

E a tristeza nem pode pensar em chegar...

Érica Quinágua Silva¹

Resumo

Morte e mortos foram simbólica, social e historicamente apartados no 'ocidente', em geral, e no 'brasil', em particular. Os cemitérios, assim como seus trabalhadores, conheceram dos olhares o embotamento e do som, o silêncio. Não obstante, mediante a tríade da técnica de "filmar a relação" de Eduardo Coutinho, do *cinéma vérité* e da Antropologia compartilhada de Jean Rouch, o filme *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* mostra as representações e as práticas que permeiam o cotidiano de acompanhar despedidas no Cemitério do Itacorubi, na cidade de Florianópolis, no estado de Santa Catarina, e vislumbra, assim, a morte não somente como decesso, mas como possibilidade da vida. É a Antropologia Visual que desvela as relações construídas entre ser(es) e não-ser. E, destarte, traz à luz a sombra da finitude.

Palavras-chave: Morte; Vida; Antropologia Visual.

¹ Doutoranda em Antropologia e Sociologia na Université Paris Descartes – Sorbonne. E-mail: equinaglia@yahoo.com.br

Abstract

Death and dead have symbolically, socially and historically been moved away in the 'occident', in general, and in 'brazil', in particular. The cemeteries as well as its workers have known of the looks the haze and of the sound the silence. Nevertheless, by means of the triad of Eduardo Coutinho's "filming the relation" technique, Jean Rouch's *cinéma vérité* and shared anthropology, the film *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* (*And the sadness cannot even think about coming...*) shows the representations and the practices that cross the daily life of following farewells in the Cemetery of Itacorubi, in the city of Florianópolis, in the state of Santa Catarina, and glimpses, thus, the death not only as decease, but also as a possibility of life. It is the visual anthropology that (un)veils the relations constructed between to be(ings) and not to be. And, therefore, brings to the light the shadow of the finitude.

Keywords: Death; Life; Visual Anthropology.

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

Lá encontrei um pálido coveiro
Com a cabeça para o chão pendida;
Eu senti a minh'alma entristecida
E interroguei-o: 'Eterno companheiro
Da morte, quem matou-te o coração?'
Ele apontou para uma cruz no chão,
Ali jazia o seu amor primeiro!

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

(Augusto dos Anjos, *O Coveiro*)

E a tristeza nem pode pensar em chegar...

Morte e mortos foram simbólica, social e historicamente apartados no ‘ocidente’, em geral, e no ‘brasil’, em particular. Os cemitérios, assim como seus trabalhadores, conheceram dos olhares o embotamento e do som, o silêncio.

Este artigo compõe a perquirição para minha Dissertação de Mestrado² a respeito das representações e práticas da morte entre os trabalhadores do Cemitério do Itacorubi, na cidade de Florianópolis, no Estado de Santa Catarina. Tratam-se de reflexões escritas sobre o filme etnográfico *E a tristeza nem pode pensar em chegar...*

Especificamente o Cemitério do Itacorubi, como é mais conhecido o Cemitério São Francisco de Assis, foi expurgado da cidade de Florianópolis, no Estado de Santa Catarina. Construído próximo à Companhia de Melhoramento da Capital (Comcap), ao lixão e a uma penitenciária, este cemitério condensa o desajustamento e mesmo a imundice e a poluição a ele atribuídos pela sociedade circundante.

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

Os dois administradores, Jairo e Osmar, e seis dos coveiros, Mauro, Devanir, Availton, Ênio, Cafezinho e Canoas³, que ali trabalham

² Intitulada *O presente de Prometeu: contribuição a uma antropologia da morte (e da vida)*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina em 8 de maio de 2008.

³ A divulgação de todos os nomes foi autorizada.

são concursados⁴. Há, ainda, dezenas de outros trabalhadores que são particulares, contratados pelas próprias famílias dos finados ou pelas funerárias. Neste caso, as funerárias ganham uma porcentagem do que eles recebem.

Como alertado por Maria Elizia Borges, citada por Milena Carvalho Bezerra Freire, em *O som do silêncio: isolamento e sociabilidade no trabalho de luto*, o crescimento demográfico nas “cidades dos mortos” tem tornado o espaço cemiterial vulnerável à especulação imobiliária. Tal situação provoca grave problema à gerência das necrópoles pela administração pública no ‘Brasil’. O Cemitério do Itacorubi exemplifica as minguidas verbas orçamentárias que têm sido destinadas à manutenção dos cemitérios públicos no país: encontra-se lotado, necessita de equipamentos, de ferramentas a meios de transporte para a realização dos serviços; tem poucos funcionários, daí a necessidade de contratação de particulares e, ainda, carece de vigilância noturna; apresenta, por conseguinte, constantes depredações provocadas por vândalos. Tais reclamações/reivindicações foram apresentadas pelos próprios trabalhadores. Essa negligência não surpreende, contudo, quando, como anteposto, os cemitérios, bem como os profissionais que lá trabalham, são, respectivamente, locais e pessoas que se quer evitar.

Aos eternos companheiros da morte⁵ jardineiros, lavadores de túmulos e coveiros deste cemitério são, pois, impostos a invisibilidade e o silenciamento. O mesmo tabu que recai sobre a morte e os mortos incide sobre eles. Além de marginais, esses profissionais são também discriminados. Situam-se num espaço fronteiro: vivem da morte. Impuros e perigosos, são considerados socialmente inadequados. Em nome da higienização moderno-contemporânea, esses homens-tabus, assim como o lixo e os presos, devem ser expurgados do convívio social. Devem, portanto, permanecer fora da sociedade.

Não obstante, entre concursados e particulares, o filme *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* mostra o dentro – as representações, bem como as práticas que permeiam o cotidiano de acompanhar despedidas –

⁴ O concurso para a profissão de coveiro requer a realização de uma prova teórica, cuja escolaridade exigida é a quarta série do ensino fundamental, e de uma prova prática, que consiste em avaliações físicas.

⁵ Tal expressão foi retirada da poesia “O Coveiro”, de Augusto dos Anjos (1998).

E a tristeza nem pode pensar em chegar...

desse fora. É a Antropologia Visual que transparece como possibilidade de revelar as percepções, as sensibilidades, as significações e as expressões da morte desses saberes localizados e nomeados e, ainda, do complexo cultural que circunda esses observadores privilegiados do limite. É a câmera que aclara as relações construídas entre ser(es) e não-ser. E, ao permitir entrever possibilidades de vida a despeito e a partir da morte, a Antropologia Visual traz à luz a sombra da finitude. *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* desvela, portanto, a profundidade real da ‘imarginação’⁶ da vida e da morte. O projeto teórico-metodológico do filme é fundado na tríade da técnica de “filmar a relação”⁷ de Eduardo Coutinho, do *cinéma vérité* e da Antropologia compartilhada de Jean Rouch.

A expressão *cinéma vérité* trata-se de uma homenagem feita por Rouch a Dziga Vertov, para quem o cinema é mentiroso. De acordo com Rouch, a verdade da filmagem não é a filmagem da verdade:

[...] Contrary to what one might think, when people are being recorded, the reactions that they have are always infinitely more sincere than those they have when they are not being recorded. The fact of being recorded gives these people a public. At first, of course, there is a self-conscious ‘hamminess’. They say to themselves ‘People are looking at me. I must give a nice impression of myself’. But this lasts only a very short time. And then, very rapidly, they begin to try to think – perhaps for the first time sincerely – about their own problems, about who they are and then they begin to express what they have within themselves. [...] That’s the art of making a film [...] (Rouch *apud* Blue 1998:268-269).

Entre a realidade e a ficção, Rouch opta pela fronteira. Afinal, como bem assevera ainda Jean-Luc Godard, em *L’Afrique vous parle de la fin et des moyens – Moi, un Noir de Jean Rouch*, em referência à obra de

⁶ Neologismo que evoca a imaginação e o imaginário, criados a despeito e a partir da margem. Margem, imaginário e imaginação são, ainda, abarcados pela(s) imagem(ns).

⁷ Expressão utilizada por Consuelo Lins (2004) para caracterizar os documentários de Coutinho.

Rouch, como sugere o título do artigo, todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes filmes documentários tendem à ficção. Ética comporta estética e vice-versa⁸:

C'est ou la réalité, ou la fiction. Ou bien on met en scène, ou bien on fait du reportage. On opte à fond ou pour l'art, ou pour le hasard. Ou pour la construction, ou pour le pris sur le vif. Et pourquoi donc? Parce qu'en choisissant du fond du coeur l'un ou l'autre, on retombe automatiquement sur l'autre ou l'un (Godard 1995:218).

As relações que os trabalhadores do cemitério estabelecem entre eles mesmos e entre eles e os finados, os enlutados, e a sociedade circundante constroem o filme. Também a interação comigo é basilar – ora como personagem (cuja presença é evidenciada por meio de perguntas e comentários efetuados, e mesmo de respostas dadas a certas inquirições) ora como diretora, produtora e editora. Por fim, há as relações construídas pelos e com os espectadores, mediante a criação de sentidos diversos ao filme.

O improviso, as performances e as ambiguidades que entremeiam a realização do filme demonstram, ainda, tais formas-conteúdos de apreensão e recepção das imagens. A verdade da filmagem trata-se exatamente da explicitação das condições de filmagem, a presença da câmera e o resultado do contato dela com as personagens e, portanto, da problematização da verdade.

É o próprio processo de filmagem, produção e edição que cria uma realidade. O real é colocado em questão por Marc-Henri Piau (2001). De acordo com o autor, ao se admitir que, assim como todo trabalho de escrita passa por uma elaboração ficcional, não há imagem sem *mise en scène*, a fronteira intangível entre a realidade e a ficção é abolida. Há, decerto, convivência anterior dos trabalhadores no cemitério. Mas as trocas, conversas, rituais e celebrações apresentados no filme são resultado do processo de filmagem. A retenção e o prolongamento da 'imarginação' destes eternos companheiros da morte na luta

⁸ Para maiores detalhes, consultar Blue (1998).

E a tristeza nem pode pensar em chegar...

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

E a tristeza nem pode pensar em chegar... reúne justamente fragmentos de trajetórias múltiplas, mas inter-relacionadas, cuja sociabilidade, tal como aparece no filme, é o próprio filme que constrói. As personagens aparecem nele esmiuçada e profundamente. As tomadas abarcam toda a complexidade das narrativas e permitem, assim, revelar, com minúcias e pormenores, tais personagens⁹. Sociabilidade é aqui entendida como a relação intersubjetiva que agrega uma multiplicidade de vozes a partir e por meio de interesses comuns. Ocorre, segundo Georg Simmel, quando os conteúdos “[...] transformam o mero agregado de indivíduos isolados em formas específicas de ser com e para um outro – formas que estão agrupadas sob o conceito geral de interação” (Simmel *apud* Freire 2006:153). Tal sociabilidade, como atesta ainda Simmel, contempla:

[...] Entre todos os fenômenos sociológicos, com a possível exceção de ‘olhar um para o outro’, a conversa [como] a forma mais pura e elevada de reciprocidade. A conversa é desse modo a realização de uma relação que, por assim dizer, não pretende nada além de ser uma relação – isto é, na qual aquilo que usualmente é a mera forma de interação torna-se seu conteúdo auto-suficiente (Simmel *apud* Freire 2006:161).

O filme abarca ambos: olhar e conversação.

Embora se trate de um trabalho autoral de direção, produção e edição, há, ainda, no filme, opção pelo registro das situações a partir do desejo do outro na *mise en scène* proposta pelas personagens. Decisões por determinadas tomadas de cavação, enterro, exumação, como exemplos, na filmagem e escolhas, corte e ordenação de cenas, na edição, são feitas

⁹ O trabalho de campo de *E a tristeza nem pode pensar em chegar...* começou no início de março de 2007 e prosseguiu até meados de junho desse mesmo ano.

pelos trabalhadores do cemitério. De personagens, os eternos companheiros da morte passam vez a vez a diretores, produtores e editores do filme. A Antropologia é, portanto, compartilhada entre os diversos sujeitos de pesquisa.

O filme apresenta, por conseguinte, relatos e impressões desses observadores privilegiados do limite a respeito das atividades que ali realizam – de jardinagem, limpeza de túmulos e inscrição de epitáfios a sepultamento e exumação.

Como profissão marginal e marginalizada, ser jardineiro, lavador de túmulos e coveiro constituiu-se em Florianópolis como uma profissão de linhagem, restrita a famílias que frequentam o Cemitério do Itacorubi. Mesmo o concurso ‘seleciona’ os parentes de profissionais que trabalharam ou trabalham tradicionalmente ali. Há depoimentos, por exemplo, de concursos abertos cujas vagas ficaram ociosas em razão de as pessoas que teriam de preenchê-las não quererem, porque o trabalho era no cemitério. Portanto, aqueles que ali trabalham, ora como concursados, ora como particulares adquiriram a profissão como ‘herança’ deixada pelos parentes antecessores. E aprenderam a exercê-la por meio da observação do ofício de cuidar das plantas, lavar túmulos, inscrever epitáfios, sepultar e exumar.

Desde pequenos, esses eternos companheiros convivem diariamente com a morte. São recorrentes as narrativas da ‘venda de água’ no Cemitério do Itacorubi. ‘Vender água’ é uma expressão nativa que traduz um dos serviços ali executados: lavar túmulos. Tal tarefa é realizada, sobretudo, no período que antecede o Dia de Finados, todos os anos, por dezenas de pessoas, não somente pelos trabalhadores do cemitério, como também por crianças, jovens e velhos que, em troca de remuneração, frequentam aquele espaço. Combina-se à ajuda no transporte de materiais utilizados pelas pessoas que visitam os mortos e à vigilância dos veículos deixados no estacionamento do cemitério. Um dos coveiros, Tuxa, assevera, por exemplo, que as pessoas que lavam túmulos tão somente no Dia de Finados têm amiudadas vezes a lata (que contém a água para a lavagem) furada pelos lavadores de túmulos que deveras frequentam aquele espaço. São os ‘irmãos’, de acordo com o jardineiro Machadinho, que desde a infância dedicam-se ao trabalho no cemitério.

Moisés e Di herdaram a profissão do pai. Estes irmãos são sobrinhos de Jorge, outro coveiro. O pai de Jorge (e, portanto, avô de Moisés

E a tristeza nem pode pensar em chegar...

e de Di) também trabalhara no cemitério e fora o primeiro a ser enterrado ali. Os irmãos de Jorge são também trabalhadores do cemitério. Há alguns que já faleceram, como o pai de Moisés e de Di. Este, além de sobrinho, é genro de Jorge, que tem duas outras filhas, cujos maridos são Naldo e Paulo. Ambos, Naldo e Paulo, irmãos, são também coveiros.

Machadinho, o jardineiro citado anteriormente, do mesmo modo, aprendeu o trabalho com o pai. Romântico, o poeta, como também é conhecido, descreve no filme a trajetória do afastamento da profissão em instituições bancárias, a que se dedicara por 20 anos, e a preferência pelo trabalho legado pelo pai no cemitério. Abandonara aquela profissão para cuidar de plantas e ornar de flores sepulturas. Optara deveras pela liberdade propiciada ali, onde pôde realizar um ‘sonho’, em que oferece um atendimento ‘100%’, que independe das limitações – horários, regras etc. – que tivera outrora como bancário no atendimento à clientela. A concepção **destrutiva** da sociedade moderno-contemporânea, com suas obrigações e restrições, é reiterada por Mauro, coveiro que, diferentemente da maioria que herda a profissão da família, escolhera fazer o concurso para trabalhar no cemitério como recusa pela vida mecânica. Também Zé, outro coveiro, defende que a liberdade é resguardada naquele espaço. Não se assaltam cemitérios, mas sim bancos, segundo ele.

Como prosseguimento do percurso do pai, Machadinho deixa também o legado ao filho, Chiquinho, que trabalha com ele no cemitério. Assim como Marcelo e Bárbara, filhos de Naldo; Tiago, filho de Di; Maria Eduarda, filha de Paulo, que frequentam aquele espaço com os pais. É premente assinalar, contudo, que a profissão é majoritariamente masculina, passada, portanto, aos filhos. Há relatos, como o apresentado por João no filme, da existência de coveiras, mas as referências são longínquas, incertas e, principalmente, desaprovadas pelos trabalhadores do Cemitério do Itacorubi, que afirmam requerer ‘força’ e ‘coragem’, nas palavras do coveiro Zé, para trabalhar ali. Logo, as mulheres acompanham apenas esporadicamente o serviço prestado naquele espaço. Minha própria inserção no campo foi, por vezes, principalmente no início, problemática: como mulher, era amiúde questionada se não somente teria força para exercer a tarefa de coveira, jardineira ou lavadora de túmulos, como também se teria coragem de lidar cotidianamente com a morte. Firmada minha posição ali como pesquisadora, aos poucos ser mulher deixou de ser um problema. Assim, as narrativas que revelam ser o

trabalho no cemitério uma profissão de linhagem são recorrentes no filme.

Também o Cemitério do Itacorubi é amiúde tido como continuação do habitat desses trabalhadores. Como atenta Louis-Vincent Thomas:

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

Tal observação sobre a aproximação da configuração das cidades à dos cemitérios ganha propriedade quando as mesmas pessoas que herdam a profissão dos antepassados, dedicam-se a ela em vida e a transmitem aos descendentes, são também ali enterradas. É no Cemitério do Itacorubi que estes eternos companheiros da morte sepultam seus familiares, amigos e amores finados. Este cemitério é, pois, para estas pessoas, uma continuação das próprias moradas. Tuxa, por exemplo, declara que aquele espaço pertence a eles – como a mãe, o irmão, o pai, a madrasta, a avó, o avô, também quer ser enterrado ali. O mesmo declara Mauro, que assegura não querer sair do cemitério: quer ser enterrado ali para ficar perto da ‘galera da cidade-do-pé-junto’.

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

Ademais, há, naquele espaço próximo às funerárias, ‘ranchos’¹⁰, locais reservados aos trabalhadores para guardar os instrumentos do

¹⁰ Rancho é como se denomina a cozinha separada da casa nos sítios. Nos ‘ranchos’ do cemitério, os trabalhadores costumavam cozinhar (peixe, porco etc.), de acordo

E a tristeza nem pode pensar em chegar...

ofício – de roupas a cimento, areia, pás e enxadas – tomar banho, descansar e, vez por outra, almoçar.

A maioria deles gosta do serviço. Não ganham mal, de acordo com Tuxa. Pelo trabalho, recebem mensalmente em torno de mil reais. Seja por ‘dom’ ou ‘necessidade’, como declara o coveiro João no filme, esses trabalhadores encaram como ‘normal’, adjetivo frequentemente utilizado por eles, a tarefa que executam. De início, confessam ser estranho, ‘sinistro’ e ‘assustador’, de acordo com Mauro, lidar com cadáveres, mas acostumam-se a fazê-lo. O coveiro, João, garante mesmo que “a melhor coisa que tem é carregar defuntos”. Antigo trabalhador de uma das funerárias, ele afirma que não assaltam quem transporta mortos. E reitera, a despeito da ocorrência de depredações provocadas por vândalos, segundo anteposto, a caracterização do cemitério é como um local que abriga a liberdade.

Não obstante, os eternos companheiros da morte admitem ter envolvimento com a dor alheia. Confessam sentirem tristeza especialmente no enterro de crianças. Vez por outra, é preciso disfarçar tal envolvimento, virar o rosto, afastar-se. O coveiro Naldo, por exemplo, declara já ter chorado durante o serviço. A lembrança de perdas por eles mesmos enfrentadas é, repetidas vezes, retomada enquanto realizam as atividades no cemitério.

A dor também se acentua no sepultamento de familiares, amigos e amores contíguos. Naldo, Mauro e Di, como exemplos, referem já terem enterrado pessoas próximas. O último relata que passara a trabalhar no cemitério a partir da realização do enterro de um amigo. Moisés, outro exemplo, revela ter sido o tio dele, Jorge, encarregado de enterrar o próprio pai.

É preciso, contudo, levar a tarefa “na esportiva”, como afirma João. É necessário ter um “espírito de vontade”, segundo Mauro, para realizar o serviço. Se não, como declara este coveiro, não se consegue exercer tal profissão. “Pira!”, como reitera Zé.

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

com Zé. Tal prática já não é frequente.

A tristeza não pode pensar em chegar também porque frequentemente a esses trabalhadores é solicitado, pelos enlutados, o cuidado das moradas dos entes que lhe são queridos. Igualmente como cuidadores dos próprios enlutados, que pedem informações, conselhos e orientações, os profissionais do cemitério têm de se mostrar sóbrios. Afinal, são eles que, daquela hora em diante, passam a cuidar desses entes como se fossem parentes, como afirma Machadinho. O vínculo estabelecido entre os trabalhadores e os enlutados é recorrente.

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

Assim, os eternos companheiros da morte são guardiões da dor de outrem tanto quanto guardiões da alegria. Embora socialmente malquistos, são normalmente tidos como benfeitores a quem fica encarregado o cuidado dos túmulos dos entes perdidos. Entristecem-se na realização da tarefa árdua de acompanhar despedidas, mas desenvolvem astúcias, táticas e estratégias para (se) alegrarem (n)aquele espaço. A despeito e a partir da morte, vivem.

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

Inquiridos sobre as significações que a morte, da qual vivem, tem para eles, as respostas são diversas. É temida por alguns, como Tuxa, que confessa não gostar de dormir muito, porque pensa estar perdendo a vida, e Di, que defende que a morte é um fim absoluto. “É um bem necessário” para outros. Reitero: “bem necessário”. Não “mal necessá-

E a tristeza nem pode pensar em chegar...

rio”, como quer a expressão corrente. De acordo com João, responsável pela citação, “como uma planta, que produz e morre”, também o ser humano, após “cumprir a missão” que tem em vida, morre. A vida é efêmera, de acordo com Zé, que diz aprender com o ofício que não se deve deixar para amanhã aquilo que pode ser feito hoje.

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

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

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

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

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

Nos intervalos dos relatos dos trabalhadores, aparecem as funerárias, as capelas, os laboratórios e as floriculturas que se situam em frente à entrada principal do Cemitério do Itacorubi. Tal ‘imarginação’ é, ainda, permeada por anjos, santos, cruzes, flores e cânticos (ver fotografias 9,

10 e 11) misturados a pás, enxadas, carrinhos-de-mão e carretas que perpassam as entrevistas e constituem o apanhado simbólico do espaço da morte.

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

Como projeto teórico-metodológico da prática de campo, os trabalhadores do cemitério fazem também imagens, cujas formas-conteúdos são por eles escolhidas. A Antropologia Visual compartilhada intenta assegurar a multiplicidade das vozes no filme. Assim, Tuxa, Moisés e Zé tiram fotos de locais que consideram notáveis no cemitério, como, anti-tética e curiosamente, o Cemitério Alemão e o Gavetão para os indigentes (ver fotografias 7 e 8). Optam, contudo, majoritariamente, por tirar fotografias dos parentes, amigos e amores perdidos (ver fotografias 1, 2, 3, 4, 5 e 6). A arte também transparece como possibilidade de realização do desejo de eternidade. O tempo se solidifica nas visualidades, cinema e fotografia fixando momentos na vida, conservando imagens na morte. Assim, ao fotografar os entes finados, estes eternos companheiros da morte presentificam a ausência e, ao menos naquele instante, tentam tornar os mortos vivos.

Tuxa procura, ainda, um amigo, Mágico, ou Herry, como também é conhecido, para compor uma música “suave” para o filme documental. João já se manifestara a respeito da imprescindibilidade de uma trilha sonora no filme. Também ela, a música, carrega a complexa simbologia que circunda os observadores privilegiados do limite:

 Não corte o caminho pelo cemitério que ele pode te assombrar,
 Não quero saber de vela e nem dessa flor amarela,
 Depois que todos morrerem quem é que vai velar o último cara.
 Não corte o caminho pelo cemitério que ele pode te assombrar,
 Enquanto ele cava cada dia uma cova pode ser a sua ou não,
 Se acostumou com despacho e não tem medo de assombração.
 Que coincidência seria ver um coveiro em sua cova,
 Já cansou de ver vela e flor amarela misturada com lágrima...

E a tristeza nem pode pensar em chegar...

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

Na derradeira parte do filme, ainda no ensejo de romper com a linearidade que conduz o tempo da vida à morte, um cadáver é removido da sepultura. Tal remoção representa o desenterramento da morte. Rodrigues expõe o significado desse rito de “dupla sepultura”:

No primeiro túmulo (enterro, exposição, cremação etc.), o cadáver, por assim dizer, é somente colocado. O tempo que decorre entre este primeiro enterramento e a sepultura definitiva varia, segundo as culturas, de alguns dias ou meses a alguns anos, e é o tempo em que se supõe que se deva dar a decomposição, até o descobrimento dos ossos. Corresponde ao tempo de passagem do defunto da sociedade dos vivos ao reino dos mortos: é um tempo em que o morto não rompeu ainda todos os seus laços sociais e está em uma posição intermediária entre os dois mundos. A segunda sepultura lhe confirma a entrada no reino dos mortos: é a ocasião em que os ossos do morto são reunidos aos de todos os outros defuntos. Desse modo, a figura ambígua de um defunto que se decompunha é transformada em antepassado protetor. Enquanto esse processo não terminar, como Hertz nos mostra, a alma é instável e ansiosa, ‘errando pelas florestas e frequentando os lugares que ela habitou quando viva’ (Rodrigues 1983:72).

Nessa cerimônia, encontrar-se-ia, portanto, o simbolismo de expulsão definitiva da morte do mundo dos vivos. É nela que se mata, de acordo com Rodrigues, a antívida que sai do cadáver – humores, fedores, carne em decomposição, putrefação – e que representa perigo simbólico para a sociedade. É nela que se mata a morte. Os ossos são aquilo que, da morte, fica:

Nós mesmos tomamos, como símbolo da morte, a caveira: porque a cabeça é sede das faculdades interacionais mais importantes – pensamento, visão, olfato, audição, linguagem... – exatamente, o que, na morte, se quer que permaneça (Rodrigues 1983:74).

A ordem defronta-se novamente com a desordem – da continuidade à descontinuidade fílmica, da inumação à exumação, do fim ao princípio. A vida é descoberta a despeito e a partir do limite da morte.

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

Destarte, vislumbra-se a morte não somente como decesso, mas como possibilidade da vida. De acordo com Edgar Morin (1970), a sociedade e a cultura existem não apenas apesar da morte e contra a morte, como também pela morte, com a morte e na morte.

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

Bibliografia

- ANJOS, Augusto dos. 1998. O Coveiro. In: _____. *Eu: poesias*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- BLUE, James. 1998. Interview with Jean Rouch. In MACDONALD, Kevin; COUSINS, Mark. *Imagining Reality: the faber book of the documentary*. UK: Faber and Faber.
- DOUGLAS, Mary. 1976. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva.
- FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. 2006. *O som do silêncio: isolamento e sociabilidade no trabalho de luto*. Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN.
- GODARD, Jean-Luc. 1995. L’Afrique vous parle de la fin et des moyens – Moi, un Noir de Jean Rouch. In _____. *Godard par Godard*. Paris: Flammarion.
- _____. 2004. Fotografia e interdito. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 54:129-142.

E a tristeza nem pode pensar em chegar...

- LINS, Consuelo. 2004. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- MORIN, Edgar. 1970. *O homem e a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- PIAULT, Marc-Henri. 1994. Antropologia e cinema. *Catálogo da 2ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. Rio de Janeiro.
- _____. 2001. Real e ficção: onde está o problema? In KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond.
- QUINÁGLIA SILVA, Érica. 2008. *O presente de Prometeu: contribuição a uma antropologia da morte (e da vida)*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina.
- RODRIGUES, José Carlos. 1983. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Achiamé.

Filmografia

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



1. Tuxa – Túmulos de parentes



2. Tuxa – Epitáfio de familiares



3. Tuxa – Retratos de parentes finados



4. Moisés – Túmulo de parentes



5. Moisés – Retratos de familiares mortos



6. Moisés – Outros retratos de parentes finados

E a tristeza nem pode pensar em chegar...



7. Tuxa – Cemitério Alemão



8. Tuxa – Gavetão para os indigentes



9. Zé – Estatuária fúnebre



10. Zé – Símbolos mortuários: anjos e santos



11. Zé – Santinhos destruídos pela passagem do tempo

Recebido em setembro de 2008
Aprovado para publicação em janeiro de 2009

Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 13, vol. 20(1+2), 2009