

DIEGO SOARES REBOUÇAS

Álbuns de Casamento: O Rito de Passagem e seu
Registro Fotográfico

Fortaleza

2010

REBOUÇAS, Diego Soares

Álbuns de Casamento: O Rito de Passagem e seu
Registro Fotográfico

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, sob a orientação do Prof. Dr. José Silas de Paula.

Fortaleza

2010

REBOUÇAS, Diego Soares

Álbuns de Casamento: O Rito de Passagem e seu
Registro Fotográfico

Esta Monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

Monografia apresentada à Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Silas de Paula (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Antônio Wellington de Oliveira Jr. (Membro)
Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Léa Carvalho Rodrigues (Membro)
Universidade Federal do Ceará

Fortaleza

2010

DEDICO este trabalho a todos os agentes construtores dos valores que me são matéria prima na formação do caráter e da essência. Dedico também aos que me ensinaram a escolher a melhor parte de cada coisa apresentada na vida e a recuperar o que fora perdido com os erros inevitáveis. Dedico aos que me atrapalharam – estes já morreram – porque me ensinaram a ultrapassar obstáculos. Dedico aos que acenderam luzes por onde andei e entrei – estes estão vivos, e sempre estarão – por que foram visionários e perceberam minha sede de (a) tudo fazer (o) bem.

AGRADECIMENTO.

Deus não devo apenas agradecimentos – porque só isso é muito pouco e todo mundo faz – nem somente a vida – porque já lhe pertence. Devo, minimamente, em vida, consumir-me de amor pelo serviço a Ele através da Vocação que recebi, o que se me apresenta como condição única de felicidade e segurança em minha existência. Agradeço à minha esposa e eterna companheira CAMILA MARIA pelas noites – e dias – vividas em sua presença, por graça de Deus. Nela encontro a segurança de ser cotidianamente entregue nos braços dEle. Agradecer aos pais e amigos é obrigação de quem ama e reconhece o sustentáculo que são em cada fase da vida. Agradecer aos professores é dispensável... aos que não dispuseram de excelentes condutores do conhecimento como eu tive a sorte de dispôr. Mestres (e Doutores!): muito obrigado!

"A câmera não faz diferença nenhuma. Todas elas gravam o que
você está vendo. Mas você precisa VER!" (Ernst Haas).

SUMÁRIO

Resumo.....	8
Abstract.....	9
Introdução.....	10
1. Os Ritos de Passagem na vida dos indivíduos e a presença da Fotografia.....	11
2. Casamento: Ritual Coletivo.....	18
3. Casamento Católico e Representação Social: a presença da Fotografia, do Fotógrafo e do Fotografado.....	25
3.1. Fotografia de Casamento como Representação Social.....	29
4. Álbuns de Casamento: Memória e Imaginário.....	38
5. A Montagem do Álbum como Recurso Narrativo.....	50
5.1. Alguns Gestos Rituais da Cerimônia.....	56
5.1.1. A Entrada e a Troca das Alianças.....	57
6. Conclusões.....	60
Bibliografia.....	61

RESUMO

É inevitável considerar a fotografia como um símbolo integrante da vida social de coletividades e de indivíduos no decorrer dos dois últimos séculos. Capaz de registrar os fatos vivenciados, desde os mais corriqueiros aos mais ilustres e especiais, o registro fotográfico está presente de uma maneira geral na vida das pessoas, criando um elo com os movimentos e os fatos que circunscrevem suas existências. Isso a caracteriza – a fotografia – como símbolo de representação do tempo e do espaço. *Tempo*, este, pontuado pelo entrar e sair por portas que dão acesso aos aposentos de uma casa, alegoria comparativa usada por Arnold Van Gennep em seu livro “Os Ritos de Passagem”, de 1977, para referir-se à trajetória social e aos ritos de passagem dos grupos e dos indivíduos em sociedades diversas. Especificamente, esta investigação ocupa-se da fotografia que é matéria prima para a construção dos álbuns de casamentos católicos, tornando-os uma recontagem da narrativa do rito que celebra a união *eterna* entre dois cristãos.

Palavras-chave: ***Ritos de Passagem; Casamento Cristão; Fotografia; Álbuns de Casamento.***

ABSTRACT

It is inevitable to consider photography as an integrant symbol of collectivity's social life during the past two centuries. Capable to register the experienced facts, from the most current to the most distinguished and special, the photographic record is present in a general way in the lives of people, creating a link with the movements and facts which circumscribe their existences. That characterizes it – the photograph – as a time and space representative symbol. *Time*, this one, punctuated by the going-in and going-out through doors that give access into the main rooms of a house, corporative allegory used by Arnold Van Gennep on his 1997 book “The Rites of Passage”, to refer the social trajectory and social-passages-rites of groups and individuals, in diverse societies. Specifically, this investigation involves photography, which is the raw-material for the construction of catholic wedding's albums, turning them into a cut portion of the narrative that celebrates the *eternal* union between two Christians.

Key Words: *Rites of Passage; Christian Wedding; Photography; Wedding's Albums.*

INTRODUÇÃO

Temos presenciado e vivenciado que a sociedade está impregnada de símbolos que fazem parte de seu imaginário e que compõem os elementos de significação de sua linguagem e cognição. Os ritos de passagem a que naturalmente nos submetemos, no decorrer de nossas vidas, como indivíduos pertencentes a grupos – quer sejam eles social, político ou religioso – são institucionalizados, oficializados em forma de rituais. Estes, por sua vez, segundo Turner (2005), estão formatados como comportamentos prescritos que fazem parte da cultura de uma sociedade e que têm por referências crenças em seres e forças (sobre) naturais, estando, por isso, ligados intimamente às paixões e aos sentimentos catárticos dos indivíduos em seus respectivos grupos.

Os rituais são permeados de símbolos, e estes símbolos (ritualísticos) se configuram como objetos, ícones, relações, eventos, gestos e unidades espaciais em uma situação ritual, ainda segundo Turner, e estão intimamente ligados aos processos sociais, servindo como fatores de ação social.

Nesse contexto, “eventos-rituais” como batizados, início das aulas, aniversários, noivados, casamentos, circuncisões, rituais de puberdade, rituais de colheitas, cada um deles em seu cenário e com seus atores sociais, têm força de afirmação de valores e de perpetuação das relações que garantem a coesão social, conceito central dos estudos sociológicos do francês Émile Durkheim, que se refere à capacidade da sociedade de manter-se em certo consenso e ordem social.

Os rituais aos quais nos referimos – e que fazem parte desse conjunto de elementos coercitivos – são materializados na realização de cerimônias como, por exemplo, os casamentos – caso estudado aqui. E para que sejam eternizados na memória e no imaginário social, nada melhor do que o registro fotográfico para “eternizar” os efêmeros e voluptuosos – mas nunca insignificantes – fatos da vida social das coletividades e dos indivíduos, sobretudo os fatos institucionalizados socialmente como obrigatórios para um sentimento de pertencimento ao grupo.

Nesse viés, analisamos aqui também, a construção imagética dos álbuns de casamento como narrativas recriadas pelas imagens capturadas pelo fotógrafo.

1 – OS RITOS DE PASSAGEM NA VIDA DOS INDIVÍDUOS E A PRESENÇA DA FOTOGRAFIA

A vida dos seres humanos é permeada de fatos e atualizações que naturalmente vão acontecendo com o passar do tempo. O que é intrínseco a cada tipo de sociedade é a forma como se vivencia cada etapa superada, e isso faz parte do aporte cultural de cada uma delas.

Nas palavras de LAPLATINE (2005), por cultura entende-se que é

o conjunto de comportamentos, saberes e saber-fazer característicos de um grupo humano ou de uma sociedade dada, sendo essas atividades ‘adquiridas’ através de um processo de aprendizagem, e ‘transmitidas’ ao conjunto de seus membros (p. 120).

Tendo por base o *adquirir* e o *transmitir* da afirmação anterior, admite-se que se torna necessidade social uma forma de comunicação tida como propriamente cultural, que se configura tanto em trocas simbólicas – codificação e decodificação de mensagens – quanto na elaboração de atividades rituais como forma de celebrar passagens de etapas na vida dos indivíduos e das coletividades. Tais “eventos” estão, também, permeados de linguagem simbólica. Essa superação de etapas à qual nos referimos, dá ao indivíduo – social e psicologicamente – sensação de transmutação, melhoria, passo dado, o que fica comprovado pelo fato de que, grosso modo, nas sociedades – quer sejam ocidentais ou orientais, as do mundo contemporâneo ou as tribais – os mais velhos são considerados os mais “sábios”, são os que têm “experiências” justamente por serem os que já viveram mais, ou seja, seriam os mais evoluídos.

Na condução da vida humana, essas “passagens” de um estado a outro são marcadas pela presença de rituais – como já citamos ao considerá-los como forma intrínseca de troca e perpetuação simbólica –, eventos que pontuam, socialmente, o mudar de condição. Os ritos (ou rituais) são portas de acesso. Da Matta (1977), na introdução do livro *O Rito de Passagem* de Arnold Van Gennep considera que

O rito seria, senão a chave, pelo menos um dos elementos críticos da vida social humana (...) falar em vida social é falar em ritualização, donde minhas preocupações com o fenômeno da transformação e passagem do gesto rotineiro ao ato ritual e, também, minhas reflexões sobre os movimentos sociais coletivos, quando todo o sistema passa por um período especial, invertendo, neutralizando ou reforçando a realidade cotidiana (Da Matta, 1977 in Gennep, 1977, p. 12)

Partindo daí, já podemos dimensionar uma realidade que, para criar força e validade para os ritos de passagem, dita que a vida cotidiana – e os fatos que ocorrem aí – seriam repetições dos hábitos, o que nos dá subsídio para considerar, por outro lado, que os ritos seriam as inaugurações na vida social dos indivíduos, o *estar fora da rotina*. Mariza Peirano (2003) explicita isso em seu livro *Rituais Ontem e Hoje* ao propor que

Em todas as sociedades existem eventos que são considerados especiais. Na nossa, por exemplo, distinguimos uma formatura, um casamento, uma campanha eleitoral, a posse de um presidente da república, e até mesmo um jogo final da Copa do Mundo como eventos especiais e não-cotidianos. Quando assim vistos, eles são potencialmente “rituais”. O pesquisador deve, portanto, desenvolver a capacidade de apreender o que os indivíduos estão indicando como sendo único, excepcional, crítico, diferente (Peirano, 2003, p. 9).

Ao citar exemplos de categorias distintas tais como são um casamento – de cunho religioso – e um jogo de futebol – mais inclinado ao entretenimento –, a autora propõe que a natureza do evento-ritual não está em questão, não interessando seu conteúdo explícito, mas a forma como se apresentam; sua construção organizacional.

Para Durkheim, o que de fato importa à pesquisa no campo do social é que os fatos sociais são tidos como fenômenos socialmente significativos não por terem aspectos mais predominantes de uma vertente específica como clima, geografia, fatores psicológicos, pois, para ele, socialmente tem relevância e significado os fatos que não podem ser reduzidos a um único fator, tomando como princípio a perspectiva de *totalidade* em que vários elementos podem tornar-se ou não socialmente significativos. Entretanto, pode acontecer que certos parâmetros como diferenças geográficas, por exemplo, apresentem-se como elementos significativos, diria decisivos, na análise que está em andamento. Quando um elemento variável passa a ocupar um lugar determinante, de destaque, é porque este elemento tem relevância na análise. Daí passa a desempenhar um papel crítico na ritualização das situações sociais e, conseqüentemente, passa a ser um fato da consciência coletiva.

Nesses termos então, não há nada de óbvio em salientar o seguinte: para uma dada formação social é socialmente relevante, para outra pode não ser.

Socialmente, os signos se metamorfoseiam, pois adquirem um sentido específico para quem o batizou neste ou naquele aspecto. A sociedade transforma signos em símbolos, e mais: confere-lhes vida. Aliás, os símbolos, para Nasser (2003), são *a certeza de que estamos vivos* (p. 6), pois eles carregam em si uma luz interna que nos aciona para o que já vivenciamos e para aquilo em que depositamos valor. A isso me refiro no intuito de antecipar a importância do surgimento de um novo símbolo que permeia a

existência e o expressar-se dos símbolos das nossas ritualizações: a fotografia, à qual nos referiremos no decorrer das exposições, já que é objeto de análise do mesmo.

O filósofo Henrique C. Lima Vaz considera o homem “um ser de relações”, e trata disso em seu livro *Antropologia Filosófica I*, pressupondo uma totalidade que abarca as relações do indivíduo com o mundo, com ele mesmo e com o transcendente. Nesta sua relação com o mundo é que entra em cena a linguagem como mentora do *discurso* que este produz, descrevendo e dando nome ao mundo que está ao seu redor. A este respeito, fala Nasser (2003) que

Quando nós estamos plenos de alegria ou de tristeza, quando algo nos acontece que parece ser maior do que nós, quando nós transbordamos de nós mesmos, precisamos conversar com alguém que nos compreenda. Nesse momento, pode se dar um diálogo com um amigo ou com uma amiga, isto é, com alguém que o ame. Porém, como expressar o que estou sentindo e pensando se nem eu mesmo consigo entender? Nesse momento usamos os símbolos. A linguagem simbólica, portanto, é uma ponte que liga o homem ao outro homem no que de mais humano cada um possui (...) a linguagem simbólica é usada quando se esgotam as expressões comuns, quando o desconhecido está presente. (Nasser, 2003, pp. 7 e 8).

Os rituais estão permeados dessa linguagem simbólica a que se refere Nasser (2003), utilizando-se dela para apontar as representações e os valores de determinado grupo ou sociedade, pois aquilo que, simbolicamente é representado no ritual, também está presente no dia-a-dia e vice-versa. Para Peirano (2003), rituais são bons para transmitir valores e conhecimentos e também próprios para resolver conflitos e para reproduzir as relações sociais. Tal percepção é ratificada pela definição do antropólogo Stanley Tambiah e citado por Peirano em seu livro:

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual pode ser “performativa” em três sentidos: 1) No sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento]; 2) No sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria o nosso carnaval] e 3) finalmente, no sentido de valores inferidos e criados pelos atores durante a performance [por exemplo, quando indicamos como “Brasil” o time de futebol campeão do mundo]. (Tambiah, 1985 *apud* Peirano, 2003, p. 11).

De acordo com o pensamento exposto, há uma aproximação muito grande entre ritual e *performance*. Austin nos dará, mais a frente, suporte para essa discussão.

Nessa transmissão de valores a que se propõem os rituais, segundo Peirano, quero destacar a presença da já citada fotografia, uma vez que este suporte midiático funciona, socialmente (também), como registro e perpetuação de atos e palavras (!).

Cria-se, a partir da fotografia, um código que, por fazer parte de uma mensagem que está inserida num dado contexto social, ganha força de veracidade, pois “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 1984, p. 13). Essa sua captura do real – tão discutida e questionada – evidencia-se pelo fato de que ela – ainda pensando com Barthes – jamais se distingue de seu referente, daquilo que ela representa.

Entretanto, antes mesmo de falar sobre fotografia, devemos falar sobre a essência de sua expressão: a imagem. A leitura que se faz de uma fotografia concretiza-se como uma decodificação, já que é um arranjo imagético fruto da leitura de um olhar – o do fotógrafo que a capturou – que cria um código para se comunicar com quem a vê.

Na reflexão de Rudolf Arnheim, segundo o que expõe Aumont (1993), a imagem, em sua relação com o real, adquire valores que qualificam sua natureza. Tais sejam eles: representatividade, simbologia e significância. O primeiro refere-se à representação de coisas concretas, pois aqui a imagem está no lugar do objeto; o segundo trata da representação do abstrato, definido de forma pragmática pela aceitabilidade social dos símbolos representados; e o terceiro está no nível da representação arbitrária em que, por exemplo, uma placa de trânsito que contém um triângulo voltado para baixo significa, por convenção, dentro da linguagem leis de trânsito, que devo dar a preferência.

Uma mesma imagem, entretanto, pode carregar em si mais de um desses valores ou mesmo todos. O que muda sua natureza é o uso e a leitura que a ela se dá.

No curso da história, viu-se as imagens nas Igrejas desempenharem sentido simbólico na medida em que foram – e são – capazes de dar acesso ao sagrado pela manifestação mais ou menos direta de uma presença divina, nas palavras de Aumont (1993). A cruz, por exemplo, para os cristãos, tem esse valor. As estatuetas dos santos reclamam também essa atenção, ainda que não deixem de ser também representações figurativas de homens e mulheres que tiveram existência singular.

Assim, a fotografia – como imagem que é – insere-se nessa discussão e emparelha questões como: o que há nela? Que espécie de janela é? Para onde aponta? O que recorta? (Se de fato recorta).

Em Peirce, segundo Nöth (1998), temos que a fotografia seria, primeiramente, um índice. Em um segundo momento ela pode se tornar parecida com o seu referente, o que a elevaria à categoria de ícone, e tornar-se-ia símbolo ao adquirir sentido.

Para ele – Peirce – um signo seria tudo que, sob certo aspecto (e não em todos os aspectos), está para alguém no lugar de algo – seu objeto. O signo não seria uma classe de objeto, mas uma função de um objeto no processo de semiose.

Em Durand (1988), “a maioria dos signos são subterfúgios de economia, remetendo a um significado que poderia estar presente ou ser verificado” (p. 12). São meios de economizar as operações mentais. Para o autor, como também para Peirce, o símbolo seria pertencente à categoria do signo, diferente do que propõe Aumont. Seria o signo concreto – portador de significado – que evocaria, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de ser percebido.

Também para Dubois (1994), a fotografia seria mais que uma representação de algo. Ela vai além de seu caráter pictural, de uma “figura de papel” que aprisiona um objeto finito, pois está atrelada às circunstâncias nas quais fora concebida. Traduz-lhe, o autor, por imagem-ato, um conceito próprio.

Há de se salientar a credibilidade da adoção do uso desta forma de documento – a fotografia –, visto a seriedade do motivo que se empenha em registrar. Para Dubois,

existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de automatismo de sua gênese técnica. (Dubois, 1994, p. 25).

A foto, socialmente, pode ser percebida como uma espécie de prova necessária e suficiente, além, é claro, de ter o caráter de memória, o retorno do morto, como consideraria Barthes (1984), assunto que trataremos mais adiante na ocasião em que expusermos sobre os álbuns.

Na análise que faz acerca da questão da fotografia como espelho do real, transformação do real, e traço do real, nesta última tendência, Dubois (1994) considera a imagem fotográfica enquanto índice da realidade, pois apesar da combinação de códigos a que está submetida no seu processo de elaboração – como citei no início –, a fotografia nos traz um forte sentimento de realidade, do qual não podemos nos livrar. Há nela, uma inevitável relação entre imagem e referente. Na concepção de Barthes (1984), a fotografia – como imagem que é – sempre traz consigo seu referente.

Segundo suas exposições, Flusser (1985) assume a proposição de que as imagens assumiram, ao longo da historicidade, a responsabilidade de suprir uma provável crise de registros escritos. Vê-se isso acontecer com a fotografia. Não entraremos no mérito da crise, mas no da substituição.

Quem deseja arquivar a própria vida, narrá-la tornando-a patrimônio memorial para a posteridade – filhos, netos – ou simplesmente para ter uma arquivagem satisfatória, fá-lo-á, normalmente, por meio de registros fotográficos, pois, como diz Flusser (1985),

o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas (Flusser, 1985, pp. 7-8).

Tal afirmação inicia uma discussão a cerca do que são as imagens e o que querem. Para onde querem conduzir nosso olhar? O conceito de olhar aqui está além do caráter fisiológico, engloba a capacidade de criação de imaginário. Em Flusser (1985), ainda, temos que a “imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens” (p. 7). Em termos de comunicação e trocas simbólicas, diríamos que a imaginação está no nível da codificação das mensagens que queremos transmitir.

Retomando Aumont, a respeito do que diz Gombrich (1985), considera por função primeira da imagem, garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual: ela desempenha o papel de descoberta do visual, ou seja, a imagem é "objeto", mas também é método, pois através do processo cognitivo de leitura imagética, o homem aprende com as próprias imagens, a fazer leituras sobre elas. As imagens, como já mencionado, passam a fazer parte da vida. Passam a ser objetos de afeto, pois transportam em si uma grande carga emocional. Mais especificamente, a imagem-fotográfica tem isso de emoção e sentimentos impregnada em sua ópera visual. Nas páginas dos jornais podemos ver, por exemplo, fotos de pessoas mortas em assassinatos – ainda que turvas, embaçadas, na tentativa de preservação da identidade do moribundo ou para dar uma dose de eufemismo à cena – que logo nos causam repúdio a ponto de nem quereremos afixar o olhar nelas por muito tempo. Do contrário, se vemos o registro de gesto inacabado de um casal flagrado olhando-se segundos antes de um beijo, a sinestesia logo cria uma rede aguçada de sentidos e podemos sentir o cheiro do vermelho-amor; ou somos induzidos a comprar o creme dental que a farmácia ao lado divulga em um cartaz no qual há uma bela moça com dentes alvos, impecáveis, objetos de desejo. Causa da pulsão: Imagem.

Ao registrar sua vida por meio de fotografias - ordenadas em álbuns físicos ou virtuais -, o homem deseja capturar o que há de mais sublime - e entretanto efêmero - que há em cada momento que vive. E a imagem cumpre esse papel. Essa função psicológica desempenhada por ela, segundo Aumont (1993), é a de veicular, sob forma necessariamente codificada, o saber sobre o real. Essa mimese é assunto a se desenvolver nos capítulos que se seguem.

A relação com o real inerente a esse suporte configura-se na percepção que defende Barthes (1984) ao afirmar que “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente (...) ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve” (p. 13). Entretanto, ela - a fotografia - na qualidade de rito familiar cria sim outro significado, vai tornando-se móvel, pois carrega em si a memória que se torna viva a cada golpe de olhar, mas para as pessoas adequadas, visto que a elevação à categoria de signo está intimamente ligada ao fato de criar em si significado.

2 – CASAMENTO: RITUAL COLETIVO

Vimos a criança admitida à adolescência e à puberdade social. O estágio seguinte é a idade madura, que é mais bem caracterizada pela fundação de uma família. Esta mudança de categoria social é extremamente importante porque acarreta pelo menos para um dos cônjuges, uma mudança de família, de clã, aldeia ou tribo. Às vezes mesmo os próprios esposos vão viver em uma casa nova. Esta mudança de domicílio é marcada nas cerimônias (Gennep, 1977, p. 104).

Em Gennep, nas etapas de amadurecimento do indivíduo temos, como explicita o texto acima transcrito, a ideia de casamento admitida pelo autor. Sobre a constituição de um novo “domicílio social”, ressalta o autor que esta etapa é marcada pelas cerimônias.

A formalidade do cerimonial do casamento tem suas raízes, segundo Brandão (1999a, p. 287), na Grécia antiga, em que se realizavam festas em honra à deusa Deméter (a mãe-terra). Entretanto, especificamente no mês de maio, a festa tinha características distintamente agrárias e denominava-se Tesmofórias (“*thesmós*”- instituição sagrada, lei; “*phérein*”- estatuir, estabelecer). Era uma forma de agradecer à deusa legisladora que *tendo ensinado os homens a cultivar os campos, instituiu o casamento, fundando assim, a sociedade civil*. Talvez venha daí também a tradição de considerar o mês de maio como o mês das noivas.

Para o mesmo autor, a palavra *casar* pode apresentar duas variações de significado, tais sejam: para o homem, “conduzir a mulher (para casa), comandar”; e para a mulher, “cobrir-se com um véu, velar-se, recolher-se, ocultar-se” (cf. Brandão, 1999b, p. 222; 1993, p. 72-74). A proposição nos leva a entender que para homem e mulher o significado do casamento é diferente. Pode, por exemplo, tratar-se de uma espécie de rapto, na análise feita por Gennep. Brandão faz lembrar que no casamento greco-latino, esse *rapto* suposto era representado não apenas pela simulação da fuga da noiva, como também pelo gesto de o marido colocá-la nos braços e fazê-la introduzir em sua casa.

O fato nos rememora dois gestos que ainda persistem nas cerimônias de casamentos cristãos hoje. Primeiro, o fato de que a maioria dos noivos leva sua amadas no colo em direção a entrar na casa onde morarão ou mesmo para adentrar no quarto de núpcias onde escolheram ficar, ainda que isso seja feito apenas em caráter de descontração, muito mais do que em caráter ritualístico, com a intenção de transmitir força, vigor e o fato de que agora, aquela moça está sob sua responsabilidade, entretanto, este último aspecto não é tão

forte. Segundo, o atraso tradicional da chegada da noiva à igreja, no caso do casamento citado, seria mesmo uma simulação da fuga, do “rpto” a que se refere o autor.

O rito do casamento moderno atesta, em certos aspectos, segundo Brandão (1999a) que os mitos, ou mesmo alguns elementos míticos, resistem ao processo de desmitificação graças a uma doutrina religiosa dominante. Nesse sentido, ainda segundo o autor, “sob muitos aspectos o Cristianismo salvou a mitologia: dessacralizou-a de seu conteúdo pagão e ressacralizou-a com elementos cristãos, ecumenizando-a”. (p. 32).

Sabe-se que em cada cultura é peculiar a significação e o ritual concernente ao casamento, podendo ser de diversas formas a natureza dessa agregação entre indivíduos – que inclusive podem ser de religiões, raças e etnias diferentes. Entretanto, ocuparemos estas páginas discorrendo sobre um específico: o Casamento Cristão, como mesmo acabamos de mencionar. Contudo, não faremos isso sem antes ambientalizar o assunto de uma maneira um pouco mais genérica e exemplificativa.

Entre os Ndembu, o rito “casamento” tem um aspecto virilocal, em que a mulher, separada de sua linhagem, inclusive de sua mãe – fato que para os Ndembu tem muito significado – é levada por seu marido para morar na aldeia dele, o que depois gerará certo conflito explícito entre os princípios de virilocalidade e matrilinearidade tão presentes na cultura do povo citado.

A cerimônia do *N’kanga*, o ritual de puberdade de uma moça entre os Ndembu (mesmo que essa etapa na noiva não tenha ainda se concretizado fisiologicamente, pois no caso, mais interessa o amadurecimento em outros aspectos e a celebração social da passagem), é visto na cultura local como parte do ritual do casamento, marcando com isso, a transição (passagem) da condição de menina para a condição de mulher, o que a deixa apta a tornar-se núcleo de um novo seio social.

É válido comparar esse ritual às comemorações de debute, em nossa sociedade, das moças ao completarem as famosas “15 primaveras” em que, através de um ritual simbólico, a moça que está aniversariando entrega uma boneca (de rosto, mãos e pés de porcelana) a uma pequena menina como se estivesse se despedindo da fase “infância” e adentrando a uma nova condição: a de uma jovem mulher. O fato pode ser testemunhado, inclusive, pela narração de um mestre de cerimônias enquanto a moça desce a escada espiralada com um belo vestido de princesa.

Assim também, para os Ndembu, segundo Turner (2005), o ritual faz com que a menina adentre em uma nova categoria social: a das mulheres adultas, maduras. Essa nova

etapa, aliás, seu novo estado custar-lhe-á conflitos a partir do momento em que precisará enfrentar a entrada na comunidade moral das mulheres.

O fato de que as moças da sociedade Ndembu são levadas para a tribo de seus maridos após o casamento (princípio de virilocalidade), traz algumas questões que devem ser observadas. Cito: celebrar o casamento de dois jovens de duas tribos (castas, famílias, grupos sociais, etc) distintas significa envolver no processo ritual dois mundos que se entrecruzam, quer sejam a família da moça e a família do jovem rapaz.

Uma discussão emerge: Com quem se vai casar afinal? Digo não no sentido da escolha do (a) parceiro (a), mas, sobretudo considerando que a escolha do cônjuge já tenha sido feita, o rito de passagem implica na atuação de outros atores sociais envolvidos na situação.

Na percepção de alguns pesquisadores, o casamento é um rito de passagem, por excelência, coletivo, pois envolve os valores de, basicamente, dois grupos sociais. Há uma espécie de comutação, de simbiose, de troca, sobretudo, às vezes – e inclusive –, uma troca econômica. Sobre isto, Gennep diz

A complexidade dos ritos e os seres e objetos, a eles submetidos podem variar conforme o tipo de família a constituir. Mas de toda maneira, exceto no casamento livre, coletividades mais ou menos vastas estão interessadas no ato de união de dois indivíduos. As coletividades em questão são: 1º) as duas sociedades sexuais, às vezes representadas pelos rapazes e damas de honra, pelos parentes masculinos, de um lado, e femininos, de outro; 2º) os grupos dos ascendentes, em linha paterna ou em linha materna; 3º) os grupos dos ascendentes nas duas linhas ao mesmo tempo, isto é, as famílias no sentido comum da palavra, e às vezes as famílias em sentido amplo, nelas compreendidos todos os aparentados; 4º) as sociedades especiais (clã totêmico, fraternidade, classe de idade, comunidade dos fiéis, corporação profissional, casta) a que pertencem um ou outro dos jovens, ou ambos, ou o pai e a mãe deles, ou todos os seus parentes; 5º) o grupo local (povoado, aldeia, bairro da cidade, grande fazenda, etc.). (Gennep, 1977, p. 106).

Sobre o alcance econômico do casamento, o autor refere-se às relações de negociação que se misturam aos ritos propriamente ditos. Além de outras significações, segundo Gennep, a união de dois membros de uma sociedade implica no deslocamento de um dos dois para a tribo do cônjuge, o que significa que uma das famílias vai “perder” uma força viva de produção econômica sem qualquer tipo de compensação.

Entre os turco-mongóis, observa o autor, que o rito do matrimônio só é considerado definitivamente concluído quando o *kalim* – espécie de dote – é completamente pago. Isso pode levar anos.

O vínculo que é criado entre as coletividades (famílias), a partir da união dos dois indivíduos, é tão forte que em algumas culturas, no caso de que o rapaz venha a morrer,

seu irmão terá que desposar sua mulher agora viúva, pois, “o novo vínculo ligou não somente dois indivíduos mas antes de tudo, duas coletividades, que se esforçam agora para conservar sua coesão”. (Gennep 1977, p.107)

No que Gennep (1977) considera como *período marginal* está, por exemplo, a fase do noivado. Todo o tabu que existe em torno dessa etapa está intimamente ligado ao cruzamento de valores das duas coletividades. A tensão gerada caracteriza a etapa como um rito de separação, uma vez que um dos dois indivíduos (ou os dois) serão “apartados” de seus aposentos de progenitura para em seguida *agregarem-se* oficialmente através de uma cerimônia. “O noivado compreende a união sexual, mas o casamento enquanto ato social, só se conclui depois das estipulações econômicas” (Gennep, 1977, p 108), como já exposto anteriormente.

Para o autor, as coletividades, em geral, estão interessadas no ato de união de dois de seus indivíduos. Entre os *Botia*, por exemplo, Gennep observa que o rito do casamento envolve os tios de cada um dos cônjuges, conforme descreve

1º) os magos determinam se o casamento projetado é favorável; 2º) os tios da moça e os do rapaz reúnem-se na casa do rapaz, depois vão à da moça e pedem-na em casamento; 3º) se os presentes que levam são aceitos (cerimônia de *nangchang*), o negócio está concluído. Determina-se o montante do dote, e 4º) oferece-se aos intermediários uma refeição ritual acompanhada de orações (cerimônia chamada *khelen*). Após estas duas cerimônias, que são, como se vê, ritos de agregação das duas famílias, o rapaz e a moça podem se ver em completa liberdade. (Gennep, 1977. p. 108).

Outra peculiaridade do mesmo ritual entre o *Botia* que se apresenta como indício do que aqui se expõe sobre o envolvimento dos familiares é atestado pelo fato de que na cerimônia *changthoong* – parte do rito do casamento em que, segundo o autor, superadas outras etapas, os nubentes já podem ver-se com liberdade, simula-se o rapto da noiva na celebração de sua saída da casa dos pais para ir agregar-se, definitivamente, à família do rapaz – os convivas levam presentes à noiva e aos seus pais. “As cerimônias do noivado e do casamento duram, portanto, entre os *Botia*, ao menos três anos”. (Gennep, 1977. p. 109)

Gennep estudou os ritos na perspectiva de identificar seus mecanismos básicos, isto é, seus elementos constitutivos, revelando com isso que o ápice do acontecimento-ritual não é nada mais que uma das etapas de uma sequência sistemática de vários momentos e movimentos que, por sua vez, também têm sua importância e seus significados inerentes. É nesse sentido que toma valor a análise das etapas “marginais” e “de separação” como sendo componentes do processo ritualístico. Da Matta (1977), considera que

Van Gennep tomou os rituais de separação e margem como formando uma combinatória, um todo complexo, onde cada parte - embora pudesse não ser o

ponto crítico do rito – desempenhava um papel importante. E. R. Leach (1974), por exemplo, demonstra que os carnavais (ou mascaradas, como ele chama) são geralmente encerrados com uma formalidade; ao passo que ritos de agregação (como o casamento), onde a formalidade é básica e existe frequentemente tensão e conflito potencial (especialmente em sociedades tradicionais), são finalizados com festas onde a licenciosidade tem um lugar de destaque. (Da Matta, 1977 *in* Genep, 1977, p. 18).

Também Peirano aponta para a investigação de Genep referindo-se a estas três fases do ritual, vistas por ele como universais.

Para Van Genep esses rituais exibiam uma ordem comum: primeiro, havia uma separação das condições sociais prévias; depois um estágio liminar de transição; e, finalmente, um período de incorporação a uma nova condição ou reagregação à antiga. (Peirano, 2003, p. 22).

Assim, o estudo de Genep sobre os ritos ocupa-se em investigar as fases preparatórias – momentos anteriores ao rito –, o momento mesmo do rito e suas sequências finais. O que se observa é que a pulsante oscilação dualística que, presente na divisão clássica entre sagrado e profano, pode e não-pode, semelhante e diferente, homem e mulher – tão acentuada na pesquisa de Durkheim – apresenta-se, na investigação de Genep, de forma absolutamente relativa e rotativa, em que o que é considerado sagrado o é até o ponto de ser superado pelo que se apresenta como “mais sagrado” ainda, por exemplo.

Em vez de tomar o sagrado e o profano como polos estáticos e nitidamente separados, Van Genep os concebe como posições dinâmicas, com valores dados pela comparação, contraste e contradição, termos que ajudam a distinguir, separar e – conseqüentemente – estabelecer significado, conforme é do conhecimento geral a partir, sobretudo, da fundação da Linguística de Saussure. O sentido não está equacionado a uma essência do sagrado (ou do profano), mas na sua posição relativa dentro de um dado contexto de relações. (Da Matta, 1977 *in* Genep, 1977, p. 17).

Entretanto, Genep analisa o casamento não como um rito religioso, ligado ao mágico, ao sagrado, à esfera do intocável, mas considera-o – como aos ritos de uma maneira geral – como um fenômeno além de permeado de mecanismos que se repetem naturalmente, também dotados de significações intrínsecas, sendo uma delas a de unir o retalhamento interno natural da sociedade, já que o autor considera o sistema social como estando compartimentalizado, como sendo uma casa repleta de quartos e salas ligadas por portas – que em sua metáfora, seriam os ritos de passagem. Isso causa à sua análise, a introdução de um dinamismo cheio de contrastes, onde a necessidade de incorporar o novo, reduzir as incertezas e realizar passagens de um *status quo* para outro, deslocando-se

constantemente, é imprescindível. Daí surge a superação da visão dualista engessada proposta pela sociologia de Durkheim e Mauss.

Ao contrário, Gennep estava mais interessado na dinâmica de mudança que o ritual favorecia, por isso mesmo foi que, em sua investigação em torno dos ritos de passagem, demonstrou muito interesse nas fases liminares, onde essa dinâmica e instabilidade se demonstravam de forma ainda mais clara.

Van Gennep demonstrava um grande fascínio pela fase liminar dos rituais, quando indivíduos ou grupos entram em um estado social de suspensão, separados da vida cotidiana, porém ainda não incorporados a um novo estado. Nesse momento, indivíduos são “perigosos”, tanto para si próprios quanto para o grupo a que pertencem. A função dessa fase é reduzir as tensões e os efeitos perturbadores próprios a mudanças. Van Gennep, no entanto, estava consciente de que nem sempre essa é a fase mais significativa de um ritual: por exemplo, em funerais predominam ritos de separação, os casamentos tendem a enfatizar ritos de incorporação, e ritos de transição dominam as cerimônias de puberdade. (Peirano, 2003. p. 22- 23).

Sobre o que diz Peirano a cerca da concepção de Gennep, sobre os ritos preliminares, podemos considerar o noivado – já citado ao nos referirmos ao conceito de período marginal, proposto por Gennep – como uma destas etapas preliminares e de “suspensão” a que os indivíduos submetem-se numa tentativa de “preparar o terreno” para avançar um pouco mais, pois haverá uma mudança de papel, e essa mudança exige uma preparação. Da Matta (1977), ainda na introdução do livro de Gennep, faz referência à concepção de Gluckman que considera que os ritos têm função de separar papéis. Assim fala:

Os ritos de passagem são realizados para dividir papéis sociais em universos altamente totalizados, onde as relações sociais tendem a uma multiplicação (são, nas suas palavras, *relações multiplex*) e todos se ligam com todos. Nestes sistemas, que caracterizam os sistemas tribais, a teia de relações sociais tem uma realidade maior do que o indivíduo, de modo que separar papéis é um ponto básico, realizado com o auxílio dos rituais, sobretudo dos ritos de passagens. (Da Matta, 1977 in Gennep, 1977, p. 20).

Podemos considerar, a partir da citação, que não apenas nas sociedades tribais essa mudança de papel oficializada através dos ritos pode ser observada, pois quando numa união entre dois indivíduos cristãos, por exemplo, o homem deixa a casa de seu pai e assume um lar com suas responsabilidades, deixa de ser apenas filho – que estava, entre outros aspectos, sob a tutela financeira dos pais, ainda que já fosse empregado – e passa a ser agora o “homem da casa”, com a responsabilidade de prover suprimento para sua família. Isso indicia um novo papel que lhe foi confiado, e a comunidade cristã e a própria

sociedade pedirá contas da gestão desse “novo cargo social”. E o rito, por sua vez, oficializa o abrir as portas dessa nova condição.

O certo, e observável, é que o homem vive em constante oscilação, vive de passagem, em todos os sentidos, e para isso, precisa ritualizar, para tornar oficial a etapa que adentrara e assim segue numa pulsação que o posiciona ora individual, ora coletivamente.

3 – CASAMENTO CATÓLICO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL: A PRESENÇA DA FOTOGRAFIA, DO FOTÓGRAFO E DO FOTOGRAFADO.

Nos rituais de casamento das sociedades tribais estudadas e citadas por Genep (1977) em seu livro *Os Ritos de Passagem*, no capítulo VII (Noivado e Casamento), são considerados os aspectos peculiares do rito em cada povo, em cada cultura. Entretanto, conseguimos traçar um paralelo identificando semelhanças, como a presença de refeições comemorativas, cortejos que acompanham as jovens que irão assumir a nova condição, o envolvimento das famílias nos ritos preliminares entre outros.

A presente investigação, como já citado, propõe-se a analisar o ritual de casamento entre um homem e uma mulher que estão sob as leis da doutrina católica. Esta ótica – a do casamento cristão-católico – será abordada nesse capítulo com um pouco mais de minúcia, passando pelas etapas e simbolismos que compõem a referida cerimônia entre os católicos.

Ao denominá-lo casamento cristão-católico, a intenção é diferenciá-lo do casamento realizado entre os cristãos de outras denominações. Assim, acertemos chamá-lo, sinteticamente, de casamento católico.

Sobre a cerimônia do citado rito, em seu desenvolvimento é permeada de um simbolismo que reflete a própria vida em sociedade. Aliás, segundo Peirano (2003), o que se encontra no ritual também está presente no dia-a-dia – e vice-versa.

No caso, vê-se o casamento como um gesto que oficializa tanto para a sociedade quanto para a comunidade de fiéis, o acordo feito entre duas famílias que deram uma, seu filho, e outra sua filha para que constituam um novo núcleo social – e cristão. Genep (1978) considera – reforço – que “o novo vínculo liga não somente dois indivíduos, mas antes de tudo, duas coletividades, que se esforçam agora por conservar sua coesão”. (p.107). Os próprios nubentes desbravam uma nova etapa, ou melhor, um novo *locus* na sociedade. Adquirem o status de casados e assim passam a administrar sua casa, seus filhos – finalidade principal do casamento entre os cristãos – e suas responsabilidades juntos um do outro e não mais exclusivamente, com sua família de progenitura. Essa nova etapa desses dois indivíduos é uma passagem marcada pela realização de uma cerimônia celebrada num templo católico, em torno da qual há a oficialização do laço que os unirá.

De acordo com o Catecismo da Igreja Católica (CIC) – a carta magna que rege os procedimentos doutrinários e sociais (em certos aspectos) entre os católicos –, o casamento é um dos sete sacramentos administrados aos fiéis. Segundo o CIC, por sacramento entende-se que

A palavra grega “*mysterion*” foi traduzida para o latim por termos: “*mysterium*” e “*sacramentum*”. Na interpretação ulterior, o termo “*sacramentum*” exprime mais o sinal visível da realidade escondida da salvação: “*Non est enim aliud Dei mysterium, nisi Christus* – Pois não existe outro mistério de Deus a não ser Cristo”. A obra salvífica de sua humanidade santa e santificante é o sacramento da salvação que se manifesta e age nos sacramentos da Igreja (...). Os sete sacramentos são os sinais e os instrumentos pelos quais o Espírito Santo difunde a graça de Cristo, que é a Cabeça, na Igreja, que é seu Corpo. A Igreja contém, portanto, e comunica a graça invisível que ela significa. É neste sentido analógico que ela é chamada de “sacramento”. (CIC, p. 223, cân.774).

Assim, considera-se que o sacramento é o sinal sensível de comunicação entre a divindade e o fiel submetido à doutrina. O sacramento é manifestado por palavras e ações – através de ritos – e são métodos eficazes de religação do humano com o divino, para elevar o profano à categoria de sagrado, ou ao menos para deixá-lo em comunhão com ele. Os ritos visíveis sob os quais os sacramentos são celebrados significam e realizam as graças próprias de cada sacramento.

Eles – os sacramentos – “atingem todas as etapas e os momentos importantes da vida do cristão: dão à vida de fé do cristão origem e crescimento, cura e missão.” (CIC, p. 339, cân. 1210). Assim, temos que considerar que, na vida dos fiéis cristãos, os sacramentos estão diretamente ligados aos ritos de passagem a que um indivíduo ritualizará. Entretanto, oficializa, a nível doutrinal, apenas sete, o que pode ser revisto, partindo do ponto de que outras etapas podem ser vividas pelo indivíduo, pois mesmo que este esteja sob as ordens estabelecidas pela Igreja, como ser social vive também ocasiões em sua vida que podem ser ritualizadas como, por exemplo, ganhar o primeiro sutiã ou *soutien* (do francês *suporte*) é para uma menina, uma passagem de nível. Ela adentrará no grupo dos indivíduos do seu gênero (mulheres) que já desenvolveu os seios, indício de que se lhe aproxima a idade adulta. É, como diria Gennep, um acontecimento *marginal* que a prepara para outros ritos inerentes à idade adulta que estão por vir.

Voltando ao casamento cristão, este é um rito de passagem oficialmente considerado pela Igreja e que, por isso, coincide com a definição e categorização de *sacramento*. O casamento é uma dessas instituições sacramentais e sobre sua natureza, o Catecismo diz:

Do matrimônio válido origina-se entre os cônjuges um *vínculo* que, por sua natureza, é perpétuo e exclusivo; além disso, no matrimônio cristão, os cônjuges

são robustecidos como que consagrados por *um sacramento especial* aos deveres e à dignidade de seu estado. O consentimento pelo qual os esposos se entregam e se acolhem mutuamente é selado pelo próprio Deus. De sua aliança “se origina também diante da sociedade uma instituição firmada por uma ordenação divina”(...). (CIC, p. 448, cân. 1638-1639)

Durante toda a cerimônia social/religiosa – assim podemos chamá-la, uma vez descritas suas qualidades enquanto oficialização de laços sociais e espirituais – o que vemos são símbolos elencados formando o corpo de um ritual que passa a adquirir caráter de idealização, pois os acontecimentos se dão de forma a seguir um padrão ditado por um modelo que não está no tempo e espaço naturais, fora das regras cotidianas, mas que obedecem a normas validadas pela própria sociedade e por sua força de atuação. Durkheim (1989), a respeito, diz

Já que é por vias mentais que a pressão social se exerce, ela não podia deixar de dar ao homem a idéia de que existe fora dele uma ou mais forças, morais e eficazes ao mesmo tempo, das quais depende. Essas forças ele deveria concebê-las, em parte, como exteriores a si, porque elas lhe falam em tom de comando e às vezes o obrigam a violentar as suas tendências mais naturais. Certamente, se ele pudesse ver imediatamente que as influências que ele sofre emanam da sociedade, o sistema das interpretações mitológicas não teria surgido. (Durkheim, 1989, p. 263).

Isto expõe na intenção de fazer compreender, segundo seus conceitos, que o indivíduo tem seus pensamentos e vontades induzidas pela força e por sistemas simbólicos que se instauram na vida em sociedade, pois segundo ele, “a voz de todos tem tonalidade que a de um só não poderia ter” (p. 262), segundo ele, a sociedade, além da força exterior que age sobre nós, é também a força que penetra as consciências individuais. Ela torna-se “parte integrante do nosso ser, e, por essa razão nos educa e nos faz crescer”. (p. 264). É nesse sentido que “partidos, políticos, econômicos, confessionais, cuidam de provocar reuniões periódicas onde os seus adeptos possam revivificar a sua fé comum manifestando-a em comum” (p. 264) para que seja fortalecida. É assim também que se fortalecem os mitos e as tradições orais nas sociedades, pela força que têm em conduzi-las e organizarem-na.

Retomando Gennep (1978), os ritos das cerimônias de casamento, os movimentos e os objetos atribuídos ao acontecimento podem variar de acordo com o tipo de família que o realiza, mas a maior parte das etapas é comum a todos os cerimoniais dessa natureza.

As observações que serão expostas são resultado de reiterada observação de cerimônias ocorridas entre famílias de classe média em Fortaleza, Ceará, nos últimos dois anos, o que significa dizer que, mesmo entre católicos, as peculiaridades da cerimônia

podem mudar de acordo com a classe social, por exemplo, ou pela região do país onde acontecem.

Para início, sejam os grupos das linhagens da família de cada um dos nubentes – tanto a família a que estão ligados diretamente, quanto a família do pai e a da mãe; sejam os grupos chamados por Gennep de sociedades especiais (clãs, fraternidades, comunidade dos fiéis, corporação profissional); sejam grupos locais como bairro, povoado, aldeia, todos estarão presentes no dia e local marcados para o acontecimento em questão.

O interesse das coletividades em participar do “evento-ritual” – tornando-se parte dele – que celebrará a união de dois indivíduos é uma das características que se tangencia na maioria dos casos das cerimônias analisadas.

Entretanto, a presença das pessoas que comparecem à cerimônia se dá através do ato de convidar – realizados pelos noivos ou mesmo por suas famílias – que se materializa no objeto “convite-impresso” postado ou mesmo entregue de forma presencial. A emissão deste documento que dará acesso ao grupo dos convidados, nos casamentos planejados com antecedência, acontece em geral cerca de dois ou três meses antes da data do festejo, pois de acordo com o site especializado no assunto *noivas on line* (www.noivasonline.com.br), esse tempo é o período que os noivos terão para receber a confirmação de quantos convidados de fato comparecerão à celebração religiosa e à festa.

Aspectos como esse podem – e devem – ser mencionados no estudo em questão. Entretanto, nos ateremos em etapas e características da cerimônia em si que estão ligadas diretamente ao fazer fotográfico.

3.1 – Fotografia de casamento como representação social.

Como já citamos, a cerimônia está endossada por símbolos que garantem a legitimidade do ritual: o local onde se realiza; o cortejo de entrada – e os lados de posicionamento dos indivíduos de cada sexo; as damas e os pajens; as flores; as roupas – e suas caldas, grinaldas e cores; as alianças – e seu cortejo de entrada; quem entra com quem – e por onde; as partes da cerimônia – com seus enunciados e respostas; a água dita benta que asperge as alianças; o fogo da vela acesa no altar rememorando o fogo do sacramento batismal; o representante divino para sacramentar a decisão; o levantar, o sentar e o ajoelhar-se; o arroz e também o buquê arremessados; e tantos outros que podem variar de acordo com a peculiaridade de cada um, seus gostos, sua visão de mundo, mas que estão em torno de um padrão ditado por uma “gramática social” no capítulo referente à realização de cerimônias.

E, nas palavras de Dubois (1994), recortando o tempo e o espaço com seus golpes instantâneos, está um novo personagem que já faz parte deste ritual: o fotógrafo de casamento. Dentre outros aspectos – estéticos, de registro, de memória – as fotografias nessa ocasião assumem, também, caráter de representação social.

Destacando-se no assunto representações, Émile Durkheim, em 1989, com a obra clássica *As formas elementares da vida religiosa*, foi pioneiro no assunto. O autor francês aborda o viés voltado à importância da sociedade nas formas de representações do indivíduo. Para ele, o indivíduo isolado não pode expressar representações; essas são parte da sociedade, pertencem a ela, são manifestadas exclusivamente por ela. Em nenhum momento o autor cita o termo “representações sociais”, mas refere-se às representações coletivas como formas de aprendizado que o indivíduo faz da sociedade onde vive. Para ele, indivíduo e sociedade são dois campos separados de estudo. Porém, o coletivo sempre vai prevalecer, porque o individual é limitado, enquanto o social é dotado de maior intelectualidade, como fica claro no texto a seguir:

Compreende-se, assim, de que maneira a razão tem o poder de ultrapassar o alcance dos conhecimentos empíricos. Não deve isso a uma virtude misteriosa qualquer, mas simplesmente ao fato de que, segundo uma fórmula conhecida, o homem é duplo. Há dois seres nele: um ser individual, que tem sua base no organismo e cujo círculo de ação se acha, por isso mesmo, estreitamente limitado, e um ser social, que representa em nós a mais elevada realidade, na

ordem intelectual e moral, que podemos conhecer pela observação, quero dizer, a sociedade.” (Durkheim, 1989, p.18).

Neste sentido, verificamos que o autor dá uma ênfase muito maior ao coletivo do que ao individual, fazendo uma dicotomia entre tais ramificações. Para Durkheim, só há conhecimento quando este é exprimido de uma consciência coletiva. Seu trabalho expressa isso por meio de exemplos de ritos e crenças religiosas, que fazem a população pensar e agir de acordo com seus princípios.

A perspectiva elaborada pelo autor de que o indivíduo não existe sem a sociedade mostra que, para ele, o indivíduo sozinho pouco representa, precisa da sociedade para se firmar enquanto indivíduo e, conseqüentemente, expressar representações.

Nesse aspecto, seria oportuno dizer, considerando que o próprio ritual do casamento é uma representação social, que os álbuns de casamento – não só os desse tipo, mas os álbuns de família em geral – seriam também formas de representação, já que neles estão registradas as etapas eleitas como principais no desenrolar da cerimônia cujas coletividades assumem lugar fundamental, o que faz com que tenham papel tão importante quanto o dos próprios noivos no tocante ao registro fotográfico. Nesse viés é que poderíamos dizer que ele – o álbum – assume o papel de comunicar e afirmar a validade do evento-ritual que fora digno de registro. Mas, segundo a visão de Durkheim, o casamento – e conseqüentemente seu registro fotográfico – só teriam validade por se dar de forma social.

Em 1922, surge uma nova abordagem envolvendo o tema representações, mas, diferentemente da visão de Durkheim, o autor Lucien Lévi-Bruhl fala sobre as representações com outro viés. A obra *A mentalidade primitiva* consolida Lévy-Bruhl como segundo grande pensador sobre as representações. No livro, o autor classifica a mentalidade de acordo com os sentimentos e representações primitivos. O estudioso não aponta as representações coletivas como uma verdade que abrange a totalidade; para ele cada grupo possui suas verdades, logo, suas representações.

Lévy-Bruhl remete às representações primitivas voltadas aos valores emocionais de cada objeto a ser representado:

O que é concretamente representação para nós, encontra-se combinado com outros elementos de caráter emocional ou motor, colorido e manchado por eles e, por isso implicando uma atitude diferente com respeito aos objetos por ele representados. (Bruhl, 2008, p. 36).

Nesse sentido, Lévy-Bruhl aponta uma tendência ao mostrar que o lado individual também possui representações, principalmente voltadas ao sentido emotivo. Portanto, o que pode ser muito valorizado por um grupo, pode não representar nada para outro. As representações primitivas partem de sentimentos considerados primitivos, como a emoção, exposta na citação do próprio autor.

Diferentemente de Durkheim, Lévy-Bruhl aponta o intelectual e o emocional como fontes geradoras das representações e, com este pensamento, o autor dá uma importância ao sujeito, não apenas à coletividade. A obra de Lévy-Bruhl tem importante papel na teoria das representações, pois se arrisca a mostrar que este assunto tende a fazer parte do campo da psicologia, construindo assim uma nova perspectiva para trabalhar as representações dentro do contexto social e individual.

A questão levantada por Lévy-Bruhl, assim, transforma a visão de Durkheim, pois acredita que a totalidade proposta por este último já fora superada na perspectiva de que cada grupo, cada sociedade tem suas relevâncias e seus traços culturais. O que em uma é relevante, na outra não tem significado, e assim por diante.

No ano 1961, sendo reeditada em 1976, uma tese de doutorado sobre o tema representações sociais no campo da psicologia é publicada. Trata-se da obra *Psychanalyse, son image et son publique* de Serge Moscovici. Esta obra foi relançada em 1976, e o objetivo principal do autor era retomar a idéia de representações coletivas de Durkheim e aplicá-las no campo da psicologia.

Moscovici acredita que cada indivíduo possui definições pré-estabelecidas sobre fenômenos, pessoas e acontecimentos. Isto acontece porque o indivíduo é exposto diariamente a imagens e idéias que lhe apresentam o mundo. Este fator atinge inconscientemente a formação de opinião e conhecimento do indivíduo, e resulta nas múltiplas representações que ele pode ter sobre determinado segmento. Estas imagens e idéias são manifestadas tanto no cotidiano do indivíduo, como também por meio dos diversos meios de comunicação:

“Impressionisticamente, cada um de nós está cercado, tanto individualmente como coletivamente, por palavras, idéias e imagens que penetram nossos olhos, nossos ouvidos e nossa mente, quer queiramos quer não e nos atingem, sem que o saibamos, do mesmo modo que milhares de mensagens enviadas por ondas eletromagnéticas circulam no ar sem que as vejamos e se tornam palavras em um receptor de telefone, ou se tornam imagens de televisão.” (Ibidem, p.33).

Nesse aspecto, queremos introduzir um fator primordial – mas não exclusivo desse tipo de fotografia – da questão dos álbuns de casamento: o olhar.

Há um movimento de metamorfose que permeia o fazer fotográfico, pois, segundo Roland Barthes (1948), a fotografia pode ser fruto de três práticas distintas e interpenetráveis, a saber:

Uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo, O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eídon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o espetáculo e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (Barthes, 1984, p. 20).

Assim, sobre o fotógrafo primeiramente, Barthes considera que “sua fotografia” está diretamente ligada à emoção que o move; ao fato da visão de mundo que tem; da percepção de representação; da escolha do que é importante; de um juízo de valor. Seu olhar está amparado por lentes que não vemos e que antecedem as objetivas que compõem seu aparato técnico. Estão infundidas, na verdade, em sua consciência, fazendo com que componham, nas palavras de Barthes (1984), a *Fotografia do Operator* ou a *Fotografia-segundo-o-Fotógrafo*, que supera o aspecto técnico que se configura no “entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico”. (Barthes, 1984, p. 21). Considera ainda que “o órgão do Fotógrafo não é o olho, é o dedo (...) quebrando com seu breve estalo a camada mortífera da Pose”. (Barthes, 1984, p. 30).

Na terceira parte do trabalho de Moscovici, “A história e a realidade das representações sociais”, o autor explora um pouco mais as representações dentro da comunicação social. Antes de tocar neste tema, Moscovici ensaia um histórico em relação às representações, chamando atenção de como o indivíduo enxerga o mundo externo por meio delas. O estudioso ressalta que determinados fatos sociais, vindos do nosso exterior, são vistos como uma afronta às nossas representações em relação ao mundo:

Nossas faculdades individuais de percepção e observação do mundo externo são capazes de produzir conhecimento verdadeiro, enquanto fatores sociais provocam distorções e desvios em nossas crenças e em nosso conhecimento do mundo (Ibidem, p. 169).

Ao abordar o tema dentro dos meios de comunicação social, Serge Moscovici observa o simbolismo que marca as representações na contemporaneidade. O autor aborda o poder de crescimento e expansão da mídia. Para Moscovici, devido à falta de limites conquistada pelos meios de comunicação, hoje as representações são parecidas em todos os lugares onde a mídia possui alcance.

Consideradas todas as coisas, à medida que a comunicação se acelera em nossa sociedade, a extensão da mídia no espaço social vai crescendo ininterruptamente. Duas coisas que merecem atenção podem ser então observadas. De um lado as diferenças entre as representações sociais estão obscurecidas, os limites entre o aspecto icônico e seu aspecto conceptual são eliminados. O desaparecimento das diferenças e limites as transforma mais e mais em representações de representações, faz com que se tornem mais simbólicas. (Ibidem, p.219).

Em se tratando dessa representação de representações, Moscovici nos remete à idéia de que estamos diariamente expostos a ouvir e ler opiniões de terceiros para formar as nossas. Sendo assim, representamos de nossa forma as representações que os profissionais dos meios de comunicação expressam, logo, nos tornamos ouvintes das representações de terceiros, que por nós também serão manifestadas.

Portanto, ao nos depararmos com o pensamento do autor, podemos refletir sobre este aspecto que remete a uma padronização das representações imposta pela mídia. A forma de tratamento de uma determinada notícia, a criação de estereótipos e até mesmo a formação de opiniões e atitudes são maneiras de representações manifestadas pela mídia e aderidas por grande parte da população.

Como um profissional de comunicação, o fotógrafo de casamento, caso específico abordado aqui, não foge ao que expõe Moscovici.

Na observação dos álbuns das respectivas cerimônias analisadas, é inevitável detectar certa padronização nos ângulos escolhidos na sequência de disposição das fotos para gerar a narrativa do álbum; nos efeitos criados – já entrando no aspecto estético da composição.

Entretanto, observa-se que, a tendência observada parte não somente do *Operator* (Fotógrafo), mas também do *Spectrum* (Fotografado).

Ao tomar consciência de estar sendo “alvejado” por uma objetiva, a postura do fotografado muda, influenciando-o a assumir uma postura que, ainda que sem palavras, expressa sua opinião e sua visão de mundo, pois, para Barthes (1984) “a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de

identidade”. (p. 25). Barthes considera, através do uso de uma metáfora, que a existência do ser depende, doravante, do fotógrafo, pois dali uma imagem nascerá: “vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um ‘sujeito distinto’?” (p. 23).

É nesse sentido, que agora podemos visualizar, como observado nas cerimônias analisadas, que o “cliente” – que é o mesmo *Spectrum* – assume, muitas vezes, a função de diretor de fotografia, pois vai elencar para os profissionais como deseja que as fotos aconteçam, na maioria dos casos.

Nestas cerimônias, em unanimidade, vê-se a fila – literalmente – de familiares e amigos para, de grupo em grupo, registrarem suas imagens junto aos noivos nesse acontecimento-ritual que, a priori, não se repetirá com as mesmas pessoas, visto que, no Catolicismo, segundo preceitos bíblicos e doutrinários, cada fiel pode casar-se apenas uma única vez na “igreja”, ou seja, realizando a cerimônia oficial do rito, a menos que o indivíduo seja viúvo (a) ou tenha tido, após petição – já que se trata de uma legislação –, seu casamento oficialmente anulado pelas autoridades eclesiais competentes. “Neste caso, os contraentes ficam livres para casar-se, respeitando as obrigações naturais provenientes de uma união anterior” (CIC, p. 445, cân. 1629), e isso garantirá que o casamento – instituição – nunca existiu, ainda que o casamento – cerimônia – seja um fato inegável acusado, inclusive, pelas fotografias do evento.

Voltemos às fotografias.

De braços atados às cinturas uns dos outros, em fila frontal, como se fossem uma coligação eleitoral apoiando uns aos outros em suas candidaturas e expressando isso através de uma foto-cúmplice que se espera estampar os tablóides do dia seguinte, – e no caso do casamento, poderá mesmo estar nas colunas sociais dos jornais – lá estão todos – parentes e amigos chegados – posando para as lentes que, inevitavelmente, gerarão a “mesma fotografia” que já houvera sido feita em cinco ou seis cerimônias de casamento diferentes naquela mesma semana.

Ali está representada a característica abordada no capítulo anterior: as coletividades estão presentes nas etapas do referido ritual. E querem ratificar isso. Segundo Nasser (2003), “a memória registra e retém os fatos e a sua recuperação é um instrumento com conteúdos altamente revolucionários para a construção da história. A memória preserva a história”. (p. 46). O famoso *retrato* – com padrões e regras que vêm da pintura influenciar o fazer fotográfico, como a regra dos terços, a linha do horizonte, a altura dos olhos, etc –

faz o registro da presença dessa coletividade. Esse tipo de foto e tantas outras nesse padrão compõem o grupo de fotografias tradicionais e, portanto, mais próximas da pintura, em que se tem o indício de que os fotografados posaram para o ato.

Segundo Júlio Lucena, fotógrafo de eventos sociais há mais de dez anos, há uma forte tendência no mercado atual para o ramo de fotografia de casamento para dois tipos básicos de fotografia: as tradicionais (em que se registram os *portraits* com os parentes e amigos, caracterizada, segundo ele como uma foto “mais oficial”, uma espécie de 3x4 que parece estar sendo feita para ser foto de uma identidade ou outro documento com foto, em que até os sorrisos tornam-se comedidos) e as que teriam a tendência de *Fotojornalismo*, em suas palavras. Com esse último conceito, anseia transmitir, ainda que inconscientemente, a preferência por capturar registros mais “à vontade”, em que as pessoas não se preocupem com a pose que farão, nem muito menos com o que vão pensar delas, até porque, segundo Júlio, “o profissional de sua equipe que está com a missão de fazer esse tipo de registro, agirá como um jornalista que precisa roubar fotos de forma secreta para não influenciar o fotografado. Assim, ocupa-se com o que ninguém dá conta de que está acontecendo, mas que faz parte do universo da festa, capturando a naturalidade das situações”, diz.

Nas fotografias ditas tradicionais, segundo a definição do fotógrafo Júlio Lucena, estão em jogo alguns aspectos do fotografado que influenciam diretamente seu comportamento e a postura que assumirá para transmiti-la através do registro fotográfico, pois ali a imagem muda a essência do ser, visto que o estatiza e o impede de manifestar-se desse ou de outro modo. No instantâneo, é engessada – a imagem – e ali se torna prisioneira. Aqui, segundo Barthes,

a fotografia transforma o sujeito em objeto, e até mesmo, se é possível falar assim, em objeto de museu: para fazer os primeiros retratos (em torno de 1840), era preciso submeter o sujeito a longas poses atrás de uma vidraça em pleno sol; tornar-se objeto, isso fazia sofrer como uma operação cirúrgica; inventou-se então um aparelho, um apoio para a cabeça, espécie de prótese, invisível para a objetiva, que sustentava e mantinha o corpo em sua passagem para a imobilidade: esse apoio para a cabeça era o soco da estátua que eu ia tornar-me, o espartilho de minha essência imaginária. (Barthes, 1984, p. 26)

Essa tendência é um dos aspectos das fotografias que compõem o álbum de casamento. Tornar vivo o momento através do registro, perpetuando o acontecimento, é o papel da foto. E, já que o tipo de fotografia mencionado torna refém o fotografado, fazendo-o tornar-se objeto, não há espaço para suas manifestações. Seria ele mesmo ali

estampado? Ou quem estaria ali em seu lugar, já que, coagido pela presença do fotógrafo, não se expressara de maneira natural?

Ainda segundo Barthes,

a Foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. Em outras palavras ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito e nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. (Barthes, 1984, p. 27).

Já sobre o segundo aspecto citado – o *Fotojornalismo*, segundo Júlio – as pessoas “deixam-se” capturar, no invólucro imagético, na plenitude de sua essência, no expressar de sua personalidade, sem pensar ou comedir os gestos. Seria uma forma de superar a percepção de Barthes, pois o retrato duro seria substituído por uma foto mais documental, longe da influência da emoção do *Spectrum*.

Na realidade, no sentido primo, de acordo com o Professor Dr. Jorge Pedro Sousa, da Universidade Fernando Pessoa (Porto, Portugal), em seu trabalho *Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*, de 2004, o conceito trata-se de

uma actividade sem fronteiras claramente delimitadas. O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projectos documentais, passando pelas ilustrações fotográficas e pelos *features* (as fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara), entre outras. De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma lata, é informar. (Sousa, 2004, pp. 7-8)

Poderíamos, inclusive, aproximar essa tendência na fotografia de casamento ao *features* citados por Jorge Pedro Sousa, como situações peculiares com que o fotógrafo se depara: o pai da noiva que sai da igreja para saciar sua ansiedade fumando um cigarro; a daminha com o dedo no nariz aguardando o momento de entrar; simples sorrisos espontâneos – e extravagantes – em meio a conversas entre familiares que não se viam há tempos e tantas outras situações inusitadas que despertam o olhar desse perspicaz e criativo profissional. Para Jorge

os fotojornalistas trabalham com base numa linguagem de instantes, numa linguagem do instante, procurando condensar num ou em vários instantes, “congelados” nas imagens fotográficas, toda a essência de um acontecimento e o seu significado. Portanto, o foto-repórter tem de discernir a ocasião em que os elementos representativos que observa adquirem um posicionamento tal que permitirão ao observador atribuir claramente à mensagem fotográfica o sentido desejado pelo fotojornalista. (Sousa, 2004, p. 10).

Entretanto, é válido esclarecer que a tendência é uma adequação da prática jornalista ao ramo da fotografia social, inclusive no uso do termo. Uma peculiaridade destacada por Jorge é o fato de que a fotografia, no fotojornalismo, está, geralmente, associada a um texto, o que não é um ponto comum entre um jornal impresso e um álbum de casamento, pois nesse último a narrativa se dará apenas de forma imagética.

Essas duas tendências foram claramente observadas nas produções fotográficas das cerimônias em questão, inclusive, nem só uma nem só outra. Há certo equilíbrio na feitura dessa narrativa que compõe o álbum. Talvez com o intuito tanto de sair do clichê – ao usar a foto mais “livre” – mas com o cuidado de não torná-lo (o álbum) leviano sem a presença dos retratos tradicionais. O paradigma existe.

4 – ÁLBUNS DE CASAMENTO: MEMÓRIA E IMAGINÁRIO.

O casamento é um evento o qual os envolvidos consideram digno de memória. Entre as maneiras de preservação histórica desse ritual – como pintura, filmes, vídeos – uma apresenta-se como preferencial: a Fotografia, graças a sua capacidade de congelar instantes, transformando-os em imagens. Se, como afirma Eliade (1998), o rito reitera o mito, poderíamos dizer que a Fotografia de Casamento tem o poder de reiterar o rito, e funcionar como uma forma de memória.

Um fator imprescindível, para obter êxito na Fotografia de casamento, é a pré-produção, pois um bom planejamento assegura que o álbum do casal venha a ser exatamente o que se espera.

Essa preocupação denota a necessidade que o casal e o fotógrafo têm de garantir a lembrança ou, mais especificamente, a rememoração. Daí esse autor-fotógrafo conscientizar-se de que não bastam as imagens do dia especial do casamento: interessam as imagens que o casal deseja desse dia. Mais que isso: importam todos os registros, pois mesmo os que não vão compor a narrativa do álbum, também dizem respeito à memória do momento.

Embora seja uma (*re*) *encenação* de um ritual com símbolos e passos específicos por serem sagrados e fundamentados num paradigma, como já expusemos anteriormente, o casamento é, para quem o vive – noivos e circunstantes – um evento único e do interesse de todos.

A Fotografia, nesse contexto – e analisando-a em outro viés – desempenha o importante e exclusivo papel de congelar, parar, imortalizar tal evento, possibilitando, no futuro não apenas uma simples lembrança, mas um autêntico reavivamento do rito que, mesmo tendo acontecido em tempo passado, apresentar-se-á, por meio da fotografia, no tempo presente, trazendo de volta inclusive (ou, sobretudo) as emoções vividas. Assim, na Fotografia de casamento, o fotógrafo precisa ter consciência da importância do rito e – acima de tudo – saber como transformá-lo em imagem, motivo por que deve estar consciente, foto a foto, da mensagem que será criada, da narrativa que está sendo registrada. Para Nasser (2003),

O homem precisa da memória para que se lembre de quem é, dos outros, dos amigos e dos inimigos, dos amores e desamores, do mundo, para que construa a sua história (...) através da memória, podemos lembrar de um tempo fora do tempo, anterior ao hoje. A memória é matéria a partir da qual podemos construir pontes. Ivan Izquierdo nos diz que o Universo inventado pode ser do tamanho do mundo ou do tamanho de um jardim. Depende das memórias que acodem a quem o percorre. (Nasser, 2003, pp. 32-33)

Ao tornar-se memória, a fotografia cria em si um invólucro que vai além da condição registro, seu significado incha, ultrapassa os limites de signo – que segundo Peirce, seria *aliquid stat pro aliquo*: aquilo que está no lugar de algo – e assume um caráter de símbolo. Questões terminológicas ficam esclarecidas aqui de acordo com as postulações de alguns autores para que os significados de signo e símbolo não tendam a se igualar, para que o *símbolo entendido como signo não fique preso a uma camisa de força, que o impede de representar o excesso de vida que há em nós*. (Nasser, 2003. p. 35).

Segundo Cassirer (1977), no que expõe em seu livro *Antropologia Filosófica*, um signo é uma parte do mundo físico do ser; um símbolo é uma parte do mundo humano dos sentidos. Entretanto, não podemos tender a comparar símbolo com alegoria – *uma imagem formada de vários componentes que, no conjunto, representam algo*. (Nasser, 2003. p. 37)

A proposta oferecida por Nasser remete à categorização *índice* do signo, levantada por Peirce e esplanada por Nöth (2003) em seu livro *Panorama da Semiótica*.

Os índices podem distinguir-se de outros signos ou representações por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significante com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem a atenção para os seus objetos através de uma compulsão cega (...) Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma ação por contiguidade e não de uma associação por semelhança ou por operações intelectuais (Peirce, 1931-58, *Collected papers apud* Nöth, 2002. pp. 82-83)

Juntamente com o cata-vento, uma fita métricas ou um dedo indicador apontando numa direção, Peirce aloca a Fotografia na categoria de *índice*, segundo Nöth (2003). Entretanto, de que fotografia falava Peirce aqui, visto que um “signo pode ser considerado sob vários aspectos e submetido a diversas classificações”. (Nöth, 2003. p. 83)? De certo que não se trata de um modelo engessado e nem poderia ser, pois que os signos são vivos e dinâmicos.

A respeito do que postula sobre o *símbolo*, Peirce diz que “é um signo que se refere ao objeto que denota, em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais”. (Ibidem, p. 83), manifesta-se em categorias como o hábito, a regra, a lei e a memória. Desta última é que estamos tratando: a fotografia como agente concretizador da

memória, o que a faria, personificada, um símbolo, superando sua primeira condição de índice – mas sem deixar de o ser.

A cerca do recorte memória, aspecto inerente à fotografia inevitavelmente – pois, segundo considera Barthes (1984), a foto “jamais se distingue do seu referente (do que ela representa)” (p. 14) ou ainda “o referente adere” (p. 16) ao suporte – e que a eleva à categoria de símbolo, devemos levar em consideração que ela funcionará, por isso, como mediadora, como ponte, capaz de levar e trazer sentimentos, percepções, medos, angústias, alegrias, repúdios, saudade, etc. Simultaneamente, ao exercer seu papel, o símbolo adquire vida, mas não uma vida própria, pois

O símbolo depende da estrutura ou condição espiritual de cada homem, ou seja, o símbolo compõe a linguagem da alma e do espírito, através da transcendência, funcionando como um mediador, uma ponte. Enquanto vida, o símbolo é um constante transformador de energia. Energia que torna o homem, sua alma e espírito vivos. (Nasser, 2003. p. 38).

O símbolo contém em si o que está oculto, mas que será revelado, criando a capacidade, pela emissão de energia que lhe é inerente, segundo Nasser, de “cura” e restauração, pois atinge uma (ou várias) pessoas no íntimo e mais profundo de sua essência.

Aqui menciono a fala da Prof.(a) Dra. Fabiana Bruno, da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, em sua tese de doutoramento em que investiga e apresenta a Fotobiografia de cinco pessoas idosas através de método próprio da triagem de registros de família de cada uma delas. A seleção de fotos é submetida a arranjos de 20, 10 e, por fim, 3 fotografias, procurando evocar sua existência como se fosse um pequeno filme, carregado de memórias (históricas e, até, ficcionais), podendo ser montado, desmontado e remontado num infinito e silencioso movimento de pulsões e paixões. Essa escolha das fotos, segundo a prof(a). Fabiana, cria uma possibilidade de síntese que passa por uma modelagem afetiva. Para ela, o empenho de escolha das fotos passa por um processo que concretiza uma relação íntima entre Fotografia e Afetividade, tornando a construção da narração imagética, uma viagem sensorial. Levanta questões que trago também aqui como o que as fotografias carregam? Que tipo de memória e que tipo de imaginário (ficção) ela traz? O que significa “abrir os baús” de álbuns fotográficos?

Antes de tratarmos tais questões – e já resolvendo-as, de certo modo – trago o pensamento de Dubois (1993) no qual a fotografia pode ser considerada sob três aspectos: como espelho do real; como transformação do real e; como traço de um real.

No primeiro parecer da divisão por ele proposta, a fotografia tem um laço indissolúvel com seu referente. Mostra-o integralmente. É o discurso primeiro da imagem fotográfica em que há a imitação mais perfeita da realidade. Essa capacidade mimética está ligada à própria natureza técnica do processo fotográfico, seu automatismo. Nessa percepção não é considerada a intervenção do artista. O fotógrafo é responsável unicamente, de acordo com o pensamento exposto, pelo acionamento do instantâneo, não sendo considerado seu talento manual e sua capacidade crítica para, por exemplo, eleger um melhor ângulo – segundo sua percepção.

A respeito dessa percepção a cerca da fotografia que permeou a século XIX, Dubois cita Charles Baudelaire que ao referir-se à fotografia diz:

Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do *naturalista*, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; *que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta*, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos *arquivos de nossa memória*, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido *invadir* o domínio do impalpável e do imaginário, tudo que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós! (Baudelaire, 1859 *apud* Dubois, 1993, p. 29)

A esse respeito, mantém-se, Baudelaire, firme no propósito de ratificar o caráter unicamente documental da fotografia, sem nenhum outro traço que não sejam as próprias marcas do real. Tudo está revelado ali. Deflagrado. E, no caso da análise o álbum de casamento como registro para memorização, fora à parte seu excesso de pudor, o autor descreve bem este caráter do registro fotográfico, pois para que servem as fotografias do ritual do casamento, em primeiríssima instância, senão para relembra-lo e revivê-lo?

Falo de excesso de pudor na posição a cima exposta devido ao fato de que também há outros traços no registro fotográfico – veremos à diante – que lhe permitem ultrapassar o valor de mero instrumento de memória documental do real. À priori, o pensamento que propõe esse mecanicismo, segundo Dubois (1993), consideraria que

a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade. Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. Por isso, por mais “objetivo” ou “realista” que se pretenda, o sujeito pintor faz passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro. Ao contrário, a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na *ausência do sujeito*. Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o

espetáculo da natureza. Eis pelo menos o que fundamenta o ponto de vista comum, a *doxa*, o saber trivial sobre a foto. (Dubois, 1993, p. 32)

Assim consideramos que a objetividade do registro fotográfico garante-lhe um poder de credibilidade que obras picturais em geral, não possuem. A existência do objeto ali representado, acorrentado ao papel – como consideraria Barthes (1984) – fica garantida, pois a foto o torna presente no tempo e no espaço.

Contudo, as fotografias de casamento não têm como adequar-se a essa forma de considerar o registro fotográfico. Se lembrarmos o que diz Peirano (2003) a cerca dos rituais como eventos que fogem do aparato cotidiano, da realidade do dia-a-dia, as fotografias também não têm como fugir disso. Durante o rito do casamento, vive-se uma realidade criada – que dura pouco – e faz-se dela registros fotográficos exatamente para que se tornem eternos os momentos que não se podem viver todos os dias, mas que podem ser revividos pela memória guardada em cada registro fotográfico.

A explanação de Dubois (1993) a cerca desse primeiro aspecto de análise da fotografia faz lembrar uma questão levantada por Barthes (1984) ao mencionar que a foto coisifica seu referente, tirando dele a vida e o dinamismo que lhe são inerentes. Estatiza a realidade tornando-a, assim, outra realidade. Nesse aspecto, e tendo em vista esta estabilização da fotografia, ela continua a funcionar como recurso de memória? De certo que sim, mas numa outra perspectiva, pois aqui ela passa por um novo olhar, segundo a categorização de Dubois (1993): a fotografia como transformação do real.

O dia do casamento é um dia especial para os nubentes e para os convidados, o que os faz “estacionar” o cotidiano, ou ao menos “diminuir a velocidade” dos fatos corriqueiros, pois precisam se preparar para o momento do rito que será vivido coletivamente – sobre isso já fizemos considerações. As próprias vestimentas que se usam nesse dia traduz isso que Peirano (2003) considera, sobre o ritual, de estar fora da rotina. O próprio convite que se envia aos convidados trás a indicação do traje que se deve usar para a ocasião, adequado ao horário e ao estilo da festa, segundo as informações do site especializado www.noivasonline.com.br. A intenção, além de “padronizar” o estilo da festa, é fazer com que todos se sintam bem por estarem no mesmo padrão, evitando que alguns que tenham deixado um pouco a desejar, não sejam alvos de comentário.

Vale mencionar as cerimônias de Investidura dos Cavaleiros Britânicos que acontecem no Palácio de Buckingham, Edmund R. Leach (Sir Edmund Leach), antropólogo britânico, que em sua conferência *Once a knight is quite enough: como nasce um cavaleiro britânico*, em 1981, faz referências às etapas do rito de iniciação mencionado

em comparação com a *Festa das Cabeças* realizada na casa de Penghulu Koh no rio Rejang em Serawak, presenciada pelo estudioso em setembro de 1947, em que se sacrifica um grande porco em oferecimento à Lang.

Leach (1981) encontra certa semelhança entre os ritos de iniciação e os de sacrifícios de animais, sobretudo no que diz respeito à estrutura e disposição dos elementos formadores do cenário onde ocorrem, pois cria-se um ambiente hierarquizado para que o ritual – evento embebido no simbolismo – possa tornar-se compreendido e, sobretudo, vivenciado em comum. Sobre o que E. R. Leach considera a respeito desses rituais e suas estruturas, retornaremos no capítulo seguinte nas explicações a respeito de algumas etapas da cerimônia do casamento católico e seus respectivos registros fotográficos.

Há toda uma preparação para que a realidade seja transformada, adequada ao momento-ritual. A fotografia, nesse caso, não teria condições de ser *espelho do real*, como considera Dubois (1993) no primeiro dos aspectos da análise que levanta, pois a própria realidade já está modificada. A cerimônia do casamento católico simula um mito, uma bela história que, pelos rigores e passos ensaiados e por tender a um cerimonial ideal, sem erros, faz com que se assemelhem umas com as outras, ainda que sejam de indivíduos, famílias e ocasiões diferentes. Antes mesmo de transformar o real – e não estou insinuando que ela não chegue isso – a fotografia apreende uma realidade já transformada, figurada, planejada, idealizada. Ela causará, pelo olhar aplicado pelo fotógrafo, a transformação da transformação.

Aqui o álbum de casamento assume outro corpo: cria-se o imaginário.

Imagem, imaginação e imaginário radicam do latim *imago-ginis*. A palavra imagem significa a representação de um objeto ou a reprodução mental de uma sensação na ausência da causa que a produziu. Essa representação mental, consciente ou não, é formada a partir de vivências, lembranças e percepções passadas e passíveis de serem modificadas por novas experiências.

Imaginário, de acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa Houaiss, seria o que não é real, fictício, que se imagina como tal. É o produto da imaginação. Gerado por imagens mentais, é um complexo formado por diferentes olhares, inclusive os conflitantes. Bachelard, por exemplo, considera que, graças ao imaginário, a imaginação é aberta, evasiva, é a própria experiência do novo. Le Goff (1994) acredita que o imaginário está no campo das representações, mas não como uma reprodução, e sim com uma natureza criadora, poética. O imaginário é parte da representação, mas a ultrapassa.

Tomando os álbuns de casamento, não é difícil identificar o traço romântico, poético, artístico da construção da sequência de fotos ali formada, pois além de trazer o ritual à lembrança, além, é claro, como já discutido, de torná-lo, pelas fotos, uma representação social, pois ali o(s) indivíduo(s) manifestam publicamente seus valores e declaram, junto à coletividade, os elos de que precisam para manterem-se unidos à sociedade, como partes que a constituem, de acordo com a percepção de Durkheim, há também o cuidado de como apresentar – falo do aspecto da composição visual – à sociedade esses símbolos de tanto apreço que são as fotografias do momento decisivo do “sim”. Esse cuidado passa pela triagem das fotos. Por exemplo, alguém jamais colocará fotos desfocadas ou “mal enquadradas” em seu álbum, pois sua composição tende a um ideal, que foge ao real vivido. Cria-se o imaginário.

Durand (1997) propõe que o imaginário seja o acúmulo de imagens e as relações por elas criadas que constituem o intelecto do homem. A concepção simbólica de imaginação de Durand postula a semântica das imagens, que conteriam, materialmente, de alguma forma, o seu sentido.

O autor assinala o dinamismo do imaginário, conferindo-lhe uma realidade e uma essência própria. Em princípio, o pensamento lógico não está separado da imagem. A imagem seria portadora de um sentido cativo da significação imaginária, um sentido figurado, constituindo um signo intrinsecamente motivado, ou seja: um símbolo. O simbolismo, em Durand, é cronológica e ontologicamente anterior a qualquer significância audio-visual; a sua estruturação está na raiz de qualquer pensamento. E mais: “o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor”. (Durand, 1997, p. 432).

Então, considerar a fotografia – e mais: o álbum de casamento – como imaginário é aceitar que há sim o que se vê na imagem (fotográfica), mas, sobretudo, há também muito que “se vê” no que está por trás dela, dentro dela, mas que, de forma autônoma, não tem como mostrar, apenas tem como indicar. E assim considera C. S. Peirce sobre em que classe de signo se instala a fotografia: como símbolo, no caso de se considerá-la como transformadora do real.

A transformação a que se refere Dubois (1993) considera que, mesmo atestado o fato de que a fotografia acusa a existência do referente, não obrigatoriamente ela deva se parecer com ele. Aqui, a foto trás uma marca do real, mas não o imita em sua integralidade. Aportemo-nos ao conceito de *mimesis* dado pela filosofia aristotélica:

imitação, cópia, reprodução ou representação da natureza. Isso a fotografia de casamento não pode suportar conter, segurar. Influenciado pela realidade planejadamente refeita, o *Operator* não conseguirá capturar o real, visto que o mesmo encontra-se mascarado, mitificado.

O discurso de Dubois para esse outro aspecto da análise engaja-se na ânsia de combater o discurso do mimetismo e da transparência – embasado nas considerações de outros autores – para evidenciar que a fotografia é, sob todos os pontos de vista, um suporte codificado, deslocando a noção de realismo considerada pela visão anterior.

A posição de Rudolf Arnheim em sua obra *Film as Art* (1959) é evidenciada por Dubois ao considerar que

Em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (as vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil. Como se vê, tal desconstrução do realismo fotográfico baseia-se por inteiro numa observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos. (Dubois, 1993, p. 38).

O efeito de real é desconstruído, e a posição que Dubois (1993) transmite é de que o fazer fotográfico não é um ato natural e objetivo, mas que passa por uma arbitrariedade. Resultado: obtemos uma releitura. A realidade é recodificada e temos agora o plausível, produto de uma recodificação. Nela, segundo o que transcreve Dubois do que fala Pierre Bourdieu, “de todas as qualidades do objeto, são retidas apenas as qualidades visuais que se dão no momento e a partir de um único ponto de vista” (Bourdieu, 1965 *apud* Dubois, 1993, p. 40). O fotógrafo, tal como pintor renascentista, torna-se indivíduo criador, artista com uma impressão da realidade e sua compreensão pessoal do mundo que o cerca. Dubois chega a comparar o aparelho fotográfico – não o equipamento! – à própria língua, um “instrumento de análise e interpretação do real” (Ibid., p. 41) e não reprodutora do real.

Num outro âmbito, a partir do viés do uso antropológico da fotografia, destaca Dubois que as mensagens do conteúdo fotográfico são determinadas pela cultura, ou seja, ela não se coloca como evidência para qualquer tipo de receptor, mas está determinada a transmitir informações mediante prévia construção de aprendizado e códigos de leitura imagética, ratificando também como as outras posições destacadas, o fator transformador

da fotografia, pois, como diria Vilém Flusser (1983) – filósofo tcheco – em seu livro *Filosofia da Caixa Preta*, na primeira parte intitulada A Imagem, “imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos conotativos”. Flusser considera que uma imagem poderá ter seu sentido modificado tanto pela interpretação dada pelo olhar do *Operator* – um conceito de Barthes (1984) – ao dar o golpe no tempo e no espaço, como pela leitura feita pelo receptor de acordo com a “bagagem de conhecimento” que tenha adquirido. Ou ainda, como diria Alan Sekulla, “o dispositivo fotográfico é, portanto, de fato um dispositivo codificado culturalmente”. (Sekulla, 1981 *apud* Dubois, 1993, p. 42).

Entretanto, diante do discurso que considera a fotografia uma superação do real, tendendo ao ficcional, tomemos os álbuns de casamento como a própria materialização dessa realidade arranjada, o que não tira, todavia, sua validade e poder de registro, afinal, “é no próprio artifício que a foto vai ser tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade”. (Dubois, 1993, p. 43).

Inclusive, há de se considerar que, ao induzir, no caso estudado, os noivos a fingirem naturalidade, não se consegue de fato obter êxito, visto que ficam presos, num “sem saber o que fazer”, sem saber onde devem colocar as mãos, as pernas. Vem-lhes questões interiores do tipo que expressão faria se estivesse sendo fotografado sem que soubesse? Mas não é o caso. Diante de uma câmera e de um fotógrafo, os “modelos” não conseguem sentir-se à vontade, pois sabem que serão vítimas de um registro fotográfico e mais, a partir dali, a imagem que será capturada é que dirá aos (pós) espectadores quem são. É a imagem que terão deles. No entanto, se o fotógrafo influencia os nubentes a posarem, consegue tratá-los com maior naturalidade.

Diane Arbus conseguiu extrair uma postura mais imparcial dos modelos que submeteu a um experimento fotográfico onde os fez posarem deliberadamente. A esse respeito Susan Sontag considerou que

Arbus queria que seus modelos estivessem, na medida do possível, avisados e conscientes da ação à qual eram convidados a participar. Em vez de tentar fazê-los assumir uma posição “natural” ou típica, ela os incitava a parecer embaraçados – em outras palavras a posar. (A expressão reveladora da personalidade vai assim se confundir com o que é estranho, bizarro, deformado.) Sentadas ou de pé, o ar afetado, esses personagens nos aparecem desse modo como a própria imagem do que são. (Sontag, 1979 *apud* Dubois, 1993, p. 43).

A fotógrafa preferiu o método do “convocar” em detrimento da espontaneidade, e comprovou com isso que o método era válido, pois orientou em seus modelos a *interiorização do realismo pela transcendência do próprio código*. (Ibid., p. 43)

Por fim, no tocante à categorização de considerações a cerca da fotografia feita por Dubois, falamos agora da foto que indicia a presença da realidade, representada por uma relação de contiguidade entre o signo e seu referente. É a foto como traço de um real.

Sobre tal acepção, cito Barthes quando propõe que a foto e o referente não se separam, antes este é denunciado – não integralmente, mas em pistas como num jogo – por aquela.

A princípio preciso conceber bem e portanto, se possível, bem dizer no que o referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de referente fotográfico não a coisa *facultativamente real* a que uma imagem ou um signo remete, mas a coisa *necessariamente real* que foi colocada diante da objetiva, na falta do que não haveria fotografia. Já a pintura pode fingir a realidade sem tê-la visto (...) Ao contrário, na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. Há dupla posição conjunta: *realidade* e *passado*. E como essa coerção só parece existir por si mesma, deve-se considerá-la, por redução, a própria essência, a noema da fotografia (...) O nome da noema da Fotografia será portanto: isso foi. (Barthes, 1984, pp. 114-115).

Ao afirmar que, com a fotografia, não se pode negar a presença da coisa fotografada, Barthes parece retornar ao princípio da mimese, em que a fotografia trata de entregar com prontidão, a realidade como ela é, assumindo um caráter de transparência. Entretanto, há de se fazer uma análise cuidadosa antes de considerar, grosso modo, que é isso que a terceira e última categorização de Dubois – Fotografia como traço de um real – quer dizer.

Tornando relevante o fato de que há, entre o real e a imagem (Fotográfica), infinitas possibilidades de imagens invisíveis, porém operantes, podemos seguir a diante sem o receio de parecer que o discurso está tendendo ao mimetismo forte do século XIX.

Tendo como base o conceito de *índice* levantado por Peirce, e fazendo uso do proposto por Barthes ao afirmar que com ela, – a foto – *jamais podemos negar que a coisa (fotografada) esteve ali*, nos deparamos com um tipo de registro que, de fato, não priva os olhos do espectador de uma realidade que há poucos minutos ou há muitos anos esteve ali, “diante de seus olhos” tal qual como é. Isso não se pode negar. Entretanto, não é isso apenas que está (ou esteve) ali. Aliás, é menos o referente que qualquer outra coisa que ela mostra. A fotografia “fala” de seu fotografado, mas sem usar nenhum tipo de linguagem em seu discurso imagético. O próprio objeto é responsável por deixar pistas, rastros na fotografia, que assim, assumirá a condição de um suporte sem código, sem uma linguagem própria, refém da realidade que se lhe depara. Assume o corpo (físico) do referente – e nisso são idênticos. Entretanto é a ponta do *iceberg* que se vê, pois ela não consegue conter em si toda a carga semântica, mas consegue – e essa é sua função – apontá-la, o que indicia

que o objeto está impregnado no registro. É essa relação de contingência que se pode observar entre a foto e seu referente, o *Spectrum*, segundo Barthes.

Todo esforço em tentar conceitualizar, de alocar a fotografia num campo do saber e classificá-la, pode ser aplicado às fotografias de casamento, objeto de análise desse trabalho. Contudo, desejamos aqui, exceder nas considerações.

Entender que os noivos, suas famílias e convidados não estão completamente representados em seus álbuns é completa convicção. Dizer que as fotografias do casamento de alguém podem dizer integralmente como foram os acontecimentos, ou indicar todas as preferências do casal, ou os problemas que enfrentaram para chegarem até ali seria aceitável na perspectiva da relação de contingência que têm foto-referente. A existência dos registros denuncia um acontecimento que não poderia apenas ter sido imaginado sem ter-se realizado, pois só há foto quando há um anteparo pós-lente que acione o automatismo e as leis físicas e químicas inerentes ao ato de fotografar. Entretanto, o álbum de casamento, em especial, cria uma nova conotação digna de discussão: se é instrumento de memória (rememoração), como tratamos inicialmente, cria um valor que está além da representação pictural e da realidade que indicia. Referimo-nos ao caráter de *símbolo* da fotografia.

Os símbolos são signos inesgotáveis, e evocam a intuição do indivíduo. São a imagem de um conteúdo mais amplo e profundo. Segundo Nasser (2003),

O símbolo é capaz de, em certo sentido, tornar visível até o divino, e, com irresistível força, ele atrai o homem que o contempla e, imprescindível como o próprio espírito do mundo, toca a nossa alma. O símbolo aproxima o divino do humano, é a ponte que os liga, como as duas metades da mesma medalha (...)
(Nasser, 2003, pp. 36-37)

De acordo com a postulação da autora, a zona de transição entre o compreensível e o que ainda não se pode entender é exatamente a região onde se instalam os símbolos, que precisam da linguagem simbólica para expressar seu mistério. Eles contêm o que já foi revelado e o que ainda não foi. Essa dualidade também é característica de sua natureza.

É adequado, então, considerar os álbuns de fotografia, de uma maneira geral, aportes simbólicos para auxílio da memória. Se considerarmos, como já dissemos, que há entre estes arranjos fotográficos – que são os álbuns – e o indivíduo, uma relação de afeto, é particular o laço que se constrói. Lembrar-se dos acontecimentos apenas com a memória própria pode ser um risco a vida do significado que aquele ou outro acontecimento tiveram para nós. Daí recorrer-se à fotografia como forma de eternizar o momento.

Ao considerá-la dessa forma, retornamos ao que diz Nasser a este respeito:

Sobre os símbolos temos a dizer que se diferenciam dos signos, dos índices e dos ícones, na linguagem. Representam algo ausente e tocam em núcleos internos profundos e longínquos, para os quais, muitas vezes, a nossa memória não basta. E, o mais importante, o símbolo é uma ponte (metáfora) e a ponte é um símbolo que aproxima dois polos, dois pontos, duas experiências, dois mundos, duas vidas, duas metades. A ausência provoca a saudade. O símbolo representa a possibilidade de amenizar essa saudade, trazendo para perto o que nos falta. A ausência da pessoa amada traz a saudade que pode ser suavizada por um símbolo que represente essa pessoa: um objeto, música, perfume, caixa, foto, que servirão de companhia a quem se encontra solitário. (Ibid., p. 40)

Nessa visão, o símbolo, diferente do índice, não tem a obrigatoriedade da contingência. Uma vez que um lenço, por exemplo, pode trazer a sensação de satisfação por pertencer a alguém a qual se tenha grande apreço, torna-se um símbolo – daquela pessoa. Nesse caso, não há nenhum tipo de relação declarada e genérica entre o signo *lenço* e seu referente. Pode acontecer também por convenção quando, por exemplo, ao olharmos uma aliança na mão esquerda de alguém, podemos dizer que tal indivíduo encontra-se casado, pois está codificado com o símbolo *aliança*.

Ao tratarmos de ritos de passagem, como é o caso do casamento, devemos considerar que suas cerimônias estão permeadas de simbologias: objetos, performances, regras que estão para além do intuito de organizar e estruturar o referido ritual. Têm significado próprio.

Isso lhe confere um *status*, lhe qualifica, lhe impulsiona a um padrão ideal, a um molde intocável, sagrado. E aqui, até podemos retornar à ideia de que as cerimônias servem para ritualizar o encontro do humano com o divino, ao adentrar à nova “morada” de sua vida, se considerarmos a vida como um imenso castelo cheio de vivendas e moradas, umas mais marginais e periféricas, outras mais adentro das instalações. Toda argumentação a cerca dessa qualidade dos ritos dá suporte suficiente para considerar o registro fotográfico como indispensável. E isso nos leva a perceber e a propor que a fotografia de casamento – caso em questão – e a montagem narrativa do álbum, poderiam ser consideradas como símbolos. Cada foto, assim, seria símbolo de outros símbolos, – por sua vez – símbolos rituais em uma situação ritual.

5 – A MONTAGEM DO ÁLBUM COMO RECURSO NARRATIVO

Encerrado o período de festejos e após a longa época de preparativos pré-cerimônia, um tempo há de ser reservado para a seleção das fotografias que irão compor o Álbum. Para tanto, um método é escolhido. Cada casal tem sua forma de fazer o *patchwork* em memória à data inesquecível. Cada um passa, seja qual for o método, pelo arcabouço do sentimentalismo, da afetividade. Nossa intenção nesse trabalho não é investigar o que move essa ou aquela forma de selecionar as fotografias, mas denunciar que em todos os casos, inevitavelmente, o fruto de cada seleção cria – no julgamento de cada casal – uma narrativa imagética com as partes mais importantes da cerimônia. Tal narrativa torna-se suporte de segurança para manter-se viva a memória.

A partir da montagem do álbum de fotografias – como metodologia – podemos analisar a referida cerimônia e suas partes, que estão claramente ditadas – aliás, narradas – em um álbum-sequência.

Nasser (2003) considera que, *quando se perde a memória a história também se perde* (p. 45), pois o que já aconteceu não tem como ser revivido senão pela relembração, pela rememoração. Segundo Barthes, ali está registrado um momento que nunca mais irá acontecer naquelas mesmas condições. Já nos detivemos, no capítulo 4, nesse caráter de memória da fotografia, entretanto faz-se necessário trazer novamente alguns apontes, pois a montagem da sequência narrativa do álbum está muito relacionada à sensação de realidade que se quer dar.

De certo modo, a junção das fotos que montam o álbum tem uma proto-intenção de preservação do movimento, que é o que, no cinema, provoca o efeito de realidade, pois a projeção, na tela é fruto, tecnicamente, da sucessiva exibição de 27 fotogramas por segundo, cada um com uma informação “um pouco” diferente da anterior e da posterior.

Digamos que ele – o álbum – funcione como um *story-board*, como um roteiro para um filme, entretanto, seria um pós-roteiro, pois o acontecimento já se deu. Ao contrário de um roteiro como planejamento do que virá, ele é um registro do que aconteceu exatamente naquela ordem em que se apresenta.

Todo garimpo feito acerca desses conceitos, serve de base para se discutir a fotografia como metalinguagem, pois é signo de outros signos (símbolos). Tem significado próprio e significados para além de suas “habilidades”, mas, a cima de tudo, é como se fosse um espelho na frente de outro: a imagem redundante, que não tem fim, se auto-reflete.

Olhar lançado sobre os álbuns de casamento, sigamos passo-a-passo na direção das evidências dessa descoberta potencial.

Sobre o conceito de metalinguagem, extraído do Houaiss, temos que “é a linguagem (natural ou formalizada) que serve para descrever ou falar sobre uma outra linguagem, natural ou artificial”, daí tomarmos a fotografia nesse aspecto. Considerando a fotografia como um tipo de linguagem, e a construção do ritual do casamento com seu aparato simbólico como outro tipo de linguagem, o álbum seria a confluência de uma “explicando” a outra.

A cerimônia em si é composta de uma narrativa, com etapas definidas, personagens designados para as ações que a compõem e todo um movimento performático que vai costurando estes símbolos que se apresentam. E a fotografia recria essa narrativa ao fazer uma leitura, sob a perspectiva da lente e de seu operador – o fotógrafo –, o que vai gerar uma série de fotos que registraram o momento que não se repetirá jamais, senão pela lembrança. Daí surgem os álbuns.

Todo o evento-ritual da cerimônia do casamento cristão é um verdadeiro encaixe de instantes dignos de registro, sendo eleitos alguns momentos que são – tornaram-se, pelo filtro que é a fotografia – fundamentais para a memória narrativa imagética desse acontecimento que quer pulsar se possível, a vida toda com a mesma força. Todos os esforços são empenhados para que a vivacidade nunca se evada daquele instrumento simbólico que é fotografia. Aqui, arraigam-se as idéias de Peirce, pois que, se o signo está para alguém no lugar de algo, a fotografia do casamento está para os que a observam, no lugar da própria cerimônia, tendo o observador estado ou não presente no acontecimento em si. Ele ou relembrará, reviverá, no caso de ter estado presente, ou tomará conhecimento de informações que não tinha recebido antes, no caso de não ter estado presente na cerimônia, mas ter tido acesso ao álbum, fruto dos registros feitos durante a cerimônia, e nesse segundo caso, só será possível a decodificação porque o registro fotográfico é, de fato, um dispositivo de codificação e decodificação afinado culturalmente. Pois, segundo Dubois (1993), um dos aspectos que podemos considerar a respeito da fotografia, é o aspecto antropológico que admite que

A significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura (Dubois, 1993, p. 42)

Assim, segundo sua visão, o meio cristão – caso que estamos estudando – reconhece facilmente as etapas do ritual olhando as fotos do álbum de casamento de alguém – ainda que não tenha estado presente na cerimônia – pois sobre este grupo, está estabelecido um conjunto de regras e doutrinas para os fiéis que os fazem “falar a mesma linguagem”.

Falamos em imagem enquanto narrativa, o que está bem explicitado por Manguel (2001) ao inferir que as imagens, tal qual as narrativas, nos trazem informações, depoimentos, pois podem ser admitidas como histórias. Segundo ele, um simples observador (um não especialista) tem o direito de ler uma imagem – uma fotografia, por exemplo – como se fosse um texto. Cada fotografia, como já vimos em Dubois (1993), tem em si “um pedaço” da realidade que representa, por isso, dá subsídio para a construção do imaginário, não como suposição, mas como construção.

A transformação – captação pelo fotógrafo – dos atos em “imagens-estáticas”, em gestos inacabados, em fotografias, é fruto da ação de um equipamento acionado em diversos momentos da cerimônia e gerado por diversos eventos, cujo conjunto compõem a totalidade do ritual. Dentre eles, as sentenças que são proferidas durante o “evento-ritual” do casamento é uma das referências necessárias ao fotógrafo.

Por exemplo, ao proferir *em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*, o sacerdote, com o reconhecimento social e a autoridade espiritual que lhe é legítima, inicia oficialmente a cerimônia, e todas as atenções tornam-se cúmplices das palavras e dos gestos provenientes dos protagonistas desta narrativa. Esta sentença de abertura indicia para o fotógrafo que as emoções estão, pelo menos por enquanto, acalmadas e, possivelmente, as mães, avós e madrinhas coadjuvantes da cena, já tenham retocado a maquiagem que houvera sido borrada por ocasião da entrada triunfal e emocionante da noiva. Hora de fotografar! Nesse instante é mais provável que as fotos sejam mais comercialmente interessantes. Mas não entraremos nesse mérito.

Virando um pouco o leme, mas sem sair da rota a que nos propusemos, analisemos o *sim, aceito!* dado pelos noivos como promessa recíproca de eternização do vínculo.

Com propriedade e usando dentre outros, o exemplo do casamento cristão como instituição legitimada, além de outras instâncias, pelo proferimento de sentenças, Austin (1990) diz que

Trata-se do seguinte: geralmente o proferimento de certas palavras é uma das ocorrências, senão a principal ocorrência, na realização de um ato (...), cuja realização é também o alvo do proferimento, mas este está longe de ser, ainda que excepcionalmente o seja, a única coisa necessária para a realização do ato. Genericamente falando, é sempre necessário que as circunstâncias em que as palavras forem proferidas sejam, de algum modo, apropriada; frequentemente é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realizem determinadas ações de certo tipo, quer sejam ações “físicas” ou “mentais”, ou mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais (...) no casamento (cristão), é essencial para me casar que eu não seja casado com alguém que ainda vive, que é são e de quem não me divorciei, e assim por diante. (Austin, 1990, p. 26)

Com isto, Austin nos transmite a relevância que há no que chama de *proferimento performativo* – a declaração que implica numa ação – para a construção, no “evento-ritual”, da sucessão das ações e, em outro âmbito, para a mudança de condição social. Frisa ainda, no mesmo trecho supracitado, a pré-condição que deve existir para que determinados proferimentos tenham validade

De acordo com sua percepção, ao dizer “Sim, aceito”, o indivíduo está superando uma condição – a de solteiro – e passando a adquirir um novo status social – o de casado. Ou seja, há um “movimento” gerado por um proferimento. Esse “fenômeno” se dá, ou pelo menos se oficializa, pela declaração feita. Então, fica claro que as palavras – como também o silêncio – têm peso e força de ação. São também, no contexto das celebrações, símbolos rituais, e condicionam o olhar do fotógrafo, fazendo-o congelar o gesto que houvera sido orientado pelo proferimento. Para Austin, as palavras são a materialização de uma força interior, primeiramente. Sobre isto, diz que “o proferimento exteriorizado é a descrição verdadeira ou falsa da ocorrência de um ato interno” (p. 27). Sobre o peso de ação que têm, diz que

Temos a tendência a pensar que a seriedade das palavras advém de seu proferimento como um mero sinal externo e visível, seja por conveniência ou por outro motivo, seja para fins de informação, de um ato interior e espiritual (Austin, 1990, p. 27).

Toda essa externalização tem um significado intrínseco, pois, como já mencionamos, as declarações performáticas materializam uma ação. São, na verdade, *índices* da presença de uma ação concreta – que seria o símbolo –, ação esta que é um gesto determinante da natureza e da condição daquele que a profere ou, quando não tanto, são apenas um indício da presença de quem a profere. No caso, os noivos são estes

personagens que se metamorfoseiam a partir da menção de expressões como o *Sim, aceito!* e outras mais. Aqui há um novo começo de suas vidas – agora como casados – novas emoções, novas esperas. Aliás, tudo é novo. Só não as velhas fotografias.

Para o fotógrafo, estas expressões da linguagem – os proferimentos performáticos – são como guias, traçam um roteiro para que as fotos, assim como também a cerimônia, tenham uma ordem narrativa construída por interrupções instantâneas – os cortes fotográficos – gerando, daí, as fotos que comporão o álbum.

Mas ainda sobre estas declarações a que se refere Austin: se estas materializam gestos, deixam rastros para que a fotografia os eternize. Na seqüência temporal a) proferimento; b) gesto concreto; c) captura fotográfica, encontramos subsídios para dar também à fotografia o mérito por materializar o proferimento. Mais ainda: dar-lhe o poder de materializar o movimento. E, num âmbito um pouco mais pretensioso, o registro fotográfico ainda teria mais validade enquanto juramento, visto que não só flagra como também congela e denuncia todo ato que se colocar diante da objetiva. Ali ficará “aprisionada” para sempre a prova material da sentença dada em juramento um ao outro. Não se pode negar a ocorrência daquilo que, no presente, a fotografia revela, mesmo ocorrido no passado.

A fotografia funciona também, como já mencionamos em capítulos anteriores, como instrumento de desejo em capturar o real. Entretanto, a realidade compreende o que se pode e o que não se pode ver. O movimento (ação) é uma característica dos corpos e objetos que são indício de sua existência, mas que são materializados em si. Segundo Erza Pound *apud* Nino (2007), os olhos vêem o substantivo e o verbo como um só: coisas em movimento, movimento nas coisas. Com isso, concebe o movimento (a ação) uma característica inerente aos objetos, capaz de garantir sua existência.

Nino (2007), ao analisar o caráter narrativo da fotografia, inicia suas proposições com a análise de Pound acerca dos ideogramas que os considera como uma justaposição entre imagem e texto. Ernest Fenollosa é quem lhe subsidia a conceituação por considerar o ideograma uma espécie de poesia concreta. Essa categoria de poesia “conseguiria propor através de um método ideogramático, uma espacialidade para o poema” (Nino, 2007, p. 137), pois a junção de imagens e elementos formando uma só unidade de compreensão – como é o caso do ideograma – lhe permite comunicar-se de modo não convencional, narrando através da combinação de imagens. Talvez seja conveniente uma comparação desse tipo de produção com a própria estrutura do álbum de casamento, pois narra um fato subsidiado exclusivamente por imagens. Não há informações escritas, convencionais. A

compreensão caracteriza-se como uma decodificação, depende de um conhecimento prévio imposto pelos padrões sociais – ligado ao que Durkheim chama de coercitividade, característica inerente aos fatos sociais – e que ditam o conhecimento, dentro de determinada cultura. Assim, a compreensão da mensagem narrativa que o álbum transmite, pressupõe um conhecimento prévio.

Representar o movimento na imagem é registrar a passagem do tempo nela. E se é assim, em conformidade com o pensamento de BARTHES (1984), ela repetirá de forma mecânica o que não poderá nunca mais se repetir existencialmente, pois só ocorrerá uma única vez. A fotografia, segundo ele, é a “*contingência soberana*” (p. 13), e envolve essa contingência como um envoltório leve e transparente.

Sobre a captura do movimento e seu caráter volátil, consideram-se alguns aspectos técnicos como *superexposição*, por exemplo, na tentativa de prolongar o enlace do tempo fugidío. Resultado: fotos sem definição e que, comercialmente – no caráter da prestação de serviço de fotografia de casamento – não são interessantes. Então como segurar o que nem se vê? Eis o desafio da fotografia, a qual recorre aos álbuns para sanar essa sede de sequenciar a imagem.

A imaginação, a voz interior, os sonhos, as emoções, as dores, os medos são fatores que transcendem o que se vê, mas também fazem parte da realidade e podemos experimentar isso dia após dia, e para o fotógrafo americano Duane Michels (1932), estes elementos foram os instrumentos de experimento na tentativa de fotografar o que era da ordem do invisível: capturar o movimento. E para isso precisava desenvolver um método.

Influenciado pelo surrealismo de René Magritte, sua forma de expressar as emoções foi sendo repensada. Nino (2007), a respeito do método de Duane Michals diz

Este fator o levou desde 1966 às sequências, pois havia então um momento anterior, outro posterior, cuja justaposição lhe dava o mote para sugerir uma história, um enigma emocional (...) Alimentado pela literatura, poesia, filosofia, cinema e história da arte, nas suas fotos – mesmo aquelas que se apresentam isoladas – sempre o questionamento do instante se dá através de jogos de espelhos, duplicações de luzes e de sombras, sobreposições, palimpsestos que remetem sobremaneira ao acúmulo do tempo ou simplesmente do seu fluxo contínuo.(Nino, 2007, p. 141)

É esse método que dá suporte às sequências narrativas dos álbuns, uma após a outra, as fotografias vão construindo uma teia que coincide com os acontecimentos (passados) da cerimônia em si.

5.1 – Alguns Gestos Rituais da Cerimônia

Toda a cerimônia do casamento católico é estruturada em etapas e movimentos, como já citamos, que compõem a ordenação dos fatos.

Algum símbolo ou gesto ritual, por exemplo, dá a “largada”, a abertura da cerimônia. Pode acontecer também de dois ou mais eventos simultâneos indicarem que a celebração vai começar. A música começa a ser cantada ou tocada para iniciar o cortejo de entrada com todo o rigor e regras bem definidas. São dois eventos que, simultâneos, preparam a iniciação do evento-ritual e criam na assembléia, a expectativa para a entrada dos personagens principais da narrativa: os noivos. Especialmente a entrada triunfal da noiva.

Avançando um pouco, também o gesto de fechar as portas da Igreja após a finalização da entrada do cortejo de pais, pajens e padrinhos é um indício de que é chegada a hora da noiva mostrar-se à comunidade ali reunida. Num cortejo exclusivo, ela entra ladeada por seu pai que a entregará ao seu futuro – e futuro próximo – marido. Este gesto deixa claro para a coletividade que a família da moça concorda e torna oficial sua concordância com o enlace.

Toda essa construção narrativa cheia de simbologia, sem que se perceba, está sendo golpeada pela captura obcecada dos profissionais de fotografia. Os símbolos rituais que se lhe apresentam diante dos olhos resignificam-se no olhar que ele lança para a composição da fotografia.

Enfim, muitas são as etapas e os detalhes a serem vistos – e fotografados – na cerimônia do casamento cristão. Muitas nos fogem ao olhar, mas ao do fotógrafo não. Assim, não teríamos condições de, num trabalho com essa dimensão, esmiuçar cada detalhe de tal rito. Portanto, de forma aleatória, elegemos um dos *gestos rituais* para ser fonte de uma rápida investigação: as alianças.

5.1.1 – A Entrada e A Troca das Alianças

A cerimônia do casamento tornou-se entre os cristãos, um marco tanto da significação de uma organização social, uma vez que, através de símbolos tais como as alianças nos dedos anelares das mãos esquerdas de cada cônjuge, vieram indiciar o sinal de que aqueles dois indivíduos têm um compromisso, um contrato oficialmente firmado entre os dois e entre suas duas famílias, e além, entre eles e a sociedade em que vivem, estando, assim, impossibilitados de se relacionarem com outrem; como também um marco religioso, já que é o fato social que garante que o enlace fora feito diante – e com o acordo – da comunidade de fé durante uma cerimônia realizada perante um líder religioso que tem autonomia para validar a união. No caso do casamento citado, o líder seria o sacerdote. Vale lembrar que o gesto da troca e do uso das alianças, no Catolicismo – diante do laicismo dos estados onde é religião predominante – pode ser realizado sem haver necessariamente, a presença da instituição religiosa, pois não se configura em transgressão constitucional.

Enquanto fato social, o casamento materializa-se na presença e no uso das alianças. Estas, por sua vez, assumiriam caráter de *totem*, segundo Durkheim (1989). Digamos também, que as alianças, para os cristãos, sejam o símbolo-dominante no ritual do casamento, como é também a “árvore leiteira” (*mudyi*) entre os Ndembu, de acordo com a interpretação de Turner ao analisar o ritual da puberdade (o *Nkang’a*) a que são submetidas as meninas desta sociedade tribal. Por símbolo-dominante, entende-se, segundo a concepção do autor, que é aquele em torno do qual o ritual acontece.

Já para Durkheim (1989), o *totem*, entre as tribos australianas, seria “antes de tudo, expressão material de alguma outra coisa” (p.260) que se quer representar com função de identificar um grupo e distinguindo-o dos demais – um caráter de identificação e de dependência da sociedade enquanto instituição garantindo que o indivíduo seja um ser - social, atribuindo às forças sociais a responsabilidade por educar, nutrir, reger, defender seus membros, como se fossem filhos. Torna-se, a sociedade, para seus membros, o que um deus é para seus fiéis, de acordo com Durkheim, ou o que uma mãe é para seus filhos, como constataria Turner, ao identificar o caráter simbólico da nutrição na árvore leiteira, aos pés da qual mãe e filha passam pelo ritual já citado (o *Nkang’a*).

Nessa perspectiva também, as alianças, para os cristãos, têm esse poder de organização, de estratificação, por isso é considerada o símbolo máximo – ou *símbolo*

dominante, como proporia Turner – da celebração. Prova disso é que é o único dos símbolos rituais presentes no momento ritual que é carregado com os indivíduos depois de finalizada a cerimônia – e por toda a vida – são elas. Ostentam-nas douradas em seus dedos anelares da mão esquerda, talvez por ser o único dedo da mão por onde passa uma veia que segue direto para o coração, e a mão direita, convencendo-se para diferenciar da esquerda onde se usa as alianças no *período marginal* – como diria Genep – do noivado.

Fica claro, com estas explicações, o motivo de tanto *flash* e da captura criativa das fotos pelo fotógrafo em diversos ângulos, do momento de entrada destes símbolos até o instante (catártico) em que, após juras e compromissos – mediante texto institucionalizado e ditado pelo sacerdote – um põe o anel no dedo do outro.

Leach (2006), ao mencionar a análise que fez acerca da investidura do título de cavaleiro entre os cidadãos britânicos enfatiza o momento em que ocorre a entrada da *Espada do Estado (Sword of State)*. Podemos considerar, muito provavelmente, que este seja o símbolo soberano do ritual, visto ser um símbolo da soberania da Rainha, que, na cerimônia, é quem concedera o título ao cidadão. Assim descreve:

Quando a Rainha apareceu, ela estava acompanhada por um pequeno cortejo de funcionários de alto escalão e funcionários do Palácio, além dos seus seguranças pessoais e do portador da espada. Este último carregava a Espada do Estado (*Sword of State*), de caráter cerimonial, que a Rainha usa no ato da Investidura (*dubbing*), e parou a meio caminho entre a Rainha e os tronos vazios. A Espada, como a Coroa, é um símbolo específico da soberania da Rainha. (Leach, 2006, p. 44)

A forma como acontece a entrada do objeto Espada, pela descrição acima, transmite-nos o valor e a importância simbólica que tal objeto detém. Assim também as alianças entram carregadas, em geral, por uma criança, ao som de um sino ou mesmo de uma canção exclusiva para o momento. Os anéis vêm trazidos sobre uma almofada para que as mãos humanas do mensageiro que as trazem não as toquem, visto que, como *símbolos dominantes*, são causas da religação com o sagrado, por isso precisam ser preservadas de qualquer profanação. Também o sacerdote, representante divino e assumindo esse caráter, não pode tocar em nada que não seja dessa natureza.

Também no Palácio de Buckingham, as fitas de honra que serão confiadas aos futuros cavaleiros são passadas à Rainha por sobre uma almofada. Leach assim descreve:

(...) um almirante uniformizado que passa para a Rainha as fitas de honra adequadas, uma de cada vez, colocadas sobre uma almofada de veludo (...) Tudo se passa, portanto, de acordo com o que poderíamos esperar. A Rainha em seu papel de sacerdotisa é uma pessoa sagrada que não pode ser tocada nem mesmo pelo almirante, daí a almofada de veludo. O seu papel na cerimônia de Investidura é transmitir um elemento do poder da soberania através da espada para a pessoa do Cavaleiro iniciante. (Leach, 2006, p. 45).

Podemos traçar, claramente, um paralelo entre os dois ritos – a sagração dos Cavaleiros britânicos e a cerimônia do Casamento Católico – pois que os dois transmitem movimentos performáticos com a mesma natureza.

Também nos dois ritos, é similar a presença de um espaço onde a performance ritual se dá: trata-se de um lugar de tangência entre a sacralidade e a secularidade, tanto o local em que os Cavaleiros aguardam os procedimentos da Rainha, quanto o local onde ficam os noivos de frente para o sacerdote aguardando as coordenadas são locais intermediários que pertencem, segundo Leach, tanto a este mundo quanto ao outro. É aí que se dá a troca das alianças.

Tal descrição nos faz, inevitavelmente, associar e pensar os movimentos do processo ritual de forma fotográfica, já pensando que foto será gerada em cada momento que vai se sucedendo.

É comum, inclusive – para ratificar a idéia de símbolo dominante desempenhado pelas alianças e seus procedimentos performáticos –, na leitura feita dos álbuns em questão, identificar que a narrativa construída – com a escolha das fotos que o comporão – caminha de forma a “subir” e depois “descer”. Tal qual numa narrativa, o enredo encontra-se estável até o momento em que é afetado pelo problema que se apresenta para dar movimento à trama. Chega ao clímax com o auge da instabilidade que, em seguida, é resolvida, tendendo a retornar à estabilidade inicial.

O Álbum mostra fotos preliminares que vão desenvolvendo a narrativa até chegar ao momento ápice da troca das alianças. Isso fica indiciado tanto pelo número de fotos em ângulos diversos que se apresentam só desse único gesto ritual em relação aos outros, quanto porque, como já citamos, é este o símbolo que permanece, materializado, na vida dos indivíduos mesmo finalizada a cerimônia do rito de passagem. Poderíamos dizer que as alianças são o próprio casamento, por contingência.

CONCLUSÃO

Na investigação dos ritos de passagem – especificamente do casamento – pudemos notar características muito semelhantes nesse tipo de cerimônia ainda que em culturas diferentes, como, por exemplo, a oferta de presentes aos noivos é comum nas análises apresentadas por Genep (1977), como também nas cerimônias cristãs. Também é comum oferecer banquetes em comemoração à oficialização do ato. E o mais relevante: o rigor com que é tratada a estruturação das etapas das cerimônias deste rito de passagem, com regras e padrões que ficam firmados como fatos sociais.

Também é fator notável, quanto à análise da fotografia de casamento, especificamente estudada aqui, que os momentos que se tornam registro e passam a compor a narrativa do álbum, talvez não sejam os principais ou os mais relevantes, pois estão sujeitos a um juízo de valor do *Operator* – que é atuante e de maneira alguma passivo –, visto que ele tem uma visão de mundo e uma carga cognitiva que o faz ter uma leitura própria acerca da fotografia que faz, um senso crítico que lhe impulsiona a fazer escolhas. Ou talvez – e é uma outra questão a se pensar – esteja com o olhar viciado e não pense o seu fazer fotográfico de forma crítica, deixando-se guiar por uma demanda de mercado e criando um modelo engessado dos tipos de fotografia que faz.

Por isso – também – é que podemos considerar o álbum como a recriação de uma narrativa que não é ficcional, pois aconteceu de fato, mas que passa a ser recontada por um “contador de histórias” chamado fotógrafo.

BIBLIOGRAFIA

- ✓ AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993;
- ✓ AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990;
- ✓ BARTHES, R. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984;
- ✓ BRANDÃO, J. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1999 a. Vol1;
- ✓ _____ **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1999 b. Vol2;
- ✓ CASSIRER, E. **Antropologia Filosófica**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1977;
- ✓ **Catecismo da Igreja Católica (CIC)**. ISBN: 85-15-02152-8. Texto típico latino, **Libreria Editrice Vaticana**, Città Del Vaticano, 1997. Reimpressão – São Paulo: Ed. Loyola, 1999;
- ✓ DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993;
- ✓ DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989;
- ✓ DURANT, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988;
- ✓ _____ **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997;
- ✓ ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998;
- ✓ FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985;
- ✓ GENNEP, A. V. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977;
- ✓ Houaiss A, Villar M de S, Franco FM de. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva; 2001;
- ✓ LAPLATINE, F. **Aprender Antropologia**; São Paulo: Brasiliense, 2005 [1988];
- ✓ LEACH, E. R. **Once a knight is quite enouch: como nasce um cavaleiro britânico**. *Mana* [online]. 2000, vol.6, n.1, pp. 31-56. ISSN 0104-9313. doi: 10.1590/S0104-93132000000100002.
- ✓ LE GOFF, J. **O Imaginário Medieval**. Portugal: Editorial Estampa, 1994;
- ✓ MANGUEL, A. **Lendo Imagens: Uma história de Amor e Ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001;

- ✓ MOSCOVICI, S. **A Representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976;
- ✓ NASSER, M. C. Q. C. **Que dizem os símbolos?** São Paulo: Paulus, 2003;
- ✓ NINO, M. C. S. **Narrativas seqüenciais na fotografia**. Graphos (João Pessoa), v. 9, p. 137-144, 2007.
- ✓ NÖTH, W. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. 4ª edição. São Paulo: Annablume, 2003;
- ✓ PEIRANO, M. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003;
- ✓ SOUSA, P. J. **Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004;
- ✓ TURNER, V. **Floresta de Símbolos: Aspectos do Ritual Ndembu**. Niterói: Ed. UFF, 2005 [1967];
- ✓ VAZ, H. C. L. **Antropologia Filosófica I**. São Paulo: Ed. Loyola, 1992;
- ✓ www.noivasonline.com.br