

## **SAPATEIRO: O RETRATO DA CASA \***

Fernando de Tacca \*\*

Este trabalho realiza uma leitura sobre um olhar específico, o fotográfico, que o jovem operário e a jovem operária da cidade de Franca, S.P., fizeram de sua própria casa e, portanto, de um elemento importante de seu cotidiano e de seu meio cultural. Câmaras fotográficas simples foram fornecidas a 13 trabalhadores de quatro indústrias de calçados desta cidade para que fotografassem o seu cotidiano através de um roteiro previamente estabelecido. Cada indivíduo ficou com a câmara por dois meses e fotografou semanalmente e seqüencialmente os seguintes temas: a família, a casa, os objetos pessoais, o bairro, o caminho da fábrica (ida e volta) e, por último, a fábrica.

A escolha de um dos temas fotografados -a casa-para realizarmos uma análise mais profunda se deu em função da necessidade de delimitação de um objeto claramente definido e também pelo fato de termos em mãos um volume de imagens fotográficas extremamente grande (1200 fotogramas), impossibilitando, desta maneira, uma análise tema a tema.

A fotografia é nesta pesquisa um instrumento de auto-representação: assim eu me mostro; assim eu me escondo; assim eu me deixo ver fotograficamente. Se por um lado, a fotografia permite um reconhecimento imediato da materialidade representada, por outro lado, ela é portadora de modos de ver particularizados pelo contexto sociocultural na qual foi produzida. Da fotografia operária auto-representativa emergiu um universo visual singular e dificilmente penetrável ao olhar tradicional da antropologia. O deslocamento do

---

\* Dissertação de mestrado defendida no Mestrado em Multimeios-Unicamp, em 1991, sob orientação dos Profs. Etienne Samain e Ivan Santo Barbosa. Órgãos financiadores: Concurso Marc Ferrez-Funarte/Funcamp/FAPESP.

\*\* Fotógrafo, professor do Depto. de Multimeios, I.A.- Unicamp, e doutor em Antropologia Social-USP.

olhar, produtor da imagem fotográfica, rompe com a posse de uma única visão fotográfica da realidade.

A realidade fotográfica da casa é ao mesmo tempo uma realidade vivida, extraída de dentro para fora por uma apreensão que lhe é intrínseca, que lhe é própria. Penetrar a concepção de casa, na visão operária, pelo recorte fotográfico que ele mesmo concebeu ao fazer-se produtor reproduzido fotograficamente, no qual era tanto referência como referente, tornou possível detectarmos condições do processo social de produção de sentido. O olhar auto-projetivo sobre sua própria casa deixa revelar a experiência perceptiva do espaço, e é construtor significativamente de modelos e padrões sociais.

Os padrões perceptivos e os corredores da significação, que se deixam fluir estandardizado culturalmente, expressam projeções do imaginário individual e social na realidade-casa. As intenções valorativas, implícitas ou explícitas, que o ato fotográfico implica na materialidade bidimensional de seu suporte, são analisadas em dois tempos. No primeiro instante, o eixo de análise é o próprio sujeito, ou o "EGO" realizador da visualidade fotográfica. No segundo momento, através de um itinerário de leitura ajustado e com parâmetros demarcados, onde a análise é feita foto a foto, indivíduo a indivíduo, elemento a elemento fotografado, permitiu-nos realizarmos um corte horizontal e generalizarmos a análise de uma "visão da casa".

### **A pesquisa de campo e a sistemática organizativa das fotos**

Foi produzido um pequeno cartaz em xerox que serviu tanto para distribuição em portas de fábricas como para fixação em alguns pontos movimentados da cidade, e também foram feitas inserções radiofônicas, divulgando a proposta. Em nenhum momento, entretanto, a pesquisa foi divulgada como um curso de fotografia ou algo similar, e sim como uma documentação fotográfica da vida cotidiana do operário sapateiro, onde sugeríamos: "O FOTÓGRAFO É VOCÊ". Assim, a incorporação desses indivíduos na pesquisa aconteceu por vontade própria, espontaneamente e por interesse na prática fotográfica.

Curiosamente, os dois primeiros grupos (um com quatro homens e outro com três mulheres), foram formados por trabalhadores de uma mesma fábrica, já que somente estas pessoas se interessaram pela proposta divulgada. O interesse pela fotografia nesta indústria, está ligado ao fato de que um estabelecimento comercial da cidade, cujo proprietário tem laços de parentesco com o dono da fábrica, fez um convênio possibilitando aos trabalhadores a compra de material fotográfico (câmaras, filmes e revelações) com descontos e abatimento mensal na folha de pagamentos. Assim, três deles possuíam pequenas câmaras de formato 126. Posteriormente, os outros dois grupos foram sendo formados no transcorrer da própria pesquisa, através da divulgação interpessoal. Naturalmente, amigos e conhecidos ao serem fotografados e ao vê-los fotografando, tiveram conhecimento da proposta e, ao mostrarem interesse também foram contatados.

Semanalmente as fotografias foram sendo reveladas e devolvidas, ocasião em que substituíamos o filme da câmara e sugeríamos o tema subsequente, ao mesmo tempo em que procurávamos obter informações sobre as fotografias devolvidas (parentesco, contexto, situações confusas visualmente, etc). Sendo a casa o espaço dos encontros semanais, tornou-se o tema de maior aproximação entre pesquisador e objeto (o olhar fotográfico), permitindo, desta forma, uma facilidade na identificação dos espaços fotografados.

Um dado importante a ser colocado é que, em momento algum, apesar da insistência e da ansiedade expressada por eles para que avaliássemos a qualidade estética das fotografias, opinamos sobre questões de linguagem. As únicas informações fornecidas foram sobre a instrumentalização da câmara, como o foco fixo a partir de um metro, a leitura de duas pequenas luzes no corpo da câmara, uma verde, que indicava luminosidade suficiente, e outra vermelha, que indicava falta de luz e, portanto, necessidade de acionar o flash imbutido. A câmara utilizada foi uma Mirrage 303A, e os filmes tinham sensibilidade de 400 ISO: TRI-X (Kodak) e HP-5 (Ilford), revelados com D-76 concentrado para obter mais contraste.

Ao escolher um dos temas para análise, nos defrontamos logo de início, com a problemática da criação de um sistema organizado das fotografias, de tal

forma que fosse operativo, flexível, e de identificação imediata para todo o desenvolvimento da pesquisa, inclusive na forma final de apresentação dos resultados do trabalho. Assim, primeiro ampliamos as fotografias no tamanho padrão 10x15cm., em papel Kodak RC, facilitando sua fixação em fichas manipuláveis. Segundo, organizamo-as na ordem em que foram tiradas, ou seja, na ordem seqüencial do filme. Terceiro, codificamos os trabalhadores através de dígitos para identificação do realizador da foto, o mesmo acontecendo para tema fotografado. A codificação alfanumérica permitiu-nos fazer a leitura seqüencial (foto a foto), o cruzamento de fotos dentro da temática e ainda outras relações, como por exemplo, a leitura de todas as primeiras fotos de cada operário, voltando-as novamente para o fichário.

O código alfanumérico, organizativo das fotos para fichamento, leitura e apresentação, é mostrado nos seguintes exemplos:

A. 1.2.08	B. 3.2.20f
A. sexo masculino	B. sexo feminino
1. número identificador	3. número identificador
2. tema casa	2. tema casa
08. oitavo fotograma	20f. fotograma final

### **As leituras seqüenciais verticalizadas:**

#### **O referente fotográfico como signo metonímico e metafórico**

A primeira aproximação que se faz necessária compreender neste trabalho é entre a imagem fotográfica e o conceito de signo. A abordagem se fará dentro do quadro conceitual da semiologia, principalmente através da concepção triádica de Ogden&Richards onde discutiremos a relação do signo com seu referente.

O conceito de intencionalidade presente no ato fotográfico é situado aqui no sentido fenomenológico como uma tensão relacional que se inscreve entre

dois modos de existência: a virtualidade e a materialidade. Um signo fotográfico, desta forma, se caracteriza pela função social na qual a intencionalidade, implícita ou explícita, é usada conscientemente como uma forma de comunicação.

Segundo P. Guiraud, *"O signo é um estímulo - isto é, uma substância sensível - cuja imagem mental está associada ao nosso espírito à de um outro estímulo que ele tem por função evocar com vista a uma comunicação"* <sup>1</sup>. Nesse sentido, E. Leach seguindo a semiologia saussuriana, na qual a concepção de signo lingüístico é compreendida na sua relação entre uma imagem acústica ("o significante") indissoluvelmente ligada a um conceito mental ("o significado"), como faces de uma mesma moeda na construção da significação - ou nas palavras de Barthes, uma fatia bifacial, ato que une o significante ao significado, cujo produto como processo é o signo - nos propõe tornar mais abrangente a concepção de signo, substituindo o conceito de imagem acústica por imagem-sentido: *"Assim como podemos com palavras, sem realmente falarmos, podemos também pensar com imagens visuais e táteis sem usarmos os olhos ou tocarmos em qualquer coisa"* <sup>2</sup>

Guiraud categoriza e analisa os signos sob três aspectos: os signos científicos (técnicos), os signos estéticos, e por último, os signos sociais. Opondo os signos científicos, também chamados de signos lógicos, com os signos estéticos, também chamados de signos expressivos, ele afirma que o signo lógico tem sua base na função referencial entendida na forma definida por R. Jakobson, como uma aproximação observável e verificável do referente ou de idéias relativas à natureza do objeto. Já o signo estético (expressivo) baseia-se na função emotiva que expressa as atitudes valorativas em relação ao objeto, ao referente. Portanto, de um lado, a cognição objetiva e intelectualizada do mundo exterior, de outro lado, o sentimento subjetivo e íntimo - compreender e sentir -. Guiraud fundamenta-se principalmente entre o racional e o afetivo, entre ciência e arte como sistemas de codificação antinômicos e define o signo como uma marca intencional comunicativa cuja relação entre o significante e o significado

---

<sup>1</sup> Guiraud, P., *A Semiologia*, Lisboa, Ed. Presença, 1983, p.03.

<sup>2</sup> Leach, E., *Cultura e Comunicação*, R.J., Zahar, 1978, p.26.

é resultante sempre de uma convenção. O fato da convenção ser mais ou menos explícita ou implícita, mais ou menos monossêmica ou polissêmica, determinam os limites entre os códigos científicos, e portanto lógicos, e os códigos expressivos, e portanto, poéticos.

A relação convencional estabelecida entre o significante e o significado, na qual o signo é seu produto resultante, classifica-se em dois grandes tipos: pode ser uma relação convencionalizada motivada ou arbitrária. Para Guiraud, "*A motivação é uma relação natural entre o significante e o significado; uma relação que parte de sua natureza: sua substância e sua forma*"<sup>3</sup>. A substância de um signo é entendida como um "*veículo sensível*" que resulta na atribuição de uma qualidade e a sua forma é estabelecida nas relações com outros signos do sistema. A analogia, característica da substância do signo, envolve uma relação de extrinsecidade, e portanto, de metáfora, enquanto homologia, característica da forma do signo, envolve uma relação de intrinsecidade, portanto, de metonímica.

Assim como a experiência da natureza, a experiência social pode ser lógica e afetiva, conseqüentemente, os signos sociais científicos (lógicos) e os signos sociais estéticos (expressivos) são dois grandes modos de significação estreitamente imbricados na vida social. Através dos signos sociais os indivíduos expressam sua identidade e sua posição no grupo social ao qual pertencem como também podem reafirmá-las.

Entretanto, os signos presentes na vivência do cotidiano social são mais expressivos do que lógicos: como também quanto ao seu caráter, são quase sempre do tipo motivado, tanto por uma relação metafórica, mas principalmente por uma relação metonímica. Nesse sentido, reafirma Guiraud: "*Pela sua natureza icônica, os signos sociais assemelham-se aos signos estéticos. Não é por acaso que, na comunicação social, o emissor é a maior parte das vezes portador do signo e, ao mesmo tempo, o referente. Esta mistura do sujeito e do*

---

<sup>3</sup> Guiraud, P., *A Semiologia*, op.cit., p.39.

*objeto apenas pode favorecer a contaminação da função referencial pela função emotiva" 4*

Na imagem fotográfica, o referente tem quase sempre uma relação inerente à própria materialidade bidimensional que o suporta. Para R. Barthes, diferentemente do signo lingüístico, o referente fotográfico é mesclado com o próprio significante, o que dificulta a classificação da fotografia como signo. Como ele próprio se refere em relação à aderência do referente na imagem fotográfica:

*"Com efeito, tal foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente ( o que sucede com qualquer outra imagem, carregada à partida e por estatuto do modo como o objeto é simulado); perceber o significante fotográfico não é impossível ( os profissionais consenguem-no), mas requer um segundo ato de saber ou de reflexão. Por natureza a fotografia (é necessário, por comodidade, aceitar este universal que, de momento, apenas remete para a repetição infatigável da contingência) tem qualquer coisa de tautológica: nela um cachimbo é sempre um cachimbo, infalivelmente. Dir-se-ia que a fotografia traz sempre consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no seio do mundo em movimento: eles estão sempre colados um ao outro, membro a membro, como condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios: ou ainda semelhantes a esses casais de peixes (creio que os tubarões, segundo Michelet) que navegam juntos, como unidos por um coito eterno. A fotografia pertence a essa classe de objetos folheados, não é possível separar duas folhas sem as destruir: o vidro e a paisagem, e, porque não, o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidade que é possível conceber mas não perceber (eu não sabia ainda que dessa teimosia do referente em estar sempre presente iria surgir essência que eu procurava" 5*

Se, em algumas formas de representação podemos através da ação dialética, criativa e poética, negar o referente fabricado socialmente para a nossa percepção e cognição como nos propõe ostensivamente Magrite no quadro "*La Trahison des Images*" (1952), em que ele acrescenta junto ao objeto representado a frase - "*Ceci continue de ne pas être pipe*" (isto continua não sendo um cachimbo) - A. Rodtchenko na fotografia "*Le Choufeur*" (1932), ao contrário, afirma visualmente "ISTO É UM CACHIMBO". Por mais abstrata, fragmentada, descontínua, e descontextualizada que seja uma imagem fotográfica, o olhar regido por convenção cultural sempre procura identificar o referente fotográfico - como comodidade. Mesmo o olhar profissional, perspicaz

---

<sup>4</sup> Id. Ibid., p.82.

<sup>5</sup> Barthes, R., *A Camara Clara*, Lisboa, Ed.70, p.19.

e agudo, procura através da (des)construção do processo fotográfico entender visualmente as luminosidades geradoras da imagem e, conseqüentemente, distinguir os objetos e ações que estavam à frente da câmara e do fotógrafo.

Essa argumentação, situada dentro do contexto de nossa pesquisa, encontra o "nosso" fotógrafo que não está à procura de imagens que rompam iconicamente com o objeto e, desta forma, desqualificando-o como referente identificável. Primeiro, por falta de conhecimento técnico, e segundo, pelas próprias limitações da câmara por eles operada - mesmo que, como iniciantes, "errando a objetividade" do programa tecnológico imbutido, desfoquem ou criem enquadramentos inusitados. A fotografia tratada aqui não é uma transcendência do real alcançada por alguns artistas e, sim, o senso comum da representação fotográfica. O olhar fotográfico dos jovens operários e operárias sobre sua própria casa foi realizado de dentro de sua vivência cotidiana e afetiva deste espaço familiar. A fotografia operária e seu olhar subjacente são firmados no contexto sociocultural e em que são gerados. Desta forma, o referente fotográfico, intrinsecamente contextualizado, encadeado em contigüidade e visualmente identificado como significante no processo de construção da significação, caracteriza a fotografia operária como signos metonímicos geradores, por sua vez, de cadeias sintagmáticas - o eixo sígnico e organizacional da abordagem seqüencial da casa.

Ao mesmo tempo, sem uma "lógica acessível" e rompendo a roteirização seqüencial, algumas fotografias podem ser consideradas expressões extremamente subjetivas e pessoais, e, conseqüentemente, difíceis de tradução de alguma intencionalidade. Seriam pulsões ou batimentos desritmados, talvez (mas provavelmente) de origem profunda nos aspectos psíquicos do indivíduo, caracterizados, nessa instância, como signos metafóricos existentes na expressão de projeções, bloqueios e desejos originados na psique do emissor (neste caso, construindo uma mensagem para si mesmo). As leituras seqüenciais da abordagem individualizada, chamadas de leituras verticalizadas, partem destes princípios. As leituras foram feitas foto a foto, operário a operário. Os cortes, por conseguinte, são verticalizados, tendo como referência o "EGO" realizador das imagens fotográficas.

A seqüência fotográfica mostrou-se como o fio condutor desta leitura, apesar de não ser o único viés explorado. Outras relações foram analisadas, como por exemplo, a dicotomia exterior/interior, mas são específicas de cada caso. Desta forma, a abordagem fotográfica, pelo olhar do operário/a, é vista como um roteiro fotográfico de sua concepção de casa. Assim, as leituras verticalizadas tentam compreender e decodificar os elementos que se articulam na cadeia temporal de fotogramas. A contextualização da fotografia operária no eixo comum, olhar fotográfico-casa, através da abordagem seqüencial, torna cada imagem fotográfica em um signo metonímico intrínseco no olhar sobre a casa e no roteiro de abordagem. Como já dissemos, algumas fotografias saltam da intrinsecidade desta cadeia de significações e criam um outro nível de cognição da realidade casa fotografada. Extremamente subjetivas, estas imagens são expressões de signos metafóricos, que podem ser ao mesmo tempo, convencionados pela cultura ou inerentes ao "EGO" realizador. No primeiro caso, ainda passíveis de uma leitura decodificadora.

As dificuldades na generalização desta leitura, por partir do indivíduo e pelo alto grau de subjetivismos, levou-nos a um afinamento metodológico na leitura das fotografias, e também que permitisse uma síntese analítica e genérica da fotografia operária sobre o espaço-casa.

### **Os corredores isotópicos (semânticos) individualizados:**

#### **O referente fotográfico como estereótipo perceptivo**

O segundo vetor teórico deste trabalho se baseia no caminho analítico proposto por Izidoro Blikstein<sup>6</sup>. Apesar de lingüista, este autor direciona sua análise para o chamado mundo extralingüístico, tendo como partida o clássico triângulo de Ogden & Richards, explora principalmente um elemento chave na construção da significação dentro da concepção triádica: o referente. Rompendo com as tradicionais extrapolações de conceitos lingüísticos para a análise do não-verbal, Blikstein separa a noção de referente da relação dicotômica entre

---

<sup>6</sup> Blikstein, I., *Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade*, S.P.,1985

significante e significado. O referente é visto como um recorte da realidade induzido pela incidência de uma práxis social sobre seu sentido.

No desenvolvimento do lado direito do triângulo de Ogden & Richards, onde se encontra o referente, penetramos na experiência perceptiva do mundo como um processo de cognição, de ordenação e de construção da realidade. Temos, na base do triângulo, o referente (coisa ou objeto extralingüístico) e o símbolo (significante, para Saussure), sendo que no vértice se situa a referência ou pensamento (significado, para Saussure). Entretanto, como explicita Blikstein, a simples inclusão do referente não levou a uma captação da realidade extralingüística. Nesse sentido, ele critica vários autores como U. Eco, S. Ulmann, K. Baldinger, K. Heger e mesmo Ogden & Richards, que privilegiam somente a relação significante/significado (Saussure), experiência verbal/unidade cultural (Eco), nome/sentido (Ulmann), significante/conceito (Baldinger), símbolo/referência (Ogden&Richards), afastando, assim, o referente do processo de construção da significação. Ou como ele mesmo diz: "*O referente continua fora da semântica e da semiologia, embora se verifique sempre sua incômoda presença nos bens arranjados modelos e esquemas dos lingüistas*"<sup>7</sup>.

Ao constatar os limites dessas proposições, Blikstein adentra a relação negada entre referente/significado afirmando que mesmo com caráter modular da língua fica reconhecida que a experiência perceptiva já é um processo não-verbal de apreensão da realidade. Segundo este autor, o referente tem uma função semiológica precisa no processo de significação como um constructo da realidade. Tal construção, na terminologia de Chosmky, é chamada de "*sistema perceptual*", em Saussure: "*ponto de vista*", em Coseriu: "*interpretação*", ou ainda em Greimas: "*percepção*". Como um processo, a semiose eclode durante a transformação da realidade em referente, sintetizada por Blikstein como ação perceptiva-cognitiva. Assim, o que a linguagem recorta não é propriamente a realidade, e sim, o referente ou a realidade fabricada.

O exemplo clássico das concepções de neve percebidas pelos esquimós permite-nos interligar a percepção-cognição com a práxis ou prática social. A

---

<sup>7</sup> Id. Ibid., p.31.

práxis é definida no sentido marxista do termo: "*Conjunto de atividades humanas que engendram não só as condições de produção, mas de um modo geral, as condições de existência de uma sociedade*"<sup>8</sup>. No caso dos esquimós, condições cotidianas de vida ou de morte.

A fotografia inserida na prática social talvez não atinja esse grau de limite existencial, mas ideologicamente, como prova sua utilização na Comuna de Paris (1870), identificando os envolvidos para posterior repressão e prisão, ela pode se tornar em um fator sofisticado de controle, opressiva e punitiva<sup>9</sup>. Por outro lado, na publicidade voltada para o mercado ou mesmo produzida pelo Estado, sutilmente ela introduz e homogeneiza padrões de comportamento que reforçam ou criam novos modelos de dominação.

Recuperando o conceito de práxis, afirma E. Verón: "*Eis, entre as lições de Marx, uma que é mister não abandonar; ele nos ensinou que, se souber olhar bem, todo produto traz os traços do sistema produtivo que o engendrou. Esses traços lá estão, mas não são vistos, por serem "invisíveis". Uma certa análise pode torná-los visíveis: a que consiste em postular que a natureza de um produto só é inteligível em relação às regras sociais de seu engendramento*"<sup>10</sup>.

Para A. Schaff<sup>11</sup>, a percepção e a cognição de uma dada realidade pelo indivíduo se produz através de "*óculos sociais*" que remontam até para as gerações passadas através das ações e experiências acumuladas socialmente. Impostos socialmente, os "*óculos sociais*" são os próprios estereótipos perceptivos impregnados na ação individual, gerados e canalizados por corredores semânticos/isotópicos. Estes corredores são envolvidos por traços ideológicos e culturais de uma dada sociedade e no seu cruzamento ocorre o processo de significação. Referenciando-se à Bachelard, quando esse autor, ao descrever o referente "casa", atribui-lhe uma dimensão melhorativa em relação a sua verticalidade, Blikstein traça o itinerário práxis-referente, justificando a

---

<sup>8</sup> Id. Ibid., p.54.

<sup>9</sup> Nesse sentido, ver o artigo de Arlindo Machado, "Máquinas de Vigiar", Revista USP, número 7, 1990, p.23-32.

<sup>10</sup> Verón, E., *A Produção de Sentido*, Coimbra, Almedina, 1974, p.240.

<sup>11</sup> Schaff, A., *Linguagem e Conhecimento*, S.P., Cultrix, 1974, p.199.

dimensão do não-verbal como um componente da formação do pensamento e, portanto, do conhecimento.

As câmaras fotográficas atuam em nossa pesquisa como verdadeiros "*óculos sociais*", ou melhor, *lentes culturais*, que produzem um olhar codificado da casa. Os estereótipos perceptivos, presentes no ato fotográfico como traços de identificação ou diferenciação, ou mesmo como valores melhorativos ou pejorativos, são os elementos formadores dos corredores por onde percorre a significação do olhar fotográfico. A fotografia é o produto final do recorte perceptivo da casa e o referente fotográfico é a realidade-casa fabricada.

A análise do olhar fotográfico, produzido pelo jovem operário e pela jovem operária, privilegia a construção fotográfica como eixo sógnico de uma visão possível sobre a realidade-casa, não levando em consideração conceitos verbais dos produtores das imagens sobre as mesmas. O interesse desta pesquisa é fundado na tentativa de compreender uma lógica específica da visualidade fotográfica enquanto produto de uma significação social. A fotografia é, desta maneira, uma forma autônoma de percepção (afetiva) e cognição (lógica) do espaço imaginário e físico da "casa".

A utilização de um itinerário de leitura claramente demarcado no qual é analisada a valoração de fotografia por fotografia, elemento por elemento fotografado, indivíduo a indivíduo, levando em consideração os aspectos propriamente constitutivos do código fotográfico - composição, enquadramento, distribuição dos elementos fotografados na profundidade de campo, ângulo de câmara, etc - permitiu-nos, após as análises individuais (chamadas de corredores isotópicos(semânticos) individuais), transpormos os dados para quadros gerais e fazermos uma síntese da representação da casa na visão fotográfica do operário/a (chamada de corredores isotópicos(semânticos) horizontalizados.

## O itinerário de leitura

O itinerário de leitura estabelecido por Ivan Santo Barbosa<sup>12</sup>, para análise das mensagens publicitárias, cujo objeto de estudo é também a construção social de sentido da habitação, através de um processo sucessivo de escolhas e, portanto, de atribuição de importância, permitiu-nos, com algumas alterações, uma decupagem valorativa dos elementos da casa, fotografados pelos operários. Esta proposta de itinerário de leitura pontua os vários elementos presentes em cada foto em progressão aritmética de acordo com sua composição e significação no recorte fotográfico.

O itinerário proposto por este autor configura-se com os seguintes elementos: esquerda/direita, superior/inferior, profundo/chapado, brilhante/opaco, luminoso/sombreado, grande/pequeno, acentuação da cor forte/fraca, plano próximo/plano distante, contraste forte/fraco

Nosso itinerário de leitura acrescentamos outros dois elementos e desconsideramos alguns que não eram integrantes do processo fotográfico em questão:

1. Centralização do objeto - A centralização do objeto não pode deixar de ser considerada na linguagem fotográfica do senso comum. Assim, mesmo concordando com a valorização referente ao eixo da horizontalidade e ao eixo da verticalidade, o centro da imagem recebe uma carga valorativa, relativizando, desta forma, estes dois eixos.
2. Angulação de câmara - A angulação de câmara, ascendente ou descendente, cria uma relação específica com o objeto fotografado. Assim, o ângulo na altura dos olhos é considerado normal e os ângulos ascendente e descendente, que implicam respectivamente em relações de submissão e dominação em relação ao objeto fotografado, recebem valorizações diferenciadas. O ângulo ascendente, que coloca o objeto em situação de superioridade é o mais valorizado, e o ângulo descendente,

---

<sup>12</sup> Barbosa, I.S., *Ou Vivre- Contribution à une Analyse des Actes de Langage Publicitaires*, Louvain, Cabay, 1982.

que coloca o objeto em situação de inferioridade, recebe uma valorização menor.

Para Santo Barbosa, "*A partir deste itinerário de leitura nós podemos saber objetivamente e numericamente quando um objeto é importante em relação aos outros. A obtenção de um elevado número de pontos corresponde a um valor superior em relação aos outros itens e valores encontrados*"<sup>13</sup>. A progressão geométrica dos valores encontrados nos elementos de cada fotografia nos permitiu conhecer os atributos de valor que o operário/a conceberam ao fazer o recorte fotográfico da casa. Outros elementos são considerados no itinerário original que não fazem parte do código fotográfico limitado das pequenas câmaras operadas pelos operários/as, como também não fazem parte de sua formação fotográfica, como a luminosidade, a cor (realizamos nossa pesquisa em B&P) e o contraste. Após a leitura dos elementos fotografados em cada fotograma, é feita as somas das progressões geométricas que são apresentadas em quadros que permitem a análise individualizada dos corredores isotópicos (semânticos). No final, apresentamos os quadros dos principais elementos valorizados, levando-se em conta para análise final principalmente os cinco elementos mais valorizados, podendo generalizar e sintetizar alguns aspectos do olhar fotográfico do operário/a sobre sua própria casa.

## **Uma "visão da casa"**

### **Os corredores isotópicos (semânticos) horizontalizados**

#### **1. A exterioridade**

A construção visual da exterioridade da casa, tanto entre os jovens operários quanto entre as jovens operárias, têm em comum o fato de ambos terem fotografado a casa externamente como uma reafirmação da territorialidade social. O uso da fotografia como demarcador visual da territorialidade reafirma

---

<sup>13</sup> Id. Ibid., p.90.

também, como parte de seu contexto, o espaço social da família. Desta forma, o imaginário da exterioridade da casa materializa-se fotograficamente na diferença entre o espaço público coletivo e o espaço familiar privado.

A territorialidade social visualmente delimitada pela fotografia, identifica um "eu" existente em um mundo particularizado e vivenciado no espaço familiar em oposição ao espaço público do trabalho onde o "eu" é anulado pelo próprio processo produtivo.

Nos intercruzamentos temáticos, o recorte da casa manteve-se distinto dos demais pela pureza visual, ou seja, praticamente não houve interferências cognitivas na sua construção sógnica pelos outros temas fotografados (à exceção do tema família, devido à sua inserção cotidiana nesse espaço). Nesse sentido, a existência da individualidade e a sua decorrente necessidade de demarcação da territorialidade social, acontece na vida cotidiana do operário, na justaposição dos conceitos de tempo e de espaço, e é no espaço da casa que o "eu" encontra o tempo da imagem/ação, de se afirmar como pessoa anunciadora da imagem fotográfica.

Para os homens, os limites entre o público, ou mesmo o olhar público, e o privado, definem no seu contorno o conceito visual da casa. Da anterioridade mais próxima, a rua, passando pela lateralidade da casa, os muros limítrofes com as casas vizinhas, até a posterioridade da casa, os fundos, o conceito fotográfico externo da casa foi construído pela relação com seus próprios limites físicos. A casa existe signicamente, enquanto limite e diferenciação, seja em relação à rua, seja em relação às casas vizinhas; é desta oposição e deste limiar que nascem os signos identificadores da casa, restritos quase que somente aos olhares familiares que a habitam e a transformam.

O elemento varal de roupas, é uma extensão do corpo interno da casa e uma ruptura da arquitetura aparente. Surgindo de dentro para fora, o varal é a única permissibilidade da interioridade da casa sujeita ao olhar público; o varal reconstrói cotidianamente a visualidade externa da casa. Reafirma, assim, a relação umbilical da mulher - a quem cabe as funções de lavar e estender a roupa no varal - com o seu conceito de casa.

Entre as jovens operárias, a diferença no contorno da casa, é que estas não ressaltaram os fundos da casa e nem o varal. Ao destacarem o elemento jardim/folhagens, as mulheres demonstraram sua sensibilidade ao arranjo externo da casa, principalmente a frente e as laterais. Apesar de não fecharem o entorno da casa, o que foi dito ao olhar masculino vale também para as mulheres

O elemento pátio comum à várias casas, aparece no quadro geral das mulheres, mas foi fotografado obsessivamente por uma única operária. Infelizmente, a não repetição das mesmas condições de habitação não nos permite inferir a relação de vizinhança decorrente deste espaço comum. Individualmente, o pátio aparece como um espaço de trocas cotidianas e de relações interpessoais e interfamiliares.

## **2. A interioridade**

Muito mais valorizada e muito mais rica significativamente do que a exterioridade, a interioridade apresenta-se como o receptáculo do imaginário social e individual da casa; é no âmbito da interioridade que habitam e circulam as mensagens mais profundas do *eidós* da casa.

Para G. Bateson, as relações ethológicas estariam presentes entre os aspectos emocionais da cultura vista como uma totalidade e as relações eidológicas estariam presentes entre os aspectos cognitivos do comportamento cultural e padronizações gerais da estrutura cultural. Para Bateson, o *eidós* de uma cultura é uma expressão dos aspectos cognitivos padronizados e o *ethus* é a expressão correspondente dos aspectos afetivos padronizados<sup>14</sup>.

Entre os homens, a divisão interna da casa foi hierarquicamente valorizada a partir do espaço privado mais íntimo, o quarto, vindo a seguir os espaços coletivizados da sala e da cozinha, e por último, o banheiro. Entre as mulheres, a valorização da divisão interna começa pelos espaços coletivizados

---

<sup>14</sup> Bateson, G., *Naven*, Stanford, Stanford University Press, segunda edição, 1965.

na vivência cotidiana da sala e da cozinha, vindo a seguir o espaço do quarto e, também por último, o banheiro.

A diferença entre esses olhares, ocorre na priorização dos espaços e na relação do indivíduo com o grupo familiar. Enquanto o olhar masculino se volta para a intimidade e o isolamento, relativamente proporcionado pelo espaço privado do quarto, o olhar feminino concentra-se nos espaços de estar, de circulação e de uso coletivo de todo o grupo familiar, deslocando para um plano secundário visualmente o espaço íntimo do quarto, ou mesmo bloqueando-o a outros olhares e resguardando sua privacidade. No jogo de projeção e bloqueio que as construções mentais dos conceitos reflete e refrata a partir da organização das coisas, esta identificação e ocultamento articula-se reciprocamente, e ao mesmo tempo, como um poderoso registro. Assim, o não querer revelar é mais revelador pelo que oculta.

No espaço coletivo da sala, os dois olhares identificam e valorizam alguns elementos comuns. O recorte da sala começa para ambos na explicitação de uma grande importância ao objeto estante. Primeiro, porque é um objeto já valorizado na sua localização e composição em relação ao arranjo da sala, e em segundo, é um objeto de múltiplas significações como suporte de outros objetos, aquilo que se exhibe e se deixa mostrar. Para Baudrillard, o homem moderno é qualificado de um "*hipocondríaco cerebral*" obcecado pela circulação de mensagens onde atrás da vontade do arranjo tudo se comunique.

A assumida importância da estante dentro do quadro composicional da fotografia, associada ao fato da mesma ser, na maioria das vezes, o lugar da tv, faz com que os outros elementos se arranjam à sua volta. A estante é a própria projeção da casa e do sentimento de família, todos os valores nela se sintetizam e se comunicam: a verticalidade, o utilitarismo, o conforto/repouso do corpo no arranjo do espaço, o suporte decorativo do imaginário, o conceito de estabilidade, de equilíbrio, de centralização e a apresentação do status. Bachelard atribui alguns destes valores à casa quando diz: "*A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade... A casa é um*

dos apelos à nossa consciência de centralidade", ou ainda quando ele se refere a verticalidade" <sup>15</sup>.

A respeitabilidade do espaço sala se traduz nos retratos paternos e maternos fixados nas paredes. Os retratos fotográficos, alguns pintados à mão e com molduras antigas e pesadas, reforçam a própria ritualidade, ou seja, lembram a primeira fase da fotografia como objeto de culto (guardadas as dimensões temporais). No olhar feminino, a respeitabilidade em relação ao espaço da sala traduz-se na presença e na valorização fotográfica de imagens religiosas. A sala é o lugar do culto da família, da tradição, da origem e da identificação cultural, e sincronicamente - como paradoxo - janela da penetração da indústria cultural via tv.

Um dos objetos mais fotografados e ressaltado no itinerário de leitura é uma representação icônica de animal doméstico, o cachorro de pelúcias. Ele aparece no olhar feminino da sala e no olhar masculino da cozinha. Deslocado nos espaços internos pelos dois olhares, o mesmo objeto assume diferentes significações. No olhar masculino, a representação infantil quebra a hegemonia utilitária da cozinha ao lhe incorporar uma projeção da infância. No olhar feminino, a representação infantil dialoga com o arranjo da sala, principalmente com os objetos mais valorizados: a estante e a tv. Pensando com Baudrillard que chama de "*homem do arranjo*" o informante ativo da ambiência, a tríade estante, tv e cachorro de pelúcias, constroem a imagem da casa. Os objetos ultrapassam sua função prática para uma função de receptáculos psicológicos da interioridade: "*São portanto, o reflexo de toda uma visão de mundo onde cada ser é concebido como um " vaso de interioridade" e a própria casa o equivalente simbólico do corpo humano, cujo poderoso esquema orgânico se generaliza em seguida em um esquema ideal de integração das estruturas sociais*" <sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Bachelard, G., *A Poética do Espaço*, S.P., Ed. Abril, Col. Os Pensadores, 1978, p.208.

<sup>16</sup> Baudrillard, J., Op. Cit., pp.33-34. Da mesma forma. G.Duran que é mais fácil extrair informações confidenciais sobre a casa do que sobre o corpo e se soubermos a casa imaginada podemos conhecer seu habitante e diz " Os poetas, os psicanalistas, a tradição católica, assim como a sabedoria dos Dogon, se mostram unânimes em reconhecer no simbolismo da casa uma representação microcós mica do corpo material como do corpus mental", *Las Estructuras Antropológicas do Imaginário*, Madrid, Taurus, 1981, p.231.

Após um dia maçante, sem grandes diferenças do dia anterior, relacionando-se superficialmente com os outros trabalhadores, não só na fábrica mas também no ônibus ou mesmo à pé, cansado fisicamente e mentalmente, o indivíduo submete-se ao arranjo da sala. Como diz C. Marcondes:

*"Para este homem, para esta mulher, a vida que a televisão mostra é uma verdadeira troca, com vantagem, da sua vida real. A emoção que a mulher sente pela novela e o homem pelo esporte ou a atração que ele tem pelas vedetes do vídeo, os fazem viver por meio da tv. A tv, possibilita uma vida real, uma prática de emoções, de sentimentos, de alegrias e de tristezas, de sensações sexuais que a vida real não mostra de forma nenhuma. Ela é o alimento espiritual desse corpo cansado e sugado pelo trabalho" <sup>17</sup>*

As imagens da televisão habitam o espaço mais íntimo dos jovens operários, o quarto. O olhar fotográfico masculino neste espaço recorta e valoriza acentuadamente os signos presentes na tela do vídeo. As imagens fixas aí, podem realmente estar presentes na bidimensiolidade do suporte gráfico das fotografias coladas nas paredes. As motos, os artistas famosos, os times campeões de futebol e as mulheres nuas, são imagens que transitam no imaginário formando um verdadeiro panteão idolátrico auto-projetivo. Misturadas ao "pecado", as imagens religiosas são ao mesmo tempo censura e culpa. A auto-projeção, na sua intimidade explícita, transporta para as imagens os valores ideológicos do sistema capitalista: ascensão social, status, competitividade, sexualidade reprimida, dominação e posse do objeto e aparentemente, também, a posse do desejo.

Na horizontalidade da cama, onde o corpo cansado repousa do dia de trabalho, todos estes elementos de uma exterioridade distante, tornam-se reais na interioridade mais profunda do indivíduo. As paredes à sua volta, protetoras de sua intimidade, são limites físicos da individualidade e, ao mesmo tempo, suportes do imaginário. Deita-se e levanta-se, dia a dia, com imagens auto-projetivas criadoras de corredores de significação (isotópicos/semânticos) que atuam diretamente no indivíduo na formação de valores e padrões sociais, o "eidos".

---

<sup>17</sup> Marcondes Filho, C., *A Linguagem da Sedução*, S.P., Perspectiva, Col.Debates, 1988, p.30.

No olhar feminino do quarto, a cama é o objeto principal do recorte. O rádio, como no olhar masculino, é deslocado de seu arranjo tradicional, na ocupação pela televisão do espaço coletivo da sala, e agora transita pelo quarto, principalmente. Para este olhar, o quarto é o espaço privado da intimidade mais protegida do corpo, onde a penteadeira cumpre a função de reflexo e de diálogo com o próprio corpo. O quarto como um "*vaso de interioridade*" do corpo da mulher, apresenta ainda, uma regressão: as bonecas, representações de um passado e projeções de um futuro - imagens infantis que se relacionam naturalmente com o próprio instinto maternal.

A forte presença de imagens infantis nos dois olhares é estimulada pelos valores ideológicos presentes na práxis social. A seguinte colocação de C.Marcondes Filho aprofunda esta questão: "*Os chamados desejos infantis, ou seja, as necessidades humanas por ligações afetivas reais ( e não mediadas pela tv, pelos filmes, pela literatura), por solidariedade no lar, no trabalho, no esporte, por relações humanas naturais, em suma, todas as emoções e sensações que pertenceram a um estágio de socialização pré-social, de dependência materna, onde as pulsões encontram plena satisfação na realidade, e que ficam registradas na memória como existência feliz, essa dimensão do psiquismo é o que sofre a investida da produção capitalista... A ideologia, assim, sob a filosofia da tecnocracia da sensualidade, praticamente infantiliza a sociedade, oferecendo-lhe guloseimas que lembram a infância perdida*" <sup>18</sup>. Bacherard ao estudar a fenomenologia da imaginação, através das imagens poéticas da casa como moradia dos sonhos e devaneios dos homens, também a une com a infância na relação imagem/lembança e imaginação/memória.

No último espaço interno hierarquicamente valorizado, o banheiro, os dois olhares praticamente ignoraram-no, atribuído-lhe o conceito do impermissível e do impenetrável ao olhar, ou seja, do que não se pode ver nem mostrar. Quase que fotograficamente invisível, já que somente duas fotos foram feitas deste espaço, um olhar masculino e um olhar feminino, este espaço tornou-se um território tabu ao olhar fotográfico. Este conceito de inviolabilidade se transfere

---

<sup>18</sup> Id. Ibid., pp.36-37.

ao próprio corpo como representação, pela funcionalidade específica deste espaço, que é o único inteiramente dedicado ao corpo de toda casa. A restrição ao olhar configura uma relação de bloqueio além do utilitarismo do espaço, para lançá-lo na intimidade mais profunda do indivíduo. Aqui, a existência da imagem fotográfica representativa só seria possível na ação auto-projetiva do autorretrato. O tabu torna-se o próprio corpo como imagem.

Genericamente, através dos quadros gerais totais dos homens e das mulheres - assim como o quadro totalizador de todos os elementos na sua relação com a interioridade e a exterioridade da casa- fica claro que construção de um olhar fotográfico sobre a casa operária pelo olhar que a habita, estrutura-se no que Bacherard chama de "*imagens da intimidade protegida*", justificativa de um "*valor singular*" no isolamento de uma "*essência íntima e concreta*" do imaginário:

*"É necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão casa à dinâmismos diferentes, dinâmismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, à vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes ser "atirado ao mundo", como professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado este fato, esse simples fato, na medida em que este fato é valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa" <sup>19</sup>.*

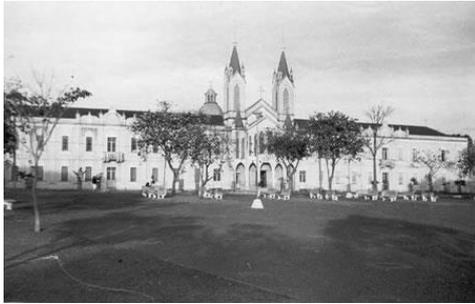
Assim, a busca de uma visão mais interiorizada da casa, associada à necessidade de demarcação da territorialidade social, volta-se para a busca de uma proteção das hostilidades e agressividade do mundo exterior, da natureza e dos próprios homens. A casa, um "*canto de mundo*", torna-se assim, maternalmente acolhedora.

---

<sup>19</sup> Bacherard, Op. Cit.,p.201.

# Galerias

## o bairro



## o caminho



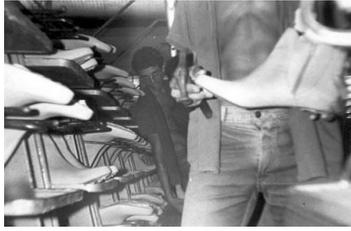
a casa







a fábrica





o lazer



