematórios, equipados como as usinas modernas... (RODRIGUES, 1983, p. 241).

O cemitério passava a ser objeto de planejamento urbano, de apreensões ecológicas e de preocupações estéticas. Ornar as sepulturas de flores, objetos de arte, retratos e textos evocadores tornava-se cada vez mais usual.

O processo de laicização que atingiu os domínios da vida e da morte durante o Século das Luzes reverberava a separação entre o corpo e a alma, a transformação daquele em objeto, a apropriação da morte pela medicina, o desenvolvimento da ideologia higienista e a conseqüente separação entre o cemitério e a igreja e a cidade. As concepções da morte e do morrer, antes vinculadas à magia e à religião, passavam a ser vinculadas à ciência.

Entre os séculos XIX e XX, há o silenciamento da dor, a privatização e mesmo a diminuição da duração do luto, o desaparecimento do cortejo fúnebre, das condolências, das visitas e das últimas homenagens, a neutralização dos ritos funerários e a economia dos sentimentos e das emoções.

Para evitar a morte, passa-se a investir em medicina, previdência, segurança. De acordo com Rodrigues, “(...) isto se aplica a tudo em uma sociedade em que a vida humana foi

transformada em mercadoria: aos tratamentos médicos, às relações com a ecologia, à previdência social, à limitação dos armamentos, à pesquisa científica...” (RODRIGUES, 1983, p. 285). A supressão da morte remete, portanto, não às sensibilidades individuais, mas à coerção social que trata a morte como tabu.<sup>59</sup>

Também Edgar Morin, em *O Homem e a Morte*, e Jean Baudrillard, em *A Troca Simbólica e a Morte*, discorrem a respeito da individualização e da negação da morte – a interiorização moderna da angústia da morte – que são, segundo o último autor, produtos do sistema. Para ele, a instituição da morte, tal como a da sobrevivência e da imortalidade, é uma conquista tardia do racionalismo político de castas de sacerdotes e de Igrejas – eles fundam seu poder sobre a gestão dessa esfera imaginária da morte. Quanto ao desaparecimento da sobrevivência religiosa, trata-se da conquista, mais tardia, de um racionalismo político de Estado – ele funda seu poder sobre a gestão da vida como sobrevivência objetiva; é do imaginário desta vida que aumenta o poder do Estado. A única condição de possibilidade da Igreja bem como do Estado é a liquidação da exigência simbólica do grupo. Entra aqui em

---

<sup>59</sup> Sobre o tabu da morte, a que se associam a impureza e o perigo, consultar DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976 e MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Publicações Europa-América, 1970. A esse respeito, entre os hindus, ver DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus: O Sistema das Castas e Suas Implicações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992 e, entre os Azande, ver EVANS-PRITCHARD, E. E.. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. Ainda sobre o tabu da morte, próximo do tabu que recai sobre a sexualidade, ler GORER, Geoffrey. “The Pornography of Death”. Em: *Death, Grief, and Mourning in Contemporary Britain*. London: Cresset Press, 1965, citado por Zygmunt Bauman, em *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Cambridge, Oxford: Polity Press, Blackwell Publishers, 1992. A fronteira entre a morte e a sexualidade é tênue. Segundo Rodrigues, em *Tabu da Morte*, os dois mitos fundamentais de superação da morte, o do renascimento e o do duplo, “são transmutações, projeções fantasmáticas e noológicas das estruturas da reprodução, isto é, dos dois modos pelos quais a vida sobrevive e renasce: a duplicação e a fecundação” (RODRIGUES, 1983, p. 81). Na África, por exemplo, os estudos de Louis-Vincent Thomas e P. Erni demonstraram que há um paralelismo constante entre os ritos de nascimento, os ritos de morte e os ritos de iniciação. Rodrigues observa, ainda, que a festa antiga dos hindus em que se celebravam os mortos coincidia com a festa da colheita; as mulheres *Algonkin* que desejavam tornar-se mães deviam acorrer à cabeceira de um moribundo para que a alma dele se alojasse nelas; e, finalmente, os tibetanos vêem na criança que nasce no momento da morte do grande Lama a reencarnação deste. Amiúde acredita-se que o último nascido é a reencarnação do último morto e se lhe atribui o nome deste. Os exemplos são inúmeros. O próprio termo “inumação” remete a “colocar em húmus”, ou seja, “fertilizar”. “Humus fécondant, dont les rites funéraires, les nécropoles et les divers lieux de mémoire portent, à loisir, témoignage. La mort des ascendants est cela même qui introduit à la plénitude de la vie” (MAFFESOLI, 2002, p.169). Para uma exposição mais detalhada sobre isso bem como a respeito da história da morte no ocidente, ler os livros de RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983; THOMAS, Louis-Vincent. *Rites de Mort*. Paris: Fayard, 1985; MAFFESOLI, Michel. *La Part du Diable: précis de subversion postmoderne*. Flammarion, 2002; e ARIÈS, Philippe. *Essais sur l’histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

cena a economia política. Contra as comunidades e o cerimonial coletivo, a Igreja impõe uma economia política da salvação pessoal. Ainda no século XV, a festa que foi a Dança da Morte, em que havia igualdade de todos diante da morte, desafiava a ordem desigualitária do nascimento, da riqueza e do poder. Eis o último momento em que a morte pôde aparecer como fala coletiva. Já no século XVI, a figura moderna da morte generalizou-se. Com a Contra-Reforma, os jogos fúnebres e obsessivos do Barroco e, especialmente, com o protestantismo, individualizaram-se as consciências diante de Deus e acelerou-se o processo de angústia individual diante da morte. Com a desintegração das comunidades tradicionais, cristãs e feudais pela Razão burguesa e o sistema nascente da economia política, houve a obsessão pela morte e a vontade de aboli-la por meio da acumulação. A morte tornou-se o motor fundamental da racionalidade da política econômica. José de Souza Martins, em *A Morte e os Mortos na sociedade brasileira*, estende a discussão para uma denúncia da exploração capitalista da morte, em que o pobre vê-se sem recursos mesmo na derradeira hora. Tal situação, que contraria o mito da morte igualitária pregado pela Igreja, é exemplificada na obra de João Cabral de Mello Neto, *Morte e Vida Severina*, analisada por Marlyse Meyer, em “Morte na Poesia, Mortes Severinas”, naquele livro, *A Morte e os Mortos na sociedade brasileira*, e no canto musicado por Chico Buarque, homônimo do livro de João Cabral de Mello Neto.

A secularização dos cemitérios caracterizou, assim, a substituição da administração deles da Igreja para o Estado. Voltando a Baudrillard, o sistema, que vive da produção da morte, a nega e entra num processo de acumulação da vida como valor. Cessa a reversibilidade simbólica da morte. Toda a cultura ocidental esforça-se, assim, para dissociar a vida da morte, em benefício da vida como positividade. Para este autor, só o simbólico, que

deixa a morte significar abertamente, dá fim à acumulação e possibilita a reversibilidade da vida na morte.<sup>60</sup>

As atitudes diante da morte e dos mortos no Brasil<sup>61</sup> são traçadas por Mauro Guilherme Pinheiro Koury na “Apresentação” do livro de Milena Carvalho Bezerra Freire, *O som do silêncio: isolamento e sociabilidade no trabalho de luto*.<sup>62</sup> O autor mostra que a morte e a sua relação com o mundo dos vivos nas últimas décadas têm sido apreendidas por códigos mais individualistas e não mais por expressões de uma sociabilidade relacional características dos anos oitenta do século XX, como havia sugerido Roberto DaMatta, em *A Casa & A Rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Nessa obra, DaMatta diferencia os sistemas modernos, que se preocupariam com a morte, dos sistemas relacionais, que se preocupariam com os mortos. Naqueles, as sociedades individualistas, as práticas tentariam destruir os mortos, deles não devendo ficar nem mesmo uma memória, pois pensar sistematicamente nos mortos e falar constantemente deles seria uma atitude classificada como patológica. Este autor considera incluir-se o Brasil no segundo grupo.<sup>63</sup>

Contudo e por sua vez, Freire, no livro citado, demonstra que atualmente no Brasil existe um distanciamento dos mortos – substitui-se o convívio familiar pela medicalização em

---

<sup>60</sup> Conferir os livros já citados de MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Publicações Europa-América, 1970 e de BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. Ler, ainda, o livro, também citado anteriormente, de BAUMAN, Zygmunt. *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Cambridge, Oxford: Polity Press, Blackwell Publishers, 1992; o livro de BERG, David W. e DAUGHERTY, George G. (org.). *The Individual, Society and Death: An Anthology of Readings*. 1972; e o livro de CLARK, David (org.). *The Sociology of Death: Theory, Culture, Practice*. Blackwell Publishers/The Sociological Review, 1993. Finalmente, para obter uma relação da bibliografia existente a respeito da morte, consultar NORTE, Selmo José Queiroz. *A Vida Que a Morte Cria: Uma Interpretação Antropológica Da Percepção Japonesa Do Fenômeno Morte*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, UnB, 1994.

<sup>61</sup> “Brasil” assim como “ocidente” são aqui operadores textuais, como diria Jacques Derrida. Aparecem com “b” e “o” minúsculos porque não se tratam de categorias fechadas, lineares e fixas, mas sim de noções que abarcam representações e práticas heterogêneas, algumas das quais são apresentadas nesta Dissertação.

<sup>62</sup> Conferir FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. *O som do silêncio: isolamento e sociabilidade no trabalho de luto*. Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2006. Outro livro e outro texto sobre esse tema são *A Morte e os Mortos na sociedade brasileira*. São Paulo: Editora Hucitec, 1983, organizado por José de Souza Martins, já citado, e “Ritos da Vida Privada”. Em: SOUZA, Laura de Mello e. *História da Vida Privada no Brasil I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, de Mary del Priore.

<sup>63</sup> Consultar DAMATTA, Roberto. *A Casa & A Rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

hospitais e posterior sepultamento em locais afastados das cidades, reprova-se o luto público e economizam-se os sentimentos e as emoções. O Brasil estaria, assim, transitando para o grupo que DaMatta define como individualista.

A autora assinala, ainda, o surgimento de cemitérios particulares concomitante à crescente especulação imobiliária ocorrida nos cemitérios públicos. Citando Maria Elizia Borges, Freire afirma que os cemitérios brasileiros estão hoje lotados e são precariamente administrados – há falta de funcionários, de vigilância noturna e, portanto, há constantes depredações provocadas por vândalos, conseqüências de minguadas verbas orçamentárias necessárias à manutenção desses cemitérios. A autora parte de uma pesquisa realizada no Morada da Paz, um cemitério particular localizado na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, para mostrar tal processo.

A despeito do surgimento dos cemitérios parques, como é o caso do cemitério assinalado, que seriam, além de moradas dos mortos, ambientes de sociabilidade entre os vivos e que poderiam ser concebidos como resultados da formação de uma nova sensibilidade no Brasil do século XXI, Freire afirma que o caminho da individualização é a tônica de enfrentamento da morte no Brasil urbano de hoje. Esses cemitérios seriam tão-somente espaços societários especializados, criados pelo jogo mercadológico, que reafirma o isolamento dos enlutados e o silenciamento da dor.

Também em Florianópolis, em Santa Catarina, a higienização afastou do centro da cidade o Cemitério São Francisco de Assis. Esse cemitério, mais conhecido como Cemitério do Itacorubi, por localizar-se no bairro do Itacorubi, exatamente na bifurcação que leva às praias do Norte e do Sul da Ilha, foi fundado na década de 1920, a partir da transferência do antigo cemitério municipal, em decorrência da abertura ao tráfego da Ponte Hercílio Luz (na cabeceira insular, onde se encontra o Parque da Luz). Contudo, como analisa Fernando Bitencourt, em “Rito Funerário entre os Florianopolitanos: corpos em diálogo”, com o

crescimento da cidade, o conjunto – cemitério, lixão e penitenciária (próximo dos quais aquele foi construído) – voltou para o interior de onde havia sido expurgado.<sup>64</sup>

Hoje, ele abriga cerca de 57 mil habitantes, de acordo com o administrador Jairo, para quem o cemitério consiste numa cidade, se não num município. É ele, de fato, o maior de Florianópolis.<sup>65</sup> Encontra-se lotado e, como previsto por Borges, enfrenta problemas administrativos – há escassez de funcionários sanada pela presença de trabalhadores particulares que lá atuam.<sup>66</sup>

Os cemitérios, especificamente o Cemitério do Itacorubi, tratam-se de espaços simbólicos paradoxais que separam, mas que, concomitantemente, abrigam a vida da morte. Parentes, amigos e amores de pessoas perdidas bem como funcionários de funerárias, coveiros, jardineiros e lavadores de túmulos compartilham, de diferentes formas, desses e nesses espaços. Apartados do contexto social, dividem o isolamento e a sociabilidade dos e nos cemitérios.

Esses espaços – do luto, da memória, da tanatopraxia, do sepultamento, da exumação – são, assim, vivenciados ora por meio das visitas e reminiscências ora por meio do trabalho cotidiano de enfrentamento da morte.

A partir dessa imarginação<sup>67</sup>, debruço-me em seguida sobre reflexões escritas a respeito dos filmes *Flores* e *E a tristeza nem pode pensar em chegar...*

---

<sup>64</sup> Consultar BITENCOURT, Fernando G.. “Rito Funerário entre os Florianopolitanos: corpos em diálogo”. Em: *Revista Motrivivência (Educação Física, Corpo e Sociedade)*, Florianópolis, SC, 16, 2001. Sob perspectiva da geografia, a respeito da localização da morte na modelação do espaço urbano, ler COSTA, Maria Clélia Lustosa. “Os cemitérios e a espacialização da morte”. Em: ALMEIDA, Maria Geralda de e RATTIS, Alecsandro JP (org.). *Geografia: leituras culturais*. Goiânia: Alternativa, 2003. A autora sublinha a construção dos cemitérios em terrenos elevados e a arborização (para promover a circulação do ar), tal como acontece no Cemitério do Itacorubi em Florianópolis, como medidas do discurso médico-higienista brasileiro. O artigo tem como referência a cidade de Fortaleza, no Ceará.

<sup>65</sup> Há em Florianópolis 13 cemitérios públicos, incluindo o de Coqueiros, localizado no continente, e um particular, o Jardim da Paz, totalizando 14 cemitérios.

<sup>66</sup> Tal questão será posteriormente retomada.

<sup>67</sup> Neologismo que evoca a imaginação e o imaginário, criados a despeito e a partir da margem; Margem, imaginário e imaginação são, ainda, abarcados pela(s) imagem(ns).

A câmera exerce um fascínio sobre quem por ela olha e sobre quem por ela é olhado. Esse equipamento apodera quem o manipula – no sentido de dar poder – e quem por ele é visionado – no sentido de tomar o poder. Fascina, ainda, o espectador que assiste ao que é então produzido.<sup>68</sup>

A câmera capta tais intersubjetividades – de quem filma, de quem é filmado, da sociedade circundante e do espectador – e promove, por conseguinte, reflexão e (des)construção. Mas como e em que medida as representações da morte e da vida transparecem praticamente?

Como instrumento mediador, a câmera é deveras um entrave no estabelecimento de contatos, trocas e conseqüente realização do trabalho de campo. Tal limite é, contudo, ambíguo: impede ao mesmo tempo em que possibilita a pesquisa etnográfica. Se, por um lado, há quem negue ser filmado, por outro lado, há aqueles que se revelam apesar e a partir do aparato filmico. A câmera (des)vela.

A pesquisa de campo mediada por ela abre possibilidades de externar e compartilhar emoções, sentimentos, dor, alegria, amiúde encobertos e/ou negligenciados. Tratou-se e trata-se de forma de ressignificação do silenciamento moderno-contemporâneo que incide sobre a morte.

O processo de filmagem cria acontecimentos e personagens. Produz realidades, verdadeiras tanto quanto mentirosas.<sup>69</sup>

A experiência do inconsciente ótico é, destarte, um entreato que separa ao mesmo tempo em que resguarda a vida da morte. É (im)possibilidade (in)finda.

---

<sup>68</sup> “Pensar o objeto fotográfico [e, por extensão, o cinematográfico], em sentido amplo, refere-se à apropriação. A apropriação do real e sua transformação em realidade captada e revelada, capaz de reproduzir um espaço que foi visto e capturado por uma lente e transferido na sua imortalidade de objeto revelado para todo e qualquer olhar que a ele se atenha” (KOURY, 2004, p. 131). Conferir KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. “Fotografia e Interdito”. Em: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, 54, 2004.

<sup>69</sup> Ver nota 23.

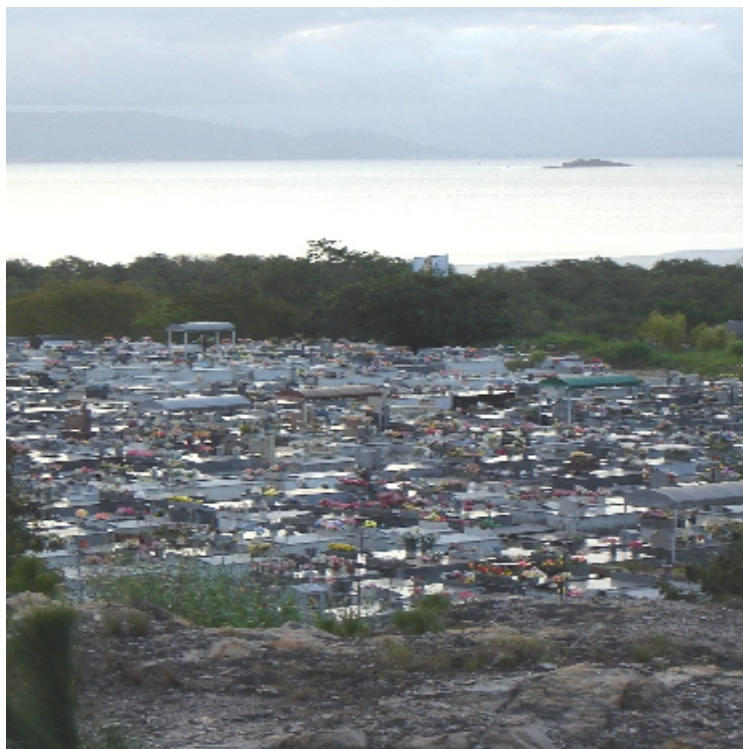
A coetaneidade dos campos antropológico e visual permite, assim, a interlocução, a investigação e a problematização.

Entre o fim e o princípio, esses dois campos insurgem como possibilidades para a aventura antropológica – a experiência ousada da arte, a busca ininterrupta pela insegurança e contingência da sensibilidade, o processo onírico (e intenso) do saber. Como já assinalado, a antropologia visual habita o lócus fronteiro ocupado pela “cultura filosófica” simmeliana – entre a ciência e a arte, a realidade e a ficção, o eu e o outro.

A morte descola a vida de seus conteúdos e dá forma a ela. Daí, advém a possibilidade da aventura. É a morte espaço não somente de extinção como também de significação e criação de possibilidades.

Itacorubi é um termo Tupi-Guarani que significa “rio das pedras esparsas”. Nesta Dissertação, no filme *Flores* e no filme *E a tristeza nem pode pensar em chegar...*, percorrer-se-á, destarte, a(s) terceira(s) margem(ns) ocupada(s) por esses eternos companheiros da morte. Acompanhar-se-á cada qual, depositado numa canoinha de nada, de onde enfrenta a morte, nessa água que não pára, nesse rio que faz da morte viva.



**Flores<sup>70</sup>**

Fotografia 1 – Érica – Cemitério do Itacorubi

Socialmente apartados e silenciados, os enlutados habitam um espaço marginal na sociedade ocidental moderno-contemporânea. O paradigma individualista aí regente, ao entender ser o humano indivisível, uno e acabado, procura remover da vida a morte. Ignora no ser humano toda a descontinuidade e as fissuras que o tornam fragmentado, em permanente (des)construção. Os enlutados são interditados precisamente porque evidenciam a presença dessa ausência que se quer inutilmente evitar. Eles explicitam a condição humana liminar, situada entre o dentro e o fora, o passado e o futuro, a vida e a morte.

---

<sup>70</sup> Ver QUINÁGLIA, Érica e HENNING, Carlos Eduardo. *Flores*. Filme Etnográfico. Brasil, 2006, 30 min..

“A objetividade do social funciona como uma espécie de regramento das subjetividades (...)” (KOURY, 2004, p.130). Também os sentimentos dos enlutados são negligenciados. O duplo, o inconsciente, o desejo, as pulsões, os afetos e as emoções, que condensei sob o termo imarginação, são aquilo que está *fora*, que, no entanto, constitui o lado de dentro. O(s) sujeito(s) (não pleno(s), consciente(s) e completo(s)) é (são) formado(s) por essa alteridade – a vida é constituída pela morte.

No Brasil, em particular, também recai sobre os enlutados o tabu que incide sobre a morte e os mortos. Indivíduos, invisíveis e indizíveis, são isolados socialmente.

Não obstante, o filme *Flores*, realizado no Cemitério do Itacorubi, na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina (ver fotografia 1), (des)vela tais subjetividades. Resgata fragmentos de existências anônimas, que, de outra forma, permaneceriam esquecidas. É, portanto, a antropologia visual que traz à luz a sombra da finitude. Mostra pessoas que perderam parentes, amigos e amores e a imarginação que as circunda.



Fotografia 2 – Érica – Túmulos entremeados de flores, cruzes e santos



Fotografia 3 – Érica – Túmulos com retratos

A partir da linha crescente e profícua de perquirição da antropologia visual e de seus projetos teórico-metodológicos, a prática de campo em *Flores* adota como forma-conteúdo de

apreensão e recepção das imagens o exemplo do cinema documentário de Eduardo Coutinho. Limites e possibilidades são criados mediante uma técnica de “filmar a relação”<sup>71</sup>. O filme é efetivado por meio da filmagem de entrevistas e rituais, que revelam as relações construídas entre os enlutados e as pessoas que visitam, assim como entre os enlutados e a sociedade a que pertencem.



Fotografia 4 – Érica – Cruzes, santos e anjos compõem o apanhado simbólico do cemitério

---

<sup>71</sup> Ver nota 25.



Fotografia 5 – Érica – Anjinho que remete à criança morta

Ademais, a realização do filme só é possível por meio da interação estabelecida com os diretores, também personagens do filme, cuja participação é evidenciada nas perguntas efetuadas e mesmo em certas imagens que (n)os expõe. Além da filmagem, a montagem e a edição também demonstram a presença de quem realiza o filme. E revelam a tenuidade da fronteira entre o documentário e a ficção. Nesse sentido, *Flores* ancora-se também no exemplo do cinema vérité de Jean Rouch.<sup>72</sup> As performances das personagens aliadas às escolhas na direção, produção e edição do filme demonstram esse confim. Há improviso de situações, precariedade de certas tomadas, ambigüidades e experimentações estéticas nos enquadramentos, na iluminação e na edição mesma.

A filmagem, que apreende as personagens, a montagem e a edição, que escolhem, cortam e ordenam as cenas, mostram estarem as narrativas inter-relacionadas. No filme, elas aparecem entrecruzadas, em constante interlocução. Tanto as escolhas das personagens e do enquadramento quanto o estabelecimento da seqüência das cenas, que se intercalam, ora se complementando ora se contradizendo, constroem trocas intersubjetivas.

---

<sup>72</sup> Ver nota 23.

De acordo com Gilberto Assis Brasil, em “A montagem e o uso do audiovisual em antropologia”, o filme documentário

tem ênfase, tem narrativa, tem inclusive dramaturgia, mas esses elementos são agregados ao filme não durante a elaboração do roteiro, mas durante a filmagem e mesmo principalmente na montagem. Ou seja, ao menos no documentário permaneceria válida a tese de Eisenstein sobre a precedência da montagem em relação aos outros momentos da elaboração do filme (BRASIL, 1999, p. 125).<sup>73</sup>

É, portanto, o processo de filmagem, produção e edição que cria as personagens, os acontecimentos e o próprio filme. Como aventura antropológica, encontros (e certos desencontros) permeiam uma realidade que não está pronta, mas sim que é construída no contato com a câmera.<sup>74</sup>

Finalmente, relações são também construídas pelos e com os espectadores, que dão ao filme sentidos diversos. A antropologia visual possibilita, destarte, construir tal sociabilidade<sup>75</sup>.



Fotografia 6 – Érica – Os símbolos-fronteiras: flores, velas, cruzes e inscrições funerárias

<sup>73</sup> Consultar BRASIL, Gilberto Assis. “A montagem e o uso do audiovisual em antropologia”. Em: LEITE, Ilka Boaventura (org.). *Ética e estética na antropologia*. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 1999.

<sup>74</sup> Tal questão será revisitada nas reflexões sobre o filme *E a tristeza nem pode pensar em chegar...*

Especificamente entre os enlutados o sustentáculo da relação é a dor comum da perda. De acordo com Michel Maffesoli, citado por Freire, “existe uma perpétua tensão entre o social e a evasão do social, entre a relação fundadora e a disjunção destrutiva. É essa ambivalência assumida que explica a permanência da sociabilidade. (...) Essa comunhão de emoções ou sensações, difundida nos atos mais cotidianos ou cristalizada nos grandes acontecimentos pontuais (...) é, *stricto sensu*, o que funda a vida social ou que faz lembrar sua fundação” (FREIRE, 2006, p. 174). O Dia de Finados trata-se de um grande acontecimento que possibilita a sociabilidade, ainda que efêmera, entre esses eternos companheiros da morte.

Ademais, ainda segundo Maffesoli, em *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*, sobre todas as manifestações festivas paira, de modo mais ou menos aparente, o vestígio carregado da finitude. Elas cristalizam a angústia do tempo que passa e o integram num ritual que o torna aceitável.<sup>76</sup>

Louis-Vincent Thomas, por sua vez, afirma que é hábito da sociedade urbana ocidental, excetuando-se as perdas recentes, visitar as necrópoles apenas nos dias um e dois de novembro, datas em que são comemorados respectivamente a Festa de Todos os Santos e o Dia de Finados<sup>77</sup>, menos por convicção do que por rotina. Uma das



<sup>75</sup> Sociabilidade é aqui entendida como a relação intersubjetiva que agrega uma multiplicidade de vozes a partir e por meio de interesses comuns. Ocorre, segundo Simmel, citado por Freire, quando os conteúdos “(...) transformam o mero agregado de indivíduos isolados em formas específicas de ser com e para um outro – formas que estão agrupadas sob o conceito geral de interação” (FREIRE, 2006, p. 153). Tal sociabilidade, como atesta ainda Simmel, contempla, “(...) entre todos os fenômenos sociológicos, com a possível exceção de ‘olhar um para o outro’, a conversa [como] a forma mais pura e elevada de reciprocidade. A conversa é desse modo a realização de uma relação que, por assim dizer, não pretende nada além de ser uma relação – isto é, na qual aquilo que usualmente é a mera forma de interação torna-se seu conteúdo auto-suficiente” (FREIRE, 2006, p. 161). O filme abarca ambos: olhar e conversação.

<sup>76</sup> Conferir o livro já citado de MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

enlutadas do filme, Maria de Lurdes, exemplifica tal asserção ao relatar que vai ao cemitério para retribuir à “graça” da pensão deixada pelo esposo a ela. Em “Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”, em relação às sociedades ditas arcaicas, como sugere o título, mas cuja análise estende-se às sociedades complexas, Marcel Mauss ressalta, contudo, que “a obrigação de dar não é menos importante; o seu estudo poderia fazer compreender como é que os homens se tornaram trocadores. (...) Recusar-se a dar, negligenciar o convite, como recusar a receber, equivale a declarar guerra; é recusar a aliança e a comunhão” (MAUSS, 1974).<sup>78</sup>



Não obstante, nas últimas décadas, como sustentado por Koury e Freire, em *O som do silêncio: isolamento e sociabilidade no trabalho de luto*, tem havido uma economia da dor pela perda de parentes, amigos e amores. Tem ocorrido



um “esquecimento dos mortos”, assim como dos vivos que os rememoram. A dor, outrora compartilhada, é na atualidade brasileira, “carregada” individualmente. Os sentimentos e as emoções das pessoas que lidam com a morte e com os mortos têm sido socialmente interditados.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> De acordo com Schmitt, a celebração da Festa de Todos os Santos é registrada desde o século VIII; o Dia de Finados tem como registro meados de 1030.

<sup>78</sup> Consultar MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. Em: *Sociologia e Antropologia*. (vol. II) São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

<sup>79</sup> Sobre o discurso de higienização das relações sociais no trato da morte, ler, além da obra supracitada, KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. “Fotografia e Interdito”. Em: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, 54, 2004. Nesse ensaio, como sugere o título, o autor discorre a respeito da interdição na e da fotografia mortuária. Sobre esse assunto, consultar também o artigo de Koury “Você fotografa os seus mortos?” no livro organizado por ele *Imagem e Memória: Ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001 e,



Rodrigues, em *Tabu da Morte*, assevera que

(...) tudo o que representa o insólito, o estranho, o anormal, o que está à margem das normas, tudo o que é intersticial e ambíguo, tudo o que é anômalo, tudo o que é desestruturado, pré-estruturado e anti-estruturado, tudo o que está a meio caminho entre o que é próximo e predizível e o que é longínquo e está fora de nossas preocupações, tudo o que está em nossa proximidade imediata e fora de nosso controle, é germe de insegurança, inquietude e terror: converte-se imediatamente em fonte de perigo (RODRIGUES, 1983, p. 66).

A impureza e o perigo da morte recaem, destarte, também sobre aqueles que velam e rememoram seus mortos bem como sobre os que trabalham lidando com ela diariamente.<sup>80</sup>

Como tabu, a morte aplica um segundo golpe naquele que a enfrenta: o enlutado passa a habitar um espaço socialmente liminar. De acordo com Arnold Van Gennep, citado por Freire, o luto “é um estado de margem para os sobreviventes, no qual entram mediante ritos de separação e do qual saem por ritos de reintegração na sociedade geral” (FREIRE, 2006, p. 49). Nas palavras de Koury, ainda no livro de Freire, o processo de luto é uma relação social, uma manifestação social e uma forma de distinção social do indivíduo em sofrimento perante a sociedade. À necessidade soma-se, todavia, a impossibilidade de exposição dos sentimentos e das emoções. A dor do luto é um interdito social.<sup>81</sup>

O tabu incide, assim, não somente sobre a morte e os mortos como também sobre as pessoas que a eles se relacionam. Além dos enlutados, os trabalhadores que lidam com a

---

ainda, o artigo “Retratos da Morte: A Fotografia Mortuária na Cidade de João Pessoa”. Em: *Conceitos*, João Pessoa, 6, 2001 desse mesmo autor.

<sup>80</sup> Freud, em *Totem e Tabu*, analisa, a partir da coletânea incluída por Frazer em *Taboo and the Perils of the Soul*, a segunda parte da obra *The Golden Bough*, o tabu em relação aos mortos em diversas sociedades ditas primitivas. O contato com os mortos nessas sociedades exemplificadas implica numa série de restrições atribuídas ao homem-tabu – aquele que manuseou um cadáver ou participou de alguma forma de enterro. Também àqueles que estiveram em contato com os mortos apenas no sentido metafórico – os parentes enlutados da pessoa morta, viúvos e viúvas – aplicam-se as mesmas proibições. Essas observâncias revelam a impureza e, ainda, o perigo relacionados aos mortos e ao contato com eles. Os mortos podem mesmo ser tratados como inimigos, demônios de quem devem os vivos se proteger por meio de tabus. A análise estende-se também aos povos ditos civilizados. De acordo com Westermarck, citado por Freud, o tabu vinculado aos mortos tem uma estreita relação com o medo dos mortos, que é resultado do medo da morte. Consultar FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999. Segundo Baudrillard, no livro já citado *A Troca Simbólica e a Morte*, o medo primitivo dos mortos encarna o fracasso do grupo em preservar seu material de troca simbólica, em repatriar para si, por meio do ritual, essa “natureza” que escapa com a morte e que então se cristaliza numa instância maléfica, que, entretanto, não rompe sua relação com o grupo, exercendo-a na forma de perseguição. Conferir BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

<sup>81</sup> Conferir os livros anteriormente citados de FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. *O som do silêncio: isolamento e sociabilidade no trabalho de luto*. Natal, RN: EDUFRRN – Editora da UFRN, 2006 e de RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

morte são marginais. Estes, contudo, não passam a se reintegrar na sociedade. São marginais e marginalizados.<sup>82</sup>

A câmera, nesse contexto, permite desnudar percepções e sensibilidades encobertas. Possibilita que os sentimentos e as emoções socialmente negligenciados sejam compartilhados e reelaborados. O título do livro de Freire serve aqui como ensejo para (des)velar tais significações: do isolamento à sociabilidade, irrompe, por conseguinte, o som do silêncio.

Assim, num minguado tempo de pesquisa – o período de homenagem aos mortos, que começa alguns dias antes e termina alguns dias após o dois de novembro do ano de 2006 –, *Flores* articula diferentes formas de enfrentamento da morte. Mostra respostas diversas dadas a esse problema – do luto à memória e, ainda, à tanatopraxia.

O filme é dividido em seis partes, intercaladas pela celebração ecumênica dessa data. Na primeira delas, os enlutados Maria Martins, Luiz e Isabel; Cíntia e Sebastião; Celeste e Samanta; Vera; Mário César; Maria da Graça; Maria de Lurdes; Maria (também lavadora de túmulos); Duduco; e Francisco apresentam aqueles que ali visitam – respectivamente, o irmão, genro e primo Nelson Manoel Martins; a mãe e esposa Joceneide; os filhos e pai e tio Aderbal Sobrinho Gomes e Alcir Gomes Neto; o esposo; a mãe Maria de Lurdes Pereira; a mãe, o marido, o sobrinho e o irmão; o esposo Enésio José Furtado; o sogro, a sogra, o pai e o filho; a filha Vida; e a sogra Carmen Cunha de Lacerda.<sup>83</sup>

Em seguida, dizem as causas dos infortúnios – desde doenças a acidentes e homicídio – que levaram a tais mortes.

---

<sup>82</sup> Tal questão será tratada novamente nas reflexões sobre o filme *E a tristeza nem pode pensar em chegar...*

<sup>83</sup> A divulgação dos nomes foi por todos autorizada.

Na terceira parte, contam as lembranças que deles guardam. Falta e desejo são coextensivos. Como peça ausente do jogo inevitável da vida e da morte, os mortos legam aos vivos uma *vontade de poder* restrita à memoração.

A ambígua reminiscência dos mortos evoca, assim, ora a tristeza ora a alegria. Amiúde, a memória remete a imagens que presentificam esses entes queridos – tornando-os vivos naquele instante.

Posteriormente no filme, os enlutados explicitam os motivos das visitas naquele período – para lavar e pintar os túmulos, trocar flores, acender velas, levar oferendas, cantar e orar.

Embora, em geral, anualmente, no Dia de Finados, tais tarefas sejam realizadas, há pessoas que as realizam em outros momentos. Dentre os enlutados, há assiduidade nas visitas ao cemitério especialmente quando as perdas são recentes.



Faz uma falta imensa. (...) A metade da casa vai embora. Parece que a casa ficou vazia. A cabeça da casa desmoronou. É um quebra-cabeça que não tem mais jeito. Fazer o quê, né?!



A gente lembra. Fazer o quê? Não pode fazer nada. A gente lembra tudo, mas não pode fazer mais nada.



É com e quatro horas lembrado. A gente não esquece mesmo.



Não tem um dia em que eu não pense nos meus dois filhos. Tem horas assim em que eu começo a rir. Em outras, eu choro. (...) Eu me lembro deles como eles estavam: vivos. Como eles tinham uma loucura por mim, me amavam muito. É assim que eu me lembro dos meus dois filhos. Eu só tinha dois filhos homens. São os dois que estão aqui.

Há, ainda, pessoas que delegam algumas dessas funções a crianças, adolescentes e adultos que, todos os anos, nessa data, “vendem água” no Itacorubi. Isso é tratado na quinta parte do filme. “Vender água” é uma expressão utilizada por esses terceiros que traduz o serviço que eles ali executam: lavar túmulos. Tal tarefa combina-se à ajuda no transporte de materiais utilizados pelas pessoas que visitam os mortos e à vigilância dos veículos deixados no estacionamento do cemitério. Remete àquela presença de pessoas, tratada anteriormente, que durante os funerais ajudavam a transportar os mortos até as sepulturas e a chorar sobre eles em troca de esmolas.

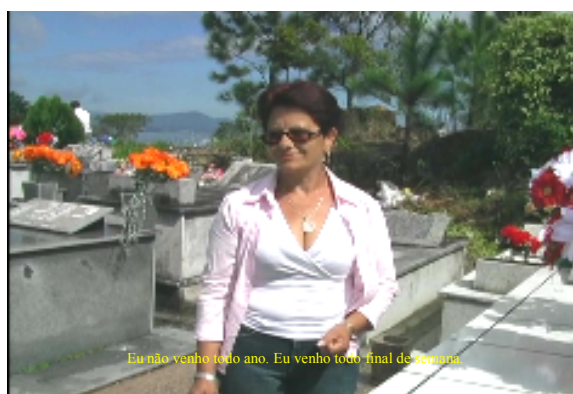
William, Samy e Yan; Samuel e Iloir (Jesus); e Maria (já citada) contam a respeito desse serviço, de quanto cobram por isso, das relações que estabelecem com os enlutados e da tarefa de “mexer” com mortos – há os que os temem e há os que acham divertido lavar túmulos. Iloir



Com tanto sofrimento, estava sempre sorrindo, sempre brincando (...). A Viúva não sabia a Yola não reclamava. Assim a imagem dele (...).



Ele era uma pessoa muito feliz, pelo menos parecia que ele era feliz, sempre sorrindo. Tanto é que o papai dele era papai dele porque ele falava demais. E ele era muito bonito, muito bonito. A mulherinha vivia sempre atrás dele. Então, no dia do velório, ninguém sabia quem era a viúva.



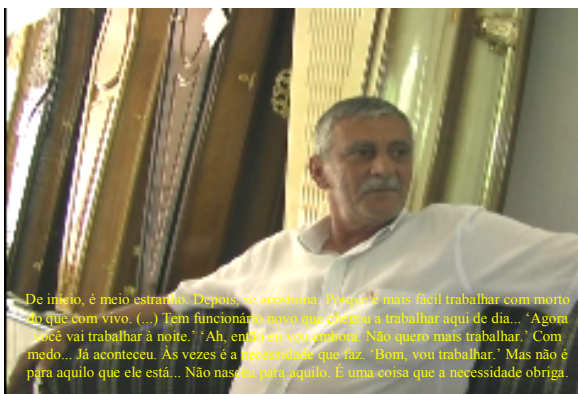
Eu não venho todo ano. Eu venho todo final de semana.



Ficar triste por quê? Tem que ser sempre alegre.

(Jesus), por exemplo, após a asserção transcrita, canta, numa performance, uma música para a câmera.

Outros companheiros da morte são também contemplados no filme. Manoel, dono da funerária São Joaquim, e Carlos Alberto, tanatopraxista<sup>84</sup>, empregado de tal funerária, relatam as experiências de lidar diariamente, por meio do trabalho, com a morte. Manoel, que passara a trabalhar ali aos dezessete anos, afirma que, apesar do estranhamento inicial, acostumara-se com o serviço. Conta, entretanto, a ocorrência de desistências entre os funcionários.



Segundo Carlos Alberto, há vinte anos trabalhando no Laboratório dessa funerária, preparando cadáveres para serem velados e sepultados, é preciso ter um “dom” para conviver cotidianamente com a morte.

Na derradeira parte do filme, os enlutados narram as representações que têm da morte – ora concebida como passagem ou viagem ora tida como enigma



<sup>84</sup> Carlos Alberto diz no filme que tanatopraxia “(...) vem do grego. Tanatos é morte; praxia é praticar. Ou seja, praticar a morte. Mas praticar a morte de uma maneira a corrigir algumas imperfeições. Mas o nosso objetivo hoje principal dentro dessa tanatopraxia seria a família e os amigos fazerem um velório com total segurança. A gente drena todo o sangue do organismo. A gente injeta nas artérias e drena pelas veias. A gente faz essa troca com fluido químico. Então, você pode velar o cara se tiver com qualquer problema. Qualquer que seja a causa da morte, ele vai estar totalmente seguro. Não vai ter risco de contaminação. Fazer o velório com segurança mesmo. Fazemos também reconstituição de face em caso de acidente. Fazemos aquilo que eu estava falando com ele: maquiagem. A gente trabalha também com maquiagem”.

ora tratada com indiferença ora temida, por fim. Narram, ainda e finalmente, as (res)significações que fazem da e na vida – embora finda, a vida, ainda que vez por outra a contragosto, continua. A morte como limite traz possibilidades infindas.

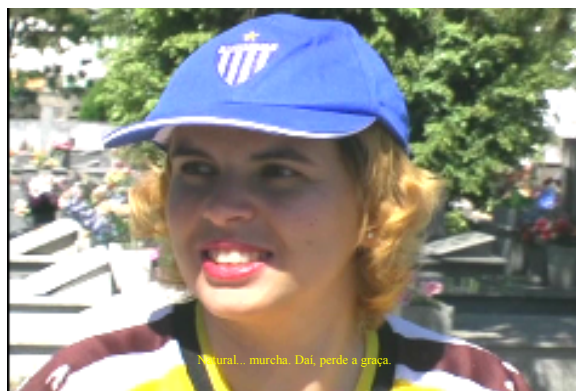
A troca de flores é primordialmente tratada no filme. A maioria dos enlutados utiliza flores de plástico nos túmulos de seus mortos porque duram mais, não morrem. As flores naturais murcham. São poucos os que optam por elas. Aqueles que o fazem asseveram que são as flores naturais que têm vida deveras. Ignorar a morte, por um lado, tanto quanto afirmar a vida, por outro, revelam o desejo de perenidade. A música *Flores*, cantada pelos Titãs e pela Marisa Monte, é também utilizada no filme para demonstrar esse imaginário de que “(...) há flores cobrindo o telhado/ E embaixo do meu travesseiro/ Há flores por todos os lados/ Há flores em tudo que eu vejo/ A dor vai curar essas lóstimas/ O soro tem gosto de lágrimas/ As flores têm



cheiro de morte/ A dor vai fechar esses cortes/ Flores/ Flores/ As flores de plástico não morrem”.

Como já mostrado, a escolha pelas flores artificiais é simbólica, social e historicamente construída. O tempo petrifica-se nas flores que, porque são de plástico, permanecem sempre idênticas (ver fotografia 7). Ademais, são imitações cada vez mais perfeitas das flores naturais e vivas e, finalmente, permitem aos vivos que se preocupem menos com a ida ao cemitério e, portanto, com a existência dos mortos. Toda descontinuidade é, assim, abolida. As flores de plástico servem, destarte, como metáfora da morte adiada.

Também os monumentos, como a escultura feita à imagem da Vida, os retratos, como o do Nelson e o da Joceneide, os epitáfios que evocam a eternidade, o posicionamento dos mortos nos caixões em simulação de sono (“cemitério” em sua origem grega significa “lugar onde se dorme”; ora “(...) se os mortos dormem, permanecem de certa forma vivos”



(RODRIGUES, 1983, p. 117)), a ocultação dos cadáveres, fechados nos caixões, que, por sua vez, são ocultados dentro das sepulturas e estas, sob monumentos, e, por fim, o trabalho de maquiagem e reconstituição corporal, realizado no filme por Carlos Alberto, configuram o encobrimento da morte, a tentativa de solidificação do tempo e o desejo de eternidade (ver fotografia 3).

A solidez das pedras com que são construídas as sepulturas bem como a resistência dos objetos de metais com que são feitas as inscrições e do chumbo que reveste os caixões pretendem, ainda, dissimular a morte. A especificidade dos símbolos funerários dá-se precisamente por serem eles símbolos-fronteiras. E o cemitério é, por conseguinte, o espaço ambíguo que faz desaparecer e ao mesmo tempo conservar.

Nos intervalos das narrativas dos enlutados e dos trabalhadores do cemitério





perpassam orações e cânticos católicos e de umbanda, assim como elementos simbólicos – cruzes, velas, pão, água benta, santos e anjos<sup>85</sup> (ver fotografias 2, 4, 5 e 6) – que atestam alguma(s) religiosidade(s) de tal comemoração.



Dentre os enlutados, há aqueles que sustentam a importância da(s) crença(s) religiosa(s) para a “colheita da eternidade”.



Também os nomes de alguns dos entrevistados demonstram tal(is) religiosidade(s) das pessoas que

freqüentam o cemitério: da dezena de pessoas que aparecem no filme, há quatro Marias, um Jesus (Iloir), dois santos (Francisco e Sebastião) e uma Celeste.

Há, ainda, em *Flores* anúncios em voz alta feitos pelos vendedores de sorvete, pipoca e flores, que compõem a diversidade da festa da morte.<sup>86</sup> O espaço do cemitério é, pois, sincrético.

Essa festividade agrega, assim, diferentes personagens. Ao menos nessa data, entre choros, cânticos e pregões, como a tela enegrecida e confusa no início do filme demonstra, enlutados, lavadores de túmulos, trabalhadores de funerárias e ambulantes compartilham do ambiente do cemitério ainda que de maneiras diversas. O filme procura (des)velar essas múltiplas perspectivas da morte e da vida.

<sup>85</sup> Há também, entre os símbolos religiosos, uma imagem de Jesus Cristo tatuada no ombro do tanatopraxista Carlos Alberto.

<sup>86</sup> Tal festa consiste numa celebração, ora trágica ora cômica, em que se homenageiam os mortos.

*Flores* tematiza, destarte, respostas diversas à morte: da tanatopraxia ao luto e à memória. Tem como espaço o Cemitério do Itacorubi; como tempo, o Dia de Finados; como personagens, trabalhadores de funerárias e lavadores de túmulos bem como parentes, amigos e amores de pessoas perdidas. O filme metaforiza, assim, a própria morte – a eterna presença dessa ausência.



Fotografia 7 – Érica – Flores de plástico

**E a tristeza nem pode pensar em chegar...<sup>87</sup>**

*Uma tarde de abril suave e pura  
Visitava eu somente ao derradeiro  
Lar; tinha ido ver a sepultura  
De um ente caro, amigo verdadeiro.*

*Lá encontrei um pálido coveiro  
Com a cabeça para o chão pendida;  
Eu senti a minh'alma entristecida  
E interroguei-o: 'Eterno companheiro*

*Da morte, quem matou-te o coração?'*  
*Ele apontou para uma cruz no chão,  
Ali jazia o seu amor primeiro!*

*Depois, tomando a enxada, gravemente  
Balbuciou, sorrindo tristemente:  
- 'Ai, foi por isso que me fiz coveiro!''*

Augusto dos Anjos, O Coveiro

---

<sup>87</sup> Ver QUINÁGLIA, Érica. *E a tristeza nem pode pensar em chegar...*. Filme Etnográfico. Brasil, 2007, 60 min..

Os cemitérios tratam-se de espaços paradoxais que separam e abrigam a vida da morte. À margem como aqueles que o navegam, os cemitérios foram simbólica, social e historicamente afastados da sociedade ocidental moderno-contemporânea.

Especificamente o Cemitério do Itacorubi, como é mais conhecido o Cemitério São Francisco de Assis, foi também apartado da cidade de Florianópolis, no estado de Santa Catarina. Construído próximo à Comcap (Companhia de Melhoramento da Capital), o lixão, e a uma penitenciária, esse cemitério condensa o desajustamento e mesmo a imundice e a poluição a ele atribuídos pela sociedade circundante. O mesmo tabu que recai sobre a morte e os mortos, incide sobre ele e, conseqüentemente, sobre seus trabalhadores.

Secularizado, como anunciado por Baudrillard, o Cemitério do Itacorubi é administrado pela prefeitura de Florianópolis. Conta com quatro funerárias – São Jorge, São Joaquim, São Pedro e Santa Catarina. Cada funerária possui duas capelas, nomeadas pelas letras do alfabeto – de A a H. Há, portanto, oito capelas. O cemitério tem também dois laboratórios, onde é realizada a tanatopraxia – os corpos são preparados para o velório e posterior sepultamento. Finalmente, há entre as funerárias duas floriculturas – Rainha das Flores e Flora da Ilha. Funerárias, capelas, laboratórios e floriculturas são particulares e situam-se em frente à entrada principal que dá acesso às sepulturas.

Os dois administradores – Jairo e Osmar – e seis dos coveiros – Mauro, Devanir, Availton, Ênio, Cafezinho e Canoas<sup>88</sup> – que ali trabalham são concursados.<sup>89</sup> Há, ainda, dezenas de outros trabalhadores – jardineiros, lavadores de túmulos e coveiros – que são particulares, contactados pelas próprias famílias dos finados ou pelas funerárias. Neste caso, as funerárias ganham uma porcentagem do que eles recebem.

Como outrora havia alertado Borges, o crescimento demográfico nas “cidades dos mortos” tem tornado o espaço cemiterial vulnerável à especulação imobiliária. Tal situação

---

<sup>88</sup> A divulgação de todos os nomes foi autorizada.

<sup>89</sup> O concurso para a profissão de coveiro requer a realização de uma prova teórica – cuja escolaridade exigida é a quarta série do ensino fundamental – e de uma prova prática – que consiste em avaliações físicas.

provoca grave problema à gerência das necrópoles pela administração pública no Brasil. O Cemitério do Itacorubi exemplifica as míseras verbas orçamentárias que têm sido destinadas à administração e manutenção dos cemitérios públicos no país: encontra-se lotado, necessita de equipamentos – de ferramentas a meios de transporte para a realização dos serviços –, tem poucos funcionários – daí, a necessidade de contratação de particulares – e, ainda, carece de vigilância noturna – apresenta, por conseguinte, constantes depredações provocadas por vândalos. Tais reclamações/reivindicações foram apresentadas pelos próprios trabalhadores. Essa negligência não surpreende, contudo, quando, como anteposto, os cemitérios bem como os profissionais que lá trabalham são, respectivamente, locais e pessoas que se quer evitar.

Aos trabalhadores do Cemitério do Itacorubi são, assim, impostos a invisibilidade e o silenciamento. Além de marginais, como os enlutados, esses profissionais são também marginalizados. Diferentemente daqueles, que, após determinados ritos, são socialmente reintegrados, esses companheiros da morte permanecem deveras eternamente apartados da sociedade. Situam-se num espaço fronteiro: vivem da morte. Impuros e perigosos, são considerados socialmente inadequados. Em nome da higienização moderno-contemporânea, esses homens-tabus, assim como o lixo e os presos, devem ser expurgados do convívio social. Devem, portanto, permanecer *fora* da sociedade.

Não obstante, entre concursados e particulares, o filme *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* mostra o dentro – as práticas bem como as representações que permeiam o cotidiano de acompanhar despedidas – desse fora. É a antropologia visual que transparece como possibilidade de revelar a(s) percepção(ões) e a(s) sensibilidade(s) – as significações, as representações e as expressões da morte e da vida – desses saberes localizados e nomeados e, ainda, do complexo cultural que circunda esses observadores privilegiados do limite. É a câmera que permite, por fim, entrever possibilidades de vida a despeito e a partir da morte.

Como *Flores*, *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* (des)vela a profundidade real da imarginação da vida e da morte.

Filiado aos exemplos de Coutinho e Rouch, o último filme também se ancora na técnica de “filmar a relação” e no cinema vérité como formas-conteúdos de apreensão e recepção das imagens. As relações que os trabalhadores do cemitério estabelecem entre eles mesmos e entre eles e os finados, os enlutados e a sociedade circundante constroem o filme. Também a interação comigo é basilar – ora como personagem (cuja presença é evidenciada por meio das perguntas efetuadas) ora como diretora, produtora e editora. Por fim, há as relações construídas pelos e com os espectadores mediante a criação de sentidos diversos ao filme.

O imprevisto, as performances e as ambigüidades que entremeiam a realização do filme demonstram, ainda, tais formas-conteúdos. A verdade da filmagem trata-se exatamente da explicitação das condições de filmagem – a presença da câmera e o resultado do contato dela com as personagens – e, portanto, da problematização da verdade. Assim como em *Flores*, é o próprio processo de filmagem, produção e edição que cria uma realidade.<sup>90</sup> Há, sim, no caso de *E a tristeza nem pode pensar em chegar...*, convivência anterior dos trabalhadores no cemitério. Mas as trocas, conversas, rituais e celebrações apresentados no filme são resultado do processo de filmagem. A retenção e o prolongamento da imarginação desses eternos companheiros da morte na luta contra o esquecimento é o filme que possibilita.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> O real é colocado em questão por Piault em “Real e ficção: onde está o problema?” no livro organizado por Koury, *Imagem e Memória: Ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001. De acordo com o autor, ao se admitir que, assim como todo trabalho de escrita passa por uma elaboração ficcional, não há imagem sem mise en scène, a fronteira intangível entre a realidade e a ficção é abolida.

<sup>91</sup> Tal abertura propiciada pelo filme foi pelos próprios trabalhadores enunciada. Segundo Piault, no artigo supracitado, o campo do inesperado da vida em se fazendo, com seus movimentos contraditórios, gestos intermináveis e intenções subentendidas, a câmera consegue captar e conservar. “O quadro de projeção é realmente uma janela mágica que leva o imaginário em direção a uma saída do campo, do que não é visível” (PIAULT, 2001, p. 154).

*E a tristeza nem pode pensar em chegar...* reúne justamente fragmentos de trajetórias múltiplas mas inter-relacionadas cuja sociabilidade<sup>92</sup>, tal como aparece no filme, é o próprio filme que constrói.

A passagem de um média para um longa-metragem evidencia a escolha por uma pesquisa mais longa. Em *Flores*, cuja pesquisa foi curta, as narrativas intercalam-se do início ao fim, permeadas por temáticas comuns – a tanatopraxia, o luto e a memória. As personagens tornam-se conhecidas a partir e por meio dessa interlocução. Já nesse último filme, as personagens aparecem uma a uma, esmiuçada e profundamente. As tomadas abarcam toda a complexidade das narrativas e permitem, assim, revelar, com minúcias e pormenores, tais personagens.<sup>93</sup>

Outra diferença em relação àquele filme é a adoção da seguinte forma-conteúdo: a antropologia compartilhada, tal como exemplificada na filmografia de Rouch. Embora se trate de um trabalho autoral de direção, produção e edição, há em *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* opção pelo registro das situações a partir do desejo do outro – na mise en scène proposta pelas personagens. Decisões por determinadas tomadas – de cavação, enterro, exumação, como exemplos – na filmagem e escolhas – corte e ordenação de cenas – na edição foram feitas pelos trabalhadores do cemitério. De personagens, os eternos companheiros da morte passam vez a vez a diretores, produtores e editores do filme.

Destarte, o projeto teórico-metodológico de *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* é fundeado na tríade da técnica de “filmar a relação” de Coutinho, do cinema vérité e da antropologia compartilhada de Rouch.

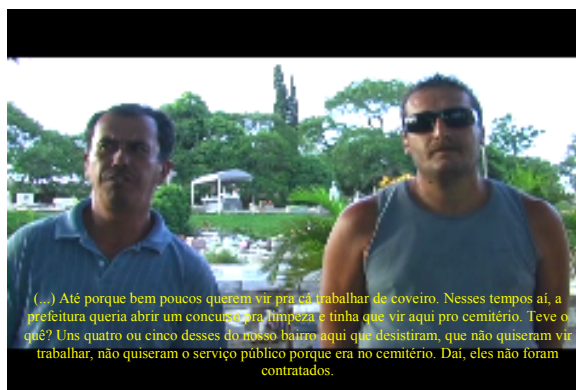
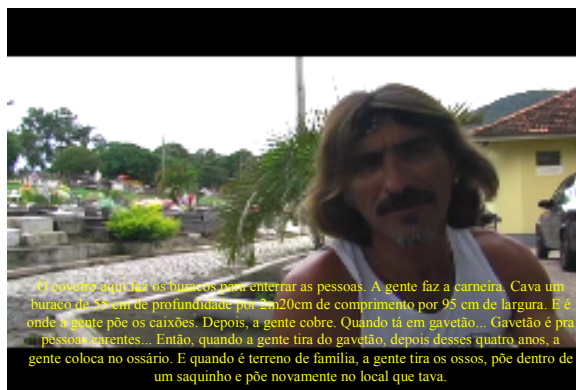
---

<sup>92</sup> Ver nota 75.

<sup>93</sup> O trabalho de campo de *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* começou no início de março de 2007 e prosseguiu até meados de junho desse mesmo ano.

Assim, o filme apresenta narrativas desses observadores privilegiados do limite a respeito das atividades que ali realizam – de jardinagem, limpeza de túmulos e inscrição de epítafios a sepultamento e exumação.

Como profissão marginal e marginalizada, ser jardineiro, lavador de túmulos e coveiro constituiu-se em Florianópolis numa profissão de linhagem, restrita a famílias que freqüentam o Cemitério do Itacorubi. Mesmo o concurso “seleciona” os parentes de profissionais que trabalharam e/ou trabalham tradicionalmente ali. Há relatos, por exemplo, de concursos abertos cujas vagas ficaram ociosas porque as pessoas que teriam de preenchê-las não o quiseram porque o trabalho era no cemitério. Portanto, aqueles que ali trabalham, ora como concursados ora como particulares, adquiriram a profissão como “herança” deixada pelos parentes antecessores. E aprenderam a exercê-la por meio da observação do ofício de

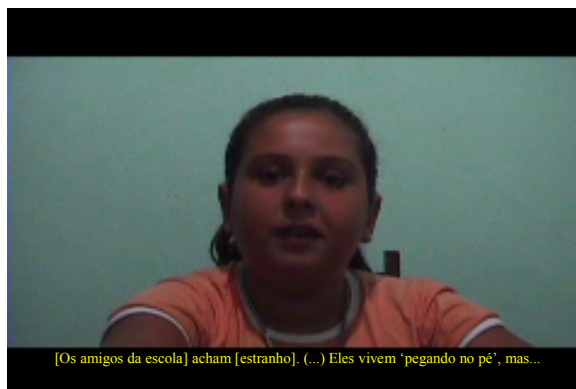
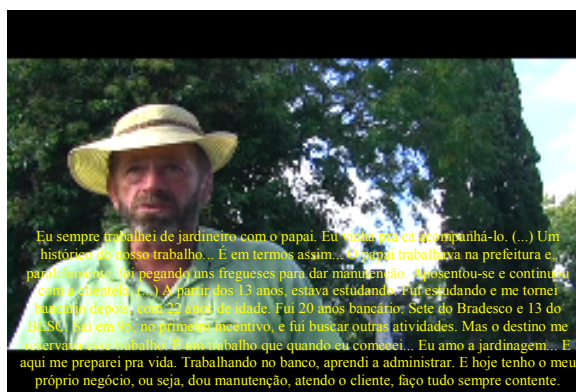




cuidar das plantas, lavar túmulos, inscrever epitáfios, sepultar e exumar. Eis o “dom” desses profissionais, tal como significou Carlos Alberto no filme *Flores* o trabalho de lidar diariamente com a morte.

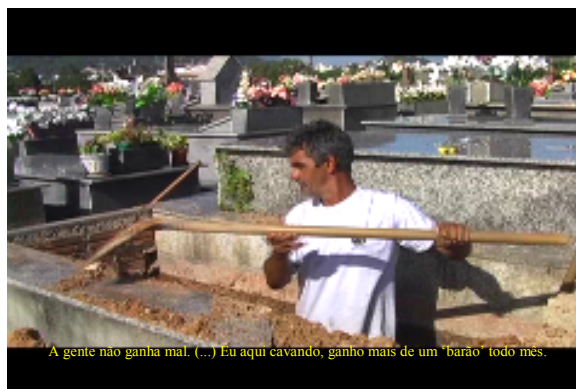
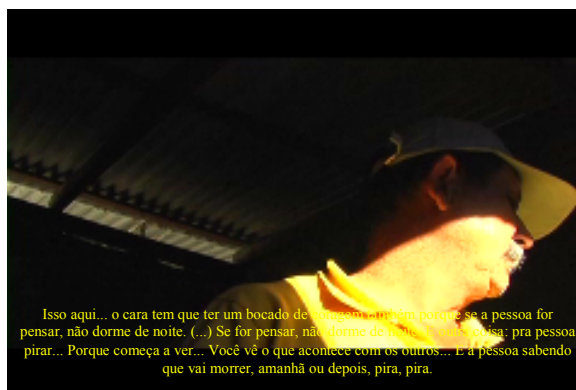
Desde pequenos esses eternos companheiros convivem com ela. São recorrentes as narrativas da “venda de água” no Cemitério do Itacorubi. Um dos coveiros, Tuxa, assevera, por exemplo, que as pessoas que lavam túmulos tão-somente no Dia de Finados têm amiudadas vezes a lata (que contém a água para a lavagem) furada pelos lavadores de túmulos que deveras freqüentam aquele espaço. São os “irmãos”, de acordo com o jardineiro Machadinho, que desde a infância, dedicam-se ao trabalho no cemitério.

Moisés e Di herdaram a profissão do pai. Esses irmãos são sobrinhos do Jorge, outro coveiro. O pai do Jorge (e, portanto, avô do Moisés e do Di) também trabalhara no cemitério e fora o primeiro a ser enterrado ali. Os irmãos do Jorge são



também trabalhadores desse cemitério. Há alguns que já faleceram, como o pai do Moisés e do Di. Este, além de sobrinho, é genro do Jorge, que tem duas outras filhas, cujos maridos são o Naldo e o Paulo. Ambos, Naldo e Paulo, irmãos, são também coveiros.

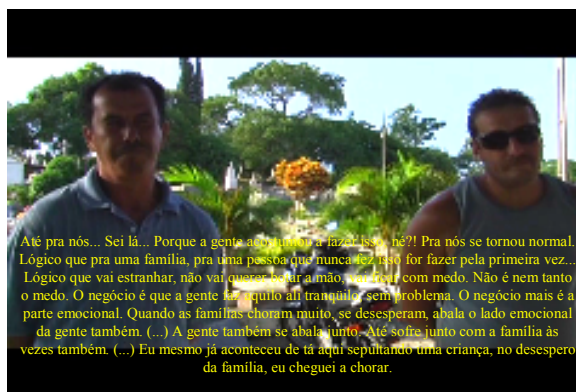
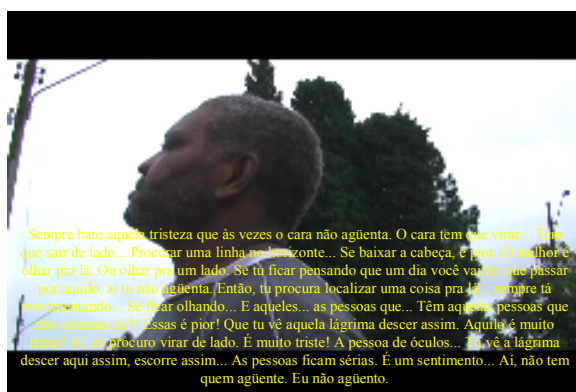
Machadinho, o jardineiro citado anteriormente, também aprendeu o trabalho com o pai. Romântico, o poeta, como também é conhecido, descreve no filme a trajetória do afastamento da profissão em bancos, a que se dedicara por 20 anos, e a preferência pelo trabalho legado pelo pai no cemitério. Abandonara aquela profissão para cuidar de plantas e ornar de flores sepulturas. Optara devesas pela liberdade propiciada ali, onde pôde realizar um “sonho”, em que oferece um atendimento “100%”, que independe das limitações – horários, regras, etc. – que tivera outrora como bancário no atendimento à clientela. A concepção “destrutiva” da sociedade moderno-contemporânea, com suas obrigações e



restrições, é reiterada por Mauro, coveiro que, diferentemente da maioria que herda a profissão da família, escolheu fazer o concurso para trabalhar no cemitério como recusa pela vida mecânica. Também Zé, outro coveiro, defende que a liberdade é resguardada naquele espaço. Não se assaltam cemitérios, mas sim, bancos, segundo ele.

Como prosseguimento do percurso do pai, Machadinho deixa também o legado ao filho, Chiquinho, que trabalha com ele no cemitério. Também Marcelo e Bárbara, filhos de Naldo; Tiago, filho de Di; e Maria Eduarda, filha de Paulo, freqüentam aquele espaço com os pais. É premente assinalar, contudo, que a profissão é majoritariamente masculina,

passada, portanto, aos filhos.<sup>94</sup> Há relatos, como aquele apresentado por João no filme, da existência de coveiras, mas as referências são longínquas, incertas e, principalmente, desaprovadas pelos trabalhadores do Cemitério do Itacorubi, que afirmam requerer “força” e

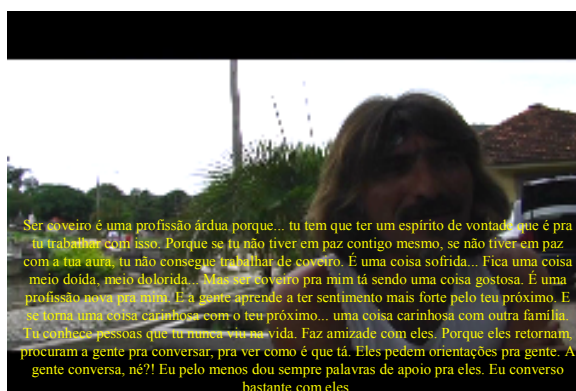
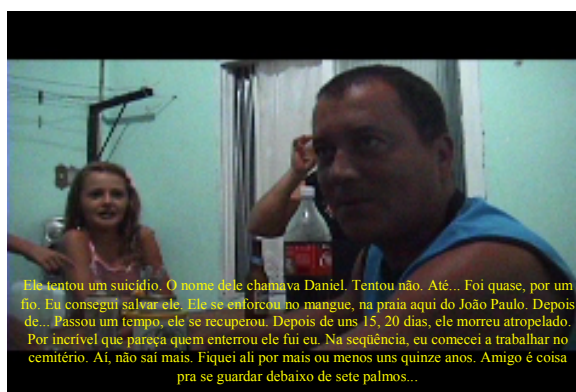
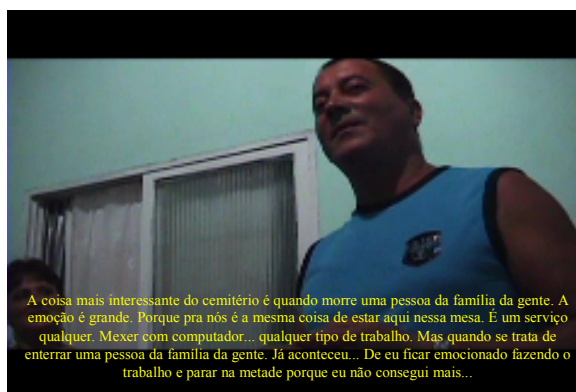


<sup>94</sup> Havia, na realidade, no Cemitério do Itacorubi uma lavadora de túmulos, a Maria, que aparece no filme *Flores*, realizado em 2006. Entretanto, durante o trabalho de campo em 2007, Maria já não freqüentava o cemitério.

“coragem”, nas palavras do coveiro Zé, trabalhar ali. Logo, as mulheres acompanham apenas esporadicamente o serviço prestado naquele espaço.<sup>95</sup>

Assim, as narrativas que revelam ser o trabalho no cemitério uma profissão de linhagem são recorrentes no filme.

Também o Cemitério do Itacorubi é amiúde tido como continuação do habitat desses trabalhadores. A observação, anteriormente apontada, de Louis-Vincent Thomas sobre a aproximação da configuração das cidades à dos cemitérios ganha propriedade quando as mesmas pessoas que herdaram a profissão dos antepassados, dedicam-se a ela em vida e a passam aos descendentes são ali enterradas. É no Cemitério do Itacorubi que esses eternos companheiros da morte sepultam seus familiares, amigos e amores finados. Esse cemitério é, pois, para essas pessoas uma continuação das



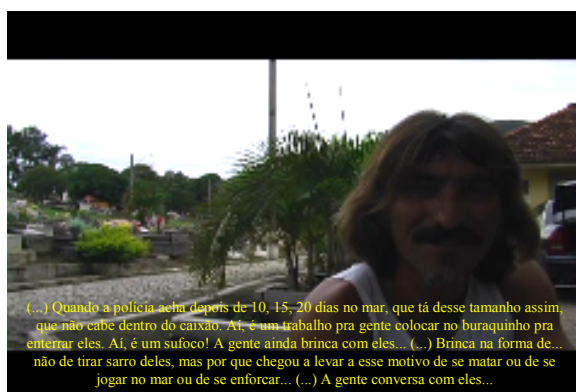
<sup>95</sup> Minha própria inserção no campo foi por vezes, principalmente no início, problemática: como mulher era amiúde questionada se não somente teria força para exercer a tarefa de coveira, jardineira ou lavadora de túmulos, como também se teria coragem de lidar cotidianamente com a morte. Firmada minha posição ali como pesquisadora, aos poucos ser mulher deixou de ser um problema.

próprias moradas. Tuxa, por exemplo, declara que aquele espaço pertence a eles – como a mãe, o irmão, o pai, a madrasta, a avó, o avô, também quer ser enterrado ali. Como ele, Mauro assevera não querer sair do cemitério: quer ser enterrado ali para ficar perto da “galera na cidade-dopé-junto”.

Tuxa, Moisés, Di, Jorge, Naldo, Paulo, Machadinho e também João habitam deveras nas proximidades do cemitério.

Ademais, há naquele espaço, próximo às funerárias, “ranchos”<sup>96</sup>, locais reservados aos trabalhadores para guardar os instrumentos do ofício – de roupas a cimento, areia, pás e enxadas –, tomar banho, descansar e, vez por outra, almoçar.

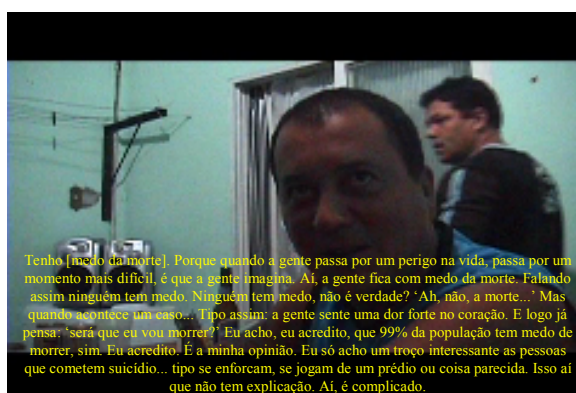
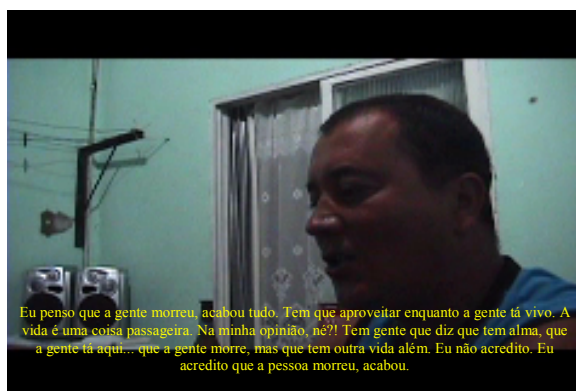
A maioria deles gosta do serviço. Não ganham mal, de acordo com Tuxa. Pelo trabalho recebem mensalmente em torno de mil reais. Seja por “dom” ou



<sup>96</sup> “Rancho” é como se denomina a cozinha separada da casa nos sítios. Nos “ranchos” do cemitério, os trabalhadores costumavam cozinhar (peixe, porco...), de acordo com Zé. Tal prática já não é freqüente.

“necessidade”, como declara o coveiro João no filme, esses trabalhadores encaram como “normal”, adjetivo freqüentemente utilizado por eles, a tarefa que executam. De início, confessam ser estranho, “sinistro” e “assustador”, de acordo com Mauro, lidar com cadáveres, mas acostumam-se a fazê-lo. Aquele coveiro, o João, assevera mesmo que a melhor coisa que tem é carregar defuntos. Antigo trabalhador de uma das funerárias, ele afirma que não assaltam quem transporta mortos. E reitera, a despeito da ocorrência de depredações provocadas por vândalos, como anteposto, a caracterização do cemitério como um local que abriga a liberdade.

Não obstante, os eternos companheiros da morte admitem ter envolvimento com a dor alheia. Confessam sentirem tristeza especialmente no enterro de crianças. Vez por outra, é preciso disfarçar tal envolvimento, virar o rosto, afastar-se. O coveiro Naldo, por exemplo, declara já ter

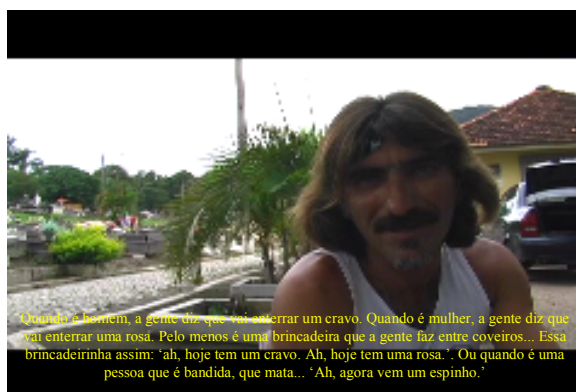
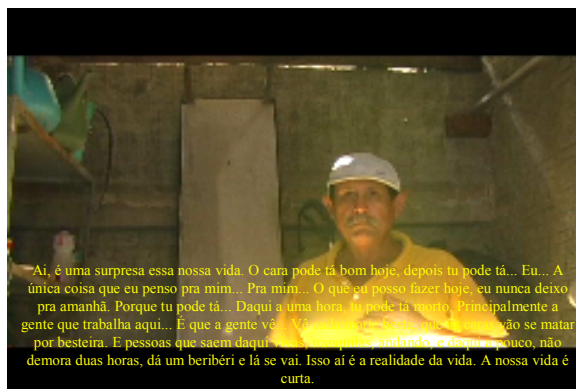
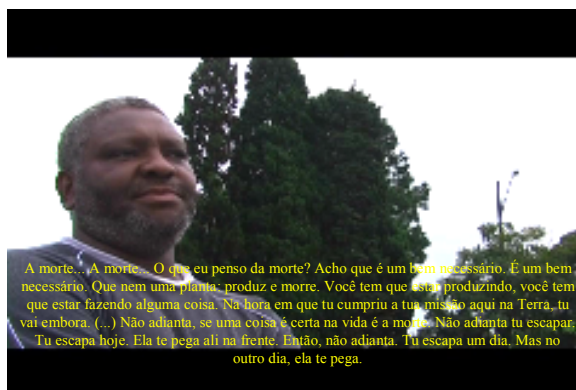
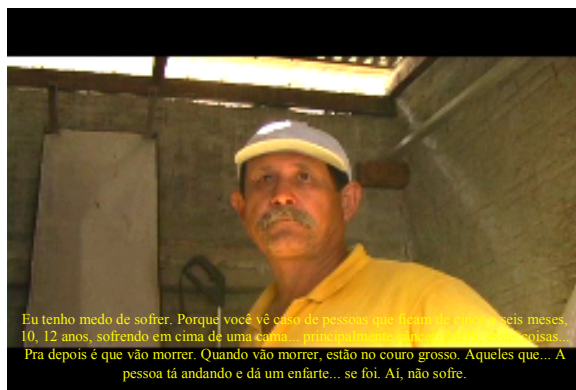


chorado durante o serviço. A lembrança de perdas por eles mesmos enfrentadas é amiúde retomada enquanto realizam as atividades no cemitério.

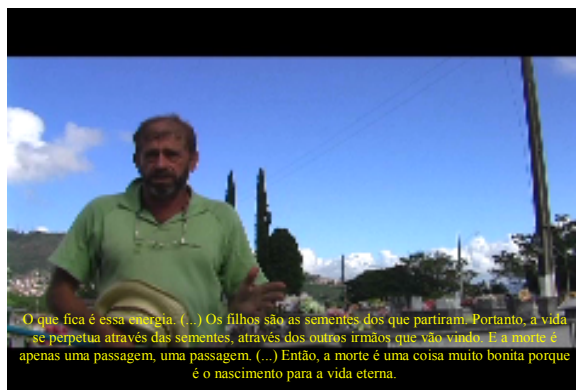
A dor também se acentua no sepultamento de familiares, amigos e amores contíguos. Naldo, Mauro e Di, como

exemplos, contam já terem enterrado pessoas próximas. O último relata que passara a trabalhar no cemitério a partir da realização do enterro de um amigo. Moisés, outro exemplo, revela ter sido o tio dele, o Jorge, encarregado de enterrar o próprio pai.

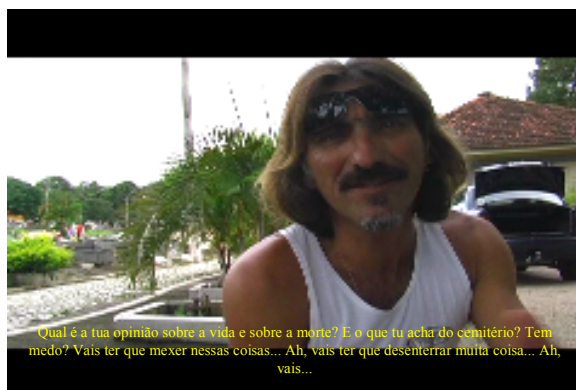
É preciso, contudo, levar a tarefa na “esportiva”, como afirma João. É necessário ter um “espírito de vontade”, segundo Mauro, para realizar o serviço. Em outras palavras, trabalhar no cemitério requer uma *vontade de poder* lidar cotidianamente com a morte. Se não, como declara o último coveiro, não se consegue exercer tal profissão. “Pira”, como reitera Zé.



Assim, como forma do choro rir, brincadeiras, piadas e histórias são por eles elaboradas. Jocosamente, relatos são feitos sobre achados nos caixões – desde próteses a dinheiro e dentes de ouro. Músicas são cantadas, poesias, recitadas.



A tristeza não pode pensar em chegar também porque freqüentemente a esses trabalhadores é solicitado, pelos enlutados, o cuidado das moradas dos entes que lhe são queridos. Igualmente como cuidadores dos próprios enlutados, que pedem informações, conselhos e



orientações, os profissionais do cemitério têm de se mostrar sóbrios. Afinal, são eles que, daquela hora em diante, passam a cuidar daqueles entes como se fossem parentes, como afirma Machadinho. O vínculo estabelecido entre os trabalhadores e os enlutados é recorrente.

Da tragédia à comédia, a despeito da profissão “árdua”, tal como a caracteriza Mauro, de lidar diariamente com a morte, há enterros considerados engraçados, como, por exemplo, como narrado ainda por esse coveiro, quando os corpos mortos, depois de achados no mar, inchados, não cabem dentro do caixão. Ainda de acordo com Mauro, os trabalhadores do cemitério relacionam-se também com os mortos: brincam e conversam com eles. Considerando o exemplo supracitado, procuram entender por que se suicidaram, se jogaram no mar ou, considerando outros casos, se enforcaram.

Assim, os eternos companheiros da morte são guardiões da dor de outrem tanto quanto guardiões da alegria. Embora socialmente malquistos, são amiúde tidos como benfeitores a



quem fica encarregado o cuidado dos túmulos dos entes perdidos. Entristece-se na realização da tarefa árdua de acompanhar despedidas, mas desenvolvem astúcias, táticas e estratégias para (se) alegrarem (n)aquele espaço. A despeito e a partir da morte, vivem.

Destarte, embora ser coveiro, jardineiro e lavador de túmulos seja por vezes considerado difícil ou uma profissão como outra qualquer, como afirmam João e Di, por outras, é tido como “gostoso” e gratificante, como assevera Mauro, ou profícuo, de acordo com Zé, para quem há tantas histórias no cemitério a serem contadas que daria para escrever um livro, ou, ainda, enriquecedor, como defende o ex-bancário Machadinho, para quem o trabalho ali, além de ser “material” é especialmente “espiritual”.

Inquiridos sobre as significações que a morte, da qual vivem, tem para eles, as respostas são diversas. É temida por alguns, como Tuxa, que confessa não gostar de dormir muito porque pensa estar perdendo a vida, e Di, que defende que a morte é um fim absoluto. “É um bem necessário” para outros. Reitero: bem necessário. Não “mal necessário”, como quer a expressão corrente. De acordo com João, responsável pela citação, como uma planta, que produz e morre, também o ser humano, após “cumprir a missão” que tem em vida, morre. A vida é efêmera, de acordo com Zé, que diz aprender com o ofício que não se deve deixar para amanhã aquilo que pode ser feito hoje.

Como João, Mauro também compara as pessoas a plantas. Diz que, entre os trabalhadores do cemitério, os homens que morrem são chamados de cravos; as mulheres, de rosas; os malfeitores, de espinhos. Para ele, a morte é uma passagem. Atesta alguma religiosidade de tal asserção, a despeito das religiões. Católico não praticante, acredita em vida após a morte. Ademais, personifica a morte como alguém para quem ele entrega os mortos que ela vem buscar. Sente-se, assim, protegido por ela.

Machadinho, por sua vez, acredita que à morte sobrevém uma “energia”. E a vida se perpetua por meio das “sementes” dos que partiram. Assim, para o poeta, a morte é considerada muito bonita.

A perquirição é, por fim, invertida à câmera – a quem filma e ao espectador. “Qual é a tua opinião sobre a vida e sobre a morte? E o que tu acha do cemitério? Tem medo?”, questiona Mauro. Oferece-se, assim, abertura a olhares e problematizações outros. “(...) Vais ter que mexer nessas coisas... Ah, vais ter que desenterrar muita coisa... Ah, vais...”, continua esse coveiro.

Como repetição do diferente, as narrativas dos eternos companheiros da morte são amiúde reiteradas. A descontinuidade filmica é uma metalinguagem do tempo que se repete no cemitério mesmo. Tal construção, atenta para a circularidade das narrativas, advém da percepção expressa ao olhar e à escuta de uma câmera sensível, que não se impõe como intérprete daqueles saberes, mas se supõe como mediadora participante naquele espaço.

Assim, por exemplo, João é o primeiro a ser entrevistado. Aparece, no entanto, como último a narrar a experiência de ser coveiro. Trata-se do retorno eterno que o espaço da morte como fim naqueles dois sentidos – como final e como finalidade da vida – possibilita.

Nos intervalos das narrativas dos trabalhadores, aparecem as funerárias, as capelas, os laboratórios e as floriculturas que se situam em frente à entrada principal do Cemitério do Itacorubi.

Tal imarginação é, ainda, permeada por anjos, santos, cruzes, flores e cânticos (ver fotografias 16, 17 e 18) misturados a pás, enxadas, carrinhos de mão e carretas que perpassam as entrevistas e constituem o apanhado simbólico do espaço da morte.

Nesse espaço, há tentativa de retenção do tempo e evocação da perenidade. O tempo não flui onde os jardins estão sempre floridos e as sepulturas, limpas e polidas. Assim, a decomposição não se realiza e a morte é, então, dissimulada.

Como projeto teórico-metodológico da prática de campo, os trabalhadores do cemitério fazem também imagens, cujas formas-conteúdos são por eles escolhidas. A antropologia visual compartilhada intenta assegurar a multiplicidade das vozes no filme. Assim, Tuxa, Moisés e Zé tiram fotos de locais que consideram notáveis no cemitério, como, curiosamente, o Cemitério Alemão e o Gavetão para os indigentes (ver fotografias 14 e 15). Optam, contudo, majoritariamente, por tirar fotografias dos parentes, amigos e amores perdidos (ver fotografias 8, 9, 10, 11, 12 e 13). A arte também transparece como possibilidade de realização do desejo de eternidade. O tempo se solidifica nas visualidades – cinema e fotografia –, fixando momentos na vida; conservando imagens na morte. Assim, ao fotografar os entes finados, esses eternos companheiros da morte presentificam a ausência e, ao menos naquele instante, intentam tornar os mortos vivos.

Tuxa procura, ainda, um amigo, Mágico, ou Herry, como também é conhecido, para compor uma música “suave” para o filme documentário. João já se manifestara a respeito da imprescindibilidade de uma trilha sonora no filme. Também ela, a música, carrega a complexa simbologia que circunda os observadores privilegiados do limite. “Não corte o caminho pelo cemitério que ele pode te assombrar/ Não quero saber de vela e nem dessa flor amarela/ Depois que todos morrerem quem é que vai velar o último cara/ Não corte o caminho pelo cemitério que ele pode te assombrar/ Enquanto ele cava cada dia uma cova pode ser a sua ou não/ Se acostumou com despacho e não tem medo de assombração/ Que coincidência seria ver um coveiro em sua cova/ Já cansou de ver vela e flor amarela misturada com lágrima...”

Como anteposto, a circularidade é recorrente no filme. O espaço da morte abarca também a celebração da vida. Às narrativas de Moisés e Naldo, por exemplo, sobrevém a festa de aniversário do Jorge, que é uma comemoração do nascimento.

Na derradeira parte do filme, ainda no ensejo de romper com a linearidade que conduz o tempo da vida à morte, um cadáver é removido da sepultura. Tal remoção representa o

desenterramento da morte.<sup>97</sup> Os ossos são aquilo que, da morte, fica. “Nós mesmos tomamos, como símbolo da morte, a caveira: porque a cabeça é sede das faculdades interacionais mais importantes – pensamento, visão, olfato, audição, linguagem... – exatamente, o que, na morte, se quer que permaneça” (RODRIGUES, 1983, p. 74). A ordem defronta-se novamente com a desordem – da continuidade à descontinuidade fílmica, da inumação à exumação, do fim ao princípio. A vida é descoberta a despeito e partir do limite da morte.

É precisamente essa imobilização do tempo, reversível porque se refaz continuamente, que é buscada nas práticas funerárias. As tomadas do cemitério cheio em dia chuvoso seguidas daquelas do cemitério vazio em dia ensolarado reverberam o presente sempre repetido no filme – o eterno retorno que o tempo cíclico propicia. Finalmente, as fotografias tiradas por Tuxa, Moisés e Zé revelam o som do silêncio no desfecho do filme.

E, assim, no maior show da terra, no meio de uma gente tão modesta, o mundo inteiro espera o dia do riso chorar. Mas é hoje o dia da alegria. E a tristeza nem pode pensar em chegar...

---

<sup>97</sup> Rodrigues, em *Tabu da Morte*, expõe o significado desse rito de “dupla sepultura” segundo Robert Hertz. “No primeiro túmulo (enterro, exposição, cremação, etc.), o cadáver, por assim dizer, é somente colocado. O tempo que decorre entre este primeiro enterramento e a sepultura definitiva varia, segundo as culturas, de alguns dias ou meses a alguns anos, e é o tempo em que se supõe que se deva dar a decomposição, até o descobrimento dos ossos. Corresponde ao tempo de passagem do defunto da sociedade dos vivos ao reino dos mortos: é um tempo em que o morto não rompeu ainda todos os seus laços sociais e está em uma posição intermediária entre os dois mundos. A segunda sepultura lhe confirma a entrada no reino dos mortos: é a ocasião em que os ossos do morto são reunidos aos de todos os outros defuntos. Desse modo, a figura ambígua de um defunto que se decompunha é transformada em antepassado protetor. Enquanto esse processo não terminar, como Hertz nos mostra, a alma é instável e ansiosa, ‘errando pelas florestas e freqüentando os lugares que ela habitou quando viva’” (RODRIGUES, 1983, p. 72). Nessa cerimônia encontrar-se-ia, portanto, o simbolismo de expulsão definitiva da morte do mundo dos vivos. É nela que se mata, de acordo com Rodrigues, a antevida que sai do cadáver – humores, fedores, carne em decomposição, putrefação – e que representa perigo simbólico para a sociedade. É nela que se mata a morte. Conferir RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.



Fotografia 8 – Tuxa – Túmulos de parentes



Fotografia 9 – Tuxa – Epitáfio de familiares



Fotografia 10 – Tuxa – Retratos de parentes finados



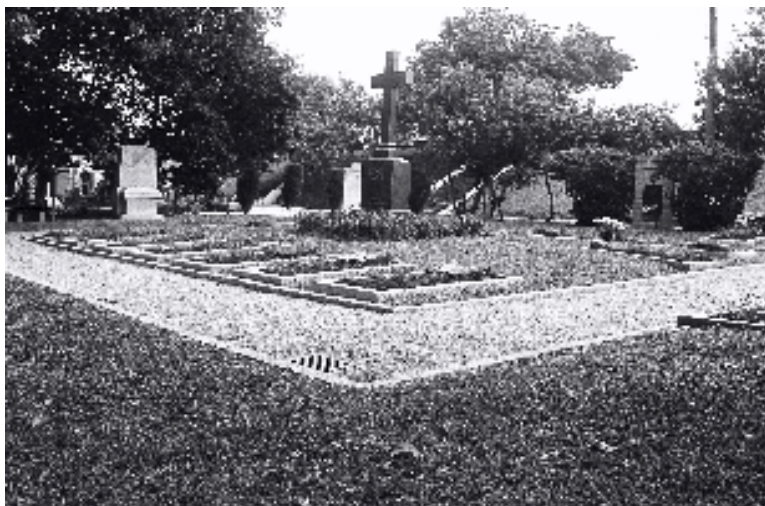
Fotografia 11 – Moisés – Túmulo de parentes



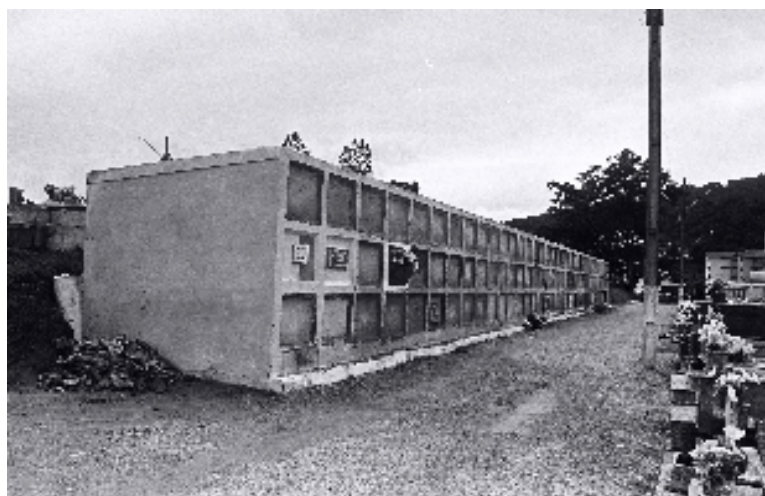
Fotografia 12 – Moisés – Retratos de familiares mortos



Fotografia 13 – Moisés – Outros retratos de parentes finados



Fotografia 14 – Tuxa – Cemitério Alemão



Fotografia 15 – Tuxa – Gavetão para os indigentes



Fotografia 16 – Zé – Estatuária fúnebre



Fotografia 17 – Zé – Símbolos mortuários: anjos e santos





Fotografia 18 – Zé – Santinhos destruídos pela passagem do tempo

## *Reflexões Póstumas*

### **O princípio do fim – do fim o princípio**

A morte é amiúde considerada uma representação do mal. Impura e mesmo perigosa, a morte é deveras um tabu. No ocidente, em geral, e no brasil, em particular, morte e mortos conheceram simbólica, social e historicamente dos olhares o embotamento e do som o silêncio.

Não obstante, a morte – o outro absoluto do ser – constitui a vida. Ambas, vida e morte, estão em (im)permanente (des)encontro. Essa harmonia conflitual evidencia o aspecto *duplo* da existência humana. “L’entièreté de l’être s’inscrit dans un tel dynamisme” (MAFFESOLI, 2002, p. 181). Bem e mal, ordem e desordem, vida e morte, imbricados e ambivalentes, constituem o sujeito social. Deus sempre precisou de seu parceiro: o Diabo.<sup>98</sup> A ordem esteve constantemente aliada à desordem. A vida só pode ser compreendida pela morte. Ser não ser é a questão que rejeita o dualismo mutuamente exclusivo da vida e da morte. Ser *ou* não ser não é a questão! Tampouco o é a síntese ser *e* não ser. Eis a profanação da dialética hegeliana e, por extensão, marxista. Tese e anti-tese não necessitam resultar/conciliar-se em síntese. A fusão supõe completude e unidimensionalidade e ignora descontinuidade e oposição. A contradição ela mesma e por si só é fundadora.

Doravante, as outrora obscuras palavras de Dōgen tornam-se claras.<sup>99</sup> “É um erro pensar que passamos da vida à morte. (...) A vida ela mesma é não-vida. (...) A extinção ela mesma é não-extinção. Quando há vida, não há nada a não ser a vida. Quando há morte, não há nada a não ser a morte” (QUINÁGLIA, 2006, p. 39).

<sup>98</sup> Conferir MAFFESOLI, Michel. *La Part du Diable: précis de subversion postmoderne*. Flammarion, 2002.

<sup>99</sup> Ler “De uma conversa com um japonês sobre a morte-vida” em QUINÁGLIA, Érica. *Infinda vida. Fragmentos de uma existência*. Dissertação de Graduação apresentada ao Instituto de Ciências Sociais do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, UnB, 2006.

*A parte do Diabo* reserva ao espaço da morte o fim da vida. O fim como final. O fim como finalidade. *Além do bem e do mal*, é o conflito a condição da existência social, psíquica e física. Ser transbordado pelo não ser é (im)possibilidade (in)finda.

A morte institui a vida – individual e social. De acordo com Rodrigues, em *Tabu da Morte*, na nossa sociedade a morte tem *mana* e atribui *mana*. “(...) Ela tem *mana*, ou seja, uma capacidade geral de produzir efeitos ao nível da sociedade e de seus sistemas simbólicos” (RODRIGUES, 1983, p. 99).

Assim, para evitá-la, tem-se investido em segurança, previdência, medicina, alimentação. “E [, como já citado,] isto se aplica a *tudo*<sup>100</sup> em uma sociedade em que a vida humana foi transformada em mercadoria: aos tratamentos médicos, às relações com a ecologia, à previdência social, à limitação dos armamentos, à pesquisa científica...” (RODRIGUES, 1983, p. 285). A morte, ainda que “natural”, não é somente um problema biológico como também sociológico. “A morte não se insinua apenas sob a forma do acidente possível; ela forma, com a vida, com os seus movimentos e o seu tempo, a trama única que a um só tempo a constitui e a destrói.” (FOUCAULT apud NORTE, 1994)<sup>101</sup>

Tal análise, referente a uma sociedade complexa moderno-contemporânea, estende-se a outros contextos. A perquirição de Mauss a respeito da expressão (obrigatória!) dos sentimentos em rituais orais funerários e do efeito físico no indivíduo da idéia de morte sugeridos pela coletividade demonstra que a morte – de outrem e de si –, tal como sugere a sociedade, constitui – constrói e reconstrói –, podendo mesmo aniquilar – destruir –, o indivíduo. A morte social atinge psíquica e fisicamente a mente e o corpo individuais.

---

<sup>100</sup> Grifo meu.

<sup>101</sup> Conferir NORTE, Selmo José Queiroz. *A Vida Que A Morte Cria: Uma Interpretação Antropológica Da Percepção Japonesa Do Fenômeno Morte*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, UnB, 1994. Consultar, ainda, RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

Entre australianos, neozelandeses e polinésios, assim como no mundo melanésio ou Araweté, como açambarcado no *Plano Geral*, a morte é encarada como alteridade que (des)constrói o indivíduo e a sociedade. Movimenta, pois, as relações sociais.

Em “Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”, Mauss entende por fato social total os fenômenos que “põem em movimento, em certos casos, a totalidade da sociedade e de suas instituições” (MAUSS, 1974), cujo estudo permite “perceber o essencial, o movimento do todo, o aspecto vivo, o instante fugidio em que a sociedade e os homens tomam consciência sentimental deles mesmos e de sua situação face a outrem” (MAUSS, 1974).<sup>102</sup> Não tratar-se-ia a morte, destarte, tanto nas sociedades ditas arcaicas quanto nas sociedades moderno-contemporâneas, ainda que maquiada nestas, de um fato social total? Essa ausência é presente nas instituições religiosas, jurídicas, morais e econômicas. A morte organiza a vida social.

Como sustenta Lévi-Strauss, anteriormente citado, em *Paroles Données*,

tout se passe, en vérité, comme si culture et société surgissaient chez les êtres vivants comme deux réponses complémentaires au problème de la mort: la société, pour empêcher l’animal de savoir qu’il est mortel, la culture comme une réaction de l’homme à la conscience qu’il l’est (LÉVI-STRAUSS, 1984).

De acordo com Bauman, também já citado, em *Mortality, Immortality and Other Life*

*Strategies*,

it is because we know that we must *die* that we are so busy *making* life. It is because we are aware of mortality that we preserve the past and create the future. Mortality is ours without asking – but *immortality* is something we must build ourselves. Immortality is not a mere absence of death; it is *defiance* and denial of death. (...) There would be no immortality without mortality. Without mortality, no history, no culture – no humanity (BAUMAN, 1992).<sup>103</sup>

A duplicidade criadora reconhece, por conseguinte, a multiplicidade dessa implicação.

Tal como abordado no *Primeiríssimo Plano*, em Florianópolis, no estado de Santa Catarina, a despeito e a partir da morte, enlutados e trabalhadores do Cemitério do Itacorubi vivem. Os

<sup>102</sup> Conferir MAUSS, Marcel. “A Expressão Obrigatória dos Sentimentos (Rituais Oraís Funerários Australianos)”. Em: *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981; MAUSS, Marcel. “Efeito físico no indivíduo da idéia de morte sugerida pela coletividade”. Em: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974; e MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. Em: *Sociologia e Antropologia*. (vol. II) São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

<sup>103</sup> Consultar LÉVI-STRAUSS, Claude. *Paroles Données*. Paris: Plon, 1984 e BAUMAN, Zygmunt. *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Cambridge, Oxford: Polity Press, Blackwell Publishers, 1992.

filmes *Flores e E a tristeza nem pode pensar em chegar...* vislumbram, por meio de múltiplas, por vezes dissonantes, vozes, a morte não somente como o feneçimento, mas como a possibilidade mais própria e insuperável da existência humana.

Interditos, cemitério, lixão e penitenciária – ao lado dos quais aquele foi construído – foram expurgados da sociedade. Também aos eternos companheiros da morte – enlutados, coveiros, trabalhadores de funerárias, lavadores de túmulos e jardineiros – foi imposta a economia dos sentimentos e das emoções. Do isolamento à sociabilidade, a câmera permitiu, contudo, desnudar representações e práticas – percepções, sensibilidades, significações e expressões – da morte e da vida.

A morte nas imagens possibilitou, ainda, resgatar as imagens da morte na antropologia. A antropologia visual despertou (e desperta) a experiência do inconsciente ótico de que fala Benjamin. O *Prelúdio* já demonstrara que ambas, antropologia e visualidades, em convergência, engendram conhecimento – perquirição, reflexão e problematização. Tratam-se de um processo de dar sentido.

Astúcias, táticas e estratégias são cotidianamente (re)inventadas pelos eternos companheiros da morte.<sup>104</sup> A morte habita a imarginação que circunda o presente sempre repetido dessas pessoas. “C’est toute la vie quotidienne qui peut être considérée comme une oeuvre d’art” (MAFFESOLI, 1990, p. 26).

La création, sous ses diverses formes, jaillira d’une dynamique toujours renouvelée, et toujours plurielle. Les diverses situations sociales, les modes de vie, les expériences pourront être considérés comme autant d’expressions d’un vitalisme puissant. (...) C’est cela qui peut servir de toile de fond à l’esthétique et à sa fonction d’éthique (MAFFESOLI, 1990, p.27).

<sup>104</sup> “(...) Dar provas de astúcia (...). A audácia, a aventura, que, estruturalmente, integram a possibilidade da morte, são a um só tempo fatores de uma perduração vital (...)” (MAFFESOLI, 1985, p. 97, 98). Conferir MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985 (já citado); MAFFESOLI, Michel. *La Conquête du Présent: sociologie de la vie quotidienne*. Paris: Desclée de Brouwer, 1999; MAFFESOLI, Michel. *O Conhecimento Comum: compêndio de sociologia compreensiva*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988; e CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

A expressão nietzscheana, “a *vontade de poder* enquanto arte” assume, assim, toda sua significação.<sup>105</sup> Tais *artes de fazer* permitem resgatar os modos de sentir, a aparência e a esfera imagética – a dimensão artística, outrora enunciada – como possibilidade do saber. O deslocamento das inamovíveis bases do academicismo (im)positivo para *o conhecimento comum* aponta para tal dimensão. A ordem da desordem habitada pela antropologia visual revela, assim, as relações construídas entre ser(es) e não-ser.

O luto e a memória, vivenciados pelos enlutados em *Flores*; a tanatopraxia, a limpeza de túmulos, a jardinagem, a inscrição de epitáfios, o sepultamento e a exumação, realizados pelos trabalhadores do cemitério também em *Flores* e em *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* são ilustrações limites que evidenciam respostas diversas socialmente dadas ao problema da morte.

O filme *Flores* é construído entre choros, cânticos e pregões. Agrega descontinuamente várias perspectivas. A festa de celebração do Dia de Finados trata-se desse momento de efervescência que condensa e explicita o vaivém constante entre o bem e o mal, a ordem e a desordem, a vida e a morte.

O filme *E a tristeza nem pode pensar em chegar...*, por sua vez, demonstra tais coexistências por meio de narrativas circulares, que promovem a ruptura do tempo linear. Entre enterros e exumações, são retratadas profissões dramáticas, que, contudo, se reverterem em brincadeiras, piadas, histórias, trocas estabelecidas com os familiares dos finados, poesia, música, fotografias. O cemitério é, ainda e conseqüentemente, considerado como local que resguarda a liberdade, preferível a bancos ou empresas.

As narrativas desses eternos companheiros da morte demonstram, ora pela tristeza ora pela alegria, a tragicomédia que permeia a vida (e a morte) humana.

---

<sup>105</sup> Conferir o livro já citado de MAFFESOLI, Michel. *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Paris, França: Plon, 1990.

O lúdico existe tão-somente a partir do trágico. “O lúdico (...) é constantemente habitado pela idéia de morte” (MAFFESOLI, 1985, p.90).

O trágico (...) [, por sua vez,] é a ‘forma’ que permite viver, no presente, as tensões invariáveis, arquetípicas e próprias a todo conjunto humano. A organicidade e a harmonia contraditorial acham-se na base da expressão ritual do trágico: uma expressão conjunta da crueldade e da ternura. (...) O trágico é (...) encenação de figuras, ou melhor, uma arquitetura de figuras que vão além dos indivíduos que as representam (MAFFESOLI, 1985, p. 86).<sup>106</sup>

De acordo com Françoise Dastur, em *A morte: ensaio sobre a finitude*,

deixar ao nada que é a morte o governo da vida não implica, todavia, nem heroísmo niilista nem lamentação nostálgica, mas, na realidade, a conjugação, na tragicomédia de uma vida que não recua diante da morte, mas, ao contrário, aceita incluir em sua conta o luto e a alegria, o riso e as lágrimas (DASTUR, 2002, p. 8).<sup>107</sup>

Tal é a ambivalência da morte que dá à luz. Assim como a cosmovisão bakhtiniana do carnaval<sup>108</sup> como inferno, a morte, como imagem da extinção da vida, é transformada em espetáculo, no qual o medo convive com a alegria. O lamento ancora-se no riso. A imagem grotesca<sup>109</sup> da morte ampara-se na superação de tudo o que é acabado. Entrevê, pois, fissuras, fendas, ranhuras. Falta e excesso entrelaçam-se em relação intrincada. O contínuo devir subsidia o inacabamento da existência.

As flores, que servem como metáfora do aniquilamento silenciado, e a tristeza, que deve necessariamente ser adiada, reiteram a representação da morte como mal naquele espaço. Apontam, contudo, para outros sentidos. Entendida como passagem ou viagem, personificada como alguém que oferece proteção ou comparada a plantas que deixam sementes, a morte é amiúde benquista. É, ainda, considerada produtiva.<sup>110</sup> Os mortos, por sua vez, também são comparados a cravos, quando se tratam de homens, a rosas, quando são mulheres, e a espinhos, quando são tidos como malfeitores. De limite, passam a

<sup>106</sup> Conferir o livro já citado de MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

<sup>107</sup> Consultar DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: DIFEL (Enfoques; Filosofia), 2002.

<sup>108</sup> A origem alemã da palavra “carnaval” é “Karne” ou “Karth”, “lugar santo”, e “val” ou “wal”, “morto”, “assassinado”. Conferir DISCINI, Norma. “Carnavalização”. Em: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

<sup>109</sup> O termo “grotesco”, ainda segundo Bakhtin, tem na origem a acepção de metamorfose “em movimento interno da própria existência” (BAKHTIN apud DISCINI, 2006, p. 58). Exprime também a “transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência” (BAKHTIN apud DISCINI, 2006, p. 58).

<sup>110</sup> Ver nota 59.

transcendência, ao serem percebidos como energia. A morte é, pois, reelaborada como confim apesar e *a partir* da qual a poética<sup>111</sup> desses observadores privilegiados do limite transborda.

Esses dois filmes abarcam, destarte, ressignificações da vida e da morte, cujo tabu começa a ser dissolvido. O espaço da morte é (re)apropriado, o tempo, (re)construído e a existência, (re)inventada. A vida é (re)criada por essa alteridade – a morte. O Cemitério do Itacorubi, como entreato que separa ao mesmo tempo em que resguarda a vida da morte, evidencia o espaço e o tempo liminares.

Na aventura (...) apostamos tudo justamente na chance flutuante, no destino e no que é impreciso, derrubamos a ponte atrás de nós, adentramos o nevoeiro, como se o caminho devesse nos conduzir sob quaisquer circunstâncias (SIMMEL, 1998b).<sup>112</sup>

Também como aventura, a antropologia visual – teórica e prática – se faz, refaz e mesmo desfaz a partir do e com o outro. Ela possibilita, nos filmes, que os sentimentos e as emoções, amiúde negligenciados e mesmo ignorados socialmente, sejam compartilhados. Trata-se, como já sustentado, de forma de ressignificação de representações e práticas consideradas inadequadas pela sociedade circundante, que, contudo, adquirem sentidos a partir da filmagem, da montagem, da edição e da posterior exibição dos filmes. De um lado, há a busca de novos significados pelas pessoas que a câmera capta. De outro, há a criação de significados por quem capta, monta e edita as imagens. Finalmente e ainda, sentidos vários são dados pelos olhares dos espectadores do filme.

O sentido da vida alhures buscado é doravante encontrado no próprio sentir – ser sensibilizado pelo não-ser. A vida é, assim, tocada<sup>113</sup> pela morte como alteridade.

---

<sup>111</sup> Do grego “poiein”: “criar, inventar, gerar”. “A arte da conjugação é uma seqüência de variações sobre um tema conhecido – e é isto que constitui o que podemos chamar de poética cotidiana. Fazer da (sua) vida uma obra de arte não é mais apanágio da vanguarda ou mesmo de uma boêmia seleta; é, diariamente, uma prática popular que, através de variadas modulações (comer, caminhar, vestir-se, discutir...), constitui a sólida trama da socialidade” (MAFFESOLI, 1985, p. 102, 103). A arte inscreve as *pulsões* no registro da simbolização e possibilita o trabalho de criação e a produção de sentido. Conferir BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2000. Ler, ainda, CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

<sup>112</sup> Conferir SIMMEL, Georg. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

<sup>113</sup> Em todas as significações que tal termo pode assumir.



A abertura propiciada pela pesquisa de campo em interlocução com a teoria antropológica não fornece respostas, mas sim cria novas perguntas.<sup>114</sup>

A realidade inclui o mal, a desordem, a morte. A despeito da concepção comum que dissocia a vida da morte e resguarda àquela a positividade, *Flores e E a tristeza nem pode pensar em chegar...* revelam que a existência insurge de ambas, imbricadas. Mesmo este elemento que, isolado, é perturbador ocupa o lugar que lhe é reservado. Presença da ausência. Ele permeia aquela simbólica, social e historicamente. A morte participa da imarginação que circunda a vida cotidiana dos enlutados e dos trabalhadores do Cemitério do Itacorubi. Em um presente sempre repetido, o jogo eterno da vida e da morte é, assim, (re)visitado.

O presente de Prometeu retorna, assim, para mostrar que

a realidade é apenas um reflexo do mito, a sua sombra. O mito e a fotografia [e, por extensão, o cinema] não são nada mais nada menos que instrumentos recíprocos a serviço da constante tentativa dos homens de lidar com a realidade, a vida e a morte, realimentá-las incessantemente, para, assim sendo, lembrar-se dos mitos e provê-los de um presente indicativo de que sempre precisarão para que possam, também, existir. A vida e a morte, o presente e o passado, se confundem numa circularidade que o futuro do mito deixa sempre aberto (SAMAIN).<sup>115</sup>

O tempo mítico permite sair da unidimensionalidade cega para a descontinuidade, em que a existência – individual e social – é compreendida pela duplicidade e conseguinte multiplicidade da harmonia conflitual entre a vida e a morte.

As reflexões a respeito dos filmes *Flores e E a tristeza nem pode pensar em chegar...* permitem margear esses diversos sentidos. Dar voz aos enlutados e aos trabalhadores do Cemitério do Itacorubi significa arrostar a impossibilidade do nada como possibilidade infinda.

Como outrora asseverado, Itacorubi, em Tupi-Guarani, significa “rio das pedras esparsas”. Nessa água que não pára, de longas beiras, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro, o rio

---

<sup>114</sup> Consultar FONSECA, Claudia. “Quando cada caso não é um caso”. Trabalho apresentado na XXI Reunião Anual da ANPEd, Caxambu, 1998.

<sup>115</sup> Tal citação foi retirada do texto de Étienne Samain, “Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual”. Em: *O Fotográfico*. Está disponível on-line no endereço <http://books.google.com.br/>.

(des)vela a(s) terceira(s) margem(ns), em que a morte não é encarada somente como decesso, mas como possibilidade da vida.

O princípio do fim aponta, destarte, para o fim como princípio.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ANJOS, Augusto dos. *Eu: poesias*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BARBOSA, Carolina de Castro. *A fotografia em Lévi-Strauss*. Monografia de Graduação apresentada ao Departamento de Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, 2005.

BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Cambridge, Oxford: Polity Press, Blackwell Publishers, 1992.

BENEDICT, Ruth. *Patterns of Culture*. Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press, 1959.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERG, David W. e DAUGHERTY, George G. (org.). *The Individual, Society and Death: An Anthology of Readings*. 1972.

BITENCOURT, Fernando G.. “Rito Funerário entre os Florianopolitanos: corpos em diálogo”. Em: *Revista Motrivivência (Educação Física, Corpo e Sociedade)*, Florianópolis, SC, 16, 2001.

BLUE, James. “Interview with Jean Rouch”. Em: *Imagining Reality*. 1998.

BRASIL, Gilberto Assis. “A montagem e o uso do audiovisual em antropologia”. Em: LEITE, Ilka Boaventura (org.). *Ética e estética na antropologia*. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 1999.

BUTLER, Judith. “Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do ‘pós-modernismo’”. Em: *Pagu*, Campinas, SP, 11, 1998.

BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford University Press, 1997.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

CHIRPAZ, François. “Maurice Leenhardt. Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien”. Em: *Rubrique Philosophie*. 2006.

CLARK, David (org.). *The Sociology of Death: Theory, Culture, Practice*. Blackwell Publishers/The Sociological Review, 1993.

CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

COSTA, Maria Clélia Lustosa. “Os cemitérios e a espacialização da morte”. Em: ALMEIDA, Maria Geralda de e RATTI, Alecsandro JP (org.). *Geografia: leituras culturais*. Goiânia: Alternativa, 2003.

DAMATTA, Roberto. *A Casa & A Rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: DIFEL (Enfoques; Filosofia), 2002.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DISCINI, Norma. “Carnavalização”. Em: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus: O Sistema das Castas e Suas Implicações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

EVANS-PRITCHARD, E. E.. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FÉDIDA, P.. *Clínica Psicanalítica. Estudos*. São Paulo: Escuta, 1988.

FERREIRA, Jonatas. “Da vida ao tempo: Simmel e a construção da subjetividade no mundo moderno”. Em: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, 44, 2000.

FIGUEIREDO, Luís Claudio. *Psicanálise – elementos para a clínica contemporânea*. São Paulo: Escuta, 2003.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano. Entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FONSECA, Claudia. “Quando cada caso não é um caso”. Trabalho apresentado na XXI Reunião Anual da ANPEd, Caxambu, 1998.

FOUCAULT, Michel. “O Sujeito e o Poder”. Em: RABINOW, Paul & DREYFUS, Hubert (org.). *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. São Paulo: Ed. Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. *O som do silêncio: isolamento e sociabilidade no trabalho de luto*. Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2006.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2003.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

FREUD, Sigmund. “Sobre a Transitoriedade” (1916 [1915]). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

GODARD, Jean-Luc. “L’Afrique vous parle de la fin et des moyens – *Moi, un Noir* de Jean Rouch”. Em: *Godard par Godard*. 1995.

GODOLPHIM, Nuno. “A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica”. Em: *Horizontes Antropológicos*.

GOETHE. *Prometheus*. 1774.

GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer’s Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge University Press, 2001.

HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”. Em: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

HANNS, Luiz Alberto. *A Teoria Pulsional na Clínica de Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche. The Eternal Recurrence of the Same*. Cambridge, Hagerstown, New York, Philadelphia, London, Mexico City, São Paulo, Singapore, Sydney: Harper & Row, Publishers, 1984.

HEIDER, Karl G.. “Uma história do filme etnográfico”. Em: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: NAI/UERJ, 1995.

HUNTINGTON, Richard e METCALF, Peter. *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1979.

JORDAN, Pierre. “Primeiros contatos, primeiros olhares”. Em: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. “Fotografia e Interdito”. Em: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, 54, 2004.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagem e Memória: Ensaio em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Introdução à Sociologia da Emoção*. João Pessoa: Manufatura/GREM, 2004.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. “Retratos da Morte: A Fotografia Mortuária na Cidade de João Pessoa”. Em: *Conceitos*, João Pessoa, 6, 2001.

LACAN, Jacques. “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”. Em: *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B.. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEENHARDT, Maurice. *Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*. Paris: Gallimard, 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Paroles Données*. Paris: Plon, 1984.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LEVY-BRUHL, Lucien. *La mentalité primitive*. Paris: Félix Alcan, 1925.

LIMA, Tânia Stolze. “O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi”. Em: *Mana*, Rio de Janeiro, 2, 1996.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

MAFFESOLI, Michel. *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Paris, França: Plon, 1990.

MAFFESOLI, Michel. *La Conquête du Présent: sociologie de la vie quotidienne*. Paris: Desclée de Brouwer, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *La Part du Diable: précis de subversion postmoderne*. Flammarion, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *O Conhecimento Comum: compêndio de sociologia compreensiva*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MALINOWSKI, Bronislaw. "Confesiones de ignorancia y fracaso". Em: LLOBERA, José R.. *La antropología como ciencia*. Barcelona: Editorial Anagrama.

MALUF, Sônia Weidner. "Pessoa, Indivíduo e Sujeito".

MARQUES, António (org.). *Friedrich Nietzsche: Cem Anos Após o Projecto "Vontade de Poder – Transmutação de Todos os Valores"*. Lisboa: Coleção Vega Universidade.

MARTINS, José de Souza (org.). *A Morte e os Mortos na sociedade brasileira*. São Paulo: Editora Hucitec, 1983.

MAUSS, Marcel. "A Expressão Obrigatória dos Sentimentos (Rituais Oraís Funerários Australianos)". Em: *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

MAUSS, Marcel. "Efeito físico no indivíduo da idéia de morte sugerida pela coletividade". Em: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974.

MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas". Em: *Sociologia e Antropologia*. (vol. II) São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MAUSS, Marcel. "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do 'eu'". Em: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPE/EDUSP, 1974.



MEAD, Margaret. "Visual anthropology in a discipline of words". Em: *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, Paris, 1975.

MENDES, João Pedro. "A morte e o além na *Eneida*". Em: *Classica*. São Paulo, v. 7/8, 1994/1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORAES, E. (org.). *Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Publicações Europa-América, 1970.

NASIO, Juan-David. *Cinco Lições sobre a Teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

NORTE, Selmo José Queiroz. *A Vida Que A Morte Cria: Uma Interpretação Antropológica Da Percepção Japonesa Do Fenômeno Morte*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, UnB, 1994.

PIAULT, Marc-Henri. *Anthropologie et Cinéma: Passage à l'image, passage par l'image*. Paris: Nathan, 2000.

PIAULT, Marc-Henri. "Antropologia e Cinema". Em: *Catálogo da Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. Rio de Janeiro, 1994.

PIAULT, Marc-Henri. "L'exotisme et le cinéma ethnographique: la rupture de la croisière coloniale". Em: *Horizontes Antropológicos*, 1995.

PONTALIS, J.-B.. *Perder de Vista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

PRIORE, Mary del. "Ritos da Vida Privada". Em: SOUZA, Laura de Mello e. *História da Vida Privada no Brasil I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

QUINÁGLIA, Érica. *Infinda vida. Fragmentos de uma existência*. Dissertação de Graduação apresentada ao Instituto de Ciências Sociais do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, UnB, 2006.

RIAL, Carmen. Aula na Universidad de la Republica. 11 de novembro de 2005.

RIBEIRO, Marcelo R. S.. “Sensibilidade e imaginação: notas históricas e teóricas sobre antropologia e imagem”. Texto apresentado na 25ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2006.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROY-LEVEN, G.. “Interview with Jean Rouch”. Em: *Imagining Reality*. 1998.

SAMAIN, Étienne. “Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual”. Em: *O Fotográfico*. Está disponível on-line no endereço <http://books.google.com.br/>.

SAMAIN, Étienne. “Ver' e 'dizer' na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia”. Em: *Horizontes Antropológicos. Antropologia Visual*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

SEEGER, Anthony, DA MATTA, Roberto e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. Em: *Boletim do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1979.

SILVA, Laura Cristina da. *A morte e o morrer no cotidiano da hospitalização infantil: construindo possibilidades de cuidado ao cuidador*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Enfermagem do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2002.

SIMMEL, Georg. “El conflicto en la cultura moderna”. Em: *Sobre la individualidad y las formas sociales*. 1918.

SIMMEL, Georg. *Política & Trabalho*. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 1998.

SIMMEL, Georg. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity*.

TAUSSIG, Michael. *Un gigante en convulsiones: el mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente*. Editorial Gedisa.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

TENÓRIO, Fernando. “Psicanálise, configuração individualista de valores e ética do social”. Em: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, 2000.

THOMAS, Louis-Vincent. *Rites de Mort*. Paris: Fayard, 1985.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O nativo relativo”. Em: *Mana*, Rio de Janeiro, 8, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. Em: *Mana*, Rio de Janeiro, 2, 1996.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Editora 34, 2000.

Outras páginas da internet: [www.culturabrasil.org/mitologianagrecia](http://www.culturabrasil.org/mitologianagrecia); [www.consciencia.org/platao\\_protagoras.shtml](http://www.consciencia.org/platao_protagoras.shtml); [www.prometeu.com.br/duvidas.asp](http://www.prometeu.com.br/duvidas.asp); e [www.adorofisica.com.br/trabalhos/alkimia/hist2/trab1.htm](http://www.adorofisica.com.br/trabalhos/alkimia/hist2/trab1.htm).

**Referências Filmográficas**

QUINÁGLIA, Érica. *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* Filme Etnográfico. Brasil, 2007, 60 min..

QUINÁGLIA, Érica e HENNING, Carlos Eduardo. *Flores*. Filme Etnográfico. Brasil, 2006, 30 min..