Anais do

V ENEIMAGEM
II EIEIMAGEM

Volume 12

Vol. 1
ARTE

RITOS
DE VIDA E MORTE

Org:
Angelita Marques Visalli
André Luiz Marcondes Pelegrinelli
Pamela Wanessa Godoi

Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

CAPES

V ENEIMAGEM

II EIEIMAGEM

V Encontro Nacional de Estudos da Imagem

II Encontro Internacional de Estudos da Imagem

Angelita Marques Visalli

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(orgs.)

Anais do

V Encontro Nacional de Estudos da Imagem

II Encontro Internacional de Estudos da Imagem

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2015

Edição: André Luiz Marcondes Pelegrinelli.

Diagramação: André Luiz Marcondes Pelegrinelli.

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (5. : 2015 : Londrina, PR)
Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] II Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / Angelita Marques Visalli, André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2015.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2015/?page_id=17
ISBN 978-85-7846-338-0

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Visalli, Angelita Marques. II. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. III. Godoi, Pamela Wanessa. IV. Universidade Estadual de Londrina. V. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (2. : 2015 : Londrina, PR). VI. Título. VII. Anais [do] II Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

Nota: os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

Reitora

Prof. ª Dr.ª Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Prof.º Dr.º Ludoviko Carnasciali dos Santos

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof.º Dr.º Amauri Alcindo Alfieri

Pró-Reitor de Extensão

Prof.º Dr.º Sérgio de Melo Arruda

Diretor do Centro de Letras e Ciências Humanas

Prof.º Dr.º Ronaldo Baltar

Diretora do Centro de Educação, Comunicação e Artes

Profª. Dr ª Zilda Aparecida Freitas de Andrade

Chefe do Departamento de História

Prof.ª Dr.ª Angelita Marques Visalli

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em História Social

Prof.º Dr.º Francisco César Alves Ferraz

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Prof.ª Dr.ª Florentina das Neves Souza

Coordenadora do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI)

Prof.ª Dr.ª Edméia A. Ribeiro

Apoio:

V ENEIMAGEM

II EIEIMAGEM

Coordenação Geral:

Angelita Marques Visalli

Comissão Organizadora

Ana Heloisa Molina
Ana Raquel Abelha Cavenhaghi
André Camargo Lopes
André Luiz Marcondes Pelegrinelli
André Azevedo da Fonseca
Angelita Marques Visalli
Barthon Favatto Suzano Júnior
Edméia Aparecida Ribeiro
Jorge Luiz Romanello
Pamela Wanessa Godoi
Renata Cerqueira Barbosa
Richard Gonçalves André
Silvio Ricardo Demétrio
Terezinha Oliveira

Comissão Cientifica

Alberto Gawryszewski (UEL)
Alexandre Busko Valim (UFSC)
Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM)
Ana Maria Mauad (UFF)
Carlos Alberto Sampaio Barbosa (UNESP/Assis)
Charles Monteiro (PUC/RS)
Elaine Cristina Dias (UNIFESP)
Fausta Gantús (Inst. de Inv. Dr. José Maria Luis Mora/México)
Gutemberg Araujo de Medeiros (USP)
Isaac Camargo (UFSC)
Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad De Los Andes – Uniandes)
Maria Cristina Correia L. Pereira (USP)
Pedro Paulo A Funari (UNICAMP)
Tania Siqueira Montoro (UNB)
Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia)

SUMÁRIO

Prólogo
Angelita Marques VISALLI 6

Apresentação
Richard Gonçalves ANDRÉ 7

Das cinzas também se renasce
Milena do Socorro Oliveira ALBUQUERQUE
José Carlos RODRIGUES 8

Para cada corpo sua morte: sobre as políticas de exclusão no fotojornalismo
Angie BIONDI 24

Morte e fotografia: análise do retrato de Otilia Bonat
Cristiano GEHRKE 37

Signos da morte: uma proposta de leitura do Cemitério Santa Isabel a partir da tríada sígnica de Peirce
Michel de OLIVEIRA 49

O culto cívico aos mortos no Monumento aos Caídos de 35 no Rio de Janeiro
Adriane PIOVEZAN 62

A "fórmula da emoção" em imagens de decapitação, da Antiguidade até hoje
Leão Renato Pinto SERVA Neto 71

Vida e Morte: Composição de um só Acontecimento
Paula Tainar de SOUZA 84

PRÓLOGO

Apresentamos os textos disseminados no V Encontro Nacional de Estudos da Imagem, II Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Nosso contentamento é bastante grande em reconhecer a participação de tantos estudiosos da imagem, de tantos lugares. Como nas edições anteriores, prezamos a participação de trabalhos desenvolvidos nos vários campos do conhecimento e oportunizamos a apresentação de pesquisas em diferentes momentos de maturação. Uma das felizes características do evento é exatamente o ambiente fértil para a reciprocidade positiva: as sugestões e interações favorecem as contribuições reais aos trabalhos em desenvolvimento e às reflexões.

Nesta edição os quase quatrocentos trabalhos foram distribuídos em grupos temáticos em lugar do critério baseado no suporte das imagens, o que possibilitou um incremento do caráter interdisciplinar do evento, pois a imagens emergem como registros que suscitam, inquietam e promovem a reflexão sobre fenômenos e conceitos.

Convidamos aos estudiosos e interessados a uma imersão em textos que apresentam um panorama nacional das discussões acadêmicas sobre imagem e conteúdos desenvolvidos a partir do exercício do olhar.

Boa leitura!

Angelita Marques Visalli

Coordenadora Geral do V ENEIMAGEM II EIEIMAGEM

APRESENTAÇÃO

A morte constitui fenômeno universal, na medida em que todos os seres estão fadados ao desaparecimento biológico. Contudo, essa universalidade torna-se o ponto de partida para as diferentes interpretações que são construídas em variados contextos históricos. Momento de passagem para uma nova vida, extinção do ser ou, do ponto de vista da Física moderna, transformação da matéria num ciclo virtualmente infinito, a morte torna-se objeto de representações, situando-a no complexo terreno da cultura.

Essas reflexões sobre a morte, por sua vez, não são apenas visões desconectadas das outras dimensões da existência, porquanto orientem representações e práticas em torno da própria vida, que desempenha o papel de contraparte necessária para definir o morrer. O que nem sempre é culturalmente claro: quando termina a vida e inicia a morte? Quando começa a vida? Além disso, como ressalta o fenomenólogo das religiões Mircea Eliade, em vários ritos em diferentes culturas, morrer para vida profana é condição para renascer numa vida sagrada, como, por exemplo, no batismo cristão, no qual a água é um símbolo (quase arquetípico, arriscando uma leitura junguiana) de morte e ressurreição. De qualquer forma, ambas são concepções importantes em suas fronteiras e também entrelaçamentos.

A universalidade e a culturalidade da vida e da morte lhes permitem que adentrem na esfera da visualidade (o que o historiador brasileiro Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses denomina "iconosfera") de maneiras distintas. Como pode ser visto nos textos que compõem este volume, elas se encontram na "floresta de signos", no dizer do historiador francês Michel Vovelle, que são os cemitérios e outros monumentos mortuários; nas páginas impressas ou *online* dos jornais; nos ritos de decapitação e mesmo na indústria de brinquedos. Isso demonstra como, em sua universalidade profundamente cultural, a morte se mostra tema prolífico para a reflexão em diferentes sentidos, abrindo ricas possibilidades para a investigação acadêmica.

Prof. Dr. Richard Gonçalves André

Coordenador do Eixo Temático RITOS DE VIDA E MORTE

Das cinzas também se renasce[1]

Milena do Socorro Oliveira ALBUQUERQUE[2] (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - *PUC-Rio)*
Orientador: José Carlos RODRIGUES[3] (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - *PUC-Rio)*

Resumo:

"Das cinzas também se renasce" é o tema deste artigo que tem como objetivo refletir sobre as novas formas de ritualização da morte e as práticas adquiridas com a apropriação das tecnologias digitais na sociedade contemporânea. Para grande parte da sociedade, o significado da morte se diferencia culturalmente, mas sua importância é a mesma. Foram analisadas 3 matérias publicadas em sites e veiculadas na rede social, o *Facebook*. A partir das referências de João José Reis (1991), Henry Jenkins (2009), José Carlos Rodrigues (2006), Philippe Ariès (2003), busca-se compreender as concepções de morte e as práticas tecnológicas que estimulam o prolongamento do morto e da própria morte no tempo. Sendo assim, observou-se que apesar de a morte constituir ainda um tabu, o que mudou foi o modo de conviver e lidar com ela, através das novas tecnologias midiáticas.

Palavras-chaves: Morte, Ritualização, Tecnologia.

[1] Trabalho apresentado no Eixo Temático Ritos de Morte e de Vida, no V Encontro Nacional de Estudos da Imagem (ENEIMAGEM) / II Encontro Internacional dos Estudos da Imagem, 19-25 maio - Londrina-PR

[2] Doutoranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Pará. Email: milla.albuq@hotmail.com

[3] Doutor em antropologia pela Université Paris, 1981.

1. Introdução

Sabe-se que enfrentar e/ou mesmo, aceitar a morte, na cultura ocidental, não é uma das tarefas mais agradáveis para o ser humano. Observa-se que com o passar dos tempos, os ritos fúnebres que “agregam o morto ao mundo dos mortos”(VAN GENNEP, 2011, p. 128) estão mais elaborados e conquistando, mesmo que timidamente, o seu grau de importância na sociedade.

Há quem deseja ou planeja um funeral diferente, com pompas de celebridade ou uma cerimônia personalizada, para realização de um sonho, ou mesmo para eternizar sua “partida”. Uma tendência que ganha adeptos em suas mais variadas formas emergentes, que estimulam o prolongamento do morto e da própria morte no tempo, mesmo que pra isso os transformem em algo como um vinil, um diamante, um pingente ou fogos de artifício.

O advento da internet, com a revolução tecnológica, tem transformado comportamentos diante da finitude da vida. “A cultura digital transforma a visão de mundo numa vertente tecnológica representada por toda uma mudança cultural nas formas de produção, distribuição e comunicação mediada pelo computador” (MANOVICH, 2006, p. 04).

Essa mudança não aconteceu somente na maneira de se comunicar, de interagir, compartilhar e de relacionar, mas de como ver e lidar com situações diversas, principalmente, o procedimento diante de fatos efetivos, emotivos ao encarar as aflições e o medo diante da morte.

É com base nesse contexto, que o artigo tem como objetivo refletir sobre essas novas formas de ritualização da morte e as práticas adquiridas com a apropriação das tecnologias digitais na sociedade contemporânea.

A metodologia utilizada foi baseada em pesquisa bibliográfica, com análise de três matérias publicadas em sites e veiculadas na rede social, o *Facebook*. E a partir das referências de João José Reis (1991), Henry Jenkins (2009), José Carlos Rodrigues (2006), Philippe Ariès (2003), busca-se compreender as concepções de morte e as práticas tecnológicas que estimulam o prolongamento do morto e da própria morte no tempo.

2. A natureza dos ritos

Os ritos de passagem são ações praticadas desde os primórdios, com a função de fluir harmoniosamente etapas da vida, com a relevância em acompanhar as passagens da evolução da sociedade e do seu agir no mundo.

Para Rodolpho (2004 p. 138-146), os rituais podem ser uma ferramenta conceitual importante para a compreensão e interpretação de determinado grupo social, de seus valores e suas crenças. Dias (2009, p. 01), relata que “os ritos não são uma celebração fechada no tempo e no espaço, antes, porém, transcendem as delimitações físicas dos locais onde acontecem”. E na visão de Van Gennep, segundo Turner (1974, p.116), “os ritos acompanham toda uma mudança de lugar, estado, posição social de idade”.

A partir desses conceitos, faz-se necessária a exposição de algumas reflexões teóricas a respeito da finalidade e funcionalidade dos ritos e quais são seus novos espaços na sociedade contemporânea.

No conjunto das transformações, as sociedades, de certa forma, organizaram-se (e se organizam até hoje) em ritos para iniciar ou findar uma realidade que modula os registros do indivíduo. Van Gennep (2011, p. 23) relata que toda sociedade geral contém várias sociedades especiais, que são tanto mais autônomas e possuem contornos tanto mais definidos quanto menor for o seu grau de civilização em que se encontra a sociedade geral.

Na sociedade ocidental, Van Gennep (2011, p. 23) afirma que só há separação entre a sociedade leiga e a sociedade religiosa, entre o profano e o sagrado. Segundo o autor, para “o indivíduo que é leigo se tornar sacerdote, ou inversamente, é preciso executar cerimônias” (2011, p. 23). Mas, essa distinção ainda se estende entre ritos positivos, baseados na vontade e nos negativos, conhecidos como tabus. “O tabu é uma proibição, uma ordem de ‘não fazer’, ‘de não agir’” (VAN GENNEP, 2011, p. 28).

Van Gennep (2011, p. 23-24) relata que as sociedades especiais são organizadas sobre bases mágico-religiosas, e a passagem de uma a outra necessita de determinados ritos, como do batismo, ordenação, casamento, morte. Sendo este último, “um evento derradeiro, cujo peso de acontecimento não pode ser negado, mesmo que se lhe negue o valor de aniquilamento”. “(...)

uma coisa é encarar a morte como algo inscrito necessariamente no destino dos homens em geral, enquanto membros da classe dos seres vivos. Outra coisa é pensar a realidade de cada morte individual" (RODRIGUES, 1983, p. 17).

DaMatta (2000, p. 09) ao refletir sobre os ritos de passagem, de Van Gennep, enfatiza a distinção de duas tendências interpretativas típicas dessa fase. Uma discute os ritos de passagem como uma resposta adaptativa obrigatória, quando os indivíduos são obrigados a mudar de posição dentro de um sistema. O que os considera como elaborações sociais secundárias, com a função de aparar os conflitos gerados pela transição da adolescência à maturidade, uma passagem postulada inevitável, difícil, problemática e conflituosa em qualquer sociedade humana. E a outra, revela uma mudança de foco do plano individual para o coletivo. A par de uma impressionante e detalhada etnografia, sua novidade consiste, precisamente, em tomar o simbolismo dos ritos de passagem como uma dramatização de valores, axiomas, conflitos e contradições sociais.

DaMatta (2000, 10), diz que Van Gennep rompeu com a ideia de aspectos universais, tratando os ritos de passagem como fenômenos compostos de fases de separação e de incorporação à sociabilidade, sendo que entre estas há um período liminar, marginal ou fronteiriço que o sujeito percorre para se enquadrar no plano coletivo.

Para Van Gennep (2011, p. 24), a vida individual consiste em passar sucessivamente de uma idade a outra e de uma ocupação a outra. Nesse contexto, as cerimônias estão presentes para definirem as passagens que são acompanhadas por atos.

> "É o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, progressão de classe, morte (VAN GENNEP, 2011, p. 24)."

Os ritos são divididos por Van Gennep (2011, p. 25) em duas classes: 1) ritos simpáticos e 2) ritos de contágios. Os primeiros são ritos que se fundam na crença da ação de semelhante sobre o semelhante, do contrário sobre o contrário, do continente sobre o conteúdo e reciprocamente, da parte sobre o

todo e reciprocamente, do simulacro sobre o objeto ou o ser real e reciprocamente, da palavra sobre o ato. Enquanto que os segundos são fundados na materialidade e na transmissibilidade, por contato ou à distância, das qualidades naturais ou adquiridas.

A divisão também acontece, segundo Van Gennep (2011, p. 27), entre o direto e indireto. Sendo que o direto possui uma virtude eficiente e imediata, sem intervenção de um agente autônomo. Ao contrário do rito indireto é considerado como uma espécie de choque inicial, que põe em movimento uma potência autônoma ou personificada, ou uma série inteira de potências desta ordem.

> "A dificuldade consiste apenas em saber exatamente, em cada caso, como interpretar o rito e a dificuldade é tanto maior porque se o mesmo rito admite várias interpretações é também frequente que uma mesma interpretação seja válida para diversos ritos muito diferentes quanto à forma" (VAN GENNEP, 2011, p. 29).

A definição que Van Gennep (2011, p. 29-30) faz sobre os ritos de passagem é dividida em ritos de separação (preliminares), ritos de margem (liminares) e ritos de agregação (pós-liminares).

> "Os ritos de separação são mais desenvolvidos nas cerimônias dos funerais; os ritos de agregação nas do casamento. Quanto aos ritos de margem, podem constituir uma secção importante. Por exemplo, na gravidez, no noivado, na iniciação, ou se reduzirem ao mínimo na adoção, no segundo parto, no novo casamento, na passagem da segunda para a terceira classe de idade, etc." (VAN GENNEP, 2011, p. 30).

Na visão de Rodrigues (1983, p. 21), os ritos da morte comunicam, assimilam e expulsam o impacto que provoca o fantasma do aniquilamento. Os funerais são ao mesmo tempo, em todas as sociedades uma crise, um drama e sua solução: em geral, uma transição do desespero e da angústia ao consolo e à esperança. Daí a morte ser um ritual onde as sociedades conseguem fazer uma transição que vai do desespero a esperança.

> "Quando um ser humano morre não temos apenas um corpo que deixa de se mover. Estamos diante do descomparecimento de um ser que se comunicava e que interagia. O falecido quase sempre deixa atrás de si um vazio interacional. É por esta lacuna que a morte se faz sentir. A ausência, o silêncio, o rompimento das relações afetivas são como um eco que os seres humanos intuem como lhes dizendo algo sobre a vida em geral e também como falando sobre cada vida particular[4]."

A seguir observaremos e analisaremos a evolução das práticas de sepultamento, com novos funerais, adquiridos com a apropriação das

[4] Disponível em http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/artigo1_26.pdf. Acesso: 02/04/2015.

tecnologias digitais na sociedade contemporânea. Fazem-se presentes funerais cada vez mais personalizados com o intuito não só de homenagear o ente querido, mas deixá-lo presente (vivo) de alguma forma para preencher o vazio deixado no seio social e familiar.

3. Os funerais e suas novas tendências

Se no dizer de Oliva (2012, p. 57), “a vida toda é um aprender a morrer”; Pelbart (2007, p. 26), relata que a sociedade ocidental temerosa com o fim da vida, tenta a todo custo preserva-la, prolongá-la ao máximo, mesmo que seja na sobrevida.

Conforme Pelbart (2007, p. 27), “somos escravos da sobrevivência, até no sentido hegeliano. Essa cultura visa, sobretudo, a isso: a sobrevivência, pouco importando a que custo. É o Sobrevivencialismo, o *Homo otarius,* imersos na estupidez dos prazeres diários”.

> “Pois não é mais a vida, não é mais a morte, é a produção de uma sobrevida modulável e virtualmente infinita que constitui a prestação decisiva do biopoder de nosso tempo. Trata-se, no homem, de separar a cada vez a vida orgânica da vida animal, o não-homem do humano, o muçulmano da testemunha, a vida vegetativa, prolongada pelas técnicas de reanimação, da vida consciente, até um ponto limite que, como as fronteiras geopolíticas, permanece essencialmente móvel, recua segundo o progresso das tecnologias científicas ou políticas. A ambição suprema do biopoder é realizar no corpo humano a separação absoluta do vivente e do falante, de zoé e bios, do não-homem e do homem: a sobrevida” (AGAMBEN, 1999 citado por PELBART, 2007).

Na visão materialista do real, Sêneca (citado por OLIVA, 2012, p. 57), considerava corporais todas as coisas, inclusive a alma e a divindade, ainda que se limitasse a um tênue sopro. E nessa visão do filósofo, a racionalidade viria das leis e da ordem, de modo que o destino fosse determinante, estabelecendo a relação entre causa e efeito.

Por conta da racionalidade, Sêneca (citado por OLIVA, 2012, p. 18), destacou como um aspecto importante, a inutilidade da dor e das lágrimas prolongadas diante da morte de um ente querido. Ele considerava uma atitude irracional, insuficiente, causada em grande parte pelos padrões sociais de conduta, que dizem ser “bonito” ou “digno” sofrer por longos períodos. Para ele, a morte faz parte da vida, é natural e é a finitude de uma vida. “Não há uma sem a outra, e seria irracional esperar que um corpo frágil e corruptível como o

do ser humano pudesse tornar-se imortal ou gerar filhos imortais" (SÊNECA citado por OLIVA, 2012, p. 23).

Como herança de Sêneca, percebe-se que na nossa sociedade contemporânea há uma real distinção no tratar da morte. A recepção é negativa, devastadora, um transtorno para sociedade e por isso, todos sofrem. Até porque, para o ser humano, preservar a vida é primordial, mesmo que sua continuidade seja em outro 'mundo', considerado "uma metáfora de subida – e descida – algo verticalizado, como a própria sociedade" (DAMATTA, 1997, p. 122)

Durante um funeral, Rodrigues (2011, p. 32) comenta que as relações de parentesco e afeto, afloram e como as pessoas se unem para criar novos laços que pretendem obturar o espaço que a morte deixou vazio. Daí serem práticas consideradas de apropriação da família, da medicina e do poder público (RODRIGUES, 2011, p. 34).

Por conta dessa apropriação, Van Gennep (2011, p. 128) destaca que nos funerais, o uso do rito de agregação tem mais relevância em relação aos ritos de separação e de margem, pois são os que agregam o morto ao 'mundo' dos mortos.

> "Os funerais estão, por toda parte, entre as principais ocasiões de encontro coletivo e de reagrupamento dos indivíduos e dos grupos. São momentos em que os vivos fazem espetáculo de uma sociedade idealizada de si para si mesmos, circunstâncias em que cada pessoa é ao mesmo tempo ator e espectador, si e outrem, compondo um mosaico de signos em que se exprime a posição social do morto com relação às dos demais." (RODRIGUES, 2013, p. 12)

Isso reflete bem a visão de Van Gennep (2011, p. 129), ao abordar a questão do luto, que o define como um conjunto de tabus e práticas negativas que marcavam o isolamento em relação à sociedade geral daqueles que a morte, considerada como qualidade real, material, tinha posto em um estado sagrado, impuro, aparece-me agora como um fenômeno mais complexo.

> "Na realidade, 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 (ritos de suspensão do luto). Em alguns casos este período de margem dos vivos é a contrapartida do período de margem do morto. A terminação do primeiro coincide às vezes com a terminação do segundo, isto é, com a agregação do morto ao mundo dos mortos." (VAN GENNEP, 2011, p. 129).

Para Rodrigues (2013, p. 16), o que as sociedades buscam nas práticas rituais relacionadas à morte é encontrar algo que resista à morte. Para a coletividade é necessário apropriar-se desse processo natural ameaçador, pois ela continua a existir embora os homens individuais morram. É contra o vazio deixado pela morte que a sociedade precisa agir, estabelecendo relações entre os vivos e criando relações com o(s) morto(s). Esta reação se dá por meio dos ritos fúnebres, em que os grupos e os indivíduos se unem para enfrentar a ameaça comum. "O luto é abandonado às práticas individuais, com a finalidade de poupar a coletividade. É um luto privatizado" (RODRIGUES, 2013, p. 17)

> "Os ritos da morte pretendem comunicar, assimilar e expulsar o espectro do aniquilamento. Pretendem ser a passagem do desespero e da angústia para o consolo e para a esperança. Nos ritos da morte a sociedade se reproduz simbolicamente, para que a(s) morte(s) do(s) indivíduo(s) não seja(m) também a sua morte." (RODRIGUES, 2013, p.17)

Nesse sentindo, concorda-se com a visão de Rodolfo[5] ao referir sobre a morte em não se relacionar simplesmente com um cadáver, com o fim de uma vida, mas trata-se igualmente de uma nova condição, uma nova iniciação à vida eterna, ao reino dos mortos (dependendo das crenças de cada grupo sobre o destino dos homens). Para ele, os rituais de sepultamento igualmente simbolizam a separação do mundo dos vivos; estes devem zelar pelo bom encaminhamento dos ritos segundo os costumes do grupo. "Um cadáver não é propriamente 'morto', até passar pelos ritos de sepultamento".

Conforme Reis (1991, p.138), "o espetáculo fúnebre realmente distraía o participante da dor, ao mesmo tempo, que chamava o espectador a participar da dor". De acordo com Rodrigues (2013, p. 18), desenvolve-se uma estética fúnebre em que predomina a concepção de beleza do morto (signo de ausência de sofrimento) que é a dissimulação do medo da própria morte.

A transformação revolucionária da morte, segundo Rodrigues (2013, p. 20) ocorre a partir do século XX, em que ela deixa de ser "tudo", parte constituinte da vida normal e do ciclo pessoal, para se tornar "nada", ocultada do dia-a-dia, tratada com aparente indiferença. Para o autor, a neutralização

[5] Disponível em: http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/viewFile/560/518. Acesso 07/04/2015

dos ritos funerários e ocultação da morte fazem parte dessa incapacidade social de se lidar com ela.

E nessa nova concepção, com o avanço tecnológico, os ritos fúnebres têm não só passado por modificações como levantando discussões a respeito da ressignificação da morte. Rezende e Barbosa (2007, p.03) retratam bem essa questão ao afirmarem que as novas tecnologias da informação contribuem para a ressignificação da morte nas sociedades ocidentais a partir da existência digital do "corpo morto", que permite a manutenção de um laço de interatividade, presença e lembrança de um sujeito ausente.

> "Numa sociedade marcada pelo ritmo das imagens e pautada pelo discurso da busca da eternidade, acreditamos que a informacionalização seja uma nova via de construção e manutenção da vida. Na sociedade midiatizada estabelecem-se novos parâmetros de produção e relação, definem-se novas espacialidades, produzem-se novos homens, constitui-se não apenas uma nova vida, mas uma "nova morte" (REZENDE; BARBOSA, 2007, p. 03).

4. Porque não renascer das cinzas? Uma *reinvenção do ritual fúnebre pelas tecnologias digitais*

Muito se fala e se pensa nas diversas formas de sepultamento que emergiram a partir das práticas tecnológicas. Práticas que estão revolucionando o campo midiático e estimulando novas formas de interação e integração social. Nesse universo midiático, encontram-se as redes sociais de Internet, em especial o *Facebook*, o que Recuero (2014) - com o sentido da apropriação simbólica explicitada por Lemos (2003) - define como uma "ferramenta apropriada simbolicamente para construir o espaço social no cotidiano dos atores, gerando práticas que ressignificam seus usos".

Com a utilização das novas mídias, pode-se dizer que esse "outro mundo", hoje, seria o virtual? Considerá-lo como um novo recurso para prolongar, ou mesmo, manter as relações permanentes com os mortos?

Para Sodré (2002, p. 21-22), a sociedade contemporânea (pós-industrial) rege-se pela midiatização, ou seja, pela tendência à "virtualização" ou "telerrealização" das relações humanas, presente na articulação do múltiplo funcionamento institucional e de determinadas pautas individuais de conduta com as tecnologias da comunicação.

> "A midiatização é uma ordem de mediações socialmente realizadas no sentido da comunicação entendida como processo

> informacional, com ênfase num tipo particular de interação (tecnointeração). Trata-se de dispositivo cultural historicamente emergente no momento em que o processo da comunicação é técnica e industrialmente redefinido pela informação." (SODRÉ, 2002. p.21-22)

De acordo com Jenkins (2009, p. 189), o momento atual dessa transformação midiática está só reafirmando o direito que as pessoas comuns têm de contribuir ativamente com sua cultura. Para ele, a convergência é baseada no fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, a cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação. (JENKINS, 2009, p. 29)
"A convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos". (JENKINS, 2009, p. 29)

E nessa era da convergência, pode-se dizer que a sociedade tem tratado as questões de suas perdas e a própria morte de forma mais complacente, na medida em que aceita falar, interagir sobre o assunto, mesmo que seja no campo virtual. Nota-se o crescimento desse campo virtual e a transformação cultural e social que vem causando no comportamento.

Benjamim Noys (citado por AMORIM, 2007, p. 85) afirma que é uma forma de expor a vida diante da morte. "Não só não sabemos quem controla a nossa morte, como a própria definição do que é morte foge ao nosso domínio".

> "Ao tentarmos dar um valor à vida estamos tentando exercer o nosso poder sobre a vida de outros, e ao procurarmos dar algum significado à morte estamos procurando estender este poder, ao mesmo tempo em que estamos buscando uma solução para os nossos medos". (NOYS citado por AMORIM, 2007, p. 86)

Ao tentarmos dar um significado à nossa morte estamos buscando conforto em um pensamento metafísico. O pensamento racional é capaz de criar uma estratégia, sendo que dar um significado para a morte passa ser encarado como final de uma existência cujo sentido dependeria do uso da própria razão. (AMORIM, 2007, p. 86)

> "Estamos sempre tentando ir além da banalidade e da visão profana da morte. Estamos sempre tentando dar um "valor" à vida sem nos darmos conta de que esta é uma atitude política que leva antes de qualquer coisa a uma discriminação que vai da discriminação racial e de classe e passa por questões econômicas. "(AMORIM, 2007, p. 86)

O momento da despedida embora ainda reflita dor e sofrimento é amparado pelo avanço tecnológico. Segundo as jornalistas Diana Assennato e Naasha Madoc[6] "já é comum ver perfis em redes sociais sobreviverem à morte de seus donos. Eles se tornaram parte do processo de luto da sociedade contemporânea, e chegam a durar anos sendo alimentados por familiares e amigos saudosos".

Segundo a revista TPM[7], as redes sociais desenvolveram políticas **e** ferramentas para ajudar as famílias dos que morreram, mas, ainda assim, a legislação ainda é um pouco vaga sobre o que pode ou não ser feito com esses dados.

Amorim (2007, p. 85) discorre que a morte real, o fim de uma existência, é difícil de ser encarada como fato corriqueiro, banal e sem significado mesmo sendo esta a sua única condição. "Querer dar à morte um significado é uma tentativa da nossa espécie para nos proteger do desconhecido e da própria morte".

No período medieval já se tinha a presença de textos que retratavam as maneiras de morrer, conforme Ariès (2003) ressalta: "fulano de tal, sentindo a morte próxima...". "Não importa o que se narre nas reticências, o texto desemboca na pessoa que se recolhe e procura o leito. Se antes era numa cama que se morria, como nela se dormia" (RODRIGUES, 2011). Hoje, esse leito pode ser encontrado em outros formatos, como: vinil, diamante, pingente, fogos; alguns dos exemplos publicados recentemente em sites e veiculado no *Facebook*.

A matéria "Vire música ao morrer: transforme seu corpo em um disco de vinil"[8], foi destaque na rede *Facebook*, representada na figura 01, aborda essa nova tendência tecnológica de lidar com a morte e com o morto. Informa ao consumidor, que seu funeral pode ser diferenciado e que poderá permanecer

[6] Disponível em: http://revistatpm.uol.com.br/revista/151/colunas/morreu-mas-nao-acabou-servicos-ajudam-a-manter-viva-a-memoria-virtual-de-usuarios-que-faleceram.html. Acesso: 09/04/2015.
[7] Disponível: http://revistatpm.uol.com.br/revista. Acesso: 09/04/2015.
[8] Disponível em: http://hypescience.com/vire-musica-ao-morrer-voce-transformar-seu-corpo-em-um-disco-de-vinil/. Acesso: 4/4/2015.

ao mundo dos vivos no formato de vinil, onde as cinzas serão prensadas em um disco, com o seu repertório de músicas favoritas.

Figura 01 – Vinil

Não só em Vinil se permanece no mundo dos humanos, as cinzas também podem se transformar em fogos, como mostra a Figura 02.

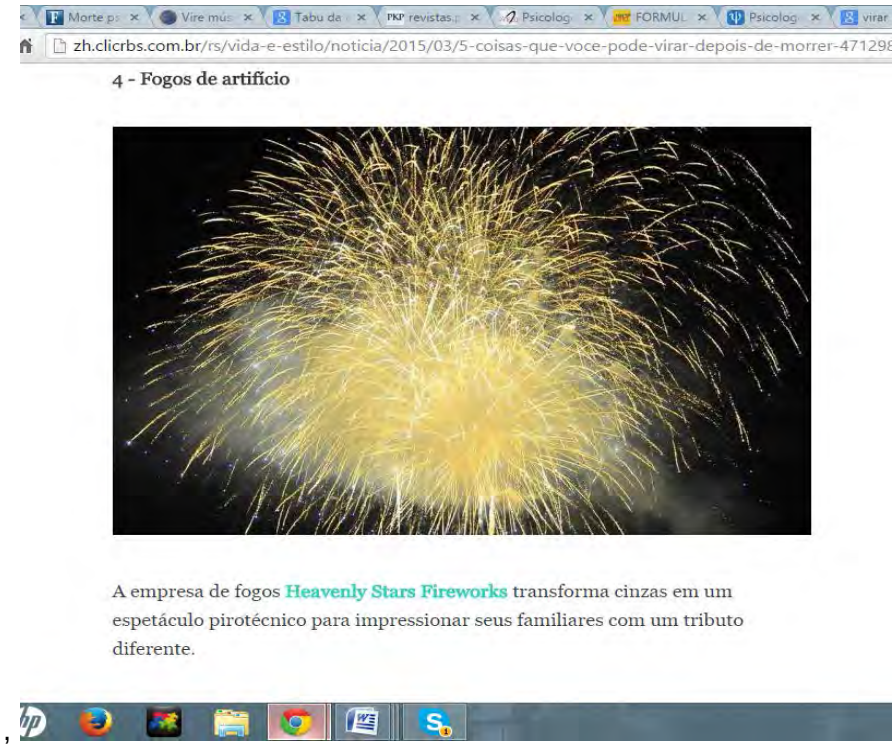


Figura 02 – Fogos de Artifício

Ou mesmo, tornar-se um Diamante, como na matéria publicada no site G1, na Figura 03.

/ pop & arte

celular rss

30/06/08 - 10h44 - Atualizado em 30/06/08 - 10h50

AFP

Sonho de consumo final: virar um 'diamante humano' depois da morte

Da France Presse

Tamanho da letra A- A+

COIRE, Suíça, 30 Jun 2008 (AFP) - Por que passar o descanso final debaixo da terra ou então desperdiçar as cinzas da cremação? Ao custo de alguns milhares de euros e graças a uma sofisticada transformação química uma empresa suíça agora garante que ao falecido reservar seu lugar na eternidade sob a forma de um 'diamante humano'.

Na pequena cidade de Coire, na Suíça, a empresa Algordanza recebe a cada mês entre 40 e 50 urnas funerárias procedentes de todo o mundo. Seu conteúdo será pacientemente transformado em pedra preciosa.

"Quinhentos gramas de cinzas bastam para fazer um diamante, enquanto o corpo humano deixa uma média de 2,5 a 3 kg depois da cremação", explica Rinaldo Willy, um dos co-fundadores do laboratório onde as máquinas funcionam sem interrupção 24 horas por dia.

Os restos humanos são submetidos a várias etapas de transformação. Primeiro, viram carbono, depois grafite. Expostos a temperaturas de 1.700 graus, finalmente se transformam em diamantes artificiais num prazo de quatro a seis semanas. Na natureza, o mesmo processo leva milênios.

"Cada diamante é único. A cor varia do azul escuro até quase branco. É um reflexo da personalidade", comenta Willy.

Uma vez obtido, o diamante bruto é polido e talhado na forma desejada pelos familiares do falecido para depois ser usado num anel ou num cordão.

O preço desta alma translúcida oscila entre 2.800 e 10.600 euros, segundo o PESO da pedra (de 0,25 a um quilate), o que, segundo Willy, vale a pena, já que um enterro completo custa, por exemplo, 12.000 euros na Alemanha.

editorias
Primeira Página
Blogs e Colunas
Brasil
Carros
Ciência e Saúde
Cinema
Concursos e Emprego
Economia e Negócios
Esporte
Mundo
Música
Planeta Bizarro
Política
Pop & Arte
Rio de Janeiro
São Paulo
Tecnologia e Games
VC no G1
Vestibular e Educação
Vídeos
Todas as notícias

G1 especiais
Carnaval 2011

ACORDO ORTOGRÁFICO
saiba mais

/ plantão
SEX, 7/1/2011
13h33 | amazonia
Índios suruí apostam no mercado de carbono para conservar sua terra em RO
TER, 4/1/2011
20h08 | amazonia
Filhote de peixe-boi sem a mãe é resgatado no Amazonas
12h48 | amazonia
Expedição faz levantamento inédito do Parque da Serra do Pardo, no Pará
» todas as notícias

/ primeira página
Liminar da Justiça Federal suspende leilão de Belo Monte
Se Irã fizer armas nucleares, terá que arcar, diz Lula
Racing x Corinthians
Chuva mata dois e deixa 18 cidades

Figura 03 – O Diamante

Se no passado, a sepultura foi a grande ferramenta que a humanidade utilizou para cuidar de seus mortos. Hoje, a tecnologia avançada faz esse papel, e dos exemplos citados acima, pode-se fazer das cinzas até joias, como um pingente ou até um diamante, de um valor inestimável.

A artista Merry Coor criou incríveis pingentes feitos com cinzas de pessoas e animais amados. Dona da "Talismã Beads", localizada na Califórnia, a artista também recebe encomendas através de sua loja virtual na plataforma Etsy. Além das cinzas, como parte de seu processo criativo, ela também pede para seus clientes enviarem fotos, letras e músicas associadas aos falecidos[9].

[9] Disponível: https://estilo.catracalivre.com.br/acessorios/artista-transforma-cinzas-de-pessoas-amadas-em-lindos-pingentes/. Acesso: 09/04/2015.

Figura 04 – O Pingente

Figura 05 – O Diamante

Tornar-se uma joia valiosa após a morte é mais um serviço oferecido por empresas do ramo funerário. Através da tecnologia, é possível criar diamantes a partir das cinzas de pessoas que foram cremadas. Essa tecnologia é desenvolvida na Suíça e gera pedras com características únicas de coloração, que variam de acordo com os elementos químicos encontrados nos restos cremados.

Segundo Rafael Azevedo, diretor do Grupo Cortel, holding responsável pelo Crematório Metropolitano de Porto Alegre, “o valor do serviço custa a partir de R$ 33,2 mil e pode chegar até R$ 121,3 mil. As joias são únicas e utilizam apenas

parte do material gerado com a cremação. O serviço também inclui a viagem do material até a Europa para a realização do procedimento, que pode levar entre 18 e 52 semanas para chegar até as mãos dos familiares."[10]

Como já dizia Sodré (2002, p. 25), "a tecnologia ganhou significações e representações diversas, em um movimento de vaivém com a vida social". Daí a necessidade de se compreender os espaços da cibercultura que nos obriga, nas raízes do fenômeno técnico, compreendermos a cultura contemporânea.

REFERÊNCIAS

AMORIM, C. "A morte, a arte e a medusa". In: AMORIM, C; GREINER, C. (orgs.). *Leituras da Morte*. São Paulo: Annablume, 2007.

ARIÈS, P. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

DAMATTA, R. "Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade". In: Mana, Rio de Janeiro, abr. 2000, vol 06, no. 1, p.7-29. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/mana/v6n1/1969.pdf

_____. "Morte – A morte nas sociedades relacionais: reflexões no caso brasileiro". In: *A casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e a morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIAS, P. Ritos e Rituais – Vida, morte e marcas corporais: a importância desses símbolos para a sociedade. In.: VIDYA, v. 29, n. 2, p. 71-86, jul./dez., 2009 - Santa Maria, 2010. ISSN 2176-4603X. Disponível em: http://sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2009/vol_2/ritos.pdf

JENKINS, H. *Cultura da Convergência.* 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LEMOS, A. *Cibercultura - Tecnologia e vida social na cultura contemporânea.* 5ª ed. Porto Alegre, Sulina, 2015.

MANOVICH, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

OLIVA, L. C. G. A existência e a morte. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PELBART, P. P. "A vida desnudada". In: AMORIM, C; GREINER, C. (orgs.). Leituras da Morte. São Paulo: Annablume, 2007.

[10] Disponível: http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/meu-negocio-meu-emprego/noticia/2013/11/diamante-feito-partir-de-cinzas-de-mortos-pode-custar-ate-r-121-mil.html. Acesso: 20/04/2015.

RECUERO, R. Curtir, compartilhar, comentar: trabalho de face, conversação e redes sociais no Facebook. In.: Verso e Reverso, XXVIII (68):114-124, maio-agosto 2014 © 2014 by Unisinos – doi: 10.4013/ver.2014.28.68.06 ISSN 1806-6925. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2014.28.68.06. Acesso: 05/04/2015.

REIS, J. *A morte é uma festa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REZENDE, R; BARBOSA, M. Fragmentos de um corpo: as novas tecnologias da comunicação e a construção da morte contemporânea In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 2007, Santos. Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos: Intercom, 2008.

RODOLPHO, A. L. "Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica". In.: Estudos Teológicos, São Leopoldo, v. 44, n. 2, 2004. Disponível em: http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/viewFile/560/518. Acesso: 04/04/2015.

RODRIGUES, J. C. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

_____. Silêncio e espetacularização. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 201.

_____. Publicidade, silêncio, personalização, espetáculo: representações da morte no Ocidente**.** In: Alceu, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, jan/jun. 2013. Disponível: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=38. Acesso: 04/04/2015.

SILVA, A. & LUDORF, S. VAN GENNEP, A. V. Os ritos de passagem. 2ª ed. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011. In.: Pensar a Prática, Goiânia, v. 15, n. 4, p. 8211113, out./dez. 2012. Disponível em: http://www.revistas.ufg.br/index.php/fef/article/viewFile/19501/13124. 04/04/2015. Acesso: 02/04/2015

SODRÉ, M. *Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede.* Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

VAN GENNEP. A. V. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011.

Para cada corpo sua morte:

sobre as políticas de exclusão no fotojornalismo

Angie BIONDI (UTP)[1]

Resumo:

O fotojornalismo enseja a discussão sobre a exposição do sofrimento e morte desde o período moderno. Considerado aliado no processo de transformação da realidade social, sempre esteve atrelado à função política da denúncia e protesto. Porém, esta reivindicação demonstrou certa fragilidade constitutiva do processo de sua visibilidade. Ainda é possível notar certa elaboração, tanto expressiva quanto político-discursiva, em torno do corpo morto trazido nas fotos, mas que tem comparecido sob um arranjo peculiar: despotencializado enquanto sujeito biológico e político. Há uma qualificação de morte conforme suas identidades étnicas e sociais, sobretudo. Este conjunto de imagens evidencia a relação entre vulnerabilidade dos sujeitos e as práticas de morte correspondentes. O objetivo deste texto é identificar a dualidade entre *bios* e *zoé*, Agamben (2002; 2004), e analisar os elementos que fazem da foto jornalística um espaço de negociação entre códigos culturais que compreendem um repertório do corpo morto junto aos modos interacionais que definem a experiência do ver. Utilizamos aqui as imagens do Esso e World Press Photo.

Palavras-chaves: Morte, Poder, Fotojornalismo

[1] Doutora em Comunicação Social pela UFMG. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, UTP.

1. Introdução

O corpo assume um ponto de inflexão importante para compreender como a relação entre sofrimento e morte humana é trazida, elaborada ou mesmo convocada pelo fotojornalismo na medida em que concentra o lugar do atravessamento de forças de naturezas distintas: aquelas que caracterizam um estado subjetivo, através das emanações de sua angústia e efusões da dor, e também as que referenciam uma condição ao sofrimento articulada pela atribuição ou negociação de valores, pelas evocações morais e relações de poder em jogo. É, então, o corpo o elemento que comparece como instância dinâmica em que uma dupla natureza se revela ativamente; aquela das sensações, das conjugações afetivas, fonte das excitações internas mobilizadas pelo orgânico, *Leib*, assim como outra da organização material, da diferenciação concreta presumida pela linguagem, do corpo estruturado e individualizado pelos códigos da cultura, *Körper*. A compreensão desta dinâmica é o que nos permite traçar uma espécie de cartografia do corpo sofredor trazido pelo fotojornalismo através do qual funciona uma espécie de eixo em que o visível e o legível dos tipos de sofrimento se compõe.

Ao invés de considerar as fotografias como uma síntese representativa de uma forma de saber *a priori*, o propósito deste texto é chamar a atenção aos elementos visuais que compõem este corpo em sua própria imagem. Trata-se de observar as intensidades da angústia que lhe inscreve, os desdobramentos imaginativos de suas contrações, as articulações dos seus gestos e falas silenciadas quando se contorcem no tormento. Instituído nesta dupla conjugação de forças e formas, o corpo possibilita uma observação mais detida sobre três principais pontos: a) indica os modos de vida/morte que comparecem na escrita jornalística do sofrimento; b) propõe uma aproximação atenta dos aspectos visuais que conformam os tipos de sofredores que são trazidos nos recortes de suas situações cotidianas; c) permitem entrever quais arranjos estéticos são convocados no sentir e pensar comum do sofrimento.

É necessário ressaltar que o trabalho de análise destas imagens não se restringe ao mapeamento de um repertório iconológico do sofrimento e morte, nem pretende estabelecer qualquer traçado evolutivo do tema ao longo dos anos, mas procura observar os modos efetivos de expressão que são organizados pelo fotojornalismo como modelos que estabelecem parâmetros de apreensões e interações com o espectador. Além disso, buscamos identificar e posicionar os elementos que fazem da imagem fotográfica um espaço de negociação entre os códigos culturais que compreendem seu repertório e os modos interacionais que definem a experiência de ver junto aos espectadores, configurando uma espécie de política das imagens no fotojornalismo aqui tematizado.

2. Entre ver e pensar o corpo

As fotografias ensejam a discussão em torno da exposição do sofrimento desde o período moderno. Grande parte das questões que sustentaram a reflexão desenvolvida em torno de imagens que apresentam as diversas

situações de catástrofes, guerras, atentados, doenças e acidentes ainda replica um guia de pensamento alinhado a três pontos muito demarcados: a) o reconhecimento da desigualdade socioeconômica como causa e produtora de sofrimentos; b) a solicitação de demandas responsivas ao espectador; c) a efetivação de formas de engajamento, propriamente afetivo, entre sofredores e espectadores.

Entretanto, o panorama moderno em que estes aspectos funcionavam pretendia fomentar uma solução prática para minimizar ou erradicar os sofrimentos. Neste ponto, a fotografia era considerada aliada no processo de transformação da realidade social funcionando como instrumento privilegiado de denúncia e saber.

Na crítica que faz à "política da piedade" empreendida no período moderno, amparada no reconhecimento da assimetria inerente às posições do sofredor e espectador, Boltanski (1999) sublinha que o sofrimento era visto como um acontecimento político, portanto, constituído e constituinte da *polis* (BOLTANSKI, 1999). Entretanto, os desdobramentos decorrentes de uma prática política baseada na compaixão não se mostraram nem suficientes nem adequados a esta forma de desigualdade estrutural. Ao contrário, intensificava a posição do sofredor como objeto de denúncia anódina e ainda se articulava à manutenção do *status quo* a que as qualificações de sofredor e espectador atendiam no recato e passividade da distância.

No que se refere a esta problemática, ao menos dois outros aspectos interligados decorreram desta aspiração moderna para com a fotografia jornalística cujos reflexos vimos até hoje. Se por um lado houve a profusão de imagens fotográficas nos meios massivos de comunicação, sobretudo, na imprensa, como autênticos comprovantes das mazelas e infortúnios cotidianos, por outro, as implicações decorrentes do uso ostensivo das fotos não apenas constituiu uma grande galeria de sofredores aplainados como exemplos das diversas temáticas que compunham os sofrimentos ordinários, como também foi alvo de sucessivas críticas que transitavam da exploração das desgraças alheias à responsabilidade pelo embotamento crítico e afetivo dos espectadores (ZELIZER, 2010).

O mesmo propósito de um realismo objetivo que afirmou o lugar do fotojornalismo, mais especificamente, como detentor de credibilidade acabou por provocar certa crise de sua legitimidade[2]. Entretanto, mesmo sob estas questões, o fotojornalismo, como atividade prática de informação e comunicação, ainda assume um papel importante nos modos de perceber as realidades do mundo configurando um complexo campo de visibilidade por

[2] Jorge Pedro Sousa (2004, p.61-69) investiga com precisão estes movimentos que constituíram o fotojornalismo desde o século XX. No capítulo VI do seu livro mais conhecido, **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**, retoma as principais articulações técnicas e sociais que investiram no fotojornalismo como uma atividade profissional autônoma, apesar de apresentar ainda as nuances de um projeto documental.

onde atuam os vários pactos de acessos e distribuição de lugares entre corpos e falas.

A par destas incursões, o fotojornalismo ainda preserva certa ancoragem na prática documental que o originou e mantém ativas as ressonâncias do anseio moderno de estabelecer vínculos de cumplicidade, crença e afetividade com o espectador constituindo, assim, boa parte de suas interações cotidianas. A redefinição dos seus protocolos de documentaridade, contudo, assenta agora em outras bases que propõem a reformulação de questões ainda muito caras às relações que se esboçam entre o sofredor e o espectador de modo a reconfigurar a experiência com este universo de imagens.

Deste modo, a fotografia de imprensa não só passou a apresentar uma produção mais heterogênea quanto ao manejo da temática do sofrimento naquilo que elabora formas diferenciadas de expressão, mas, sobretudo, define uma nova zona de disputa e/ou tensões em torno das práticas afetivas e subjetivas que estas mesmas imagens possibilitam. Neste contexto, torna-se necessário investigar os elementos expressivos que caracterizam as situações de sofrimento e, não apenas ver, mas pensar o corpo em suas disposições e arranjos tanto estético quanto políticos, a fim de contemplar quais competências de apropriação são operantes e solicitadas.

Teias de sentido se estabelecem acerca do sofrimento e morte que podem ser acionadas de diferentes maneiras através de mitos, códigos, práticas, narrativas e discursos que atualizam as percepções, mas que também produzem modos de experiência com suas imagens. O fotojornalismo tem seu quinhão reservado em um tipo especializado de prática responsável por produzir, mas também gerir a visibilidade do sofrimento do modo a que temos acesso hoje. No entanto, seguindo este esforço de compreensão fica claro que não são os objetos - as fotografias - únicos e singulares, mas as relações que podem ser articuladas através deles e de seus dispositivos que são constitutivas da experiência de ver.

3. Vida e morte predicadas

Em nossa pesquisa, uma das figurações do corpo sofredor trazido pelo fotojornalismo é aquela que se refere a um sujeito abatido, despotencializado de todo. Trata-se do corpo visto como resultado do exercício do poder instituído que o conduziu à morte no duplo sentido de sua acepção: inerte biologicamente e inerte existencialmente. Não apenas sem movimento, sem vida, mas, principalmente, sem força.

O corpo abatido é aquele despotencializado pois, em seu extremo, deliberadamente assassinado. Neste arranjo peculiar, o corpo apresenta um ponto de interseção com a figura do *homo sacer*, conforme já retomado nas proposições de Agamben (2004), na medida em que é simplesmente posto para fora da jurisdição humana, excepcionado de qualquer direito humano ou divino.

O primeiro ponto a salientar nesta figuração se refere à implicação direta entre a vulnerabilidade dos corpos mortos e o ritual de morte a que se referem. Dois tratamentos muito demarcados foram observados nesta conjugação: em um grupo de imagens, o que se apresenta é o corpo morto, exposto e execrado, política e socialmente, sem qualquer ritual fúnebre, pois convoca uma forma de vida banida que não se presta a outra coisa senão à pura morte, portanto, indigna de luto.

No outro grupo, o que se tem é também o corpo morto, mas de modo justificado na medida em que comparece condicionado à qualificação de "inimigo de guerra". Esta justificativa se mostra suficiente para apresentá-lo em um patamar diferenciado do grupo anterior, pois sua morte se fez necessária dentro de um contexto de luta que o marcou como "inimigo" a ser derrotado ainda que, em todo caso, o corpo tenha sido assassinado do mesmo modo. Ambos os grupos mantêm a morte do sujeito na classificação da necessidade, ou seja, aqueles que se destinam à morte e aqueles que precisam morrer. Porém, são dois modos de operar a morte, inscrita no corpo exposto, segundo a forma de vida em jogo.

Para ilustrar esta figuração, uma fotografia de Léo Corrêa, de 1996, vencedora do Prêmio Esso, pode oferecer os subsídios precisos à discussão.

Figura 1 - Foto: Léo Correa. Rio de Janeiro, 1996. Prêmio Esso de Jornalismo.

A fotografia apresenta dois corpos mortos e expostos em grandes manilhas em uma comunidade do Rio de Janeiro, a Favela do Aço. Eles permaneceram durante horas à vista da população local. A informação fornecida pelo *website* do Esso indica que são dois supostos traficantes que foram mortos com armas de grosso calibre.

Para além da descrição do homicídio, ninguém reconheceu a autoria destas mortes, assim como nenhum familiar reclamou os seus corpos. A

suposição do que teria ocorrido aqueles homens foi deixada a cargo do espectador. Porém, alguns elementos se conjugam com as possíveis inferências de modo que, a mais provável delas, incide sobre a disputa de tráfico de drogas da favela carioca.

Os “supostos traficantes” não apresentam outra identidade que não esta sublinhada pela imprensa e intensificada pelo tipo de tratamento dispensado aos corpos dos mortos. A possível identidade dos sujeitos parece fornecer um dado necessário para que se reconstituam os fatos anteriores à morte e a justificativa de tal situação dos seus corpos. A disposição dos cadáveres, ainda com sinais de violência física e semi despidos, entregues à vista da comunidade local, contudo, causa certa perplexidade diante da interação com os outros elementos presentes na cena.

Na fotografia, uma mulher é vista de costas andando aparentemente indiferente aos corpos pelos quais acabou de passar. Há também a presença de um animal, um bode, que repousa dentro de uma das manilhas, logo abaixo de um dos corpos e que, facilmente, pode ser associado a um elemento simbólico da presença de um mal trazida como espécie de sinal demoníaco que ratifica o destino final daqueles sujeitos.

A banalidade destas mortes inscritas e expostas, através do corpo, ao olhar dos passantes não assusta e nem causa comoção, nem do espectador, nem da comunidade, mas provoca certa perplexidade, não pela morte em si, mas pela aparente casualidade com a qual os mortos são deixados ali. Não há luto para ban(d)idos. A relação com estas mortes, visivelmente, se efetiva por outra forma que passa pela definição da vida - de qual forma de vida – que está em jogo e que resulta, ao mesmo tempo em que qualifica, sua morte inscrita pelo corpo abandonado à indiferença, no meio da rua.

Figura 2 - Foto: Robin Moyer. Líbano, 1982. Prêmio World Press Photo

Os constantes confrontos entre facções político-religiosas também expressam as polaridades entre valor de vida e valor de morte dos sujeitos. Na figura 2 um grupo de palestinos refugiados dos campos de Sabra e Shatila, no

Líbano, foi executado por falangistas cristãos. Muito ensangüentados ainda, aproximadamente, oito mortos são deixados no local do massacre. Ao contrário da figura 1, não há uma comunidade local que será, de algum modo, convocada a testemunhar estas mortes, pois parecem fazer parte do próprio local em que foram deixados.

Nenhum outro olhar – a não ser o nosso - é convocado a observar estes cadáveres, mas, se são deixados em um canto qualquer do campo é exatamente porque este é um local onde suas mortes não precisam ser exemplo de coisa alguma, pois são, especificamente, os matáveis do dia a dia que são deixados em uma zona como a de um campo de refugiados. A morte dos refugiados, por si mesma, parece ser um aspecto justificável para o não reconhecimento da vida/morte e a não existência destas pessoas. O corpo aparece despojado de qualquer nuance de identidade ou ainda de singularidade. Sua condição de refugiados e/ou desnacionalizados é o emblema maior do não direito à vida.

Se a morte exposta compreendia o antigo ritual público da pena intitulado *consecratio,* que fazia do corpo profano objeto elevado ao sacro, "do *ius humanum* ao divino" (AGAMBEN, 2004, 89), o corpo do *homo sacer,* ao contrário, não se presta a qualquer devoção, nem a alguma redenção. É, por sua vez, o corpo integralmente excluído de modo insacrificável e matável sem constituir crime. Nesta tópica figurativa, os corpos não são sequer devolvidos aos seus parentes, mas permanecem, sem reclamante e sem reconhecimento, deixados a esmo. Este aspecto da disposição do corpo morto permite desdobrar um pouco mais a discussão sobre a significação deste corpo matável em relação a uma forma de vida.

> "Se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na consequente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção, deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e qualquer que seja sua denominação ou topografia específica. (AGAMBEN, 2004, 181).

A compreensão do campo, conforme Agamben (2004), não se restringe a um conceito, mas adquire uma forma concreta através das diversas práticas hodiernas que se apresenta como sua materialidade, pois produz um corpo qualificado na dualidade vida/morte. Deste modo, segundo o autor, um campo pode ser reproduzido, revivido, reeditado e extensivo a outros locais. Se antes a relação entre território, ordenamento e nascimento eram os critérios que definiam a natureza das formas de vida pelo Estado-nação e o campo se constituía como exceção desta estrutura mantenedora do equilíbrio entre norma e direito, no mundo atual, rompida tal relação, é a própria inscrição da vida nua – capturada pelo interior da sua exterioridade - que regula o funcionamento de um campo sem que o local determine sua realização, mas é através da sua própria realização que se determina o campo precisamente.

A natureza replicante do campo indicada por Agamben pode, por isso mesmo, ser identificada em outras localidades, como por exemplo, as *zones d'attente* dos aeroportos ou ainda as periferias das cidades (AGAMBEN, 2004, 182). O limiar, a zona indistinta entre a norma e o direito é o que trasmuta o corpo em um elemento biopolítico. Por esta indistinção, nem exclusivamente biológico, nem unicamente normativo, é que o corpo é percebido como absoluta zona de indistinção do poder constituído e pode confundir, virtualmente, o *homo sacer* com o cidadão comum, segundo Agamben (2004).

Há uma precisão importante na descrição do movimento volátil em que se constitui o corpo de um sujeito social e sua relação com a morte em Agamben (2002; 2004). Sua observação de que o corpo biopolítico não é um fato extrajurídico com o qual se deve lidar aplicando-lhes moldes de identidade que o justifica incluir ou excluir, mas uma operação política que joga com a natureza dinâmica entre *zoé* e *bíos* de todo e qualquer corpo, permite compreender o gesto político da regulação entre aplicar e/ou suspender direitos, a quem quer que seja, no mundo atual. E o fotojornalismo, como uma prática de inscrição de corpos e falas, não parece incólume a isto.

É esta natureza do campo que põe em constante deriva e que possibilita a Agamben afirmar que "devemos esperar não somente novos campos, mas também sempre novas e delirantes definições normativas da inscrição da vida" (AGAMBEN, 2002, 183). Portanto, se com Agamben é possível pensar que o campo é forma, então, ele pode reaparece por diferenciados graus quando se observa, na análise, a relação entre forma de vida e (não)ritual de morte.

Seguindo este pensamento, o corpo, então, assume este ponto de convergência e, ao mesmo tempo, local de uma inscrição política que opera no fluxo das indistinções entre a norma e o direito, *zoé* e *bíos*, natureza e cultura. Tal operação é vista no corpo abatido e morto presente neste pequeno grupo de fotografias. Igualmente exposto, desqualificado e banido, ele é o resto violentado e indesejável que, senão tratado como resíduo, no máximo, vigora como exemplo do que acontece com este tipo de vida indesejável socialmente.

Este não direito à vida também se estende aqueles que são considerados inimigos de guerra. A tarefa para com estes sujeitos, porém, é outra; é a de exterminá-los, pois não há alternativa nesta lógica. Suas mortes servem para reiterar o predomínio do "mais forte", assim como a da vida que merece ser preservada diametralmente oposta aquela que precisa ser expulsa e exterminada.

Reaparece aqui, com muita intensidade, a corporeidade do sofrimento. O corpo concebido na sua passividade primeira, orgânica e indeterminada é posto nu para melhor exterminá-lo. Reduzido o corpo à matéria primeira é que se pode operacionalizá-lo como um objeto público. A violação do corpo primeiro, vivo e indeterminado, acarreta, portanto, a violação do corpo como configuração física e singular de cada sujeito individual. O sofrimento e a morte, enquanto experiências do corpo, trazem à tona as operações de poder

que vigoram na sua dupla dimensão biológica e orgânica por um lado e, social, cultural e política, por outro.

A oposição entre sujeitos como vencidos e vencedores ou ainda entre a comunidade e os marginais, “incluídos e excluídos do sistema”, se traduz em uma espécie de microcosmo das reproduções desiguais que tem como lastro o medo e a aversão ao outro, a partir do qual, uma situação de guerra ou assassinato é apenas o seu ápice. Uma aversão é instalada, imaginariamente, em primeiro lugar. Daí que a divergência e a diferença não são consideradas potências produtivas nas inter-relações, ao contrário, são tratadas como manifestações de poder combativo e, portanto, devem ser eliminadas, extirpadas.

Esta lógica que funciona no modo como o corpo se mostra não apenas assujeitado, submisso, mas despotencializado, das personagens que povoam as situações de morte pela violência ou pela guerra, no fotojornalismo, negocia com um tipo de exercício do poder presumido e legitimado que extermina uma massa de corpos executados e expostos indistintamente.

No outro grupo de fotografias que compõem esta figuração, se prolonga esta relação explorada até aqui, no entanto oferece um contorno diferenciado quando a convocação do morto é elaborada pelo corpo em dor daquele que restou vivo. Deste modo, a guerra produz seus mortos necessários e o corpo abatido de tais inimigos se reverbera na dor daqueles que restaram e no luto dos que perderam seus maridos, pais, filhos, parentes e amigos. São as viúvas, mães e órfãos que ocupam agora o centro da atenção e figuração da dor em seus corpos.

Um destes exemplos pode ser observado pela fotografia de Don McCullin, de 1967, vencedora do World Press Photo. A foto referencia a guerra através de um encontro com o corpo do marido morto que retorna da guerra civil entre gregos e turcos ocorrida no Chipre.

Figura 3 - Foto: Don McCulin. Chipre, 1967. Prêmio World Press Photo

Todos os elementos da imagem concorrem para intensificar o desespero desta mulher. Sua fisionomia cansada, as linhas de expressão do seu rosto, a magreza do seu corpo e os gestos das mãos comprimidas uma na outra sobre o peito compõem o sofrimento explícito da viúva. Seu lamento parece se prolongar ainda mais conforme a atitude consoladora dos outros personagens ao seu redor.

Outras pessoas participam da situação e reiteram o sofrimento da mulher. Um garoto, talvez seu filho, ao seu lado esquerdo, chora e ergue a mão ao encontro das mãos da mulher. Outra mulher de idade mais avançada está ao seu lado direito e, com a mão agarrada ao seu braço, apóia o corpo da mulher no seu, amparando-a. Outra mulher também a segura por trás e passa uma das mãos na região abdominal da mulher. Uma mulher, mais ao fundo, com uma criança no colo, também chora enquanto olha para frente, na mesma direção da viúva.

Outros personagens, jovens rapazes, assistem ao lamento desconsolado desta viúva. O afago promovido pelas mãos indica não apenas a disposição para com a dor do outro, mas intensifica o caráter sofredor deste outro; reveste de compaixão a relação entre aquele que ampara e aquele que é amparado em seu estado vulnerável. A compaixão é inevitável.

O semblante da mulher, no centro da fotografia, extravasa a dor inconfundível do luto. As vítimas de guerra deste conjunto fotográfico são aquelas que sobraram e que tentam resistir à dor de lidar com suas vidas marcadas pelas perdas trágicas. O espectador, ao lado desta viúva, é instado a lamentar em solidariedade. Às vítimas da guerra só resta o compadecimento conformado pelo olhar.

Figura 4 - Foto: Georges Merillon, Kosovo, 1990. Prêmio World Press Photo

Na figura 4, ao invés do rosto complacente de uma *pietà*, a fotografia traz o desespero do grito de uma mãe cossovana que perdeu seu filho na guerra. Mais uma vez, o sofrimento materno e feminino é o que enuncia, mas

também o que reflete a morte. Este grupo de fotografias indica que são elas as responsáveis pela encenação do ritual fúnebre, desde o encontro com o morto, sua preparação, consolo e despedida final. É através do sofrimento feminino que a morte pode se apresentar com um impacto maior e mais comovente; sua realização não abate apenas o corpo do morto, mas também se reverbera devastando os vivos, fragilizando-os e tornando-os vulneráveis por outro grau de duração do mesmo tipo de evento.

Vistos em uma perspectiva comparativa, estes corpos abatidos e dobrados pela força da morte padecem por uma espécie de impotência anunciada. A subtração de vidas é um golpe desigual. Em parte, também vencidos, mães, viúvas, órfãos e pais são vistos como outro exemplar das vítimas de guerra, além daqueles que jazem.

A guerra assume, então, sua dimensão desproporcional, pois é colocada como uma espécie de entidade ou instituição repressora contra a qual parece inútil retrucar, senão submeter-se à sua força violenta. Por isso não há espaço para indignação, mas apenas para a compaixão aqueles que restam e que choram seus mortos.

Estas sofredoras, contudo, não compõem apenas um repertório visual ou um compêndio de registros documentais de viúvas, mães e órfãs da guerra, pois a força de sua dor elabora, para o espectador, uma demanda peculiar de responsabilidade e reconhecimento por estes corpos mortos. Para isso, seus próprios corpos são forjados como espelho da dor da morte.

4. Considerações Finais

A relação entre vida e morte destacada neste conjunto de imagens negocia ainda com um aspecto importante acerca do poder que se institui sobre o corpo que sofre. Trata-se do outro; do corpo do outro que sofre.

A figuração do corpo abatido, despotencializado e morto vem, exatamente, revolver as linhas de força que atuam nas formas de vida e nas qualificações de morte traçadas no fotojornalismo. Apesar de apresentar fotografias com temáticas ainda muito difíceis de lidar, a morte e a vida aqui conjugadas não estão aderidas à mera lógica do espetáculo ou da banalização, uma vez que não permanecem na apresentação de seu efeito imediato. Se defrontar com estes corpos exterminados pela violência urbana ou pela guerra nunca é da ordem de uma mera informação a respeito dos eventos ocorridos, de fatos constatados e descritos. O sofrimento sempre é, pois uma forma de inscrição do outro que está em cena.

Se a visibilidade destes corpos apresenta uma realidade cotidiana, bem como sua construção pela linguagem promovida pelo fotojornalismo, também convoca um quadro de prescrições morais, a evocação de um campo afetivo e uma classificação identitária imbuída de valores. É, precisamente, nesta ordem de questões que a aparição do corpo sofredor se sobrepõe como uma emergência também do corpo, na medida em que se pode considerar o olhar

parte de um acontecimento de natureza sensível e que possibilita a ética. Assim, a revelação do outro nunca é a descoberta de um dado da consciência, mas um acontecimento, uma revelação da alteridade que está inscrita nos corpos (da fotografia, do fotografado e do espectador).

> "Se a tradição analisou inúmeras vezes a experiência de dor e do sofrimento, ela o fez geralmente no contexto de uma meditação sobre nossa finitude essencial enquanto mortais, de Platão a Heidegger, passando por Nietzsche; ou, então, de uma reflexão sobre a arbitrariedade da infelicidade, das catástrofes naturais, dos acidentes, etc." (GAGNEBIN, 2006, 77).

A compreensão que estas fotografias trazem passa por uma discussão que atravessou toda a investigação, mas que certamente não se encerra nela. Se o sofrimento continua a ser considerado uma questão constituída e constituinte da polis, no seu sentido político e cultural, a ampliação do horizonte investigativo a que estas fotografias sempre esteve atrelada não se encerra nos propósitos institucionais, nem meramente mediáticos. O sofrimento nos corpos trazidos pelo fotojornalismo, antes de uma programação de efeitos, inscreve a vulnerabilidade do próprio corpo, não como um mero recurso político e sim como abertura na proximidade. Portanto, é uma questão sensível e, ao mesmo tempo, ética.

Nesta perspectiva, as fotografias não permanecem objetos cristalizados de um saber pré-concebido, passíveis de apropriação, mas estariam remetidas a um campo constitutivo de seu próprio aparecer, para onde convergem inúmeras vivências e saberes afirmando sua natureza complexa e aberta, sempre em atualização. "A imagem fotográfica é essencialmente (mas não exclusivamente) um signo de recepção" (SCHAEFFER, 1996, 10). Recepção não como receptáculo, logo, não é portadora de um sentido pré-definido, lugar de uma codificação enclausurada aos elementos visuais, antes, se efetiva na recepção entendida como encontro e interação.

Esta visão acerca de uma potencialidade especial dos encontros entre imagens e sujeitos não tem a ingenuidade de destacar qualquer ênfase sobre a fotografia, nem como material, nem como prática, tampouco acreditar que haja um poder intrínseco nela que possa, necessariamente, acionar disposições éticas e afetivas de diversas ordens nos sujeitos. A experiência ou a interação a que se credita uma peculiaridade se dá entre imagem e sujeitos entendidos, também, como corpos, portanto, em sua mútua afetação, no âmbito de uma sensibilidade originária, em seu movimento de realização; somos seres em relação.

Em primeira instância, aparece a mundaneidade do mundo (e da vida) como nossa condição de seres humanos. Neste arranjo, já não se pode indicar a formal separação entre sujeito e objeto, corpo e mundo, mas o corpo integrado ao mundo e que assim, se enlaçam e sujeitam. O corpo não funciona, enfim, nem como sede do conhecimento apenas e nem como sujeito

do conhecimento, mas como corpo movente de livre movimento e afirmação do mundo que *co-naît* em conjunto.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Moyens sans fins. Notes sur la politique. Paris: Rivage Poche, 2002.

_____. Homo sacer. O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2004.

ARENDT, Hannah. Sobre a revolução. Coleção Antropos. Trad. I. Morais. 1ª. Edição. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

BOLTANSKI, Luc. Distant suffering; morality, media and politics. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006.

MARTINS, Moisés de Lemos. O corpo morto. Mitos, ritos e superstições. Revista Lusófona de Estudos Culturais. Vol.1, n.1, 2013. 109-134p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária. Campinas: Papirus, 1996.

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma histórica crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó: Argos, 2004.

ZELIZER, Barbie. About to die: how new images move the public. Oxford University Press, 2010.

Morte e fotografia: análise do retrato de Otília Bonat

Cristiano GEHRKE (UFPel) [1]

Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo a análise de uma fotografia que faz parte do acervo do Museu Etnográfico da Colônia Maciel. A mesma retrata uma criança já falecida, mas que teve sua presença fixada na memória da família, através da produção de um retrato. Representando algo que nos provoca ao mesmo tempo repulsão e fascinação, fotografias de pessoas/crianças mortas era uma situação tornada bastante comum em determinadas regiões do país, devido à frequência da morte prematura destas, o que era ocasionada por uma série de motivos, dentre estes, a inexistência de médicos especializados, a inexistência ou não-obrigatoriedade da vacinação infantil. Pretende-se analisar o processo de produção de tal retrato, bem como as motivações e utilizações posteriores da fotografia.

Palavras- chave: Morte, Fotografia, Museu.

[1]Doutorando em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas. Bolsista CAPES. Orientador: Fábio Vergara Cerqueira/UFPEL

1. Introdução

Tendo como objetivo a análise da fotografia de uma criança já falecida, que faz parte do acervo do Museu Etnográfico da Colônia Maciel, o presente estudo procura esclarecer as motivações da produção deste tipo de retrato e desta forma desmistificar este tipo de imagem, que geralmente está cercado de uma vasta gama de sensações.

Para tanto, buscou-se, apoiado em uma série de textos, fazer um apanhado geral sobre as diferentes correntes teóricas que objetivam utilizar a fotografia como fonte para produção do conhecimento histórico, e, assim, pontuar aquela que será utilizada neste, para atingir os resultados propostos.

Foram feitas ainda, pesquisas em outras fontes, tais como os registros de batizados, casamentos e falecimentos na paróquia de Sant'Anna, na tentativa de datar o registro fotográfico apresentado no presente trabalho. Serão consultadas ainda entrevistas que fazem parte do acervo de história oral do Museu Etnográfico da Colônia Maciel, como forma de complementar o estudo.

2. Fotografia, memória e morte

Desde quando surgiu, no início do século XIX, a fotografia foi alvo de uma série de questionamentos e inúmeros foram os debates que ocorreram, tendo como foco central as discussões relacionadas à sua representação. Analisando a literatura especializada existente, percebemos que inúmeras são as correntes teóricas que procuram conceituar o termo fotografia (BORGES, 2003).

Melhor inserida no contexto a ser trabalhado é a definição que o antropólogo francês Joel Candau faz. Para ele, as fotografias são signos memoriais que podem servir para veicular informações, ativar lembranças sobre acontecimentos ou até mesmo afirmar o caráter durável de um laço familiar (CANDAU, 2011, p. 117). A sua utilização propicia, ainda, o desencadeamento de lembranças de fatos passados, já adormecidos, e lhe confere papel fundamental na reconstrução histórica (MARCONDES, 2007).

Neste sentido, a vontade familiar de manter a memória do corpo doméstico e, com isso, sua identidade, fez com que a fotografia conseguisse tal *status* na sociedade, o status de desencadear lembranças. De acordo com Candau (2011, p.118), a sua invenção favoreceu a construção e manutenção da memória de certos dados factuais, de acontecimentos históricos, de catástrofes,

mas também de fatos familiares, fornecendo simultaneamente a possibilidade de manipulação dessa memória.

A fotografia, tendo como função original retratar determinado fato ou cena do cotidiano, delega ao pesquisador a tarefa de destacar um aspecto de uma cena a partir do qual seja possível desenvolver uma reflexão objetiva, sobre como os indivíduos ou os grupos sociais representam, organizam e classificam as suas experiências e mantêm relações entre si (GURAN, 2002, p. 4).

Pelo fato de permitir a conservação visual do passado desencadeando recordações, e possibilitando, desse modo, diferentes interpretações (SOARES, 2007), a fotografia pode ser considerada uma fonte de pesquisa completa, uma vez que as suas possibilidades de estudo são multiplicadas. Seu papel mais importante como método de observação não é apenas expor aquilo que é visível, mas, sobretudo, tornar visível o que nem sempre é visto (GURAN, 2002, p. 4).

Podemos assim conceituar a fotografia como sendo a própria cristalização da cena, o registro de um dado fragmento selecionado do real, congelado num determinado momento de sua ocorrência, ou seja, um recorte espacial, interrompido temporalmente, fixado num suporte material (KOSSOY, 2009, p. 29).

Uma cena gravada, que jamais se repetirá. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. As personagens retratadas envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem (KOSSOY, 2009, p. 139) – ou como afirma Roland Barthes, aquilo que a fotografia reproduz, só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente, o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente (BARTHES, 2009, p. 12).

A busca por uma fonte que documentasse o que os instrumentos usuais e já tradicionais de pesquisa não documentam ou documentam insuficientemente (MARTINS, 2011), e o desejo em si de conhecer como este acervo nos permite pensar sobre a memória da colônia, fez com que este estudo se detivesse sobre a análise do acervo fotográfico do *Museu Etnográfico da Maciel*, cujo potencial para pesquisa fora identificado no momento de sua

organização, em 2009-2010, que culminou com o trabalho de conclusão de curso do autor[2].

Porém, assim como as outras fontes, os documentos fotográficos também são plenos de ambiguidades, portadores de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas (KOSSOY, 2009, p. 22).

Ana Maria Mauad afirma que a imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas. Não importa se a imagem mente; o importante é saber por que e como mentiu (MAUAD, 1990), ou, como afirma Susan Sontag: "mesmo que uma foto possa distorcer algo, sempre existe o pressuposto de que algo existiu ou existe, e era semelhante ao que está na imagem" (SONTAG, 2004, p. 16).

As fotografias condicionam com grande intensidade a memória dos fenômenos pretéritos, por constituírem um registro visual dos mesmos. A fotografia é seletiva tal como a memória. Ao jogar o enquadramento sobre um pedaço do real, o que fica no interior deste é tido como memória, confundindo-se com o próprio passado, enquanto o que ficou de fora poderia ser concebido como o esquecimento, e, por isso, não mais levado em conta (POSSAMAI, 2005, p.142).

3. A Colônia Maciel e o Museu Etnográfico da Colônia Maciel

Pelo fato de a imagem que iremos analisar no presente estudo estar inserida dentro de uma instituição museológica, se faz necessária uma rápida análise desta, para que seja possível entender o seu processo de circulação.

O *Museu Etnográfico da Colônia Maciel*, tendo como temática as memórias dos descendentes dos imigrantes de fala italiana que colonizaram a porção rural do município de Pelotas/RS, foi implantado entre 2004 e 2006, pelo Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia – LEPAARQ/UFPEL, com o apoio de equipe técnica, vinculada ao Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (CERQUEIRA et all, 2009).

Fruto de um projeto de pesquisa, desenvolvido no período de abril de 2000 a maio de 2002, que tinha como objetivo resgatar a memória histórica da

[2]GEHRKE, Cristiano. *Fotografia e musealização da história da imigração italiana: sistematização do acervo fotográfico do Museu Etnográfico da Colônia Maciel.* Trabalho de Conclusão de Curso de licenciatura em História. UFPEL: Pelotas, 2010.

formação e da trajetória da comunidade italiana pelotense. Este projeto incluía a colônia rural e a comunidade urbana de imigrantes. Contando com estudos de história oral, iconografia e arqueologia/cultura material, o museu revelou-se um instrumento de valorização da identidade dos descendentes de imigrantes italianos (CERQUEIRA et all, 2008).

O Museu está localizado na Colônia Maciel, 8º distrito de Pelotas/RS/Brasil, a aproximadamente quarenta quilômetros do centro urbano. A escolha desta colônia como núcleo central de desenvolvimento da pesquisa baseou-se em dois critérios: a) foi identificada como a mais representativa da presença italiana na região de Pelotas (ANJOS, 1995); b) apesar de ter sido instalada pelo governo imperial, jamais foi reconhecida como tal pela historiografia, causando, assim, um descontentamento para a comunidade de ítalo-descendentes, que deseja o reconhecimento histórico da Colônia Maciel como a *5ª Colônia Italiana do RS* (PEIXOTO, 2003).

O acervo do Museu é composto por uma vasta gama de objetos, das mais variadas tipologias, dentre os quais se destaca o acervo de fotografias, composto por aproximadamente 490 exemplares. Dentre este grande número de fotos, uma acabou nos chamando a atenção. Trata-se da fotografia da pequena Otília Bonat, falecida com poucos dias de vida.

A fotografia foi doada ao museu pela senhora Angelina Bonat Casarin, juntamente com um número expressivo de registros fotográficos, estando nelas representadas uma grande variedade de temas. No ato de sua doação, não foi dada grande importância ao registro, tanto que são poucas as referências sobre a personagem identificada nela.

Desta forma, foi feita uma pesquisa sobre os personagens Rogério e Marieta Bonat, identificados como pais da jovem menina.

Conforme passagens do livro Tombo da Igreja Sant'Anna, local onde, a partir de 1884 passou a ser registrado o cotidiano religioso daquela comunidade, pudemos perceber que família Bonat era uma colaboradora em potencial das obras de construção da igreja, sendo a responsável pela doação das janelas, das portas e do piso a ser instalado na instituição.

Assim, pode inferir-se que era uma família cujas posses eram razoáveis, uma vez que lhes eram permitidas a realização de doações à comunidade. Logo, tinham dinheiro para bancar, por exemplo, a produção de um retrato de um

membro falecido, mesmo que para a produção deste retrato fosse necessário solicitar a vinda de um fotógrafo até a residência da família e esta arcar, além das despesas inerentes à produção do registro, deveriam pagar também pelo deslocamento do profissional responsável pela produção deste.

Nas fontes consultadas (livros de registros do cemitério e da Igreja da Colônia Maciel) não foram encontradas referências aos nomes de Rogério, Marieta ou Otília.

Suspeita-se de que os personagens Rogério e Marieta, sejam na verdade pais de Jorge Bonat, imigrante italiano que veio ao Brasil em 1884, e a jovem Otília, seja a sua irmã.

Caso esta hipótese seja fundamentada, a fotografia teria sido produzida em território italiano por volta do ano de 1860. Outro indício que corrobora com tal hipótese é o fato de existir no acervo, outra fotografia, dentro da coleção doada pela senhora Angelina, com as mesmas características da foto da jovem Otília.

Trata-se de uma foto do jovem Jorge Bonat. A sua identificação ocorreu da mesma forma que ocorreu na fotografia aqui analisada, ou seja, o personagem foi identificado através da inserção do seu nome na parte dianteira do documento. Pelo fato de ser o mesmo suporte e a mesma letra e coloração da tinta utilizada nas duas fotografias, suspeita-se de que elas tenham sido produzidas se não no mesmo dia, em um intervalo curto de tempo e provavelmente pelo mesmo autor.

Jorge Bonat, conforme registro de falecimento da Igreja da Colônia Maciel, teria nascido em 1860. Na fotografia mencionada acima, aparenta ter cerca de 10 anos, logo o registro data de década de 1870. Assim, supõe-se de que o registro da menina morta, seja da mesma época.

Por fim, vale destacar que o fotógrafo responsável pela produção do registro não foi identificado na bibliografia consultada.

4. A Fotografia analisada

Figura 1 - Otilia Bonat, já falecida. Fonte: Acervo do MECOM (nº inventário: 04.01.0097)

Na imagem apresentada acima, vemos um bebê, cujo nome pode ser visualizado na inscrição localizada na parte inferior do retrato, onde é possível também, ver a identificação de seus pais *(Otilia Bonat – Filha: Rogério e Marieta*). A autoria da imagem pertence a *Alb.Lang. Photograph*, cuja assinatura está colocada no canto inferior esquerdo da imagem, gravada em baixo relevo.

O bebê está retratado com uma túnica branca, de mangas compridas, uma touca da mesma cor, com uma série de laços e bordados, além de um babeiro de crochê, um pouco mais escuro que o restante das vestes. Na boca da criança está colocada uma chupeta, a qual está presa por meio de uma fita à túnica. Seus braços estão estendidos, e os olhos, abertos.

Tendo como objetivo fazer parecer que a criança não estava morta, as mesmas eram retratadas com os olhos abertos. Para Maria Elisa Linhares Borges, isto acontecia não apenas por ocasião da produção do retrato, mas era a forma como a criança era enterrada, pois as "crianças eram consideradas anjinhos[3]", e não estavam "acostumadas com as coisas da vida, e quase não conheciam as coisas de Deus". Enterrá-las de olhos abertos seria a única forma de estas encontrarem o caminho do céu, pois, com os olhos fechados, elas "andariam a esmo no limbo, sem nunca encontrar a casa do Senhor" (BORGES, 2003, p.65).

Ainda segundo a autora, para os familiares, com os olhos abertos do bebê recém-morto, a fotografia funcionaria como prova de que a criança partiu preparada para a sua longa viagem em direção ao paraíso (BORGES, 2003).

Em relação à coloração das roupas, temos a predominância do branco, que era a cor mais utilizada neste tipo de evento. Esta cor não apenas estava presente nas roupas, mas em outros elementos do funeral, tais como as flores e o caixão. Para Vailati (2011), os compêndios de semiologia cristã nos informam ser esta cor, o símbolo da alegria e, antes de tudo, da inocência e da pureza virginal. Como a cor da alegria, o branco do hábito mortuário infantil se opõe à mortalha do adulto, muitas vezes de cor preta ou roxa, as cores da penitência. George Ferguson se referindo à cor branca, no cristianismo, afirma que "*white has always been accepted as symbolic of innocence of soul, of purity, and holiness of life*[4]" (FERGUSON, 1961, p.152 apud VAILATI, 2006, s.p.).

Dentre o acervo fotográfico do Museu Etnográfico da Colônia Maciel, esta fotografia é a única do gênero. A pouca representatividade desta categoria, pode ter uma série de significados. Entre outros fatores, podemos destacar os seguintes: as dificuldades de acesso a um fotógrafo, devido à grande distância entre núcleo rural e o centro da cidade de Pelotas, onde se localizavam os estúdios fotográficos; os altos custos que tal procedimento traria às famílias, que contavam com um limitado orçamento familiar.

[3]Vale destacar que o termo "*anjinho*" é utilizado para designar a criança morta.
[4]Conforme tradução do autor: "branco sempre foi aceito como símbolo de inocência de alma, de pureza e santidade de vida".

Representando algo que nos provoca ao mesmo tempo repulsa e fascinação, fotografias de pessoas/crianças mortas eram uma situação bastante comum em determinadas regiões do país, devido à frequência da morte prematura destas, ocasionada por uma série de motivos. Entre estes, a dificuldade de acesso a atendimento médico que enfrentavam os habitantes dos núcleos coloniais, a falta de médicos especializados, a inexistência ou não-obrigatoriedade da vacinação infantil.

Luiz Lima Vailati trata deste tema em sua tese de doutoramento, em que afirma que era dada uma grande importância aos funerais infantis, o que decorria de uma espécie de crença da "positividade da morte infantil", ou seja, morrer ainda criança era uma garantia de salvação. E, ainda, a morte de uma criança, para uma família, era um sinal de que esta, teria alguém intercedendo a seu favor junto "às autoridades celestes" (VAILATI, 2005).

Para a historiadora Ana Maria Mauad, fotografias de pessoas mortas, inclusive de crianças, não eram raras nos álbuns familiares (MAUAD, 1999). Quando a morte chegava, muitas famílias percebiam que não haviam tido tempo para captar a imagem do ser amado que estava para desaparecer. Por este motivo, mesmo sem vida, o corpo deveria ser fotografado (SOARES, 2007, p. 79), de sorte que esta seria a única e última oportunidade de acrescentar à memória familiar a imagem dos que partiram prematuramente. Deste modo, o funeral era a última oportunidade para o indivíduo ser fotografado (VAILATI, 2006).

Esta fotografia era o único meio de eternizar a condição humana, o único registro material da existência da criança e uma espécie de indicativo do apreço pela mesma, pois, "providenciar certidões de nascimento e falecimento envolvia uma série de entraves burocráticos, bem como um alto custo, principalmente para as populações rurais" (SOARES, 2007, p. 80).

Dentre as motivações da produção destes retratos, temos ainda a necessidade de preservar a memória do filho morto, através de um artefato que ajudava os pais a enfrentarem o luto, e que representava não só a imagem, mas os significados mais bonitos da breve existência daquele ser amado. Podia representar até mesmo a vontade, mesmo que inconsciente, de trazer à vida a pessoa que acabou de morrer, funcionando quiçá como uma espécie de negação do fim, uma forma de prolongar a vida (SOARES, 2007, p.13, 86 e 104).

Na maioria das vezes, de acordo com Vailati (2006), a fotografia do "*anjinho*" não apenas recordava um evento que era fundamental na afirmação da família perante a sociedade (cujo investimento material e simbólico tinha papel estratégico nisso). Mais que isso, permitia também o exercício da celebração da unidade familiar, ao registrar um acontecimento cuja periodicidade dá lugar aos reencontros que reforçam a identidade da comunidade de sangue.

No que se refere às funções das fotografias de crianças mortas, Vailati destaca que:

> “ ...ao servir de paliativo – tanto para sua ausência como, mais especificamente, para o problema de não ter podido ser fotografada em vida –, prestou-se, com efeito, a fornecer a representação imagética desta, para a lembrança dos seus parentes próximos, bem como para o conhecimento dos membros familiares espacial ou temporalmente distantes.” (VAILATI, 2006, s.p.).

Assim percebemos que, como único registro, ou ao menos o último, daquele que prematuramente partira, alguns aspectos nesta representação fotográfica tinham grande importância: por exemplo, a preparação do cadáver, a escolha da posição em que era fotografado e demais cuidados que tinham como objetivo “guardar a imagem do falecido de forma mais próxima de quando este vivia, contornando, desta forma, a transformação que a morte já se encarregara de iniciar” (VAILATI, 2005).

5. Algumas considerações

Em se tratando de descendentes de imigrantes italianos, a religiosidade católica era uma característica importante, de modo que a devoção aos mortos assumia um especial valor. Para eles, existia a necessidade de realização de missas que assegurassem que o morto atingiria o paraíso. Outros procedimentos se faziam necessários: acendiam-se velas, colocavam-se flores. Enfim, existia toda uma simbologia que servia como uma espécie de atestado para os vivos de que a alma do morto estava bem encaminhada.

Desta forma, a produção de retratos de pessoas já falecidas pode ser classificada como um certificado de que a passagem até o caminho dos céus tenha sido feita com sucesso, baseado em símbolos e aspectos que devem ser respeitados, no momento da produção de um retrato deste gênero.

A pessoa que falecia podia esperar sobreviver apenas na memória de amigos, familiares. Desta forma, a imagem de uma pessoa morta possuía uma

função memorial, que nascia no momento em que um olhar saudoso repousava sobre ela. O desejo de lembrança e de conforto, no trabalho de luto, somado à religiosidade, fez com que os usos e funções da imagem tivessem o poder de representação, de tornar presente o ausente, de servir como objeto de culto e adoração, de confirmar que a pessoa realmente existiu (SOARES, 2007, p.68).

Atualmente esta prática entrou em desuso, devido a uma série de fatores, dentre os quais podemos destacar a facilidade de acesso a máquinas fotográficas e a grande quantidade de fotografias diárias produzidas, além do barateamento de todo o processo, o que permite que sejam produzidas muitas fotografias da criança, ainda em vida.

Este fato não ocorria antigamente, uma vez que a população não tinha acesso a estes recursos. Como comprovação disso, temos a presença, nos cemitérios, em túmulos de crianças, de fotografias destas quando vivas e nas mais variadas idades.

Conforme exposto acima, mesmo com uma série de dificuldades para produção de retratos na comunidade estudada, este foi realizado e o registro sobreviveu ao tempo e foi incorporado à coleção do *Museu Etnográfico da Colônia Maciel*, cumprindo assim o papel para o qual fora concebido, ou seja, perpetuar e existência da jovem Otília Bonat.

Referências:

BARTHES, Roland. *A câmara clara.* Edições 70: Lisboa, 2009.

BORGES, Maria Elisa Linhares. *História e fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CANDAU, Joel*. Memória e identidade*. São Paulo: Ed. Contexto, 2011.

CERQUEIRA, Fábio Vergara; PEIXOTO, Luciana; GEHRKE, Cristiano. *Museu Etnográfico da Colônia Maciel: a trajetória de um equipamento cultural dedicado à memória da comunidade ítalo-descendente de Pelotas.* Pelotas: Revista Memória em Rede/2009. v.1. n:1.pg:70-85

CERQUEIRA, Fábio Vergara; PEIXOTO, Luciana; GEHRKE, Cristiano. Fotografia e memória social: Etnografia de uma experiência em un núcleo rural de colonização em Pelotas. IN: MICHELON, Francisca Ferreira. TAVARES, Francine Silveira. *Fotografia e memória:* ensaios. Pelotas, EDUFPEL, 2008.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Papirus Editora: Campinas, 2010.

GEHRKE, Cristiano. *Fotografia e musealização da história da imigração italiana: sistematização do acervo fotográfico do Museu Etnográfico da Colônia Maciel.* Trabalho de Conclusão de Curso de licenciatura em História. UFPEL: Pelotas, 2010.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MARCONDES, Marli*. Conservação e preservação de coleções fotográficas.* Disponível em: http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao01/materia02/, acessado em 13 de abril de 2007.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto Editora, 2011.

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

SOARES, Miguel Augusto Pinto. *Representações da morte: fotografia e memória*. Dissertação de Mestrado em História. PUC-RS. Porto Alegre, 2007.

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

VAILATI, Luiz Lima. *As fotografias de "anjos" no Brasil do século XIX*. An. Mus. paul. v.14 n.2 São Paulo jul./dez. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt, acessado em 28/12/2011.

VAILATI, Luiz Lima. *A morte menina: práticas e representações da morte infantil no Brasil dos oitocentos* (Rio de Janeiro e São Paulo).Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

Signos da morte: uma proposta de leitura do Cemitério Santa Isabel a partir da tríade sígnica de Peirce

Michel de OLIVEIRA (UEL)[1]

Resumo:

O trabalho propõe um exercício de reconhecimento e análise dos signos do cemitério Santa Isabel, em Aracaju (SE), com base no aporte metodológico-conceitual das categorias ícone, índice e símbolo, elaboradas por C. S. Peirce. Busca identificar a presença desses signos no ambiente cemiterial, a fim de compreender a que se destinam. Apresenta, também, uma discussão sobre a complexidade do signo fotográfico na necrópole, que se estabelece como artefato de culto à memória daqueles que se foram. Por meio da leitura semiótica foi possível identificar que os signos são representações de aspectos sociais, culturais e afetivos que se imbricam na formação de uma complexa teia de sentidos.

Palavras-chaves: semiótica aplicada, cemitério, fotografia, memória.

[1]Mestrando em Comunicação e especialista em Fotografia: *Práxis e Discurso Fotográfico*, ambos pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Bolsista Capes. E-mail: michel.os@hotmail.com.br.

1. Introdução

Com as transformações da sociedade, o pensamento sobre a morte tornou-se cada vez mais complexo. Da Idade Média até meados do século XVIII[2], os cadáveres eram enterrados no chão das igrejas, em uma terra considerada santa. Entretanto, com o tempo, o acúmulo de corpos começou a gerar problemas. Os gases expelidos pela matéria orgânica em putrefação passaram a ser identificados como causadores de doenças. Por conta disto, a contragosto da Igreja e com incentivos dos médicos da época, os corpos passaram a ser depositados em cemitérios.

O deslocamento dos enterros para os campos abertos logo começou a gerar problemas similares aos que se tinha antes, pois os terrenos ficavam dentro das cidades. Os corpos eram colocados em grandes valas comuns, empilhando os caixões. Os gases continuaram a provocar problemas e passaram a afetar a população que vivia nos arredores. Para evitar epidemias e pestes, as autoridades do século XVIII tiveram que tomar medidas mais drásticas: afastar os cemitérios da cidade. Além disso, as valas comuns passaram a ter o rodízio de cinco anos.

A partir das primeiras décadas do século XIX, os cemitérios passaram por mudanças estruturais, não mais guiadas pelos sanitaristas, mas, sim, por um novo pensamento que foi difundido naquele período: tornou-se indecoroso remover o corpo da sepultura. Junto com essa nova visão social, outra estética da necrópole começou a ser formatada. Nela, contemplavam-se árvores, arbusto e flores. Havia lugar para as vaidades humanas, como os monumentos funerários e mausoléus. Os corredores e galerias com suas obras de arte passaram a ser objetos de admiração. As cidades cresceram, e os cemitérios, que estavam afastados, voltaram a fazer parte da paisagem urbana.

Essas transformações foram responsáveis pelo início do culto à memória do morto como conhecemos hoje. Os monumentos que antes eram exceções

[2] É importante destacar que as considerações aqui tecidas se referem à sociedade ocidental, mais especificamente a um modelo europeu que se difundiu com as grandes navegações, principalmente para as colônias americanas, a exemplo do Brasil. A sociedade oriental e as chamadas sociedades primitivas possuíam outra postura diante da morte.

tornaram-se regra. A individualização da sepultura tornou-se absoluta, não existia mais o empilhamento da vala comum. Havia uma aversão em deixar o túmulo anônimo e invisível. “O cemitério público vai, portanto, concentrar toda piedade para com os mortos. Tornou-se, no século XIX, [...] uma ‘instituição cultural’, direi mesmo religiosa” (ARIÈS, 1989, p. 570).

Assim, a necrópole deixou de ser lugar de contaminação e se tornou um local a ser visitado. A nova consciência instituiu o cuidado do túmulo, considerado como a nova morada do ente falecido. Os cemitérios tornam-se lugar de visitação pública, espaço de demonstração do zelo familiar, onde a memória e a saudade se fundiam numa espécie de metempsicose do ente perdido.

> “O túmulo é, então, o sinal representativo e impressionante do que perdemos. E ainda, por conseguinte, se a lembrança dos nossos mortos é uma condição de toda existência social, por desenvolver o sentimento da continuidade, o túmulo permanece uma instituição necessária” (ARIÈS, 1989, p. 590).

Os túmulos começaram a ser decorados com declarações de amor e saudades. Foram transformados em marcos de triunfos e feitos de quando o indivíduo estava vivo. Signos religiosos como a cruz e toda sorte de arte estatuária passaram a adornar e identificar as carneiras. A decoração póstuma começou a ser explorada pelos comerciantes, que instituíram modelos prontos, a exemplo das “saudades eternas”, escritas em placas de metal ou mármore, por vezes acompanhada de uma fotografia do falecido.

2. Uma necrópole para a nova capital

Para atender aos interesses das elites políticas de Sergipe, em 17 de março de 1855, foi assinado o decreto que transferiu a capital do estado de São Cristóvão para Aracaju, naquela época um pequeno povoado às margens do Rio Sergipe. Os primeiros anos na recém-criada capital foram marcados pela urbanização do que hoje é conhecido como Centro Histórico. Os quarteirões geometricamente organizados, projetados como um grande tabuleiro de xadrez pelo engenheiro Sebastião Basílio Pirro, deram origem a uma cidade planejada, que se desenvolveu a passos largos.

No ano de 1856, foi construído o primeiro cemitério, no local conhecido como Alto da Santa Cruz. Durante a visita de Dom Pedro II à capital sergipana, em janeiro de 1860, o imperador perguntou ao clérigo local, Elisiário Vieira Munis Teles, o motivo de tamanho desprezo à cidade dos mortos, visto que o lugar apresentava uma estrutura bastante precária. O padre respondeu que o lugar era alvo dos pobres, que roubavam as varas da cerca para usar como lenha. Comovido com aquela situação, tempos depois o imperador encaminhou uma verba para construção de outro cemitério.

O local indicado para a instalação da nova necrópole foi um planalto no sopé da Colina de Santo Antônio. O novo campo-santo foi inaugurado no dia 25 de fevereiro de 1862, com o nome de Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Aracaju. Tempos depois, o cemitério passou a ser chamado de Santa Isabel. Não foram encontrados registros que expliquem a mudança de nome.

A importância histórica do Cemitério Santa Isabel foi o principal motivo para sua escolha enquanto recorte espacial para realização desta pesquisa. Além disso, o local apresenta peculiaridades que potencializam esta proposta de análise. Por ter mais de 150 anos, coexistem no cemitério elementos da antiga e da nova arquitetura, o que possibilita compreender a evolução dos signos da morte na transição entre os dois séculos.

3. A trindade sígnica: ícone, índice e símbolo

Os elementos e objetos que passaram a fazer parte da estrutura dos cemitérios constituem uma complexa rede sígnica. Neste trabalho, será adotado o conceito de signo delineado pelo filósofo, matemático e semiólogo Charles Peirce (2008, p. 46), para quem o signo é, de maneira simplificada, “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”. Nas palavras de Coelho Netto (1980, p. 20), o signo é “algo que está no lugar de outra coisa”. Santaella (2008, p. 8) apresenta uma definição mais detalhada ao apresentar o signo como:

> [...] qualquer coisa, de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo, etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo.

A partir dessas breves definições é possível compreender o signo como um substituto que é colocado no lugar de algo que existe, seja no mundo material ou no campo das ideias. O desenho de uma cadeira, por exemplo, representa a cadeira através de traços. Os riscos deixados em um piso de madeira ao arrastar uma cadeira a representa por meio de marcas por ela provocadas. Já a palavra cadeira substitui o objeto através da junção de letras que evocam a ideia de sua existência física.

Os três exemplos apresentados acima se referem a um mesmo objeto, a cadeira, a partir de referenciais diferentes: a similaridade, o rastro e uma imagem mental convencionada. Esses referenciais constituem uma das principais tríades definidas por Peirce: ícone, índice e símbolo. A compreensão dessas três categorias - baseadas na relação entre o signo e seu objeto – será fundamental para identificação e análise dos signos presentes no Cemitério Santa Isabel.

O **ícone** é um signo que se relaciona com o objeto que o representa por meio da similaridade. De acordo com Santaella (2008, p. 17), “o ícone só pode sugerir ou evocar algo porque a qualidade que ele exibe se assemelha a uma outra qualidade”. Dessa forma, o desenho de uma cadeira é um signo icônico, pois retrata o objeto a partir de seus elementos constituintes: o assento, o encosto, os pés. As partes elementares da cadeira são reproduzidas bidimensionalmente no desenho que o representa.

O **índice** mantem uma relação de contiguidade com o referente. “É um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser diretamente afetado por esse objeto” (Coelho Netto, 1980, p. 58). O índice pode ser compreendido como uma marca, um rastro. É aquilo que indica a existência do objeto. Os riscos no piso são índices do arrastar de uma cadeira; poças d’água são índices da chuva; a fumaça é índice do fogo; uma mancha roxa na pele é

índice de uma pancada; uma pegada na terra molhada é índice da passagem de um animal.

O **símbolo**, por sua vez, relaciona-se com o objeto por meio de uma associação mental, não mantem, portanto, nenhuma ligação direta com o mesmo. Para Peirce (2008, p. 73, grifo do autor), o signo simbólico é "*aplicável a tudo o que possa concretizar a ideia ligada à palavra*; em si mesmo, não identifica essas coisas". O símbolo é um signo convencionado, ou seja, existe pois os indivíduos o aceitam como representante mental de algo.

As línguas são códigos simbólicos, visto que nascem da convenção entre os falantes. As palavras formadas a partir da junção das letras formam fonemas que representam coisas e ideias, sem que mantenham nenhuma relação de similaridade ou de contiguidade. Dessa forma, a palavra cadeira remete ao objeto a partir de uma ideia mental, convencionada entre os falantes da língua portuguesa, que o coloca como substituto do referente material.

4. A interação dos signos: a tríade fotográfica

A tríade proposta por Peirce não é estática. Um signo pode, ao mesmo tempo, manter uma dupla ou até uma tripla relação com seu objeto. Uma onomatopeia em uma história em quadrinho, "boom!", por exemplo, é um símbolo, pois é representada a partir de fonemas, mas é, também, um índice, pois mantém uma relação de contiguidade como efeito de uma explosão. Essa interação entre os signos dá-se nos diversos âmbitos da teoria semiótica de Peirce, não apenas na tríade apresentada neste trabalho.

Os retratos das lápides também exemplificam essa pluralidade sígnica. Para Barthes (1988), a fotografia exerce o fascínio do "isso foi", testifica que a pessoa fotografada realmente existiu. A imagem aprisionada no papel é um índice de existência, marca dos raios luminosos que refletiram do objeto fotografado e sensibilizaram a superfície fotossensível.

Justamente por ser uma emanação do objeto colocado ante a câmara, a fotografia fixa no papel os traços e contornos que distinguem o indivíduo. Nesse sentido, a imagem fotográfica é ícone, pois mantem uma relação de similaridade com a pessoa retratada, conforme descreve Peirce (2008, p. 65):

> "As fotografias, especialmente as do tipo "instantâneo", são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam [ícones]. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aquelas que o são por conexão física [índices]".

Para Schaeffer (1996), a imagem fotográfica está situada em uma zona de intersecção da tríade peirceana, e deve ser considerada como um ícone indicial ou como um índice icônico. Para o autor, a fotografia "tem um número indefinido de estados, cada um caracterizado conforme o ponto que ocupa ao longo de uma linha contínua bipolar que se estende entre o índice e o ícone" (SCHAEFFER, 1996, p.90).

Dubois (2010, p.47, grifos do autor) leva essa discussão ainda mais longe, pois considera que além de desse caráter icônico-indicial, a fotografia apresenta um aspecto simbólico, uma vez que suscita um discurso que incide sobre o real, transformando-o: "a foto é *em primeiro lugar índice*. Só *depois* ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)".

5. Um complexo emaranhado de signos

A partir dessa breve discussão, é possível analisar os principais signos que se destacam no Cemitério Santa Isabel, com ênfase para aqueles que se apresentam como referentes da ausência e da devoção à memória dos entes queridos ali sepultados. Em tal sentido, foi possível observar que as lápides e túmulos estão repletos de signos e são eles próprios signos, pois se firmam como marcos que evocam a "presença" de um indivíduo ausente.

No cenário do cemitério, uma complexa trama sígnica pode ser observada. Os símbolos verbais servem, primeiramente, a uma função identificadora: revelam o nome, a data de nascimento e morte de quem está enterrado ali. Uma espécie de assinatura, de delimitação territorial. As datas dão informações sobre as duas existências: a biológica e a nova condição póstuma.

Além disso, os símbolos verbais funcionam como demonstração de afeto e importância do ente perdido. As inscrições evocam características heróicas, amores petrificados no mármore. Reforçam os laços sentimentais e familiares

entre aquele que repousa no túmulo e os que ainda estão vivos. As frases declamam saudades eternas, amores infinitos (Figura 1).

Figura 1: Símbolos reverenciam a memória do morto
Fotografia: Michel de Oliveira

Os signos icônicos também são vistos por todos os lados. Marcos do desejo de aproximação com os céus, de uma ânsia de ligação com o Criador. Os ícones religiosos estão lá: Cristos crucificados (Figura 2), Virgens Maria, imagens de santos e cruzes de todos os materiais. A maior parte dos túmulos apresenta esses signos, o que denota a força da religião Católica na sociedade aracajuana. Colocados junto às lápides, esses ícones se apresentam como uma profissão pública de fé. Atestam a crença na vida eterna, que tanto aplaca a dor do luto.

Figura 2: Ícones religiosos
Fotografia: Michel de Oliveira

Esses signos icônicos denunciam a posição social dos indivíduos. As famílias de classes mais altas são veladas por grandes estátuas de mármore ou bronze (Figura 3), ostentação póstuma das vaidades terrenas. Os pobres, quando possuem tais representações, se resumem a pequenas imagens de gesso do santo de devoção (Figura 4). Nesse aspecto, o material do túmulo e dos objetos que o adornam são índices da condição social do falecido.

Figuras 3 e 4: Ícones atestam a posição social do falecido
Fotografias: Michel de Oliveira

No Cemitério Santa Isabel foi possível encontrar ainda os signos indiciais, principalmente os que se referem ao culto à memória do morto. Assim, a parafina derretida e as flores mortas (Figuras 5 e 6) são indícios da veneração àquele que está enterrado ali. Os túmulos bem cuidados também são signos indicias de que há alguém responsável por aquele espaço, o que é encarado culturalmente como sinônimo de zelo e apreço à memória familiar.

Figura 5 e 6: Índícios de devoção
Fotografia: Michel de Oliveira

6. O signo fotográfico

No Cemitério Santa Isabel, a fotografia destaca-se como um dos signos mais representativo. Como já foi discutido acima, a imagem fotográfica apresenta características que a possibilita classificar como ícone, índice e símbolo. Nesta análise, será adotada a definição de ícone indicial ou índice icônico, proposta por Schaeffer (1996).

O que mais interessa nesta discussão não é a natureza do signo, nem a qualidade do material fotográfico (que no exemplo das lápides de cemitério se desbotam e vão apagando ao longo dos anos). O mais importante é entender como, no contexto cemiterial, a fotografia tem uma dupla função: uma referencial e outra emotiva.

Figura 7: Retratos são índices de existência e ícones emotivos
Fotografia: Michel de Oliveira

De um lado, como referencial, serve para demarcar território, juntamente com os outros signos, o retrato é um índice de posse, e tem a mesma função da fotografia da identidade, atesta que o ser existiu (Figura 7). Ao mesmo tempo, o retrato do falecido é ícone, apresenta os traços que o distingue dos demais indivíduos. Nesse sentido, e justamente por isso, a fotografia consegue também cumprir a uma função emotiva. Como ativador emotivo, a fotografia permite uma espécie de regressão para as recordações de outrora, desencadeando uma série de lembranças.

> "Os retratos fixados nas lápides mantêm as recordações, são índices de um passado, de alguém, de uma história – são retratos dos álbuns em outro contexto, os dos cemitérios; são índices que estão em conexão física com os retratados; o que se vê na foto é o oposto daquilo que está enterrado, mas o que o ser humano quer ver e lembrar é o que está no retrato" (CONTANI e GOUVEIA, 2006, p. 230).

Neste ponto, a capacidade de rememoração ativada através das imagens fotográficas é tomada como central. O que direciona o debate para o caráter subjetivo, para a relação íntima e pessoal que suscita sentimentos saudosistas com a visualização de álbuns de família ou das gavetas do cemitério. Locais em quem fotografias e memórias se confundem.

7. Retratos: atestados de morte, ilusões de eternidade

Para os vivos, é justamente a fotografia que livra o ente querido de uma segunda morte: o apagamento da memória – ou que, pelo menos, espanta tal espectro. "É a foto que literalmente vai se tornar sua lembrança, substituir a ausência" (DUBOIS, 2010, p. 90). Nesse sentido, na medida em que consegue representar os traços que caracterizam o indivíduo, a fotografia traz à tona a rememoração sentimental do ente perdido.

Os retratos fixados nos túmulos parecem instaurar um paradoxo entre o dentro e o fora da sepultura. Elas representam o corpo que repousa dentro, mas que não condizem com sua real situação. As fotografias, de certa forma, negam a aceitação da morte, pois prendem em um recorte do tempo e espaço traços dos indivíduos que, como tal, não existe mais.

A partir dessa relação paradoxal entre o que já foi mas não é mais, estabelece-se um intenso jogo de perda e ganho. Nele, misturam-se sentimentos: ao mesmo tempo em que em sofre-se por aqueles que já se foram, a fotografia acalma a dor através da lembrança, que por sua vez traz o sofrimento de volta pelo mesmo processo de rememoração. De acordo com Sontag (2004, p. 26), "uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência".

Santaella e Nöth (2008) consideram que a fotografia apresenta um dualismo entre morte e eternidade. Para os autores, a imagem fotográfica, devido à sua fixidez, guardam a memória dos mortos como mortos. Mas, ao mesmo tempo, funcionam como uma tentativa de imortalidade:

> "Quando a reflexão sobre o parentesco da fotografia com a morte é levada suficientemente longe, no fundo desse parentesco acaba sempre por surgir em complemento, mas o mesmo tempo, em oposição à morte, a figura da eternidade." (SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 134).

Nesse sentido, a fotografia não substitui nem preenche. Como todo signo, apenas evoca e suscita, movimenta as emoções em sentido exterior, ativa um complexo sistema de sensações vividas, mas lhe falta a presença. De certa forma, a fotografia é tão fantasmagórica quanto às lembranças, existe no mundo físico, mas não podemos sentir o ser retratado, um recorte congelado, estático, morto no tempo, mas com uma estranha capacidade de ressuscitar memórias, lembranças e sensações vividas. Que acalenta e fere a quem a ela devota atenção.

8. Considerações finais

A partir da reflexão aqui apresentada é possível incitar a compreensão de como os signos que nos cercam são dotados de significados mais profundos dos que aqueles apreendidos apenas com um rápido olhar. Nesse sentido, a contribuição peirciana se mostrou bastante válida como método de análise. A discussão conceitual da tríade sígnica apresentou-se como um importante ponto de partida para apreender como se dão as relações entre o signo e o objeto e, por consequência, como a interação entre o homem e os signos estabelecem relações de significação distintas.

Por meio da leitura semiótica do Cemitério Santa Isabel foi possível identificar que os signos colocados nas lápides – inclusive as próprias lápides se constituem signos – são representações de aspectos sociais, culturais e afetivos que se embrincam na formação de uma complexa teia de sentidos. Signos que atestam a fé, o cuidado familiar, e o medo que os indivíduos têm de serem esquecidos. De certa forma, o medo da morte se confunde com o temor de não ser lembrado. Possivelmente por isso os signos que deveriam ser de morte apontam sempre para a vivificação da lembrança, como se alertassem: não se esqueça de nós.

No contexto desta análise, a fotografia se apresentou como um elemento de destaque. Signo complexo, que se desdobra de maneira múltipla, evocando lembranças e saudades. Talvez justamente por apresentar um caráter plural

que a imagem fotográfica tenha se estabelecido como principal objeto de devoção à memória da pessoa amada que não mais vive. Sua capacidade de trazer às lembranças à tona, no entanto, supera as definições semióticas. De certa forma, os exercícios para compreender a fotografia são tentativas de explicar racionalmente aquilo que complexamente se sente.

Referências:

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: erspectiva, 1980.

CONTANI, Miguel Luiz; GOUVEIA, Cristiane Poliseli. O papel indicial da fotografia nas lápides de cemitério. In: **Discursos fotográficos.** Vol. 2, n. 1. Londrina, 2006. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/DiscursosFotograficos/article/viewFile/1486/1232. Acesso em: 26 maio 2014.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** 13. ed. Campinas: Papirus, 2010.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas: Papirus, 1996.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

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

O culto cívico aos mortos no Monumento aos Caídos de 35 no Rio de Janeiro

Adriane PIOVEZAN (UFPR)[1]

Resumo:
Os Monumentos, mausoléus e comemorações compõem uma parte das funções sociais da memória em que o principal desafio é estabelecer sentimentos de pertencimento e continuidade. No Brasil, percebe-se a tentativa de construção de um culto cívico dos mortos a partir da criação de mausoléus fúnebres militares coletivos. A tentativa de fornecer maior visibilidade a tais monumentos foi constante ao longo do século XX. Alguns desses jazigos cívico-comemorativos foram transferidos do espaço cemiterial para praças ou parques em que se procurava destacar estes elementos. Exemplo disso é o caso do Monumento aos Caídos de 35, originalmente situado no Cemitério São João Batista no Rio de Janeiro, que em 1968 foi transferido para a Praia Vermelha. O monumento foi encomendado pelas Forças Armadas Brasileiras com duas funções iniciais: servir de depósito para as urnas funerárias dos mortos na chamada Intentona Comunista de 35, e em segundo lugar de servir de local de memória, em que este evento seria lembrado e rememorado pela instituição militar com suas intenções de promoção da própria instituição.

Palavras-chave: morte, mausoléus militares, instituições militares

[1] Doutora em História pela UFPR.

Para o historiador alemão Jörn Rüsen (RÜSEN, 2009, p. 167) existem três níveis de memória: a memória comunicativa, a memória coletiva e a memória cultural. Estes níveis mudam ao longo do tempo, variando principalmente de acordo com o grau de institucionalização da memória. Os Monumentos, mausoléus e comemorações compõem uma parte das funções sociais da memória em que o principal desafio é estabelecer sentimentos de pertencimento e continuidade. No contexto brasileiro, percebe-se a tentativa de construção de um culto cívico dos mortos a partir da criação de mausoléus fúnebres militares coletivos. No entanto, esta memória dos caídos em combate pela Pátria se tornou ao longo dos anos uma memória institucionalizada em que as Forças Armadas reforçam sua posição e a homenagem aos mortos passa a ser homenagem à instituição.

Neste contexto, a construção do Monumento aos Caídos de 35 problematiza como essa memória foi construída e de que forma tentou-se promover um culto cívico aos mortos a partir desse espaço.

A tentativa de fornecer maior visibilidade aos monumentos fúnebres foi constante ao longo do século XX. Alguns desses jazigos cívico-comemorativos foram transferidos do espaço cemiterial para praças ou parques em que se procurava destacar estes elementos. Exemplo disso é o caso do Monumento aos Caídos de 35, originalmente situado no Cemitério São João Batista no Rio de Janeiro, que em 1968 foi transferido para a Praia Vermelha, onde, desde então, compartilha aquele espaço com Monumento aos Mortos de Laguna e Dourados da Guerra do Paraguai

O historiador alemão Koselleck (KOSELLECK, 1992, p.134) comparou os monumentos fúnebres na Alemanha, França e Itália e entendeu que nesses locais ocorreu a tentativa de se constituir uma lição de moral e civismo dada pelos mortos, a partir de seus túmulos. Neste sentido, o autor problematiza de que forma os monumentos aos mortos funcionam mais como meio de atender os interesses dos vivos do que realmente homenagear os mortos.

O Monumento aos Caídos de 35, situado na Praia Vermelha no Rio de Janeiro, pode ser problematizado a partir dessa perspectiva.

O monumento foi encomendado pelo Estado, mas precisamente pelas Forças Armadas Brasileiras com duas funções iniciais: servir de depósito para as urnas funerárias dos mortos na chamada Intentona Comunista de 35, e em

segundo lugar de servir de local de memória, em que este evento seria lembrado e rememorado pela instituição militar com suas intenções de promoção da própria instituição.

A ênfase no uso do culto cívico aos mortos provocou diversas vezes este translado de restos mortais, sempre buscando proporcionar maior visibilidade ao evento ou alimentar comemorações e rememorações do mesmo. Nem sempre tal objetivo é alcançado. Geralmente estas tentativas de destacar uma lembrança de um evento conferem significação aos monumentos, os quais são sempre (re)significados no presente.

O culto aos mortos faz parte do que Van Gennep (GENNEP, 2011) classifica como rito de passagem, em que três fases podem ser identificadas. A separação, a margem e a incorporação. Enquanto a separação do indivíduo do mundo dos vivos é realizada com o seu sepultamento, o rito agregador deste soldado ao mundo dos mortos e, correspondentemente, sua identificação com a figura do herói, ocorre nas cerimônias públicas de rememoração. No caso dos monumentos modernos e, mais especificamente no Monumento aos Caídos de 35, esta relação se faz em torno da coletividade. São os heróis que são celebrados nas cerimônias.

Ao longo do tempo, as cerimônias se transformam, algumas se rotinizam e outras desaparecem. As mediações são necessárias para a decisão do que pode ou não ser comemorado e rememorado em relação aos mortos em guerra.

No Brasil, alguns monumentos pretenderam articular o culto cívico aos mortos, como o Mausoléu dos Mortos na Intentona Comunista de 1935. Nesse caso percebe-se os conflitos em tornos das comemorações/rememorações do evento a que o mesmo se refere.

Figura 1 - Mausoléu aos Caídos de 35 (Acervo pessoal)

O monumento foi encomendado pelo Estado, mais precisamente pelas Forças Armadas Brasileiras com duas funções iniciais: servir de depósito para as urnas funerárias dos mortos na chamada Intentona Comunista de 35 e, em segundo lugar, de servir de local de memória. Nesse local seriam realizadas cerimônias em que este evento seria lembrado e rememorado pela instituição militar com suas intenções de promoção da própria instituição e condenação moral dos seus inimigos.

A questão do local para o sepultamento dos mortos deste conflito acabou gerando conflitos dentro da instituição militar (CASTRO, 2002). A separação entre praças e oficiais se fazia evidente e contraproducente nas cerimônias de homenagem e rememoração do evento. Enquanto os soldados estavam sepultados no Cemitério São Francisco Xavier, conhecido como Cemitério do Caju, os oficiais estavam enterrados no Cemitério São João Batista, mais elitizado neste período e o preferido para as homenagens realizadas pelo Exército já a partir de 1936.

Para solucionar este problema, já que o número de vítimas foi grande e também porque era preciso homenagear a todos, o Exército encomenda a construção de um mausoléu, no Cemitério São João Batista. Mais ainda, era preciso advertir a sociedade de que o “perigo vermelho” ainda estava latente. Daí a proposta do monumento. Além de se configurar como uma obra funerária,

o Monumento aos caídos em 35 também assumiu a partir de 1968, o caráter de monumento histórico, marcando de forma irreversível o compromisso do Exército com o combate ao comunismo.

Françoise Choay (CHOAY, 2001) na sua análise sobre o patrimônio descreve a classificação do historiador da arte Alois Riegl para quem existe uma diferenciação entre o monumento e o monumento histórico. Enquanto o monumento tem uma função a priori, no caso do Monumento aos Caídos a de receber os restos mortais das vítimas numa tentativa de golpe, o monumento histórico é constituído a posteriori pelo historiador ou pelo crítico de arte.

Quando em 1968 o Exército Brasileiro decide transladar o monumento do Cemitério São João Batista para a Praia Vermelha no Rio de Janeiro, intensificando as comemorações em relação aos fatos que originaram o monumento, ele passou a caracterizar-se em um monumento histórico, já que sua função transferiu-se de apenas mausoléu para local onde um passado é revivido e comemorado. No caso, a ênfase do Exército nas comemorações realizadas neste monumento é na sua luta contra a ameaça comunista no Brasil, tema muito discutido em todo o contexto e principalmente no ano de 1968.

As comemorações realizadas a partir de então no Monumento aos Caídos de 35 tiveram a intenção de reviver o evento, considerando-o assim uma espécie de “ato fundador”, no caso da unidade do Exército Brasileiro. Como demonstra Helenice Rodrigues (RODRIGUES, 2002), a seleção da memória coletiva neste caso,

> “encontra-se nesse processo de "rememoração" social, cuja função é justamente a de impedir o próprio esquecimento. Comemorar significa, então, reviver de forma coletiva a memória de um acontecimento considerado como ato fundador, a sacralização dos grandes valores e ideais de uma comunidade constituindo-se no objetivo principal.”

A composição escultórica realizada pelo artista reforça esse ato fundador da unidade. Do lado esquerdo do pedestal da obra está a figura em baixo relevo de mármore de um soldado da Marinha do Brasil. Na verdade, nenhum soldado desta força participou dos eventos ocorridos em 1935, ou seja, sua presença ali na obra de arte mostra a construção de uma ideia de unidade entre as Forças Armadas, que não ocorreu de fato (CASTRO, 2002, p. 56). Procurando

legitimizar a função do Exército, as comemorações militares no dia 27 de novembro no Monumento aos Caídos de 35 utilizam o monumento como tentativa de consolidar o simbolismo em torno de 35 e também de 64 (CASTRO, 2002, p.55).

Neste aspecto, o interessante é notar que a intenção do monumento não foi de expor os fatos históricos como eles realmente aconteceram, mas de valorizar elementos que fariam parte do que seria lembrado nesta construção de uma “memória oficial” em torno do evento.

Não só os apelos da figuração são enfocados nesta obra pelo autor, a narrativa da obra visual neste caso, não dispensou o texto como forma de reafirmação de sentido. No lado direito do monumento encontramos o nome por escrito em português de três cidades, Recife, Natal e Rio de Janeiro. O escultor procurou confirmar que tais eventos ocorreram nas três localidades. Do outro lado, aparece uma inscrição em latim de Horácio “Dulce et decorum est pro patria mori” (É doce e decoroso morrer pela pátria).

Figura 2 - Inscrição “Dulce et decorum est pro patria mori” (Acervo Pessoal)

Este elemento gráfico foi a estratégia utilizada pelo artista, Humberto Cozzo, para enaltecimento da morte em prol da Pátria. Além desse, outro texto aparece numa inscrição acima da porta que dá acesso à cripta com as 31 urnas dos mortos no conflito, confirmando a mensagem que os militares queriam que fosse eternamente lembrada em relação ao evento. Os militares que tomaram a defesa do “comunismo” eram considerados duplamente traidores, pois traíram a pátria e a instituição militar, pelo lado inverso os que defenderam e morreram respeitaram e defenderam as instituições tradicionais, ou seja, as Forças Armadas.

Figura 3 - A inscrição tem o seguinte texto: “O governo federal mandou construir este mausoléu para perpetuar a memória dos bravos e abnegados militares mortos na rebelião comunista de 27 de novembro de 1935 e que com seus exemplos de fidelidade às nossas instituições tradicionais se impuseram ao reconhecimento da nação”. 27 de novembro de 1940

Percebe-se que a análise da obra Monumento aos Mortos de 35 permite identificar os elementos formais recorrentes na produção deste tipo de imagem “celebrativa” e sua articulação com dois aspectos: o aspecto da obra visual articulando as suas funções dentro da sua produção e circulação, ou seja, sua finalidade enquanto monumento público; como também as condições políticas e sociais de seu espaço de produção e circulação, no caso todas as tensões políticas que envolviam o sentido ideológico que a obra deveria expressar.

O jornal O Globo de 28 de novembro de 1978 dedicou uma página inteira de sua edição para descrever em detalhes a comemoração em torno do Monumento e do evento que originou o mesmo. Além de fotos do então presidente Geisel colocando coroa de flores no local, informações sobre a missa realizada em memória dos mortos, e artigos variados sobre o tema foram destacados nessa data. Os títulos das manchetes são representativos dessa utilização dos mortos com uso político. Em um deles a relação passado/presente é evidenciada: “General garante que nova intentona será repudiada” e “Comunismo não consegue entrar no Brasil”. O significado da comemoração aparece com a manchete “Em 1935 decididos pela liberdade”. A brutalidade do evento e das mortes é ressaltado com outro subtítulo “Ato de paixão e selvageria” (O GLOBO, 1978, p.6).

O trauma causado pelo regime militar, no entanto, exerceu uma função contrária. Tudo que se refere ao tema e suas comemorações e monumentos são ignorados por parte daqueles que criticavam ou combatiam a Ditadura Militar,

inclusive aqueles que sofreram perseguições no período. O Monumento dos caídos em 35 enquanto um monumento histórico representa a celebração de uma memória construída em que determinada mensagem é revivida a cada comemoração em torno da obra.

Até 1990 as cerimônias alusivas à data eram bastante prestigiadas. Contavam com a presença frequente do próprio Presidente da República. Hoje ocorre um total abandono do monumento enquanto função memorial. A ideia de uma função identitária do monumento se perdeu e no caso de um monumento militar no Brasil torna a questão se tornou mais conflituosa ainda por conta dos vinte anos de ditadura militar.

No ano de 2007, diante de inúmeras medidas que privilegiaram os que foram perseguidos e desaparecidos políticos durante o regime militar, nova polêmica se instaurou na comemoração do dia 27 de novembro, com acusações dos militares de que eram censurados nestas comemorações (CASOY, 2007).

Outros fatores pesaram contra essa rememoração. Dentre elas a própria questão da vida moderna, com seu ritmo acelerado, pautada pelo presentismo. Aliada a uma negação deliberada desta memória, isso faz com que o monumento seja ignorado, mesmo estando situado num ponto nobre da cidade do Rio de Janeiro, e mais ainda, ao lado do segundo ponto turístico mais visitado desta cidade que, por si só, já é a cidade mais visitada do país.

Referências:

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

CARVALHO, Fernando. *Lembrai-vos de 35!* Rio de Janeiro: Bibliex, 1981.

CASOY, Bóris, A intentona e a censura do ministro, 27/11/2007. Disponível em http://www.alertatotal.net/2007/11/intentona-e-censura-do-ministro.html

CASTRO, Celso. *A invenção do Exército Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GENNEP, Arnold van. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 2011.

JORNAL O GLOBO, 28/11/1978, Caderno O País, p. 6

KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.134-146, 1992.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Em guarda contra o perigo vermelho. O anticomunismo no Brasil. (1917-1964), Perspectiva/Fapesp: São Paulo, 2002.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Revista de Pesquisa Histórica. São Paulo,1993.

RÜSEN, Jörn. RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história In: História da historiografia, Ouro Preto: Edufop, número 02, março 2009, p.167.

SILVA, Helenice Rodrigues. "Rememoração"/comemoração: as utilizações sociais da memória". In: Revista Brasileira de História, vol 22, n 44, São Paulo, 2002 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200008

A “fórmula da emoção” em imagens de decapitação, da Antiguidade até hoje

Leão Renato Pinto SERVA Neto (PUC-SP)[1]

Resumo:

Estudo sobre as imagens de decapitaç ão de prisioneiros pelo grupo “Estado Islâmico”, considerando significados percebidos em fotografias que fazem referência à iconografia da tradição cultural humana. Usando como referencial o conceito de “Pathosformel”, criado pelo iconologista alemão Aby Warburg, morto em 1929, o trabalho aponta relações entre a imagem de decapitações contemporâneas e arcaicas, comparando seus sentidos, por vezes semelhantes ou, outras, invertidos. O conjunto de imagens e cenas, míticas ou históricas, inclui representações de Perseu e a Medusa (da tradição grega e da versão árabe, explorada por Warburg no “Atlas Mnemosine”); da personagem Judite, hebraica, que decapita o líder assírio Holofernes; do rei judeu Davi, que decapita o “gigante Golias”; dos soldados romanos que entregam ao imperador Trajano a cabeça de prisioneiros dácios; ou prisioneiros guilhotinados pelo governo revolucionário francês, entre outras representações. Buscar similitudes (conforme Foucault) e diferenças para apreender o significado que o grupo terrorista busca ao produzir cenas de decapitação para um show global.

Palavras-chaves: Decapitação, Fotografia contemporânea, Iconologia.

[1] Doutorando junto ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (COS) da PUC-SP. Orientador: Prof. Dr. Norval BAITELLO Jr. (COS/PUC-SP).

1. SEM CABEÇA

Ver a imagem da decapitação de uma pessoa, gravada em vídeos de perfeita definição, transmitidos em mídia digital, em pleno século 21, provoca certamente uma reação de terror. O impacto é imediato, a emoção é incontrolável.

A pergunta que se impõe é: o que querem transmitir com a cena aqueles que a produziram? Que sentido pode haver quando uma pessoa ou grupo promove a execução pública de um ser humano com método tão brutal a ponto de fazer a cena se tornar imediatamente inesquecível?

É o que pretendo estudar como parte de um projeto de pesquisa em nível de doutorado que se desenvolve junto ao Programa de Estudos Pós-Graduados de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, sob orientação do Professor Dr. Norval Baitello Jr.

Neste presente trabalho, submetido ao Eixo "Ritos de Vida e Morte", pretendo elencar imagens de decapitados e decapitações produzidas em diferentes momentos da história da iconografia humana, que possam servir de base para uma análise de sentidos das diferentes imagens em si e do seu elemento comum, as cenas de decapitação.

2. WARBURG

Estudioso de história da arte, o alemão Aby Warburg (1866-1929) foi um prolífico escritor e ensaísta com estudos sobre "diferentes áreas da cultura, como história cultural, filologia, mitologia (que) seriam decisivas (...) para a constituição de seu pensamento em torno da imagem, enquanto veículo da cultura" (MARCONDES Fo., 2014, 467). No decorrer de sua produção, Warburg criou o conceito de "Pathosformel", que se traduz normalmente para o português como "fórmula da emoção".

> "Numa conferência realizada em Hamburgo em outubro de 1905, Warburg comparou um desenho de Dürer representando a morte de Orfeu a uma gravura sobre o mesmo tema proveniente do círculo de Mantegna. O desenho deriva da gravura: mas esta, por sua vez, e por intervenções que não são mais rastreáveis, trazia no gesto de Orfeu moribundo ressonâncias de um gesto que já se encontrava nos vasos gregos, como observou Warburg: 'uma fórmula de páthos' (Pathosformel) arqueologicamente autêntica'[2]. Segundo ele, não se tratava de um caso isolado: a arte do início do Renascimento recuperara da Antiguidade os 'modelos de uma gestualidade patética intensificada', ignorados pela visão classicista que identificava a arte antiga como a 'serena grandeza'" (GINZBURG, 2014, 7-8)

Warburg assim definia elementos arcaicos presentes em imagens renascentistas que ele entendia serem importados da iconologia pagã antiga. Para Warburg, esses elementos visuais e gestuais expressam imagens míticas e emoções que são absorvidas de forma imediata pelo observador por representarem cenas profundamente registradas na memória dos povos. Em suas palavras, no texto que serve de abertura às edições do "Atlas de Imagens Mnemosine", sua última criação em vida, as "fórmulas da emoção" são "engramas da experiência passional capazes de sobreviver como patrimônio hereditário na memória" (WARBURG, 2012, 43).[3]

[2] As aspas se referem a frases de Aby Warburg em ensaio denominado "Durer e a Antiguidade Italiana".
[3] Tradução minha.

Warburg aponta as “Pathosformel” como uma forma de permanência de elementos arcaicos, pagãos, ao longo dos séculos posteriores. Mas ele chamaria a atenção também para a inversão do sentido (ou “inversão energética”, conforme sua expressão) dessas em certas importações.

> “Gestos de emoção extraídos da Antiguidade foram retomados na arte do Renascimento com seu significado invertido. Um exemplo dessa ‘inversão energética’ (tal é a expressão usada por Warburg) é a de Maria Madalena representada como uma mênade na Crucificação de Bertoldo di Giovanni, escultor florentino discípulo de Donatello: uma imagem que aparece duas vezes, inteira e como detalhe, no Atlas Mnemosine, em que Warburg trabalhou no fim da vida” (GUINZBURG, 2014, 9)

Ao longo de sua vida, Aby Warburg se dedicou principalmente a apontar a presença de elementos pagãos na produção de imagens durante o Renascimento. Por isso mesmo, um conjunto volumoso de sua obra está reunido em uma coletânea de textos sobre “o ressurgimento do paganismo antigo no Renascimento” (WARBURG, 1999).

3. O “ATLAS MNEMOSINE”

Nos últimos meses de sua vida, Warburg dedicou-se a criar um conjunto de imagens significativas da história da iconografia humana que manifestassem o elemento que ele havia estudado: contivessem a origem ou a expressão atualizada de “Pathosformel” que se revela em grande medida pela publicação lado a lado em conjuntos ou painéis, permitindo a composição de associações entre elas pela semelhança ou “similitude”, conforme a expressão de Foucault em “As Palavras e as Coisas” (FOUCAULT, s/data).

A esse trabalho ele chamou “Atlas Mnemosine”, em referência a deidade grega que é a “mãe das musas, e portanto, geradora de toda produção artística” (RUBÍ, 2012, 39). Imaginava como um Atlas, que permitiria o encontro dos caminhos de união e diferenciação entre representações imagéticas de diferentes períodos da história humana. E assim o definiu na conferência em que mais detalhadamente explicou o trabalho:

> “A ‘Mnemosine’ quer ser antes de tudo, junto com seu fundamento de (materiais) icônicos que caracteriza o Atlas através de suas reproduções, só um inventário das impressões antiquizantes previamente moldadas que contribuíram, como pode comprovar-se, para plasmar o estilo da vida em movimento durante a época do Renascimento.” (WARBURG, 2012, 37)

Em meio ao trabalho de composição do Atlas, Warburg morreu, deixando reproduções dos painéis que concebeu e anotações, além do testemunho de seus principais discípulos e auxiliares.

4. LEITURAS CONTEMPORÂNEAS DE WARBURG

Warburg deixou um sem número de seguidores. Nas últimas décadas, alguns deles têm procurado utilizar os conceitos do escritor alemão como método para análise de outros períodos da expressão humana e mesmo outras formas de manifestação cultural. É esse o caso por exemplo do ensaísta italiano Carlo Ginzburg, que se utilizou do conceito de Aby Warburg como estruturador dos ensaios de seu livro “Medo, Reverência, Terror” (GINZBURG, 2014), de onde retiro as referências acima. Ao final da apresentação de seu livro, o escritor italiano conclui:

> “A noção de Pathosformeln ilumina as raízes antigas de imagens modernas e a maneira como tais raízes foram reelaboradas. Mas o instrumento analítico que nos foi legado por

> Warburg pode ser aplicado a fenômenos muito diferentes daqueles a que se destinava inicialmente.” (GINZBURG, 2014, 12)

Ginzburg vai atualizar o conceito de Warburg para revelar “Fórmulas de Emoção” em imagens contemporâneas como as dos cartazes de convocação de voluntários para alistamento militar a partir da experiência inglesa no início da Primeira Guerra Mundial.

Outro ensaísta contemporâneo que usa a matriz de Warburg para analisar imagens atuais é Pablo Schneider, que em palestra proferida em 2008, em uma conferência dedicada a estudos sobre Warburg, em Berlim, aplicou o conceito de “Pathosformel” a fotografias usadas no jornalismo daquele momento.

5. “FÓRMULAS DA EMOÇÃO” NA FOTOGRAFIA DE GUERRA

A cobertura fotográfica de guerras surgiu junto com o jornalismo de guerra. Escritor e fotógrafo pioneiros documentaram a guerra da Criméia, em 1855, para documentar e cobrir o mesmo conflito entre os exércitos britânico e russo (como narra Phillip Knightley em sua história dos correspondentes de guerra, “A Primeira Vítima KNIGHTLEY, 1976). Desde então, as narrativas das mais diversas guerras são apontadas como promotoras de um aumento do interesse pelo jornalismo, responsáveis por inflar circulações de jornais e revistas e alavancar audiência de TV e internet.

Minha pesquisa (realizada em nível de doutorado junto ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica-COS da PUC-SP) pretende apontar qual é o principal elemento responsável por atribuir atratividade à fotografia de guerra. Partindo da hipótese de que as imagens de guerra são a alavanca do crescimento de interesse do jornalismo sobre conflitos, a pesquisa procura detectar que emoções as imagens de guerra contêm ou despertam nos espectadores de informação sobre conflitos. Para tanto, tento encontrar quais são os elementos dessas imagens que contêm a “fórmula da emoção” conforme o conceito criado por Aby Warburg.

6. TERROR EM IMAGENS

A definição de “terrorismo” pode ser usada tanto para governos que buscam conter movimentos ou sentimentos de oposição no território sob seu controle como para o contrário, movimentos de oposição, em busca de catalisar ou ampliar sentimentos contrários a governos. É o que lemos no verbete “Terrorismo Político” do Dicionário de Norberto Bobbio:

> TERRORISMO E TERROR. — Apesar de correntemente o terrorismo ser entendido como a prática política de quem recorre sistematicamente à violência contra as pessoas ou as coisas provocando o terror, a distinção entre esta última e o terrorismo representa o ponto de partida para a análise de um fenômeno que, ao longo dos séculos, viu constantemente aumentar seu peso politico. Como terror entende-se, de fato, um tipo de regime particular, ou melhor, o instrumento de emergência a que um Governo recorre para manter-se no poder: o exemplo mais conhecido deste uso do terror é, naturalmente, o do período da ditadura do Comitê de Saúde Pública, liderado por Robespierre e Saint-Just durante a Revolução Francesa (1793-1794). Mas já quase três séculos antes Maquiavel lembrava que "para retomar o Estado (ou seja, para conservar o poder) era necessário periodicamente espalhar aquele terror e aquele medo nos homens que o tinham utilizado ao tomar o poder" (*Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio,* III, I). (BOBBIO, 2000, 1242)

Nos dois casos, porém, o terrorismo busca atingir o maior efeito político com menor investimento de força armada. É extremamente dependente de estratégias de comunicação, pois seu objetivo, em todas as formas, é garantir que o medo se espalhe por uma nação, região, etnia ou grupo político diante da violência adotada por um governo ou grupo rebelde.
Em sua forma contemporânea, a partir da prática do grupo chamado “Populistas Russos”, no fim do século 19, o terrorismo passou a ser identificado como característico da tática militar de grupos rebeldes, mais fracos, em luta contra governos organizados, militarmente mais poderosos, quanto buscam provar ter alcançado uma força suficiente para se colocar como perspectiva de poder.

> “O recurso ao terror por parte de quem já detém o poder dentro do Estado não pode ser arrolado entre as formas de Terrorismo político, porque este se qualifica, ao contrário, como o instrumento ao qual recorrem determinados grupos para derrubar um Governo acusado de manter-se por meio do terror. É este, indubitavelmente, o caso do movimento populista russo no século passado que, em sua fase mais radical, fez do terrorismo seu principal instrumento de luta. Diante da lentidão no crescimento da ação revolucionária, através da qual o princípio "do movimento do povo" (a propaganda utilizada pelos intelectuais frente aos camponeses e à nascente classe operária) se desenvolveu, o movimento clandestino orientou sua ação recorrendo a atividades terroristas dirigidas, seja para atingir os centros do poder constituído (o maior êxito, que também será o último, do movimento "Narodnaja volia", que quer dizer "vontade do povo", é representado pelo assassinato do czar Alexandre II no dia 1.o de março de 1881), seja para mostrar ao povo a força conseguida pelo mesmo movimento. O *atentado político* que é, portanto, uma forma de aplicação do terrorismo não se extingue com este, mas representa o momento catalisador que deve desencadear a luta política, abrindo caminho à conquista do poder. (BOBBIO, 2000, 1242)

A definição, assim usada, se opõe à de “totalitarismo”, “ditaduras”, que passam a ser usadas como categoria mais precisa para o exercício do terror pelo Estado ou por governos ditatoriais. É como explica o “Dicionário” de Bobbio no verbete “Totalitarismo”:

> Todavia, não obstante tais antecedentes, o uso da palavra Totalitarismo para designar, com uma conotação fortemente derrogatória, todas ou algumas ditaduras monopartidárias fascistas ou comunistas se generalizou somente após a Segunda Guerra Mundial. (BOBBIO, 2000, 1248)

Há ambiguidade nas execuções de prisioneiros estrangeiros pela organização denominada Estado Islâmico, originalmente em áreas contíguas da Síria e do Iraque controladas indistintamente por ela (que reivindica como território de um Califado Muçulmano, expressão que também é usada para sua denominação) e em seguida em outros países por grupos simpáticos que evocam a sua liderança, como na Líbia e no Afeganistão. Afinal, enquanto reivindica estar organizando o “Estado Islâmico” ou “Califado” em um território fronteiriço entre Síria e Iraque, a entidade atua como um poder totalitário. O terror nesse caso serve para dominar o poder, à moda de governos totalitários, com uma mensagem à população de seus domínios, à maneira do que prescreveu Maquiavel (conforme citação no “Dicionário” de Bobbio, acima).

Ao mesmo tempo, como uma força rebelde que se aproveita da desorganização instalada em países por prolongadas guerras civis, que busca ocupar espaços teoricamente controlados por Estados Nacionais, ocupando territórios de nações reconhecidas internacionalmente, enfrentando ataques de exércitos oficiais e milícias que apoiam esses países, o Estado Islâmico opera como uma organização mais fraca enviando ao mundo a mensagem típica do significado: o fraco pode vencer o mais forte.

Essas duas mensagens, paradoxais, podem ser observadas nas imagens das sucessivas decapitações de prisioneiros que têm sido transmitidas pelo Estado Islâmico. É o que tentaremos analisar no presente exercício de uso do método de Aby Warburg na comparação de cenas de guerra contemporâneas e imagens antigas.

7. AS IMAGENS

Fig. 1: Nesta imagem, reproduzida por Aby Warburg no painel número 20 de seu “Atlas Mnemosine” (WARBURG, 2012, 110), o mítico personagem grego Perseu aparece em uma representação árabe. Diz a legenda da imagem no painel original: “Perseu, segundo a crença árabe, com a cabeça do demônio Gul (manuscrito do século 13 em Paris)” (WARBURG, 2012, 228). O herói grego aparece na imagem “transformado em um guerreiro com turbante cuja mão direita brande uma cimitarra, enquanto com a mão esquerda sustenta a cabeça, não da Medusa, sim do demônio barbudo Gul” (RUBÍ, 2012, 68).

Fig. 2: Perseu, nas históricas míticas gregas, vence a Medusa (monstro que tinha serpentes em lugar dos cabelos e não podia ser olhada nos olhos pois transformava quem a via em pedra) e em seguida corta sua cabeça. Nesta outra imagem, que compõe o painel número 21 do “Atlas Mnemosine” de Warburg, ele novamente é interpretado conforme a tradição árabe. Aqui ele carrega outra cabeça, e aparece em uma imagem da astrologia, em que ele representa “o primeiro decano de Aries”. Segundo a crítica mexicana Linda Báez Rubí, em seus textos sobre o “Atlas Mnemosine”, ao comentar a presença de Perseu nesta imagem, “se não fosse por aspectos que ainda conserva, como a espada e a cabeça decapitada em uma mão, seria difícil de identificá-lo” (RUBÍ, 2012, 69).

FIG. 3: O mesmo herói grego, Perseu, aparece agora em uma ilustração contemporânea do mito grego clássico, em que ele vence com a ajuda dos deuses a terrível Medusa.

Nas três representações acima, Perseu representa o herói por lutar com a conformação humana contra uma terrível deidade poderosa e vencê-la com astúcia. A narrativa representa a força do mais fraco que usa engenhosidade para vencer o mais forte.

FIG. 4: Cabeças cortadas já constam de imagens produzidas por culturas humanas antes da tradição grega, caracterizando esse elemento como uma fórmula de emoção arcaica. No entanto, no tempo perdeu-se o sentido desse "Pathosformel" em baixo relevo nas ruínas do Palácio de Senequeribe (705-681 AC), em Nínive, na antiga Mesopotâmia. "Um harpista e uma musicista seguem em cortejo através dos jardins, famosos por suas árvores exóticas. Um toque expressivo é a cabeça cortada pendurada em um galho da árvore ao centro" (LEICK, 2001, 274):

FIG. 5: Em seu arquivo, ao morrer, Aby Warburg deixou notas escritas para conduzir uma conferência que proferiu na Biblioteca Hertziana de Roma em janeiro de 1929. Nessa oportunidade, o ensaísta alemão discorreu com detalhes sobre o projeto ao qual se dedicava com mais energia e afinco àquela altura, o "Atlas de Imagens Mnemosine", que ficaria como sua herança inacabada, ao morrer poucos meses depois. As notas, reunidas conforme a sequência numérica que ele deixou anotada sobre as páginas são publicadas como texto de apresentação das edições do "Atlas" e explicam o projeto, apesar da forma breve e mosaical que resulta da publicação de uma sequência de notas. Entre essas notas, na página datilografada de número 6, Warburg menciona o sentido da exposição de cabeças cortadas oferecidas a seu Imperador:

> "... nos sarcófagos pagãos onde Dionísio desfilava em seu cortejo acompanhado de seu séquito orgiástico, e nos arcos de triunfo romanos (...) o desfile triunfal do imperador. Em ambos símbolos (se acha) o movimento das massas em seguimento de um líder; (...) os legionários romanos entregam as cabeças decepadas dos bárbaros a César, como mostra de um tributo necessário para manter a ordem na organização estatal...". (WARBURG, 2012, 47)[4]

O crítico alemão ecoa o pensamento de Maquiavel (conforme citado por BOBBIO, 2000): o terror é necessário para afirmação do poder sobre a população submetida pelo conquistador.

[4] Tradução minha.

As duas imagens seguintes aqui reproduzidas são parte do grande conjunto que compõe a Torre de Trajano, em Roma, que descreve as batalhas que esse imperador (que governou entre 98 e 117 AD) liderou para a conquista da Dácia, que ocupava áreas do atual território da Romênia. A primeira imagem mostra soldados saudando o governante erguendo cabeças dos inimigos vencidos.

FIG. 6: Outra imagem presente na Torre de Trajano que representa o poder absoluto dos soldados romanos sobre os bárbaros derrotados é a figura insólita de um soldado romano que combate os dácios mordendo com os dentes, para segurar pelos cabelos, a cabeça decepada de um inimigo. (Reproduções: Foto de Kenneth Garrett, National Geographic)

FIG. 7: Inversamente à imagem de cabeças decepadas como afirmação do poder do Imperador romano sobre o bárbaro povo dácio, a imagem seguinte representa um episódio em que os fracos decepam a cabeça do líder de um império poderoso que quer submetê-los. A imagem da judia Judite cortando a cabeça do líder assírio Holofernes, conforme a narrativa do episódio no livro de “Judite”, do Antigo Testamento bíblico, é reproduzida de forma recorrente na iconografia ao longo dos séculos. Na história bíblica, durante um cerco

aos judeus que se recusam a capitular ao poderosíssimo exército do imperador assírio Nabucodonosor, liderado pelo general Holofernes, uma mulher viúva em iniciativa solitária (comparável à ação de grupos “terroristas” nos atentados contemporâneos), chamada Judite, decide se entregar como amante ao líder inimigo. Em verdade, ela arma uma cilada: embriaga o general e, quando ele dorme, corta sua cabeça e leva para expor aos soldados invasores, que aterrorizados fogem e se dispersam, e aos israelitas, como afirmação de sua capacidade de enfrentar os mais poderosos impérios pagãos. Esta é uma reprodução de obra do italiano Caravaggio (1571-1610):

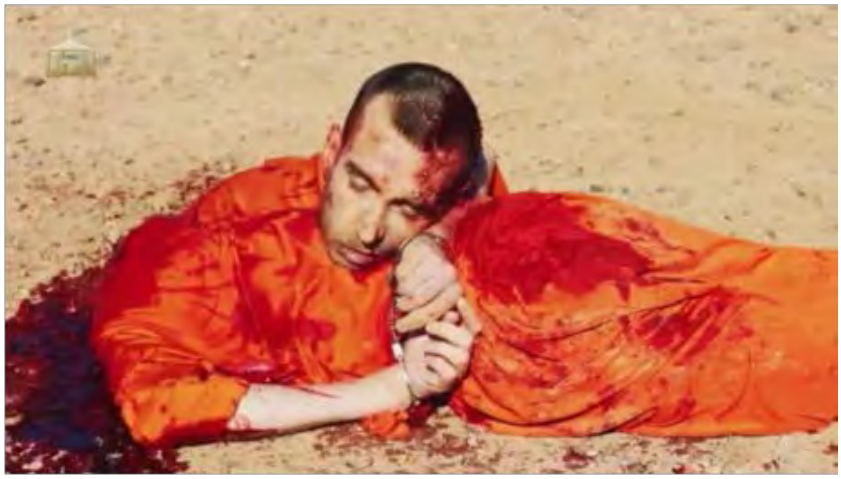
FIG. 8: Também é a representação da capacidade do fraco impor-se sobre o mais poderoso o episódio bíblico da vitória do jovem Davi sobre o gigante Golias. Em uma cena que revela a proteção divina diante da força maior de um inimigo, o jovem Davi, que viria a ser rei dos judeus, enfrenta o gigante Golias, um guerreiro filisteu (ou na forma mais usada atualmente, “palestino”), como narrado no livro “Samuel”, do Antigo Testamento bíblico. Davi enfrenta o inimigo armado apenas com uma pedra que atira com a funda (uma espécie de estilingue tradicional, que exige grande habilidade para dar precisão ao disparo), com a qual atinge sua fronte e o mata. Depois, como que para beneficiar-se da “fórmula de emoção”, decepa a cabeça do inimigo, que passa então a ser o símbolo de sua vitória. A imagem também é reprodução de uma obra de Caravaggio:

FIG. 9: Saindo do Antigo Testamento para o Novo Testamento bíblico, a decapitação de São João Batista por Salomé é reveladora de um sentido oposto, talvez uma “inversão energética” como mencionada por Aby Warburg (como na nota de número 8 da introdução ao “Atlas Mnemosine”, WARBURG, 2012, 51), pois a personagem representante do poder (é sobrinha do rei Herodes, que governa os judeus em associação com os dominadores romanos) pede que seja decapitado o mais fraco, João Batista, popular líder religioso judaico. O episódio está narrado nos Evangelhos de Marcos e Mateus, no Novo Testamento bíblico. A imagem, mais uma vez, de Caravaggio:

FIG. 10: A cena seguinte reproduz episódio muito mais recente na história, a execução de Tiradentes, apelido de Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), militar que se envolveu e foi apontado como líder de uma revolta contra o domínio colonial português sobre Minas Gerais, abortada pelas forças da Metrópole em 1789. Depois de julgado e morto por enforcamento no Rio de Janeiro, em 1792, Tiradentes teve seu corpo esquartejado e as partes expostas em cidades de Minas Gerais como afirmação aterrorizante do poder colonial sobre o Brasil. A imagem reproduz quadro do pintor brasileiro Pedro Américo:

FIG. 11: É ainda mais recente (já do século 20) a história do grupo de cangaceiros liderado por Lampião (apelido de Virgulino Ferreira da Silva, 1898-1938) em áreas do Sertão do Nordeste brasileiro, principalmente nos Estados de Bahia, Pernambuco e Ceará. O tipo de rebelião empreendida pelo grupo é definida pelo historiador Eric Hobsbawn como “Rebeldes Primitivos”, classificação que dá nome a uma obra sua (HOBSBAWN, 2014). Quando derrotados, tiveram suas cabeças cortadas como afirmação do poder central republicano sobre o banditismo no sertão do Nordeste:

FIG. 12: No contexto dessas imagens procuro destacar a força arcaica, o “Pathosformel” contido em imagens geradas por um grupo rebelde em áreas do Oriente Médio e transmitidas ao mundo através de formas de comunicação global, usando tecnologia contemporânea para documentar, editar e publicar, maximizando o impacto de sua atuação. Destaco nesta primeira abordagem das imagens e seu sentido, o aspecto ambíguo de cenas aparentemente semelhantes: ao mesmo tempo podem significar a afirmação do poder de um estado sobre população mais frágil ou, ao contrário, o poder dos fracos sobre forças superiores. Aby Warburg, na nota de número 8 da introdução ao “Atlas Mnemosine”, destaca a “inversão energética” que ocorre com imagens em sua migração por diferentes culturas, territórios e tempos. O objetivo deste trabalho preliminar é detectar como essa fórmula de emoção sobrevive com grande potencial de impacto ao mesmo tempo que serve, no caso das imagens produzidas pelo grupo “Estado Islâmico”, ao mesmo tempo como afirmação da força de um governo sobre território que conquista (como prática “Totalitária”), a sua imposição sobre indivíduos representantes de etnias, culturas ou religiões que classificam como “infiéis”; ou de outra forma como afirmação de um movimento fraco diante um poder maior, o imperialismo global, representado pelos países de economia mais poderosa, como Estados Unidos, União Europeia e Japão.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAITELLO Jr., Norval. A Era da Iconofagia. 1ª. Edição. São Paulo: Hacker, 2005.
BOBBIO, Norberto (ed.). Dicionário de Política. Brasília/São Paulo, UnB/Imprensa Oficial, 2000, 5. ed.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Warburg’s Haunted House”. In: GRAFTON, A. e HAMBURGER, J. (Orgs.). “The Warburg Institute – A Special Issue on the Library and Its Readers”. Common Knowledge, Vol. 18, Issue 1. Londres: Warburg Institute, 2012.

FOUCAULT, Michel. As Palavras e As Coisas. São Paulo: Martins Fontes, s/ data.

GINZBURG, Carlo. Medo, Reverência, Terror. 1ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
HOBSBAWN, Eric J. Rebeldes Primitivos. 1ª. Edição. Barcelona: Ed. Planeta, 2014.
KNIGHTLEY, Phillip. The First Casualty. N.York: Harcourt Brace, 1976.

LEICK, Gwendlyn. Mesopotamia: The Invention of the City. Londres: Penguin Books, 2001.

MARCONDES Fo., Ciro (Org.). Dicionário da Comunicação. 2ª. Edição. São Paulo: Paulus, 2014.

RUBÍ, Linda Báez. “Un viaje a las fuentes”. In: WARBURG, Aby. El Atlas de Imágenes Mnemosine. Vol. 2. 1ª. Edição. Coyoacan (Méx.): UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

SCHNEIDER, Pablo. “Distanzfragen – Die Pathosformel als Denkbild”. Palestra na Conferência “Denkraum der Besonnenheit - Formen, Motive, Materialien”. Zentrum für Literaturforschung. Berlim, 18/1/2008.

WARBURG, Aby. El Atlas de Imágenes Mnemosine. Vol. 1. 1ª. Edição. Coyoacan (Méx.): UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

WARBURG, Aby. The Renewal of the Pagan Antiguity. 1ª. Edição. Getty Publications, 1999.

Vida e Morte: Composição de um só Acontecimento

Paula Tainar de SOUZA (UEL)[1].

Resumo:

No decorrer do século XIX temos o aumento do aglomerado de pessoas nos centros urbanos resultando em inúmeras mudanças na sociedade contemporânea. Vemos surgir o homem-massa, que de acordo com Ortega y Gasset possui uma vida padronizada – modelo que influencia inclusive a morte – e carece de um dentro, fingindo ser algo; não experiencia a Vida ao mesmo tempo em que nega a finitude. O poeta Rainer Maria Rilke interpreta a Morte como um germe que está dentro de nós e deve ser cultivado para que consigamos achar nossa verdadeira morte. Partindo desse pressuposto, o objetivo da presente pesquisa é propor uma busca da aceitação Morte sem medo, tratando-a enquanto *Acontecimento* singular, e só a partir dessa relação, é que pode surgir uma nova relação com a Vida em sua plenitude. Para o debate utilizaremos como principais autores: Gilles Deleuze, Cláudio Ulpiano e Rilke.

Palavras-chaves: Filosofia da Diferença, Resistência, Beleza, Sociedade de Massa.

[1] Programa de Pós-Graduação em História Social pela Universidade Estadual de Londrina (PPGHS/UEL). Bolsista CAPES/DS.

1. Introdução

O século XIX é um período em que ocorrem inúmeras mudanças sociais, culturais e politicas. É o momento que se inicia o processo de aglomeração de muitos indivíduos nos centros urbanos, resultando na constituição das multidões e consequentemente na construção de uma sociedade de massa. Todo esse fenômeno causa grande impacto no cotidiano, exercendo influência inclusive nos indivíduos e na forma como esses se relacionavam entre si, padronizando a vida. Os meios de comunicação de massa tiveram papel fundamental, pois, foram utilizados como instrumentos para propagação de valores e 'impor' modelos e através da propaganda ensinando a população o quê, e como desejar.

Todos esses acontecimentos influenciaram inclusive a forma como todos se relacionam com a consciência de que a morte é inevitável, e mais cedo ou mais tarde acontecerá com todas as criaturas vivas, sem exceção. Rilke afirma que todos "começam a ficar descuidados e indiferentes; o desejo de ter uma morte pessoal é cada vez mais raro". Em uma sociedade de massa que dita o que é interessante e importante, e todos naturalizam esses valores difundidos, seguindo cegamente os padrões, é preciso questionar e desnaturalizar aquilo que nos é imposto.

O objetivo da presente pesquisa é revisar temas como: a constituição das multidões, homem- massa, influência dos meios de comunicação na sociedade, busca por uma Vida plena, iluminação, ética, etc., propondo a busca pela verdadeira Morte e consequentemente vivenciar uma existência plena e singular. Será preciso transitar não só pela História e Filosofia, como também estabelecer relação com ensinamentos orientais e a relação que eles têm com a espiritualidade, iluminação e desapego. Só a partir da entrega, da relação desapegada e sem medo com a vida e o que compõe a Existência é possível construir algo belo, novo e singular, pois, Vida e Morte são composições de um mesmo grande *Acontecimento*.

2. O conceito de Morte em Rainer M. Rilke.

O tema da Morte está presente em toda a obra do poeta Rainer M. Rilke (1875-1926), ele a vê enquanto uma possibilidade extrema e última. Em sua trajetória é diagnosticado duas fases de pensamento do que ele entende por

Morte: primeiro a interpretação da Morte de forma orgânica, enquanto plenamente intrínseca a Vida, ou seja, um germe que precisa ser cultivado; e na segunda fase coloca a morte dentro da vida, de modo que pode ocorrer a qualquer instante. Nessa segunda notamos influência da filosofia oriental, a morte imprevisível, é preciso estar preparado e não distanciar-se do caminho, pois, a qualquer momento qualquer coisa pode acontecer. A diferença entre ambas é que, na morte orgânica a intenção é praticamente preparar-se para o grande momento que será a morte; na segunda há desapego, pois a morte pode vir quando menos se espera. Há uma espera, no entanto, o indivíduo que realiza essa busca não é tomado pelo ego e nem pela ansiedade, não há peso em suas ações.

Rainer M. Rilke também deixa evidente que a Morte pode ser experienciada de duas formas: a morte de outrem (der fremde Tod), é aquela que acontece perto, ou seja, nós temos conhecimento da morte de outras pessoas, algumas muito próximas e isso nos causa sofrimento, angústia. A morte torna-se um fenômeno presente, pois, temos conhecimento de sua inevitabilidade e a sentimos de forma indireta, como algo que se aproxima lentamente de nosso ser. Ao mesmo tempo em que essa experiência soa como algo estranho, no leva ao crescimento e maturidade, desenvolve sabedoria de como se relacionar com essa circunstância a partir da observação e conhecimento do fato. Aqueles que não trabalham essa relação encaram essa presença como uma bomba relógio, e uma vez tomada pela angústia transformam essa espera em um inferno. E a segunda forma de experiência desse fenômeno é a morte individual (der eigene Tod) ou a morte própria, que está intrínseca a vida, uma vez que o indivíduo aceita e não a teme, desenvolve outra relação com a vida, perde o medo, está pleno e preparado.

A princípio, buscamos um equilíbrio entre as duas fases de Rilke. A Morte orgânica, como um embrião presente dentro de nós, está em nosso ventre, lugar onde está concentrada toda a energia, referente inclusive á reprodução. A verdadeira e/ou grande morte, para florescer, deve ser cultivada. Pois ao mesmo tempo em que há todo esse cuidado, sabemos a imprevisibilidade do acontecimento e por sua vez não somos tomados pela ansiedade. É possível que para chegar nessa segunda fase e desenvolver essa interpretação de

morte, Rilke tenha tido influências da filosofia oriental, que é uma das fontes que fomos beber para desenvolver esse ensaio.

3. Homem-Massa: Padronização, advento das multidões e o grande medo da Vida.

Como já comentado, o século XIX é um momento de muitas mudanças em vários setores da sociedade. Gustave Le Bon argumenta em seu livro *Psicologia das Multidões,* que a Idade Moderna é um período muito caótico e tem como base a destruição de crenças tradicionais e religiosas resultando na descoberta e criação de novos estudos e inserção de novos elementos para a sociedade. Nesse momento ocorre o crescimento do aglomerado de pessoas nos centros urbanos, trazendo consigo uma energia que influencia todo o contexto do período, a multidão torna-se o último poder da Idade Moderna. As sociedades passam a serem governadas pelas multidões, que embora desordeiras, possuem uma aptidão para agir, pois atuam coletivamente. Em todos os casos, os desejos se encontram presentes nos indivíduos de forma reprimida, e esses, por sua vez inserido em um grupo numeroso, expõem-se ao que Le Bon chama de *sugestão e contágio,* e colocam em prática certas ações que não realizariam sozinhos, agem por instinto e sem pensar, são ações realizadas apenas coletivamente.

Esse *contágio* rapidamente propagado onde há uma concentração muito numerosa de pessoas também ocorre com a atuação dos meios de comunicação, a televisão e o cinema são presentes no nosso cotidiano. Esses instrumentos exercem muita influência tornando fácil a propagação de ideias. Baudrillard diz que só é possível pensar o conceito de massa necessariamente na estrutura de uma sociedade informacional, além de ser coerente com a modernidade. Com a disseminação da imprensa, toda espécie de ideias começam a ser manifestadas, e esses meios de comunicação tornam-se eficazes para alcançar objetivos e levar determinadas mensagens e propagandas para o maior número de pessoas.

Gustave Le Bon afirma que “é na alma das multidões que os destinos das nações se preparam”, mas ela não atua por si própria e necessita de um líder para dirigi-la e representá-la. Todo esse fenômeno culmina no surgimento de indivíduos pobres, tomados pelo medo e que vivem de imagem, que Ortega y

Gasset chamara de *Homem-Massa.* Para Ortega y Gasset, essa espécie de indivíduo constrói sua existência fingindo ser algo, carece de um dentro, possui uma vida padronizada – que reflete não só na forma como vive, mas também como se relaciona com a morte. É um indivíduo que não experimenta a vida, nega constantemente a finitude desta, e de tão tomado pelo medo transforma-se em 'cadáver adiado' como se referiu Fernando Pessoa em um de seus poemas.

A forma como esse homem-massa experimenta a vida é extremamente degenerativo e contra a existência. Acredita que "sua vida é mais vida do que todas as antigas, que o passado inteiro se tornou pequeno para a humanidade atual" (ORTEGA Y GASSET, 64, 2007), pois, o que é considerado viver autenticamente é estar aberto a qualquer possibilidade, esse homem atual se regozija dessa imprevisibilidade. Não há um autorrespeito quando tem essas atitudes, ser livre e pleno não é fazer o que quiser, sem pensar nas consequências, e para o homem-massa: "Viver é não ter limite algum; portanto, é abandonar-se tranquilamente de si mesmo. Praticamente nada é impossível, nada é perigoso" (ORTEGA Y GASSET, 94, 2007). A questão é que isso resulta em vidas medíocres, destituídas de sentido, e é cômodo adotar um modelo de vida, mas não é um vale-tudo.

Diante disso, é preciso ter uma ética pessoal, não baseada na moral do mais forte, e sim de respeito à Natureza e suas leis. Há muito que ser desnaturalizado, no entanto, uma vez que se inicia esse processo de busca há um aprofundamento nesse eu interior, e toda a carcaça obsoleta é abandonada, nascendo um novo ser – veja que para iniciar essa busca já houve uma primeira morte, é preciso desapegar-se de tudo. Nasce um indivíduo nobre, mas não é a tão conhecida classe social, e sim *sinônimo de vida dedicada*, aquele que obriga a si mesmo, honra sua vida, as relações, são os seres ativos, que estão em constante movimento.

> "Nobreza, para mim, é sinônimo de vida dedicada, sempre disposta a superar a si mesma, a transcender do que já é para o que se propõe como dever e exigência. Dessa forma, a vida nobre se contrapõe à vida vulgar e inerte, que estaticamente, se restringe a si mesma, condenada à imanência perpétua, a não ser que algum fator externo a obrigue a reagir. Por isso chamamos massa a esse modo de ser homem – não tanto por ser multitudinário, mas por ser inerte. "(ORTEGA Y GASSET, 97, 2007)

Como vimos o homem-massa está repleto de medo, é inerte e embora negue o todo o tempo sua condição, se vê mergulhado em uma bolha de frustração, devido a não possibilidade de mudança do fato: a morte. O mesmo se esconde atrás de imagens e ilusões a fim de anestesiar-se, e fica submerso em uma vida que não vale a pena ser vivida. Deseja conquistar segurança, mas ela é falsa, porque viver é perigoso, a morte pode estar lhe esperando em qualquer lugar, ela é imprevisível.

4. A Morte: O *Acontecimento*

O conceito de *Acontecimento* foi criado pelo filósofo Gilles Deleuze, e nasce de seus estudos sobre o estoicismo, em oposição ao platonismo e aristotelismo. As três são imagens do pensamento tem pensamentos e valores distintos, que não só orientam como também resultam na construção de práticas e modos de vida. O Platonismo, Deleuze irá chamar de imagem do pensamento dogmática que se manteve clássica, o corpo é visto como desnecessário, por isso, um empecilho para essa transcendência, busca na altura, tudo que é referente à Natureza é negado. O pensamento platônico soluciona o problema, a contradição, para apaziguar a Vida. Em oposição temos o Aristotelismo ou a imagem do pensamento pré-socrática, que busca nas profundezas resposta tanto de questões metafísicas, como científicas, o objetivo é descobrir a natureza última das coisas de forma totalmente racional, nunca recorrendo ao pensamento mítico. Enquanto um busca a consolação, o outro é levado a pensar a partir do desespero.

> "É a grande descoberta estóica, ao mesmo tempo contra os pré-socráticos e contra Platão, a autonomia da superfície independente da altura e da profundidade, contra a altura e a profundidade; a descoberta dos acontecimentos incorporais, sentidos ou efeitos, que são irredutíveis aos corpos profundos assim como às ideias altas." (DELEUZE, 136, 2000)

Os estoicos viviam na superfície, corpo e pensamento são formados da mesma natureza, não há separação, o pensamento e a vida são partes de uma só expressão vital. Para eles é na superfície que ocorrem os *Acontecimentos*, é a imanência, onde a vida pode ser experienciada; não nas alturas, como afirmara os platônicos, e nem nas profundezas, como afirmara os pré-

socráticos. Eles criaram uma nova orientação do pensamento, que tem como total presença da Natureza e da Vida. De acordo com Cláudio Ulpiano, todo real é constituído de corpos, que tem a capacidade de representar outros corpos. Essa é representação sensível, não precisa da presença do corpo, uma vez que tenha ocorrido; e a representação racional. Da relação entre Inteligível e Sensível, ou seja, do atrito entre Conceito e Intuição – estóicos - é que surge a prática da Filosofia da Diferença, que cria a partir do caos.

Para Deleuze, toda a forma de pensamento estabelece necessariamente relação com o caos, é composição do caos, a partir dele se cria, o caos é o momento de nascimento e esvaziamento das formas possíveis. E o apelo é exatamente para estimular cada vez mais esse pensamento artista, que cria, inventa. Mas há aqueles que temem o novo, esse ser humano fraco, medroso, abdica da vida e do novo, voltando para o modelo de vida padrão e pobre, alimenta diariamente uma vida que não vale a pena ser vivida. O *Acontecimento* nos tira de nosso comodismo, nos obrigada a experimentar o novo, a estar atento a cada detalhe, invoca a beleza. Aquilo que é escolhido ser atualizado no presente será experienciado em sua plenitude. Quando nos deparamos com essa nova forma de olhar a vida, em relação plena com a Natureza e o devir, saímos de nossa zona de conforto. Por conter todas essas possibilidades o *Acontecimento*, é um virtual real que se atualiza no estado das coisas, pura imanência.

> "O virtual já não é virtualidade caótica, mas a virtualidade tornada consistente, entidade que se forma sobre um plano de imanência que corta o caos. É o que chamamos Acontecimento, ou a parte que escapa à sua própria actualização em tudo o que acontece.[...] Cada componente do acontecimento atualiza-se ou efetua-se num instante, e o acontecimento, no tempo que passa entre esses instantes; mas nada se passa na virtualidade que só tem entre-tempos como componentes, e um acontecimento como devir composto." (DELEUZE; GUATTARI, 147; 149, 1992)

Deleuze elege o *Acontecimento* como objeto de sua metafísica no lugar das ideias e das substâncias. É pertencente ao devir, está em um plano de imanência, e é tão singular que jamais poderá ser reproduzido. Algo tão grande e extraordinário que por mais que dure uma fração de segundo, torna-se infinito, uma expressão de vida. É tão desapegado que "o *acontecimento* não se preocupa com o lugar onde está, e não quer saber há quanto tempo existe" (DELEUZE; GUATTARI, 149, 1992). Aflora tanto a singularidade que, não há modelo, não há fórmula, cada um cria do caos sua experiência, que é única,

nunca mais será possível reproduzi-la. O *Acontecimento* é o que irá servir de inspiração para a Arte, por exemplo, que o conserva transformando-o em sensação.

A necessidade de mudar a relação com a Morte é exatamente porque na nossa sociedade há tanto medo, tanto receio, tanta negação, que é raro quando alguém constrói uma vida autêntica. No livro *Nem água, nem lua*, Osho – mestre espiritual e professor de filosofia - faz a interpretação de dez contos zen, e em um deles ele aborda exatamente a principal questão desse artigo; ele coloca presente a questão do Amor, tanto na Vida como na Morte. Só há medo da morte, aquele que não conheceu o amor verdadeiro, pois se já conhece a morte por amor, então nada mais tem importância. Ele usa como exemplo o caso de Hitler nunca ter se casado, ou se permitido dormir com alguém em seu quarto, pois a pessoa poderia ser uma ameaça. De acordo com Osho, Hitler não vivia e experienciava a vida com medo de possíveis ameaças, e se casou três horas antes de suicidar, pois a morte era certa, então não havia o que temer. Onde existe medo não há amizade, amor, vida, não há verdadeira morte, é uma existência medíocre que não vale a pena.

Quando se desenvolve uma vida livre e que se expressa de forma verdadeira e singular, longe de modelos, a morte torna-se um momento de ápice vital, ela vem seu o auge de toda a beleza que é contemplada a todo instante. Momento que sente o coração vibrar de êxtase, chegou a hora: “A vida traz a Morte” (OSHO, 184, 2006).

> “Cabe a cada um de nós fazer da morte uma obra sua, preparando-a cuidadosamente, porque é semente nesse esforço pela conquista da grande morte que o homem consegue elevar-se de um simples estar-aí até a autenticidade de uma existência plena e verdadeira, isto é, viver na consciência plena da sua natureza singular, única, insubstituível e incomparável O homem precisa aprender a enfrentar com coragem a sua própria morte, sem recorrer a generalidades sociais que ocultam o fato [...] de que é sempre um indivíduo único e solitário que morre.” (SOUZA, 05, 2010)

E porque a Morte deve torna-se um *Acontecimento*? Por que a Vida em si é um imenso *Acontecimento*, composto de inúmeros acontecimentos, única, singular, e não vai acontecer novamente. A vida é rara, tem que ser celebrada. E para que tudo isso aconteça, e preciso que exista Amor durante todo o processo, consequentemente aceitação, entrega, contemplação.

A Vida está acontecendo, viver é movimentar-se, estar em constante mudança, e a vida sem dúvida chegará à morte, e quando a hora chegar

haverá presente amor, gratidão e a doação de nosso ser de volta para a natureza – corpo, ar, terra. Mas para que toda essa beleza aconteça, é preciso iluminar-se, ou seja, tornar-se consciente de si mesmo, para realizar a busca pela verdadeira morte. Sem padrão, sem método, o caminho é singular. Ela é o grau mais elevado de toda a Vida.

5. Conclusão

É fato que a morte cabe ao processo de vida e mesmo quando negada está presente a todo instante. No entanto, a Morte pode ser a obra mais autêntica e singular de um indivíduo, mas para isso é preciso aceitação da morte enquanto uma das faces da vida. Quando há busca pelo infinito, estamos destruindo a existência, que por sua vez é finita, e é nisso que está sua beleza. Quando vivemos sem consciência, como se as coisas não tivessem fim, nos distanciamos cada vez mais da existência autêntica, não conquistamos a autoconsciência. A busca é interior, nunca exterior, por isso os modelos nunca funcionam, são simulacros.

O que não morre, é porque nunca viveu; não tente adiar algo que é inevitável, aquele que evita a vida antecipa da forma mais cruel o fenômeno, transforma-se em 'cadáver adiado' como dissera Fernando Pessoa. Só é possível viver plenamente quando abandonamos a segurança, aceitamos a mudança e o movimento que são constantes, é saudável se relacionar bem com o inevitável. Só assim é que poderemos alcançar uma vida plena, ter a experiência do êxtase que é existir e, portanto, ter uma verdadeira morte, um belo *Acontecimento*, singular, a obra de uma Vida.

Referências:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 113-156.

BAUDRILLARD, Jean. À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas. *São Paulo:* Brasiliense, 1985.

BARROS, Lann Mendes. Recepção, mediação e midiatização: conexões entre teorias europeias e latino americanas. In: JACKS, Nilda et. al. Mediação & Midiatização. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2012, p. 79-106.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. IN: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 9-40.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O que é Filosofia?. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HOBSBAWM, Eric. A revolução industrial. IN: A era das revoluções. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LE BON, Gustave. Psicologia das multidões. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Humano, demasiado humano. 2ª edição. São Paulo: Editora Escala, 2007.

_____. A genealogia da moral. 3ª edição. São Paulo: Editora Escala, 2009.

ORTEGA Y GASSET, José. A rebelião das massas. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OSHO. Nem água, nem lua. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOUZA, J. Francisco Saraiva de. Rainer Maria Rilke e a Morte. In: Revista Desenredos: Piauí, n. 6, 2010.

ULPIANO, Cláudio. Aulas transcritas do curso regular realizado na Escola Senador Correia, 1989. In: Centro de Estudos Cláudio Ulpiano. Disponível em: http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?page_id=529 Acesso em: 09/03/2015.

“Se podes **olhar, vê**. Se podes **ver, repara.**”

(SARAMAGO, J. Ensaio sobre a cegueira. SP: Cia. das Letras, 1995. p. 10)

Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

CAPES