

39 Encontro Anual da Anpocs.

SPG10 Imagens, mídias audiovisuais e ciências sociais: questões teóricas, práticas e metodológicas.

Sobre a imagética fotográfica do “novo” sindicalismo em São Bernardo do Campo (1978-1980): Exposição da proposta metodológica e apresentação de resultados parciais.

Pedro Henrique Santos Queiroz.

É talvez uma situação pela qual todos já passamos a de achar uma imagem interessante mas não se sentir capaz de falar sobre ela ou de saber explicar por que se acha ela interessante. Isso não chega a ser um problema na maioria das situações cotidianas em que nos deparamos com imagens pela razão prática de que não haveria tempo para fazer outra coisa na vida e a tagarelice resultante seria insuportável se de repente nos víssemos obrigados a articular em palavras e frases minimamente coerentes a impressão causada por toda e cada uma das várias peças de informação visual que nos passam pelo filtro da percepção a todo e qualquer instante de nosso período de vigília. A escassez de palavras e frases coerentes torna-se, no entanto, um problema irritante quando se trata de defender um projeto de pesquisa acadêmica em Ciências Sociais cuja proposta metodológica envolve o aproveitamento sistemático da imagem fotográfica como principal documento e fonte de análise.

Nesse trabalho, compartilharei uma série de considerações sobre a questão do ato de ver como uma forma de percepção e sentimento do mundo e sobre a fotografia como uma forma de visão capaz de registrar e dizer coisas sobre o mundo. O cerne do problema desenvolvido aqui está na indagação sobre a dificuldade de tradução do conhecimento expresso em imagens para o conhecimento expresso em palavras. A esse respeito, toma-se como ponto de partida as observações do antopólogo Eitenne Samain sobre a especificidade do “poder de ideação” da imagem, i.e seu poder de, associando-se, “suscitar pensamentos e ideias”; poder este que é, de alguma maneira, análogo às operações de sentido empreendidas tanto pelas diferentes funções sintáticas da linguagem falada e escrita, quanto pela articulação das sete notas em frases musicais (In Samain, 2012, pg 23).

Procurarei também direcionar o curso de tais reflexões para os interesses suscitados mais diretamente pela experiência de pesquisa com o projeto “Sobre a imagética fotográfica do “novo” sindicalismo em São Bernardo do Campo (1978-1980), atualmente desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Esse direcionamento é necessariamente acompanhado pela preocupação com as implicações políticas dos atos de ver e ser visto e com os diferentes usos sociais da imagem fotográfica.

Vários autores já assinalaram que a invenção da fotografia é um acontecimento da modernidade ocidental e capitalista assim como a tentativa de elaboração de uma ciência da sociedade. As diversas vertentes de origem da Sociologia têm em comum a tentativa de compreensão das transformações irradiadas da Europa para o mundo a partir de meados do século XIX sob o impacto da dupla revolução de que fala Eric Hobsbawm, isto é a confluência entre os efeitos das revoluções burguesa (epicentro, França) e industrial (epicentro Grã-Bretanha) (Cf. Era das Revoluções 1789-1848, Hobsbawm). Elizabeth Chaplin, por exemplo, chama a atenção para a quase coincidência da data de nascimento dessas duas modalidades de apreensão da realidade, o que as faz delas quase irmãs gêmeas: “em 1839, enquanto Comte [Auguste Comte, filósofo francês, precursor positivista da Sociologia] estava finalizando seu Curso de Filosofia Positiva (...) Daguerre [Louis Jacque, artista francês inventor da técnica de daguerrotipia] mostrava ao público seu método de fixação de uma imagem em uma placa metálica”. (Chaplin, 2004, p. 198. Tradução própria). Cabe dizer, como vários observadores já o disseram, que as transformações geradas pela “dupla revolução” (dentre as quais se inclui a invenção da fotografia) são, em vários aspectos, sem precedentes na história da humanidade.

A fotografia pôde, assim, oferecer seu curioso testemunho sobre (e foi, por sua vez, afetada pelos) acontecimentos de um mundo que se acelerava em seus ritmos de vida e produção, um mundo que se viu, desde esse período, incessantemente revolucionado pela submissão do campo pela cidade; pela intensificação do comércio internacional e a maior circulação (por redes de poder assimétricas) de valores materiais e simbólicos; pela emergência de novas formas de vida nos grandes centros urbanos que nunca dormem; pela erosão da autoridade tradicional e pela proliferação de tentativas prometéicas da razão humana em conquistar o “reino da liberdade”. Este era um mundo que se deixava registrar em assombrosas imagens de uma precisão mimética sequer sonhada pelas artes visuais até então desenvolvidas (artesanato, desenho, gravura, pintura, escultura e arquitetura). Um mundo, enfim, que se deixava ser fotografado.

Segundo Geoge Simmel, em *A Metrópole e a Vida Mental*, publicado em 1903, a atitude “*blasé*” é a que caracteriza o sujeito urbano anestesiado pela superexcitação sensorial constante da vida na metrópole (buzinas, fumaça, anúncios luminosos etc). Uma espécie de mecanismo de defesa psíquica ante o risco de queda por sobrecarga do sistema. Como se sabe pelo menos desde Sigmund Freud, nem toda a atividade mental é consciente e a maior parte da percepção e da memória opera por meios inconscientes.

Talvez, então, as observações de Simmel sobre o tipo “*blasé*” possam ser entendidas no sentido de que, na estrutura psíquica desse sujeito moderno e citadino, uma “proporção” sensivelmente maior da atividade de percepção e memória passaria a ser operada por vias inconscientes. Nesse caso, haveria uma coincidência irônica entre o aparecimento desse magnífico dispositivo técnico de registro da realidade (a fotografia) e o fenômeno social de perda de parte significativa da capacidade humana de percepção e armazenamento mnemônico conscientes. Em outras palavras, estaria em curso um processo de transferência de funções de percepção e memória do sujeito para um dispositivo técnico, uma espécie de nova divisão social do trabalho entre homem e máquina.

Em seu texto de 1931 “Pequena História da Fotografia”, Walter Benjamin ataca o estado rudimentar da discussão teórica de seu tempo sobre fotografia, incapaz, no seu entender, de apreciar todas as implicações da localização desse novo artefato em uma terra exótica entre os domínios da técnica, da arte e da magia, afinal “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”. E a partir de que outro lugar se poderia tentar dizer algo de verdadeiro sobre aquela “vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor?” ou ainda sobre a fixação do olhar da noiva suicida em “algo de distante e catastrófico”? A forma de entender a realidade da imagem fotográfica proposta por Benjamin traz consigo a difícil tarefa de estabelecer um vocabulário capaz de articular de forma não redutiva dimensões do real muito complexas e díspares entre si.

Não é por acaso que boa parte da reflexão teórica mais relevante sobre fotografia tenha sido produzida por grandes nomes do ensaísmo moderno, como o próprio Walter Benjamin, Roland Barthes e Susan Sontag, o que provavelmente se explica pelas características desse gênero textual que permite maior liberdade estilística e um movimento de aproximações e distanciamentos sucessivos sobre um mesmo tema, com ampla tolerância para aparentes escapadas e mudanças de assunto. Para a pesquisa que estou desenvolvendo, trata-se então de um duplo desafio, qual seja o de encontrar um estilo adequado ao tratamento do tema específico das fotografias a serem analisadas (grandes greves operárias do período de redemocratização) e, por outro lado, conciliar os inevitáveis experimentalismos de linguagem com as exigências de legitimidade acadêmica.

A ideia de “inconsciente ótico”, exposta por Benjamin no mesmo texto de 1931, acrescenta um elemento de interesse para a reflexão sobre a dificuldade de falar ou

escrever sobre imagens fotográficas. Diz-nos Walter Benjamin:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra (...) Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (Benjamin, 1994, pg 94)

Daí podemos tentar extrair algo para a apreciação desse que é talvez um dos textos mais belos e profundos já escritos sobre a natureza da imagem fotográfica, e que, no fundo, é muito mais um texto sobre a mãe do autor do que sobre a linguagem fotográfica propriamente dita. Refiro-me ao rico e enigmático “A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia”, escrito por Roland Barthes em 1980. Em dado momento de sua exposição, Barthes afirma que a imagem fotográfica padece de uma auto suficiência potencialmente impeditiva de qualquer leitura analítica. Essa característica da imagem fotográfica se deve a sua esmagadora força de evidência, que irá sempre e inescapavelmente remeter ao instante retratado e a nada mais: “a imagem fotográfica é plena, lotada: não tem nada, a ela não se pode acrescentar nada (Barthes, 1984, pg. 133). A sensação de não se sentir capaz de dizer ou escrever algo sobre uma fotografia poderia, então, sob essa chave, ser comparada à cegueira causada pelo excesso de luz ou ainda com a experiência nauseante de passear pelas ruas daquela Roma imaginada por Freud em “O Mal-estar na Cultura” (1929), uma cidade “em que nada do que uma vez aconteceu tenha se perdido, em que ao lado da última fase de seu desenvolvimento todas as anteriores ainda continuem existindo”, uma cidade, portanto, em que “no lugar do Palazzo Caffarelli, sem que fosse necessário demoli-lo, estaria outra vez o templo do Júpiter capitolino, e não apenas em sua última forma, como o viam os romanos do tempo dos céares, mas também nas mais antigas, quando ainda tinha aspecto etrusco e era ornamentado com antefixas de argila” (Freud, 2010, pgs 53 e 54).

Essa relação entre fotografia e inconsciente não é um dado apenas da atividade de consumo da imagem fotográfica por aqueles que a veem, estando também presente no ato de sua produção. Como expõe o fotógrafo Henri Cartier-Bresson no texto “O Instante Decisivo”, de 1952, há muito de intuição na atividade de fotografar, já que, muitas vezes, a escolha por este ou aquele enquadramento, embora bastante complexa, precisa ser feita em um intervalo de tempo muito curto, de frações de segundo, de forma que as razões desta ou daquela decisão só se tornam mais claras para o próprio fotógrafo muito mais

tarde, quando das atividades de revelação e edição:

Algumas vezes acontece de o fotógrafo paralisar, atrasar, esperar para que a cena aconteça. Outras vezes, há a intuição de que todos os elementos da foto estão lá, exceto por um pequeno detalhe. Mas que detalhe? Talvez alguém repentinamente entrando no enquadramento do visor. O fotógrafo, então, acompanha seu movimento através da câmara. Espera, espera e espera, até que finalmente aperta o botão - e então sai com a sensação de que captou algo (embora não saiba exatamente o quê). (Cartier-Bresson, sem data, sem página. Texto disponível em: <http://migre.me/rDWBK>).

Acredito que é dessa dimensão inconsciente da imagem fotográfica e da possibilidade de imersão meditativa por ela suscitada que advém sua grande força, sua capacidade de marcar a consciência como poucos enunciados discursivos são capazes de fazer e que dá razão ao lugar-comum de que uma imagem vale mais do que mil palavras. Mas é também essa a razão pela qual este se mostra um material tão “selvagem” e arredo a tentativas de apreensão por esquemas de análise e interpretação mais ou menos sistemáticos.

*

Malgrado sua crescente importância na vida social, a fotografia ainda é um documento subutilizado pelas Ciências Sociais, o que, ao menos em parte, se deve à tradição dessas fortemente vinculada à palavra (e, sobretudo, à palavra escrita). Ainda assim, o pouco aproveitamento da fotografia como documento de pesquisa parece injustificada, já que, como aponta Howard Becker, seus problemas de validade e representatividade são, em grande parte, os mesmos enfrentados por outras fontes amplamente aceitas, tais como observações etnográficas e entrevistas (Becker, 1974, pgs: 14-18). Em todo caso, é possível encontrar uma lista crescente de iniciativas bem sucedidas de pesquisa nas Ciências Sociais que vem empregando diversas escolhas metodológicas de uso da fotografia como documento de pesquisa para além de uma função meramente ilustrativa, permitindo, assim, amplas possibilidades de referência e diálogo.

A construção de um objeto sociologicamente aproveitável a partir de fotografias deve passar por uma abordagem capaz de manter-se aberta à apreciação dos aspectos de inconsciência e auto-suficiência que, afinal, garantem a potência das imagens, mas não pode se limitar a isso. Tal abordagem deve ser capaz também de contemplar a noção de que a realidade visível, da qual a fotografia oferece um recorte, constitui apenas uma das dimensões da realidade: pode-se fotografar um operário manuseando um torno mecânico

ou um líder discursando, mas é impossível fotografar a extração de mais-valia (Marx) ou a liderança carismática (Weber), o mesmo é válido para as ciências exatas que postulam sobre a estrutura interna dos átomos e seu funcionamento sem que nunca se tenha visto um átomo.

É possível encontrar posições diversas na reflexão acadêmica brasileira recente sobre a questão de como deve ser aproveitada a imagem fotográfica de forma a alcançar dimensões do social que não comparecem necessariamente ao instante retratado, mas que de alguma forma moldam aquele instante. O historiador Boris Kossoy, por exemplo, mostra-se bastante entusiasmado quanto à possibilidade de levantamento de informações factuais sobre o passado, notadamente em seus aspectos de cultura material (mas não apenas), a partir do exame atento da imagem fotográfica, desde que este documento tenha sido previamente submetido a um exercício de análise técnica-iconográfica capaz de qualificá-lo quanto a suas características de artefato histórico. Segundo Kossoy:

Uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida. O espaço urbano, os monumentos arquitetônicos, o vestuário, a pose e as aparências elaboradas dos personagens estão ali congelados na escala habitual do original fotográfico: informações multidisciplinares nele gravadas – já resgatadas pela heurística e devidamente situadas pelo estudo técnico-iconográfico – apenas aguardam sua competente interpretação. (Kossoy, *Op cit*, p. 113-114).

O sociólogo José de Souza Martins, por sua vez, expõe uma visão mais cética sobre o assunto ao lembrar das dificuldades metodológicas para uma apropriação de tal tipo e argumentando que talvez seria mais produtivo entender a fotografia como expressão do imaginário social, o que não significaria uma fuga do real, já que as representações que os homens fazem sobre o mundo em que vivem são, afinal, constitutivas deste mundo. Em suas palavras:

Talvez as coisas fiquem um pouco mais fáceis se pudermos lidar com a documentação visual, especialmente com a fotografia, enquanto meio de compreensão imaginária da sociedade, e abirmos mão, de vez, da ilusão de ter na fotografia um documento socialmente realista e objetivo. As fantasias, as ilusões, as distorções, os equívocos de interpretação do senso comum, as expressões de “falsa consciência” ou de auto-engano, também são documentos relevantes para as ciências sociais, para o estudo das mentalidades e das relações entre consciência social e relações sociais. (Martins, 2009, pg 65-66).

O desenho de minha pesquisa se aproxima mais das proposições de Kossoy no sentido de que considero como um exercício válido o tratamento da fotografia como um “microcenário” do passado (Kossoy, *Op cit*, pg 82) do qual podem ser extraídas

informações capazes de ampliar o conhecimento estabelecido sobre o período estudado. Ainda assim, considero valiosas as considerações de Martins sobre os aspectos de construção discursiva e elaboração do imaginário social presentes na imagem fotográfica (considerações que, diga-se, não estão, de forma alguma, ausentes da abordagem proposta por Kossoy). Considero que as duas abordagens não são excludentes e que, tomando-se as devidas precauções contra as concepções ingênuas que enxergam na fotografia um “decalque” do real, é salutar a tentativa de investigação das formas de comparecimento do tempo histórico no momento retratado, seja em seus aspectos materiais ou discursivos. Nesse sentido, considero-me contemplado pela proposição de síntese elaborada por Philip Dubois que, em sua revisão das várias vertentes teóricas de abordagem da fotografia, conclui pela necessidade de “um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético” (Dubois, 1993, p.53)

Exponho, a seguir, os passos previstos em minha pesquisa, da coleta do material fotográfico, seu tratamento para a pesquisa e sua edição final. Em seguida, apresento os principais procedimentos e níveis de leitura pensados para o aproveitamento das imagens por uma estratégia de reconstituição analítica e interpretativa dos episódios de greve enfocados.

O primeiro passo é a localização das fotografias que fornecerão o material bruto da pesquisa. Para tanto, serão feitas visitas a acervos em busca de publicações que circularam naquele período, coleções fotográficas e coletâneas organizadas posteriormente.

As principais publicações encontradas são as que seguem (com indicação entre parênteses de seu período de circulação):

- Jornais de São Paulo: O Estado de São Paulo (1875-) Folha de São Paulo (1921-); Diário do Grande ABC (1958-);
- Semanários de circulação nacional: Manchete (1952-2000); Veja (1968-); IstoÉ (1976-); Imprensa “alternativa”: Pasquim (1969-1991); Movimento (1975-1981); Em Tempo (1978-?)
- Imprensa sindical e militante: Tribuna Metalúrgica (1971-); Tribuna Operária (1979-1985); O Trabalho (1978-); Voz Operária (1975-1979); Voz da Unidade (1980-1991).

Os principais arquivos identificados são:

- Centro de Documentação e Memória Lucindo Bueno da Silva/ Sindicato dos Trabalhadores Metalúrgicos de São Bernardo
- Arquivo da Prefeitura Municipal de São Bernardo;
- Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (Cedem/Unesp);
- Conselho Ecumênico de Documentação e Informação (Cedi – Localização não identificada);
- Agência F4
- DEDOC/Editora Abril.

As coletâneas organizadas posteriormente (todas em formato de “foto livro”) são:

- Série Documento: A Greve do ABC. A greve vista por vários fotojornalistas. Organização e textos de Ricardo Kotscho, Sem data;
- Imagens da Luta: 1905-1985. Coordenação: Aloízio Mercadante, Luis Flavio Rainho e outros, São Bernardo do Campo, 1987 e
- Álbum Memória de São Bernardo. Organização: Fernando Henrique Cardoso e outros. São Bernardo do Campo, 1981.

Em seguida, será feita a digitalização do material encontrado por meio de escaneamento ou fotografia a fim de garantir melhores condições de consulta e manuseio do material de pesquisa.

Também estou de acordo com Boris Kossoy quanto à necessidade de uma análise técnica-iconográfica como etapa prévia ao aproveitamento da fotografia como documento de pesquisa. Tomando como referência os roteiros sugeridos pelo autor em Fotografia e História (Opcit, 94-98) e adaptando-os livremente tanto às particularidades do material a ser explorado quanto às propostas da pesquisa, elaborei o seguinte roteiro de análise técnica-iconográfica:

Localização do documento: acervo ao qual pertence; condições de acesso; dados de registro de tombamento; procedência: origem e condições da aquisição pelo acervo; se faz parte de alguma coleção ou é peça avulsa.

Características físicas: natureza do original (negativo ou positivo); formato (altura x largura em centímetros); tonalidade (preto e branco ou em cores).

Características técnicas: posicionamento da câmera; composição; ponto focal; profundidade de campo; nitidez; luminância e cor; tons e contrastes; textura¹.

Autoria: nome do fotógrafo (quando identificável); informações biográficas (quando disponíveis); se produziu as imagens por iniciativa própria ou a serviço de algum contratante; características distintivas de estilo; relação com tendências da fotografia e do fotojornalismo da época². Observação: a tais informações será atribuída uma importância subordinada aos objetivos propostos pelos três níveis de leitura previstos na proposta metodológica aqui apresentada, não havendo a pretensão de se fazer uma hermenêutica da imagem que privilegie as intenções de seu autor. Segue-se aqui a linha de interpretação sugerida pelo historiador da arte Jorge Coli: “(...) é essa autonomia que me faz reiterar que o princípio da obra de arte como pensamento material e objetivado deixa de ser objeto, torna-se sujeito, sujeito pensante. O artista, portanto, dá nascimento a um ser pensante, que põe no mundo e que se torna autônomo em relação ao seu próprio criador” (In Samain, Op cit, p. 42).

Descrição temática: mise en scène (disposição dos “personagens” no “cenário”); determinação das diretrizes espaço-temporais do acontecimento retratado (O quê? Quem? Quando? Onde?); pormenores significativos (quais detalhes da foto tendem a concentrar a atenção do espectador?); marcadores espaço-temporais (elementos “secundários” que permitem situar aquela cena em sua época e contexto); cotejo com informações obtidas em outras fontes (se o mesmo evento foi relatado por outros meios, tais como textos acadêmicos, reportagens, documentários e material de memória militante e como essas informações se complementam ou se contrapõem).

Descrição e interpretação por terceiros: descritores de conteúdo, como palavras-chaves e inventário temático (se aplica a imagens encontradas em acervos); legendas e texto para o qual a imagem serve de ilustração (se aplica a imagens publicadas em órgãos de imprensa ou coletâneas organizadas posteriormente).

¹ Como referência de análise sobre tais características, será empregado Aumont, 1993.

² Como parâmetro das principais tendências da evolução da fotografia no século XX serão empregados Hacking, 2012 e Mulligan e Wooters, 2005 e, para as tendências e evolução do fotojornalismo, serão consideradas como parâmetro as seleções da premiação promovida pela Fundação World Press Photo Holland desde 1956, sendo que a parte desse acervo referente aos anos 1956-1980 foi reunida em Evans e Rand, 1981.

Após o tratamento técnico-iconográfico do material fotográfico recolhido, inicia-se a fase de edição, a qual envolve a tomada de decisões quanto à seleção e organização de acordo com critérios a serem definidos pelas necessidades da proposta de reconstituição analítica-interpretativa das greves de 1978-1980. Como as escolhas de edição irão se reportar às peculiaridades do material a ser recolhido e investigado, não há como antecipar os critérios de edição que serão efetivamente empregados (se as fotografias serão agrupadas em ordem cronológica ou em séries temáticas ou alguma alternativa intermediária). Em todo caso, quando da redação da tese os critérios de edição empregados serão devidamente explicitados e fundamentados.

A fim de concretizar o objetivo geral da pesquisa, qual seja o de fazer a reconstituição analítica e interpretativa de uma série de episódios de greve, elaborei um esquema estruturado em três níveis de leitura que passo agora a apresentar. (Gostaria, antes, de observar que a expressão “nível de leitura” serve apenas para fins didáticos de exposição, não implicando em nenhum sentido de disposição hierárquica de tais níveis). Em seguida, trato de alguns procedimentos mais pontuais cuja utilização, espero, possa servir ao melhor aproveitamento das várias possibilidades narrativas contidas na fotografia.

O primeiro nível de leitura questiona a imagem fotográfica tendo como referência a dinâmica conflitiva de estabelecimento dos limites da visibilidade social. Os atos de greve são aqui percebidos *não apenas* como um instrumento (dentre outros disponíveis) de luta da classe trabalhadora por melhores condições de venda da mercadoria força de trabalho, *mas também* como momento de ruptura do cotidiano (e das cadeias de significado a ele associadas), o que significa a formação um espaço privilegiado de reelaboração de identidades sociais, tanto individuais quanto coletivas. Assim sendo e considerando-se também que, sob o modo de produção capitalista, o espaço da produção é invisibilizado (assim como os seus “habitantes”, i.e, os trabalhadores) enquanto que os espaços de circulação e consumo são “hiper visualizados”, é fácil perceber que o ato de greve implica em demandas para além das questões trabalhistas e salariais em jogo, demandas que podem ser melhor pensadas por meio da lógica do conflito por reconhecimento, como pretende o teórico crítico Axel Honneth. Isso é especialmente válido no contexto das greves de 1978, 1979 e 1980 com epicentro em São Bernardo do Campo, já que estas se deram em um contexto de redemocratização no qual se colocavam de forma bastante sensível questões sobre o “lugar” reservado para as classes

trabalhadoras na vida pública, em geral, e na vida política, em particular.

É nesse sentido que interpreto a trajetória das lutas empreendidas pelo “novo” sindicalismo, que vai da ocupação de espaços de menos visibilidade social (o pátio da empresa, a sede do sindicato) para espaços de mais visibilidade (as ruas do centro comercial de São Bernardo, a Igreja Matriz, o Paço Municipal, o Estádio da Vila Euclides). Note-se que, seguindo os passos de Honneth, pode-se argumentar que a demanda por visibilidade supõe um tipo de reconhecimento bastante elementar (a identificação visual do “outro” de classe), que é condição básica para outras formas de reconhecimento, o reconhecimento do “outro” de classe como interlocutor legítimo e ator político historicamente relevante, por exemplo. Isso posto, a questão da visibilidade acaba por aparecer como um campo de disputas que, por suas implicações materiais bastante evidentes, acaba por colocar em dificuldade distinções muito rígidas entre imaginário e concreto.

O primeiro nível de leitura busca indagar a própria existência daquela imagem fotográfica: por que alguém (um fotógrafo, amador ou profissional) julgou que aquele momento de alguma forma *merecia* ser registrado e, mais ainda, o que levou esse fotógrafo a pensar que alguém teria algum interesse em ver aquelas coisas? Busca-se, portanto indagar sobre as tomadas de posição normativas que informam a determinação de relevância das cenas retratadas.

O segundo nível de leitura, por sua vez, se concentra não tanto na imagem, mas nos olhares que se dirigem a essa imagem. Esse nível de leitura busca responder à provocação de Etienne Samain para quem a imagem seria dotada de uma “vida” própria, como em:

Ver a menina coberta de napalm, gritando de dor numa estrada do Vietnã, significa cruzar milhares de outros olhares postos sobre seu corpo indefeso e penetrar numa memória coletiva: nossa história à qual ela pertence, da qual jamais sairá e da qual nunca poderemos sair sem ela, sem os outros que a verão ‘renascer’ sob outras formas, em outros tempos, tempos futuros. (Samain, 2012, pg 23).

Busca-se, portanto, investigar os diversos usos sociais da fotografia (noticioso, educativo, de denúncia, mobilização, criminalização, monumentalização etc), considerando-se as formas pelas quais o consumo das imagens é informado pelo quadro de percepções circulantes à época. Interessa aqui identificar como as fotografias suscitam emoções e pensamentos os mais variados entre os diversos atores sociais de acordo com

suas formas de consciência. Interessa também acompanhar a diversidade de atribuição de significados por esses atores e a forma como as imagens fotográficas são apropriadas para a formação de novas formas de consciência, associando-se a outros tipos de enunciados discursivos (sejam eles também imagéticos ou não) sobre as classes trabalhadoras no período.

Algumas “pistas de leitura” para enfrentar essa ampla diversidade de significados atribuídos às imagens podem ser encontradas dentre alguns elementos relevantes para a compreensão do conjunto de representações que informavam a construção de uma imagem das classes trabalhadoras em luta do período frente as outras classes (a “sociedade civil”) e diante de si mesmas (auto imagem). Tais elementos são:

- A onipresença, sentida pelo menos desde 1974, da celebração dos valores democráticos pela quase totalidade dos partidos, forças organizadas e correntes de opinião atuantes. Vivia-se então um cenário de transição um tanto conturbado, marcado por vários “acidentes” de percurso e pela emissão de sinais contraditórios: parecia mais ou menos claro para qualquer observador que o regime civil militar instaurado pelo golpe de 1964 estava caminhando para o seu fim. O ritmo e os sentidos dessa transição, no entanto, não estavam nada claros. Era uma transição de perfil conservador, o que se devia ao controle sobre os rumos do processo pelos militares no poder, e no campo das oposições, observava-se uma hegemonia dos grupos liberais (Weffort, 1984, p. 87).
- A elevada capacidade de articulação do movimento de trabalhadores com outros setores da sociedade civil no Brasil (intelectuais, artistas, políticos de oposição, igreja católica etc). Isso implicava na disponibilidade de uma ampla rede social de apoio (que se expressou, por exemplo na enxurrada de doações recebidas das mais variadas procedências para os fundos de greve montados a partir da “greve geral de 15 dias de 1979”), inclusive internacional (cabe lembrar que, de uma perspectiva comparativa internacional, o “novo” sindicalismo é completamente atípico porque surge em um período no qual os principais partidos operários e social democratas da Europa entravam em franco declínio). Isso implicava também na grande repercussão dos discursos do “novo” sindicalismo e em sua capacidade de “pautar” o debate público nacional.
- A reivindicação explícita no discurso do “novo” sindicalismo da condição de sujeito político para as classes trabalhadoras em luta. Essa reivindicação, por sua

vez, está relacionada à mescla de elementos oriundos de três matrizes discursivas distintas que foram analisadas pelo sociólogo Éder Sader em seu estudo clássico “Quando novos personagens entraram em cena”, de 1988, quais sejam: a teologia da libertação, o marxismo (em sua diversidade de versões sustentadas pela esquerda acadêmica e pelos egressos da luta armada) e o próprio “novo” sindicalismo.

- A vigência de um discurso sustentado pelo “novo” sindicalismo (que encontrava grande receptividade em outros setores da “sociedade civil”, pelas razões mencionadas no tópico anterior) que, segundo a análise da pesquisadora Kátia Rodrigues Paranhos, se estruturava em quatro “enunciados imagéticos/lugares de luta”, quais sejam: o sindicato, “órgão de luta” da classe trabalhadora e o espaço físico de sua sede como “casa ampla e majestosa” da “família metalúrgica”; a fábrica, espaço de sofrimento diário, “inferno”, “fábrica de loucos”, porém também espaço de reação e articulação das lutas, o “lugar da greve” e habitat natural do “homem de macacão”, figuração privilegiada da identidade operária; as greves, espaço de combate do “operário em construção” (título do poema lido por Vinícius de Moraes por ocasião da celebração do 1º de maio de 1979 no estádio da Vila Euclides), e de elaboração identitária de uma “classe operária aguerrida e dona de uma capacidade extraordinária para organizar-se sindicalmente” e, finalmente, a cidade, o “cenário São Bernardo”, portador de associações positivas e negativas, a “capital do automóvel”, a “Detroit pau-de-arara”, a “capital social do país”, e espaço de vivência e construções de laços de solidariedade.

•

Os dois primeiros níveis de leitura acima expostos requerem a consideração das sensibilidades historicamente condicionadas que compõem o jogo de olhares do ato fotográfico (o olhar do fotógrafo, o olhar do editor, o olhar do público receptor e o olhar dos sujeitos retratados, todos formando um sistema complexo de afetação mútua). Tal consideração, no entanto, não implica em assumir uma abordagem metodológica de interpretação das intenções subjetivas dos autores das imagens ou das condições de recepção pelo público consumidor das imagens. Uma escolha que se deve apenas ao reconhecimento dos limites da proposta de pesquisa, sendo que buscarei manter ao longo da pesquisa uma postura de abertura a eventuais contribuições de vertentes de análise centradas nessas duas perspectivas.

O terceiro nível de leitura diz respeito ao aproveitamento da imagem como fonte de informações factuais sobre o passado. Busca-se, aqui, captar as formas pelas quais o tempo histórico comparece ao momento retratado através da determinação das diretrizes espaço temporais básicas do evento e resgatar as informações de contexto e seus detalhes mais importantes: o que aconteceu? Quando? Onde? Como, em que condições? Quem eram as pessoas envolvidas? Dessa forma, pretende-se inserir da forma mais exata possível o evento retratado no encadeamento de acontecimentos de sua época. Mesmo o levantamento de informações sobre elementos “secundários”, como arquitetura, espaço urbano, indumentária, comportamentos, gestual expressivo etc, possuem aqui sua importância. As aspás de ironia em “secundários” se devem ao reconhecimento de que – longe de meros detalhes pitorescos - tais elementos servem como marcadores espaço-temporais e constituem parte importante da experiência concreta dos agentes históricos. Como observa Eric Hobsbawm na introdução de sua monumental Era dos Extremos:

Para este autor, 30 de janeiro de 1933 não é simplesmente a data, à parte isso arbitrária, em que Hitler se tornou chanceler da Alemanha, mas também uma tarde de inverno em Berlim, quando um jovem de quinze anos e sua irmã mais nova voltavam para casa, em Halensee, de suas escolas vizinhas em Wilmersdorf, e em algum ponto do trajeto viram a manchete. Ainda posso vê-la como num sonho”. (Hobsbawm, 2006 p. 14).

Passo agora a discutir alguns procedimentos pontuais que estou cogitando usar na fase de edição do material recolhido. (Essa é uma parte do trabalho em que ainda há várias pontas soltas e em que as decisões não estão formadas, portanto incluo algumas dúvidas e divagações abaixo até para que possa ser mais proveitoso o debate com os colegas do seminário).

Método comparativo. Observo uma fotografia de Lula discursando em uma assembleia ou de um conflito entre manifestantes e policiais em uma rua do centro comercial de São Bernardo e sou tomado por aquela sensação, descrita no início do texto, de não ter nada de relevante a dizer sobre essas imagens, embora eu as considere bastante interessantes e sinta vontade de passar muito tempo olhando para elas. A situação muda e várias palavras e frases me ocorrem em atropelo se disponho lado a lado as imagens de Lula discursando com as de outros grandes oradores da história política brasileira (Getúlio Vargas, Jânio Quadros, João Goulart, Carlos Lacerda, Leonel Brizola, Ulysses Guimarães etc) se dirigindo a outras audiências em outras circunstâncias ou ainda se comparo as

imagens de conflito em São Bernardo com as de manifestações da CUT contra o desemprego nos anos 1990 ou com imagens das manifestações de rua das “jornadas de junho” de 2013.

Este exercício de “limpeza” do olhar parece bastante útil e promissor à consecução dos três níveis de leitura elaborados na proposta da pesquisa. A vantagem aqui está na obtenção de valiosos *insights* para a interpretação e análise da configuração do momento retratado e da forma como este é retratado, já que determinadas informações podem ser apreendidas mais facilmente através da descrição das diferenças entre dois ou mais referentes do que através da leitura exaustiva de um único referente.

A seção de fotografias do livro “A Política do Precariado”, de Ruy Braga (Braga, 2012), parece encorajar esse procedimento ao dispor em sequência imagens do movimento operário no ABC (1970/1980), das greves dos 300 mil e dos 400 mil em São Paulo (1953 e 1957, respectivamente) e do emergente movimento sindical dos teleoperadores em São Paulo (anos 2000).

Por outro lado, tal recurso esbarra na grande dificuldade de estabelecer quais seriam os referentes significativos para uma análise comparativa: devo restringir-me à comparação exclusiva com outros movimentos trabalhistas? (Se a resposta for positiva, a comparação com as imagens de junho de 2013, por exemplo, estaria fora de questão). E mesmo que me atenha somente aos movimentos trabalhistas, devo restringir-me à comparação do “novo” sindicalismo apenas com outros períodos do movimento de trabalhadores no Brasil? (há uma série de fotografias premiadas pela World Press Photo Association de 1980 que mostram trabalhadores poloneses do sindicato Solidariedade confessando-se com padres católicos que suscitariam interessantes discussões sobre a relação entre movimento operário e igreja, também bastante forte no caso de São Bernardo nessa mesma época, porém sinto que fugiria muito ao tema uma análise comparativa sistemática entre esses dois movimentos operários).

Imagem como âncora narrativa. Esse procedimento consiste em selecionar determinados pormenores significativos encontrados nas imagens e tomá-los como ponto de partida para o desenvolvimento de narrativas de interpretação e análise que seguirão um curso mais ou menos independente, i.e sem uma preocupação excessiva de remissão exclusiva ao referente, porém sempre retornando à imagem quando do esgotamento de

tais linhas narrativas e buscando, nesse retorno, por outros elementos que possam gerar outras linhas narrativas e assim sucessivamente. Na seleção de tais pormenores significativos serão valorizados aqueles elementos que possam servir como indícios capazes de remeter para a inserção daquele instante particular em seu quadro histórico mais amplo.

O ponto de dificuldade que se coloca aqui reside justamente na natureza “selvagem” e “inconsciente” da imagem fotográfica, a qual já aludi no início desse texto. A questão prática é a de como esboçar critérios para disciplinar a torrente infundável de associações que existem em potência na imagem, sendo que muitas dessas associações são simplesmente esdruxulas do ponto de vista dos interesses da pesquisa em questão. Um exemplo: gosto muito de uma fotografia de uma assembleia da greve geral de 41 dias de 1980 que mostra uma senhora acompanhada de duas crianças e exibindo uma expressão corporal travada de quem não está acostumado ou não se sente a vontade de ser fotografado. Gosto dessa foto porque essa senhora me lembra minha avó paterna, a quem só conheci por fotos em preto e branco. Não consigo olhar para essa fotografia e não pensar em minha avó que nada tem a ver com os acontecimentos do “novo” sindicalismo em São Bernardo do Campo, mas que, não obstante, de alguma forma está ali.



Bibliografia

- ABRAMO, L. W. **O Resgate da Dignidade**. Greve metalúrgica e subjetividade operária. Campinas, Editora da Unicamp, 1999.
- ALMEIDA, F. L. **Política Salarial, Emprego e Sindicalismo 1964/1981**. Petrópolis, Vozes, 1982.
- ANTUNES, R. **A Rebeldia do Trabalho**. O confronto operário no ABC Paulista: as greves de 1978/1980. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.
- AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas, Papirus, 1993.
- BRAGA, R. **A Política do Precariado**. Do populismo à hegemonia lulista. São Paulo, Boitempo, 2012.
- BRAGA, R. e SANTANA, M. A. Para onde vai o mundo do trabalho? De volta à condição proletária. **Cult**, São Paulo, v. 139, pgs: 57-59, 01/09/2009.
- BECKER, H. S. Photography and Sociology. **Studies in the Anthropology of Visual Communication**. Washington, V. 1, pgs: 3-26.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- CIAVATTA, M. **O Mundo do Trabalho em Imagens**. A fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930). Rio de Janeiro, DP e A, 2002.
- COLI, J. A obra ausente. In **Como Pensam as Imagens**. SAMAIN, E. (Org). Campinas, Editora da Unicamp, 2012.
- CRUZ, A. **A Janela Estilhaçada**. A Crise do Discurso do Novo Sindicalismo. Petrópolis, Vozes, 2000.
- DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico** e outros ensaios. São Paulo, Papirus, 1993.
- DIAZ, J. P. B. T. **Documentário e Abertura Política**: Estratégias de representação do regime militar. (Trabalho de conclusão de curso). Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, 2013.
- EARP, F. S. e PRADO, L. C. O “Milagre” Brasileiro. Crescimento acelerado, integração internacional e distribuição de renda 1967-1973. In **O Brasil Republicano, v4**. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. FERREIRA, J. e DELGADO, L (Orgs). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- ESSUS, A. M. de S. **Sob o Signo da Imagem**: A produção da fotografia pelo Estado brasileiro e a construção de representação da classe dominante, no Rio de Janeiro, na

- primeira metade do século XX. Niterói, UFF, 1990.
- EVANS, H. **Testemunha Ocular**. 25 anos através das melhores fotos jornalísticas. São Paulo, Círculo do Livro, 1981.
- FARIA, M. M. A Experiência do Movimento Convergência Socialista. **Cadernos AEL**, v.12, n. 22/23, 2005. Pgs: 220-259.
- FAUSTO, B. **História do Brasil**. São Paulo, Edusp, 2007.
- FERNANDES, F. **O PT em Movimento**. São Paulo, Cortez, 1991.
- FREDERICO, C. **A Vanguarda Operária**. São Paulo, Edições Símbolo, 1979.
- HACKING, J. **Tudo sobre Fotografia**. Rio de Janeiro, Sextante, 2012.
- HOBBSAWM, E. **Era dos Extremos**. O breve século XX 1914-1991. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- HONNETH, A. Invisibility: On the Epistemology of 'Recognition'. **Aristotelian Society – Supplementary Volume**, Londres, V. 75, n. 1, pgs: 111-126, 2003.
- _____. **Luta por Reconhecimento: A gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo, Editora 34, 2003b.
- HUMPHREY, J. As raízes e os desafios do “novo” sindicalismo na indústria automobilística. **Estudos CEBRAP**, Rio de Janeiro, n 26, pgs: 7-39, 1980.
- _____. **Fazendo o “Milagre”**. Controle capitalista e luta operária na indústria automobilística brasileira. Petrópolis, Editora Vozes em coedição com CEBRAP, 1982.
- KOSSOY, B. **Fotografia e História**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2012.
- _____. **Dicionário de Fotógrafos e do Ofício Fotográfico no Brasil (1840-1910)**. São Paulo, Tese de Livre-Docência apresentada ao Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.
- OLIVEIRA, F. **Collor**. A Falsificação da Ira. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- NORONHA, E. G. Ciclo de greves, transição política e estabilização: Brasil, 1978-2007. **Lua Nova**, São Paulo, v. 76, pgs: 119-168.
- _____. **Greves na transição brasileira**. (Dissertação de mestrado). Campinas, Unicamp/IFCH, 1992.
- MARTINS, H. T. S. **Igreja e movimento operário no ABC: 1954-1975**. São Paulo, Hucitec, 1994.
- MARTINS, J. S. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo, Contexto, 2009.
- MARX, K. **O Capital**. Crítica da Economia Política. (Volume 1. Tomo 1). São Paulo, Nova Cultural, 1996.

MULLIGAN, T. e WOOTERS, D. **A history of photography: from 1839 to the presente.** Londres, Taschen, 2005.

NEGRO, A. L. Nas Origens do “Novo Sindicalismo”: o maio de 59, 68 e 78 na Indústria Automobilística”. In **O Novo Sindicalismo.** Vinte anos depois. Petrópolis, Vozes, 1999.

PAOLI, M. C.; SADER, E.; TELLES, V. S. Pensando a Classe Operária: Os trabalhadores sujeitos ao imaginário acadêmico. **Revista Brasileira de História,** São Paulo, v.3, nº 6, pp: 129-149, 1983.

PARANHOS, K. R. **Era uma vez em São Bernardo.** Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

SAMAIN, E. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In **Como Pensam as Imagens.**SAMAIN, E. (Org). Campinas, Editora da Unicamp, 2012.

SADER, E. **Quando Novos Personagens Entraram em Cena.** Experiências, Falas e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

SAMPAIO, A. P. **A Capital do Automóvel.** (Na voz dos operários). São Paulo, Ed. Populares, 1979.

SILVA, M. C. G. **O Cinema na Greve e a Greve no Cinema:** Memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991). (Tese de doutorado). Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2008.

SONTAG, S. **Sobre Fotografia.** São Paulo, Cia das Letras, 2013.

STRINI, A. CARLINI, C. MAEDA, D. HASEGAVA, M. ROMERO, V. **Retratos da Resistência.** Histórias da Ação Popular no ABC. (Monografia). Universidade Metodista de São Paulo, 2008.

WEFFORT. F. C. **Por Que Democracia?** São Paulo, Brasiliense, 1984.

