

## “MEMÓRIAS ANTROPOLÓGICAS” EM TORNO DE UM ÁLBUM FOTOGRAFICO: FOTOGRAFIA, MORTE E HISTÓRIA

Etienne Samain \*

*Para Godelieve*

*Seu avô continua cantando feliz*

É possível que os leitores, conhecendo a obra de Barthes (do segundo Barthes, o autor do *A câmara clara*) e minha admiração com relação a esta obra, pensem que falarei da fotografia na sua relação com a morte, da fotografia enquanto “golpe e corte” no tempo e no espaço (Philippe Dubois<sup>1</sup>), da fotografia enquanto momento de ruptura decisiva entre um “isto é” e o “isso-foi” de Barthes<sup>2</sup>. Não será este o propósito desta comunicação.

Retomarei, sim, Roland Barthes, quando estabelece a sua famosa distinção entre o *studium* e o *punctum* da fotografia. Trata-se da distinção entre a fotografia enquanto algo que se apresenta ao meu *intelecto* como campo e objeto de estudo, como terreno de um saber e de uma cultura que posso compreender, desvendar e enunciar nos moldes da ciência (o *óbvio* da fotografia) e, por outro lado, a fotografia enquanto algo que se oferece ao meu *afeto* como um detalhe que me transpassa existencialmente, me fere, me comove ou me anima, como um silêncio que me fascina e me perturba ao mesmo tempo (o *obtusos* da fotografia).

Sabemos que em *A câmara clara*, o *studium*, isto é o “óbvio” da fotografia, não interessava diretamente a Barthes. Este procurava entender e elucidar, sobretudo, a questão do *punctum*, do “obtusos” presente na fotografia (o “detalhe”,

---

\* Professor do Programa de Pós-Graduação em Multimeios e Coordenador Científico do Centro de Memória (CMU), ambos da UNICAMP. Agradeço encarecidamente a Fabiana Bruno e Fraya Fehse. A primeira é responsável pelo trabalho técnico referente à edição deste ensaio. A segunda, pela revisão crítica, sempre lúcida, deste.

<sup>1</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros Ensaos*. Campinas : Papyrus Editora, 1994.

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1984.

mas também e sobretudo, o “tempo”, presentes na fotografia). Gostaria, todavia, hoje, ao retomar essa dupla categorização barthesiana, de ver em que medida a distinção entre *studium* e *punctum*, transposta para o campo da antropologia, poderia adquirir e carregar-se de novas significações, que não se restrinjam apenas a uma dicotomia e oposição entre, por um lado, “o que se apresenta ao meu intelecto” e, por outro, “o que se oferece ao meu afeto” através da fotografia<sup>3</sup>.

### **Roland Barthes (1915-1980) <sup>4</sup> e Gregory Bateson (1904-1980) <sup>5</sup>**

Para tanto, apresentarei um álbum de família, álbum um tanto singular na medida em que vai retratar, visual e seqüencialmente (num movimento quase cinematográfico) o cerimonial de um enterro. Como antropólogo, debruçar-me-ei, efetivamente, sobre um “tema/objeto de estudo”, ou como diria ainda Barthes sobre um claro *studium* fotográfico e, conseqüentemente, sobre o que o autor teria qualificado de “óbvio” da fotografia. Antes de realizar esse percurso e de lhes apresentar este “óbvio”, quero, todavia, introduzir três questionamentos:

1) O que seria o óbvio na seqüência que veremos? 2) Será que esse óbvio é tão óbvio assim? 3) Será que existe um óbvio que não seja, por necessidade, atravessado por algo obtuso? 4) Será que o obtuso deve ser reduzido ao que “se oferece ao meu afeto”, em oposição ao que “se oferece ao meu intelecto”?

Não se trata de fazer uma apologia a Barthes, menos ainda criticá-lo. Creio que Barthes tinha razão, em 1980, ao levantar a distinção entre o “óbvio” e o “obtuso”, entre o *studium* e o *punctum* na fotografia. Ao fazer essa distinção,

---

<sup>3</sup> Para ser completo, é bom lembrar que ao lado do *studium* (o “óbvio” da fotografia), ao lado do *punctum* (o “obtuso” da fotografia), Barthes realçará um terceiro nível presente em toda fotografia: o nível *simbólico*. Ver Barthes, Roland. “Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein” [1970], artigo publicado in *O óbvio e o obtuso*, Lisboa, Edições 70, 1984. No segundo percurso que faremos das fotografias deste álbum, teremos a oportunidade de desvendar concretamente esse outro nível simbólico.

<sup>4</sup> Sobre o semiólogo Barthes, ver a biografia assinada por Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes. Uma biografia*, São Paulo, Editora Siciliano, 1993 [or.1990].

<sup>5</sup> O antropólogo inglês Gregory Bateson permanece insuficientemente conhecido do público brasileiro. Este gigante e refinado intelectual trabalhou, de 1950 até sua morte, as questões da comunicação humana de um ponto de vista antropológico. Ver Winkin, Yves. *A nova comunicação. Da teoria ao trabalho de campo*, Campinas, Papirus Editora, 1998.

Barthes jogava novas luzes sobre um mundo de trevas. Fino observador e, neste sentido, um antropólogo nato, delineava em *A Câmara clara* apenas o prelúdio de um empreendimento que teria sido muito maior, não fosse a morte que o levou. Refiro-me à tentativa (segundo a bela expressão que atravessa toda a obra de um outro grande pensador: Gregory Bateson) de “procurar a estrutura que liga”, na fotografia, o óbvio ao obtuso, o intelecto ao afeto, o pensamento ao imaginário, mas, também, fora dela, eles (os seis elementos) a ele (Barthes) e o próprio Barthes a nós todos, seus leitores e, nós todos, à mãe que o autor não conseguia nos mostrar.

Para descobrir essa “estrutura que liga”, Barthes (como Bateson) deve, num primeiro momento, ter, a meu ver, refletido necessariamente sobre a natureza singular dos pólos (cognitivo e afetivo) que, tanto na fotografia como no ato de contemplação da fotografia, se encontram engajados e, por assim dizer, entrelaçados, constituindo a estrutura subjacente a toda fotografia.

Uma estrutura profunda (cognitiva e afetiva) presente em toda fotografia mas, ao mesmo tempo, uma estrutura profunda que *excede e ultrapassa* o mero “campo” material da própria fotografia, coligada que está, por sua vez, a outras estruturas relacionais e comunicacionais, externas a ela própria: o *operator* e o *observator*, aquele que fez a fotografia e aquele que observa a fotografia, Barthes e cada um de nós, nós todos e nossas histórias particulares, as nossas histórias singulares e as histórias de nossos pais, a história do feto que Barthes e vocês, leitores, foram, um dia e – antes disso – a história do nascimento da animalidade e a história da emergência da vida e da morte; mas ainda a história do nascimento da sombra e da luz, a história dos seus olhos que aprenderam a ver e a não poder ver, a história das representações humanas e da perspectiva, a história das imagens que fabrico e das imagens que vocês concebem para tentarem se entender. Todas essas histórias estão inscritas em mim e em vocês, mesmo que elas não sejam imediatamente legíveis dentro de nós, de Barthes ou de Bateson.

É neste quadro reflexivo e existencial da “estrutura que liga” que me proponho a lhes mostrar, agora, um álbum de fotografia, numa perspectiva,

todavia, menos abrangente do que aquela à qual acabei de me referir, já que a minha perspectiva/o meu ponto de vista será o de um antropólogo.

Recebi há pouco mais de cinco anos esse pequeno álbum de família. Um álbum de família, é verdade, singular, já que trata de uma seqüência de 19 fotografias, P&B, no formato 10,5X15, realizadas por um fotógrafo profissional, na Bélgica, no inverno de 1957, a pedido da família.

Sobre a capa dura preta do álbum aparecem impressos, em letras prateadas, os seguintes dizeres: “Ter Nagedachtenis” (o que, em língua flamenga, significa: “Em memória”, “Em lembrança”). Trata-se, em suma, de uma “reportagem” fotográfica do enterro do avô da minha esposa, um homem de pouco mais de 86 anos de idade, que gostava muito de cenouras, sobretudo de cenouras refogadas<sup>7</sup>.



Foto-Reportagem “Speciaal” [Especial]- “Snel” [rápido] “realizado com cuidado por J. Laenens”. Será que o defunto tinha tanta pressa de ver esta “reportagem” <sup>6</sup>?



O álbum e o seu título “Ter Nagedachtenis” (“Em memória”). Capa com letras prateadas sobre fundo preto com motivos de trançado em alto-relevo.

Numa manhã fria de Janeiro de 1957, ele foi ver a sua horta e, possivelmente, sonhou, pela última vez, com a sua futura safra de cenouras. Pois ao voltar para dentro de casa tinha contraído uma pneumonia e iria morrer. Como era católico e recebia, a cada primeira sexta-feira do mês, a eucaristia, os seus parentes, ao ver que o seu estado físico piorava, chamaram o pároco para lhe dar a unção dos doentes. Seja dito de passagem, o bom vigário veio e, para reconfortar o velho homem, disse-lhe: “Senhor Viktor, o senhor vai ficar bom outra vez, viu!”. Mas como os agonizantes são sempre muito mais lúcidos do que

<sup>6</sup> “reportagem”, isto é, uma “documentação (fotográfica) sobre determinada cena ou fato (Michaelis).

<sup>7</sup> Viktor Schilders (\* 28.10.1870 – † 17.01.1957).

os vivos, a resposta foi, também, muito clara: “Não, seu vigário... vai ser a minha última viagem e vai ser muuuito boa!”. E assim que se foi o “Vovô” Viktor.

Se vocês me perguntarem como se desenrolava o cerimonial do enterro, quarenta anos atrás, na Bélgica, confesso que teria muita dificuldade para lhes responder com precisão. Por meio da seqüência de fotografias que descobriremos a seguir, é possível, entretanto, efetivamente reavivar com nitidez camadas inteiras de lembranças e de emoções escondidas na escuridão da minha memória. Mais ainda, essas fotografias, como veremos, vão nos conduzir à descoberta de associações e de significações que, mesmo se eu tivesse estado presente no enterro do “Vovô” Viktor, quarenta anos atrás, não teria conseguido estabelecer e fixar na época.

Em outras palavras: as velhas lembranças que as fotografias do enterro do “Vovô” Viktor fazem aflorar dentro de mim hoje não são meras recordações. São recordações e lembranças que, passando e perpassando outras camadas de um saber adquirido no intervalo (no meu caso, toda uma formação antropológica e teológica), chegam a mim carregadas de um peso adicional de significações, de outros pequenos nós (cognitivos e afetivos) que participam dessa “estrutura que liga” que a fotografia, mais do que outros suportes comunicacionais, permite ressuscitar e recompor. A fotografia - e, muito fortemente, também, a história oral - tem o privilégio de reavivar, com particular vigor, blocos de lembranças enterradas nas nossas memórias. Ao ressuscitarem essas lembranças, tanto a fotografia quanto a história oral nos levam a refletir sobre esse passado a partir de outros horizontes vivenciais adquiridos no ínterim: o que vivemos, o que aprendemos; em suma: a nossa história individual e coletiva.

Proponho-lhe uma dupla trajetória. Cabe contemplar primeiro essas 19 fotografias, na ordem de apresentação do álbum concebido e organizado pelo fotógrafo. Eis o que chamarei de *modo maior da realidade*, isto é, o registro das cenas e das etapas que pontuam um efetivo *ritual de passagem*: o ritual que separa o morto da comunidade dos vivos e, paralelamente, o ritual de sua reintegração necessária à comunidade dos mortos. O ritual do enterro é um ritual de passagem, na medida em que o defunto já não pertence mais à comunidade

dos vivos, mas não é ainda membro pleno da comunidade dos mortos. O morto vive, por assim dizer, à margem de duas realidades antagônicas: a vida e a morte. É necessário, portanto, resolver essa ambigüidade: o morto tem que deixar o mundo da cultura e voltar ao mundo da natureza. Ele deve deixar a sua casa para voltar à terra. O que veremos num primeiro percurso é a dimensão *óbvia* do registro fotográfico.

Num segundo momento, convidarei-os a descobrir o que chamaria de *modo menor da realidade*<sup>8</sup>, a saber esses pequenos detalhes, aparentemente sem importância que, entretanto, trazem consigo um peso adicional de significações. Esta será a dimensão *obtusa* dos mesmos 19 registros fotográficos.

---

<sup>8</sup> Devo a expressão “modo menor da realidade” a Albert Piette, um jovem sociólogo, atualmente Mestre de Conferências na Universidade de Paris VIII e membro do Centro de Estudos Interdisciplinares dos Fatos Religiosos do CNRS-EHESS. Ele é autor de vários livros: *Les Jeux de la Fête* (1988), *Les Religiosités séculières* (1993) mas, também, *Le Mode Mineur de la Réalité. Paradoxes et Photographies en Anthropologie*, Louvain-La-Neuve, Peeters, 1992 e *Ethnographie de l’Action. L’Observation des détails*, Paris, Métailié, 1996). Essas duas últimas obras me interessam particularmente na medida em que formulam propósitos audaciosos, semelhantes aos de *Balinese Character* de Gregory Bateson e de Margaret Mead [1942] e, ao meu ver, suscetíveis de proporcionar uma reflexão muito interessante para a antropologia visual. Resumidamente: o autor apresenta o *modo menor da realidade* como algo que se interpõe de maneira sutil entre a estrita conformidade e o que seria uma total ruptura do indivíduo com as normas sociais. Mediações do comportamento social que transitam entre a regra e a não-regra, o *modo menor* são as identificações laterais, uma certa zombaria (*dérision*), uma certa indeterminação entre “pegar” e “largar”. Atenção distraída, atitudes insignificantes, convivência de situações *a priori* incompatíveis, mas sempre carregadas de significação. Este campo carece de um quadro teórico e de uma metodologia adequada, e é neste sentido que as obras de Piette se desenvolvem. Nelas, a noção de *paradoxo* é apresentada como o fundamento de uma problemática teórica e conceitual, e a imagem fotográfica, como suporte metodológico apropriado à observação e análise, já que se adequa bem ao registro do efêmero. O *modo menor da realidade* constitui-se, desta maneira, em um amplo campo de observação etnográfica, que ocupa, entretanto, um papel secundário, insuficientemente explorado nos estudos tradicionais.



Estamos dentro da casa, na sala da frente, um espaço - na época - reservado às grandes festas da família (batismo, primeira comunhão, noivado, enterro). A sala está inteiramente forrada com cortinas pretas. É, de certa maneira, uma “caixa preta”. Estamos ao fim do velório do morto, que, no inverno da Bélgica, pode se estender por dois, três ou quatro dias. Voltarei mais tarde a outros ingredientes desta fotografia.



O corpo do defunto acabou de ter sido levado para fora da casa onde tinha vivido. Observamos as cortinas pretas com motivos prateados que encobrem a fachada e, perto da porta de entrada, o mestre da cerimônia, aguardando a colocação de um lençol preto sobre o caixão para organizar o cortejo.



Saem primeiro os homens, em fila indiana...



... seguidos pelas mulheres, parentes próximos, como aqui, sua filha e sua neta juntas.



Parentes mais distantes, outras netas e sobrinhas... e, finalmente, ...



Homens e mulheres, amigos e vizinhos da família do defunto, que vêm lhes fazer uma última homenagem.



O cortejo se formou... O fotógrafo subiu num muro para nos oferecer um quadro global da cerimônia. Um forte e típico cavalo brabantês enfeitado a rigor também, puxa a carruagem, que poderia ser a de um príncipe. O Ingmar Bergman de "Morangos silvestres" gostaria desta admirável fotografia.



Por um mesmo ângulo, o fotógrafo registra a fileira dos homens...



... logo depois, o cortejo duplo das mulheres.



O defunto é conduzido para fora de sua casa. Mas, antes de retornar à terra, ele deve passar por uma outra casa, a igreja, que foi, ao longo de toda a sua vida, o lugar de sua vivência cristã. Outra passagem obrigatória deste ritual de separação em relação aos vivos e de agregação a uma nova comunidade: a dos mortos. O pároco e o vigário vêm primeiro ao encontro do defunto, rezando e jogando água benta sobre o féretro. Ainda uma última vez o corpo do defunto deve ser purificado antes de entrar no santuário.

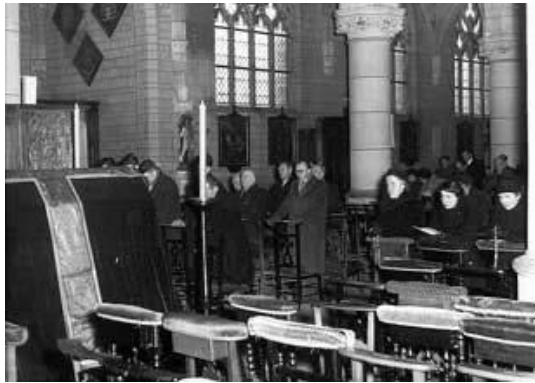




Os sacerdotes aguardam, sob o pórtico da igreja, a última entrada do defunto...



Com chapéus ou véus, suas parentes do sexo feminino entram na igreja. Elas ocuparão a parte esquerda do santuário, e os homens, a parte direita.



Note-se que o esquife se encontra no centro da nave principal, à meia-distância entre o grupo dos sacerdotes e o grupo dos leigos.

Foi colocado debaixo de uma estrutura metálica encoberta por um outro lençol preto, o catafalco, outra “câmara preta”, uma outra máquina fotográfica.



Outra vista panorâmica, dentro da igreja: os homens na parte direita, as mulheres, na parte esquerda, o caixão no centro, na sua pequena tenda, debaixo do catafalco. E, na frente, uma missa rezada por três sacerdotes (o que representava um certo luxo, na época!).



Estamos no cemitério, última etapa deste ritual de passagem: o defunto deixará para sempre o mundo dos vivos para agregar-se ao mundo dos mortos: a última oração e purificação com água benta



Por fim, o filho do defunto joga um ramo de visco, que lhe deu o encarregado dos funerais...



... depois o neto...



... a filha do defunto...



... e, finalmente, a sua neta preferida.

### **Primeiro Percurso: um *ritual* de passagem, o “*óbvio*” de Barthes**

O álbum termina aqui. Ele não nos apresenta o que aconteceu depois do enterro. Mas posso dar-lhes essas informações complementares. De modo geral, sobretudo por ocasião da morte de um avô querido, a família reservava um local (restaurante, albergue) na cidade para receber todos os parentes e amigos presentes e participantes do enterro. Uma boa sopa quente era servida, logo após o enterro, quando os parentes próximos, ainda inconsolados, rememoravam as facécias do defunto. Sem sabê-lo, faziam um exercício de história oral de primeiro grau. Mas, pouco a pouco, o clima de luto, também, se dissipava. Reunidos em torno de uma grande mesa, parentes e amigos reencontravam-se e, com a ajuda do vinho ou da cerveja, estreitavam novos laços de afeição e de ternura. O “Vovô” tinha morrido, mas conduzia a festa: escondido para sempre debaixo da terra, “vovô” trançava os pequenos nós de que lhes falei, a “estrutura que liga”, as alianças que se ofereceriam, um dia, a outros amantes da vida e da estrutura que liga a natureza, o afeto e o pensamento.

### **Segundo Percurso: o *modo menor da realidade*, o “*obtusos*” e o “*simbólico*” de Barthes**

Para terminar, proponho-lhes que revejamos algumas das fotografias e descubramos, nelas, o que chamei de dimensão *obtusos*, ou *modo menor da realidade*, presente em todo registro fotográfico.

## A. As “sentinelas”<sup>9</sup>



Comentários:

- O velório: quatro homens apenas, e nenhuma mulher...
- Quatro homens, por assim dizer, “uniformizados”, todos com casaco de cor preta ou cinza, a mão direita segurando a mão esquerda, a mão direita segurando um missal ou um terço, a esquerda envolvida numa luva preta.
- Quatro homens numa postura ritual idêntica: em pé, cabisbaixos, meditando.
- Não são quaisquer homens. Estão permeados por toda uma hierarquia, que se insinua na seqüência em que aparecem na imagem (da esquerda para a direita): primeiro se vê o *filho* do defunto, depois o *genro* do defunto; enfim, dois dos *netos* do defunto: respectivamente, o filho do primeiro e o filho do segundo, inconfundíveis se se examinar os perfis dos respectivos narizes!
- Ao lado desses homens, o cenário: o caixão, um castiçal e, na parede, as cortinas pretas com dois motivos prateados: o cristo crucificado e, ao lado dele, um anjo de guarda ajoelhado. O “morto” é assimilado a “Jesus crucificado”. E os “quatro homens” desempenham um papel semelhante

---

<sup>9</sup> “Sentinela”: velório no interior de Pernambuco, Alagoas, Ceará, Quarto de Paraíba e Rio Grande do Norte e também no Ceará, onde ainda denominam Guarda, o mesmo que em S.Paulo, onde é conhecido por Guardamento, citado por Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, vol.2, Brasília, INL – Ministério da Educação e Cultura, 3ª ed., 1972, p.798.

ao dos “anjos” da cortina: ambos são “sentinelas” que velam e vigiam um morto.

- Voltemo-nos para o castiçal com doze elos e doze velas: as dozes tribos de Israel ou os dozes apóstolos.... como os doze pregos sobre o caixão. Percebe-se toda uma simbólica que a fotografia nos revela.

## B. “Para não dizer que não falei das flores”



Comentário:

Intrigante, esta mulher que participa do cortejo. Pequeno detalhe: ela observa tudo e terá motivo suficiente para dizer muito mais do que um álbum de fotografias poderia dizer. Dirá que não somente ela estava presente, mas que

viu o que o fotógrafo não soube registrar. Ela contará novas histórias aos seus filhos. Falará bem ou mal de seus parentes. Contará outras histórias: até de flores que, no entanto, não existiam... neste momento do ano!

### **Concluindo:**

*“Se considerarmos a comunicação do ponto de vista privilegiado da linguagem, vamos descobrir que a imagem visual é sem igual no que diz respeito à sua capacidade de despertar; que a sua utilização para fins expressivos é problemática; e que, reduzida a si-mesma, a possibilidade de se igualar à função enunciativa de linguagem lhe falta radicalmente”<sup>10</sup>.*

Diria até mais. A *fotografia*, tanto como a história *oral* (e, esta última, muito melhor ou, pelo menos, diferentemente da história *escrita*) por ser, a primeira, uma visualidade “suspensa no tempo e no espaço”, e a segunda, uma “memória reativada” e uma “enunciação suscitada” pela contemplação de um registro visual (uma fotografia, um desenho...), deveriam nos lembrar o que constitui e alimenta toda e qualquer emergência do *pensamento* humano. Nossos *órgãos sensoriais*, por um lado; o que nos é *dado para ver* e contemplar, por outro. Na interseção, enfim, a sempre necessária *enunciação* e *nomeação*, que haveremos de fazer daquilo que tivermos observado pessoal ou coletivamente.

Sem negar, assim, que as “imagens” do mundo, dadas a ver ao homem, possam lhe chegar já estruturadas internamente (forma, volume, movimento, cores...) pelo próprio dispositivo visual, resta salientar que a *enunciação* dessas imagens me parece fundamental para explicar a passagem dos “perceptos” aos “conceitos” e, conseqüentemente, a constituição de um *pensamento* no sentido mais estrito do termo. As imagens são aparentemente silenciosas. Sempre, no entanto, nos provocam e nos conduzem a uma infinidade de discursos em torno delas. Deste ponto de vista, valeria a pena se perguntar por que o que “foi visto” no sonho, imperativamente apela a “*fala*” do sujeito do sonho (e do analista), na tentativa, precisamente, de dar *sentido* a essas construções do real, do imaginário, do consciente e do inconsciente humano.

---

<sup>10</sup> GOMBRICH, Ernst. “L’image visuelle”. In: \_\_\_\_\_. *L’écologie des images*. Paris: Flammarion, 1983. p.323-349, aqui, p. 323.

O que nos permite tanto hoje como nos primórdios do mundo, passar desses “perceptos”, dessas percepções, sensações e emoções vividas, a “conceitos”? Ou seja: o que permite formalizar nossos *pensamentos*? Essencialmente, penso, as *imagens* mediadas pelas falas. Entre as imagens e as histórias *orais* existem uma convivência e cumplicidade uterinas.

Barthes tinha razão ao falar do “óbvio” e do “obtusos”, procurando reencontrar a imagem da mãe que o ensinou a descobrir, dizer e pensar as coisas deste mundo; Gregory Bateson tinha razão ao procurar, sempre, a “estrutura que liga” os seres vivos, a natureza e o pensamento. O “Vovô” tinha razão, no alto dos seus 86 anos de humildade e percepção da condição humana, ao assinalar que “estava fazendo sua última e muito bela viagem”. Todos nós, de fato, estamos apenas de passagem.

Campinas, Julho de 2000