

RESGATE

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE CULTURA

ano 2002
número 11

UM OLHAR SOBRE A

CONTEMPORANEIDADE



De olho no presente

A presente edição de *Resgate* é a materialização do esforço do Comitê Editorial da revista, de pareceristas e de funcionários da Área de Publicações do Centro de Memória (CMU), que não mediram esforços para que, num prazo de sete meses, pudessem produzir os três últimos números (edições, 9, 10 e 11) nessa escalada em busca da tão sonhada atualização – agora muito próxima. Mais uma edição neste ano e aí, sim, estaremos em dia com nossa publicação.

Nesse ritmo de produção, *Resgate* volta às suas origens, quando recebia inúmeros artigos de pesquisadores de diferentes regiões do país, e mantém-se como espaço nobre e conceituado para a veiculação de artigos. Assim, com significativo volume de textos analisados e aprovados, pudemos reunir trabalhos que nos permitem pensar temas bastante atuais, assuntos que estão na ordem do dia.

Os artigos aqui reunidos compõem o dossiê “Um olhar sobre a contemporaneidade”. Sob essa ótica, estão aqui reunidos trabalhos que veiculam criações artísticas, literárias e de humanidades em geral. Sugerem e discutem modos de olhar e de pensar o agora dentro de uma perspectiva teórica que, em alguns momentos, se vale também do passado para melhor compreensão do presente.

A propósito, se o momento em que vivemos pode ser chamado de “Era da imagem”, nada mais oportuno que o tema “imagem” – em seus diferentes suportes – para uma discussão nesta edição. A professora da Umesp, Sandra Reimão,

faz uma interessante análise de livros publicados a partir de produções feitas originalmente para a TV. No artigo “Quando a telenovela se torna livro”, Sandra traça o perfil gráfico e editorial destas publicações e procura delinear questões a respeito de seu significado e sentido cultural. Em outro artigo, a análise deixa a telinha da TV e migra para o telão, onde a professora da Unicamp, Cristina Bruzzo, faz uma viagem ao século XIX quando, em diferentes lugares e sem contato entre si, vários homens inventaram engenhocas que desafiavam as imagens estáticas. Em “A invenção do espectador e do cinema”, Cristina procura compreender o mundo moderno a partir de uma reflexão sobre o significado do cinema. Vem também da sala escura a rica e instigante figura de Mazzaropi, personagem que alimenta duas seções desta edição. Na seção “Entrevista”, o sociólogo Glauco Barsalini, em longa conversa com o jornalista Thiago P. Ribeiro sobre o livro *Mazzaropi - o Jeca do Brasil*, fala da importância do ator e produtor para a cultura nacional. A mesma obra é o mote da seção “Resenha” que apresenta as impressões do jornalista e também sociólogo Wagner J. Genibello sobre o trabalho de Barsalini. Com propriedade, o resenhista traz à baila a questão sempre presente em debates sobre o papel social e político de Mazzaropi. Engajamento popular versus alienação popularesca – em que extremos se enquadra o ator? A questão não é fechada, mas sim apresentada para uma reflexão mais cautelosa aos que querem ultrapassar os limites do

espectador comum.

A imagem, agora em sua forma estática, é objeto de outros dois trabalhos. O jornalista e doutorando em Educação, Amarildo Carnicel, apresenta o ensaio “Fotografia e inquietação: uma leitura da imagem a partir da relação fotógrafo-fotografado”. Neste trabalho, o autor mostra que as imagens não são exatamente o que se vê (as fotos são tão polissêmicas quanto as palavras) e se vale da condição de fotógrafo e pesquisador para compreender o comportamento do fotografado diante da ação fulminante da objetiva da câmara fotográfica. Na seção “Combates & Rituais”, espaço reservado a trabalhos inéditos extraídos de pesquisas de mestrado e doutorado, o professor da PUC-Campinas, Nelson Chinalia, analisa o ressignificado de fotografia publicada na *Folha de S.Paulo*. Em “Fotojornalismo, a manipulação visual da notícia”, afirma que o fotógrafo, diante da nova configuração dos produtos jornalísticos impressos, ganha nova dimensão, na qual o mais importante não é mais o fato, mas sua representação, sua plasticidade, muitas vezes em detrimento da informação. A socióloga Marli Marcondes, em “História e informática, o uso da hipermídia no resgate da Estrada de Ferro Funilense (1899-1924)”, constrói um hipertexto sobre o tema e fornece subsídios para que o usuário possa compor sua própria história. Imagens das estações, biografias e documentos sobre a ferrovia integram o mapa do CD-ROM produzido pela pesquisadora. O doutor em Educação, Jaime Lisandro Pacheco, discorre sobre “Educação, trabalho e envelhecimento: estudo das histórias de vida de trabalhadores assalariados e suas relações com a escola, com o trabalho e com os

possíveis sintomas depressivos após aposentadoria”. Neste estudo, ele faz uma leitura da relação entre educação, trabalho e envelhecimento.

Ainda dentro de uma visão contemporânea, três pesquisadores apresentam suas contribuições nas áreas de trabalho e política, educação ambiental e política de controle no comércio de autoria. A mestre em Comunicação, Maria Inês Accioly, em “Comércio de autoria: um sistema da cultura pós-moderna”, localiza, entre outras análises, os agenciamentos que estimulam a prática do *ghost writing*. A professora da Esalq-USP, Maria de Lourdes Spazziani, em “Educação ambiental para sociedades sustentáveis e o entendimento sobre a natureza humana”, através de concepções de Educação Ambiental expressas por educadores, investiga o entendimento sobre as relações entre cultura e natureza. A mestre em Educação, Kimi Tomizaki, em “Lembranças de São Bernardo: a memória e a constituição das condutas de jovens trabalhadores do interior do Estado de São Paulo”, discute as contradições do processo de rememoração, o caráter político da memória e a influência sobre as formas de conduta dos sujeitos envolvidos.

Mas Resgate não abriga apenas artigos, ensaios e resenhas. Contos, poesias e crônicas compõem a seção “Empório Literário” que, nesta edição, traz o poema *A cidade e os livros*, em que o lingüista e poeta Carlos Vogt mostra sua paixão por São Paulo durante um passeio, em diferentes épocas, pela “Paulicéia Desvairada”. Caro leitor, é esta, portanto, a 11ª edição de *Resgate*, que embora lançada em março de 2003, é apresentada com data retroativa a 2002.

Boa Leitura!

Fotografia e inquietação: uma leitura da imagem a partir da relação fotógrafo-fotografado

AMARILDO CARNICEL

Jornalista, mestre em Multimeios, doutorando em Educação e pesquisador do CMU-Unicamp

RESUMO

Com base em alguns fundamentos da semiótica e da antropologia visual, este artigo procura oferecer elementos para uma melhor compreensão da fotografia a partir do encontro fotógrafo-fotografado. Para fazer uma análise mais atenta, elenco e classifico as imagens em cinco categorias de fotos: 'negociada', 'consentida', 'não-consentida', 'predatória' e 'denúncia'.

Palavras-chave: Fotografia. Semiótica. Antropologia visual

ABSTRACT

Based in semiotic fundamentals and Visual Anthropology, this article shed some light in the elements which favor a better understanding of photography, after the meeting between the photographer and the one who is photographed. For this purpose, five categories of photos were analysed: the "negotiated" ones; the "consented" ones; the "predatory" ones; and, finally, the "accusation" ones.

Key words: Photography. Semiotics. Visual anthropology

1 – Trabalho desenvolvido por uma equipe de pesquisadores ligados ao CMU da Unicamp, sob a coordenação da profa. Olga von Simson. Teve financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e foi vencedor do Prêmio Estimulo-94, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de Campinas.

2 – Sobre esse assunto, ver: CARNICEL, Amarildo. "Fotografia e Memória Urbana". In: Revista de Estudos – Curso de Jornalismo – PUC-Campinas, 1999, pp. 19-32.

3 – SAMAIN, Etienne. "Modalidades do Olhar Fotográfico", palestra proferida dia 12/11/01 durante o Ciclo de Palestras "Panorama da Fotografia no Brasil: Séculos XIX e XX", evento realizado no Instituto Itaú Cultural, em Campinas, no período de 12 a 27 de novembro de 2001.

O presente ensaio parte de um questionamento aparentemente simples. Por que, diante de uma coleção ou de um álbum de fotografias, algumas imagens provocam algum tipo de inquietação? Seria o cenário que compõe o quadrilátero? Seria a expressão ou o olhar do fotografado? Seriam as informações, como um todo, sobre a superfície lisa? Ou, simplesmente, – o que convenhamos não ser fácil alcançar – a beleza plástica da imagem?

Faço esses questionamentos a partir da observação de um universo de 250 fotografias produzidas por mim como fotógrafo e pesquisador vinculado ao projeto "Persistências e Mudanças no Viver Urbano Campineiro: Cambuí e Vila Industrial" [1] que visava registrar, por meio de imagens fixas, o cotidiano de dois bairros com características bastante diferentes no contexto sociocultural e urbano de Campinas. De um lado, a Vila Industrial, bairro proletário cuja origem está na ferrovia que corta a cidade e que, apesar da evolução urbana, não tem vivenciado em larga escala o processo de migração de seus antigos moradores, mantendo, assim, costumes e características de décadas atrás. De outro, o Cambuí, região nobre da cidade que, enquanto alvo de especulação imobiliária, "expulsou" antigos moradores que permutaram casarões centenários por apartamentos ou salas comerciais em edifícios ou trocaram a agitação do bairro pela tranquilidade e segurança oferecidas pelos diversos condomínios horizontais localizados nos arredores de Campinas. [2]

Sempre que observo esta coleção de fotografias, noto que um conjunto de cinco imagens (apresentado ao longo deste ensaio), por alguma razão, me convida a uma observação mais atenta. Numa matemática simples, elas representam apenas dois por cento da coleção, mas as considero muito significativas a partir das informações nelas contidas, algumas de modo explícito, outras que me levam a refletir sobre aquilo que não está estampado sobre o papel, mas que pode ser observado quando se procura fazer uma leitura verticalizada do presente objeto de estudo. Segundo o antropólogo visual Etienne Samain, em palestra promovida pelo Instituto Itaú Cultural, em Campinas [3], a fotografia pode ser observada sob duas formas: na horizontal ou na vertical. Ele compara a leitura horizontal ao ato de assistir a um filme em que as imagens "passam". Na observação horizontal, é como se estivéssemos olhando superficialmente as imagens em uma exposição fotográfica. Fotos que não nos sensibilizam "passam" rapidamente diante de nossos olhos, nos tornando "viajantes e navegadores." (SAMAIN: 1988: 114) Algumas fotos, entretanto, nos convidam a uma leitura vertical.

[4] Podem nos deixar inertes, provocando um olhar mais atento, de cima para baixo, como se penetrássemos em suas camadas, nos tornando “analistas e arqueólogos.” (idem:114) A leitura vertical não é fácil de ser feita – requer paciência, persistência. Não enxergamos as coisas ou captamos as informações numa primeira observação. Quanto mais observamos, mais nos revela a fotografia. O olhar torna-se mais agudo, o que permite desenvolver uma teoria sobre essa imagem.

As cinco imagens que me convidaram ao mergulho em suas camadas retratam aspectos do cotidiano da Vila Industrial. Para organizar essa análise, divido as fotografias em cinco categorias e as rotulo como “Foto Negociada” (*imagem 1*), “Foto Consentida” (*imagem 2*), “Foto Não-consentida” (*imagem 3*), “Foto Predatória” (*imagem 4*) e “Foto Denúncia” (*imagem 5*), cujas leituras serão apresentadas no decorrer deste ensaio. As cinco imagens que “mexem” comigo não são necessariamente as que “tocam” outro observador. Considerando a ambigüidade do sentido da foto, cada pessoa a vê sob diferentes ângulos. Assim, torna-se lugar-comum afirmar que tão subjetiva quanto a produção das imagens é a forma como procuro enxergar categorias ou rotular essas imagens. Subjetivo porque esse rótulo não se configura apenas enquanto observo o produto final, mas também a partir de minhas percepções e sensações do momento do registro fotográfico.

As imagens não são exatamente o que se vê, o que se pensa que é real – são tão polissêmicas quanto as palavras. Elas têm, sim, “significados evidentes, perceptíveis a um primeiro olhar, que lhe conferem uma comunicação instantânea, imediata” (LEITE, 1988: 24). Todavia, o que procuro é ir além dessa comunicação instantânea e do imediatismo da fotografia. Pretendo analisar o significado dessas imagens no contexto social em que foram produzidas, o condicionamento social que as determinou e assim ampliar a gama de informações que elas podem proporcionar e as interpretações que podem permitir. Almejo tornar visível o invisível.

Na busca desses elementos torna-se de vital importância nesse processo minha participação como agente responsável pela produção das fotografias. É a observação do presente (análise da fotografia) que remete a um passado não muito distante (o ato do registro fotográfico) que permite reconstituir na memória os instantes que antecederam à imortalização daquele momento. O relato do fotógrafo pode elevar o *status* da imagem ao patamar de documento histórico – ocorrência pouco comum quando da análise de fotos antigas, quase sempre desprovidas de depoimentos verbais do fotógrafo, dos retratados, de descendentes ou de colecionadores – portanto, descontextualizadas do

4 – Chamo de observação vertical a leitura feita a partir de uma linha vertical imaginária, que apresenta na extremidade superior os olhos do observador e na extremidade inferior o objeto observado. Essa linha que penetra o objeto possui temporalidade e dimensionalidade próprias.

momento em que foram realizadas.

Ao observar o encontro entre o fotógrafo e o fotografado dentro do contexto sociocultural e urbano da Vila Industrial, faz-se necessário reconstruir a relação entre os dois elementos na visão do ensaísta Roland Barthes. Segundo ele, ao se analisar uma foto, três aspectos devem ser considerados: o “operator” (fotógrafo), o “spectator” (espectador) e o “spectrum” (fotografado). (BARTHES, 1984: 20) Assim, ao sair captando imagens, levo em consideração dois aspectos:

- Quanto à minha postura: devo ser percebido pelo fotografado e, assim, dar-lhe a oportunidade de reagir à minha presença?

- Quanto à reação das pessoas que observarão a imagem: toda fotografia é feita para ser observada.

SONTAG (1983: 12) afirma que “embora a máquina fotográfica seja um posto de observação, o ato de fotografar significa mais do que mera observação passiva.” Como se pode observar, o desempenho do fotógrafo como agente que promove recortes na história é mais importante do que a qualidade ou os recursos do equipamento fotográfico. No ato do registro fotográfico o foco está sempre no olho do fotógrafo e não na reprodução final (qualquer fotografia, mesmo desfocada, foi dotada de foco inicial, ou seja, do olho do fotógrafo). Essa afirmação, no entanto, não abre mão da qualidade técnica mínima da fotografia, proporcionando condições para uma observação mais detalhada.

Definindo o enquadramento supostamente ideal, revelo a constante preocupação de incluir no foco o elemento humano. Sendo assim, acabo por invadir a privacidade do fotografado e, sem premeditar qualquer ato, acabo imprimindo ao instante registrado certa dose de agressividade. Essa agressividade é imposta pela simples presença da câmara. Afinal, posso capturá-lo em situações ou ângulos em que jamais possa se enxergar. Aproprio-me desse momento, embora pertença somente a ele. Esse ato indevido de apropriação assusta-o. Afinal, ele – ou o momento dele – passa a pertencer a um desconhecido, no caso, o fotógrafo.

INTERPRETANDO AS IMAGENS

Percorrendo praças, estação de trem, calçadas e becos, desnudo o movimento urbano e, algumas vezes, documento o ócio, o ritual familiar, as mazelas da sociedade. Enquanto fotógrafo, elimino as fronteiras da inibição e intervenho, afinal, a simples presença da câmara fotográfica constitui uma intervenção. Documentar o instante é intervir. Entretanto, não compete ao fotógrafo criar um fato ou modificar uma situação – o que desvirtualizaria o

assunto e abriria mão dos princípios que norteiam o presente ensaio.

As fotos não podem ser trabalhadas, analisadas como um todo. Devem ser classificadas a partir dos momentos por elas revelados. Assim, procuro interpretar a primeira das cinco imagens por mim selecionadas. Chamo de “Foto Negociada” a que mostra um casal de noivos numa praça pública (*imagem 1*). Procuro analisá-la sem perder de vista que, no ritual de registros de família, a fotografia de casamento, quase sempre apresentada em álbuns ou num porta-retrato disposto sobre uma mesa ou estante, é o momento de esplendor e glorificação das pessoas estampadas na imagem.

Descrevendo a imagem: um casal de noivos simula um beijo apaixonado para um fotógrafo na Praça do Teatro Castro Mendes. Uma palmeira e um coreto “ilustram” o pano de fundo. Toda a cena é refletida num espelho d’água a partir do posicionamento estratégico do fotógrafo. À direita da imagem, outro noivo – um dos cinco que se revezavam nos cenários da praça naquela tarde – aguarda a parceira que posa sozinha para outro fotógrafo. Mais ao fundo, na calçada ao pé do coreto, crianças bastante familiarizadas com essas cenas – afinal, isso se repete semanalmente –, andam de bicicleta, circulando entre noivos e fotógrafos.

Essa iniciativa dos noivos me causou inquietação. O que impulsiona o casal, ao deixar o local da cerimônia, a realizar uma seqüência de fotos em praça pública? O que para algumas pessoas é motivo de vergonha ou de chacota, para esses fotografados é motivo não só de alegria, como também de orgulho. O comportamento, na verdade, revela uma prova de relação de identidade e de pertencimento entre o bairro e a classe operária. O casal, e tampouco o fotógrafo, suponho, não se dão conta disso. Os noivos são estimulados pelo profissional que garante que o álbum ficará mais bonito e “diferente/criativo” se forem incluídas imagens que fogem do lugar-comum (diante de altar, ao lado dos padrinhos e de familiares ou colocando as alianças). “O exame de posições e planos das fotos põem à mostra a interdependência entre fotógrafo, fotografados e as condições técnicas da fotografia – aspecto habitualmente ignorado nos estudos que têm por objeto a imagem



Imagem 1
FOTO NEGOCIADA -
Um casal de
noivos simula
um beijo
apaixonado...

fotográfica por si mesma.” (LEITE, 1988: 27) É a foto “negociada”, em que o casal quer ser fotografado – portanto, está pagando para isso – e acata todas as sugestões (uma espécie de ordem) do fotógrafo que idealiza a composição perfeita entre o homem e a natureza, apoiada no domínio da técnica que permite o equilíbrio de luz, cor, contraste, brilho e reflexo – a imagem refletida no espelho d’água é a determinante para a criação do cenário. Trata-se da reprodução de um fato a partir da construção de uma cena.

A foto “negociada”, mais do que todas as outras, é produzida para ser observada. E essa observação pode levar a diferentes interpretações a partir da forma como ela é apresentada, devendo considerar, por exemplo, o suporte que constituirá o posto de observação. Fotos de casamento, prática muito difundida, geográfica e socialmente, não raro, são apresentadas em álbuns, simples ou sofisticados, mas que têm a função de reescrever nas páginas do tempo a memória que será preservada por um membro da família, o guardião de imagens. Ao procurar transportar a imagem que tenho em mãos para uma das páginas do álbum de casamento, ponho-me na posição do *spectator* de Barthes que está folheando a coleção, e também na posição do fotografado, o *spectrum*, que está com um olho na foto e o outro no observador. Para ambos, conforme assinala LEITE (idem: 27) “a fotografia é utilizada para reforçar a integração do grupo familiar, reafirmar o sentimento que este tinha de si e de sua unidade. Tanto o ato de tirar retratos como o de contemplá-los assumem o valor de um ritual de culto doméstico em que a família pode ser vista, ao mesmo tempo, como sujeito e objeto”, e este ritual como fator constituidor do próprio grupo.

Há décadas, a cena composta de noivos, pajens e damas-de-honra desfilando pelas calçadas da Praça do Teatro Castro Mendes se repete, sempre nas tardes de sábado. É uma espécie de “rolo compressor” em que o fotógrafo que está “montando” a cena deve agir rápido, porque atrás tem outro fotógrafo e seus “noivos” para a composição do mesmo cenário para a foto “diferente / criativa”. A tarde vai e a noite avança impiedosamente, o que compromete as condições de luz para a composição da imagem idealizada. Nesse exercício de briga contra o relógio, o fotógrafo deve coordenar as ações dos noivos e de seus acompanhantes com um olho no visor da câmara e outro no movimento das crianças que circulam com bicicletas atrapalhando sua concentração e a dos fotografados. Conforme assinala LEITE (ibidem: 28), “a semelhança e a regularidade de retratos de família feitos em lugares e épocas diversos revelam que eles se impuseram como forma estereotipada tanto nos temas de sua predileção como no ritmo da prática, na estética implícita, no significado que

lhes é atribuído e na satisfação psicológica que propiciam”. É a negociação explícita entre o fotógrafo e os noivos. Enquanto o profissional está vendendo um produto, fazendo um negócio, os contratantes, no caso os noivos, estão em busca de uma satisfação social e psicológica. Mais: os noivos vislumbram naquele instante congelado uma forma de proteção contra o tempo (as pessoas envelhecem, se separam, morrem...mas a imagem permanece), de comunicação com os outros (a foto, insisto, é produzida para ser vista), de expressão de sentimento (“veja como estávamos felizes”) e de prestígio social (disponibilização de recursos materiais para criar o ritual do casamento e para que um profissional registrasse todas as etapas daquele fato social). É a foto negociada revelando papéis sociais, marcas de posição social nos cenários que lhe são compatíveis.



Imagem 2
FOTO CONSENTIDA -
Um homem está
sentado no banco
da Estação de
trem...

A segunda e a terceira imagens, as quais rotulo como “Foto Consentida” (*imagem 2*) e “Foto Não-consentida” (*imagem 3*), por terem como foco pessoas idosas (somente nesse aspecto se assemelham: enquanto um “fugiu” do registro o outro fez “pose” para o fotógrafo), para melhor compreensão desta proposta, devem ser analisadas conjuntamente.

Descrevendo as imagens: a “Foto Consentida” (*imagem 2*) mostra um homem idoso (sexagenário, talvez) sentado no banco da antiga Estação Ferroviária de Campinas (Fepasa). Com uma teleobjetiva de 200 mm, de baixa luminosidade, posicione o fotografado contra a luz, provoço um contraste acentuado que acaba por desenhar o cenário que compõe a imagem. Ao jogar o foco no rosto do fotografado, cujo chapéu permite apenas uma pequena área de luz (o rosto, portanto, é quase que totalmente escondido pela sombra), imprimo à imagem uma certa dose de mistério e de indefinição. Com o uso da teleobjetiva diminuo sensivelmente a profundidade de campo e coloco, num mesmo plano, o banco anterior ao que ele está sentado, tendo ao seu lado instrumentos de trabalho como vassouras e galões com produtos de limpeza. Essa composição é emoldurada pelo arco do telhado da estação que



Imagem 3
Foto Não-
CONSENTIDA - Um
homem está
sentado nos
degraus que dão
acesso à sua
casa...

se torna negro diante da explosão da luz externa. À esquerda da foto, vê-se a silhueta de um homem, totalmente desfocado, que observa o ato do registro fotográfico.

A “Foto Não-consentida” (*imagem 3*) contém informações que seguem na contramão da imagem que acabo de descrever. Retrata um senhor idoso (aparentando entre 70 e 80 anos) sentado nos degraus que dão acesso à sua casa. Calça e camisa de manga longa, chinelos de dedo, braço esquerdo sobre a coxa apoiando o queixo. Olhar distante. Os degraus escuros num primeiro plano e a porta descascada, quase sem pintura, entreaberta às costas do fotografado, reproduzem um jogo de linhas horizontais (degraus) e verticais (portas, batente e coluna da parede) que valorizam a composição da imagem. Todavia, o “*punctum*” (BARTHES, 1984: 46) desta imagem está no olhar distante do fotografado, que em duas ocasiões, ao se dar conta de que era alvo de minha câmara, levantou-se,

entrou na residência e fechou a porta.

Inconformado, simulei uma desistência e parti. Bastou uma volta ao quarteirão para que meu alvo lá estivesse novamente. Posicionei-me no outro lado da calçada, a uns 30 metros de distância, e sem que fosse percebido, saquei da teleobjetiva e fiz a foto. Tinha, assim, vencido o desafio lançado pelo próprio fotografado ao mostrar relutância diante do meu interesse. Tecnicamente, a imagem deixou a desejar. A pouca luminosidade da teleobjetiva obrigou-me ao uso de uma velocidade muito baixa, resultando numa fotografia tremida. Todavia, neste caso, mais importante do que a foto mostra é o que ela projeta, o que ela alude.

Estamos, assim, diante de duas fotos que, mesmo sem o relato pelo fotógrafo das condições em que as imagens foram produzidas, mostram claramente o comportamento dos fotografados: um olha decididamente para a objetiva e o outro nem a percebe. Rotulo a imagem produzida na Estação da Fepasa como foto “consentida” porque o fotografado diante da presença do fotógrafo, prestou-se ao jogo social e posou (difere, portanto, da foto negociada, em que o fotógrafo tinha autonomia para guiar os passos e orientar a postura dos fotografados, no caso, os noivos). Embora não tivesse ocorrido nenhum

diálogo (apenas um lacônico “bom dia!”), o homem da Fepasa, ao perceber minha intenção, apoiou-se com o braço esquerdo no encosto do banco e fitou a objetiva. Seu olhar vai diretamente ao encontro do observador, “como se não tivesse ocorrido a mediação do fotógrafo e da máquina.” (LEITE: 1988: 30) Na produção desta imagem, por mais que o fotografado se empenhasse em se ‘construir’ para o fotógrafo, o resultado final fugiria totalmente de seu controle, conforme assinala BARTHES (1980: 22): “A partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseo-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer.”

A indiscrição, todavia, está presente na produção da foto “não-consentida”. É o olhar indiscreto disparado por um desconhecido, o fotógrafo, que vai se apropriar daquele momento independentemente da vontade do fotografado. Neste sentido, afirma SAMAIN (1998: 112): “A fotografia não gosta da indiscrição, mesmo que ela a induza muitas vezes. É, talvez, por essa razão, que resistimos à objetiva quando nos aponta, que estamos raramente satisfeitos da imagem que fabricou de nós. Ela dizia ‘demais’, ‘o que não queríamos dizer’, revelava ‘o que não devia mostrar’. É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência. As fotografias são confidências e memórias.”

A relutância diante do olhar indiscreto do fotógrafo é acentuada na velhice. Normalmente, as pessoas idosas, não muito satisfeitas com o presente – muitas afirmam: “velho estraga a foto” – não se deixam fotografar. “A velhice é, de todas as fases da vida, aquela em que os efeitos e as marcas adquirem maior visibilidade. Num modelo de sociedade em que beleza e juventude atuam como valores fundamentais, o corpo que envelhece vai tornando-se decrépito.” (FERREIRA, 1998: 419)

Quando se deixam fotografar, os idosos procuram ambientes/cenários que tenham algum significado, algo que remeta a um momento de felicidade, de domínio, de conquista. Entre as fotos de pessoas idosas que povoam o ambiente doméstico, é bastante comum a cena com filhos e netos, o que denota a valorização da instituição familiar; na igreja, o que remete à religiosidade; no antigo local de trabalho, evidenciando que foi o responsável ou que contribuiu para a criação dos filhos; ou num espaço da

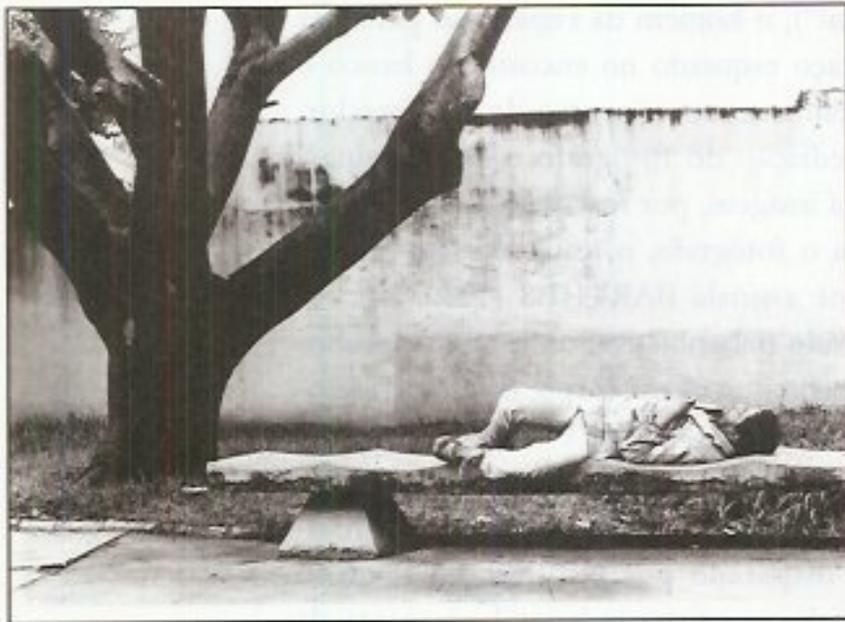


Imagem 4
FOTO PREDATÓRIA -
Um homem
dorme no banco
do jardim...

tentativa de resposta, compartilho da afirmação do fotógrafo Júlio Alcântara (in: CHINALIA, 2001: 36) quando assinala que “um detalhe do ambiente pode compor uma traço explícito na personalidade de uma pessoa fotografada e significar um acréscimo de informação”. Ao ser fotografado com seus utensílios de trabalho (vassouras e produtos de limpeza) ele procurou transmitir a idéia de uma pessoa ativa, que de alguma forma estava sendo útil à sociedade e assim negando o estereótipo do velho em nossa sociedade.

As fotos ‘Predatória’ (*imagem 4*) e ‘Denúncia’ (*imagem 5*), a exemplo das duas anteriores, devem ser analisadas em conjunto. Não foi necessário pedir licença ou o consentimento aos fotografados por uma razão bastante simples: ambos dormiam. Portanto, agi com liberdade para fabricar a imagem. Podia me aproximar, buscar diferentes angulações e, até deformar, sem ser importunado por eles, sem sofrer a censura ou ser questionado ou intimidado pelo olhar, que poderia ter sido desferido para a objetiva do fotógrafo.

Descrevendo as imagens: a foto “Predatória” mostra um homem dormindo no banco do jardim da Praça do Teatro Castro Mendes sob a sombra de um árvore frondosa. Sono pesado, de uma pessoa embriagada que parecia não se importar com o desconforto da “cama” improvisada. O corpo tenta se aninhar nas ondulações do assento de concreto. Paletó xadrez desbotado, calça jeans justa e suja e tênis surrado revelam a condição social pouco favorável do fotografado. O rosto inchado denuncia um estado de embriaguez que conduz à marginalização pela sociedade. O banco e a sua sombra, o corpo do homem e o muro ao fundo imprimem um grafismo horizontal que é quebrado pelas

casa que possa transmitir idéia de *status* social. Isso pode explicar a relutância à foto por parte do homem sentado nos degraus da casa. A porta da sala quase sem pintura que compõe o pano de fundo da imagem não remete à nenhuma das ‘conquistas’ ora descritas. Se tomarmos esse pensamento como verdade, por qual motivo o homem da Fepasa – também uma pessoa de aparência bastante simples – teria se fabricado para a foto? Numa primeira

linhas sinuosas da árvore. Visualizo esses elementos para a composição da cena. No ato do registro tenho a sensação de estar cometendo um saque. Roubo a imagem de modo covarde, sem dar ao fotografado (uma espécie de presa impotente) a mínima chance de reação. É o ataque do predador diante da presa inerte.

A foto 'Denúncia' também mostra um corpo em sono profundo no chão do antigo túnel de pedestres da Fepasa. Impossível identificar se é homem ou mulher. Prefiro não me aproximar. A explosão do flash produz uma superexposição no pé descalço. O tom artificial da luz imprime coloração diferente, como se pé e mão não pertencessem ao mesmo corpo. Mesmo dormindo, a mão esquerda segura o chinelo de dedo, talvez, um de seus raros pertences. Paredes pichadas (é possível identificar à esquerda a inscrição "te amo muito" e, à direita, "Luisa"), revelam expressões e homenagens que, suponho, há muito não são dirigidas ao fotografado. Falhas no sistema de iluminação do túnel "provocam" novos arcos e maior profundidade de campo, alimentada pelo brilho da cerâmica desgastada que reveste o piso. Ao fundo, vejo a silhueta de um homem que caminha em minha direção. Às minhas costas, ouço os passos de outro que se aproxima. O temor por uma emboscada aumenta. Rapidamente, registro minha "denúncia" das mazelas da sociedade, guardo meu equipamento e saio em direção oposta a da silhueta que agora está a poucos metros de mim. A penumbra e o eco dos passos tornam o local ainda mais sombrio.

Vale destacar também que no presente trabalho, embora não tivesse em sua essência um caráter subversivo, as imagens acabam por passar essa conotação. Com a câmara nas mãos, no momento de captação das imagens procuro ter o discernimento entre a foto-documento (proposta do projeto, quando digo "isto foi", "isto aconteceu") e a fotografia subversiva, conforme assinala BARTHES (1984: 62): "No fundo, a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa". Vai além quando afirma que "a foto é perigosa. É dotada de funções como

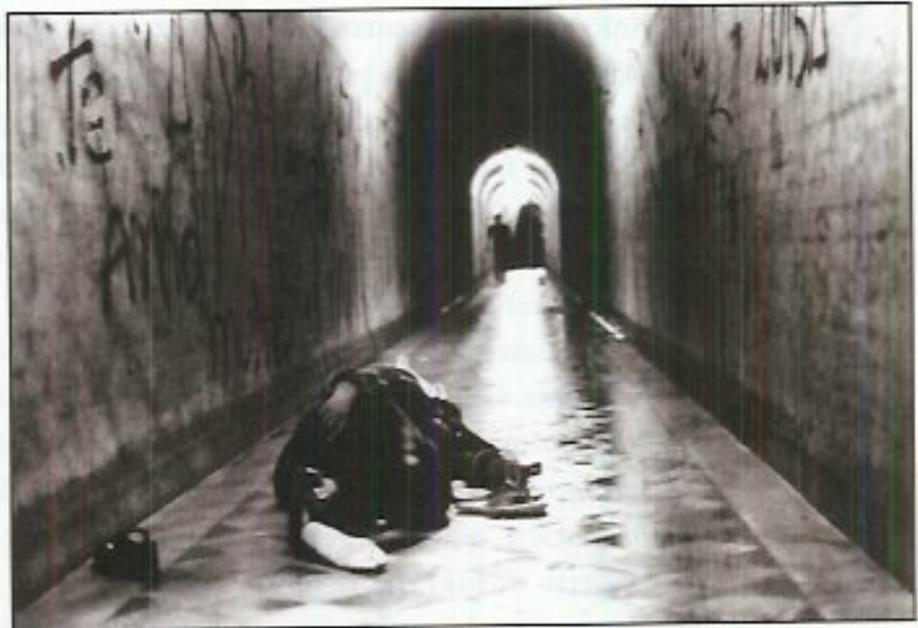


Imagem 5
FOTO DENÚNCIA -
Um corpo está
em sono
profundo no
chão do antigo
túnel de
pedestres da
Fepasa...

informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade” (idem: 48-49). Fazendo uma leitura mais atenta, vejo que na tentativa de documentar o real, torno-me, guardadas as proporções, um agressor, um agente que denuncia, como já foi mencionado, as manchas, as máculas da sociedade. Como meio de expressão, essas imagens “transcendem a função documental e passam a despertar consciências.” (CARNICEL, 1993: 143) São fotos que falam demais, fazem refletir, provocam incômodo, sugerem um sentido.

Essas atribuições das fotografias em análise, ainda na visão de Barthes, somente são perceptíveis pela ação surpreendente do fotógrafo: “imagino (é tudo o que posso fazer, já que não sou fotógrafo) que o gesto essencial do *operator* é o de surpreender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmara) e que esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele.” (BARTHES, 1984: 5) Considerando, neste contexto, o fotógrafo como um agressor e a câmara como um instrumento invasivo, vejo duas formas de captar a naturalidade durante o registro fotográfico: quando me apresento e conquisto a confiança do fotografado, ou quando o surpreendo. Em ambas as fotos, ‘Predatória’ e ‘Denúncia’ não me restaram alternativas, o elemento surpresa foi determinante na elaboração do trabalho.

SUBJETIVIDADE EM TRÊS DIMENSÕES

Neste ensaio, me transformo em três pessoas: aquele que faz a foto, aquele que observa a foto e aquele que analisa a foto. Portanto, a subjetividade é aqui apresentada em três dimensões:

- Como fotógrafo: na escolha do que fotografar e na angulação encontrada;
- Como observador: ao mergulhar nas camadas da imagem, apontando coisas/detalhes que somente são possíveis a partir das informações fornecidas pelo fotógrafo;
- Como pesquisador: na leitura e na categorização das imagens, embora a análise se dê a partir de teorias e propostas desenvolvidas por diferentes pensadores da fotografia.

“A fotografia é o resultado de um processo de criação/construção técnico-cultural-estético de uma realidade imaginada, dramatizada de acordo com a ênfase pretendida em função da finalidade ou aplicação a que se destina.” (KOSSOY 1999: 31) Não importa para que se destina uma produção fotográfica – a imagem congelada sobre a superfície de papel será sempre resultado do assunto que o fotógrafo elegeu. O elemento fotografado é produto da escolha

ideológica do fotógrafo. O assunto fotografado não é só a opção pelo elemento observado, mas também o que despertou no fotógrafo alguma sensação diferente em detrimento do que foi olhado desapercivelmente. Como afirma SONTAG (1983: 3): “Ao ensinar-nos um novo código visual, a fotografia transforma e amplia nossas noções sobre o que vale a pena olhar e o que efetivamente podemos observar. Constitui ela uma gramática e, o que é ainda mais importante, uma ética do ver.” Esse novo código visual sugerido pela ensaísta é fruto da bagagem cultural do fotógrafo, ou seja, a opção pelo registro é algo refletido, muito distante de um documento despretensioso, feito ao acaso.

Por trás da câmara fotográfica há um agente que, ao acionar o obturador, deixa aflorar toda uma bagagem cultural, seja ela em tom de denúncia, de agressividade e até mesmo de ingenuidade. Em entrevista ao matutino capixaba *A Gazeta de Vitória*, Sebastião Salgado, um dos fotógrafos mais expressivos do mundo na atualidade, afirma: “existe uma corrente que diz que a fotografia é o objetivo, representa uma realidade, nem mais nem menos. Ela é imparcial e mostra a realidade total. Não é verdade. Isso é a maior mentira do mundo. Você não fotografa com a sua máquina. É a coisa mais subjetiva que existe. Você fotografa com toda a sua cultura, os seus condicionamentos ideológicos. Você aumenta, diminui, deforma, deixa de mostrar...” [5] Essa idéia é reforçada por CHINALIA (2001: 8), quando afirma: “O chamado documento fotográfico não é inócuo. A imagem fotográfica não é um simples registro fotoquímico ou eletrônico do objeto fotografado, como previram seus inventores. Ela foi sempre uma representação do real, intermediada pelo repórter fotográfico que a produz, segundo sua forma particular de compreensão do real, seu repertório, sua ideologia.” Ratificando esse pensamento, Cartier-Bresson diz: “Quero que as pessoas tenham consciência de que o objeto usado é uma simples ferramenta; o que realmente conta são seus olhos, sua sensibilidade e a força das formas que cria.” [6] Embora Bresson não faça nenhuma alusão declarada à ideologia ou à bagagem cultural que se expressa dentro do quadrilátero da foto, evidencia a subjetividade do fotógrafo, independentemente do suporte técnico de que ele dispõe para a realização do trabalho.

Como se percebe, as fotos apresentadas neste ensaio não foram analisadas como um todo. Procurei rotulá-las a partir dos momentos por elas revelados. Optei, ainda, por uma leitura orientada por um trabalho de desconstrução quando destaquei e isolei detalhes que considero representativos. Busquei detalhes que “falam”, que oferecem informações que permitem tornar visível o invisível. Todavia, para analisá-las individualmente, estabeleci uma ordem/organização tão subjetiva quanto a produção das próprias imagens. As fotos

5 - “A fotografia é uma forma de vida” (*A Gazeta de Vitória*). In: VASQUEZ, Pedro. *Fotografia: Reflexos e Reflexões*. Porto Alegre, L&PM, 1986, p. 68.

6 - “Cartier-Bresson, um artesão das imagens”. In: O Estado de S. Paulo, p.D-5, 25 de agosto de 1995.

foram reunidas de modo a estabelecer uma seqüência que vai da glorificação ou da apoteose – como prefere Miriam Moreira Leite quando analisa fotos de casamento – à degradação do ser humano apresentada em estado de indigência.

Segundo SONTAG (1983: 65), “o fotógrafo saqueia e ao mesmo tempo preserva, denuncia e consagra”. Ao circular pelo bairro, captando atmosferas e entregando-me as impressões e aos acontecimentos que de alguma forma me sensibilizam, sinto-me um *flaneur*, espécie de inimigo da pressa. Apesar da aparente despreensão, ao observar mais atentamente as imagens deste ensaio, acabo cometendo simultaneamente os quatro atos “percebidos” pela ensaísta. De fato, ao fotografar, aproprio-me do momento; preservo a imagem de algo que num futuro se extinguirá ou, numa hipótese menos remota, se transformará; denuncio o estado do objeto ou da pessoa de meu foco; e consagro, congelando aquele momento para a eternidade.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CARNICEL, Amarildo. *O Fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Unicamp, 1993.

_____. “Fotografia e memória urbana”. In: *Revista de Estudos – Curso de Jornalismo* (nº. 2). Campinas: PUC-Campinas, 1999.

CHINALIA, Nelson S. “Fotojornalismo: a manipulação visual da notícia”. Dissertação de mestrado defendida junto à Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero. São Paulo: 2001.

FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. “O retrato de si”. In: LEAL, Ondina Fachel (org.). *Corpo e Significado*. Porto Alegre: UFRS, 1998.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

LEITE, Miriam L. Moreira. “Fotografia e história”. In: *Ciência Hoje* (Revista de Divulgação Científica da SBPC). Rio de Janeiro: 1988.

SAMAIN, Etienne. “Modalidades do olhar fotográfico”. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo. *Ensaio (Sobre o) Fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

SONTAG, Susan. *Ensaio Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

Lembranças de São Bernardo: a memória e a constituição das condutas de jovens trabalhadores do interior do Estado de São Paulo

KIMI TOMIZAKI

Mestre em Educação e doutoranda pela Faculdade de Educação-Unicamp

RESUMO

Este artigo pretende realizar, mediante a apresentação de um estudo efetivado em uma fábrica do interior do Estado de São Paulo, uma discussão a respeito das contradições do processo de rememoração, do caráter político da memória e da influência que essa pode exercer sobre a constituição das condutas dos sujeitos.

Palavras-chave: Juventude. Trabalho. Memória

ABSTRACT

Using a study from a factory in the State of São Paulo, this article presents a discussion on the contradictions from the reminding process, the political character of the memory and the influence that memory can practise above the constitution of the conducts of the individuals.

Key words: Youth. Work. Memory

1 - *Esse trabalho foi apresentado no Seminário Internacional sobre a criança e o jovem na América Latina, realizado em Marília/SP, de 05 a 09 de novembro de 2001.*

As reflexões que serão apresentadas nesse artigo [1] estão baseadas nos resultados de uma pesquisa na qual me preocupei em analisar os projetos educativos que têm sido desenvolvidos pelas empresas para seus trabalhadores, tendo em vista viabilizar a implantação dos métodos e técnicas oriundas do chamado “modelo japonês” de organização do trabalho e gestão da mão-de-obra. (TOMIZAKI, 1999) Para tanto, analisei os cursos de qualificação promovidos por uma empresa de grande porte do setor industrial, ramo metal-mecânica, situada no interior do estado de São Paulo. Procedi a essa análise mediante a consulta ao material dos cursos e, sobretudo, à realização de entrevistas com chefes, gerentes, profissionais de recursos humanos - em geral responsáveis pelos cursos de qualificação - e trabalhadores que estivessem sendo submetidos ao processo educativo.

Iniciei a coleta de dados na empresa no final do ano de 1997. A empresa contava com um total de 780 funcionários, estando 614 diretamente ligados à produção. Durante o percurso da pesquisa pude perceber que os trabalhadores eram, em sua maioria, jovens trabalhadores. Embora a temática da juventude não fizesse parte de minhas preocupações iniciais, esse dado foi incorporado às entrevistas e às minhas reflexões.

A empresa em questão deu início às suas atividades em 1990, substituindo uma outra unidade, situada no município de São Bernardo do Campo, que fora desativada. A proposta do grupo empresarial, ao qual a empresa pertence, era a de que a nova unidade de produção fosse mais “moderna” em comparação com a de São Bernardo do Campo. Essa “modernidade” possuía dois aspectos fundamentais: a implantação de nova base tecnológica e de novos princípios de organização do processo de trabalho e gestão da mão de obra.

Como dito anteriormente, o objetivo principal da pesquisa era analisar os processos educativos desenvolvidos pela empresa e como tais processos poderiam influenciar na formação de comportamentos e condutas dos trabalhadores. O fato da empresa ter realizado esse deslocamento da região do grande ABC Paulista para o interior do estado me parecia um dado importante, porém foi no decorrer da pesquisa que constatei a existência de um elemento que não poderia ser desconsiderado para a compreensão do processo de formação dos jovens trabalhadores: a memória da fábrica de São Bernardo do Campo.

Apesar de sustentar a hipótese de que essa memória influenciava significativamente a constituição das condutas dos jovens trabalhadores da fábrica em questão, penso que para realizar tal análise não podemos deixar de lado dois aspectos mais amplos desse mesmo debate: por um lado, a situação concreta do jovem no mercado de trabalho hoje e, por outro, o lugar do jovem numa perspectiva de formação de trabalhador necessária às mudanças na organização do trabalho.

Primeiramente, a situação do jovem no mercado de trabalho tem sido apontada pelos estudiosos da área como muito precária. Nas palavras de Pochmann:

“O desemprego juvenil, sem paralelo na história nacional, emerge como um dos mais graves problemas de inserção do jovem no mundo do trabalho. Além disso, as ocupações que restam aos jovens são, na maioria das vezes, as mais precárias, com postos não-assalariados ou sem registro formal, pois encontram-se praticamente bloqueadas as portas de ingresso aos melhores empregos. O quadro de escassez de empregos, em meio ao elevado excedente de mão de obra, torna os jovens um dos principais segmentos da população ativa mais fragilizados.” (POCHMANN,1998: 16)

Em segundo lugar, os jovens que conseguem inserir-se no mercado formal de trabalho, mais especificamente no ramo industrial, vivenciam um período de transformações no mundo do trabalho, que incidem sobre o trabalhador na forma de exigências quanto ao seu nível de escolaridade e qualificação e também quanto ao seu comportamento em relação ao trabalho. De uma maneira geral, poderíamos dizer que a conduta exigida desses jovens trabalhadores se caracteriza pelo comprometimento pessoal com as metas da empresa.

Evidentemente, esse quadro geral da situação da juventude e do mercado de trabalho exerce grande influência sobre a constituição das condutas dos jovens como trabalhadores. Acredito que, na unidade industrial analisada, além desses fatores estruturais, os jovens trabalhadores também se confrontavam com uma tentativa de socialização/formação que objetivava a não repetição de um dado modelo de relações de trabalho, cujo exemplo indiscutível é a fábrica de São Bernardo. E nesse sentido, a memória assumia um papel fundamental de disciplinamento dos comportamentos.

O USO POLÍTICO-DISCIPLINADOR DA MEMÓRIA

Para compreendermos como as lembranças de São Bernardo influenciavam na formação dos jovens trabalhadores, precisamos compreender, primeiramente, algumas características desse fenômeno que designamos como memória. A memória é a presença do passado e pode ser identificada como o processo de construção e reconstrução de lembranças nas condições do tempo presente, através do qual os indivíduos preservam o tempo, salvando-o do esquecimento e da perda, elaboram a representação do passado e reafirmam sua identidade, construída na dinâmica da história. (NEVES, 2000: 109-116)

Embora, em princípio, pareça que ao lidar com a memória estejamos privilegiando um processo de reconstrução do passado notadamente individual, temos que ter claro

que a memória é um fenômeno social. Apesar dela se apresentar e se construir individualmente, a compreensão comum dos símbolos e dos significados e a comunhão de noções que os indivíduos compartilham com os outros membros do grupo social definem o caráter social das memórias individuais. (BARROS, 1989: 29-42)

Vale destacar, ainda, que não podemos considerar a memória como a conservação do passado, mas como um reordenamento e reconstrução das lembranças, pois a dinâmica do tempo interfere no ato de lembrar, transformando memória e identidade em fenômenos dinâmicos, dialéticos e potencialmente renováveis. (NEVES, 1998: 1527-1534)

De acordo com Halbwachs, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda dos dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.” (HALBWACHS, 1991: 71) Em outras palavras, nossas imagens do passado mudam à medida em que ele recua no tempo, mudam porque algumas impressões se apagam e outras tomam destaque, de acordo com o ponto de vista de onde as encaramos.

“Para Halbwachs, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Nossos deslocamentos alteram esse ponto de vista: pertencer a novos grupos nos faz evocar lembranças significativas para este presente e sob a luz explicativa que convém à ação atual. O que nos parece unidade é múltiplo. Para localizar uma lembrança não basta um fio de Ariadne; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos do nosso passado.” (BOSI, 2001: 413)

Nesse sentido, podemos afirmar que a memória da fábrica de São Bernardo é reconstruída pelos indivíduos que as possuem de acordo com a posição que ocupam atualmente, no interior da nova fábrica. Além disso, temos que considerar que há ainda uma outra especificidade nas memórias de São Bernardo: trata-se de uma memória política, visto que ela é perpassada pela história do movimento operário, das lutas dos trabalhadores da região do grande ABC por condições dignas de trabalho e remuneração e contra a repressão do regime militar. Na sociedade capitalista, a memória política é oprimida e sufocada pela “história oficial celebrativa cujo triunfalismo é a vitória do vencedor a pisotear a tradição dos vencidos.” (CHAUÍ, 2001: 19) E nesse caso específico, poderíamos dizer que a memória dos “vencidos” – os trabalhadores que foram demitidos em decorrência do fechamento da fábrica de São Bernardo – é sufocada pela memória dos “sobreviventes”: aqueles que, não

sendo demitidos pela empresa foram convidados por essa para se transferirem para o interior. Esses sujeitos se deslocaram do espaço onde haviam construído sua identidade como profissionais para serem inseridos em um novo ambiente de trabalho; para esta nova realidade eles carregaram suas memórias e o peso das exigências de mudanças requeridas pela nova fábrica.

Durante a pesquisa apenas um chefe e um gerente de São Bernardo ainda trabalhavam na empresa e foram entrevistados. Ao longo da realização das entrevistas, pude perceber que a fábrica de São Bernardo era continuamente citada pelos depoentes. De uma maneira geral, para falarem sobre a educação dos trabalhadores e os novos métodos de organização do trabalho, chefes e gerentes traçavam comparações entre a “nova” e a “antiga” fábrica. De forma que a todo o momento os depoimentos se remetem às “filosofias diferentes” que a nova fábrica deveria implantar em contraposição às “amarras” e “vícios” do passado.

Acredito que havia no interior da empresa uma tentativa de romper com as experiências do passado, representadas e materializadas na fábrica de São Bernardo.

“No passado, eu também chefei em São Bernardo, e as pessoas exigiam mais supervisão no dia a dia, no seu trabalho, não que hoje não exista, mas eu diria que hoje a gente consegue delegar prá eles, delega com mais segurança, entendeu? É também a participação, a segurança que a gente tem na nossa equipe, e o resultado, ele vem de uma forma mais rápida, com melhor qualidade, no que diz respeito à produtividade, tudo isso faz parte, quando a gente tem uma equipe boa, bem treinada, comprometida, isso é o principal. (...) Do lugar de onde eu vim [São Bernardo] a gente trabalhava com diversas... cabeças diferentes, pessoa mais instruídas, menos instruídas e o próprio lugar era propício... tinha muita empresa e naquela época emprego não era tão difícil como é agora, então a pessoa não tá bom aqui: ‘ah! Me manda embora, vou procurar outra!’. E o grau de instrução também pesava muito, até quando eu mudei prá cá, fui transferido, isso eu senti bastante, nossa!” (chefe)

“... em São Bernardo do Campo existiam pessoas que vinham da roça, do Norte, pessoa que nunca viu um fábrica, nunca viu um equipamento; então ele apenas fazia... ‘Olha, você coloca essa peça aqui!’. Ele colocava essa peça o dia inteiro, o mês inteiro, o ano inteiro...”(gerente)

Pode-se notar através dos depoimentos as características depreciativas apontadas em relação à “antiga” fábrica: trabalhadores pouco qualificados; abundante oferta de

trabalho que estimulava a insubordinação dos trabalhadores. Merece destaque a referência aos limites da utilização dos modos de organização do trabalho baseados nos “princípios tayloristas/fordistas”, que deixa entender que a repetição de tarefas altamente parcelarizadas era uma consequência da falta de capacidade do trabalhador e não, como de fato ela é, uma estratégia de uma dada maneira de organizar o processo produtivo, cujo objetivo econômico e político é retirar das mãos dos trabalhadores o controle sobre o processo de produção.

Em geral, os trabalhadores da “nova” fábrica são apontados como mais qualificados, competentes e, sobretudo, mais comprometidos com os objetivos da empresa, enquanto que os trabalhadores de São Bernardo mantinham uma relação estritamente “profissional” com o trabalho. Através dos depoimentos pude perceber que essa atitude “profissional” dos trabalhadores significa que estes entendiam a relação de trabalho como uma relação mercantil, de venda da força de trabalho e, portanto, limitavam seu compromisso com a empresa ao que era determinado pelo contrato de trabalho. Enquanto que, no interior do estado, a empresa vai procurar implementar um modelo da fábrica como extensão do lar e da família do trabalhador.

“Lá [em São Bernardo] era profissional mesmo! Lá não tinha... A gente saía da fábrica e ia embora pra casa, dificilmente a gente passava em um bar, num happy hour pra tomar uma cervejinha, nunca! Dificilmente... Chegava de sábado e domingo a gente saía pra clube sem companhia do pessoal da fábrica. Não tinha aquele convívio familiar. Hoje não! Hoje aqui é diferente. Eu vou na casa do gerente geral tomar lanche, tomar um café, eu vou na casa do meu gerente [de área] tomar uma cerveja, fazer um churrasco, eles vão na minha casa. (...) Os meus funcionários daqui vão na minha casa, eu vou na casa deles... o convívio é melhor!” (gerente)

“O pessoal daqui é mais comprometido, eles pensam mais na fábrica, ele têm orgulho de trabalhar, os outros lá [de São Bernardo] não tinham, eles trabalhavam por trabalhar. Os operadores de São Bernardo trabalhavam lá porque precisavam trabalhar. Aqui não! Aqui você vê que o pessoal tem orgulho de trabalhar aqui, o pessoal é preocupado, o pessoal é mais participativo no trabalho em grupo, o pessoal faz mais treinamento. A diferença é total!” (chefe)

Essa prática de comparação entre a fábrica de São Bernardo e seus trabalhadores e a fábrica atual foi ficando ainda mais evidente na medida em que fui avançando na coleta dos depoimentos: em diversos momentos das entrevistas tanto chefes e gerentes

como jovens trabalhadores que não trabalharam na antiga fábrica referiam-se a ela como se a tivessem conhecido. Em geral, esses depoimentos reproduziam as mesmas idéias apresentadas por aqueles que trabalharam em São Bernardo.

Nas entrevistas de alguns jovens trabalhadores transparecia uma tentativa de distanciamento dos “antigos” trabalhadores de São Bernardo, uma tentativa de se dizerem diferentes deles, como se eles também tivessem conhecido aquele lugar e as pessoas que lá trabalhavam. Em geral, esses depoentes se referiam à fábrica de São Bernardo de forma pejorativa.

“Antigamente, quem trabalhou em São Bernardo eles falam, que eles tratavam que nem animal mesmo! Modo de dizer... Conversava como se tivesse conversando com uma pessoa de baixo nível, falava alto... Mas agora hoje em dia, e principalmente aqui no interior, lá em São Paulo ainda tem muito disso, porque tem muita gente que trabalha lá que veio do Nordeste, que veio... E o relacionamento tem que ser diferente, porque antigamente tratava que nem se tivesse tratando um ignorante, mas hoje em dia não é mais assim, hoje em dia prá eles dar uma explicação prá você, te enrolar é difícil, porque você é uma pessoa estudada, experiente... então é difícil, eles tem que saber como falar...” (operador de produção)

A imagem construída na nova fábrica a respeito dos ditos “antigos operários de São Bernardo” privilegia a situação dos jovens, levando-os a acreditarem na superioridade de sua situação como trabalhadores. Além do fato dessa superioridade ser facilmente questionada (do ponto de vista salarial, por exemplo), temos que ter claro que, em contrapartida a essa situação privilegiada que eles acreditam vivenciar, está a necessidade de responder às exigências da empresa em termos de condutas. Em outras palavras, para se constituírem em uma “nova geração” de trabalhadores, eles devem apresentar os comportamentos necessários para se diferenciarem dos “antigos trabalhadores.”

Outro aspecto diferenciador entre as duas fábricas é a ação sindical. Enquanto a fábrica de São Bernardo era marcada pela participação da maioria absoluta dos trabalhadores nos movimentos propostos pelo sindicato, a fábrica do interior se caracteriza pela quase inexistência de trabalhadores sindicalizados.

“O sindicato sempre foi uma complicação. Muito complicado. Lá [em São Bernardo] o sindicato ficava do lado da X, então eles desciam só uma ruazinha, cinquenta metros eles estavam na porta da X, então isso era desvantajoso pra

nós lá, porque a briga lá de qualquer movimento sindical, começava na XI Agora aqui o pessoal do sindicato... porque uma firma grande como essa aqui, uma multinacional, então eles... querem parar essa fábrica, querem fazer essa fábrica ser sindicalizada e o pessoal daqui não é muito de sindicato não, isso é muito diferente de lá também (...) Lá todo mundo era sócio do sindicato e o pessoal participava de qualquer movimento. E tinha também os delegados sindicais que atrapalhavam muito o trabalho da chefia. O cara tinha estabilidade, você não podia mandar o cara embora, né? Então, eles aproveitavam! (...) Eles mandavam mais que o chefe. Lá o café tava ruim eles queriam parar a fábrica! (...) Era terrível! Era muita pressão... demais...” (gerente)

Essa construção simbólica da fábrica de São Bernardo como fonte de conflitos é que explica para a chefia e gerência o seu fechamento. É interessante como não houve nenhuma referência às demais vantagens que as empresas conquistam em seu deslocamento para o interior, tais como incentivos fiscais e salários drasticamente inferiores pagos aos trabalhadores de regiões pouco industrializadas.

A nova fábrica, por sua vez, deverá ser uma fábrica “higiénica”, sem tensões, nela deve imperar a harmonia entre trabalhadores, chefias e direção da empresa. Apesar desse desejo, o encerramento das atividades da fábrica de São Bernardo não significa que tenha havido uma ruptura com a história recente que ela representa, tanto que é reiterada pelos gerentes a necessidade de não se repetir a experiência de São Bernardo; em outras palavras, esses reiteram que a fábrica atual deve ser diferente ou correrá o risco de também deixar de existir. Da forma como é apontada, freqüentemente de modo pejorativo, a fábrica de São Bernardo é a expressão de relações de trabalho que não devem se repetir, pelo menos no que tange a alguns dos seus aspectos.

Entendo que a ruptura com a “experiência fracassada” do passado só pode se dar na medida em que as lembranças da antiga fábrica permaneçam sempre presentes, para advertir a todos a respeito dos riscos do fracasso. A condição da não repetição do passado é a manutenção de sua memória.

Durante a realização das entrevistas perguntei a um dos gerentes se ele relatava na nova fábrica as experiências de São Bernardo, em sua resposta fica evidente o uso disciplinador da memória no interior da fábrica, que visa interferir na constituição das condutas e comportamentos dos “novos” trabalhadores.

“Às vezes quando é preciso a gente conta história, coisas boas, né?! Eu nunca penso em coisas ruins, eu nunca vejo o passando ruim, quando o passado... tem coisas boas do

passado, você tem sempre que passar as coisas boas. Eu nunca falo as coisas ruins que aconteceu lá; eu nunca falo de greve, eu nunca falei que lá o pessoal tinha problema de segurança. Nunca! Eu sempre falo coisas boas. Eu trago exemplos bons de lá.” (gerente)

É óbvio que aqueles indivíduos que trabalharam na antiga fábrica reconstroem a memória de São Bernardo de acordo com a situação na qual se encontram atualmente como chefes e gerentes “sobreviventes” do “fracasso” da antiga fábrica. Entretanto, foi possível notar que esse processo de rememoração é bastante contraditório: apesar de declarar o “avanço” que a nova fábrica representa em relação à antiga, o chefe não deixa de expressar o quanto foi doloroso o processo de encerramento das atividades da fábrica de São Bernardo.

“...lá em São Bernardo, quando a gente viu aquilo lá parando... desativando... dá aquela dor no coração, que eu morava perto, né? Eu via aquele pessoal... e tinha que dispensar pessoas... Eu me sinto mal até hoje, quando eu passo lá e vejo um supermercado no lugar de uma fábrica que eu, bem dizer, passei minha juventude inteira lá... Quando eu tinha 22 anos de idade até... eu trabalhei 18 anos lá. Isso é uma vida, eu passei a minha vida de jovem toda lá dentro de uma fábrica, vi aquilo lá crescer. Eu achava aquilo lá muito gostoso, muito bonito, eu não conseguia viver sem aquilo. E a hora que eu vi aquilo... me dava uma tristeza... Eu ia pra São Bernardo, mesmo quando em vim pra cá, eu ia pra lá me dava muita tristeza, cada tijolo que caía lá, caía eu também. E hoje é difícil, eu vou pra lá na fábrica II, eu passo lá no supermercado eu me sinto mal. Eu me vejo dentro daquela fábrica... e apesar que eu gosto daqui muito, gosto muito, nem pretendo sair daqui!” (gerente)

Transparecem nessa fala os sentimentos contraditórios vivenciados pelo gerente no processo de rememoração: a fábrica de São Bernardo que é muitas vezes apontada como uma experiência negativa, repleta de problemas é, ao mesmo tempo, o local de trabalho “muito gostoso”, “muito bonito”; os trabalhadores, por sua vez, não eram comprometidos com os rumos da empresa, eram influenciados pelo sindicato, mas mesmo assim foi muito doloroso ter que dispensá-los. Entretanto, diante do doloroso processo de desconstrução de sua identidade profissional (“... cada tijolo que caía lá, caía eu também...”), o gerente precisa recomeçar sua vida profissional, responder às novas exigências da empresa e fazer uma opção pela nova fábrica: “apesar que eu gosto daqui muito, gosto muito, nem pretendo sair daqui!”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo, me parece, que os jovens buscavam continuamente romper, em seus discursos, com um passado que sequer conheceram mas com o qual entretanto, estabeleceram contato através de um fato, que se apresentava quase como uma ameaça: estavam trabalhando na fábrica em questão porque em um determinado momento e lugar uma outra fábrica foi fechada e dois mil trabalhadores perderam seus postos de trabalho. Os efeitos desse rompimento aparecem na busca desses jovens para construir uma conduta como trabalhadores que corresponda às expectativas da empresa e às necessidades do processo de produção.

Em seus depoimentos, esses jovens trabalhadores se diziam diferentes dos “antigos”, se mostravam naquilo que os distanciava: escolaridade, qualificação técnica, novas relações com as chefias e com a empresa, buscavam se constituir em uma “nova geração” de trabalhadores, cujo processo de formação – permeado por pressões, medos, submetimentos, mas também por contradições e resistências – precisa ser analisado de forma mais profunda em pesquisas futuras.

BIBLIOGRAFIA

BARROS, M. M. L. *Memória e Família. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Cpdoc/ FGV, vol 2, nº. 3, 1989.

BOSI, E. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CHAUÍ, M. “Os trabalhos da memória”. In: BOSI, E. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

NEVES, L. A. “A voz dos militantes: o ideal de solidariedade como fundamento da identidade comunista”. In: *X International Oral History Conference*. Working Group Memory and Politics II, 1998.

NEVES, L. A. “Memória, história e sujeito: substratos da identidade”. In: *História Oral*, nº.03, 2000.

POCHMANN, M. “Emprego e desemprego juvenil no Brasil: as transformações nos anos 90”. Campinas: Cesit/IE/Unicamp, 1998.

TOMIZAKI, K. “Gestão do trabalho e da vida: educação e poder”. Dissertação de mestrado, Faculdade de Educação/Unicamp, 1999.

A invenção do espectador e do cinema

CRISTINA BRUZZO

Professora do Departamento de Metodologia de Ensino da Faculdade de Educação-Unicamp

RESUMO

Ao longo do século XIX foram se somando as descobertas que permitiram o desenvolvimento da tecnologia necessária para o registro das imagens em movimento. O século XX viu a consolidação do cinema como diversão de massa, levando à difusão de novos hábitos sociais e a universalização de uma forma de expressão por imagens em movimento que hoje conformam, de certa maneira, o nosso modo de olhar o mundo. As tecnologias de imagens subseqüentes tomaram-no como modelo. Entender o mundo moderno é também refletir sobre o significado do cinema. Considerar seus primórdios permite entender a maneira como o cinema atendeu expectativas e criou novas.

Palavras-chave: História do cinema. Cinema no Brasil. Espectador de cinema

ABSTRACT

The XIX century witnessed many discoveries which allowed the development of a necessary technology to the imprint of images in movement. The XX century witnessed the consolidation of the cinema as a mass entertainment, which spread new social habits and the universalization of a new way of expressing images in movement. Nowadays, the new image technologies have a great influence in our way of looking to the world. To understand the modern world is also to understand the meaning of the cinema. To focus in the history of cinema means to understand the way in which the cinema met the expectations of the time and created new ones.

Key words: History of Cinema. The Cinema in Brazil. Cinema spectator

1 - Este texto é uma versão ampliada e atualizada do capítulo dois (Vale a pena ver o cinematógrafo) da tese de doutorado de Cristina Bruzzo: "O cinema na escola: o professor, um espectador". Campinas, SP, 1995

*"A possibilidade estava no ar.
Tudo o que fizemos foi reunir os elementos."*

Louis Lumière

Ao longo do século XIX foram se somando as descobertas que permitiram o desenvolvimento da tecnologia necessária para o registro das imagens em movimento. Embora os primeiros estudos sobre a persistência das imagens sejam do século XVII e as lanternas mágicas



Exibição de Lanterna Mágica (litografia de 1870)

e as sombras chinesas já existissem há muito, foi no século XIX que, em diferentes lugares e sem contato entre si, vários homens inventaram engenhocas que desafiavam as imagens estáticas. O século XX viu a consolidação do cinema como diversão de massa, levando à difusão de novos hábitos sociais e a universalização de uma forma de expressão por imagens em movimento que hoje conformam, de certa maneira, o nosso modo de olhar o mundo. As tecnologias de imagens subsequentes tomaram-no como modelo. Entender o mundo moderno é também refletir

sobre o significado do cinema. Considerar seus primórdios permite entender a maneira como o cinema atendeu expectativas e criou novas, cujas possibilidades estavam no ar. [1]

O surgimento da fotografia, em 1839, trouxe um estímulo às tentativas de captar o movimento e as primeiras seqüências do galope de um cavalo



Seqüência de fotografias feitas por Muybridge

foram registradas em 1872 pelo fotógrafo inglês major Eadweard Muybridge, a partir de vinte e quatro câmeras fotográficas acionadas pela passagem dos animais. Tal experimento, na verdade, buscava atender o desejo do governador da Califórnia, Leland Stanford, que fizera uma aposta sobre o modo como o cavalo se move no galope – aspecto em que havia muita controvérsia. De qualquer maneira, só em 1878 tal registro foi possível, porque muitos problemas técnicos inesperados alongaram o resultado. (SADOUL, 1983: 37-43). No dia

26 de setembro de 1881, Muybridge apresenta suas projeções luminosas em Paris, na casa do fisiologista Etienne-Jules Marey para um seletto público que

incluía o famoso fotógrafo Félix Nadar. São projetadas imagens inspiradas pelos estudos de Marey sobre o movimento. Muybridge montou um tipo de lanterna mágica que projetava numa tela desenhos feitos em disco de vidro, a partir das fotografias do animal em galope. Esta sessão entrou para a história do cinema, embora a projeção de fotografias fosse conhecida desde 1857, com os Panoramas de Charles Langlois pelo menos. A novidade estava nas imagens serem provenientes de fotografias sucessivas. (MANNONI, 1995: 6)

Entender o movimento dos seres vivos era a meta de Marey, que em 1882 inventou o fuzil fotográfico, com o qual era possível fazer 12 imagens sucessivas por segundo. Pesquisador incansável, Marey desenvolveu a cronofotografia que reunia na mesma fotografia uma série de imagens sucessivas, na frequência de 10 a 50 imagens por segundo. Em 1890, Marey apresenta o primeiro filme em celulóide com fotografias sucessivas tiradas por uma câmera cronofotográfica. As placas fotográficas usadas pelo fisiologista eram fornecidas pelos irmãos Lumière, industriais do ramo. Marey dedicou-se ao registro de animais e homens em deslocamento, produzindo um conjunto notável de fotografias, cuja dimensão artística foi percebida por alguns de seus contemporâneos, incluindo o próprio Marey que intitulou uma de suas publicações, de 1873, *Estudos de Fisiologia Artística*. O historiador de cinema, Henri Langlois, disse sobre Marey: “Ele analisa, ele diseca, ele descobre com uma minúcia, um cuidado extremo e, de súbito, com a impulsividade dos poetas, ele cria...” (LANGLOIS, 1986: 319)

Nos Estados Unidos, Thomas Alva Edison, inspirado nas câmeras de Marey, desenvolve entre 1891 e 1893 o kinetoscópio que era uma caixa de madeira de 123 centímetros de altura que continha filmes de 750 fotografias sucessivas numa película de 35 milímetros. A inovação eram quatro pares de perfurações por imagem que garantiam a tração da película com nitidez da imagem. Os kinetoscópios foram explorados comercialmente a partir de abril de 1894 nas *penny arcades*, salas com diversões variadas que custavam um *penny* - que equivale a um centésimo de dólar. A grande caixa determinava uma visão solitária das imagens em movimento, mas ali era possível ver os primeiros filmes de ficção, comédias, películas históricas e eróticas. Na metade de 1895, Edison acoplou um fonógrafo aos kinetoscópios, possibilitando a existência de filmes sonoros, além de filmes coloridos, pintados à mão sobre a película.

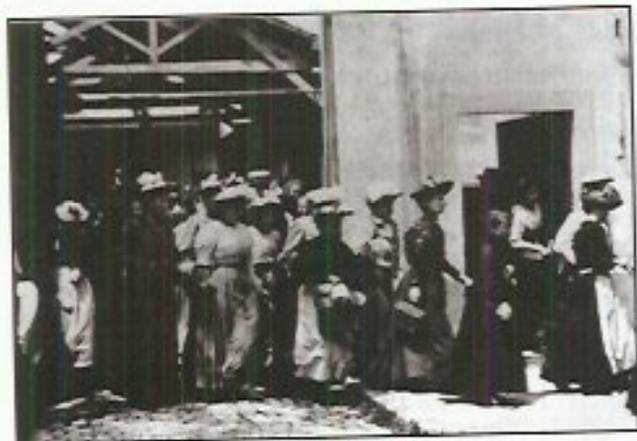
O cinematógrafo viria a público em 1895, com a exibição no Grand Café, em Paris, de um conjunto de filmes dos irmãos Lumière. Um deles era a filmagem da saída dos operários da fábrica da família Lumière, em Lyon.



Fuzil fotográfico

Estúdio de História da UFPA

1999



Filme dos irmãos Lumière *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (1895)

4,5 kg, enquanto, nos Estados Unidos, Edison construía aparelhos muito pesados – e praticidade, pois serviam tanto para filmar como para projetar e copiar. Logo a presença dos cinegrafistas, tomando registros nas ruas, passou a ser uma cena comum. Era até uma estratégia dos Lumière para aumentar o público das sessões noturnas. Durante o dia seus operadores ficavam parados nas esquinas mais movimentadas, fingindo filmar, e os transeuntes lotavam as salas buscando-se nas telas. (idem: 52-55)

Um ano depois da primeira sessão pública, as máquinas de filmar dos Lumière já eram conhecidas em Paris, Lyon, Bordéus, Londres, Berlim, Viena, Madri, Lisboa, Nova Iorque, Moscou, Bruxelas e Belgrado. (ARAÚJO, 1986: 6)

A imprensa carioca, em junho de 1896, antecipadamente prepara o público para a chegada da novidade no Brasil. De certa forma era apenas mais uma diversão disponível para o grande público.

“Conforme vejo anunciado, brevemente teremos ocasião de admirar o cinematografo, uma das maravilhas deste fim de século. Todos nós vimos os kinetoscópio de Edison, o qual reproduz o movimento por meio da passagem rápida, em frente à retina, de uma série de fotografias instantâneas. Mas no kinetoscópio as figuras eram pequeninas, e só uma pessoa de cada vez podia apreciá-las. O cinematografo, inventado pelos irmãos Lumière, apresenta-nos as figuras em tamanho natural, podendo ser vistas por um número qualquer de espectadores. Esta maravilhosa lanterna mágica da Ciência fará passar perante os nossos olhos, nas suas exatas dimensões, um trecho dos ‘boulevards’ de Paris, no seu contínuo movimento de vaivém, homens, mulheres, crianças, carros, ônibus, animais, tudo. Em meio da multidão, podemos descobrir pessoas conhecidas que por acaso ali se achassem durante a operação do fotógrafo.” (FERREIRA, 1986: 17)

Figuras em tamanho natural, os bulevares de Paris em suas exatas dimensões, a possibilidade de descobrir pessoas conhecidas no vaivém da multidão, realizava-se a ilusão do cinema. As pessoas conseguiam ver, ou esperavam ver, naquelas imagens tremulantes em preto e branco, em poucos minutos de exibição numa tela bem menor do que as atuais, a reprodução da realidade. Apesar dos primeiros registros cinematográficos terem sido de caráter documental – câmeras paradas filmando o movimento – o universo imaginário das pessoas se mobilizava.

Georges Méliès, presente à primeira exibição pública dos irmãos Lumière em Paris, deixou testemunho de suas impressões. À maravilha despertada pelo movimento era acrescido o impacto provocado pela situação da projeção: a sala é pequena e ocupada por mais ou menos 30 pessoas, ao apagar as luzes, uma imagem fixa é projetada na tela e Méliès acredita tratar-se de uma sessão de projeções fotográficas; repentinamente “um cavalo puxando uma carroça começou a se mover na nossa direção, em seguida vieram outros veículos, depois pessoas, enfim toda a animação da rua.” (PINEL, 1995: 12) Apesar de um registro da realidade, os irmãos Lumière criaram o clima que estimulava a imaginação.

Além do aspecto encantatório das exibições, a própria visão das cenas cotidianas era uma novidade. É bom lembrar, as fotografias só apareceriam nos jornais a partir de 1904, portanto os filmes de atualidade despertavam enorme curiosidade. É bem verdade que muitas destas películas não correspondiam a filmagens no local do acontecimento, mas eram encenações. Em 1902, Charles Urban realizou um filme sobre a coroação de Eduardo VII, encarregando George Méliès da realização. Este filmou diversas “atualidades reconstituídas”, embora não as apresentasse como verdadeiras. Em 1899 filmou *O Caso Dreyfus*, e antes havia reconstituído episódios da guerra greco-turca. (SADOUL, 1983: 62)

A encenação de episódios históricos e a reconstituição de acontecimentos da atualidade pelo cinema são tipos de filmes que instigam a pensar na complexidade das práticas sociais de recepção dos filmes pelos espectadores e nas relações estabelecidas entre público e realidade fílmica. Aqui estamos frente ao poder das imagens para evocar a realidade, vale lembrar da retórica das imagens discutida por Barthes a propósito da fotografia. A ambigüidade destes filmes suscitou a desconfiança dos atores mais conhecidos que, segundo depoimento de Méliès, recusaram-se a participar de seus filmes, considerando uma decadência submeter-se a estas produções. (LANGLOIS, 1986: 355) Mais tarde o cinema teria no filme

histórico uma de suas modalidades mais prestigiadas.

Os simuladores de cenas da atualidade, deve-se reconhecer, também tiveram seu papel na exploração dos recursos do cinema. Mitchell, nas cenas de guerra e nas perseguições, costumava desenhar estrelas nos negativos para acentuar os tiros. No fim do século XIX, quando Estados Unidos e Espanha disputavam a posse de Cuba, vários filmes apresentavam o desempenho das tropas americanas nas trincheiras. Até mesmo uma batalha naval foi “filmada”: um recipiente cheio de água, com barquinhos de papel sobre os quais tinham sido coladas fotografias dos navios de guerra, e a fumaça de um cigarro completou o clima da batalha. Se o público acreditava no que lhe era apresentado ou percebia os artifícios, é difícil analisar. Possivelmente as pessoas estivessem mais interessadas na diversão proporcionada pelo espetáculo cinematográfico.

Cedo, os efeitos especiais, oriundos dos espetáculos de magia e prestidigitação, produzidos pelo gênio de Georges Méliès, encantaram a platéia, como *Viagem à Lua*, de 1902, cheio de truques e criatividade. Méliès era prestidigitador e levou para o cinema as trucagens do teatro, criando filmes que se destacavam dos habituais registros do cotidiano. (SADOUL, 1983: 56)

O cinema era um passatempo bem a gosto das platéias europeias e americanas do início do século que iam às feiras itinerantes. Estas eram as fontes de novidades e diversões baratas, com as exposições de animais selvagens, músicas e representações teatrais melodramáticas. E os primeiros filmes em barracas que acomodavam, sentados ou em pé, algumas centenas e pessoas.

Rapidamente, o cinema foi se espalhando também pelas principais cidades brasileiras: Juiz de Fora, Campinas, Curitiba, Niterói, Petrópolis. Em São Paulo um dos primeiros registros é de uma exibição em fevereiro de 1898 no Teatro Apolo, num conjunto de atrações da

“Grande Companhia de Novidades Excêntricas: o jovem PROF OSCAR, artista brasileiro, prestidigitador; a MULHER PÁSSARO, executado pela gentil Srta. Carmen e apresentado por Mlle. Yvonne; a VOLTA DE CANUDOS, cantado em português por YWONNE, a célebre mulher-barítono; o verdadeiro CINEMATÓGRAFO LUMIÈRE, o melhor que até hoje tem aparecido no Brasil, segundo a opinião do público e da imprensa.” (ARAÚJO, 1981: 29)

O cinema era um passatempo atraente, mas ainda não o suficiente para sustentar um espetáculo exclusivo.

Em que contexto surge o cinema como diversão? Pensando na capital paulista, não havia muito o que fazer. No Brás e no Bexiga jogava-se bocha; os ingleses, empregados nos estabelecimentos bancários e comerciais da cidade, tentavam introduzir o críquete e o futebol, mas o esporte familiar era o ciclismo. Com frequência irregular apresentavam-se espetáculos circenses e de variedades – companhias dramáticas, museus de cera, concertos, cantores, exposições de animais exóticos e nem tanto, sem falar nas corridas de touros. Havia ainda as lanternas mágicas e fonógrafos.

Estas eram as atrações públicas; nas residências das famílias mais abastadas havia as diversões privadas. Pessoas traziam das viagens à Europa as lanternas mágicas com vários discos de movimento, “como o do bigodinho dorminhoco, engulidor de camundongos.” (BRUNO, 1984: 1234)

Às vezes, uma comemoração especial fornecia a ocasião para que acontecessem exibições públicas dessas lanternas mágicas particulares, como a festa do Divino Espírito Santo, em 1897, na Vila de Santo Amaro, conforme noticiado pelo jornal *O Comércio de São Paulo*: “às oito horas da noite será exibida no Largo da Matriz a reprodução de vistas de uma lanterna mágica, de propriedade do Dr. Luis de Souza, que gentilmente a oferece ao festeiro para recreação do público.” (ARAÚJO, 1981: 19)

O cinema foi recebido como uma novidade técnica do mesmo tipo que os fonógrafos, os diferentes tipos de lanternas mágicas, kinetoscópios, ou mesmo aparelhos de Raio X,

“a maior e mais assombrosa descoberta do século XIX no ramo das ciências. Com esse aparelho, que é de construção BRASILEIRA pelo Sr. HENRIQUE GRUSCKA, pode qualquer pessoa reconhecer as deformidades, a sua organização, e sem abrir, o conteúdo de uma mala, de caixas, etc. Os Raios X constituem uma garantia para os espectadores e fazem conhecer as últimas novidades da ciência.” (idem: 86)

O cinema coincidiu com a descoberta dos raios X: sábado, 28 de dezembro de 1895, aconteceu a famosa primeira sessão de cinema para uma platéia pagante no Grand-Café, no bulevar des Capucines, em Paris, apresentando a invenção dos irmãos Lumière; no mesmo dia o físico alemão Wilhelm Conrad Roëntgen anuncia sua descoberta à Universidade de

Würtzburg. Logo o resultado de ambos os trabalhos será exposto como curiosidade nas feiras. Entretanto, os raios X ultrapassam a simples demonstração: por uma pequena quantia as pessoas podem levar para casa uma radiografia da própria mão. Não apenas o simples público das feiras interessou-se pela descoberta de Röntgen, o czar e a czarina da Rússia também se renderam à maravilhosa descoberta, mandando emoldurar as radiografias de suas respectivas mãos imperiais. (SICARD, 1994: 3)

Sucesso junto ao público, os raios X também impressionaram o mundo científico. Não se deu o mesmo com o cinema: nem arte, nem ciência. A Academia Francesa publica o primeiro artigo sobre o cinema somente em 1925, tratando da polêmica sobre a autoria da invenção, embora a fotografia e os raios X tivessem merecido centenas de comunicações. (idem: 3)

A transformação do cinema na diversão predileta do público deu-se aos poucos, partindo da introdução dos filmes no meio de outras atrações do teatro de variedade e até mesmo como complemento das corridas de touros. As “vistas” chegavam com relativa frequência, permitindo, pelo menos na capital de São Paulo, uma variedade na programação.

O Teatro Sant’Ana apresentou a 24 de abril de 1901 *Grande Programa* em quatro atos, a *Exposição Universal de Paris* em 1900; *Intervenção Européia na China*; *Grandes Funerais de Umberto I* e o quarto ato de a *Última Novidade em Cores Joanna D’Arc* – grandioso drama histórico, sendo protagonista Mlle. Rêjane, celebridade francesa. O crítico de espetáculos da seção especializada “Palcos e Circos” do jornal *O Comércio de São Paulo*, do dia seguinte, observou que os “episódios copiados das cenas reais impressionam sempre muito mais os espectadores. Assim é que os funerais de Humberto I e as vistas da exposição de Paris tiveram grande aceitação, ao passo que o drama *Joanna D’Arc* mostrava, a todo momento, que era copiado de atores e comparsas tão medíocres uns como os outros.” (ARAÚJO, 1981: 63)

A crítica cinematográfica também surgiu nos primórdios do cinema, nem sempre atenta às mudanças mais significativas da nova arte, afinal o veio importante do cinema, como indústria e como meio de expressão, estava na ficção.

Desde cedo o cinema mostrou ser uma indústria lucrativa e para tanto era necessário manter o público presente às exhibições. Assim, é natural que as fórmulas de sucesso fossem exploradas à exaustão. Porém, se a realização cinematográfica era bastante atraente como negócio, também era um campo interessante para desenvolvimento de técnicas e exploração de recursos da que seria chamada linguagem cinematográfica.

No início do século XIX, Louis Lumière desenvolveu um processo de cor, chamado autocromo, empregando um sistema de dupla exposição usando filtros vermelho e azul. Também fez experiências com telas de grandes dimensões. Géorge Méliès costumava colorir à mão as películas. Durante a Exposição Pan-americana de 1901, em Búfalo, várias companhias cinematográficas estavam presentes e realizaram filmagens. Edwin Porter, que era cinegrafista da empresa de Edison, filmou *A Torre Elétrica*, registrando cada quadro durante dez segundos. Conseguiu a primeira tomada noturna, mostrando a torre iluminada. No mesmo ano, Porter documentou todas as etapas da demolição de um teatro, num registro contínuo.

A sociedade não tardou a perceber a imensa potencialidade do cinema. Surgiram os filmes institucionais e os de publicidade – Méliès fez comerciais para Mostarda Bornibus e Corpetes Mystere. (SADOUL, 1983: 66) As possibilidades políticas do cinema também foram percebidas: McKinley e Teddy Roosevelt usaram o cinema em suas campanhas, em 1896.

Na Inglaterra, Person Smith, em 1909, fez experiências de filmagens com lapsos de tempo para registrar o desabrochar de flores, usou fotomicrografias e filmou a mobilidade dos insetos. Isto sem falar nos recursos de movimento de câmera e montagem largamente usados nos filmes de ficção.

Miriam Hansen em importante estudo sobre o espectador do cinema mudo norte-americano aponta a relação entre as exibições da lanterna mágica e os primeiros filmes, com destaque para a função do projetorista que, em ambas as situações, ordenava as imagens, tendo controle sobre a narrativa e a continuidade espacial: justapondo, misturando gêneros, indicando formas de interpretação, explicando e orientando o espectador. (HANSEN, 1991: 42-43)

Inicialmente como uma das atrações de uma noite de espetáculo, o cinema foi se constituindo como uma apresentação capaz de atrair platéias. Aos registros documentais foram se somando os filmes que contavam histórias. O interesse pelos filmes de atualidades, entretanto, só acabaria com o advento da televisão, considerada mais apropriada para a transmissão dos acontecimentos nacionais e mundiais.

Os filmes começaram a contar histórias e o narrador que, ao vivo, ia explicando as imagens, desapareceu. Assim, bem antes do cinema falado, fizeram-se dramas, comédias, documentários e filmes científicos, ficção científica, filmes de propaganda, filmes históricos e de atualidades. E não faltaram os filmes eróticos, em sessões “só para homens”, numa adaptação dos “assuntos especiais” – danças do ventre, em trajes mínimos, que atraíam a clientela masculina das sessões individuais dos kinetoscópios de Edison,



Cena de O Grande Roubo do Trem, de Edwin S. Porter

comercializados desde 1894, que viriam a influenciar a produção posterior, muito mais do que os filmes dos irmãos Lumière. Estes temas integravam o vasto repertório das diversões populares que proliferaram no final do século XIX com a crescente industrialização e concentração das pessoas no meio urbano (quase um terço da população europeia na virada do século). Eram peças burlescas, espetáculos de danças e acrobacias, sessões de lanternas mágicas que projetavam imagens seqüenciais em salas escuras, acompanhadas de som. (idem: 29)

É não podemos esquecer os faroestes. O precursor dos *western* foi feito por Edwin S. Porter, um americano que trabalhava com Thomas Edison, em 1903. Foi *O Grande Roubo do Trem* (*The Great Train Robbery*), apresentado como se fosse a reconstituição de um fato real. Porter baseara-se num filme de Mottershaw, comerciante de carvão e depois feirante inglês, que dirigira vários filmes de perseguição, dentre os quais *O Roubo do Vagão Correio* (*Robbery of the Mail Coach*). Em 1905, o filme de Porter foi projetado numa sala alugada de um bairro popular. Operários lotaram a sala em sessões permanentes de meia hora, desde as oito horas da manhã até a meia noite. Até 1915 este filme foi

o campeão de bilheteria nos Estados Unidos, tendo custado apenas US\$ 150. Este foi o sinal de largada para a expansão das *nickelodeons*, salas onde os filmes eram exibidos por um níquel; que é a moeda americana que vale cinco centavos de dólar. O cinema já não era diversão de feira.

Tratava-se de um divertimento popular – ganhava-se US\$ 10,00 por dia de trabalho –, acessível à crescente camada operária e aos imigrantes europeus que desconheciam o idioma inglês. Pouco a pouco formavam-se cadeias de *nickelodeons* (ou *five-cent movie theaters*), já que os

lucros permitiam que os mais bem sucedidos comerciantes abrissem duas salas novas por mês. Em 1909, os Estados Unidos possuíam dez mil salas de exibição enquanto que, no resto do mundo, elas não chegavam a três mil. (SADOUL, 1983:95)

O tempo de duração dos filmes se estendeu de dez minutos para uma hora e até mais. Entretanto, os produtores ainda eram pagos por metro de



Um Nickelodeon, em 1905

negativo rodado e os filmes eram feitos em dois dias ou mesmo numa manhã. Nessa época, os estúdios dispensavam tratamento semelhante para atores, cenógrafos, câmeras e carpinteiros.

Surgem os grandes estúdios. Charles Pathé, antigo feirante e responsável pela industrialização do cinema na França, definiu com a clareza de um homem de negócios a relação entre a indústria cinematográfica e seu público: “metade do nosso público é formado por pessoas que gostam de brutalidade ou comédia, a outra metade são crianças” (Declaração presente na série de televisão exibida pela TV Cultura, *Imagens em Movimento*, dirigida por David Naden e Noel Chanan). É a primeira década do século, o espaço de projeção dos filmes ainda são as feiras, é a época em que um filme se pagava com a renda de uma vintena de cópias. Mais tarde, Pathé faria um balanço da rentabilidade do cinema: “com exceção das indústrias de guerra, não creio que exista outra na França que se tenha desenvolvido tão rapidamente como a nossa e que tenha dado aos seus acionistas dividendos tão elevados.” (idem: 84)

Em São Paulo, os filmes não chegaram como diversão de feira. Eram projetados nos poucos teatros da cidade. Os promotores das primeiras exposições no Brasil adquiriam as fitas, alugavam salas e projetavam os filmes até que a novidade se esgotasse. Daí iam para uma outra cidade. As condições de exibição não eram as melhores; cópias de filmes mutiladas, projeções desfocadas, público barulhento.

Em agosto de 1910 a empresa Serrador organizou em São Paulo sessões para alunos, atendendo solicitação da Escola Normal. A exibição apresentou filmes de paisagem, costumes, microbiologia, astronomia, fenômenos geológicos e vida de pessoas famosas. (ARAÚJO, 1981: 187)

Neste mesmo ano começam a ser construídas na capital paulista as salas de cinema, buscando o conforto dos espectadores num ambiente moderno e luxuoso – há a mudança profunda de comportamentos, para um modo de ser do frequentador de cinemas como um partícipe do espetáculo cinematográfico. O público gosta de exercer seu papel e até os anos 50 a progressão do cinema é formidável, e ir ao cinema é muito mais do que ver um filme.

“O público acorreu a nova casa de espetáculos satisfeito por se ver pela primeira vez cercado de um ambiente de luxo, arte, gosto, conforto e higiene, diante de um ‘écran’ em que eram projetados os seus artistas favoritos. Deuse, com a inauguração do primeiro cinema digno desse nome, um facto extraordinário: famílias que jamais haviam

freqüentado os cinemas do centro da cidade passaram a ir a todos os programas, dando à sala do Capitólio um aspecto mundano e encantador, como só se encontra no municipal. Tornou-se um hábito 'chic' frequentar o Capitólio, a cuja porta paravam todos os dias centenas de automóveis particulares, reveladores da classe social que se aglomerava no interior." (VIEIRA e PEREIRA, 1986: 30)

Em menos de meio século, a arquitetura das salas de cinema paulistas seguia o modelo dos centros exibidores americanos e europeus. O cine Metro, inaugurado na capital paulista em 1938, correspondia aos da Broadway e Champs Elysées, assim como os demais cinemas do circuito Metro, construídos em Bogotá, Cidade do México ou Havana. (SIMÕES, 1990: 10) O público paulistano era mais numeroso do que o de muitas cidades européias e as salas eram projetadas para acomodar grande número de pessoas. O cine Universo, no Brás, concluído em 1938, era o maior cinema de São Paulo, com quase 5.000 lugares e uma clarabóia que podia ser aberta nas noites de céu estrelado. (idem: 45)

Ir ao cinema, agora, era cobrir-se de glamour.

De certa forma o espectador de cinema nasce junto com a possibilidade dos filmes, porque o cinema dos primórdios guarda muita semelhança com variadas formas de entretenimento que se multiplicaram ao longo do século XIX, embora a lanterna mágica existisse há pelo menos 200 anos (o jesuíta alemão Athanasius Kircher, que viveu entre 1602 e 1680, é considerado o seu inventor: imagens desenhadas em pedaços de vidro, colocadas entre uma fonte de luz e uma lente). Eram as possibilidades que estavam no ar. Nem passivo consumidor da nascente indústria de massa nem pleno senhor de suas escolhas, o espectador encontrou nos filmes as convenções narrativas e imagéticas às quais já se habituara e o movimento que estava inscrito nas formas fixas das figuras projetadas pelos inúmeros artefatos usados nos espetáculos populares, que ordenavam as imagens e inseriam um controle temporal sobre a forma de recepção por parte da platéia. (WINSTON, 1996: 25)

Por isso não surpreende que em uma vintena de anos os realizadores tenham experimentado tantas idéias e desenvolvido esta linguagem cinematográfica que conhecemos, expressão da forma moderna de estar no mundo. A chegada do som e das cores viria dar forma aos desejos das platéias ávidas pelas ilusões proporcionadas pelo cinema e pela realidade que os filmes apresentam, espelho dos sonhos de que o mundo possa ser à imagem e

semelhança dos filmes.

Quando o cinema já tinha feito importantes avanços na procura de uma forma específica de expressão, afastando-se lentamente do teatro e da literatura, o ar passou a conduzir as ondas sonoras do rádio. Depois da Primeira Guerra Mundial começou a expansão da radiodifusão. Em 02 de novembro de 1920, a Westinghouse Electric and Manufacturing, de East Pittsburgh, Pensilvânia, começou a operar a primeira estação radiodifusora regular. No Rio de Janeiro, a Rádio Sociedade foi a pioneira, em 1923, dirigida por Edgard Roquette Pinto, mais tarde responsável pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo, criado em 1937 por Gustavo Capanema, no governo Vargas.

Na década de 50, a rádio Difusora criou o programa *Cinema em Casa*, que serviu de modelo para a Rádio Bandeirantes lançar *Cinema em seu Lar*. Segundo pesquisa de Flávio Luiz Porto e Silva, tais programas

“representavam a vanguarda do rádio de então. Basicamente, *Cinema em Casa* transpunha para o rádio *scripts* de filmes. No início, Otávio Gabus Mendes revezava-se com Ivani Ribeiro no trabalho de transposição dos *scripts* cinematográficos para a linguagem radiofônica, enquanto Walter Forster liderava e dirigia o elenco de radioatores que atuavam no programa. As próprias distribuidoras cinematográficas consideravam que a radiofonização da história do filme era publicidade, e cediam à emissora interessada os *scripts* das fitas que estavam para ser lançadas ou que se encontravam em exibição na ocasião. Enfim, *Cinema em Casa* procurava fazer juz a seu slogan pretensioso: ‘a mais perfeita tela do ‘éter’.” (SILVA, 1981: 12)

O que leva um espectador a “assistir” um filme na “tela do éter”? Não importa qual seja a motivação, de todo modo é muito estranho este modo de querer o cinema, ainda que sem imagens. Estranho, muito estranho é o espectador.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Vicente de Paulo. “1896: o cinematógrafo dos Irmãos Lumière chegava ao Brasil”. In: *Filme e Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, n°.47, agosto, 1986.

_____. *Salões, Circos e Cinema de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

- BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1984, vol. 3.
- FERREIRA, Paulo Roberto. "Do kinetoscópio ao omniographo". In: *Filme e Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, nº. 47, agosto, 1986.
- HANSEN, Miriam. *Babel e Babylon*. Londres: Harvard University Press, 1991.
- LANGLOIS, Henri. *Trois Cents Ans de Cinéma: Ecrits*. Paris: Cahiers du Cinéma/Cinémathèque Française/Fondation Européenne des Métiers de l'image et du son, 1986.
- MANNONI, Laurent. "Muybridge à Paris: une soirée animée". In: *Cahiers du Cinéma*. Paris: jan. 1995. 100 journées qui ont fait le cinéma.
- PINEL, Vincent. "Lumière et Méliès au Grand Café". In: *Cahiers du Cinéma*. Paris: jan. 1995. 100 journées qui ont fait le cinéma.
- SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial: Das Origens aos Nossos Dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, vol.1.
- SICARD, Monique. "Révelations sur le Monde, le Spetacle, la Matière et l'esprit. In: *Le Monde*. Paris: 22 déc. 1994. Le Siècle du Cinéma.
- SILVA, Flávio Luiz Porto e. *O Teleteatro Paulista nas Décadas de 50 e 60*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1981. (Cadernos, 4)
- SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de Cinema de São Paulo*. São Paulo: PW/ Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- VIEIRA, João e PEREIRA, Margareth C. S. "Cinemas Cariocas: do Ouvidor à Cinelândia". In: *Filme e Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, nº.47, agosto, 1986.
- WINSTON, Brian. *Technologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television*. London: British Film Institute, 1996.

ENTREVISTA: GLAUCO BARSALINI

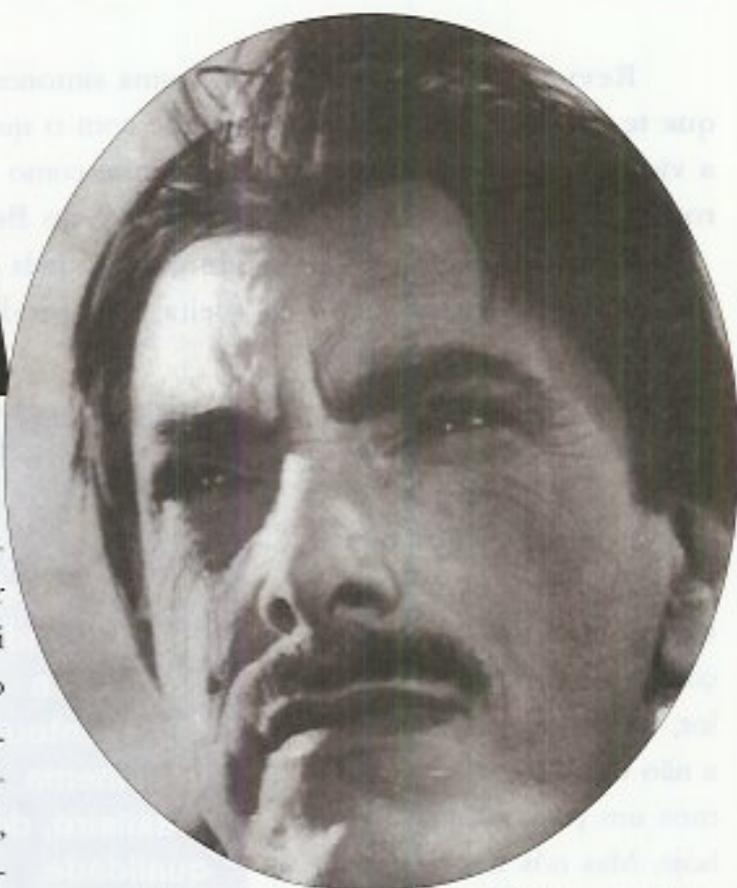
ETERNAMENTE JECA

THIAGO P. RIBEIRO*

Mazzaropi foi um cineasta das massas e para as massas. Criticado por muitos, o Jeca matuto de Mazzaropi foi o personagem que travou o mais perfeito diálogo entre o público brasileiro e o cinema. Dono de um carisma único e de uma interpretação afinada com a realidade brasileira, Amácio Mazzaropi foi também um dos grandes nomes da produção cinematográfica. Sua produtora, a PAM Filmes foi responsável por inúmeros sucessos do Jeca e um exemplo de distribuição e controle. Chamado de primário, imbecil, vulgar e incipiente por críticos de sua época, Mazzaropi buscava um Brasil brejeiro, que falasse a língua do povo.

Sempre se reinventando, ele conseguiu permanecer por muitos anos produzindo seus filmes com fórmulas muito parecidas e apoiado em sua interpretação. Fosse ele o caboclo, o sertanejo, o gaúcho, o chofer ou o caipira, suas histórias atingiam o povo brasileiro, seja no sítio, na pequena cidade ou no bairro familiar.

Apaixonado pela figura e papel de Mazzaropi, o sociólogo e mestre em Multimeios Glauco Barsalini, escreveu o li-



Glauco Barsalini

vro *Mazzaropi: O Jeca do Brasil*. Neste trabalho, ele resgata a importância histórica deste diretor, ator e produtor. A autonomia e a autenticidade conquistadas por Mazzaropi foram motivos para a realização da pesquisa que sustenta o livro. Ele acredita que Mazza, como carinhosamente se refere ao diretor, foi um dos grandes ícones da cultura popular brasileira e insubstituível neste sentido. Seus filmes, quase todos eles sucesso de bilheteria, eram aclamados pelo público. Nesta entrevista, Glauco fala da figura e da importância de Mazzaropi e proporciona uma pequena viagem ao interior do Brasil.

* Thiago P. Ribeiro é jornalista e editor do site cinemando.com.br

Crédito da foto de Mazzaropi: Olga Rodrigues Nunes de Souza (arquivo pessoal)

Revista *Resgate* – O que te motivou a pesquisar a vida e a obra de Mazzaropi?

Glauco Barsalini – Sou formado em Ciências Sociais e acho que não existe ciência imparcial. Esta coisa de neutralidade da ciência não existe. Todos os “cientistas” têm que ter uma posição política, quer queiram, quer não. A cultura brasileira e as produções nacionais têm muito valor, mas somos acostumados a não dar valor para isso. Somos um país colonizado até hoje. Mas nós temos que ter um pouco de brio. Todo mundo pode se tornar adulto. Ser gente grande. E ser gente grande significa não se submeter aos outros. Muito pelo contrário, significa respeitar os outros, mas, também, se respeitar. Então, o que me motivou a fazer o trabalho foi isso. Mazzaropi foi gente grande, produziu representou um cinema brasileiro, de qualidade. Deixou uma lição de como trabalhar comercialmente no Brasil, o que era uma de suas principais propostas. Com uma crítica de fundo social acentuada, seu trabalho tem uma força ideológica muito grande,

tem uma sintonia fina muito grande com o que a população pensa, como ela age culturalmente no Brasil. Tenho um encanto pela cultura brasileira, pela produção que o

“

Mazzaropi foi gente grande, produziu e representou um cinema brasileiro, de qualidade. Deixou uma lição de como trabalhar comercialmente no Brasil, o que era uma de suas principais propostas.

”

nosso país é capaz de gerar e pela crença da possibilidade de autonomia deste país. Autonomia sem ufanismo. Isso me motivou, eu olhei o Mazzaropi e enxerguei justamente esta resistência de cul-

tura de um povo que é brilhante, mas que as pessoas teimam em dizer que não é.

***Resgate* – Ao construir seu personagem, ele tinha noção deste papel? Como surgiu o Jeca? De onde vem a inspiração de Mazzaropi?**

Barsalini – Falar de reflexões íntimas de Mazzaropi é um pouco difícil, porque eu nunca tive contato com ele e basicamente o material ao qual tive acesso, em que ele se expressa pessoalmente, é de entrevistas escritas, de jornal. Percebi que o Mazzaropi oscila um pouco entre essa ação de resistência consciente e inconsciente. Tem hora que a pessoa do Mazzaropi não percebe muitas vezes que esse Jeca pode significar tanta resistência. Tem outras horas que ele percebe. Numa das poucas entrevistas para a TV, Mazzaropi diz textualmente: “olha, eu faço cultura popular, o povo me entende, o que eu gero pro cinema é dinheiro, eu pago tributos, o governo que invista na educação.” Quer dizer, ele tem uma consciência do papel social do Jeca, do papel social do cineasta Mazzaropi, tanto o personagem do Jeca, como o

cineasta, que é incrível. Eu acho que não importa tanto se foi consciente ou inconsciente esse processo, importa o que foi. É muito claro que o personagem do Jeca simboliza essa resistência cultural, porque a todo o momento ele está no meio de histórias em que existem conflitos sociais, aonde ele está sendo massacrado, e, no fim, ele dá a volta por cima. É muito evidente isso na filmografia do Mazzaropi.

Resgate – Como ele construiu esse Jeca?

Barsalini – Foi mais pela tradição do teatro popular mesmo. Ele entrou em contato com Cornélio Pires, com os irmãos Arruda, com Olga Crutt, que tinha uma companhia de teatro e fazia esse tipo de teatro popular, depois com o Nino Nello, com suas peças de gênero ítalo-brasileiro, que tinha sempre a posição do imigrante italiano, muitas vezes massacrado por alguém de família quatrocentona da capital paulista. É o caipira também estava nesse meio. A estrutura dramática do texto dele é toda baseada no teatro.

Resgate – É verdade que ele nunca soube fazer cinema tecnicamente. Ele sempre tinha que contar com o auxílio de alguém?

“

Mazzaropi sabia fazer argumento, roteiro, produzir e distribuir. Sabia atuar, tinha carisma e *feeling* do que a platéia queria ouvir. Agora, fazer plano, contraplano, usar os recursos filmicos e técnicos, até onde pesquisei, posso afirmar que ele não era exímio nisso não.

”

Procede a informação?

Barsalini – Acho que até procede. Não que ele não dominasse a técnica do cinema. Eu acho que o Mazzaropi era genial, mas ele não era um deus. Ele era um sujeito que sabia montar um ar-

gumento precisamente adequado àquela estrutura do drama, do teatro anarquista e do teatro da comédia do gênero livre, que tem a ver com o teatro de comédia de costumes. Ele fazia essa crítica, sabia montar argumento, sabia fazer roteiro. Ele sabia muito produzir e distribuir. Ele sabia atuar, tinha carisma e *feeling* do que a platéia queria ouvir dele. Agora, fazer plano, contraplano, todos os recursos filmicos e técnicos mais aprimorados, ainda que influenciasse nessa produção, até onde pude atingir com minha pesquisa, posso afirmar que ele não era exímio nisso não. Aliás, produtores e diretores de tempos mais distantes como da época da Vera Cruz, como Agostinho Martins Pereira, afirmam: “O Mazzaropi não sabia fazer isso não, não sabia fazer filme.” Mas, por exemplo, há um filme que o Mazzaropi assina como diretor, *Portugal Minha Saudade*, de 72. É um filme lindo. Todos os planos, os *takes*. O filme tem uma plástica muito bonita.

Resgate – A crítica daquela época não gostava dessa história de fazer fil-

me para o Brasil e não do Brasil. Como aquela frase em que ele diz: “Cinema é ação compadre, e não meditação”.

Barsalini – Exato. Gostei dessa definição. A crítica não gostava que fizesse filme para o Brasil; só aceitava fazer filme do Brasil. Eu até acho que é muito justificável nesta época de ditadura, esse pessoal com essa cabeça. É justificável nesse momento, não enxergar direito qual era a do Mazzaropi. Não enxergar esse fino tratamento da resistência cultural que estava por trás do Jeca dele. Porque, na verdade, ele fazia um filmão comercial, com começo, meio e fim, drama, o ápice do drama, a comédia e o *happy end*. Então, isso incomodava o pessoal que era ligado ao cinema realista, ao realismo e ao neo-realismo italiano, por exemplo, isso incomodava. Por outro lado, ele criticava a crítica, ele era muito magoado com ela. Acho que ele não conseguia entender direito porque o criticavam tão negativamente. Parte dos críticos ou então mesmo daqueles que protagonizavam o movimento Cinema Novo, foi para a

Embrafilme quando ela foi fundada. O Mazza falava: “Pô, mas eu me sustento, eu sustento o cinema, eu faço cinema para o povo, eu pago imposto, eu sustento uma série de coisas e eu não tomo

“

Um grande mérito de Mazzaropi foi tornar-se empresário, o que se classifica na sociologia como “capitão de indústria.” É aquele sujeito que controla tudo. Ele tinha 80 funcionários só em São Paulo. Tinha fiscal de fiscal.

”

”

dinheiro emprestado.”

Resgate – Qual foi a maior contribuição dele para o cinema nacional? Teria sido o seu pionei-

risimo, de produzir, coordenar a exibição e controlar o dinheiro das bilheteiras?

Barsalini – Pioneiro. Esse foi um grande mérito de Mazzaropi, tornar-se empresário, o que se classifica na sociologia como “capitão de indústria.” É aquele sujeito que controla tudo, e esse é o grande salto do cineasta Mazzaropi. Ao mesmo tempo em que ele era ator dos bons, também cativava, como poucos, o público. No que percebia fragilidade, buscava reforço, profissionais competentes. Mazzaropi não media investimentos em seu cinema: trazia artplex, microfones, aparelhos de última geração. Até porque ele não gostava de dublar, então fazia tudo ali. Os atores impostavam a voz por causa disso. Mesmo porque se ele dublasse...Com a dublagem se perde bastante da comédia. Então ele trazia equipamentos de última geração. E, fundamentalmente, tinha essa capacidade de distribuição dos filmes que era algo notável. Mazzaropi tinha 80 funcionários só em São Paulo. Tinha fiscal de fiscal. Ia pessoalmente em muitas casas de cinema para ver como é que

estava, como não estava, se o estavam roubando ou não. Galileu Garcia, produtor de alguns dos filmes em que Mazzaropi atuou, revelou a mim essa dinâmica que ele conseguiu construir, de produzir um filme por ano e receber o pagamento do ano anterior daqueles maus pagadores, ao entregar o novo filme. É um negócio genial. O Mazzaropi é ímpar. Não tem igual. Eu não conheço na história do cinema brasileiro algum produtor que tenha sido ator e que tenha tido um projeto pessoal. A atuação dele era um projeto pessoal. Por isso, ele fazia tanto sucesso.

Resgate – Ele não deixou herdeiros?

Barsalini – Deixou alguns. Mas estes ou não reuniram condições ou não tiveram o perfil necessário para dar continuidade ao trabalho de Mazzaropi. Acabou o Mazzaropi, acabou a PAM (Produções Amácio Mazzaropi), infelizmente.

Resgate – Ele deixou algum herdeiro, no papel de representar o povo, de ser um ícone da comédia?

O humorista Renato Aragão, com o Didi, seria esse herdeiro?

Barsalini – É um outro contexto. É uma outra maneira de fazer. Acho o Renato Aragão muito bom,

“

Ninguém substitui o Mazzaropi.

E digo mais: se ele estivesse vivo ainda hoje, eu acho que ele ainda faria muito sucesso com a mesma personagem. Renato Aragão faz outro tipo de comédia, não exatamente esse resgate de cultura brasileira.

”

mas ele é um fenômeno da televisão. Ele é de um momento em que a Globo estava em franco processo de crescimento, desenvolvimento. Era o grande padrão,

a grande referência de padrão do que é imagem e som no Brasil. Mazzaropi foi uma das pessoas que iniciaram a televisão no Brasil. O primeiro programa de comédia do Brasil foi o *Rancho Alegre*, em que ele atuava, com a Geny Prado, na TV Tupi. É um sujeito do rádio, do circo, do teatro, do cinema na época da chanchada. Então é diferente. O Mazzaropi é único. Ninguém substitui o Mazzaropi naquilo que ele fazia, para aquele nicho de espectadores. Renato Aragão pode ter atingido muito mais pessoas com o crescimento da televisão. Mas ele faz outro tipo de comédia, não exatamente esse resgate de cultura brasileira, de cultura de raiz. E digo mais: se o Mazzaropi estivesse vivo ainda hoje, eu acho que ele ainda faria muito sucesso com a mesma personagem. Porque ele tinha uma capacidade fantástica de se adaptar aos momentos históricos. Acho que ele ainda estaria aí com sucesso. Tanto é que na Bienal do Livro deste ano, crianças de 8 ou 9 anos apontavam para a capa do livro e diziam: “olha, o

Mazzaropi”. Ele virou uma lenda, virou o sinônimo de caipira.

Resgate – Como você vê a crítica hoje se redimindo diante da figura do Mazzaropi? Seria um pedido de desculpas?

Barsalini – Acredito que sim. O próprio Mazzaropi dizia: “No futuro ainda vão falar que eu fui genial. Esse povo me critica porque eu tenho dinheiro.” Há alguns críticos que ainda mantêm a velha postura crítica. Recentemente li um artigo que “desce a lenha” no Mazzaropi. Muitos faziam crítica negativa ou até eram relativamente isentos e não tinham a clareza da importância dele. Eu acho que é um pouco isso, porque as pessoas amadureceram também, e já se faz distante aquele momento de reação mais ligada até a guerrilha urbana, por parte desses intelectuais. Muitos deles mudaram o foco de suas lentes ao olhar para o mundo, e conseguem, hoje, enxergar características da filmografia do Mazzaropi que na época estavam impossibili-

tados de perceber, por toda a conjuntura política que os envolvia.

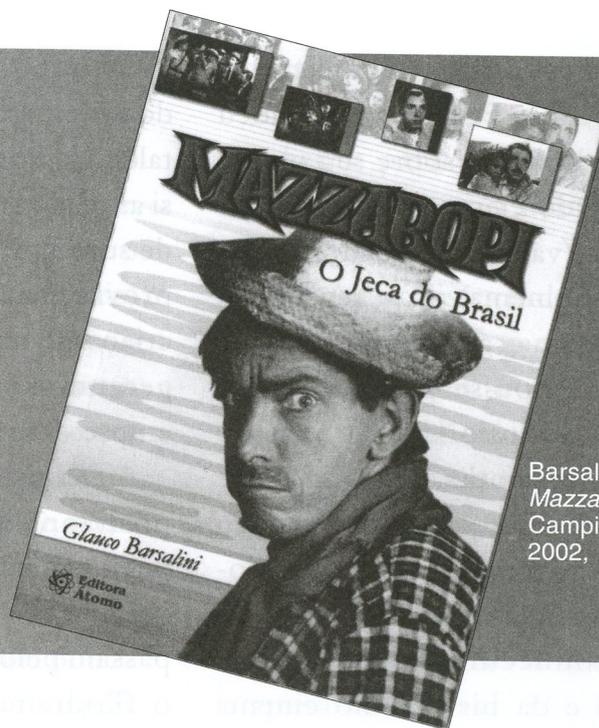
Resgate – Na sua opinião, qual o melhor filme de Mazzaropi?

“
Mazzaropi dizia:
 “No futuro ainda vão falar que eu fui genial. Esse povo me critica porque eu tenho dinheiro.”
Muitos críticos não tinham a clareza da importância dele. A conjuntura política daquele momento não permitia aos críticos ter essa percepção.
 ”

Barsalini – Eu gosto muito do *Portugal... Minha Saudade*, mas não é o principal filme dele. Vários filmes me agradam. Acho que

Casinha Pequenininha é um belo exemplo de filme de Mazzaropi. Mas posso elencar outros. O *Jeca Tatu* é um clássico. Acho o *Chover de Praça*, o primeiro filme que ele fez pela PAM Filmes, muito significativo, ali tem essa coisa do filodrama, essa coisa do filho que rejeita o pai; ali tem uma carga emocional muito forte. Tem *Candinho*, da época da Vera Cruz, com a direção de Abílio Pereira de Almeida, muito bom. Acho *Nadando em Dinheiro* um filme menor do ponto de vista do significado da personagem Jeca, inclusive não revertendo muito em bilheteria, apesar de ser um filme muito interessante, com cenas surreais. É genial o filme, mas não teve o apelo popular. *Meu Japão Brasileiro* faz uma crítica forte da questão das cooperativas, da organização dos trabalhadores do campo, em contraposição com o mandonismo de coronéis. Tem vários filmes muito interessantes, de maneira que se eu escolhesse um só certamente estaria fazendo injustiça com tantos outros.

Da produção
à interpretação:
as diferentes
faces do
MATUTO



Barsalini, Glauco
Mazzaropi, o Jeca do Brasil
Campinas: Átomo,
2002, 157 p.

WAGNER J. GERIBELLO

Mestre em Comunicação e Mercado, jornalista e professor universitário

Primera e única figura na história da arte e da cultura do Brasil capaz de criar e levar adiante, com sucesso – e lucro – um empreendimento verdadeiramente industrial de produção cinematográfica nacional.

Artista de incontestável popularidade e talento, que provocava riso na platéia sem mesmo mostrar-se, bastando seu nome ser projetado na tela, apresentando ou anunciando seus filmes.

Empreendedor polivalente, misto de empresário, administrador, produtor cultural, roteirista, diretor, ator e promotor de cinema, teatro e show.

Nos parágrafos acima três motivos mais que suficientes para legitimar e estimular o conhecimento sobre Amácio Mazzaropi, que

fez e foi história no cinema brasileiro. Além dessas existem muitas outras, a maior parte delas reunidas e dissecadas na dissertação de mestrado do cientista social Glauco Barsalini, editada pela Átomo (2002, 157 páginas).

Segundo o autor, Mazzaropi ocupa posição privilegiada no elenco de artistas populares brasileiros e, por essa razão, não pode permanecer à margem de estudos objetivados na cultura popular deste País.

Com esse aval legitimador debaixo do braço, Barsalini saiu pelos arquivos, bibliotecas, centros de estudo e memória, investigando, descobrindo, reunindo, sistematizando, relacionando e estudando dados sobre o ator/cineasta objeto da sua dissertação. No caminho, entrevistou, ouviu, anotou e processou informações, chegando

a, pelo menos, dois resultados flagrantes que transparecem no livro. Primeiro: aprendeu muito e descobriu bastante sobre seu objeto de pesquisa, reunindo elementos suficientes para criar uma cena (valendo a metáfora, uma vez que o assunto é cinema) rica e reveladora sobre a personagem e o ator/autor por trás dela. Segundo: afeiçoou-se pelo objeto de estudo, injetando no livro, além de fato e relato, o sangue humano do envolvimento e do apreço. Destarte, o pesquisador guarneceu o volume de valor documental, garantindo-lhe incontestável posição na estante das obras necessárias ao conhecimento da cultura popular no geral e da história do cinema brasileiro em especial. Paralelamente, o fã (se o autor permite essa simplificação), responde pela passionalidade da obra e pela narrativa que suaviza a impessoalidade tecnicista, racional e materialista própria dos textos monográficos, tornando a leitura gostosa e agradável, como um contar de “causos” a que faz alusão Haydée Dourado, orientadora da dissertação e prefaciadora da obra.

Assim, caipiramente, no sentido mais puro e cultural do termo, como o próprio autor define, *Mazzaropi, O Jeca do Brasil* leva o leitor a reflexões oportuníssimas sobre a personagem, nem sempre evidentes e muito pouco estudadas, como as similaridades entre Mazzaropi e nomes leviatânicos da cinematografia humorística internacional, como Chaplin, Keaton e Tati. Antes que o leitor torça o semblante em sinal de desconfiança, Barsalini explica que Mazzaropi reunia as mesmas características do trio: assumir e conduzir, com sucesso, todas as fases da produção (roteirizaram, dirigiram,

interpretaram, compuseram, enfim eram donos integrais e críticos exigentes do próprio talento). Por outro lado, ainda tomavam para si as responsabilidades técnicas e empresariais de suas empreitadas, alocando equipamentos, providenciando a divulgação das próprias criações, contratando e despedindo gente, gerando e gerenciando equipes, criando empresas.

Na esteira dessas comparações, o autor posiciona-se ao lado do leitor, coloca a personagem estudada entre ambos e o trio segue por caminhos interessantíssimos, que passam pelos períodos dos teatros populares, o filodrama e suas famosas sociedades e círculos de imigrantes e descendentes entusiastas do teatro. Nesse ambiente, Amácio (em homenagem ao avô, Amazzio), filho de chofer de praça napolitano, começa a carreira de ator. Ao longo da narrativa, Barsalini tem o cuidado de contextualizar o leitor nos diferentes aspectos e múltiplas curiosidades desse peculiaríssimo e ainda pouco estudado meio artístico, nos seus aspectos políticos, econômicos, etnográficos, históricos e culturais.

Em 1951 Mazzaropi vai do palco (que na verdade ele nunca abandona de vez) para o estúdio, participando do maior sonho de cinematografia industrial do Brasil, A Vera Cruz. Lá, conta Barsalini, não se ocupa exclusivamente de atuar. Antes, observa, acompanha e aprende. Mais tarde vai usar o aprendizado para fundar e conduzir sua própria produtora, a PAM Filmes, sem dúvida o empreendimento cinematográfico de maior sucesso em termos comerciais na terra Pindorama, que produziu e gerou lucros até

a morte do fundador, cobrindo percurso diametralmente inverso ao da Vera Cruz e outras tentativas mais ou menos semelhantes.

Mas além de focar o empresário, o autor está interessado também (ou até mais) em refletir sobre o Mazaropi artista, o comediante, ator, roteirista, enfim o homem de palco e estúdio, que eternizou a figura do matuto ou do caipira brasileiro em uma carreira que durou mais de meio século, incluindo teatro, na fase inicial, e 32 filmes rodados entre 1951 e 1979 (Mazaropi, explica Barsalini, fez um pouco de rádio, mas nunca mostrou interesse pela televisão. Em depoimento próprio, transcrito e contextualizado no livro, o comediante previu o aspecto destrutivo de talentos desse veículo, pela mistura de saturação e esgotamento).

Mas é no tratamento dos aspectos populares do ator e da personagem, de ordem política, social e cultural, que Barsalini concentra o maior consumo de tinta. Através de relatos resgatados, depoimentos e informações de toda sorte, o autor vai mostrando a relação Mazaropi/público (povo), efetivada através de linguagens coincidentes, valores comuns, experiências congruentes e identificação telúrica. Numa relação simples, a personagem fazendo o que o público queria ver e ouvir e o público envolvido com tudo que a personagem tinha para mostrar e contar, sobretudo humor, matreirice e o sentimentalismo que dava a pitada de drama necessária à consolidação da comédia (duas lágrimas

furtivas e simplórias entre uma gargalhada e outra, porque o Jeca pode perder o casebre para o patrão insensível, ou o racismo magoa o íntimo da personagem negra).

Além disso tudo, Barsalini também traz à baila o engajamento social e mesmo político, segundo ele às vezes explícito outras implícito na filmografia de Mazaropi. Como esse engajamento foi e continua sendo apontado como pretensão por alguns estudiosos, mas real e verdadeiro segundo o autor, o texto, nesse ponto, abre-se ao debate e não chega a fechar questão, apesar de tentar. Quando o assunto é ideologia política no cinema de Mazaropi, para alguns, o Jeca contribuiu muito para a alienação, prestando-se até mesmo às causas mais conservadoras e antipopulares, sobretudo durante o período da ditadura militar. Para outros, Barsalini incluso, Mazaropi soube driblar a censura e foi capaz de codificar recados em favor da causa do povo, por exemplo, quanto à exploração nas relações de trabalho e na questão da posse da terra.

Assim, menos que eleger um desses extremos (engajamento popular versus alienação popularesca) como expressão inquestionável da realidade histórica da personagem e do ator, a contribuição do livro, nesse plano, é trazer o assunto para a mesa de debates, instigando a reflexão e a participação do leitor.

Enfim, a antítese rural/urbano, a nostalgia de universos perdidos (compadrio, parcerias, sitiantes), a resistência cultural ao moderno e ao

alienígena e muitos outros temas de relevância desfilam pelas páginas d' *O Jeca do Brasil*. O resultado é um livro que nos coloca em contato com uma personagem tão importante quanto interessante e divertida, em um contexto que está preso às nossas raízes culturais, cuja síntese a própria obra contém, ao transcrever um depoimento de Amácio Mazzaropi à revista *Veja*: “*Conte minha verdadeira história, a história*

de um cara que acreditou no cinema nacional e que (...) pôde construir a indústria do cinema no Brasil. A história de um ator bom ou mau que sempre manteve cheios os cinemas. Que nunca dependeu do INC para fazer um filme. Que nunca recebeu uma crítica construtiva da crítica cinematográfica especializada(...) que aplaude um cinema cheio de símbolos (...) mas sem público (...) Enfim, a história de um cara que nunca deixou a peteca cair”. Barsalini conseguiu.

Poema
CARLOS VOGT

A cidade e os livros

Quando cheguei em São Paulo, em 1960, vindo de Ribeirão Preto,
De Orlandia, onde estudei e aprendi, com o professor Cyro Armando Catta Preta a gostar de
[literatura, a amar a linguagem e outros simbolismos que tais,
De Sales Oliveira, onde nasci e de onde carrego as marcas de intransponíveis ausências,

Quando cheguei em São Paulo, em 1949, pela primeira vez, aos seis anos de idade, com
[minha mãe, na Estação de luz,
Contei os bondes que passavam ininterruptos pela praça em frente e fiquei, menino,
Admirado com a quantidade dos que circulavam abertos, com passageiros, o cobrador no
[estribo,

Dos que fechados, Camarões chamados, continham formas mais compostas, indistintas e
[distantes formas guardadas na proximidade de fatos e acontecimentos passados,
Como o do jogo, no Pacaembu, entre Palmeiras e São Paulo a que me levou,
Para me converter, tio Altino Osório, são-paulino devoto,
E quase que consegue porque vi pela primeira, única e definitiva vez,
Jogar, de um lado, Oberdan, do outro, Leônidas, o diamante negro, o inventor da bicicleta,
Que pôs para andar, neste jogo, o time do Palestra.

Quando cheguei em São Paulo, em 1960, fui para estudar no Roosevelt, da rua São Joaquim,
Na Liberdade e no Cursinho Castelões, na rua Direita, perto do Largo São Bento,
Preparar-me ao vestibular de letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da
[Universidade de São Paulo, à rua Maria Antônia,
E à Faculdade de Direito do Largo São Francisco,
O presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira ultimava sua Brasília, terminava seu mandato,
O país, capital no planalto, ingressava, quase sem perceber,
Para nós que vivíamos, eufóricos, a eloquência da democracia, seus versos, violões de rua,
Na crise política que o apocalipse travestido em plácida agitação
Preparava, cozia, fermentava no pão duro, amanhecido e seco do golpe militar de 1964.



Poema

CARLOS VOGT



Quando cheguei a São Paulo, em 1960, tudo era novo, no país dos novos,
A Novacap que se inaugurava,
O cinema que na Vera Cruz se acabava e que no Rio de Janeiro nascia de novo no cinema
[novo,

Os poetas, então novíssimos na coleção e na antologia do editor Massao Ohno,
Tudo novo, menos o Estado que já fora novo, embora velho conhecido por repetição,
Inclusive a que viria depois do golpe militar, com sofisticação de atualidade,
Que não era novo, pois, mas que espreitava de suas velhices carrancudas o destino
Dessa liberdade frágil, prazerosa da Maria Antônia, João Sebastião Bar,
Livraria Francesa, Pioneira, Bar Sem Nome, Bar do Zé, Arena, Oficina, Riviera, FAU-Maranhão,
Grêmio da Faculdade de Filosofia, Cursinho do Grêmio, Martinico Prado, Albuquerque Lins,
Paribar, Ferro's, Redondo, Chic Chá, Catequese e Comício Poético, Sermão do Viaduto,
Surrealismo, Geração Beat, Rilke, Metafísica, Lautréamont, Clarice, Roman Jakobson,
Todorov, Teatro da Aliança Francesa, Rua General Jardim, Barão de Itapetininga,
Cinemateca, Sete de Abril, Avenida São Luiz, Bráulio Gomes, Rua da Consolação,
[Biblioteca Municipal, Mário de Andrade.

Paulicéia Desvairada, meditação sobre o Tietê, ode ao burguês, remate de Males,
Mário encontrando Piva, encontrando Ginsberg no Parque Ibirapuera de um supermercado na
[Califórnia,

Paranóia, caos, Mário em São Francisco, com Carlos Felipe Moisés, Claudio Willer,
Visitando o sobe e desce das ruas e das névoas, do oriente, ocidentais,
Oh! Este orgulho máximo de ser paulistamente!!!

São Paulo! Comoção da minha vida...

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,

Mas um dia afinal eu toparei comigo...

Garoa do meu São Paulo,

Garoa sai dos meus olhos.

História e informática: o uso da hipermídia no resgate da história da Estrada de Ferro Funilense (1899-1924)

Dissertação de mestrado defendida no Departamento de Multimeios do Instituto de Artes-Unicamp
Orientador: Professor Dr. Fernão Ramos

MARLI
MARCONDES

O uso da tecnologia informática nos diferentes campos do conhecimento não pode ser pensado apenas como um modismo do final do século XX. Sua participação foi decisiva no momento em que surgiu a história quantitativa em meados dos anos 50, (FURET, 1973). Serviu, primeiramente, como uma ferramenta capaz de processar grande quantidade de informações, possibilitando a criação dos bancos de dados. Voltou-se, posteriormente, às pesquisas científicas e à administração, sem provocar qualquer alteração nos paradigmas vigentes da escrita e leitura.

A partir do surgimento da hipermídia no final dos anos 80, a tecnologia informática passou a exigir uma nova forma de construção narrativa. O leitor passou a ser também o autor, além de ter se transformado em um internauta.

Coube, portanto, ao historiador, desempenhar um novo papel ao produzir sua narrativa pois, com os recursos oferecidos por essa nova tecnologia, não se poderia pensar mais uma história acabada, fechada, com o olhar apenas de quem a produziu. Esse dispositivo permite que os juízos de valor sejam diluídos, uma vez que se torna possível disponibilizar ao usuário a fon-

te documental original, porém, virtual.

HIPERMÍDIA/HIPERTEXTO

O termo hipermídia, segundo LAUFER e SCAVETA (1992) foi durante muito tempo utilizado no mesmo sentido de multimídia, o que gerou uma certa confusão pois, embora ambos utilizassem recursos de imagens e sons, mediados pelo computador, apresentavam diferenças conceituais.

Enquanto a multimídia refere-se apenas ao uso de diferentes mídias, simultaneamente ou não, a hipermídia utiliza esses mesmos elementos (vídeo, som, fotografias, etc) como elementos sintáticos de sua gramática. A linguagem criada a partir desses elementos obedece a uma organização hierárquica e esse tipo de estrutura permite ao usuário a leitura de diferentes textos, resultando no que se convencionou chamar de hipertexto, ou seja, no sentido de múltiplo.

O hipertexto pode ser definido como um conjunto de textos dispostos numa base de dados, organizados sob a forma de nós de informações, conectados entre si por *links*, e *hiperlinks*. Os links são como caminhos in-

visíveis que ligam os nós e proporcionam uma sensação de volume, de tridimensionalidade do hiperdocumento. Logo, se as informações estão organizadas de forma tridimensional, a leitura que ela sugere não pode ser linear, levando com isso ao rompimento dos paradigmas convencionais da leitura. O conjunto de textos produzidos durante a leitura do hipertexto parte da escolha feita pelo usuário, através dos nós e links por ele selecionados. O resultado dessas escolhas é um texto que pode ser atualizado a cada nova escolha.

Foi por volta de 1940 que Vannevar Bush (1890-1974), professor do MIT (*Massachusetts Institute of Technology*), teve a idéia de criar um aparelho com capacidade para estocar muitas informações. Bush já havia concebido esse dispositivo como uma máquina que deveria conter um teclado e botões de controle. O armazenamento das informações se daria a partir da utilização de uma tecnologia recém-criada, o microfilme.

O dispositivo de Bush recebeu o nome de MEMEX (*MEMory Extender*), ou seja, um expensor da memória cujo funcionamento deveria assemelhar-se à forma do pensamento humano, ou seja, sem uma sistematização prévia e sem linearidade, mas através de conexões.

Mas o dispositivo de Bush ficou aprisionado em seus sonhos sem que ele jamais o tivesse conseguido realizar. Mas essa idéia não foi abandonada, tendo voltado algum tempo depois com Theodore Nelson, criador do termo hipertexto.

O projeto de Nelson chamou-se

XANADU e consistia numa espécie de biblioteca gigantesca, que deveria conter todas as grandes obras da história da ciência e da literatura, na qual muitas pessoas poderiam se interconectar, ou seja, interagir em tempo real. A idéia de Ted Nelson em criar esse projeto parecia na época bastante sonhadora e impossível, mas hoje podemos pensar que o XANADU pode estar concretizado na rede internacional de computadores, a Internet.

Nos anos 50 Douglas Engelbarth, a partir de sua experiência com o sistema de radares desenvolvido no ARC (*Argumentation Research Center*), passou a utilizar algumas ferramentas, tais como: tela com janelas, mouse, help e conexão entre bancos de dados, num programa de comunicação e trabalho coletivo, que hoje chamamos de Groupwares. Em 1968, a partir de suas experiências no ARC, Engelbarth criou um dispositivo que pode ser considerado o pai dos hipertextos, o NLS (*oN Line System*). O NLS chegou a ser quase a concretização do sonho de Bush, ou seja, de humanização da máquina, como bem lembrou Pierre Lévy:

“(...) essas interfaces, essas camadas técnicas suplementares tornaram os complexos agenciamentos de tecnologias intelectuais e mídias de comunicação, também chamados de sistemas informáticos, mais amáveis e mais imbricados ao sistema humano.” (LEVY,1994: 52)

Foi nesse constante processo de desenvolvimento das interfaces e dos programas que, em 1985 uma equipe da Brown University, dirigida por Norman Meyrowitz, desenvolveu o software de

hipertexto denominado *Intermedia*, concebido sobretudo como ferramenta para o ensino e pesquisa nas universidades.

Em 1986 surgiu o primeiro hipertexto para microcomputador PC e Macintosh, criado pela sociedade OWL e denominado *Guide*. Nos anos 80, a Apple tentava ganhar a corrida pela inovação tecnológica em microinformática, e passou a distribuir gratuitamente em 1987, junto com o Macintosh, um programa de hipertexto chamado *Hypercard*, concebido por Bill Atkinson. Nesse mesmo ano foi comercializado o *Hyperties* para PC, como resultado de pesquisas realizadas desde 1983 pelo Human Computer Interaction Laboratory da Universidade de Maryland, dirigida por Bem Shneiderman. Muitos outros sistemas foram lançados no final dos anos 80 e início dos 90, tendo finalmente concretizado o sonho de Bush e Ted Nelson com o desenvolvimento da Internet.

A ORDEM DA ESCRITA E LEITURA

Na medida em que a máquina de escrever e a calculadora manual foram substituídas por um dispositivo capaz de executar tarefas complexas de cálculo e indexação, utilizando uma tela, uma central de processamento e um teclado, até mesmo o condicionamento motor das pessoas sofreu alterações. Essas transformações podem ter significado uma revolução, segundo alguns autores, mas apenas do ponto de vista funcional da nova técnica, redimensionando as atividades tempo-espaciais dos indivíduos.

Segundo CHARTIER (1994), as mudanças que vêm ocorrendo com o uso da

informática na produção textual tem se restringido apenas ao suporte, não tendo sido verificada nenhuma transformação estrutural quanto à forma de escrita e leitura. Mas, se pensarmos que a escrita e a leitura são práticas sociais e que portanto a produção de sentido gerada vai depender sempre da tecnologia disponível e das condições sociais existentes, podemos concluir que essa transformação vem ocorrendo com o uso do hipertexto. Trata-se de um novo espaço de produção de sentido com mecanismos que exigem do usuário um comportamento diferente diante do texto, uma nova dinâmica no ato da leitura. O meio eletrônico gerou uma nova forma de representação baseada na virtualidade, ou seja, na imaterialidade do texto.

Além das transformações técnicas e materiais, ocorreram também mudanças relativas à própria concepção do sentido do texto.

O ideal de texto pretendido por Roland Barthes, de texto aberto, não circunscrito apenas às limitações da página e de sentido definidos pelo autor, tornou-se possível no hipertexto, na medida em que o texto não tem mais início, meio e fim e pode ser atualizado pelas anotações dos usuários. Há nesse caso uma transgressão nos papéis onde sujeito enunciado e sujeito enunciador se confundem, quer seja pela navegação, quer seja pelas anotações.

Outra mudança fundamental foi com a espacialidade do texto. Para muitos autores, inclusive Barthes, o texto (impresso) nunca foi linear. Sua produção sempre envolveu uma multiplicidade de obras até atingir uma for-

ma definitiva para o autor. A linearidade é uma convenção necessária para se poder divulgar uma obra, mas no hipertexto ela deixa de existir e o texto passa a contar com dois novos elementos: a velocidade e a virtualidade.

A produção de sentido envolve, freqüentemente, inúmeras referências, e é comum em textos acadêmicos que haja apoio em citações, notas de rodapé, bibliografia, etc. O acesso do leitor a essas referências torna-se difícil e em alguns casos, impossível, ficando este último sujeito ao determinismo do autor. No caso do hipertexto pode haver acesso às referências de forma integral e em tempo real, tal qual o sonho de Bush.

Um outro elemento transgrediu essa ordem de leitura, que foi afetada pela presença de elementos visuais capazes de criar uma interação entre o texto e o leitor. Esses elementos são: o cursor, os botões, a barra de ferramentas, a visualização com ou sem zoom, etc.

Outro elemento fundamental nessa nova concepção de escrita e leitura é a possibilidade de ocorrer mobilidade do centro, contrapondo-se à tradicional hierarquia imposta pelo autor na tecnologia impressa. Essa mobilidade está relacionada com a escolha feita pelo usuário, onde a definição do caminho a ser percorrido pode implicar num privilégio a determinado assunto em detrimento de outros. Portanto, o sentido do texto é dado não apenas pelo autor mas também pelo leitor, que deixou de ser passivo para tornar-se autor desse metatexto.

QUESTÃO DO DISCURSO HISTÓRICO

A partir de acirrada polêmica entre alguns historiadores, sobretudo Hayden White,

sobre o papel ficcional da narrativa histórica, acreditamos que ela pode ser pensada em termos de uma metalinguagem (hipertexto), através de um dispositivo digital (computador).

Sabemos que da prática histórica ao texto histórico há um desvio, pois, enquanto a pesquisa histórica é interminável, o texto deve ter um começo, meio e fim. O discurso histórico impõe uma servidão à pesquisa, na medida em que a representação nele contida preenche as lacunas da pesquisa que, via de regra, está para ser concluída.

O discurso histórico utiliza ainda o recurso da cronologia, permitindo um recorte em períodos. A partir desse recorte torna-se fundamental o lugar da produção, pois a cronologia cria uma aparente homogeneidade e dispensa a referência, fazendo vir à tona um discurso do não dito. CERTEAU (1982) chama a atenção para o fato da escrita histórica contar com recursos que lhe proporcionam maior credibilidade, tal como as citações, que funcionam como uma verossimilhança do relato, e que nada mais são além de interpretações.

No hipertexto, o historiador pode sentir-se à vontade na sua relação com as fontes, os documentos. O recorte, que antes era feito pelo autor, no hipertexto passou a ser feito pelo leitor, agora também co-autor.

O objetivo dessa nova escrita é deixar o leitor livre para compor sua própria história, com base na documentação disponível. Isso não implica num retorno ao positivismo, no qual a interpretação do fato possuía apenas uma vertente. Com o recurso hipertextual, torna-se possível a disponibilização de obras

já publicadas sobre o assunto e o acesso a diferentes discursos relativos ao fato estudado.

E será o próprio hipertexto um documento?

O que a Nova História pretendeu mudar foi a relação do pesquisador com os documentos. Todo documento é também um monumento, na medida em que faz parte da memória coletiva de uma determinada sociedade. Logo, o hipertexto também pode ser considerado um documento, pois veicula informações e reproduções de documentos. Pode ser considerado ainda um monumento, na medida em que representa um material da memória coletiva, não apenas pelo seu conteúdo, mas também pelo tipo de suporte, próprio a uma determinada sociedade e a um de-

terminado período histórico.

A partir dessas considerações buscou-se construir um hipertexto sobre a Estrada de Ferro Funilense e fornecer subsídios aos leitores para que cada qual construísse sua própria história. Foram utilizadas diferentes fontes documentais dando ao usuário opções diversas para compor sua história. A navegação oferecia os seguintes percursos:

1) *Estações*: pode-se percorrer todas as estações da ferrovia conhecendo seu prédio original ou o que restou dele. A página das estações traz ainda informações sobre os municípios que surgiram próximos às estações e/ou o núcleo colonial ao qual esteve vinculada. A partir do mapa pode-se acessar qualquer uma das estações aleato-

Imagens de algumas estações por onde passou a Funilense



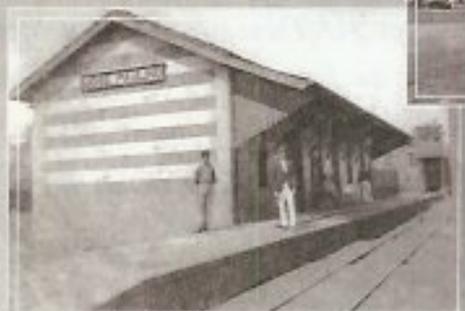
Estação Carlos Botelho



Chave Agrônomo



Estação Guanabara



Estação José Paulino



Estação Artur Nogueira

riamente ou seguindo o trajeto percorrido pela Estrada de Ferro Funilense.

2) *Biografias*: a partir da história de vida de cada um dos personagens relacionados, pode-se construir um outro olhar sobre a história da Estrada de Ferro Funilense.

Os personagens escolhidos foram: Barão Geraldo de Rezende, Campos Salles, Alfredo Guedes, Pádua Sales, Cel. Silva Teles, Leopoldo Amaral, Orosimbo Maia, Arthur Nogueira, Carlos Botelho e José Guatemosin Nogueira.

3) *Calendário*: criou-se um calendário no formato de um relógio mostrando as datas de 1898 até 1924. Pode conhecer os acontecimentos relacionados à ferrovia no ano selecionado pelo usuário, ou ainda navegar cronologicamente por essas datas.

4) *Documentos*: a partir dos documentos localizados sobre a ferrovia, em diferentes instituições, o usuário pode também conhecer a referida história consultando as fontes primárias, porém virtuais.

O produto desse trabalho foi um hipertexto gravado em CD confeccionado com os softwares Microsoft FrontPage, Macromedia Dreamweaver, Flash, Macromedia Fireworks, Adobe Photoshop, Excell e Word.

A opção de se criar um hipertexto sobre a Estrada de Ferro Funilense surgiu, primeiramente, pela possibilidade apresentada pelo dispositivo informacional em disponibilizar ao leitor toda e qualquer tipo de fonte documental, para

que ele mesmo pudesse construir sua história. Em segundo lugar foi por observar as constantes transformações na disciplina da história com relação à sua construção narrativa, inserindo o uso da metalinguagem. E por que não produzir esse hiperdocumento para a Internet? Talvez pela tentativa desesperada de preservar algum tipo de artefato documental, nesse caso o CD-ROM.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Ed. 70, 1989.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

CHARTIER, Roger. *A Ordem dos Livros*. Brasília: Ed. UnB, 1994.

_____. *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

FURET, François. *A Oficina da História*. Lisboa: Ed. Gradiva, 1973.

LAUFER, Roger e SCAVETA, Domenico. *Texto, Hipertexto, Hipermedia*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência: o Futuro na Era da Informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso – Ensaios Sobre a Crítica da Cultura*. São Paulo: Edusp, 1998.

Fotojornalismo: a manipulação visual da notícia

Dissertação de mestrado defendida no curso
de Comunicação Social da Faculdade Cásper Líbero
Orientador: Prof. Dr. Antonio Adami

NELSON
CHINALIA

O papel do repórter fotográfico, diante da nova configuração dos produtos jornalísticos impressos, ganha uma nova dimensão, na qual o mais importante não é mais o fato, mas sua representação, sua plasticidade, muitas vezes em detrimento da informação. As novas tecnologias têm propiciado uma verdadeira revolução nas formas de captação e transmissão de imagens, o que leva o fotojornalista a perder o controle sobre sua produção, pois, no processo de elaboração da informação, suas imagens podem ganhar novos contornos, novos tratamentos para buscar não somente a representação da notícia, mas também para obter a estetização e, conseqüentemente, a manipulação. A fotografia torna-se espetáculo, para se conseguir algum objetivo através da informação visual ou apenas alavancar vendas, gerar lucros. Conforme assinala KOSSOY (1999: 31): “A fotografia de imprensa é o resultado de um processo de criação/construção técnico-cultural-estético de uma realidade imaginada, dramatizada de acordo com a ênfase pretendida em função da finalidade ou

aplicação a que se destina”.

As imagens jornalísticas sofreram mudanças radicais a partir do momento em que ganharam cores, com os novos métodos de impressão. Os cortes, reenquadramentos, alterações de todos os tipos não são descartados na edição final da imagem na página do jornal. Toda fotografia para ganhar as páginas dos jornais ou revistas precisa ser digitalizada e as informações nela contidas se transformam em números – zeros e uns – que podem ser profundamente alterados, dando margem a novas construções, manipulações e possíveis transformações parciais ou totais na imagem captada.

O trabalho do fotojornalista, bem como as pautas impostas ao novo fazer jornalístico, sofreu mudanças profundas a partir do momento em que a notícia deu ênfase ao aspecto visual da página. Em meados dos anos 90, os grandes jornais passam a publicar as imagens em cores, as fotografias impressas buscam muito mais plasticidade que informação. Até mesmo os registros escritos mudam para acompanhar o espetáculo da imagem, con-

forme afirma o ex-editor de fotografia da *Agência Estado*, Silvio Ribeiro: “Não são raras as vezes que uma fotografia dá origem a uma matéria. Se eu tiver uma foto boa, eu mudo o jornal. A fotografia ganhou seu devido valor nos últimos anos, basta ver diariamente o espaço que ela ocupa na primeira página, às vezes ela é mais importante que a manchete.”

Com as novas tecnologias mudaram-se os conceitos sobre as formas de representação da realidade. A fotografia, antes vista como documento do real, ou um momento privilegiado eleito pelo fotojornalista, passa a ganhar novos contornos que buscam cores mais intensas, ressaltam aspectos de claro ou escuro que uma cena pode conter. Não apenas no aspecto estético, cuja intervenção se torna menor, mas o caso é que quase tudo pode ser transformado pelas novas ferramentas tecnológicas de captação e manipulação pós-produção da imagem.

Hoje, as técnicas de manipulação são tão simples que, virtualmente, podemos unir pessoas que fisicamente estão distantes, como se estivessem num diálogo frente a frente. O autor da imagem (o repórter fotográfico) já não sabe se a fotografia transformada via programas computador é realmente de sua autoria, se ela representa ou continua representando a realidade dos fatos. O leitor deveria saber que tudo pode ser uma grande farsa manipulada segundo os interesses de cada jornal. Até mesmo nas redações muda o perfil do editor. Para exercer essa função é fundamental o conhecimento das novas tecnologias, uma vez que este o auxilia a compreender o produto da

nova empresa jornalística, filha do pós-modernismo e da conseqüente espetacularização da notícia. O editor não apenas detém os conhecimentos dos recursos gráficos, dos processos de fechamento do jornal, mas conhece e está envolvido com áreas diversificadas da empresa, atuando com ferramentas importantes, tais como a pesquisa, o marketing e as variáveis do produto, como a publicidade, o classificado e as relações público/jornal. Nesse contexto, não só a fotografia, mas toda a informação sofre profundas mudanças diminuindo ainda mais as distâncias entre a notícia e a publicidade, entre a realidade e ficção (conforme pode ser observado no quadro “Fotografia e Ressignificação” na página seguinte).

FOTOGRAFIA E INFORMAÇÃO

A fotografia ao surgir no século XIX inaugura a visão mecânica da natureza, com suas combinações químicas, ópticas e físicas. É um produto, portanto, das ciências emergentes que buscavam formas de representação sem a interferência humana (o discurso da mimese), sempre vista como o efeito da realidade ligado à imagem fotográfica. A fotografia, de início, só é percebida pelo olhar ingênuo da semelhança. Num olhar retrospectivo, tanto antes da fotografia, como depois dela, fica evidente a vocação, ou melhor, a obsessão humana pela reprodução da imagem visível, como descreve DUBOIS (1994: 116): “Desde que o ser humano, ainda nas cavernas tornou-se capaz de fixar, através do traço, uma imagem da natureza, o mundo passou a ser, cada vez mais

crecientemente povoado de duplos, réplicas do visível. A fotografia está na linha de um processo que não começou nem terminou nela. Para ficarmos só no universo de representações bidimensionais, antes dela haviam os desenhos na pedra, cerâmica, couro papel tecido etc.; havia também as pinturas,

as gravuras. Depois dela vieram o cinema, as impressões gráficas industriais, a televisão, o vídeo, a holografia e, hoje a computação gráfica. Dentro desse contexto as indagações sobre a fotografia devemos começar pelo seguinte: nessa linha de continuidade qual o traço diferencial da fotografia? De

FOTOGRAFIA E RESSIGNIFICAÇÃO

Um exemplo de fotografia jornalística que se transformou em imagem publicitária dois dias após sua publicação foi registrado na edição da *Folha de S. Paulo* do dia 25 fevereiro de 2002. A imagem publicada em três colunas no alto da capa, muito bem enquadrada, mostra o presidente Fernando Henrique Cardoso com sua neta Júlia, em Varsóvia (Polônia), tendo como fundo um enorme cartaz de um fabricante de cosméticos. Legenda: "o presidente FHC com a neta Júlia em Varsóvia, onde pediu a convocação do jogador Romário para a seleção brasileira". Ao lado da fotografia uma nota ratifica a legenda reforçando o pedido do presidente sem mencionar maiores detalhes sobre sua viagem à Polônia.

A fotografia mostra o presidente e sua neta muito bem vestidos para o rigoroso inverno local. A neta adolescente veste um casaco de pele, chapéu, cachecol e luvas, enquanto que seu avô veste um elegante sobretudo e luvas. Parecem que posam para a foto de Sérgio Lima (*Folha Imagem*), que demonstrou habilidade ao enquadrar a bem vestida Júlia na imagem glamurosa de uma modelo no cartaz da Avon.

Dois dias depois, 27 de fevereiro, nas páginas A-6 e A-7 da mesma *Folha*, é publicado um anúncio de página espelhada com o fundo cor-de-rosa. A mesma fotografia, desta vez muito maior e melhor definida, ocupa quase toda a página 6, e, na página ao lado, apenas uma frase: "Com Avon você sai bem na foto em qualquer lugar do mundo".

A fotografia original, cujo objetivo é complementar uma informação jornalística em 25/02, ganha novos contornos dois dias depois. Percebe-se um nítido "tratamento" na fotografia, apesar de manter o enquadramento original. A imagem ganha mais detalhes nas áreas escuras e com este efeito o casaco preto de Júlia e o sobretudo do presidente, bem como o grande cartaz ao fundo, ganham detalhes que não eram notados na imagem jornalística. Com o "tratamento" dado à imagem, detalhes preciosos ganharam visibilidade, como requer uma fotografia publicitária.

Na foto original aparecem ainda duas pessoas, uma atrás do presidente, e outra, atrás de sua neta, possivelmente dois seguranças, que tiveram seus rostos devidamente "apagados" para evidenciar ainda mais o brilho dos "modelos" famosos. Outro detalhe importante é que sobre a fotografia no anúncio está o logotipo da *Folha*, numa

tentativa de fazer o leitor se lembrar da edição de dois dias antes, porém com a nova significação imposta pela imagem publicitária e com uma nova legenda em duas linhas: "O presidente e sua neta em visita à Polônia". Na linha de baixo: "*Folha de S. Paulo*, detalhe da capa da edição de 25 de fevereiro de 2002", dando ainda mais a idéia de credibilidade para a fotografia, agora com nova leitura. Nessa breve análise, o que se observa é que a fotografia que informa, acrescida de algumas técnicas digitais, é a mesma que vende.



onde vem a força do grande impacto que ela foi capaz de provocar nos nossos antepassados e continua a provocar até hoje?”

Como qualquer outra imagem, a fotografia é um signo, sendo, portanto, na sua referência aquilo que está fora dela, segundo SANTAELLA e NÖTH (1997: 131), “Qualquer signo por sua natureza na sua relação com aquilo que é por ele indicado ou que está nele representado, é um duplo. Só pode funcionar como signo porque representa, substitui, registra, está no lugar de alguma coisa que não é ele próprio, daí ser necessariamente um duplo”.

Para MACHADO (1984: 24), “os signos e, entre eles, as imagens são mediações entre o homem e o mundo. Devido à sua natureza de ser simbólico, ser de linguagem, ser falante, ao homem nunca é facultado um acesso direto e imediato ao mundo. Tal acesso é através dos signos. Todas as modalidades de signos, inclusive as imagens, têm o propósito e a função de representar a realidade, mais, ao fazê-lo, inevitavelmente, interpõem-se entre homem e o mundo. Assim como os espelhos, ao mesmo tempo em que os signos refletem a realidade, também a refratam, quer dizer, ao refletir, transformam, transfiguram e, numa certa medida, até mesmo deformam o que é por ele refletido”.

Com distinções relativas, as características acima, em maior ou menor medida, são comuns a todos os tipos de signos, inclusive os fotográficos. Entretanto, a grande novidade inaugurada pela fotografia, em relação aos tipos de imagem que a antecederam, está no fato de que com ela, pela primeira vez, a imagem se viu nua e crua, re-

duzida a si mesmo, livre de todas as distorções, para melhor ou para pior, impostas pela imaginação, graças a uma máquina. Conforme assinalam SANTAELLA e NÖTH (1997: 131): “A fotografia é tida como o prolongamento de nosso sistema ótico e graças a efeitos físicos e reações químicas, constituem pedaços do mundo – mundo existente, material, físico, concreto – que a câmera tornou capaz de aprisionar, congelar, multiplicar ao infinito e guardar para sempre, para toda a eternidade. A conexão física, dinâmica e existencial da imagem com os objetos reais que ela registra é um fato incontestável. Tão incontestavelmente fiel a ponto de parecer um milagre. O milagre de duplicar o mundo. A imagem parece, afinal, ter conseguido se libertar dos limites impostos a todos os tipos de signos. A fotografia surge assim como se fosse a realidade, o próprio mundo capturado em fatias.”

A descoberta da fotografia produziu efeitos de euforia, como se vê nas declarações de Taine em sua *Filosofia da Arte*, 1865 (apud ARROYE 1978: 74): “A fotografia é a arte que, sobre uma superfície plana, com linhas e tons, imita, com perfeição e sem qualquer possibilidade de erro, a forma do objeto que ela deve reproduzir”. Em suma, a reação eufórica é uma reação de credulidade ingênua, celebratória, inocentemente apologética. “Sob tal ponto de vista a fotografia aparece como uma reprodução mediatizada, uma mônada capaz de fundir imagens e mundo, facilitando a apreensão direta das coisas.” (idem: 74)

Por outro lado, existiram posições não

tão eufóricas, algumas profundamente críticas, não a mera crítica negativista, mas instrutiva, funcionando como uma espécie de diagnóstico do caráter signíco da fotografia. A marca de sua especificidade como signo, se mostrava ao apresentar uma certa ligação direta e imediata com o mundo sendo, às vezes, capaz de quase agarrá-lo, tocá-lo. A fotografia pela primeira vez, pôs na frente dos nossos olhos a brecha, a fenda aberta, o hiato de separação entre o mundo e seu registro, fazendo ruir qualquer ilusão de que o existente e o fotografado, a vida e o signo possam coincidir, como se referiu BENJAMIN (1985: 189): “A fotografia prepara este salutar movimento através do qual o homem e o mundo que o rodeia, tornando-se estrangeiros um ao outro, abrindo campo livre em toda a intimidade, dão lugar ao aclaramento dos detalhes.”

Um dos maiores críticos da fotografia e de toda reprodução maquínica foi, certamente, Charles Baudelaire, como afirma DUBOIS (1994: 30): “A aversão de Baudelaire à corrente realista e naturalista e à ideologia cientificista, guia, evidentemente, seu ponto de vista. Sua reação à fotografia está ligada ao fato de ele reconhecer na maioria das produções fotográficas de sua época a forte influência do naturalismo, onde a arte era a pintura e a fotografia era a indústria”, detalhado por Baudelaire em sua obra *Le Public moderne et la photographie*: (...) “Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro, graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portan-

to necessário que ela volte ao seu verdadeiro dever: que é o de servir as ciências e as artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que lhe faltou na 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 algum lugar nos arquivos de nossa memória, seremos gratos a ela. 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.”

O que é importante apontar aqui é a clivagem que Baudelaire estabelece com vigor entre a fotografia como um simples instrumento de uma memória documental do real e a arte como pura criação imaginária, na qual, para ele o papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar a ciência para melhorar a apreensão da realidade do mundo. Em outras palavras, na ideologia estética da sua época, Baudelaire coloca a fotografia em um lugar restrito. Ela é um auxiliar (um servidor) da memória, uma simples testemunha do que foi, não deven-

do nunca pretender “invadir” o campo reservado à criação artística. Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo que permite escapar do real.

Por outro lado, ele acerta em cheio na questão da fotografia como um registro do passado quando a relaciona à memória como um “servidor” ou testemunha do que foi, ou como um “caderno de notas para quem necessita em sua profissão de uma exatidão absoluta, até aqui não existe nada melhor.” Baudelaire parece ter previsto que a imprensa passaria a trabalhar a fotografia como prova de um fato. Em suas críticas ao mecanicismo das reproduções do real, Baudelaire levou a imprensa a perceber que a exatidão da imagem poderia também dar credibilidade ao texto impresso. Credibilidade que pode ser conferida a informação através das fotografias que passaram a ser publicadas a partir de 1855 nas páginas do jornal.

De todas as manifestações artísticas, a fotografia foi a primeira a surgir dentro do sistema industrial. Seu nascimento só se tornou imaginável frente à possibilidade da reprodução. Pode-se afirmar que a fotografia não poderia existir como a conhecemos, sem o advento da indústria, buscando atingir a todos. Por meio de novos produtos culturais, ela possibilitou a maior democratização do saber.

A nova invenção veio para ficar. A Europa se viu aos poucos, totalmente reproduzida pela imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim portátil e ilustrado. O homem moderno diante desse novo

cenário, tinha que ver para crer! Não podia mais contar com a lentidão e imperfeição e escassez das imagens produzidas artesanalmente por desenhistas e pintores de sua época.

A sociedade europeia levou muito tempo para compreender o real valor da produção fotográfica. Em 19 de agosto de 1839, a Academia Francesa mal anunciava publicamente a invenção do Daguerreótipo e o pintor Paul Delaroche já declarava enfaticamente: “De hoje em diante, a pintura está morta”.

Baudelaire negava publicamente a fotografia como forma de expressão artística, alegando que “a fotografia não passa de refúgio de todos os pintores frustrados”, e, sarcasticamente, celebrava a fotografia “como uma arte absoluta, um Deus vingativo que realiza o desejo do povo... e Daguerre foi seu Messias... Uma loucura, um fanatismo se apoderou destes novos adoradores do sol!”. Naquela época, somente era possível produzir imagens com auxílio da luz solar.

Com estas declarações, Baudelaire refletia o impacto causado pela fotografia na intelectualidade europeia da época. Um artigo publicado no jornal alemão *Leipziger Stadtanzeiger*, ainda na última semana de agosto de 1839, ajuda a compreender melhor este confronto: “Deus criou o homem à sua imagem e a máquina construída pelo homem não pode fixar a imagem de Deus. É impossível que Deus tenha abandonado seus princípios e permitido a um francês dar ao mundo uma invenção do Diabo”. [1]

A nova concepção da realidade conturbou o mundo cultural e artístico euro-

peu. Como entender que a fotografia viesse para ficar, a não ser em substituição das tradicionais formas de representação?

Já se haviam gastas vãs sutilezas tentando decidir se a fotografia era ou não arte, mas preliminarmente, ainda não se perguntara se esta descoberta não transformava a natureza geral da arte. Novidade numa época em que as artes plásticas, o teatro e a literatura passavam por uma série de mudanças com proclamações e manifestos de diferentes “ismos”, nasceram novas perspectivas na linguagem fotográfica.

Como não se poderia obter os resultados desejados pela simples aplicação dos processos tradicionais, começam a se desenvolver novas técnicas baseadas numa grande variedade de recursos, principalmente químicos, novas técnicas de enquadramento e iluminação. A fotografia vai aos poucos perdendo seu caráter de “cópia do real” para ser mais subjetiva, intimista, interpretativa, valorizando o discurso de seu próprio autor. As objetivas, por outro lado, foram reestudadas, com o intuito de se obter uma melhor qualidade de imagem e uma focalização mais suave. A fotografia trouxe consigo a aura da veracidade e seu surgimento contribuiu diretamente para que todos os segmentos artísticos, literários e intelectuais passassem por uma profunda reflexão, evidenciando um dado importante que até aquele momento permanecera intacto: “a concepção que o homem tinha de si próprio”, conforme observa FREUND (1976: 78).

A fotografia revela detalhes que fogem aos olhos e congela momentos que jamais poderão ser recompostos, tornando-se às vezes a testemunha ocular da história. O que Baudelaire não previu é que a fotografia é bem mais que uma impressão luminosa e mecânica do real. A fotografia, desde seu nascimento, revelou aos olhos atônitos do ser humano imagens quase mágicas, de povos e lugares remotos, fixou momentos mais simples ou especiais da vida familiar. Parentes se conheceram por fotografias, coisa impossível antes do século XIX. E ao longo do tempo a fotografia tornou-se o testemunho fiel dos acontecimentos sociais e políticos. Mas a popularização desse meio permitiu que qualquer cidadão se convertesse tanto num consumidor de imagens como em produtor delas.

As facilidades tecnológicas atuais permitem que todos possam fazer seus registros fotográficos, alguns que dominam um pouco mais as possibilidades fazem da fotografia uma forma de expressão comparada a de profissionais. A fotografia eletrônica trouxe consigo uma verdadeira reinvenção da fotografia e do fazer fotográfico. A computação transforma a fotografia em dígitos. “As possibilidades de sua manipulação deixam de ser periféricas e passam a ser um assunto central” conforme afirma VICENTE (1993: 48). [2] Para ele, toda imagem fotográfica, para ganhar as páginas impressas, precisa ser transformada em código binário (digitalização). Quando digitalizada, pode ser alterada parcial ou totalmente sem que tenhamos

possibilidade de descobrir as alterações.

Diante destas novas configurações, o registro fotográfico pode ser alterado de diferentes maneiras, podendo, então, buscar uma estética, antes, durante e após o registro da imagem. As novas tecnologias permitem, hoje, solucionar problemas técnicos complexos. Para a imagem digital não é necessário que exista o fato real – a realidade pode ser criada ou recriada, baseada na existência real ou no ficcional. A cada dia o leitor entende mais sobre as possibilidades da era digital e acredita menos naquilo que vê impresso. A chamada era da imagem pode se transformar na era do descrédito.

NOTAS

1 - Artigo publicado no jornal alemão *Leipziger Stadtanzeiger*, em 26 de agosto de 1839, pág. 1.

2 - VICENTE, Carlos Fadon. “Fotografia eletrônica, uma reinvenção da fotografia”. In: *Irisfoto*. (nº 46, pp. 48-49), 1993.

BIBLIOGRAFIA

ARROYE, Jean. *Semio-photo ou la Mort de l'analogie*. Paris: Critique, 1978.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Textos – Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1985.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.

FREUND, Gisèle. *La Fotografia Como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: Introdução à Fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem – Cognição, Semiótica*, São Paulo: Iluminuras, 1998.

Educação, trabalho e envelhecimento: histórias de vida, aposentadoria e depressão

Tese de doutorado defendida
na Faculdade de Educação da Unicamp
Orientadora: Profa. Dra. Olga R.M. Von Simson

JAIME
LISANDRO
PACHECO

O trabalho “Educação, trabalho e envelhecimento: estudo das histórias de vida de trabalhadores assalariados e suas relações com a escola, com o trabalho e com os possíveis sintomas depressivos, após aposentadoria” buscou estudar, a partir das histórias de vida de trabalhadores aposentados, a possível relação entre a educação formal que tiveram quando crianças e adolescentes, o trabalho assalariado que exerceram quando adultos e os sintomas depressivos que vivenciam ou vivenciaram quando aposentados.

A escola tem sido discutida como o *locus* de preparação do indivíduo para reproduzir os valores da sociedade e de formação para o trabalho assalariado, a fim de atender às necessidades do modelo fabril de produção que se intensificou a partir do início do século XX, formando um grande contingente de trabalhadores obedientes, pontuais, repetitivos e pouco criativos.

Após 35 anos de atividade, os trabalhadores assalariados aposentados, sem o trabalho para o qual foram educados, passam a debitar a si mesmos a responsabilidade por esta nova etapa de suas vidas na qual os papéis de menor

status e de menos valia lhes são reservados.

A auto-estima diminuída, a auto-imagem partida, o local de provedor questionado e a criatividade empobrecida parecem lhes indicar não haver mais tempo e possibilidades para refazerem seus projetos de vida. E quando não conseguem refazê-los “adoecem” e o diagnóstico clínico vem, quase sempre, como depressão.

Teria a formação escolar que receberam influenciado a percepção de que o trabalho assalariado seria a única forma de sua realização como sujeitos?

Teria a ausência do trabalho assalariado, que os referenciou durante longos anos de suas vidas, os levado a desenvolver sintomas depressivos por se sentirem menos valorizados e não mais produtivos?

Seriam os sintomas depressivos uma estratégia de economia psíquica, durante a fase de transição entre trabalho assalariado e não-trabalho para possibilitar tempo aos sujeitos no sentido de refazerem seus projetos de vida?

Seria a falta do trabalho assalariado, após a aposentadoria, um fator predisponente ao aparecimento dos sintomas depressivos?

O MÉTODO

A pesquisa foi conduzida pelo modelo do método biográfico utilizando-se dos depoimentos orais de oito trabalhadores assalariados, aposentados, sem distúrbios cognitivos ou síndromes neuropsiquiátricas.

RESULTADOS

Oito sujeitos com idades, gêneros, etnias, escolaridades, classes sociais e profissões diferentes, disponibilizaram, pelas suas histórias de vida, as relações que tiveram com a escola, com o trabalho, com a aposentadoria e as conseqüências delas advindas no seu processo de construção como sujeitos.

Das diferenças e semelhanças entre as histórias surgiu, em comum, o processo de envelhecimento como o “destino” inexorável, desejado e temido, construído na temporalidade do sujeito (BIRMAN, 1995: 29-48), na relação com o outro (MESSY, 1993), na interação com o ambiente.

Na história coletiva da humanidade, na qual se inserem as histórias destes oito sujeitos, o que os igualou foi o trabalho, como marca comum e importante categoria na análise do processo de construção da vida em sociedade e por conseqüências de suas próprias vidas.

O trabalho foi categoria comum a todos os sujeitos participantes da pesquisa. Ele, apresentado na concepção da divisão social ou na sua forma taylorista, foi visto como uma ação contínua através da qual cada um pôde expressar sua capacidade humana de prover e prover-se.

No longo período de preparação das crianças para serem provedores, a aprendizagem

para o trabalho foi sempre incentivada de forma sistemática, pela família e pela escola. Assim, ao longo da infância e da adolescência, cada um dos sujeitos formou hábitos voltados ao trabalho e introjetou os valores da sociedade capitalista que, dividida em classes, estabelece uma hierarquização no desenvolvimento das ações humanas, como necessárias à manutenção do sistema social no qual foram educados. (DURKHEIM, 1978)

As promessas das instituições sociais presentes na vida dos sujeitos, sintetizadas pelo ideário das famílias burguesas como corolário dos princípios da modernidade, foram trabalhadas na infância e na adolescência, para garantir a reprodução automática e inconsciente dos valores maiores desta sociedade.

A escola para as classes populares, instalada a partir do século XIX, embora tenha possibilitado aos indivíduos ampliar sua visão de mundo a partir do domínio dos conteúdos curriculares, procurou desenvolver hábitos nos educandos que os levassem a ser homens obedientes, dóceis e capazes de suportar a rotina do trabalho em série, repetitivo e fragmentado que, aceleradamente, se instalou no mundo ocidental.

No modelo do novo trabalho industrial e fabril, os postos de trabalho sempre foram destinados aos mais ágeis, fortes e rápidos, características físicas marcantes da juventude e da idade madura jovem. No trabalho intelectual, destinados às classes mais privilegiadas, aos que frequentaram as escolas para as classes burguesas, somava-se à agilidade física, o domínio de conteúdos e a atualização permanente via educação para o trabalho, hoje ampliada e enfocada como educação para a competência. (FERNANDES ENGUITA, 1985, 1989;

CHARLOT, 1986; ROPÉ e TANGUY, 2001; MACHADO, 2002: 92-110)

Com o envelhecimento, o não-trabalho pela aposentadoria levou cada um dos sujeitos a perceber as suas vidas de maneiras diferentes, embora todos estivessem submetidos à mesma ideologia. Seus caminhos desenhados na infância e na adolescência, longo período de introjeção dos hábitos e dos conceitos fundamentais da sociedade em que estavam inseridos, passaram a nortear suas ações durante as etapas seguintes de sua vidas.

Apesar de este trabalho não se propor a examinar as diferenças do sexo masculino e feminino, a própria divisão dos subgrupos para análise apontou que havia algo “natural” e esperado na divisão de trabalho “produtivo” e doméstico.

Sem a intenção de se aprofundar nesta questão, tornam-se necessárias algumas considerações sobre esta relação socialmente construída de destinar aos homens as atividades na esfera produtiva e às mulheres na esfera reprodutiva, segundo KERGOAT. (2002: 34-46)

Desta forma, a divisão social do trabalho por sexo, na modernidade, acabou firmando algumas crenças: a primeira é que há trabalhos de homens e trabalho de mulheres; a segunda, que o trabalho do homem vale mais do que o trabalho das mulheres; a terceira que, mesmo a mulher assumindo também o trabalho produtivo, é “natural” que continue com o trabalho doméstico.

A sociedade legislada por homens, na cultura ocidental, acaba em nome destas crenças explorando o trabalho profissional das mulheres e ainda, na expressão de KERGOAT (2002) extorquindo delas o trabalho extra, sob a forma de trabalho doméstico.

As mulheres, educadas para assumir este papel social “natural”, desenvolvem qualidades da meiguice, da generatividade e da dedicação “por amor” que acabam por conformá-las a situações de submissão, enfrentamento e adaptação, quando necessitam ingressar no trabalho “produtivo” que, por sua vez, não as libera do trabalho doméstico. Muito pelo contrário, impõe-lhes dupla jornada.

Após sua aposentadoria, as mulheres retornam, quase sempre, por inteiro, ao trabalho primeiro que a “natureza” lhes impôs e continuam aptas a desenvolvê-lo, como o socialmente esperado, por toda a vida, dentro de seu espaço doméstico em que nunca se exaurem as possibilidades da atenção permanente destas provedoras. As mulheres desempenham com eficiência seus papéis centrados na atenção, em especial, a aqueles que delas “dependem”, com o sentimento generativo próprio dos estágios superiores do desenvolvimento do ciclo vital, como discutido por ERIKSON. (1976, 1989)

Hoje, os assalariados aposentados marcam seus dias pelas lembranças do tempo em que produziam, eram reconhecidos como trabalhadores produtivos e podiam consumir e se manter independentes. Em suas histórias únicas, mas também comuns aos trabalhadores da modernidade, estão registrados os fatos que os tornaram sujeitos, a preparação para serem provedores, a relação com as famílias, a vida no trabalho, o tempo de aposentado, as formas como perceberam o mundo, as resistências que desenvolveram às tentativas de negação como senhores de sua história, o enfrentamento dos sintomas depressivos e a tomada de consciência como sujeitos excluídos para, ontocriativamente, refazerem seus projetos de vida no

espaço social que lhes restou.

Os dados destes oitos sujeitos registrados em suas memórias, como “testemunhas vivas da história”, na expressão de Ligia PY (1999), expõem suas caminhadas individuais e com elas a da sociedade em que estão inseridos. A história de cada um leva a apreender as relações sociais em que se insere a dinâmica de vida de cada sujeito. (LANG, 1996: 33-47; VON SIMSON, 1996: 83-91)

São pessoas comuns, que viveram ao nosso lado, como nossos pais, nossos amigos, nossos empregados, nós mesmos. São trabalhadores assalariados, analfabetos e escolarizados, homens e mulheres, pobres e de classe média, negros, brancos, pardos e amarelos que compõem conosco a sociedade dos descartáveis (ARRUDA, 1986: 18-20), ou melhor, que tecem conosco a comunidade de destino (BOSI, 1987).

Os depoimentos dos oito sujeitos foram agrupados nas quatro categorias que se busca-

va investigar: educação, trabalho, aposentadoria e depressão. A partir da delas analisou-se a história de cada sujeito e as comparou entre si em dois grupos: mulheres e homens (Tabela 1).

CONCLUSÕES

A comparação das histórias de vida do grupo de mulheres com o grupo de homens, apontou que:

- A escola teve papel fundamental na transmissão de valores da sociedade, referenciados neste estudo, como inerentes ao trabalho assalariado e apresentados a aqueles provedores como a grande possibilidade de realização do ser humano. O fato de as mulheres – Oláia e Augusta – não terem freqüentado a escola, parece ter conservado a espontaneidade para o trabalho e a criatividade para enfrentarem as situações de exploração a que foram submeti-

Tabela 1 - Quadro-síntese dos dados – sujeitos da pesquisa (por sub-grupo)

Sub-grupo	Nome	Idade	Estado civil	Escolaridade	Gênero	Profissão	Etnia	Domicílio	Aposentadoria	Sintoma depressão
1	Oláia	96	Viúva	Analfabeta	F	Doméstica	Negra	LVC	1 SM	Não
	Augusta	84	Viúva	Analfabeta	F	T.Rural Doméstica	Negra	LVC	1 SM	Não
2	Ulta	81	Solteira	Primário	F	T. Rural Doméstica	Branca	LVC	1 SM	Sim
	Esther	74	Viúva	Médio	F	T. Farmácia Secretária	Branca	LVC	4 SM	Sim
	Karen	54	Casada	T. Secretariado	F	T. Secretariado	Branca	C/ família	10 SM	Sim
3	Júlio	82	Divorciado	Superior	M	Economista Vendedor	Branca	LVC	3 SM	Sim
	Carlos	56	Casado	Primário	M	T. Manutenção	Parda	C/ família	7 SM	Sim
	Ineu	55	Casado	Superior	M	Economista	Amarela	C/ família	20 SM	Sim

Legendas: LVC= Lar dos Velinhos de Campinas – SM= Salário Mínimo

das. As outras três mulheres e os três homens, todos escolarizados, em diferentes graus de instrução e em escolas diferenciadas para classes sociais mais privilegiadas, apresentaram depressão ou sintomas de depressão em diferentes graus, direta ou indiretamente ligados à impossibilidade de trabalharem;

- A formação escolar que receberam das escolas diferenciadas que freqüentaram – quatro pessoas em escola para classes populares e duas pessoas em escolas para classes privilegiadas – parece ter influenciado a percepção de todos eles de que o trabalho assalariado era a forma mais eficaz para a sua realização como sujeitos. Para Ulda e Irineu a única forma de desempenhar os papéis que lhes foram impostos. Por outro lado, as duas mulheres mais velhas, Oláia e Augusta, que não freqüentaram escola, sempre viram o trabalho como a forma de apenas sobreviverem;

- As mulheres apresentaram menos sintomas depressivos que os homens quando deixaram de trabalhar. Os homens, na modernidade, tinham a responsabilidade do sustento da casa, via trabalho assalariado e as mulheres da criação dos filhos e do controle das atividades domésticas. Assim, aos homens coube o trabalho de maior valia para o mercado o qual, nas sociedades industrializadas, era exercido fora de casa. Assim, para os homens que se aposentam cessa sua relação com o trabalho nomeado de produtivo, segundo a visão capitalista de trabalho. As mulheres, mesmo se tivessem trabalhado assalariadamente, ao se aposentarem, continuam com a responsabilidade do trabalho doméstico que pode ser executado a qualquer tempo, em qualquer espaço. Assim, as mulheres, mesmo aposentadas, podem, em suas casas, se manterem ativas no desenvolvimento do trabalho domé-

tico. Talvez por isto, das três empregadas domésticas, sujeitos da pesquisa, duas delas – Oláia e Augusta – passaram ilesas pelos sintomas de depressão ou pelo sentimento de menos-valia, pelo fim de seu trabalho assalariado. Tal fato só não aconteceu com Ulda, provavelmente pela forma rígida como foi educada pela família, pela escola e pela impossibilidade de ter construído seu próprio espaço doméstico. As outras duas mulheres – Esther e Karen – voltaram-se, após a aposentadoria, inteiramente ao trabalho doméstico e ao cuidado de seus maridos e de seus filhos;

- A ausência do trabalho assalariado que referenciou estes sujeitos, durante longos anos de suas vidas, em menor ou maior grau, segundo a história de cada um, parece ter levado a maioria deles – cinco dos oito Ulda, Karen, Julio, Irineu, Carlos – a desenvolver sintomas depressivos por se sentirem menos valorizados e não mais produtivos, nos molde capitalista de produção;

- Os sintomas depressivos na vida dos sujeitos pesquisados – seis num grupo de oito – podem ser interpretados como uma economia psíquica, um tempo de baixo investimento em seu ego, uma permissão de ataques a sua autoestima e o desprezo de hábitos e atitudes que lhes pareciam importantes. Este tempo pode funcionar como uma desconstrução das promessas que as instituições sociais lhes fizeram durante longos anos de suas vidas e agora socialmente lhes são negadas, pelo afastamento do objeto mais valorizado que internalizaram: o trabalho produtivo. Seria uma estratégia de buscarem forças internas para se entenderem como sujeitos descartados e a partir daí reconstruírem, ontocriativamente, novos projetos de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitos outros fatos concretos ou simbólicos, que vão além das categorias investigadas, foram colocados durante o tempo de relação entre o pesquisador e os sujeitos, pois o método biográfico proporciona, de forma eficaz, a captação da experiência humana, na sua totalidade, naquilo que se revela como a face interna da experiência em permanente interação com a sociedade.

A história de vida não é só a história do indivíduo, mas também do coletivo, pois “se há uma memória coletiva, é certamente porque a forma de vivência teve também um determinante coletivo.”(LANG, 1996: 45)

BIBLIOGRAFIA

- ARRUDA, Silvia Maria de Barros Olynto. “A sociedade dos descartáveis”. In: *Revista Psicologia Ciência e Profissão*. Brasília, v. 6, nº 1, 1986.
- BIRMAN, Joel. “Futuro de todos nós: temporalidade, memória e terceira idade na psicanálise”. In: VERAS, Renato P. (org.). *Terceira Idade: um Envelhecimento Digno para o Cidadão do Futuro*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará:Unati/UERJ, 1995.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1987.
- CHARLOT, Bernard. *A Mistificação Pedagógica*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- DURKHEIM, Emile. *Educação e Sociologia*. 11ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1978.
- ERIKSON, Erik H. *Infância e Sociedade*. 2ª ed.

Rio de Janeiro: Janeiro/Zahar, 1976.

FERNANDES ENGUITA, Mariano. *A Face Oculta da Escola: Educação e Trabalho no Capitalismo*. Rio de Janeiro: 1989.

_____. *Trabajo, Escuela e Ideologia*. Madrid: Akol, 1985.

KERGOAT, Danièle. “A relação social de sexo: da reprodução das relações sociais à sua subversão”. In: *Pro-posições*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, v. 13, nº 1(37), jan./abril. 2002.

LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo. “História oral: muitas dúvidas, poucas certezas e uma proposta”. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). *(Re)introduzindo História Oral no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1996.

MACHADO, Lucília. “A institucionalização da lógica das competências no Brasil”. In: *Pro-posições*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, v.13, nº 1(37), jan./abril. 2002.

MESSY, Jack. *A Pessoa Idosa não Existe: uma Abordagem Psicanalítica da Velhice*. São Paulo: ALEPH, 1993.

PY, Ligia. *Testemunhas Vivas da História*. Rio de Janeiro: NAU, 1999.

ROPÉ, Fraçoise, TANGUY, Lucie. *Saberes e Competência: o Uso de Tais Noções na Escola e na Empresa*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2001.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. “Reflexões de uma socióloga sobre o uso do método biográfico”. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). *(Re)introduzindo História Oral no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1996.