

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

Edison Luiz Saturnino

**IMAGEM, MEMÓRIA E EDUCAÇÃO**

Um estudo sobre modos de ver e lembrar

Porto Alegre  
2005

Edison Luiz Saturnino

## **IMAGEM, MEMÓRIA E EDUCAÇÃO**

Um estudo sobre modos de ver e lembrar

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Stephanou

Porto Alegre  
2005

Para Maria e Fernando.

Levas teus olhos por este caminho  
que ultrapassa os limites  
daquelas coisas exatas  
que ficaram na outra margem;  
a gravura  
da paisagem que agora vês  
na objetiva moldura  
é a imagem codificada  
de uma outra figura  
bem mais subjetiva  
a paisagem da paisagem  
e mesmo que não pareça  
ela está bem aqui  
refletida na pintura  
da tua cega retina  
é por aqui que se começa a viagem.

Milton Rauber, Depois da Paisagem

## PREFÁCIO

A experiência de elaborar esta dissertação de mestrado me fez vivenciar momentos de intensa solidão. Mesmo tendo a meu lado um grande número de pessoas que se mostraram incansáveis no sentido de incentivar-me a continuar e a nunca pensar em desistir houve muitas circunstâncias onde foi necessário exercer a solidão das escolhas. As opções pela temática a ser pesquisada, pela bibliografia a examinar, pelas ferramentas e referenciais teóricos adequados para melhor construir e compreender o objeto da investigação são apenas alguns exemplos que demonstram o incômodo da indecisão e a importância destas escolhas no contexto da pesquisa.

Mesmo as palavras de incentivo e as manifestações de solidariedade eram por mim interpretadas como vozes que insistiam em lembrar-me da grandeza de minha tarefa e do esforço, empenho e comprometimento que eu ainda precisaria investir para realizá-la da melhor forma possível. Os encontros com o grupo de orientação, os seminários cursados e as interlocuções com novos e diferentes autores, ao mesmo tempo em que alargavam as possibilidades do trabalho e me faziam acreditar em sua fecundidade, também lançavam novos desafios que só faziam aumentar minha angústia e o sentimento de responsabilidade em relação a ele.

Da janela de minha sala de trabalho eu via a vida passar rapidamente e, aos poucos, fui percebendo que o período de elaboração da dissertação também estava se constituindo como um tempo de renúncias e adiamentos. Os bons filmes que passaram pela cidade e que eu não pude assistir, os congressos e seminários de que não consegui participar, as campanhas eleitorais que não contaram com minha ajuda, além das ensolaradas e agradáveis manhãs de primavera que só puderam ser aproveitadas à distância. Até mesmo determinadas atividades profissionais tiveram que ser colocadas um pouco de lado, e muitas foram as vezes que precisei renunciar à agradável companhia dos amigos para tratar das coisas da pesquisa. Algumas pessoas à minha volta, principalmente aquelas que não conseguem entender muito bem o significado e a importância do trabalho acadêmico afastaram-se do meu convívio de uma forma suave e educada nestes últimos três anos.

No entanto, o trabalho chega ao seu final contando com o precioso auxílio de inúmeros interlocutores que se disponibilizaram a estar comigo nesta trajetória. Foram presenças importantes, justamente porque se deixaram contagiar pelo meu entusiasmo e aceitaram participar, de certa forma, das aventuras que o meu pensamento estava propondo. São essas pessoas que eu gostaria de lembrar neste momento e a elas endereçar os mais sinceros e afetuosos agradecimentos.

À professora Maria Stephanou, minha orientadora, a quem serei eternamente grato pelo aprendizado e pelo exemplo de trabalho sério, dedicado e comprometido. Foram suas palavras e atitudes, encorajadoras e amigas, que me estimularam a continuar e a acreditar na fecundidade da pesquisa. Devo agradecer-lhe pela acolhida, pela confiança e também por compreender minhas indecisões, entender minhas dificuldades e tolerar minhas demoras. Poder contar com o privilégio de sua orientação, de seus ensinamentos e de sua amizade possibilitou-me concluir a dissertação acreditando mais na vida, na minha vida, nas pessoas e, principalmente, no nosso ofício de professor. À senhora endereço o agradecimento maior desta pesquisa.

Aos colegas do grupo de orientação gostaria de expressar meu contentamento por tê-los ao meu lado neste percurso, pois nós bem sabemos como é difícil manter acesos nossos sonhos e encontrar forças para não desistir ao longo do caminho. As ansiedades e inquietudes compartilhadas com todos eles durante as aulas e também nas sessões de orientação tornaram meu espírito mais leve para que eu pudesse elaborar a dissertação com um pouco mais de confiança e tranquilidade. O clima solidário e tolerante que pautou nossas interlocuções fez aumentar o respeito e a confiança entre nós, além de qualificar o exercício da dúvida e do desassossego em nossas investigações. No momento da exaustão, as mensagens animadoras de Saionara, Simone, Nídia e Maria Ângela constituíram-se em preciosos e inestimáveis carinhos.

Um agradecimento precisa ser feito à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especialmente ao Programa de Pós-Graduação em Educação pela qualidade dos cursos que oferece e pela excelência do seu corpo docente. Uma menção especial aos professores Jorge Alberto Rosa Ribeiro, Rosa Maria Bueno Fischer e Analice Dutra Pillar que contribuíram com este trabalho a partir da sugestão de leituras, da apresentação de novos autores, da

indicação de diferentes posturas metodológicas e das discussões possibilitadas nos seminários oferecidos.

Agradeço às professoras Jussara Conceição Veras de Bittencourt, Vanda Zambone Pinto Soares da Silva, diretoras das escolas onde trabalho, por compreenderem e aceitarem minhas pequenas ausências. Mais tarde, os professores André Lunkes e José Américo Bittencourt não agiram de maneira diferente. Também sou grato a Ivo José Bassani, Nara Fonseca e Jaqueline Amorim por assumirem minhas tarefas no Serviço de Supervisão Educacional do Colégio Estadual Antônio de Castro Alves nos três meses em que estive ausente.

Em seu momento inicial a pesquisa contou com o apoio das secretarias do Programa de Pós-Graduação em Educação e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que prontamente disponibilizaram a lista dos endereços eletrônicos dos professores e alunos para que eu pudesse divulgar uma mensagem solicitando dados e informações pertinentes à minha investigação. Num momento em que tudo parecia muito difícil este auxílio foi precioso, pois me permitiu estabelecer contatos que, mais tarde, colaboraram na constituição do *corpus* documental e na escolha dos entrevistados.

Aos professores Antonio Davi Cattani, Raul Enrique Rojo e Benito Bisso Schimidt gostaria de agradecer pelo espaço disponibilizado em suas apertadas agendas. Nossas rápidas e produtivas conversas possibilitaram a construção de diferentes olhares sobre alguns dos temas tratados no trabalho. Vale lembrar a atenção de João Batista Marçal, que vem compartilhando com inúmeros pesquisadores o acervo de documentos construído ao longo de uma vida.

Fernando Seffner, professor de longas datas e amigo dos últimos tempos, vem sendo sempre um exemplo de competência, dedicação e profissionalismo. Sua prática docente me proporcionou importantes momentos de formação, apontando para novas possibilidades de pensar a história e as questões relacionadas ao seu ensino. Sua amizade, sempre solidária e tolerante, contribuiu para que eu passasse a ver a vida com outros olhos.

Um agradecimento muito especial aos meus pais, Inês e Manoel, pessoas humildes que saíram da zona rural e vieram para a cidade tentar uma vida melhor para seus oito filhos. Esta dissertação é a prova de que conseguiram. E não existem palavras, por mais cuidadosas e enaltecidas que sejam, que consigam expressar a gratidão e o amor que sinto pelos meus “velhinhos”.

À Beta, minha querida irmã, agradeço pelo tempo que permaneceu junto de mim, cuidando da minha casa e da minha vida. Fico feliz em saber que mesmo as tempestades mais violentas não tiveram forças suficientes para interromper nosso convívio. Vera, Denise, Édipo, Paulo Airton e Luiz Antônio, amigos do coração que, cada um a seu modo, me incentivaram e estiveram comigo durante a realização do trabalho.

Aline, Ernani, Paulo César, Ricardo e Patrícia foram incansáveis em me auxiliar no manejo do computador. O excesso de informações em curtos espaços de tempo podem ter feito alguma coisa não sair a contento, mas tenham certeza que me esforcei para ser um bom aluno.

Um agradecimento especial a todos os autores e autoras das obras que foram lidas e utilizadas nesta dissertação. Acostumados às práticas cotidianas do trabalho acadêmico, muitas vezes corremos o risco de naturalizar os atos de leitura e escrita e passamos a não reconhecer a importância das pessoas que dedicam sua vida a pensar a sociedade e a propor alternativas para torná-la mais humana. Sem elas certamente o mundo seria menos feliz...

Mas o reconhecimento maior desta pesquisa vai para as pessoas que se dispuseram a elaborar suas memórias, a falar sobre suas vidas, a contar dos seus sucessos e fracassos, a narrar sobre aquilo que lhes trouxe felicidade mas também sobre o que lhes provocou tanto dor. Segundo Ecléa Bosi “a memória não é sonho, é trabalho” e tenho certeza que foi a nossa disponibilidade para “trabalhar” que tornou esta investigação possível. A todos os entrevistados e entrevistadas, os meus sinceros agradecimentos.

Alvorada, maio de 2005.

## RESUMO

Este estudo trata sobre memórias que são produzidas tendo imagens como evocadores. Procura abordar as múltiplas relações que travamos com as imagens, interações que constituem nosso olhar, que produzem nossas identidades, que se inscrevem em nossas memórias. Para o desenvolvimento da investigação, foi escolhida uma imagem em particular e procurou-se acompanhar o seu circuito e sua inscrição em memórias individuais e coletivas, através da análise de histórias de vida de sujeitos que interagiram com a imagem em diferentes tempos e contextos. Trata-se de *Il Quarto Stato*, de Pellizza da Volpedo, obra dada a público inicialmente na Itália em 1901 e de ampla circulação no Brasil entre o final da década de 1970 e início dos anos 80, no contexto de ascensão dos movimentos sociais, através de reproduções veiculadas em diversas materialidades.

A pesquisa está inscrita nos campos da História da Educação e da História Cultural, utilizando-se, embora não exclusivamente, as construções teóricas de Roger Chartier para pensar as maneiras através das quais uma imagem adquire significados de acordo com o suporte em que é apresentada e o ato que a apreende. Para a descrição do circuito de *Il Quarto Stato* foi utilizada uma diversidade de materiais impressos, como jornais, revistas, cartazes, livros, manuais escolares, além de objetos audiovisuais, como filmes e documentários. As memórias produzidas a partir de *Il Quarto Stato*, tomado como evocador, foram narradas por dezenove entrevistados em quarenta e cinco entrevistas e analisadas a partir dos pressupostos metodológicos da história oral, ressaltando-se a complexidade da relação construída através da interação entre as subjetividades do entrevistador e do entrevistado.

O estudo procura enfatizar a força das imagens como privilegiados evocadores de memórias. Também destaca o caráter heterogêneo das lembranças que se produzem mediadas por *Il Quarto Stato*, entre as quais, memórias políticas, memórias de família e memórias de trabalho foram as mais expressivas. A pesquisa trata, ainda, do modo como os narradores, através de suas memórias, procuram produzir-se a si mesmos, tentando construir passados e identidades com os quais consigam conviver no presente.

PALAVRAS-CHAVE: imagem, memória, *Il Quarto Stato*

## ABSTRACT

This study is about the memories that are produced by having the images as evocators. It searches to deal with the multiple relationships that we keep with the images, interactions that make part of our look, produce our identities and are inscribed in our memories. To develop this investigation it was chosen a particular image and it was tried to follow its circuit and its inscription in individual and collective memories through the analysis of life histories from individuals that interact with the image in different periods and contexts. It is about *Il Quarto Stato* by Pellizza da Volpedo, a work first exhibited in Italy in 1901 and it was widely diffused in Brazil between the end of the 70's and the beginning of the 80's, when there was a great increase in the social movements, through reproductions that circulated in different materialities.

The research is inscribed in the fields of the History of Education and the Cultural History using, but not exclusively, the theoretical constructions by Roger Chartier to think the different ways on which an image acquires meanings according to the support in which it is presented and the act that apprehends it. To the description of the circuit of *Il Quarto Stato* it was used a diversity of printed material such as newspapers, magazines, posters, books, school materials besides audiovisual objects such as films and documentaries. The memories produced from *Il Quarto Stato* used as the evocator were narrated by nineteen interviewees in forty-five interviews and they were analyzed from the methodological presuppositions of oral history, projecting the complexity of the relation constructed by the interaction of the subjectivities from the interviewer and the interviewee.

The study attempts to emphasize the power of the images as privileged evocators of the memories. It also calls attention to the heterogeneous essence of the memories that are produced interceded by *Il Quarto Stato* in which political memories, family memories and work memories were the most expressive. The research is yet about the way the narrators, through their memories, seek to produce themselves and try to build pasts and identities, which they succeed to live with in the present.

KEY-WORDS: image, memory, *Il Quarto Stato*

## LISTA DE IMAGENS

- IMAGEM 1: Ambasciatori della fame, 1891, esboço óleo sobre prancha, Pellizza da Volpedo
- IMAGEM 2: La piazza caricamento a Gênova, Plínio Nominelli
- IMAGEM 3: L'oratore di sciopero, Emílio Longoni
- IMAGEM 4: La piazza di Volpedo, 1888, Pellizza da Volpedo
- IMAGEM 5: Paesaggio: piazza Malaspina a Volpedo, 1891, óleo sobre tela, Pellizza da Volpedo
- IMAGEM 6: Ambasciatori della fame, 1891, óleo sobre tela, Pellizza da Volpedo
- IMAGEM 7: Os britadores de pedra, 1849, Gustave Courbet
- IMAGEM 8: Funeraille a Ornans, Gustave Courbet
- IMAGEM 9: Funeraille a Ornans, esboço, Gustave Courbet
- IMAGEM 10: Ambasciatori della fame, 1895, desenho em carvão e gesso sobre papel marrom, Pellizza da Volpedo
- IMAGEM 11: Fuimana, 1895, esboço óleo sobre tela, Pellizza da Volpedo
- IMAGEM 12: Fuimana, 1896, óleo sobre tela, Pellizza da Volpedo
- IMAGEM 13: Il Camino dei lavoratori, 1898, esboço óleo sobre tela, Pellizza da Volpedo
- IMAGEM 14: Studio di figura maschile, desenho carvão sobre papel, 1898, Pellizza da Volpedo
- IMAGEM 15: Studio di figura maschile, desenho carvão sobre papel, 1898, Pellizza da Volpedo
- IMAGEM 16: Il Quarto Stato, 1901, óleo sobre tela, Pellizza da Volpedo
- IMAGEM 17: Cartaz de divulgação do filme 1900, de Bernardo Bertolucci, 1976
- IMAGEM 18: Fotograma do filme 1900, de Bernardo Bertolucci, 1976, capturado em imagem VHS

IMAGEM 19: Fotograma do filme *Germinal*, de Claude Berri, 1993, capturado em imagem VHS

IMAGEM 20: Fotograma do filme *Germinal*, de Claude Berri, 1993, capturado em imagem VHS

IMAGEM 21: Material promocional do filme *Germinal*, de Claude Berri, 1993

IMAGEM 22: *Il Quarto Stato*, reprodução no livro didático *Nova história Crítica*, de Mário Schmidt, 1996

IMAGEM 23: Reprodução do *Quarto Stato* no livro didático *Tempo e Espaço*, de Flávio Berutti, 2002

IMAGEM 24: Reprodução do *Quarto Stato* no livro didático *Nova História Crítica*, de Mário Schmidt, 2004

IMAGEM 25: Capa do livro *A ação coletiva dos trabalhadores*, de Antônio David Cattani, Editora Palmarinca, 1991

IMAGEM 26: Capa do livro *Histoire du Syndicalisme dans le Monde*, organizado por Jeans Sagnes, Editora Privat

IMAGEM 27: Capa do livro *Cambios ocupacionales y sociales em Argentina*, de Hector Palomino, CISEA

IMAGEM 28: Capa do livro *Trabalho urbano e conflito social*, de Boris Fausto, Editora DIFEL, 1977

IMAGEM 29: Capa do livro *Contribuição à história das lutas operárias no Brasil*, de Hermínio Linhares, Editora Alfa-Ômega, 1977

IMAGEM 30: Capa do livro *Liberalismo e sindicato no Brasil*, de Luiz Werneck Viana, Editora paz e Terra, 1977

IMAGEM 31: Capa do livro *Classe operária: situação e reprodução*, de Luiz Pereira, Editora Duas Cidades, 1978

IMAGEM 32: Capa do livro *A imprensa operária no Brasil*, de Maria Nazareth Ferreira, Editora Vozes, 1978

IMAGEM 33: Capa do livro *O problema do sindicato único no Brasil*, Editora Alfa-Ômega, 1978

IMAGEM 34: Capa do livro *Sindicalismo e desenvolvimento no Brasil*, de José Albertino Rodrigues, Editora Símbolo, 1979

- IMAGEM 35: Capa do livro Os sindicatos brasileiros: organização e função política, de Hans Füchtner, Editora Graal, 1980
- IMAGEM 36: Capa do livro A classe operária no Brasil, de Paulo Sérgio Pinheiro e Michael Hall, Editora Brasiliense, 1981
- IMAGEM 37: Capa do livro CGT no Brasil 1961-1964, de Lucília de Almeida Neves, Editora Veja, 1981
- IMAGEM 38: Capa do livro Um perfil da classe operária, de Duarte pereira, Editora Hucitec, 1981
- IMAGEM 39: Capa do livro Classe operária, sindicatos e partido no Brasil, de Ricardo Antunes, Editora Cortez, 1982
- IMAGEM 40: Capa do livro Movimento operário no Brasil, de Edgard Carone, Editora DIFEL, 1984
- IMAGEM 41: Capa do livro Operários em luta: metalúrgicos da Baixada Santista, de Braz José de Araújo, Editora Paz e Terra, 1985
- IMAGEM 42: Capa do livro A liberdade sindical no Brasil, de Vito Gianotti, Editora Brasiliense, 1987
- IMAGEM 43: Capa do livro Cultura e identidade operária: aspectos da cultura da classe trabalhadora, de José Sérgio Leite Lopes, Editora da UFRJ, 1987
- IMAGEM 44: Capa do livro Classe operária, sindicatos e partido no Brasil, de Ricardo Antunes, Editora Ensaio, 1990
- IMAGEM 45: Capa do livro Jornalismo e militância operária, de Silvia Araújo e Alcina Cardoso, Editora da UFPR, 1992
- IMAGEM 46: Capa do livro Les étapes de la pensée sociologique, de Raymond Aron, publicado pela Edições Gallimard, 1967
- IMAGEM 47: Capa do livro Las etapas del pensamiento sociológico, de Raymond Aron, publicado pela Editora Siglo Veinte, 1970
- IMAGEM 48: Capa do livro As etapas do pensamento sociológico, de Raymond Aron, publicado pela Editora Martins Fontes em colaboração com a Editora da Universidade de Brasília, 1990
- IMAGEM 49: Capa do livro Les étapes de la pensée sociologique, de Raymond Aron, Editora Gallimard, 1992

- IMAGEM 50: Capa do livro *Ass etapas do pensamento sociológico*, de Raymond Aron, Editora Martins Fontes, 1995
- IMAGEM 51: Capa do livro *Germinal*, de Émile Zola, Bibliothèque Charpentier, 1940
- IMAGEM 52: Capa do livro *Germinal*, de Émile Zola, Editora Europa-América, 1971
- IMAGEM 53: Capa do livro *Germinal*, de Émile Zola, Editora Abril Cultural, 1981
- IMAGEM 54: Cartazes de divulgação de eventos da UNITRABALHO, 1998
- IMAGEM 55: Cartazes de divulgação de eventos da UNITRABALHO, 1998
- IMAGEM 56: Reprodução do Quarto Stato apresentada no site da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, na página web onde estão publicados textos referentes aos encontros do GT Sindicalismo e Política, acesso em outubro de 2004
- IMAGEM 57: Imagem produzida tendo como base uma reprodução digital do Quarto Stato, veiculada na página eletrônica do In TRAMSE, canal de informações do Núcleo de Estudos, Experiências e Pesquisas em Trabalho, Movimentos Sociais e Educação, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, acesso em fevereiro de 2004
- IMAGEM 58: Reprodução do Quarto Stato no livro *Cidadania e Mundo do Trabalho – Estratégias Pedagógicas para Jovens e Educadores*, publicado pelo Núcleo de Integração Universidade & Escola, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
- IMAGEM 59: *Il Quinto Stato*, imagem produzida a partir do Quarto Stato, apresentada em uma das páginas eletrônicas do The Beluga Shop site de compra e venda de objetos relacionados à arte cômica
- IMAGEM 60: Catálogo da mostra “Pellizza e seu tempo”, realizada pela Galeria de Arte Moderna de Palazzo Guasco, de 29 de setembro a 25 de novembro de 2001
- IMAGEM 61: Capa da revista *Carta Capital*, edição nº 153, de 22 de agosto de 2001
- IMAGEM 62: Reprodução do Quarto Stato estampada em camiseta comercializada por um ambulante na Praça da Alfândega, no centro de Porto Alegre, em dezembro de 2004
- IMAGEM 63: Estampa de camiseta comercializada por um ambulante na Praça da Alfândega, no centro de porto Alegre, em dezembro de 2004
- IMAGEM 64: *Il Quarto Stato*, reproduzida no livro *Locatelli em Caxias*, de Luiz Brambatti

IMAGEM 65: *L'Arrivo degli immigranti*, quadro localizado no centro do painel *Do Itálico Berço à Nova Pátria Brasileira*, pintado por Aldo Locatelli, exposto na Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, na serra gaúcha

IMAGEM 66: Reprodução do *Quarto Stato*, de Pellizza da Volpedo, exposta na sala de um dos entrevistados

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	17
<b>PARTE I</b>	
A IMAGEM IL QUARTO STATO: CIRCUITOS E APROPRIAÇÕES.....	22
OS MODOS DE VER.....	22
A NOÇÃO DE CIRCUITO.....	33
O CIRCUITO COMO UM CONCEITO OPERATIVO.....	36
O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DA IMAGEM IL QUARTO STATO.....	39
A IMAGEM EM CIRCULAÇÃO: DESLOCAMENTOS E APROPRIAÇÕES.....	57
A IMAGEM COMO EVOCADOR DE MEMÓRIAS.....	103
<b>PARTE II</b>	
MEMÓRIAS DA IMAGEM.....	108
MEMÓRIA: UMA PRODUÇÃO HUMANA DOS ATOS DE LEMBRAR E ESQUECER.....	108
IL QUARTO STATO E MEMÓRIAS POLÍTICAS: RECONHECER-SE NO MOVIMENTO.....	119
MEMÓRIAS DE FAMÍLIA: A POLÍTICA ATRAVESSA O CONTEXTO FAMILIAR.....	151
MEMÓRIAS DE TRABALHO: OS TRABALHADORES ENTRAM NA CENA POLÍTICA.....	168
A PRODUÇÃO DE SI ATRAVÉS DAS MEMÓRIAS.....	180
<b>PARTE III</b>	
ITINERÁRIOS DA PESQUISA.....	190
A ESCOLHA DA TEMÁTICA.....	192
A SELEÇÃO DOS ENTREVISTADOS.....	207
A ENTREVISTA COMO ESPAÇO DE ARTICULAÇÃO ENTRE A PALAVRA E O SILÊNCIO.....	218
O ESTATUTO DO DOCUMENTO E A ORGANIZAÇÃO DO CORPUS EMPÍRICO: INDÍCIOS DA INCOMPLETUDE DA PESQUISA.....	238
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	255
REFERÊNCIAS.....	262

## APRESENTAÇÃO

Este é um estudo sobre as memórias que são produzidas tendo as imagens como evocadores. Procura abordar as múltiplas relações que travamos com as imagens, relações que constituem nosso olhar, que produzem nossas identidades, que se inscrevem em nossas memórias.

Para o desenvolvimento da investigação, foi escolhida uma imagem em particular e procurou-se acompanhar seu circuito e suas inscrições em memórias individuais e coletivas, através da análise de histórias de vida de sujeitos que interagiram com a imagem em diferentes tempos e contextos. Trata-se de *Il Quarto Stato*, de Pellizza da Volpedo, obra dada a público inicialmente na Itália em 1901 e de ampla circulação no Brasil entre o final da década de 1970 e início dos anos 80, através de reproduções veiculadas em diversas materialidades.

Ao longo da investigação procurou-se exercitar o estranhamento e aplicar o que Nelson Brissac Peixoto (1988, p. 363) denomina de olhar de estrangeiro, recurso que permite “olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais”, pois, segundo o autor, “aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber”. Estranhamento do mundo, que levou o trabalho a ser produzido a partir da aproximação de dois temas comumente considerados incompatíveis, pois o exercício do ver parece trazer consigo a marca da banalização e do descarte, provocada pela imensa oferta e circulação de imagens a que estamos submetidos nestes tempos de velocidade e aceleração, enquanto que ao trabalho de lembrar pode estar reservado um lugar de passado que não interessa mais, um passado sem função social, supérfluo e abafado pela imediatez da informação e da comunicação.

Entretanto, o estranhamento do mundo é uma operação que não deve tirar a possibilidade de nos tornarmos estrangeiros de nós mesmos. Precisamos manter a capacidade de estranhar as nossas certezas e atualizar as nossas dúvidas, necessitamos nos

manter em uma posição através da qual possamos nos espreitar para saber se ainda somos os mesmos, se nos reconhecemos como tal, ou se já não somos mais quem pensávamos ser. Só através do desassossego é que podemos nos inquietar diante de certos fenômenos sobre os quais parece não pairar mais nenhum tipo de dúvida. A decisão de pesquisar as relações entre imagem e memória parece ter nascido a partir desta forma de pensar: problematizar aquelas experiências, que pela proximidade de nós, parece não suportarem mais nenhum tipo de problematização.

Devido à complexidade do tema, algumas perguntas que orientaram o estudo provavelmente não receberam respostas satisfatórias, ficando aquém das expectativas até mesmo do pesquisador. A investigação procurou responder a um problema mais amplo, qual seja o de saber que memórias são produzidas por diferentes sujeitos a partir da imagem *Il Quarto Stato*, de Pellizza da Volpedo, tomada como evocador.

Entretanto, a idéia de que a análise destas memórias não poderia desconsiderar o fato de que *Il Quarto Stato* vem cumprindo um complexo percurso, aportando em muitos objetos, interpelando sujeitos de diferenciadas maneiras, produzindo múltiplos sentidos, provocando diversas possibilidades de ação, e estabelecendo algumas relações educativas com os espectadores fez com que a problemática acolhesse outras perguntas que podem ser assim formuladas:

Como a experiência de ver *Il Quarto Stato* em diferentes suportes, contextos e tempos inscreveu-se nessas memórias individuais e coletivas?

Como diversas inscrições espaço-temporais de *Il Quarto Stato* constituem diferentes modos de ver e atuam no processo de produção de memórias individuais e coletivas?

Qual a dimensão educativa dos modos de ver e lembrar a imagem *Il Quarto Stato*, especialmente a partir de meados da década de 1970 no Brasil, no contexto de ascensão dos movimentos sociais?

A primeira parte do trabalho trata sobre imagens. Nela, discute-se a historicidade dos modos de ver, além das teorizações sobre circuito da imagem e sua utilização como um conceito operativo. Ainda é apresentado o resultado de todo um esforço de pesquisa sobre o

contexto de produção de *Il Quarto Stato* e sobre a circulação de reproduções da obra, no Brasil, a partir de meados dos anos 1970, em diferentes suportes e contextos. Utiliza-se as construções teóricas de Roger Chartier, principalmente aquelas relacionadas ao conceito de apropriação, para problematizar as multiplicidades de usos e sentidos do quadro de Pellizza da Volpedo nas diversas inscrições espaço-temporais descritas e analisadas ao longo do texto. No final desta primeira parte, busca-se explicitar algumas reflexões sobre o potencial das imagens tomadas como privilegiados evocadores de memórias. Ali estão apresentadas algumas questões sobre como as imagens investem-se de um forte caráter associativo, encarregando-se de promover fluxos de lembranças através do qual experiências vão sendo lembradas e narradas a qualquer tempo.

A segunda parte da dissertação versa sobre as memórias. Mais precisamente sobre aquelas que se produzem mediadas pela imagem *Il Quarto Stato*. O capítulo inicia com algumas considerações teóricas sobre a maneira como a produção de lembranças se efetiva a partir de movimentos articuladores de referências individuais e sociais. Destaca-se, também, o caráter seletivo do trabalho da memória, constituído pelos atos de lembrar e esquecer a um só tempo. Ainda chama a atenção para a radicalidade da condição presente da memória, reconstruída constantemente de acordo com o passado que se deseja produzir e as identidades que se quer legitimar.

Logo em seguida são descritas e analisadas as memórias que se produzem nas relações dos narradores com a imagem *Il Quarto Stato*, constituída como evocador. Memórias políticas, de trabalho e de família fazem parte deste quadro amplo. Ademais, a vontade de dividir com o leitor as coisas ditas pelos entrevistados fez com que fossem transcritos, nestas seções do texto, diversos excertos das narrativas, até mesmo como uma maneira de conduzir o interlocutor desta dissertação ao estabelecimento de processos reflexivos que possibilitem novas formas de pensar a articulação dos referenciais teóricos com o material empírico. Por fim, problematiza-se o modo como os narradores, através de suas memórias, procuram produzirem-se a si mesmos, tentando construir passados e identidades com os quais consigam conviver, ligados não somente àquilo que foram, mas, principalmente, com o que querem se tornar.

Na terceira parte do trabalho é explicitado o caminho percorrido pela investigação, ocasião onde procuro não somente falar sobre o percurso, mas também descrevê-lo. Ali estão explicitadas as inquietações iniciais da pesquisa e os processos que conduziram a definições importantes, como a escolha da temática e a decisão de trabalhar com uma imagem em particular. Neste capítulo, também estão relatadas as dificuldades de constituir um grupo de pessoas dispostas a relatar suas memórias e histórias de vida e a maneira como foram abordados e selecionados os narradores da pesquisa. Considerando a entrevista como um espaço de conflitos e disputas, uma longa seção é dedicada a discutir a construção do depoimento oral, demonstrando, entre outras coisas, as negociações e os acertos necessários para que as narrativas pudessem se materializar de maneira satisfatória. Reflexões sobre o estatuto dos documentos e o modo de organização do *corpus* empírico estão apresentadas na seção final desta terceira parte, que é encerrada com algumas considerações sobre como a investigação tentou pautar-se pela lógica da descoberta e a maneira como procurou articular diferentes referenciais teóricos para dar conta de explicar os fenômenos estudados, quando assim se fez necessário.

Esta é a estrutura pela qual a dissertação vai ser apresentada aos leitores. Cabe considerar, entretanto, que por tratar-se de dois temas aparentemente desconexos que a investigação justamente pretende aproximar, será uma preocupação, desde o início, utilizar excertos das narrativas dos entrevistados ao longo de todo o trabalho. Isto quer dizer que não será elaborado um capítulo específico para anunciar as construções teóricas e um outro para analisar dados e documentos. Ao contrário, um dos desafios que aqui se impõe constitui em promover a interlocução constante e o entrelaçamento das idéias dos autores utilizados, das vozes dos entrevistados que construíram suas narrativas e do olhar do pesquisador que procura mostrar-se junto a todos eles. Certamente que em alguns momentos do trabalho esta tarefa é realizada com menos dificuldade, em outras ela quase não acontece, restando apenas a intenção do desafio.

Também é importante ressaltar que, na medida do possível, a análise das memórias procurou levar em consideração a ocorrência de fenômenos comuns a um conjunto de entrevistados e não somente a pessoas em particular. Mesmo quando a análise se assemelha ao diagnóstico de um único depoimento, procuro explicitar as idéias, as práticas e os

posicionamentos de um grupo de pertencimento e a maneira como seus membros se apropriaram da imagem Il Quarto Stato e para ela construíram uma rede de significados. Por outro lado, quando a escrita se desloca abruptamente da primeira pessoa do singular para a primeira pessoa do plural, isto nada mais é do que o reflexo da minha vontade de estender as problematizações e os resultados desta investigação, sobre as memórias que se produziram a partir de Il Quarto Stato, para contextos mais amplos, onde ela possa ser considerada como uma pequena contribuição nas discussões que se travam em torno das relações imagem & memória.

Por fim, cabe justificar a realização desta pesquisa no campo da educação, pois como professor de história, elegi o campo educacional como plataforma privilegiada para observar e refletir as questões da imagem e da memória. De um lado, as imagens são componentes importantes da comunicação, e há que se considerar que os modos de ver instalam processos de leitura, reflexão e apropriação de imagens que por si só, são educativos. Por outro lado, há que se considerar que a memória orienta grande parte de nossas ações no mundo e sua capacidade educativa é destacada se a pensarmos como algo que nos constitui enquanto sujeitos. Portanto, trata-se de dois temas fecundos para serem pensados no campo da educação.

Ao mesmo tempo, as pesquisas sobre circuitos da imagem e produção de memórias em um Programa de Pós-Graduação em Educação podem produzir um conjunto de dados que venha a oferecer subsídios para práticas educativas envolvendo estas duas temáticas. Ademais, algumas problematizações apresentadas neste trabalho, articulando as questões da memória e da construção do depoimento oral, podem contribuir com a crescente utilização dos referenciais teórico-metodológicos da história oral nas pesquisas em educação, através das histórias de vida e das memórias de alunos e professores.

## A IMAGEM IL QUARTO STATO, DE PELLIZZA DA VOLPEDO:

### CIRCUITOS E APROPRIAÇÕES

#### 1. Os modos de ver

Embora as preocupações centrais desta dissertação estejam relacionadas mais diretamente às memórias, ou seja, à maneira como os sujeitos produzem suas lembranças e esquecimentos tendo a obra *Il Quarto Stato* como objeto evocador, aqui cabe a explicitação de alguns posicionamentos teóricos sobre os modos de ver, tarefa que se faz necessária para justificar a utilização e tornar inteligível a noção de circuito da imagem, desenvolvida logo a seguir.

A maneira intensa e naturalizada com que interagimos com imagens na contemporaneidade tende a dificultar a problematização sobre a complexidade dos processos que envolvem suas condições de produção e apropriação pelos sujeitos que com elas interagem. Esta insistência e espontaneidade no trato com os materiais visuais pode também atuar na configuração de uma forma de pensamento que leve a acreditar que as imagens e os modos de ver sempre estiveram definidos pelo mesmo estatuto e submetidos pelas mesmas regras de funcionamento. Nestas circunstâncias, muitas vezes, *ver* pode ser considerado como um ato puramente mecânico, desistoricizado em todas as suas formas e desarticulado das transformações pelas quais passam as sociedades ao longo dos tempos. Discordando desta concepção, propõe-se aqui problematizar as relações complexas que travamos com as imagens. Sendo assim, a par do lugar de destaque que a cultura ocidental vem reservando para a visão e do primado conferido a este sentido sobre todos os outros, principalmente no que diz respeito à problemática da memória, cabe sustentar que os modos de ver são configurações históricas, estão apoiados em referenciais tanto individuais quanto coletivos e, de certa maneira, interferem na produção das coisas e do mundo do qual fazem parte.

Em primeiro lugar há que se operar com uma lógica através da qual os modos de ver possam ser considerados, de maneira radical, a partir de suas dimensões históricas. Isto porque, além de serem construídos em tempos e lugares específicos, os exercícios do ver não se desarticulam da sociedade que os construiu, com eles se relaciona e por eles acaba transformada. Ou será que ainda é possível concentrar a atenção nas pinturas religiosas do século XV e XVI, nos cartazes de divulgação da política nazi-fascista, nas ilustrações anarquistas das primeiras décadas do século passado no país, na iconografia do período militar brasileiro ou mesmo nas imagens virtuais da contemporaneidade e não perceber estes conjuntos imagéticos, cada um em seu tempo e lugar, imersos nas relações de poder, constituindo saberes, propondo modos de comportamentos e, de certa forma, produzindo sujeitos? Por certo que os modos de ver são datados historicamente, pertencem a épocas e tempos específicos e, se por um lado estão atravessados pelas contingências dos contextos em que estão inseridos, por outro parecem não se desatrelar daquilo que pode e/ou deve ser mostrado/visto em cada momento histórico.

Esta historicidade pode ser pensada, ainda, a partir da aceitação da idéia de que na medida em que as sociedades vão se transformando modifica-se também a maneira dos sujeitos<sup>1</sup> interagirem com as imagens, resultando daí alterações significativas no conteúdo daquilo que se vê. Neste sentido, cabe sustentar que as modificações dos modos de ver não se separam das transformações pelas quais passam as sociedades nos quais estão inscritos. Em suas narrativas, muitos dos entrevistados da pesquisa afirmam que atualmente não conseguem ver a imagem *Il Quarto Stato* da mesma forma que a viam no final da década de 1970. Hoje suas expectativas são diferentes e suas mobilizações políticas já não são mais as

---

<sup>1</sup> A noção do sujeito adotada neste trabalho é aquela que o considera em sua multiplicidade e pluralidade, relacionada aos diversos lugares que ocupa. Não será entendido na perspectiva de um sujeito soberano, unitário, coerente, consciente e crítico. O contexto de problematizações desta pesquisa pretende levar em conta os lugares de onde os sujeitos olham e lembram, como se inserem nas relações de poder e quais verdades os entrevistados procuram produzir a partir de seus depoimentos e narrativas. Pôster, citado por Eizirik esclarece: “a chave para entender o uso do termo sujeito, definido experiencial e historicamente é o conceito nietzscheano de verdade. Desde que Foucault rejeita a noção de verdade absoluta ele também rejeita o conceito de sujeito como fonte ou fundação da verdade. A sua noção de sujeito é tanto descentrada quanto relativista”. O próprio Foucault, também citado pela autora, esclarece: “Penso efetivamente que não existe um sujeito soberano, fundador, uma forma universal de sujeito que podemos encontrar em qualquer parte. Sou muito céptico e hostil frente a esta concepção de sujeito. Penso, ao contrário, que o sujeito se constitui através de práticas de assujeitamento ou, de uma forma mais autônoma através de práticas de liberação, de liberdade, como, na Antiguidade, a partir certamente de um certo número de regras, estímulos, convenções, que encontramos no meio cultural”. EIZIRIK, Marisa Faermann. Michel Foucault: um pensador do presente. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2002, p. 91.

mesmas daquele tempo. Pois bem, aqui não há dificuldade em lançar mão de referenciais individuais e afirmar que isso acontece porque agora as pessoas são outras, passaram a ocupar lugares de sujeitos diversos daqueles que ocupavam naquelas circunstâncias e que se encontram modificadas pelo vasto repertório de experiências que as constitui no presente. Quer parecer também que não há impedimento para recorrer a referenciais coletivos e sugerir que nos dias atuais os entrevistados constroem novas formas de ver a obra de Pellizza da Volpedo porque a sociedade contemporânea, incluindo a brasileira, não é mais a mesma do final dos anos setenta e início dos anos oitenta, pois outras são as demandas políticas e sociais, e mesmo os movimentos sindical e estudantil se organizam a partir de uma lógica muito diferente. Lula chegou à presidência, a tecnologia se apresenta mais eficiente, o muro de Berlim foi destruído, os Estados Unidos venceram na Guerra do Golfo, Saddam Hussein não governa mais o Iraque, e assim por diante...

Antes de prosseguir, nunca é demais lembrar da importância de se considerar que, ao mesmo tempo em que produzem modos de ver, as sociedades não deixam também de serem por eles produzidas. Com referência ao material empírico da pesquisa, em seus depoimentos orais os entrevistados deixam evidente que a maneira como interagiram com as reproduções do *Quarto Stato* estava diretamente relacionada às suas mobilizações políticas e intelectuais no contexto de uma estrutura social com a qual não concordavam e que desejavam transformar. Neste sentido, os modos de ver a imagem apresentaram-se como práticas muito concretas, constituídas em lugares e tempos bem determinados, atravessadas por formas de apropriação que não se produzem fora das relações de poder de cada época.

Entretanto, não há como deixar de considerar que estes mesmos modos de ver lançavam sobre a obra, e sobre os próprios sujeitos que com ela se relacionavam, um certo conjunto de problematizações que interferiam na produção de formas de pensar e no encaminhamento de diversas estratégias de mobilização, contribuindo para a configuração de um novo tipo de sociedade, em alguma medida, diferente da anterior, pronta para sugerir novas formas de visibilidade para *Il Quarto Stato*, atribuir-lhe novas funções e, por isso mesmo, capaz de produzir novas formas de ver e se apropriar desta obra de Pellizza da Volpedo.

Não se trata de propor um esquema mecânico e determinista, tampouco o confortante jogo das causas e conseqüências imediatas, aquele que se apóia em etapas evolutivas e tempos sucessivos para dar conta de explicar as mudanças pelas quais passam as sociedades ao longo de sua história. Mas ao contrário, considerar as contingências e possibilidades, chamando a atenção para a complexidade da relação que se instala entre os modos de ver e as sociedades que os fazem funcionar, onde um tende a ressaltar, modificar, atualizar e produzir o outro.

A afirmativa de que os modos de ver configuram-se a partir da combinação de referenciais tanto individuais quanto sociais precisa ser atravessada, ao menos para tratar das temáticas a que se refere este trabalho, por algumas discussões sobre leituras de imagens e processos de apropriação. Mesmo que aceitemos a proposição, fecunda numa certa medida, de que uma imagem é dada a tantas leituras quanto as aptidões e experiências de seus espectadores, é necessário admitir a presença de algumas delimitações neste campo extenso e aberto que é o da leitura de imagens. A imagem não traz consigo um conjunto de códigos e significados verdadeiros que necessariamente são partilhados por todos os seus espectadores; é evidente que fazer leitura de imagens, construir narrativas sobre elas e permitir que toquem nossos sentidos e emoções são modos que se constituem relacionados a nossas experiências e expectativas, ao nosso repertório de conhecimentos, a nossa forma de ser, perceber e estar no mundo, enfim, à própria maneira como nos constituímos enquanto sujeitos. Também é oportuno considerar que não existe um método estável que determine a “natureza” ou a “essência” do processo de leitura e apropriação de imagens. Contudo, para que não se corra o risco de validá-lo sem nenhuma possibilidade de desassossego, este relativismo precisa ser problematizado, pois as relações que se instalam entre a imagem e o leitor não se configuram, necessariamente, como fortuitas ou contingentes, mas também estão ligadas a questões culturais, pois dependem, na maioria das vezes, de significados estocados e disponíveis na cultura, significados estes que se constituem como mediadores entre dois universos, o da imagem e o do leitor, e que vão atribuir sentidos e validação para aquilo que está sendo visto. Desse modo, é importante reconhecer que toda obra, seja ela texto ou imagem, tanto em seu processo de criação quanto no de recepção, está ancorada em práticas do mundo social e cultural que lhe permitem ser concebida e decifrada pelos muitos olhares.

Alguns dados construídos ao longo da investigação podem contribuir para um melhor entendimento das idéias que estão sendo discutidas. Por exemplo, ao serem apresentados a uma reprodução do Quarto Stato no início da primeira entrevista, *todos* os dezenove narradores que aceitaram participar da pesquisa realizaram uma leitura da imagem onde a maioria dos sentidos evocados relacionava-se à situação dos trabalhadores, sua luta e organização enquanto classe social. Se a ênfase incidir sobre um recorte que considere a idade dos entrevistados, o dado torna-se ainda mais significativo: os seis narradores mais velhos, todos com idade entre 72 e 89 anos<sup>2</sup> e cujas falas não indicam claramente um contato anterior com a imagem em questão, constroem uma leitura da obra destacando a ação dos trabalhadores e seus desdobramentos em lutas sindicais, greves e reivindicações por direitos e conquistas sociais. Interessante apreciar o trecho inicial de uma destas entrevistas:

Essa imagem eu vi. Ela é uma foto clássica, de uma manifestação de trabalhadores em função de seus objetivos. Da reivindicação de suas vantagens, não só do ponto de vista salarial, quanto do ponto de vista de condições de trabalho. Nessa manifestação a gente percebe que os homens estão irmanados com as mulheres na luta dos dois, que era uma luta comum. Sendo que até hoje a mulher ainda não conseguiu integralmente uma situação de total igualdade com o trabalhador homem. Geralmente ela recebe menos do que ele, fazendo igual trabalho. [...] Ela expressa como a própria imagem sugere, ela expressa a ação dos trabalhadores em marcha em função de alguma coisa. Os trabalhadores em marcha, evidentemente, de maneira óbvia até, só podem estar trabalhando e marchando em função de suas reivindicações. Revela aqui, também, o trabalho coletivo, quer dizer, a busca da satisfação de interesses sociais não é resultado da atividade individual de uma ou duas pessoas, é resultado do trabalho coletivo. Essa foto expressa isso: o trabalho coletivo em função de busca de interesses em comuns. [...] Essa imagem que está aqui ela sintetiza, ela simboliza os trabalhadores. Esse tipo de foto aqui eu vi na imagem viva de pessoas caminhando em passeatas, em busca de objetivos, protestando contra algo que, na concepção deles, estava errado. Essa foto expressa isso. (Sr. AMARANTE, entrevista em 14/04/2004)

---

<sup>2</sup> Em respeito à condição etária deste grupo de entrevistados tomei a liberdade de diferenciá-los dos demais narradores, antepondo as palavras “Senhor” e “Dona” aos seus pseudônimos, de maneira que passaram a ser identificados como Sr. Amarante, Dona Alcília, Sr. Pedro, Sr. Rodolfo, Sr. Silveira e Dona Custódia.

O teor descritivo destes fragmentos da narrativa não esclarece se o entrevistado interagiu com a imagem em épocas anteriores de sua vida nem se por ela foi interpelado em suas mobilizações políticas, visto que expressa uma fala que pode muito bem ser produzida num primeiro contato com a obra. Tampouco deixa claro se o narrador procura destacar unicamente o nível da significação e da apropriação que faz da imagem ou se está se referindo a um conteúdo “real” de um evento acontecido em situação histórica específica, em determinado tempo e lugar. Por isso mesmo é que considero a qualidade destes excertos, bem como os dados quantitativos apresentados acima, bastante significativa para demonstrar que os processos de leitura de imagens se constroem a partir de referenciais individuais, ancorados no repertório de experiências e saberes próprios da trajetória de cada indivíduo, mas que também são exercícios que não se constituem separados de relações, significações e sentidos sociais disponíveis e compartilhados no mundo da cultura. Se admitirmos que o exercício do ver comporta a possibilidade de ser visto, por acaso não serão estes mesmos significados que obstinadamente insistem em nos olhar quando vemos alguma coisa?

Uma análise consistente sobre os referenciais individuais e coletivos que constituem os modos de ver não prescinde de um exame mais atento e problematizador sobre os processos de apropriação que envolvem imagens e sujeitos na construção de significados para aquilo que é visto. Apoiado nas idéias de Roger Chartier (2001) é possível afirmar que estes processos precisam ser pensados a partir de uma perspectiva que leve em conta a relação que se estabelece entre a imagem, o suporte que a comunica e o ato que a apreende, visto que é a partir dela, e da interação entre estes três pólos, que se produzem as possibilidades de atribuição de sentidos para os materiais visuais que circulam numa sociedade .

Sob um determinado viés, esta relação pode ser analisada desde uma especificidade que leva em consideração que nenhuma imagem existe, ou assume significações, fora do suporte ou evento em que é apresentada, ou seja, os processos de apropriação de imagens se constituem de maneira correlata aos objetos que lhe conferem visibilidade. A análise da trajetória de um conjunto de reproduções do Quarto Stato, pacientemente construída ainda

neste capítulo, demonstra a impossibilidade de se postular semelhantes movimentos de apropriação para aparecimentos em diferentes suportes, justamente pela inexistência de um princípio único de significação que produza efeitos de sentidos estáveis e permanentes para a imagem em todos os objetos culturais através dos quais ela circula. Ainda é preciso lembrar, mais uma vez, que a maneira pela qual nos apropriamos dos objetos visuais ancora-se em práticas do mundo social e cultural, no tempo e lugar em que vivemos, mas também em nossa trajetória pessoal e em nossa história de vida, o que instiga a pensar na possibilidade de que, mesmo ocupando os mesmos lugares de sujeito, os indivíduos constroem maneiras diferenciadas de se apropriarem das imagens, a partir de suas experiências e das expectativas sobre o conteúdo daquilo que desejam ver. O que não pode deixar de ser considerado é que esse processo não se constitui senão mediado pelos suportes que propagam tais imagens.

A relação imagem/objeto que comunica/modos de apropriação assume uma outra variação se for pensada a partir da tensão que se estabelece entre os protocolos de leitura sugeridos pelos produtores dos objetos que apresentam a imagem e as maneiras como os espectadores relacionam-se com os mesmos. Por mais que os suportes que veiculam os materiais imagéticos suponham atribuição de significados que tentam conduzir o exercício do ver e indicar modos corretos de se apreender uma imagem, os sujeitos buscam, por seu lado, estratégias para escapar deste controle. Segundo Chartier,

As obras – mesmo as maiores, ou, sobretudo, as maiores – não têm sentido estático, universal, fixo. Elas estão investidas de significações plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção. Os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que dela se apropriam. Certamente, os criadores, os poderes ou os experts sempre querem fixar um sentido e enunciar a interpretação correta que deve impor limites à leitura (ou ao olhar). Todavia, a recepção também inventa, desloca e distorce. (1999, p. 9)

Para o autor, a construção de sentidos acontece a partir do encontro de duas intencionalidades: aquela que deseja mostrar alguma coisa e uma outra que se ocupa em apreendê-la. Entretanto, nada há aqui que lembre o sossego das complementaridades desprovidas de conflito e o que deve ser levado em conta é justamente a tensão e o embate que são próprios destes espaços através dos quais os objetos culturais vão sendo investidos de significações. O que precisa ser considerado é que não se pode postular uma relação direta entre os objetos visuais e os sujeitos que olham, pois os processos de recepção não se constituem como simples transferências dos sentidos propostos ou instituídos pelos criadores das imagens ou dos suportes que as veiculam diretamente para o entendimento dos espectadores. A recepção também é criativa, produtiva e não se deixa aprisionar fácil e inteiramente pelos significados que lhe são impostos. Felizmente, como nos lembra Chartier, inspirado em Michel de Certeau, “a leitura é, por definição, rebelde e vadia” (1999, p. 7), e parece que, no caso das imagens, muitos são os artifícios utilizados pelos espectadores para subverter os protocolos fixados pelas práticas que as exibem, num processo que envolve ajustes, resistências e negociações.

Obviamente, a trajetória da obra em estudo deve estar repleta de exemplos interessantes para iluminar esta discussão. Algumas inscrições espaço-temporais descritas e analisadas neste capítulo articuladas às narrativas produzidas pelos entrevistados também podem render outros tantos bons exemplos para demonstrar a complexidade dos processos de apropriação de uma imagem. Mas aqui, por enquanto, um dado bastante pertinente construído a partir do material empírico da pesquisa, é capaz de colaborar no entendimento destas questões. Pelas funções que desempenhou, pela capacidade de interpelar determinados sujeitos em suas mobilizações sociais e pelos usos políticos a que foi submetida, a imagem *Il Quarto Stato* mobilizou em torno de si uma comunidade de espectadores. Provavelmente um grupo de indivíduos que produziram uma maneira muito peculiar de se apropriar da obra, que aderiram ao seu conteúdo e a transformaram em um emblema de suas lutas políticas. Um grupo de pessoas que se deixou contagiar por uma espécie de força motivadora, a ponto de a imagem interferir em suas maneiras de entender o mundo e nele atuar. Vejamos um pequeno trecho do depoimento de uma das entrevistadas:

Mas puxa vida, quantas coisas eu fiz porque esta imagem me inspirou. É verdade. Não que eu tenha pensado assim “bom, inspirado naquilo...”, não é assim, não é tão direto, tão esquemático, mas muitas vezes eu fiquei pensando nessas pessoas, no esforço que elas fazem, que aparece, na maneira como elas estão trajadas e se mexendo, eu fiquei pensando “puxa vida, se elas podem, eu também posso fazer alguma coisa, não é?” Insistir em coisas que a gente acredita, principalmente, tocar a vida à frente, este tipo de coisa. A gente vê assim, “puxa vida, uma mulher trabalhadora com um bebê” e as pessoas estão conversando entre si, tão discutindo, e a gente mesmo naquela época mesmo quando recém [...] a abertura, eu pelo menos, as pessoas com quem eu andava. A gente tinha toda esta história de discutir, de ser democrático, de conversar todas as coisas. (HELENA, entrevista em 26/01/2004)

Interessante também este fragmento da narrativa de outro entrevistado, para quem a imagem era considerada como um elemento identificador de parte da militância dos movimentos sociais:

Então isso tudo, este quadro na parede ele estimulava, que nem um católico tem uma Ceia de Cristo, para nós os politizados e militantes era sagrado ter essa pintura, mesmo que não estivesse na casa de alguém ela circulava no nosso meio, ela circulava como alguma coisa comum e prazerosa, porque chegar na casa de alguém que tivesse esse quadro já era uma espécie de carteirinha de identificação. Tu é politizado, tu é militante, esse quadro te identifica com a nossa luta. (FELIPE, entrevista em 04/07/2004)

Estes e tantos outros excertos das entrevistas parecem indicar um reduzido interesse pelos atributos artísticos da imagem ou pela sua competência em representar um evento “real”, pois o que conta mesmo é sua capacidade de traduzir uma intenção de um determinado grupo, numa sociedade que muitos queriam ver transformada. Analisada por este ângulo, uma comunidade de espectadores pode muito bem restringir as possibilidades de significação de uma pintura, de uma obra de arte ou de qualquer outro material imagético pois, de certa maneira, também passa a criar protocolos de leitura na tentativa de impor ou dar relevo a alguns sentidos que correspondam às expectativas daquele grupo.

Como lembra Chartier, a apropriação “é certamente limitada pelas habilidades, códigos e recursos da comunidade que a pratica”<sup>3</sup>. Entretanto, as normas que procuram garantir o controle da produção de significados podem ser perturbadas ou subvertidas por determinados espectadores que acabam produzindo outras leituras e inaugurando novas maneiras de interagir com as imagens. Ouçamos um outro militante dos movimentos de esquerda:

A imagem foi bastante significativa para aquele momento de organização, dentro daquilo que se buscava construir. [...] E quando eu vejo esses grupos, que eu identificaria como mais burgueses, tentando buscar símbolos operários para identificar as suas lutas, eu cheguei a ver isso até com um certo desprezo, eu diria. E certo desprezo porque os caras estão se referenciando a um quadro de 1901, de uma realidade européia, de outro lugar, quando nós temos esta mesma realidade na sua face cruel, grave. Nós temos aqui na periferia, nós temos aqui no centro da cidade, nós temos em muitos lugares no Rio Grande do Sul. [...] Eu sempre tive uma certa dúvida quando eu via as pessoas com esse quadro, eu tive sempre um certo problema, para algumas pessoas elas tinham um mundo de identificações com esse quadro, eu já ficava com o pé atrás, com as reais intenções. Apesar que eu respeito, porque ele vem da minha origem, que é a luta operária. Eu distingo a utilização que se dá em cima dele, e não que eu queira invalidar a ação das pessoas que o utilizaram. Mas num dado momento eu senti esta coisa como se fosse uma manipulação para fazer dinheiro... (OSVALDO, entrevista em 22/07/2004)

Na entrevista seguinte, o narrador pediu-me para voltar ao mesmo tema, e fez as seguintes afirmações:

Primeiro a minha necessidade de conceituar direito. Não que eu não ache que a imagem é importante. A imagem é importante, agora do ponto de

---

<sup>3</sup> Citação utilizada por Karin Quast em resenha sobre um texto de Roger Chartier, “Gutenberg Revisited from the East”, publicado em *Late Imperial China*, vol. 17, n. 1, 1996, p. 1-9. O trabalho da pesquisadora está disponível no site [http://www.acordeduca.com.br/revistas/rev04\\_tres/resenh/res\\_06.htm](http://www.acordeduca.com.br/revistas/rev04_tres/resenh/res_06.htm). Acesso em 16/11/2004.

vista do desenvolvimento da luta social dos trabalhadores, aqui neste nosso contexto, ela não surge tão rapidamente como resgate da luta de um grupo, ela surge como a identificação histórica de um grupo de pessoas e tal. No meu entender ela deixa de assumir a realidade como ela é, com a cara dos seus personagens, ou seja, a gente idealiza um tipo de trabalhador e não aceita o trabalhador que tem mais próximo, que é aquele que está fazendo a coisa. Então, um certo preconceito, eu diria. (Ibid, 26/07/2004)

O narrador reconhece a importância da imagem no contexto de mobilizações sociais que se efetivava em um dado momento histórico; afirma, também, que não é sua intenção invalidar ou considerar menor a ação das pessoas que utilizaram reproduções da obra em suas lutas políticas. Por fim, diz respeitar *Il Quarto Stato* justamente porque o quadro vem da mesma origem que a sua, os movimentos operários. Mas há que se considerar que se trata de um outro modo de interação com a imagem e uma maneira distinta de apreendê-la, muito diferente da formulação construída pela maioria dos narradores da pesquisa. E mesmo que alguém chame a atenção para o fato de que as narrativas da memória resultam atualizadas pelas experiências atuais dos sujeitos que lembram, e que o conteúdo daquilo que é lembrado não corresponde necessariamente aos tempos e eventos vividos, não há como negar que os excertos apresentados acima se referem a diferenciadas maneiras de compreender a imagem, demonstrando que, se por um lado as competências e os interesses de uma comunidade de espectadores tendem a limitar os modos de apropriação do *Quarto Stato*, por outro algumas recepções particulares conseguem se libertar deste controle e inventar novas maneiras de interação.

As discussões explicitadas até aqui indicam a relevância das construções teóricas de Roger Chartier para a realização deste trabalho, principalmente aquelas relacionadas ao conceito de apropriação, formulação através da qual serão problematizadas as multiplicidades de usos, sentidos e interpretações da imagem *Il Quarto Stato* nas diversas inscrições espaço-temporais descritas e analisadas ao longo do texto. Nesta perspectiva, a seguir, as teorizações sobre a noção de circuito da imagem<sup>4</sup> e a sua utilização operativa,

---

<sup>4</sup> A idéia de trabalhar com o conceito de circuito começou a tomar forma desde que participei do VIII Encontro Sul-Rio-Grandense de Pesquisadores em História da Educação, realizado pela ASPHE (Associação Sul-Rio-Grandense de Pesquisadores em História da Educação) na cidade de Gramado/RS, nos dias 29 e 30

têm a intenção de demonstrar como, no âmbito da pesquisa, foram trabalhados alguns fragmentos da obra deste autor e de que maneira os conceitos “apropriados” puderam tornar-se produtivos para analisar e dar conta de explicar, ao menos em parte, o fenômeno investigado.

## 2- A noção de circuito

As coisas ditas e escritas, as coisas que são pintadas e dadas ao prazer de nossa vista, bem como aquelas lembradas ou esquecidas por nossa memória, merecem ser pensadas desde uma dimensão histórica que leve em conta não somente os tempos e os lugares em que são produzidas e anunciadas, mas também a maneira como produzem sentidos, propõem formas de existência, constituem modos de ser e interferem nos comportamentos dos sujeitos nos diferentes contextos em que circularam. Com a obra de Pellizza da Volpedo não é diferente e a possibilidade de um consistente trabalho de análise das memórias que se constituem a partir das interações com a imagem *Il Quarto Stato* necessita considerar sua trajetória em diferentes circuitos, preocupando-se com as

---

de agosto de 2002. Na ocasião, numa palestra sobre Iconografia e Pesquisa Histórica, a pesquisadora Solange Ferraz de Lima empreendeu uma análise de alguns suportes iconográficos impressos utilizados no contexto escolar na segunda metade do século XX, procurando discutir processos de apropriação e ressignificação de imagens. Segundo a autora, “tais processos podem ser entendidos como resultado de um deslocamento da imagem de seu circuito original de produção para alcançar outro, através de operações tais como cópia, reprodução, adaptação”. Após destacar que a valorização de imagens como recurso pedagógico conduziu à produção de suportes iconográficos de caráter didático, num movimento onde foram mobilizadas imagens produzidas em outros circuitos não diretamente relacionados ao contexto escolar, a pesquisadora passa a demonstrar como a “ressignificação das imagens é resultado de descontextualizações, fragmentações, simplificações formais, generalizações, distorções e justaposições, mecanismos que integram a dinâmica de produção, circulação e apropriação de suportes iconográficos no quadro do que podemos chamar de uma cultura visual urbana”. LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro. *Desenhocop – o ensino através de imagens*. In: *História da Educação*. ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 14, set. 2003, p. 8.

Na presente pesquisa, particularmente ocupada em problematizar as memórias que são produzidas tendo as imagens como evocadores, a utilização da noção de circuito pareceu um procedimento bastante pertinente para pensar as complexas relações que se estabelecem entre produção, circulação e apropriação da obra *Il Quarto Stato* associadas à maneira como diferentes reproduções desta pintura se inscrevem nas memórias dos entrevistados. Além disso, a escassez de textos teóricos dispostos a discutir o circuito de imagem somada a minha insistência em não abandonar esta perspectiva de investigação, levou-me a trabalhar este conceito a partir das formulações teóricas de Roger Chartier, principalmente aquelas que tratam da complexidade que caracteriza a circulação de objetos culturais numa dada sociedade. Os esforços de pesquisa e os resultados desta forma de pensar estão apresentados nas seções intituladas “A noção de circuito” e “O circuito como um conceito operativo”.

condições de produção, circulação e apropriação constituídas em circunstâncias históricas específicas.

Parto do pressuposto de que as imagens não se dão a conhecer a partir de um único suporte. Pelo contrário, cumprem um percurso aportando em muitos objetos e, em cada um deles, de acordo com os olhares, expectativas e experiências dos espectadores, produzem múltiplos sentidos e significações, provocam diferenciados efeitos e induzem a diversas possibilidades de ação. Sendo assim, neste capítulo, são analisadas diferentes inscrições espaço-temporais da imagem *Il Quarto Stato*, apreciando-lhe a trajetória, não a partir de uma lógica linear, constituída por movimentos sucessivos e ininterruptos, mas através de conexões complexas, muitas vezes desordenadas e descontínuas, como forma de chamar a atenção para a multiplicidade de utilizações, para a pluralidade de leituras e para as diversas funções desempenhadas nos contextos em que circulou. Em suma, preocupar-se em demonstrar a carreira e as andanças da imagem *Il Quarto Stato* por diferentes circuitos torna-se uma operação necessária para descrever e analisar o circuito proposto pelas memórias dos entrevistados da investigação, além de constituir uma possibilidade de não permanecer refém unicamente dos sentidos atribuídos em suas narrativas.

No entanto, dois feixes de problematizações precisam ser considerados. Um que está relacionado à própria noção de circuito e outro que justifique sua utilização na investigação. Começamos pelo sentido mais usual da palavra. No verbete “circuito”, do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, encontramos muitos significados para a expressão: linha fechada que limita uma superfície; a parte periférica que cerca alguma coisa; deslocamento espacial em torno de uma área; trajeto ou percurso organizado com escalas e retorno ao ponto de partida, entre tantas outras. Penso que estas definições já bastam para demonstrar a necessidade de que sejam explicitadas algumas considerações a respeito do que a pesquisa pretende apresentar como circuito da imagem *Il Quarto Stato*, de Pellizza da Volpedo, até mesmo como forma de justificar a potencialidade de sua aplicação.

Talvez se torne interessante começar trilhando uma via negativa, ou seja, falando sobre o circuito a partir daquelas utilizações monótonas, determinantes e mecanicistas de que a investigação, nem de longe, pretende lançar mão. A primeira delas é a intenção de opor-se à pesquisa da origem, recusando uma análise do tipo descendente, preocupada em

rastrear a trajetória da imagem desde uma perspectiva linear e evolutiva, numa operação destinada a fixar-lhe a essência e a revelar a feliz plenitude de suas formas e conteúdos originais. Depois, não considerar o circuito como um espaço fechado, restringindo-o, unicamente, ao deslocamento da imagem entre diferentes objetos culturais, ou seja, entre os suportes que a veicularam, sem considerar a complexidade das relações que envolvem os seus processos de produção, circulação e apropriação. Ainda é importante não pensar um circuito como gestor de todos os usos da imagem, reconhecendo nele um projeto que liga todas as suas aparições, como se ele pudesse dar conta das inúmeras conexões, que se entrecruzariam e se reconheceriam, todas elas e uma a uma, a partir de um centro organizador. Pensar desta forma implica a aceitação da idéia de que todas as inscrições espaço-temporais da imagem *Il Quarto Stato* obedeceram, e continuam a obedecer, a uma mesma lógica de funcionamento e estariam ligados a um mesmo princípio de significação, de modo que todas as suas conexões pudessem reconhecer, e mesmo reconhecer-se, a partir de um único centro, como partes coesas de uma mesma natureza, como uma máquina onde todos os mecanismos estivessem submetidos a um único comando e todos os seus movimentos fossem animados por uma única fonte de energia. Desta forma, a noção de circuito necessita prescindir da idéia de que as diversas utilizações da imagem e toda a sua circulação pertençam a uma mesma rede de significação e sejam dirigidas pela mesma forma de historicidade.

Depois dessas advertências, quais as razões que ainda justificam a utilização da noção de circuito? Voltemos ao dicionário Houaiss, que além de significados como percurso, curva, meandro, desvio, destaca a palavra circuito como um “*campo de atividades, de interesses, de possibilidades*”, definições que despertam o interesse de considerá-lo como um espaço aberto, configurado não somente pelos suportes através dos quais a imagem foi veiculada mas, também, a partir das questões relativas aos seus processos de produção, circulação e apropriação. Neste sentido, penso que uma das vantagens de assumir o uso da noção de circuito se constitui em poder demonstrar a multiplicidade de utilizações, a pluralidade de leituras, de releituras, de re-atualizações e as maneiras como as imagens são utilizadas pelas forças em constante disputa, em diferentes situações históricas. Vê-se esboçar, ainda, a necessidade de uma forma de pensar que não exclua a possibilidade de se considerar diversos circuitos, de acordo com as escolhas do

pesquisador e a problemática que pretende discutir e resolver com seu trabalho. Ora, para isto ele precisa redobrar sua atenção sobre a própria história da imagem, precisa estar muito atento para as regras sucessivas, mas também concomitantes, de seu uso. Precisa prestar atenção nas diversas formas de encadeamento, nas diferentes tramas e nos vários passados que, a partir da imagem, podem se constituir ou, dito de outro modo, de que maneiras a imagem pode participar destas tramas e destes passados.

### **3- O circuito como um conceito operativo**

Particularmente no que diz respeito a esta investigação, preocupada com relações entre imagem e memória, muitas são as potencialidades de se assumir a noção de circuito como um conceito operativo. Em primeiro lugar possibilita tratar a imagem *Il Quarto Stato* não como um elemento naturalizado ou um dado absoluto, desprovida de qualquer forma de historicidade, mas permite estudá-la a partir de sua materialidade em diferentes situações de uso e apropriação, nos contextos vividos e lembrados. Esta operação torna possível a constituição de um corpo de informações que aponta para a necessidade de uma análise que leve em conta a idéia de que a imagem não apresenta um sentido permanente e inseparável dela, mas que seus sentidos, e os efeitos que eles provocam, são produzidos nos domínios das interações sociais nas quais ela participa.

Não identificar a obra mais famosa de Pellizza da Volpedo como patrimônio exclusivo de uma dada cultura, ou melhor, de determinados grupos no interior de uma determinada cultura, constitui outra vantagem de operar com a noção de circuito. Segundo Roger Chartier,

[...] já não parece mais possível persistir na tentativa de estabelecer correspondências estritas entre dicotomias culturais e hierarquias sociais, criando relações simplistas entre determinados objetos ou formas culturais e grupos sociais específicos. Pelo contrário, é preciso reconhecer a circulação fluida e as práticas comuns que extrapolam as fronteiras sociais. (2001, p. 230)

É preciso considerar a necessidade de se reconhecer que os materiais culturais (entre eles as imagens) não estão submetidos à circulação em campos restritos e dirigidos a públicos específicos, mas, ao contrário, percorrem caminhos diversos, espalham-se, propagam-se, emprestam-se, visitam, usurpam, deixam-se alcançar, e na complexidade e contingência destes movimentos invertem, subvertem, recobrem, reelaboram seus sentidos e significados. Isso nos permite tomar a imagem não como um produto acabado em si, mas pensá-la sempre em sua relação com os suportes em que é apresentada, os seus campos de circulação, seus públicos receptores, pois os significados que lhe serão atribuídos, os modos de ver, a crença naquilo que está sendo visto, as maneiras pelas quais ela alcança, toca, agrada ou ofende o leitor, depende, entre outros aspectos, dos objetos que lhe conferem visibilidade e legibilidade. Desta maneira, a imagem, o suporte que a apresenta e os movimentos de apropriação mantêm entre si relações complexas, móveis, instáveis, e é esta mobilidade que constitui, em tempos e condições específicas de recepção, as possibilidades de atribuição de sentido para cada imagem. No caso da obra em questão, as narrativas construídas pelos entrevistados mostram que não foram poucos os suportes que a veicularam e os espaços em que esteve presente, ao mesmo tempo em que apontam para diferentes apropriações produzidas a partir de cada um deles.

Desta maneira, a tarefa de pesquisar a trajetória da imagem *Il Quarto Stato* também contribuiu para o entendimento de que os processos de apropriação da imagem não são homogêneos ou seguem um único padrão de significação, subordinados a uma suposta estabilidade de sentidos e funções, nas diferentes temporalidades e nos diversos espaços por onde a imagem circulou. É difícil, senão impossível, produzir significados perenes que consigam mobilizar e instituir consubstanciadas formas de uso e recepção para uma imagem veiculada em suportes e tempos diferentes, como num filme de Bernardo Bertolucci no final da década de setenta, em um livro sobre movimentos de trabalhadores editado no início dos anos noventa, na capa da revista Carta Capital publicada em 2001, quando é reproduzida à exaustão nas coleções de livros didáticos brasileiros do início do século XXI, ou mesmo quando é apresentada na parede de uma das salas do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade de São Paulo. Não se pode postular uma estabilidade de significação para uma imagem nas suas diversas inscrições espaço-temporais na medida em

que se considere a complexidade das transformações da sociedade em que vivemos e, principalmente, dos avanços tecnológicos que a acompanham.

Para além dos interesses de carácter semiótico, sem dúvida importantes numa certa medida, a proposta de dar visibilidade à trajetória da imagem *Il Quarto Stato* permite que a investigação ultrapasse as discussões que conduzem ao estabelecimento de sentidos verdadeiros, ou mesmo unicamente de sentidos, em direção a problematizações que levam em conta as maneiras através das quais a obra participou das relações sociais e como se fez presente em práticas e comportamentos de determinadas pessoas e grupos. Esta perspectiva de trabalho não comporta a formulação de questões relacionadas à autenticidade ou inautenticidade da imagem, não está interessada em precisar se a cena retratada por Pellizza da Volpedo aconteceu “realmente” ou se faz parte da imaginação e da genialidade do artista. Está preocupada em deslocar o foco para um domínio onde o potencial da imagem não se constitui desde seus atributos autênticos ou verdadeiros, mas sim que sua força e vigor se produzem a partir daquilo que é dito e mostrado sobre ela, em condições históricas muito particulares. Desta forma, tanto maior será seu potencial quanto maior for a capacidade da imagem de interpelar os sujeitos em suas práticas cotidianas. Sua autoridade será relativizada pelas maneiras através das quais ela consegue produzir efeitos de verdade. Seu prestígio estará relacionado aos modos como consegue se articular às mobilizações dos homens em suas intervenções sociais.

Operar com a lógica do circuito também torna possível pensar a obra *Il Quarto Stato* de maneira relacional às demais imagens que fazem parte de alguns de seus contextos de circulação, ou seja, aponta para a possibilidade de se analisar sua proliferação depois da segunda metade da década de setenta desde uma perspectiva que leve em conta a veiculação e a utilização de outras imagens relacionadas ao movimento operário. Se tomarmos como exemplo uma parte do material visual utilizado para representar a ação dos trabalhadores nas publicações operárias e sindicais naquele período poderemos perceber uma certa estreiteza deste conjunto iconográfico, limitações que podem ser entendidas a partir de dimensões políticas, estéticas e, principalmente, tecnológicas.

Por fim, estudar a mais famosa obra de Pellizza da Volpedo a partir de diferentes inscrições espaço-temporais possibilita tratar de sua proliferação e ampla reprodução como

uma pista para se pensar os deslocamentos que a transformaram numa imagem emblemática dos movimentos de esquerda, notadamente do movimento estudantil e sindical.

“Ícone da luta pela igualdade”, “emblema do movimento estudantil”, “imagem da minha infância”, “foto clássica” e “cartão de identificação de pessoas ligadas aos movimentos de esquerda”, estas foram algumas das expressões que os entrevistados utilizaram para definir a imagem. Entretanto, considerá-la em diferentes espaços e tempos, lançar um olhar mais demorado sobre as relações estreitas que se instalaram entre ela e os suportes que a veiculam, estudar seu desempenho nos conjuntos iconográficos em que circulou e prestar atenção nos significados e efeitos de verdade que produziu em circunstâncias históricas específicas são procedimentos que permitem avaliar a força da imagem e problematizar a visibilidade que adquiriu nos contextos em que fez parte.

#### **4- O contexto de produção da imagem *Il Quarto Stato***

Se escuta ... passa a avalanche da humanidade  
gente corram e se juntem a ela. O ficar parado é delito  
filósofo deixa os teus livros e te coloca na frente  
Seja a guia pelos teus estudos.  
Artista com ela te junta para aliviar as dores com a  
beleza que saberás apresentar.  
Operário deixa a bodega onde por causa do teu longo trabalho vai te  
consumindo  
e com ela te junta  
e tu o que fazes? Mulher leva contigo a criança  
e te junta à avalanche da humanidade que tem sede de  
justiça – daquela justiça negada até aqui  
e que agora como uma miragem distante resplandecem<sup>5</sup>.

Este pequeno poema escrito no verso de uma das telas que integram o circuito de produção do quadro *Il Quarto Stato* oferece algumas pistas para pensar a obra como um

---

<sup>5</sup> Poema escrito no verso da tela Fiumana, 1895, Pellizza da Volpedo. Disponível em <http://www.brainsuckers.net/komma/pellizza.html>.

objeto material, considerada no âmbito das relações de poder e constituída nos espaços de lutas e de embates entre diferentes forças que formam o social.

Ao mesmo tempo em que circulava por diversos estilos artísticos experimentando novas técnicas e utilizando materiais diferenciados, Pellizza da Volpedo também investia em sua formação intelectual, e na medida em que se acentuavam os contrastes sociais e os desequilíbrios econômicos, o pintor utilizava sua arte como forma de posicionamento e ação sobre a situação sócio-política da Itália oitocentista<sup>6</sup>. O quadro *Il Quarto Stato* é o resultado de dez anos de trabalho, tempo em que o artista esteve envolvido com a tarefa de retratar sujeitos sociais em sua pintura e no qual foram produzidas oito composições, entre esboços, telas e desenhos, até que Pellizza da Volpedo desse por acabada a obra, que Corrado Maltese considera como “*o monumento mais alto que o movimento operário conseguiu construir na Itália*”.<sup>7</sup>

A seguir apresento cada uma delas, com um breve comentário a respeito de suas condições de produção.

---

<sup>6</sup> Giuseppe Pellizza da Volpedo nasceu em 28 de julho de 1868. Aos excertos do diário do pintor apresentados ao longo do texto cabe acrescentar, a título de notas biográficas, que o artista ficou conhecido pelo referido nome justamente por ter nascido em Volpedo, na Lombardia, uma das regiões da Itália, no extremo Norte. Iniciou seus cursos de desenho em 1883, quando tinha apenas quinze anos de idade, assistindo as aulas de Giuseppe Puricelli. Até 1890 já havia freqüentado a Academia de Brera, a Academia de San Luca e a Academia Carrara de Bérgamo. Neste ano o pintor decide retornar para Volpedo e permanecer afastado dos círculos culturais das grandes cidades, ocasião em que começa a desenvolver um estilo artístico próprio. Ao longo de sua carreira, Pellizza da Volpedo se interessou pelos padrões de diferentes movimentos artísticos, entre eles o naturalismo, o divisionismo, o simbolismo e o impressionismo. Preocupado com sua formação intelectual, freqüentou aulas de literatura, filosofia e história no Instituto de Estudos Superiores em Firenze, realizando estudos que colaboraram em reafirmar seus posicionamentos políticos e qualificar seu pensamento filosófico. Mas para uma melhor compreensão do contexto de produção e do uso político que vem se fazendo de *Il Quarto Stato*, penso ser interessante considerar o empenho e as intenções sociais que caracterizaram o trabalho de Pellizza da Volpedo, principalmente nos dez anos que antecederam a finalização da referida obra. A partir de 1891 o artista dedicou-se a uma pintura de caráter notadamente social. Retratou manifestações camponesas, representou o sujeito da greve, chamou a atenção para a universalidade dos direitos humanos, até chegar, em 1901, com *Il Quarto Stato*, numa mensagem política em favor da luta da classe operária. Segundo Aurora Scotti (citada por Bußmann), o próprio título da obra foi inspirado na leitura da “História socialista da revolução francesa”, de Jean Jaurés. Pellizza da Volpedo tentou uma pintura social, procurando realizar uma síntese entre sua arte e as idéias socialistas. Tinha a convicção de que o artista não podia permanecer indiferente às questões sócio-políticas e que seu maior objetivo deveria ser uma sociedade construída sobre bases menos injustas. Foram estes posicionamentos e certezas que fizeram Pellizza da Volpedo ficar conhecido como um “artista engajado”, preocupado com a finalidade social de sua pintura, pois como ele próprio afirmava, “a arte deve ser socialmente útil ao homem tirando-o da realidade sem forma, anárquica, em direção a uma realidade orgânica (...) socialista”. Os dados biográficos de Pellizza da Volpedo foram extraídos do site <http://www.brainsuckers.net/komma/pellizza.html>, em consulta realizada no dia 27/04/2004.

<sup>7</sup> A obra “*Storia dell’arte in Italia. 1785-1943*”, Torino, 1992, de Corrado Maltese é citada por Frédéric Bußmann em um texto extraído da Internet em 27/04/2004, disponível no site referido na nota anterior.



Imagem 1 - Ambasciatori della fame (1891), Pellizza da Volpedo

Este esboço em óleo sobre prancha, datado de 1891, parece ser o primeiro trabalho de Pellizza da Volpedo retratando sujeitos sociais, mais precisamente o sujeito da greve. Nele já está dada a disposição das imagens que, mais tarde, vão compor os dois conjuntos principais da obra *Il Quarto Stato*: as figuras centrais destacadas mais à frente e a massa de trabalhadores que avança logo em seguida. Em seu diário o autor esclarece as intenções desta composição:

[...] dois agricultores avançam em direção ao espectador, são os dois estados ordenados da massa de agricultores que vêm atrás para pedir ao Senhor a causa comum – um deles inteligentíssimo, enérgico, parece que não nasceu para trabalhar no campo, mas para os árduos caminhos do pensamento, o outro que o acompanha é homem de têmpera forte, robusta, bondosa, nele um pouco comum bom senso foi causa da responsabilidade que lhe foi dada – um

companheiro se aproxima deles e quer induzir o chefe a virar para ver a sua mulher com a criança no colo que desmaiou de fome<sup>8</sup>.

A obra *Ambasciatori della fame* foi criada num contexto de crise agrária vivida na Itália a partir das últimas duas décadas do século XIX, e que jogou grande parte dos trabalhadores rurais numa condição de extrema pobreza. Há que se considerar, também, que esta foi a época em que se iniciam as grandes greves dos trabalhadores braçais e nascem os partidos socialistas e operários. Provavelmente estas lutas sociais inspiraram Pellizza da Volpedo a retratar sujeitos de uma manifestação camponesa, embora ainda não apareça explícita toda a força das intenções políticas apresentadas nos quadros que pintou posteriormente evocando a mesma temática. Também há que se pensar no material de imprensa e divulgação destes movimentos populares que estão se organizando e nas obras de outros pintores italianos como elementos inspiradores dos desenhos de Pellizza da Volpedo.



Imagem 2

La piazza caricamento a Gênova,  
Plínio Nominelli



Imagem 3

L'oratore di sciopero,  
Emílio Longoni

---

<sup>8</sup> Este excerto, como a maioria dos dados apresentados sobre o contexto de produção de *Il Quarto Stato* nesta seção, foi retirado de um texto extraído da Internet: <http://www.brainsuckers.net/komma/pellizza.html>, acessado em 27 de abril de 2004. Traduzido por Cristianne Maria Rocha e Antonino Germano.

As obras *La piazza Caricamento a Gênova*, de Plinio Nominelli (imagem 2) e *L'oratore di sciopero*, de Emilio Longoni (imagem 3) são exemplos que demonstram o interesse de alguns artistas contemporâneos de Pellizza da Volpedo pelas temáticas sociais. Estes dois quadros foram expostos na Trienal de Brera de 1891, ocasião em que o pintor do Il Quarto Stato parece ter tido a oportunidade de interagir com inúmeros trabalhos de outros pintores, como Segantini e Previati. Pellizza da Volpedo já havia criado, em 1888, o quadro *La piazza di Volpedo* (imagem 4) e em 1891 trabalha na obra *Paesaggio: piazza Malaspina a Volpedo* (imagem 5), paisagem que vai servir de fundo para uma versão mais acabada dos *Ambasciatori della fame*, um óleo sobre tela concluído em 1892 (imagem 6).



Imagem 4: La piazza di Volpedo, 1888, Pellizza da Volpedo

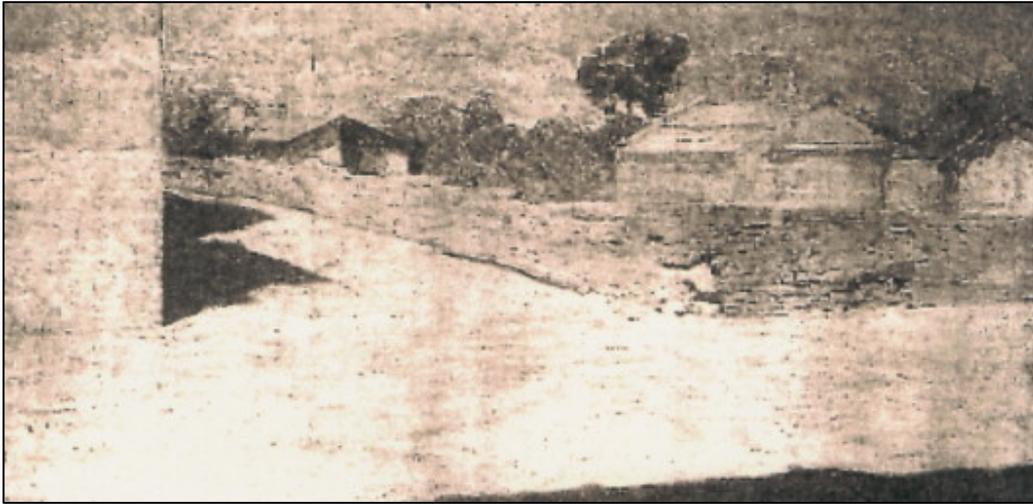


Imagem 5: Paesaggio: piazza Malaspina e Volpedo, 1891,  
óleo sobre tela, Pellizza da Volpedo



Imagem 6: Ambasciatori della fame, 1891-92, óleo sobre tela, Pellizza da Volpedo

Levando em consideração o quadro *La piazza di Volpedo*, pintado em 1888, o esboço de 1891 (imagem 1) e a paisagem da praça Malaspina em Volpedo retratada no mesmo ano (imagem 5), é possível perceber que esta versão dos *Ambasciatori della fame* (imagem 6) realiza uma síntese das obras anteriores. Permanece a mesma distribuição espacial mantendo a parede à esquerda, o conjunto de casas no lado direito e a sombra que domina o primeiro plano, agora muito mais vigorosa e saliente, como se indicasse a autoridade e o poderio do palácio Malaspina, para onde, provavelmente, os trabalhadores estão se dirigindo. As figuras centrais localizadas no plano médio continuam com as mesmas características e o agrupamento no fundo, à direita, já pode ser identificado como um grupo de mulheres, configuração ainda difícil de se perceber no esboço da obra.

A hesitação de Aurora Scotti<sup>9</sup>, em sua monografia sobre o Quarto Stato, de atribuir a Pellizza da Volpedo a autoria do esboço dos *Ambasciatori della fame*, bem como a apresentação dos quadros de Nominelli e Longoni na trienal de Brera de 1891, retratando sujeitos sociais, particularmente sujeitos de greve, abrem possibilidades para entender estas produções de Pellizza da Volpedo como desprovidas de caráter próprio, apontando até mesmo para suspeita de plágio. Certamente que olhares e comportamentos contemporâneos, seduzidos pela mania da novidade ou guiados pela busca da originalidade excessiva poderiam relacioná-la a uma suposta falta de imaginação ou criatividade. Contudo, é premente a necessidade de pensar o tempo do outro, no tempo do outro, e Jorge Coli, a partir da análise da trajetória da imagem Primeira Missa no Brasil, nos convida a pisar com muita cautela neste terreno escorregadio. Segundo ele,

(...) a idéia de plágio (...) deve ser tomada com precaução. [...] O procedimento por citações, dentro da pintura de História, era um instrumento legítimo à natureza do gênero. Os achados insígnies voltavam nas obras mais ilustres, incorporados: a cultura visual configurava-se tão importante quanto a invenção. [...] Os pintores jovens citavam incessantemente os mestres que os precederam, inspirando-se neles. (COLI, 1998b, p. 381)

---

<sup>9</sup> Autora citada por Frédéric Bußmann, no site referido anteriormente e acessado em 27/04/2004.

Neste caso, além do contato com Nominelli, onde Pellizza buscou inspiração para estudar as questões da luminosidade da luz solar e pintar suas primeiras obras com técnica divisionista, um outro exemplo pode iluminar a questão em debate. Trata-se da relação construída entre a obra de Pellizza da Volpedo e a obra de Gustave Courbet. O artista francês, após as revoluções de 1848 na Europa, passou a retratar temas sociais em sua pintura realista, enfocando, principalmente, trabalhadores das classes populares, como mostra o exemplo da obra *Os britadores de pedra* (imagem 7). Janson (2001, p. 887) esclarece que “Courbet encontrara os dois trabalhadores em uma estrada e pediu-lhes para que posassem no seu ateliê”. Interessante considerar que atitude semelhante assumiu o pintor do *Il Quarto Stato*, que solicitou a Clemente Bidone e Giovanni Zarri, ambos pedreiros e trabalhadores da terra, que posassem de modelo para que ele pudesse realizar estudos sobre as figuras masculinas de sua obra.



Imagem 7: Os britadores de pedra, Gustave Courbet

Há também quem procure estabelecer relações entre outra pintura de Gustave Courbet, *Funeraille a Ornans* (figura 8), e seu respectivo esboço (figura 9), com a obra *Il Quarto Stato*. Seja pela evocação aos agricultores, pelas dimensões do quadro ou mesmo pela temática de interesse social, pode-se traçar algumas semelhanças entre os dois trabalhos. Também é necessário não perder de vista a possibilidade de que o engajamento

político de parte da obra de Courbet tenha influenciado o jovem Pellizza, que numa carta escrita a Morbelli, no dia 12 de maio de 1895, afirmava que *“agora não é mais o tempo de fazer a arte pela arte, mas a arte pela humanidade”*.



Imagem 8: Funeraille a Ornans, Gustave Courbet



Imagem 9: Funeraille a Ornans, esboço, Gustave Courbet

Obviamente que não se trata aqui de elaborar um estudo sobre movimentos ou estilos artísticos, justamente por não ser este o tema central desta investigação. As referências a obras e a pintores como Nominelli, Longoni e Courbet fazem parte de uma

estratégia que tem por função sustentar a idéia de que a produção da imagem *Il Quarto Stato* não se configura de forma autônoma e independente, mas está atravessado por saberes e práticas que se efetivam no âmago da sociedade que a produziu e que com ela passa a envolver-se e a se relacionar. O conjunto da obra do artista, a maneira como ele é interpelado pela capacidade expressiva de obras e idéias de outros pintores vinculados a diferentes escolas artísticas, o universo iconográfico disponível, as demandas sócio-políticas e culturais da Itália do final do século XIX são exemplos que podem facilitar o entendimento do complexo processo de criação do trabalho mais popular de Pellizza da Volpedo, chamando a atenção para as possibilidades de anúncio, circulação e funcionamento da obra em circunstâncias históricas específicas.

No entanto, aqui cabe o alerta de que não se pretende a separação das dimensões artísticas e sociais em domínios isolados, pois isto implica excluir a arte do âmbito social e contribui para anuviar uma das idéias que o estudo sustenta, que é a afirmação de que as imagens são objetos materiais que participam das interações sociais, constituem modos de ser e interferem nos comportamentos, de acordo com a maneira pela qual interpelam os sujeitos nos diferentes contextos e tempos em que são dadas a ver.

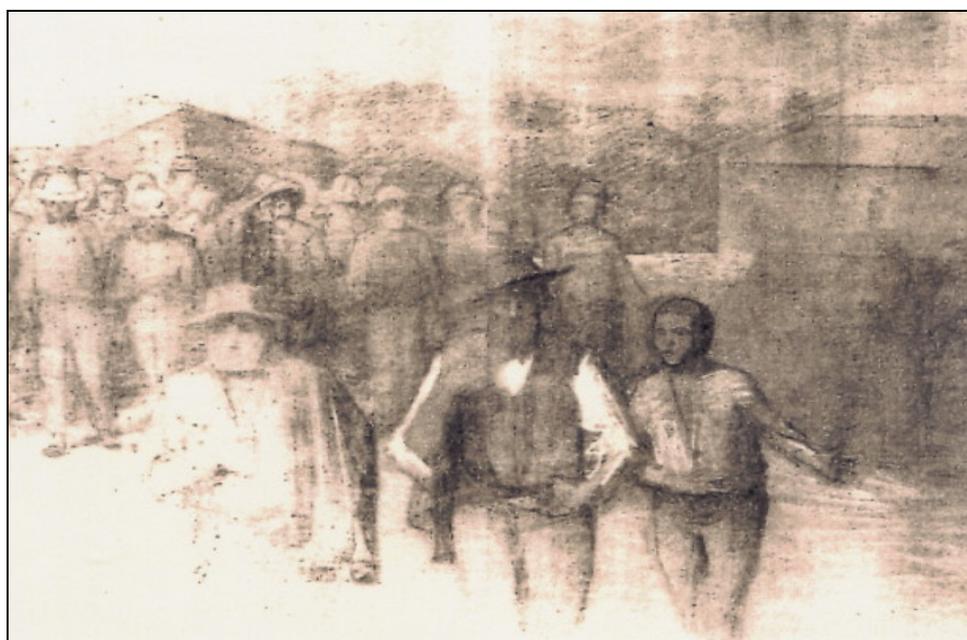


Imagem 10: *Ambasciatori della fame*, 1895,  
desenho em carvão e gesso sobre papel marrom, Pellizza da Volpedo

Os embaixadores são dois que avançam sérios na praça em direção ao palácio do senhor que projeta a sombra aos pés deles [...] avança a fome com as suas atitudes múltiplas – são homens, mulheres, velhos, crianças: esfomeados todos que vêm reclamar aquilo que lhes é de direito – serenos e calmos, de resto, como quem sabe pedir nem mais nem menos daquilo que lhes diz respeito – eles sofreram muito, chegou a hora da recompensa, assim pedem e não querem obter com a força, mas com a razão – alguém poderá levantar o punho para o alto para ameaçar, mas a multidão não está com ele, ela confia nos seus embaixadores. (Diário de Pellizza da Volpedo)<sup>10</sup>

Este pequeno trecho do diário de Pellizza da Volpedo pode esclarecer os motivos pelos quais ele decide retomar o trabalho com a temática social, interrompido durante três anos. Em 1895 cria uma nova versão dos *Ambasciatori della fame* (imagem 10), desta vez um desenho em carvão e gesso sobre papel marrom. Pelas palavras do pintor podemos perceber que sua intenção aponta, inicialmente, para uma ampliação da temática social, visto que a massa de trabalhadores que reclama melhores condições de existência não pode ser identificada somente como camponeses, mas como seres humanos reivindicando o direito ao alimento e à vida. A ausência de ferramentas e utensílios de trabalho agrícola, ao mesmo tempo em que acentua este propósito do artista, também chama a atenção para a negação de ameaças e atitudes violentas, reforçando uma visão positiva dos movimentos de reivindicação e organização dos homens na busca de seus direitos.

O desenho de 1895, contrastando a força e o empenho das figuras centrais com a indefinição da paisagem e das figuras ao fundo, é realizado no mesmo ano em que Pellizza da Volpedo pinta o esboço para seu novo quadro, denominado de *Fiumana*, concluído em 1896 e que pode ser considerado como mais um passo em direção à criação do *Il Quarto Stato*.

---

<sup>10</sup> Citado por Frédéric Bußmann, disponível em <http://www.brainsuckers.net/komma/pellizza.html>. Acesso realizado em 27/04/2004.



Imagem 11: Fiumana, 1895, esboço óleo sobre tela, Pellizza da Volpedo



Imagem 12: Fiumana, 1896, óleo sobre tela, Pellizza da Volpedo

Tanto o esboço (imagem 11) quanto a versão final (imagem 12) do quadro intitulado *Fiumana* tendem a acentuar alguns deslocamentos já iniciados na última versão dos

*Ambasciatori della fame*. Além do interesse pela problemática simbolista, da utilização de diferentes técnicas e da efetivação de novos estudos sobre a cor, nestas duas obras Pellizza parece expressar intenções políticas mais precisas, evocando o significado cada vez mais universal do sujeito social. Foi suprimida a sombra do Palácio Malaspina, em primeiro plano e tão marcante nas produções anteriores, como um indicativo de que a marcha agora não se restringe unicamente aos camponeses que caminham em direção ao senhor para pedir-lhe pão e outras condições mínimas de sobrevivência, mas se amplia como um momento de reivindicação dos direitos humanos universais. Apesar de a posição das figuras centrais permanecer praticamente a mesma, aumentou consideravelmente o número de pessoas que seguem atrás delas, como se a idéia da palavra fiumana, que significa uma massa ou um rio de pessoas, estivesse sendo mais bem retratada nesta última pintura. Segundo Scotti, “a consciência do crescimento do movimento proletário, as notícias de greves, mortes e manifestações de ruas tinham estimulado Pellizza não mais à reprodução de um episódio que dizia respeito a um pequeno grupo de camponeses, mas em direção à epopéia”. (Apud, Bußmann, 2004)<sup>11</sup>

Algumas mudanças atingem os primeiros protagonistas da obra. A imagem do jovem que se dirige a um dos “embaixadores” é transformada em figura feminina com uma criança no colo. Entre os anos de 1895 e 1896 Pellizza da Volpedo também realiza diversos estudos, através de desenhos e cartões preparatórios, envolvendo seus personagens. Parece estar preocupado com questões estéticas de perfeição das formas, o que lhe obriga a elaborar trabalhos preparatórios sobre figura feminina, figuras masculinas e figuras de mãos, estudos que lhe serão muito úteis nos dois próximos trabalhos envolvendo a temática social.

Seja como for, Pellizza segue firme em seus propósitos políticos. Sua visão é a de que a arte deve ser socialmente útil ao homem e com ele deve colaborar na conquista de um mundo com mais igualdade e justiça social. Segundo ele,

---

<sup>11</sup> Disponível em <http://www.brainsuckers.net/komma/pellizza.html>. Acesso em 27/04/2004.

é uma tentativa que faço para elevar-me um pouquinho da vulgaridade dos sujeitos que não são influenciados por uma forte idéia. Tento a pintura social [...]. A minha aspiração à igualdade me fez idealizar uma massa de povo, de trabalhadores da terra os quais inteligentes, fortes, robustos, unidos, avançam como uma avalanche que atropela todos os obstáculos que estão no caminho para alcançar um lugar onde ela encontre equilíbrio. (Diário de Pellizza da Volpedo)<sup>12</sup>

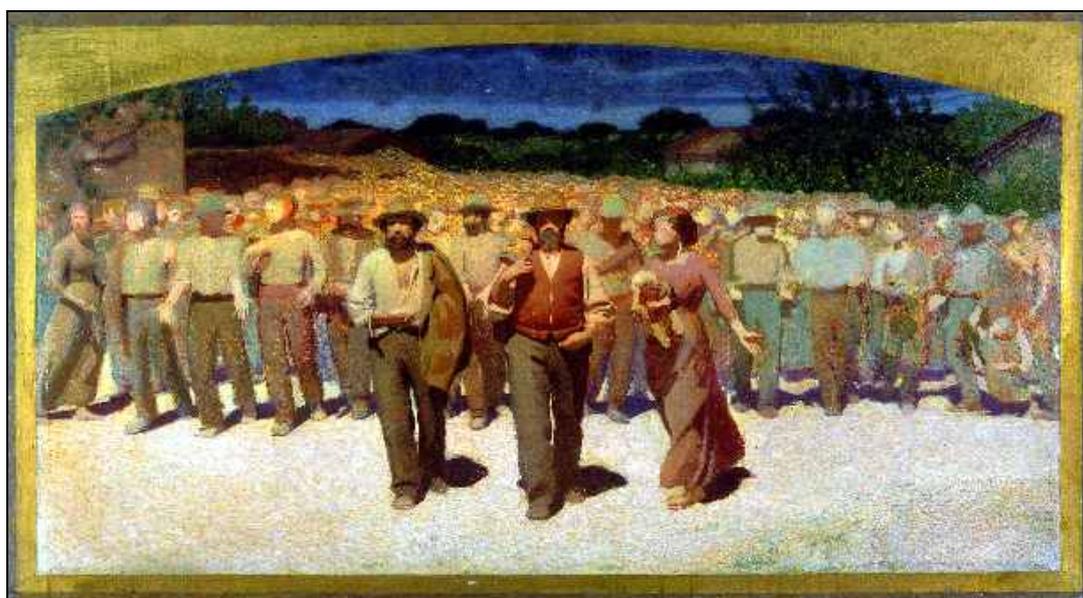


Imagem 13: Il Camino dei lavoratori, 1898, esboço óleo sobre tela, Pellizza da Volpedo

Atravessado pelos efeitos de novos estudos que inspiraram modificações nos aspectos técnicos e artísticos de sua obra e pelas mudanças da situação social e política da Itália, a partir de 1898 Pellizza da Volpedo decide retomar, mais uma vez, através da pintura, as preocupações com o sujeito social. De um lado, parece aumentar o seu interesse pela luz e pela cor, posição que é desdobrada nas questões da luminosidade envolvendo as relações entre as figuras e a nova disposição dos grupos, como também manifesta uma maior preocupação com a expressividade gestual. Por outro lado, desde 1897, na Itália são deflagradas inúmeras greves, tanto urbanas quanto rurais, e o ano de 1898 é marcado por

---

<sup>12</sup> Citado por Frédéric Bußmann , disponível em <http://www.brainsuckers.net/komma/pellizza.html>. Acesso em 27/04/2004.

uma violenta repressão aos movimentos de esquerda que conduzem às manifestações de maio em Milão.

Parte da inovação estética assumida por Pellizza, articulada à percepção de alguns fragmentos da sociedade que vai se modificando, já pode ser sentida na tela *Il Cammino dei lavoratori* (imagem13), esboço criado em 1898 e que vai se constituir como um prenúncio do quadro mais conhecido do artista da cidade de Volpedo. Tudo indica que o seu trabalho sobre o sujeito social está se caracterizando, aos poucos, como portador de um conteúdo político em favor da luta de classe operária. Não mais os camponeses dos *Ambasciatori della fame* organizados em uma manifestação reclamando pão para alimentar a si e a suas famílias e nem tampouco a inspiração simbólica da *Fiumana* destacando uma massa indefinida de pessoas altas e alongadas a reivindicar direitos humanos universais. Agora, como o próprio nome já anuncia, é o “caminho dos trabalhadores” que merece ser destacado, por isso mesmo a atenção deve se concentrar nas imagens de homens do trabalho, definidos com muito mais força e vigor.

Parece que as suas idéias [de Pellizza] sobre sujeito tenham sido influenciadas por idéias sócio-proletárias: não se trata mais de uma avalanche humana, mas de homens do trabalho, que não lutam somente pelo direito universal: o seu caminho é uma luta de classe. Não é uma revolução, as pessoas não correm, mas o seu avançar é lento e pacato, não ameaçador, mas persuasivo e em sua lentidão e firmeza sugerem um sentido de invencibilidade. Pellizza parece estar convencido, como um grande número de artistas do seu tempo, do avançar da classe operária em direção a um mais luminoso futuro, de progresso e de bem-estar. (Bußmann, 2004)<sup>13</sup>

Após finalizar o esboço de 1898, Pellizza começa a preparar aquele que seria o seu quadro mais famoso e que, de certa forma, exigiu dez anos de empenho artístico e intelectual do autor. Mantém a excessiva preocupação com a cor e com a luz, elementos que emprestam à composição uma unidade sensível e sedutora, somados, agora, às inquietações relacionadas aos problemas da sombra e da criação de volumes. O trabalho

---

<sup>13</sup> Disponível em <http://www.brainsuckers.net/komma/pellizza.html>. Extraído da Internet em 27/04/2004.

com a cor tende a criar amenas oposições, evitando o corte brusco e o contraste deliberado, da mesma forma que os exaustivos estudos sobre a luz permitem ao artista apresentar o quadro com uma alta qualidade luminosa, composto por oscilações prudentes e discretas, que sugerem oposições extremamente preocupadas em instalar um clima de equilíbrio ao conjunto da obra, talvez numa clara alusão à maneira como Pellizza da Volpedo considerava que deveria ser o movimento dos trabalhadores rumo a um futuro socialista, mais justo e igualitário.

O contraste mais significativo fica por conta do contraponto entre o fundo não muito detalhado, caracterizado por uma natureza pintada em tons escuros e sem muitas definições, e a intensa luminosidade do primeiro plano, por onde avança a massa do proletariado. Neste sentido, uma rápida investida sobre a dimensão dos significados simbólicos poderia supor que os trabalhadores, por intermédio de sua consciência e ação, teriam as reais possibilidades de abandonar um passado marcado pela exploração e miséria em direção a um mundo socialmente mais equilibrado. Entretanto, ao mesmo tempo em que Pellizza adere à classe operária e chama a atenção para a necessidade de organização de suas lutas, a preocupação de articular a cena ampla do quadro com o trabalho sobre cada figura ou grupo de figuras pode sugerir a complexidade e a indefinição das ações que conduziram a esta sociedade mais justa e à maneira como os trabalhadores poderiam se engajar neste projeto.

Desta maneira, o caminhar com propósitos firmes e seguros pode muito bem ser relativizado pelos diálogos que são travados entre os proletários que fazem parte da caminhada. O que estarão discutindo estes homens que avançam atrás das figuras centrais? Estarão eles concordando ou discordando das idéias insinuadas pelo olhar fixo e determinado dos homens que guiam a marcha? E a mulher se apresenta como mais uma a se juntar ao cortejo ou estará ali justamente para demover o personagem central de seus objetivos e intenções? Todas estas indagações permitem considerar que não há uma uniformidade nas atitudes dos trabalhadores em relação às reivindicações dos seus direitos e que muitas são as possibilidades de atuação e resistência dos homens do trabalho na sociedade em que vivem. Uma especulação possível é a de que Pellizza da Volpedo esteja chamando a atenção para o fato de o proletariado possuir idéias muito claras a respeito da

sociedade que deseja construir, faltando, entretanto, pensar e discutir diferentes maneiras através das quais será possível concretizá-la.

Dando continuidade a um trabalho iniciado em 1895, oportunidade em que realiza o esboço e a versão final da *Fiumana*, entre os anos de 1897 e 1901 o pintor retoma e aprofunda vários estudos sobre figuras e grupos da composição, principalmente sobre os personagens do primeiro plano, agora representados e desenhados em proporções naturais. Como exemplo, podem ser citados os dois *Studio di figura maschile* (imagem 14 e 15), desenhos em carvão sobre papel pintados entre 1898 e 1899 a partir dos retratos de Clemente Bidone e Giovanni Zarri. Pellizza parecia buscar cada vez mais solidez e objetividade, e embora estas duas figuras masculinas não apresentem muitas alterações em relação às obras anteriores, agora são apresentadas sob formas mais simbólicas no que diz respeito à firmeza de suas intenções.

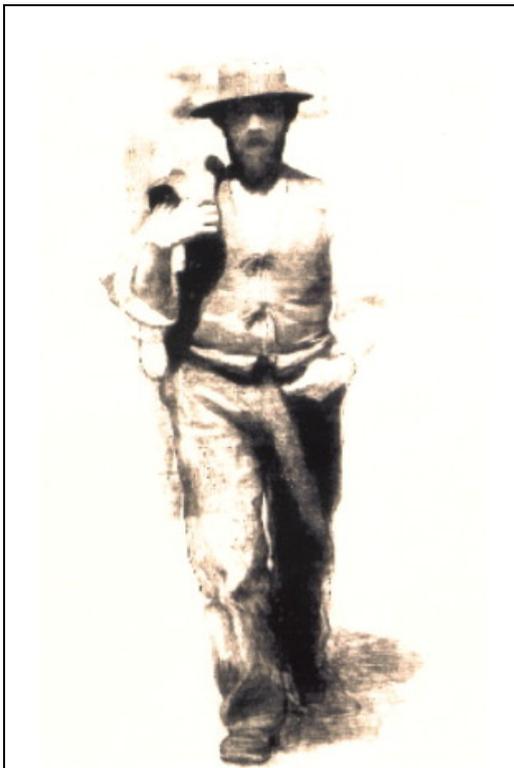


Imagem 14



Imagem 15

Imagens 14 e 15: *Studio di figura maschile*, desenho carvão sobre papel, 1898, Pellizza da Volpedo

Em poucas palavras esta é uma história possível do processo de produção do quadro *Il Quarto Stato* (imagem 16), de Giuseppe Pellizza, mais conhecido como Pellizza da Volpedo, obra que se constituiu a partir de determinadas relações de poder estabelecidas na Itália oitocentista mas que, sem dúvida, também interferiu nos comportamentos de pessoas e grupos dentro desta mesma sociedade que a produziu. Há que se levar em consideração que a opção de estudar e apresentar o contexto sócio-político-artístico no qual a imagem foi produzida não pode ser encarado como uma operação destinada a fixar-lhe a essência de um sentido ou mesmo revelar suas formas e conteúdos originais, de acordo com a vontade ou o “gosto” do seu criador. Pelo contrário, é um procedimento que merece ser considerado como uma tentativa de levantar problematizações e sustentar idéias relacionadas não só ao processo de produção, mas também aos espaços de circulação e, principalmente, às práticas de apropriação da obra em outros contextos e em outras condições históricas específicas.

O quadro é resultado de dez anos de intenso trabalho do pintor. Entretanto, as pinturas, os desenhos e os esboços elaborados ao longo desta década (1891-1901) não podem ser considerados como criações regidas por uma mesma lógica, visto que em alguns quadros podemos perceber a intensidade do modo de atuar de um artista-pintor, profundamente preocupado com as questões de estilo e técnica, enquanto que em outros momentos é muito mais explícita a posição do artista-engajado, fortemente interpelado pelas questões sociais e pelas lutas políticas, travadas na Itália do final do século XIX e início do século XX.

Os dez anos que decorreram entre o primeiro esboço dos *Ambasciatori della fame* e a versão final do quadro *Il Quarto stato* constituem um tempo em que Pellizza teve a oportunidade de exercer experimentações técnicas e demonstrar amadurecimento intelectual. Arte, política e filosofia se articulavam num complexo feixe de interações sociais e relações de poder que possibilitavam ao artista observar o mundo a partir de um lugar muito particular, ora constituído como janela, ora constituído como espelho, mas de onde, certamente, não tinha o privilégio de olhar sem ser visto.



Imagem 16: Il Quarto Stato, 1901, óleo sobre tela, Pellizza da Volpedo

### **5- A imagem em circulação: deslocamentos e apropriações**

Como já foi dito, uma das virtudes dos procedimentos de pesquisa ancorados no estudo das diferentes inscrições espaço-temporais da imagem *Il Quarto Stato* reside na possibilidade de pensá-la a partir de sua materialidade inscrita em diferentes situações de usos e apropriações. Nesta seção serão retomadas algumas problematizações já explicitadas anteriormente, principalmente aquelas que dizem respeito à utilização e à operacionalização da noção de circuito, tarefa necessária na medida em que se pretende descrever a circulação da referida imagem em diferentes espaços e tempos como uma possibilidade de melhor entender e analisar as memórias construídas a partir dela, pelos entrevistados da pesquisa.

Contudo, é interessante considerar que aqui não se trata de uma operação destinada a confrontar o material iconográfico e escrito com os depoimentos orais construídos pelos narradores, como forma de filtrar nestes últimos o que neles poderia ser apreciado como real e verdadeiro. Ao contrário, o que se pretende com tal procedimento é criar uma dinâmica de trabalho que autorize colocar todos estes dados da pesquisa em constante diálogo e, antes de tornar-se refém ou se deixar capturar pela rede explicativa que os entrevistados tentam dar às suas narrativas, permitir à análise uma certa competência que

possa dar conta da complexa relação que se instala entre os elementos que fazem parte dos contextos vividos e aqueles outros, que dizem respeito à ordem daquilo que é lembrado.

O que precisa ser considerado com um pouco mais de atenção é o fato de que a construção de significados elaborados pelos entrevistados em tempos e espaços bem definidos no interior de certos processos de apropriação, foi atravessada, de forma quase visceral e decisiva, pela capacidade que a imagem *Il Quarto Stato* apresentou de interpelá-los em suas vivências cotidianas e também pelos efeitos de verdade que produziu nos e pelos espaços e suportes através dos quais circulou. Da mesma maneira, é importante destacar que a narrativa construída no tempo presente, através das memórias, por sua natureza e força discursiva, tende a produzir, re-atualizar e emprestar novos matizes e nuances para significados anteriores, bem como consegue encontrar forças para instituir novos lugares e definir diferentes sentidos a determinadas experiências passadas vividas pelos sujeitos, que agora se disponibilizam a lembrar eventos de sua vida tendo a obra de Pellizza da Volpedo como elemento evocador. Daí a importância de procedimentos de pesquisa que não considerem como categorias separadas, imóveis, estanques e incomunicáveis o circuito da imagem e as memórias que se constituem a partir dela, mas, ao contrário, possam demonstrar a interação entre imagem e memórias, e a maneira como uma, incessantemente, tende a produzir a outra.

A proposição de que nenhuma imagem existe fora do suporte em que é apresentada, concatenada à idéia de que o potencial de cada uma delas está diretamente relacionado à maneira como consegue se articular às mobilizações dos homens em suas intervenções sociais é um excelente ponto de partida para descrever a participação e o sucesso da imagem *Il Quarto Stato* no filme *1900 (Novecento)* e a evocação privilegiada de alguns entrevistados a respeito deste trabalho de Bernardo Bertolucci.

O filme narra a história das relações entre o filho bastardo de camponeses italianos e o herdeiro de uma rica família de latifundiários. Nascidos no mesmo dia e amigos desde a infância, Olmo e Alfredo passam a perceber que suas posições políticas, econômicas e sociais, aos poucos, vão constituindo lugares ideologicamente antagônicos para cada um. Apesar de assuntos de extrema importância que estavam na ordem do dia no cenário italiano e mundial da primeira metade do século passado, como as questões relacionadas ao

socialismo, ao comunismo e mesmo aquelas ligadas à ascensão e vigência do fascismo, parece que o filme foi significativo senão para uma parte da esquerda brasileira, ao menos para uma parcela daqueles que se consideravam parte da esquerda entre as décadas de 1970 e 1980 no Brasil, justamente por levantar algumas bandeiras que diziam respeito à exacerbação da luta de classes ou a temas estreitamente a ela relacionados. Segundo um dos entrevistados, que evocou o filme de Bertolucci em vários momentos, este foi o principal suporte através do qual ele interagiu com a imagem:

Me lembra o filme *1900*. Eu vi com um amigo chamado L. I., nós vimos no cine Roma, que não existe mais hoje. A gente na época tinha uma militância política bastante intensa. Na década de 70 e 80 marcou muito esse filme. Porque é um filme da evolução do capitalismo na Itália, e sobre o surgimento e o final do fascismo na Itália. É do Bertolucci né? E na época a gente, assim, imbuído muito do espírito marxista, a gente adorou o filme. O filme foi marcante por toda a questão do fascismo, da guerra, da burguesia, do proletariado, representado pelos dois amigos, que foram amigos durante todo filme praticamente. [...] Eu sei que foi um filme que marcou uma geração inteira naquele período, porque ele é um filme claramente de esquerda. Eu me lembro claramente que ele discute uma questão que, para nós, era importante naquele período que era uma questão da revolução. No final eles entregam as armas, e essa questão é uma questão muito importante para a gente naquele período. Revolução violenta ou não, as questões do Lênin, então para nós naquele momento que eles entregaram as armas e disseram, eu lembro claramente, “o patrão morreu, o patrão morreu, o patrão morreu”. E na verdade o rapaz não tinha morrido, porque eles só entregaram as armas. E na prática o capitalismo voltou a reinar aquela coisa toda. Então isso é uma coisa que marcou a gente porque nós tínhamos muito essa discussão da revolução. Quer dizer, a revolução mais do ponto de vista do Lênin, a revolução violenta, o partido revolucionário aquela coisa toda. Então essa questão da revolução violenta, de tomar o poder pelas armas, foi uma coisa que marcou muito aquela geração toda da década de 70 e 80. (ROGÉRIO, entrevista em 01/04/2004)

Para além de um processo de reprodução em grande escala que já se iniciava em Porto Alegre, é lícito afirmar que o filme *1900* se constituiu como uma peça importante no jogo através do qual a obra *Il Quarto Stato* vai se transformando numa imagem importante

para os movimentos de esquerda, principalmente o estudantil. Há que se levar em conta que ela é apresentada na abertura de um filme de Bernardo Bertolucci, considerado um dos grandes diretores do cinema italiano, num trabalho que ele próprio define como otimista, pois entende que o “*otimismo é a condição fundamental requerida para aderir, por qualquer meio que seja, à luta de classes*”<sup>14</sup>. Parece que essa decisão de se colocar mais ao lado do campesinato provocou diversas reações, muitas delas acusando o filme de maniqueísta e chamando a atenção para uma lógica através da qual o diretor parecia separar “anjos para um lado e bestas para o outro”. Numa matéria publicada no Jornal da Tarde de São Paulo, o crítico Lauro Machado Coelho escreve que,

[...] os camponeses de Bertolucci são tão naturalmente bons e tão rousseauisticamente puros quanto os seus patrões são corrompidos, desonestos, apodrecidos. O esquema mocinho/bandido esvazia qualquer reflexão ideológica. (24/11//1978)

Algumas cenas, como as seqüências finais mostrando camponeses perturbados e vingativos julgando fascistas e patrões, parecem apresentar um contraponto às idéias dualistas envolvendo o bem e o mal. O próprio Bertolucci defendia-se destas críticas, na entrevista já citada, evocando passagens e personagens, tentando destacar o equilíbrio ideológico de sua obra:

Os críticos que acusam o filme de maniqueísmo porque todo o mal está de um lado e o bem do outro lado, são realmente uns impostores. Eu não penso que haja qualquer parcialidade escolhendo o lado dos camponeses. Eu filmei a parte I com muito amor, ela tem muito atrativo. Mas quando o fascismo chega, obviamente o filme segue uma certa idéia política. Se o filme fosse maniqueísta, eu não teria incluído Ada. Ela é um personagem burguês, mas fascinante, representando uma burguesia perdida, uma burguesia sentindo sua própria morte e decadência, mas a qual também é atrativa. [...] Se eu fosse tão maniqueísta, tão stalinista

---

<sup>14</sup> Entrevista concedida a Giovanna di Bernardo, publicada na Revista Cinema/BR em dezembro de 1977.

para dizer que todos os camponeses são anjos e que todos os burgueses são diabos, eu não teria feito essa cena. Creio que eu devo começar a fazer filmes 16 mm P&B a fim de manter certas pessoas calmas. (BERTOLUCCI, entrevista citada)

Fazer a apologia do Partido Comunista Italiano, assumir uma narrativa panfletária, não levar em conta a complexa sedução que o fascismo exerceu sobre grande parte do povo italiano, produzir uma interpretação “fácil” da história, manchar o significado do filme com o capital americano que o financiou, constituíam-se como tantos outros “juízos” formados a respeito da obra de Bernardo Bertolucci. Entretanto, a circulação de tais informações e opiniões parecia fazer aumentar o interesse pelo filme, justamente porque uma parcela da esquerda, pelo menos aquela ligada ao movimento estudantil e acadêmico, que se pensava um pouco mais intelectualizada, considerava a obra do diretor italiano como uma possibilidade de ampliar o debate sobre um tema de exacerbada importância como era o da luta de classes, principalmente para espíritos que compartilhavam de um pensamento marxista-militante. Esses eram interpelados pelo filme de Bertolucci de maneira muito incisiva, justamente porque as histórias e as imagens da obra se articulavam às suas mobilizações sociais e, certamente, funcionavam como vetores na produção de comportamentos e no encaminhamento de ações políticas, mesmo que fosse para discordar.



Outro dado interessante a considerar é que o conjunto dos entrevistados que realizavam a militância política junto aos movimentos estudantis universitários entre as décadas de 1970 e 1980 traçam uma conexão muito estreita entre *Il Quarto Stato* e o *Novecento*. Alguns deles, inclusive, identificam o quadro de Pellizza da Volpedo com o nome 1900, mesmo título que o cineasta italiano atribuiu à sua obra. Esta constatação nos faz acreditar numa relação de solidariedade entre a imagem e o suporte que lhe dá visibilidade, no complexo processo através do qual os entrevistados se apropriaram destes materiais visuais.

Embora os objetos de divulgação do trabalho de Bertolucci apresentassem diferentes cenas e fotografias, como o cartaz exposto nos cinemas onde o filme foi exibido

em Porto Alegre (imagem 17), parece que a força evocativa da imagem *Il Quarto Stato* é incontestável, principalmente quando se trata das memórias políticas que se constroem tendo o Novecento como elemento mediador. Vários fatores, entre eles alguns não-cinematográficos, concorrem para esta situação. A trajetória político-artística dos dois autores, a temática social que ambas as obras procuram representar e discutir, a beleza estética da qual Bertolucci se utiliza para traçar um interessante painel das lutas camponesas do início do século XX, a demorada cena inicial onde os créditos do filme são projetados sobre a figura do quadro de Pellizza da Volpedo (imagem 18), como mostra o fotograma capturado em imagem VHS, tendo ao fundo a sugestiva música de Ennio Morricone, parecem constituir elementos importantes para explicar a relação pintura/filme evocada em vários depoimentos. Entretanto, mais do que tudo, é necessário considerar que é a capacidade interpelativa do conjunto imagem/suporte que vai constituir um campo fecundo de possibilidades para que os sujeitos entrevistados associem o material visual em questão às suas experiências e expectativas individuais, ao projeto de sociedade que consideravam justo e solidário e à maneira como gostariam de encaminhar suas ações políticas no mundo, facilitando, desta maneira, a interação evocativa entre a pintura de Pellizza da Volpedo e o filme de Bernardo Bertolucci.



Imagem 18: Fotograma do filme 1900, de Bernardo Bertolucci, 1976

Ainda no campo do cinema, uma outra referência à obra *Il Quarto Stato* é evocada por dois entrevistados. Trata-se do filme *Germinal*, uma produção francesa dirigida por Claude Berri, lançada em 1993. O filme, baseado no romance homônimo do escritor Emile Zola, procura retratar as condições de vida e de trabalho dos operários das minas de carvão do século XIX no interior da França. Ao mesmo tempo em que apresenta as dificuldades enfrentadas pelos mineiros, debilitados ao extremo devido à crueza de sua rotina de trabalho e ao tratamento desumano a que são submetidos na escuridão das minas e fora delas, o filme também procura mostrar atitudes mais ofensivas destes trabalhadores na luta contra a opressão que sofrem por parte de seus patrões, que vivem numa situação de luxo e ostentação às custas do trabalho de seus empregados. O tom agressivo com que o diretor envolve muitos momentos do filme parece querer chamar a atenção para o fato de que a luta de classes ainda não acabou, sugerindo que enquanto persistir um sistema econômico que separe burgueses ricos de um lado e operários pobres de outro, cada vez mais se tornará pior a desigualdade social e a exploração que os empregadores exercem sobre os trabalhadores, que devem estar organizados e mobilizados em suas lutas sociais a fim de assumirem uma posição de combate frente à cruel situação de opressão a que estão subjugados. O conflito está claramente exposto no filme, cabe ao espectador escolher o partido que pretende tomar.



Imagem 19



Imagem 20

Imagens 19 e 20: Fotograma do filme *Germinal*, de Claude Berri, 1993

Mas *Germinal* não traz referências tão explícitas ao quadro *Il Quarto Stato* como fez Bertolucci em sua obra. Na verdade, é na construção de uma cena em movimento, onde os mineiros dirigem-se ao encontro do patrão para tratar de assuntos relacionados à reivindicação de aumento salarial e melhores condições de vida e trabalho, que se pode perceber uma alusão à pintura de Pellizza da Volpedo, como mostra o fotograma também capturado em VHS a partir do congelamento da imagem de uma das seqüências do filme (imagem 19). A ambientação do espaço, a configuração do plano geral da cena, a disposição das figuras centrais, a mulher que caminha com o bebê no colo (imagem 20), a temática de caráter reconhecidamente social, bem como o empenho e a determinação dos trabalhadores na luta por seus direitos são elementos que remetem fortemente à pintura de Pellizza da Volpedo e que, com certeza, muito contribuem para que a relação entre a imagem *Il Quarto Stato* e o filme *Germinal* seja evocada pela memória dos entrevistados. No entanto, outros aspectos merecem ser considerados, como sugerem alguns trechos das entrevistas:

Bom, primeiro vem várias imagens na minha cabeça. Primeiro, a luta dos trabalhadores. Eu acho que isso é a primeira imagem que me vem. A luta dos trabalhadores, a organização dos trabalhadores, a união dos trabalhadores. Me lembra também, historicamente, um processo de lutas, principalmente a imagem que me vem mais presente do século 19, quando os trabalhadores estavam tentando avançar nas suas conquistas sociais, nas suas conquistas de direitos, principalmente no século 19. Me vem também um filme na minha cabeça que é o filme *Germinal*, com o Gerard Depardieu. Eu acho que é sobre um livro, *Germinal*, que eu não lembro o autor agora, muito presente. (HENRIQUE, entrevista em 07/04/2004)

Esta foi a resposta dada por um dos entrevistados, no momento inicial do primeiro encontro, quando, ao deparar-se com a imagem, foi perguntado se a conhecia e o que lembrava a partir dela. E prossegue:

Essa é a imagem que me fica, mas, sobretudo, é também associado a todo um conhecimento histórico que a gente tem de luta dos trabalhadores. Eu acho que tem muito a ver, também, porque eu sou professor de história, me envolvi muito com leituras sobre esse período. Um outro livro que me vem à cabeça, que é um livro fantástico, que eu acho que desnuda e revela muito da situação da classe trabalhadora, um livro especial que é "A situação da classe trabalhadora na Inglaterra no século 19" que é do Frederic Engels, o companheiro do Marx, que é um livro pra quem quer conhecer um pouco da situação inicial dos trabalhadores sob a égide da burguesia, a burguesia era um sistema em formação pelo capitalismo nesse século 19 e início do século 20, acho que é um livro obrigatório para se ler. Tem uma passagem que eu acho fantástica do Engels, onde ele fala das situações, inclusive de conflitos que existiam entre os trabalhadores ingleses e os trabalhadores irlandeses naquele período. Inclusive até de disputa entre ambos, porque os trabalhadores ingleses, eles tinham um limite, era a batata inglesa e os irlandeses se submetiam, aceitavam se submeter a receber salários que quando muito conseguiam comprar a casca da batata. Então, é uma situação deplorável e por isso essa disputa de mercado de trabalho. Então é outro livro também que pra mim tenho muito presente e que a gente poderia associar a essa foto naquele período. Tem um filme, eu acho que é do Bertolucci, se não me falha a memória... (Ibid, 07/04/2004)

Ao mesmo tempo em que o narrador estabelece uma estreita relação entre a imagem e o filme, construída a partir da interação de significados comuns a ambas as obras, reconhece, também, que as lembranças por ele evocadas estão diretamente associadas a um conjunto de conhecimentos históricos sobre as lutas dos trabalhadores, construídos em suas experiências docentes e de leituras. Quer dizer, para além do entendimento de que todo material visual, tanto em sua criação quanto nos complexos processos de apropriação, está ancorado em práticas do mundo social e cultural que lhe permite ser concebido e decifrado por muitos olhares, o trabalho da produção de memórias tendo a imagem *Il Quarto Stato* como elemento evocador, pelo menos aqui, está atravessado por uma dimensão muito particular que é constituída a partir da articulação dos lugares de sujeito ocupados pelo entrevistado, neste caso específico, um professor de história, sindicalista, participante ativo dos movimentos de esquerda, leitor assíduo da literatura marxista, provavelmente sensível às questões sociais e, por isso mesmo, instado a dar atenção a objetos visuais que abordam temáticas engajadas política e socialmente.



Material  
promocional  
do filme  
"Germinal",  
de Claude Berri

Pelo menos a título de ilustração, cabe ressaltar a semelhança formal entre a imagem *Il Quarto Stato* e o material promocional do filme *Germinal*. Para além das cenas já comentadas anteriormente, como mostram as imagens 19 e 20, o cartaz de divulgação do trabalho de Claude Berri (imagem 21) apresenta um Gérard Depardieu muito próximo dos Embaixadores de Volpedo, tanto pela postura determinada com que guia a marcha dos trabalhadores, como pela firmeza do olhar e pela precisão dos gestos que marcam a sua figura. As tonalidades das cores deste material estão muito próximas daquelas utilizadas pelo artista italiano e a intencionalidade da mulher que acompanha a marcha dos operários não parece ser muito diferente daquela da obra de Pellizza da Volpedo.

Também merece destaque uma edição do livro *Germinal*, de Émile Zola (imagem 53), publicada pela Abril Cultural em 1981, que ostenta majestosamente a imagem *Il Quarto Stato* em sua capa interna, numa reprodução em preto e branco muito bem elaborada. Isto demonstra que o circuito de uma obra é constituído pelo seu deslocamento por diversos contextos, e que vai se configurando, ainda, a partir das releituras que dela vão sendo elaboradas, bem como das versões, das cópias, das citações...

Um outro objeto cultural que passou a reproduzir a pintura de Pellizza da Volpedo de forma sistemática é o do livro didático de história. Uma das entrevistadas, professora de história que vem lecionar em Porto Alegre na segunda metade da década de 1980, relata que neste período, os manuais da disciplina já veiculavam esta imagem, seja na capa ou no capítulo que tratava do socialismo. Segundo ela,

esta imagem estava em muitos livros didáticos de segundo grau, como o livro do Aquino, por exemplo. Vários livros, esta foto passou a ser foto de todos os livros de história, que estavam um pouquinho mais à esquerda, e os livros de história passaram a usar o materialismo dialético como teoria, como metodologia de trabalho, todos eles tinham essa gravura, ou na frente ou na parte onde seria idade moderna ou contemporânea, alguma coisa assim. (HELENA, entrevista em 26/01/2004)



Imagem 22: Il Quarto Stato, reprodução no livro didático Nova história crítica, de Mário Schmidt, 1996

Durante a década de 90 a obra *Il Quarto Stato* continuou sendo difundida nos manuais didáticos de história produzidos no Brasil. A imagem 22 mostra a reprodução da obra de Pellizza ilustrando um texto intitulado “O revisionismo e a falência da Segunda Internacional”, como parte do capítulo sobre a Primeira Guerra Mundial, no livro “Nova História Crítica”, de Mario Schimidt, publicado em 1996. Em busca de dados mais atualizados consultei as coleções aprovadas pelo Ministério da Educação no Programa Nacional do Livro Didático de 2005. Neste trabalho de investigação tive acesso a vinte obras, de um conjunto de vinte e duas recomendadas pelos pareceristas da comissão avaliadora. A imagem em questão está veiculada em cinco obras, apresentada em vários tamanhos, acompanhada por diferentes tipos de legendas, e integrando capítulos sobre diversas temáticas, como mostra o quadro abaixo:

<b>Título da coleção</b>	<b>Autor</b>	<b>Unidade/Tema</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Assunto</b>	<b>Legenda</b>
<b>Para compreender a história</b> (8ª. série)	Renato Mocelin	A expansão do capitalismo	Revolução Industrial	Repercussões da Revolução Industrial	A classe operária entre em cena. Quadro de Giuseppe Pellizza de Volpedo.
<b>Nova História Crítica</b> (7ª. série)	Mario Schmidt	*****	Doutrinas Sociais	Em todas as páginas do capítulo	O proletariado exige seus direitos (pintura de Volpedo, 1905)
<b>Historiar</b> (7ª. série)	Dora Schmidt	O mundo do trabalho e o direito ao trabalho	Trabalho e produção industrial	Documento, seguido de atividade específica	O Quarto Estado. Obra do italiano Giuseppe Pellizza da Volpedo, 1901.
<b>Tempo e Espaço</b> (7ª. série)	Flavio Berutti	Uma época revolucionária	O movimento operário e o socialismo	Início da unidade e no trecho sobre o anarcossindicalismo	Volpedo. O quarto Estado.
<b>Descobrimo a História</b> (8ª. série)	Elio Bonifazi e Umberto Dellamonica	A ascensão da burguesia	A sociedade do mundo industrial	Socialismo científico	O quarto estado, de Pellizza da Volpedo.

Diferentemente de imagens que servem à representação de determinados temas históricos, como é o caso da Primeira Missa no Brasil ou o Sete de Setembro de 1822, que invariavelmente são mostradas nos capítulos que tratam do descobrimento e independência do Brasil, respectivamente, a imagem de Pellizza da Volpedo, até mesmo pela sua abordagem de caráter reconhecidamente social, vem sendo apresentada para diversas séries,

vinculada a diferentes temáticas, que vão desde a Primeira Guerra Mundial até a Revolução Industrial e o anarcossindicalismo. De um modo geral, a imagem é veiculada de forma não articulada ao conjunto do texto, muitas vezes nem sequer preocupada em auxiliar a sua leitura. Em outros casos, a função da figura, no lugar onde está colocada, não parece suficientemente clara, dificultando até mesmo a possibilidade de pensá-la como ilustração ou reforço do texto escrito. Na maioria das vezes, a legenda não indica o título da obra ou ano de sua produção.

A título de curiosidade, cabe destacar a maneira como a imagem *Il Quarto Stato* é mostrada nos livros didáticos de Flávio Berutti e de Mario Schmidt. Na coleção “Tempo e Espaço” ela aparece reproduzida duas vezes, a primeira como ilustração do início da unidade denominada “Uma época revolucionária”, numa dimensão de 25x19 cm, ocupando o espaço de duas páginas (imagem 23) e a segunda fazendo parte do capítulo que trata sobre o “Movimento operário e o socialismo”, ilustrando particularmente o texto sobre anarquismo e anarcossindicalismo. Na coleção “Nova História Crítica”, a imagem de Pellizza da Volpedo é apresentada dezenove vezes, a primeira delas, em tamanho de 11x20 cm, ilustrando o início do capítulo “Doutrinas Sociais” (imagem 24), e as outras compondo a moldura de rodapé nas demais páginas do referido capítulo.



Imagem 23: Reprodução do Quarto Stato no livro didático Tempo e Espaço, de Flávio Berutti, 2002



Imagem 24: Reprodução do Quarto Stato no livro didático Nova história crítica, de Mário Schmidt, 2004.

Cabe ressaltar que o objetivo aqui não é o de elaborar um inventário completo que permita analisar todos os aspectos iconográficos dos livros didáticos, mas antes apresentar alguns dados que demonstrem os modos como a imagem pesquisada vem circulando nestes manuais. Seja considerando o livro didático de história como um lugar de memória e formador de identidades, como o faz Thais Nívia de Lima Fonseca (2002), ou mesmo reconhecendo-o como objeto cultural, da maneira que argumenta Arlette Gasparello (1999), não se pode negar a força destes impressos nos processos de divulgação e propagação de imagens, sendo necessário considerar que um estudo sobre a trajetória das reproduções da obra *Il Quarto Stato* precisa levar em conta sua proliferação nos livros didáticos de história, devido a sua intensa circulação e à pluralidade das práticas de leitura a que são submetidos, de acordo com o contexto geral do sistema educacional e da própria sociedade através da qual estes artefatos culturais ganham visibilidade.

É sabido que cada vez mais os autores interferem menos na composição final de seus livros. O crescimento vertiginoso do consumo de livros didáticos no Brasil, nos últimos anos, impulsionado principalmente pelo Programa Nacional do Livro Didático, tornou o setor extremamente competitivo. Logicamente, por caracterizar-se como um negócio de alto risco mercadológico, subtraiu-se do autor a responsabilidade pelo sucesso ou pelo fracasso da obra, ficando a cargo de especialistas e profissionais altamente qualificados o processo de produção dos manuais escolares. Esta nova condição afetou os projetos gráficos e sua articulação com os materiais visuais destas obras. Segundo Circe Bittencourt,

A questão da ilustração dos livros está relacionada, assim, aos aspectos mercadológicos e técnicos que demonstram os limites do autor do texto quando observamos os livros também como objeto fabricado. A diagramação e a paginação dos livros são estabelecidas por um profissional especializado e, dessa forma, os caracteres, a dimensão, as cores das ilustrações enfim são decisões de técnicos, de programadores visuais, sendo que o autor, pouco ou nada interfere, na maior parte das vezes, na composição final do livro. A história do livro didático possibilita verificar como os autores foram perdendo o poder sobre as ilustrações de suas obras. Hoje existem especialistas em pesquisa iconográfica contratados pelas editoras

para desenvolver essa parte específica da produção do livro. (1997, p. 77)

Desta forma, é importante pensar que o material visual de um livro didático de história não se constitui como resultado do trabalho e das decisões de um único sujeito, mas sim do atravessamento de múltiplos olhares, entre eles de autores, editores e técnicos de todos os níveis. Estas novas questões implicam na necessidade de estudos que conduzam a problematizações sobre a força interpelativa das ilustrações destes manuais junto às crianças, jovens e adultos que as utilizam, no contexto escolar e fora dele, como forma de discutir o impacto que produzem na configuração da memória coletiva e na forma como os sujeitos selecionam e se apropriam da imensa oferta de imagens para a composição de suas memórias individuais.

Para além do mercado editorial do livro didático, a literatura acadêmica vinculada às temáticas do sindicalismo e do trabalho também apresentou a imagem de Pellizza da Volpedo em algumas publicações. A reprodução das capas dos livros “A ação coletiva dos trabalhadores”, de Antônio David Cattani (imagem 25), “*Histoire du syndicalisme dans le monde*”, produção francesa organizada por Jean Sagnes (imagem 26) e “*Cambios ocupacionales y sociales en Argentina*”, escrito por Héctor Palomino (imagem 27) são exemplos que apóiam esta afirmação.

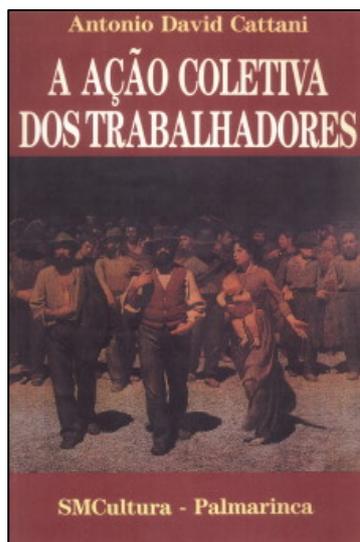


Imagem 25

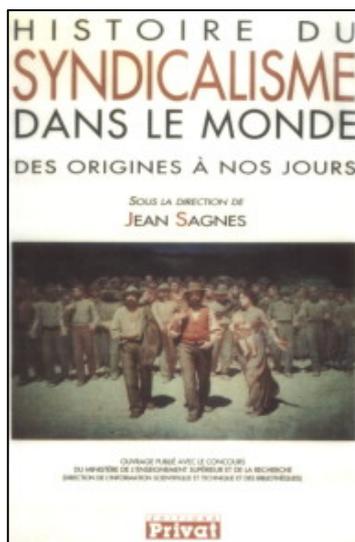


Imagem 26

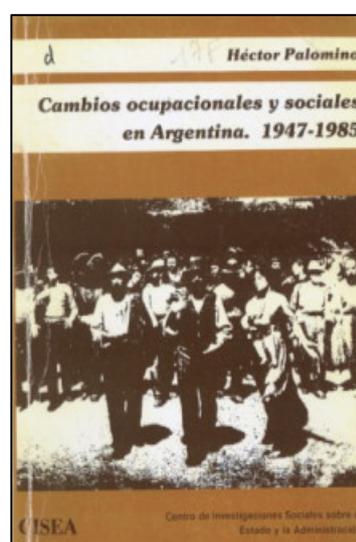


Imagem 27

Como retorno a uma mensagem divulgada na lista dos endereços eletrônicos do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, solicitando informações a respeito da obra *Il Quarto Stato* ou sobre pessoas que tivessem interagido com ela em alguma época de sua vida, foram colhidas algumas respostas. O professor Cattani respondeu que a pesquisa em desenvolvimento sempre foi “*um sonho seu que nunca conseguiu realizar*”. Esta declaração despertou interesse em estabelecer contato com ele, justamente por se tratar de um autor que apresenta a imagem na capa de um de seus livros. Durante uma conversa, interrogado quanto aos motivos que orientaram a escolha da figura do quadro de Pellizza da Volpedo, o professor afirmou que a inserção da referida imagem na capa do livro deveu-se mais à ausência de uma foto melhor e mais significativa do que a uma ação ideologicamente planejada em favor da reprodução da obra italiana, resposta um tanto quanto surpreendente, considerando-se a temática abordada no livro.

As afirmações do professor Cattani sugeriram uma certa pobreza estética do material iconográfico utilizado para representar a ação dos trabalhadores nas publicações da literatura de temática operária ou sindical. Ele próprio mostrou as capas de uma série de livros editados no Brasil relacionados ao assunto. Uma rápida pesquisa junto a obras das

áreas de sociologia e política, do acervo da Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e da Biblioteca Central da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul resultou na identificação das seguintes capas de livros relacionados aos temas movimento de trabalhadores, sindicalismo, trabalho urbano, cultura e identidade operária, entre outros:



Imagem 28

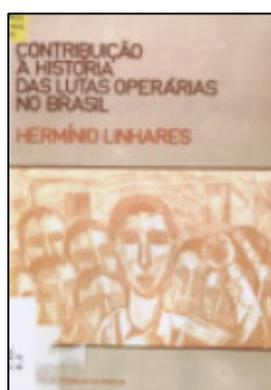


Imagem 29



Imagem 30



Imagem 31

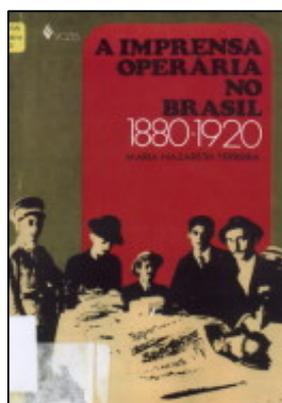


Imagem 32



Imagem 33

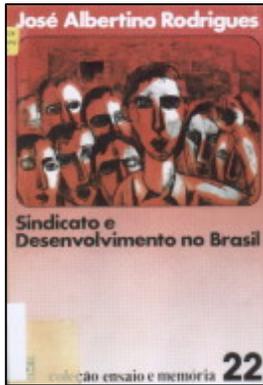


Imagem 34



Imagem 35

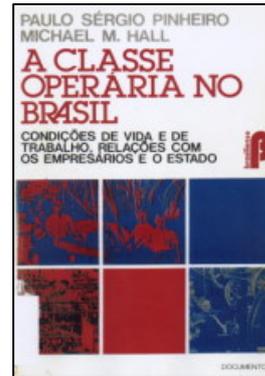


Imagem 36

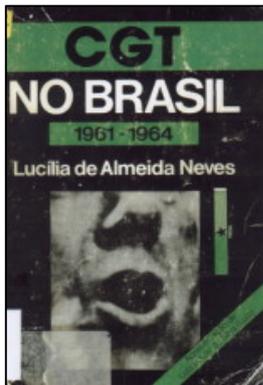


Imagem 37



Imagem 38

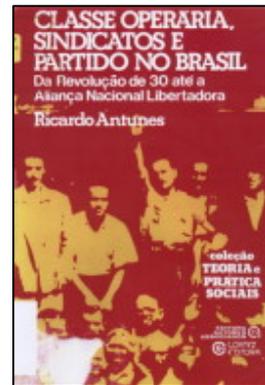


Imagem 39



Imagem 40

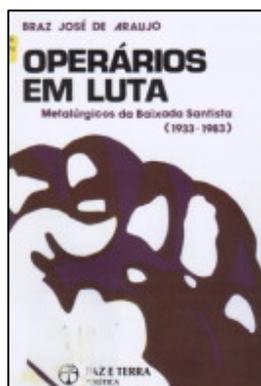


Imagem 41



Imagem 42



Imagem 43

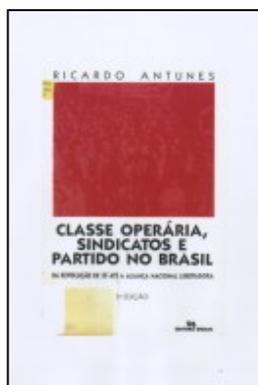


Imagem 44

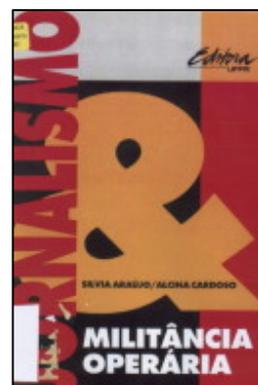


Imagem 45

Imagem	Livro	Autor	Editora/Ano	Ilustrador
28	Trabalho urbano e conflito social	Boris Fausto	DIFEL/1977	*****
29	Contribuição à história das lutas operárias no Brasil	Hermínio Linhares	Alfa-Ômega/1977	Moema Cavalcanti
30	Liberalismo e Sindicato no Brasil	Luiz Werneck Viana	Paz e Terra/1978	Luiz dos Santos Mermelstein
31	Classe Operária: situação e reprodução	Luiz Pereira	Duas Cidades/1978	Lúcio Machado E. Rodrigues
32	A Imprensa Operária no Brasil: 1880-1920	Maria Nazareth Ferreira	Vozes/1978	*****
33	O Problema do Sindicato Único no Brasil	Evaristo de Moraes Filho	Alfa-Ômega/1978	Moema Cavalcanti
34	Sindicato e desenvolvimento no Brasil	José Albertino Rodrigues	Símbolo/1979	*****
35	Os sindicatos brasileiros: organização e função política	Hans Füchtner	Graal/1980	Sônia Maria Goulart
36	A classe operária no Brasil	Paulo S. Pinheiro e Michael Hall	Brasiliense/1981	Alfredo Aquino

<b>37</b>	CGT no Brasil 1961-1964	Lucília de Almeida Neves	Veja/1981	Marcelo Xavier
<b>38</b>	Um perfil da classe operária	Duarte Pereira	Hucitec/1981	*****
<b>39</b>	Classe operária, sindicatos e partido no Brasil	Ricardo Antunes	Cortez/1982	Carlos Clémem
<b>40</b>	Movimento Operário no Brasil  (1964-1984)	Edgard Carone	DIFEL/1984	*****
<b>41</b>	Operários em luta: metalúrgicos da Baixada Santista (1933-1983)	Braz José de Araújo	Paz e Terra/1985	Yurgel, Machado, Rodrigues, Arquitetos associados
<b>42</b>	A liberdade sindical no Brasil	Vito Giannotti	Brasiliense/1987	Jorge Arbach
<b>43</b>	Cultura & Identidade Operária: aspectos da cultura da classe trabalhadora	José Sérgio Leite Lopes	Editora UFRJ/1987	Jorge Cassol
<b>44</b>	Classe operária, sindicatos e partido no Brasil	Ricardo Antunes	Ensaio/1990	Walter Hüne
<b>45</b>	Jornalismo & militância operária	Silvia Araújo e Alcina Cardoso	Editora UFPR/1992	Luiz Antônio Solda

Como se pode constatar, grande parte das obras que tratam dos trabalhadores e suas ações não apresentam trabalhadores, ou formas que os evoquem, ilustrando suas capas, apenas figuras geométricas, desenhos abstratos ou, quando muito, imagens estilizadas representando pessoas.

Mas até que ponto esses dados são importantes na descrição e análise do circuito da imagem *Il Quarto Stato* proposto pelas memórias dos entrevistados? Parece que a tarefa de pensar o circuito das reproduções da obra de Pellizza da Volpedo de uma maneira

relacional às demais imagens que fazem parte de determinados contextos por onde ela circula é proveitosa na medida em que possibilita lançar interrogações sobre o seu desempenho no interior dos conjuntos iconográficos dos quais participa, a fim de criar propostas de análise mais fecundas para o denso emaranhado das memórias constituídas pelos entrevistados tendo a imagem *Il Quarto Stato* como elemento evocador. Isto se faz necessário, primeiramente, porque sua circulação não acontece em um espaço vazio, neutro, despovoado de outras imagens e livre dos efeitos das forças sociais em constante disputa, ou seja, a partir de suas experiências e de acordo com as suas expectativas, os sujeitos são ininterruptamente interpelados por um grande número de imagens e algumas delas se tornam mais significativas que outras e, quer pelos contextos em que estão inscritas ou pela força de verdade que assumem, são evocadas pelo trabalho de suas memórias. No entanto, é necessário relativizar sua força e problematizar sua notoriedade desde uma perspectiva que leve em conta a série iconográfica em que pode ser inserida, quer dizer, mesmo que uma imagem seja investida da autoridade necessária para tornar-se símbolo ou emblema de algum grupo, causa ou movimento social, ou mesmo que apresente os atributos suficientes ser reconstruída pelas memórias de um sujeito, atuando como evocador privilegiado de experiências, vivências e eventos significativos de sua vida, ainda assim essa proeminência deverá ser considerada a partir do desconcertante fluxo de imagens que são oferecidas em determinados contextos, em momentos históricos específicos.

Embora esta proposta de análise possa ser estendida também para outros contextos nos quais a imagem circulou é oportuno insistir no exemplo relacionado ao mercado editorial de temática trabalhista e sindical, particularmente no caso aqui apresentado. Considerada a série iconográfica constituída pelas figuras que ilustram as capas destas publicações (imagens 28 a 45) resulta evidente a força interpelativa da reprodução do quadro de Pellizza da Volpedo na capa do livro “A ação coletiva dos trabalhadores” (imagem 25), principalmente entre a comunidade de leitores deste tipo de literatura. O que se está afirmando é que, para além do forte apelo social da imagem *Il Quarto Stato* e dos protocolos de leitura e engajamento que produz ao ser apresentada numa obra que trata das questões operárias, também o conjunto iconográfico marcado pela escassez de imagens “fortes” e emblemáticas que representem os movimentos coletivos dos trabalhadores nos

projetos visuais das obras acima referidas pode ter contribuído decisivamente para o livro de Antonio David Cattani ser evocado diversas vezes nas narrativas construídas pelos entrevistados.

Mas, como indicado anteriormente, nem sempre foram os autores que determinaram a inclusão da imagem *Il Quarto Stato* no empreendimento gráfico de seus trabalhos, restando para os editores e ilustradores o encargo desta decisão. No que diz respeito à obra de Héctor Palomino, provavelmente questões ideológicas influenciaram a escolha da reprodução da obra de Pellizza da Volpedo para ser apresentada na capa do livro “*Cambios ocupacionales y sociales em Argentina*” (imagem 27), justamente por ser uma publicação do CISEA (Centro de Investigaciones Sociales sobre el Estado y la Administración), instituto ligado à pesquisa sobre trabalho e movimentos sociais. Entretanto, outros exemplos parecem indicar que esta situação não constitui regra:

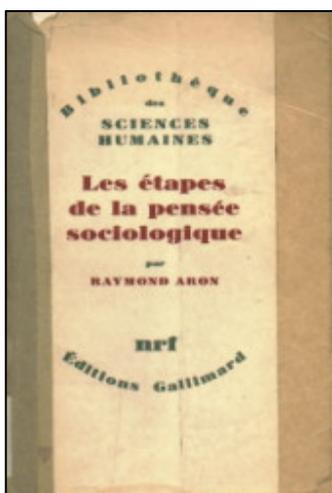


Imagem 46



Imagem 47

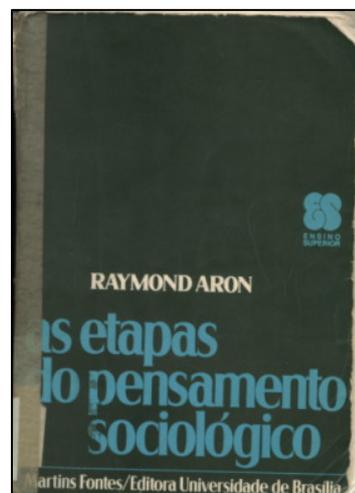


Imagem 48

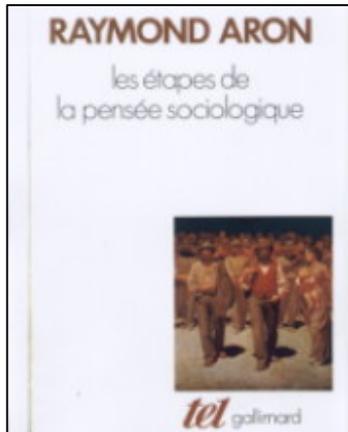


Imagem 49

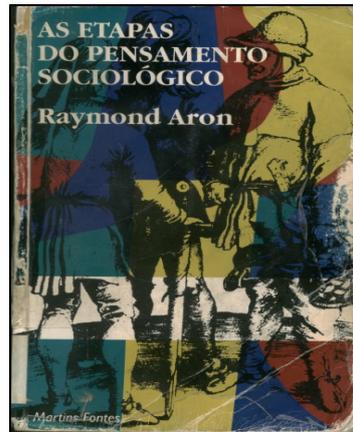


Imagem 50

A série de imagens mostradas acima talvez possa sustentar o argumento de que a reprodução do quadro de Pellizza da Volpedo apresentado na capa de uma das edições do livro de Raymond Aron dependeu muito mais de intervenções editoriais do que supostamente da vontade explícita de seu autor. A edição francesa publicada pela Edições Gallimard em 1967 (imagem 46), bem como uma publicação argentina de 1970, da Siglo Veinte (imagem 47), e uma outra versão em português editada em 1990 pela Martins Fontes em colaboração com a Editora da Universidade de Brasília (imagem 48), não exibem a imagem constituída como objeto desta investigação. Para precisar um pouco melhor, nenhuma peça iconográfica compõe o projeto gráfico destes livros, que apresentam em suas capas nada mais que o título da obra acompanhado do nome de seus autores e da editora responsável pela publicação. É uma versão em francês, “*Les étapes de la pensée sociologique*”, publicada em 1992 pela Gallimard, que ostenta uma reduzida reprodução do quadro *Il Quarto Stato* (imagem 49). Em 1995, já na primeira reimpressão de uma edição brasileira datada de 1993, a imagem de Pellizza é substituída por uma outra composição visual que em nada lembra a obra italiana (imagem 50).

Mas cabe examinar um outro exemplo, para que depois alguns comentários pertinentes possam ser tecidos.

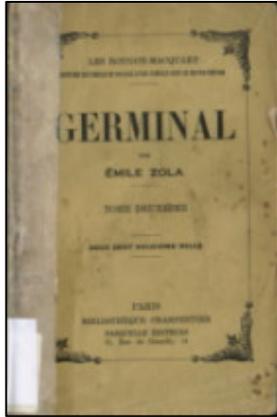


Imagem 51



Imagem 52

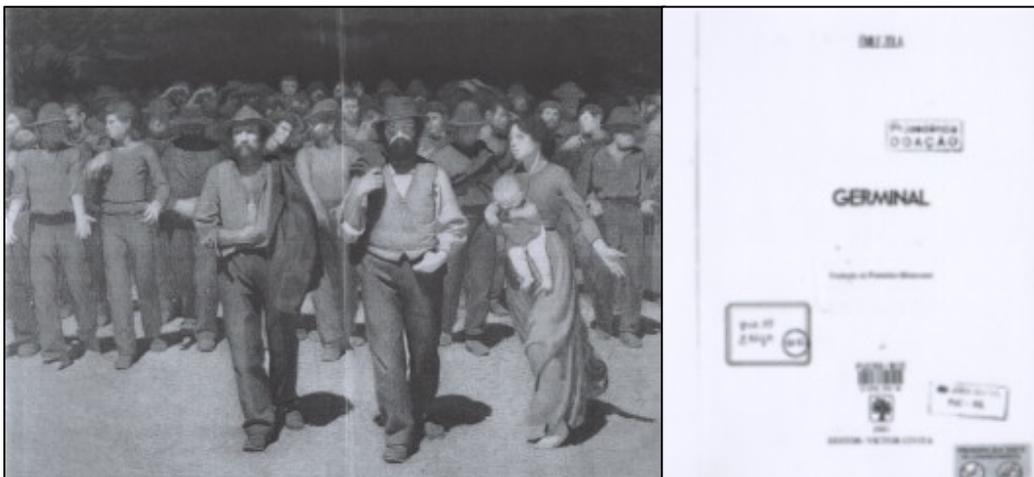


Imagem 53

Uma edição brasileira do livro *Germinal*, de Émile Zola, publicado pela Abril Cultural em 1981 (imagem 53), constitui-se como outro espaço de inscrição de uma bela reprodução em preto-e-branco do quadro de Pellizza da Volpedo, evocado pelos entrevistados em suas narrativas de memória. Antes, parece que nenhuma das publicações

desta obra veiculou a imagem *Il Quarto Stato*, como demonstram os exemplos da capa de uma edição francesa da Bibliothèque Charpentier, provavelmente de 1940 (imagem 51), e uma outra versão em português da Europa-América, produzida em 1971 (imagem 52).

No entanto, é necessário empreender um esforço para entender o passado no seu próprio tempo e, no que diz respeito às publicações identificadas, analisar a presença ou ausência da imagem em questão a partir de uma perspectiva que leve em conta o processo de produção destes livros e os recursos tecnológicos disponíveis no momento de suas impressões. A proposição do bibliógrafo norte-americano Roger Stoddard, citado por Chartier (2001, p. 220), parece avivar esta discussão, pois, segundo ele, “seja lá o que for que façam, os autores não escrevem livros. Os livros não são absolutamente escritos. São manufaturados por copistas e outros artesãos, por técnicos e outros engenheiros, por máquinas impressoras e outros tipos de máquinas”.

A afirmação instiga a pensar sobre as decisões editoriais que possibilitaram que a imagem de Pellizza da Volpedo fosse reproduzida em livros com temáticas ligadas às questões sociais e, neste sentido, também recomenda considerar as diversas intervenções operadas com o objetivo de produzir protocolos de leitura tendo em vista compradores e leitores, públicos específicos que os editores desejavam atrair e a quem, provavelmente, gostariam de chamar a atenção. Portanto, não pode ser encarado de maneira aleatória o comparecimento da reprodução do quadro *Il Quarto Stato* em publicações sobre trabalho, sindicalismo e pensamento sociológico, justamente por se tratar de uma bela imagem que traz claras evocações sociais, de acordo com o conteúdo das obras a serem publicadas.

Entretanto, é necessário considerar que as estratégias editoriais contra ou a favor da reprodução do quadro de Pellizza em determinados livros não acontecem senão atravessadas por algumas disputas e limites impostos por questões econômicas, tecnológicas e políticas. Ou seja, há que se exercer uma certa vigilância metodológica que permita pensar a elaboração das obras nos seus próprios contextos de produção e circulação, onde o desempenho da tecnologia editorial se constitui de diferentes maneiras em diferentes tempos. A utilização do fotolito de uma obra de arte ou mesmo o uso de muitas cores na impressão da capa de um livro tendem a elevar sobremaneira o seu custo

em relação àquelas publicações que não se utilizavam destes recursos, o que pode ter constituído obstáculo à reprodução da imagem.

As proposições até aqui discutidas procuram chamar a atenção para o fato de que a análise do circuito de qualquer imagem, incluindo-se *Il Quarto Stato*, precisa levar em consideração dois níveis de operação interligados e que, dependendo das problematizações a serem construídas, podem ser desdobrados em diversos pontos de discussão. O primeiro relaciona-se à operação de reconhecer que as imagens, incluindo os suportes em que são apresentadas, estão integradas ao mundo cultural em momentos históricos específicos onde acontece sua circulação, o que implica pensar que a configuração de determinado circuito de uma imagem está marcado também por elementos não-imagéticos, como as intenções de seus autores, as condições tecnológicas de uso, as estratégias e intervenções editoriais a que são submetidas as suas reproduções, os processos de apropriação por parte de diferentes públicos, os regimes políticos com os quais ela se relaciona, somente para citar alguns exemplos. Esta situação remete diretamente a um segundo nível que recomenda considerar que as diversas inscrições espaço-temporais da imagem se concretizam em um campo de possibilidades marcado pelo conflito e enfrentamento de forças em constante interação social, disputas que estão traduzidas nas expectativas, nos interesses e nas ações daqueles sujeitos que atuam nos processos de produção, circulação e apropriação dos suportes que veiculam as imagens, sejam eles filmes, livros ou qualquer outro objeto cultural.

O conjunto de figuras abaixo mostra aparições da imagem *Il Quarto Stato* apresentadas no espaço acadêmico, em materiais aí produzidos ou a ele estreitamente relacionados.



Imagem 54



Imagem 55

Imagens 54 e 55: Cartazes de divulgação de eventos da UNITRABALHO, 1998

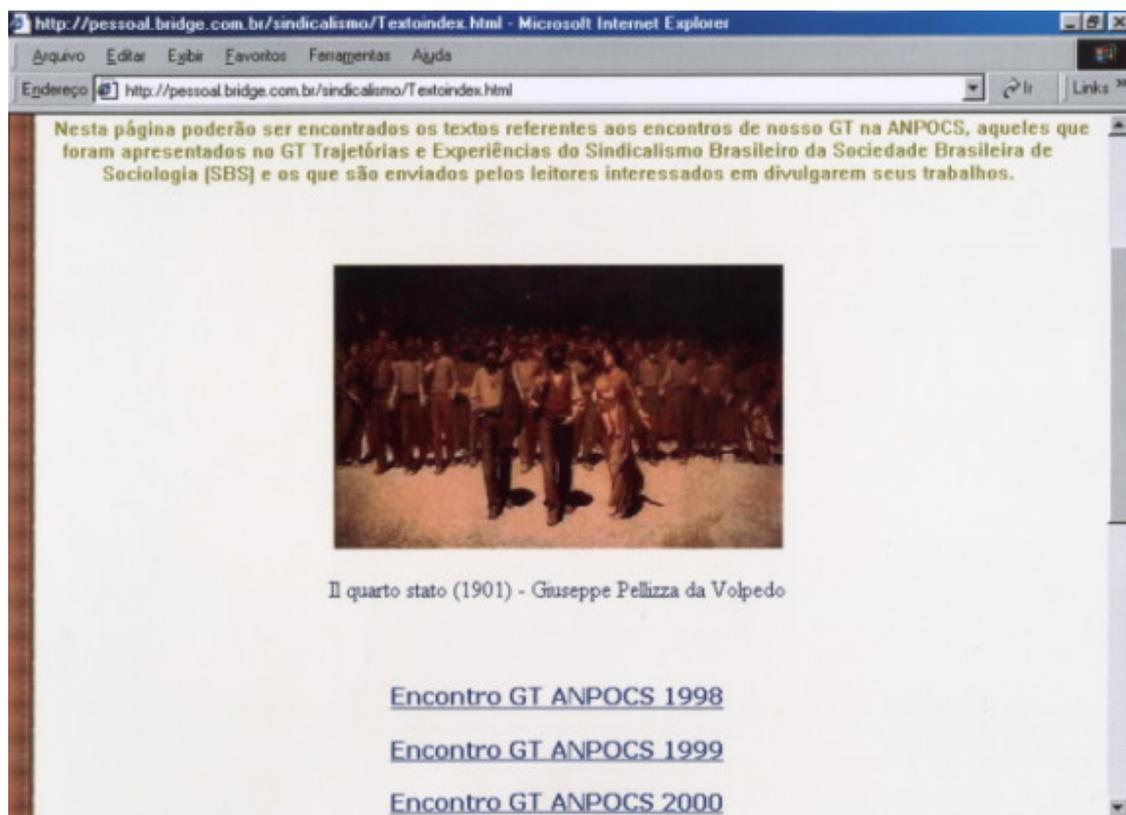


Imagem 56: Site da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – GT Sindicalismo e Política.



Imagem 57: Site do In TRAMSE.

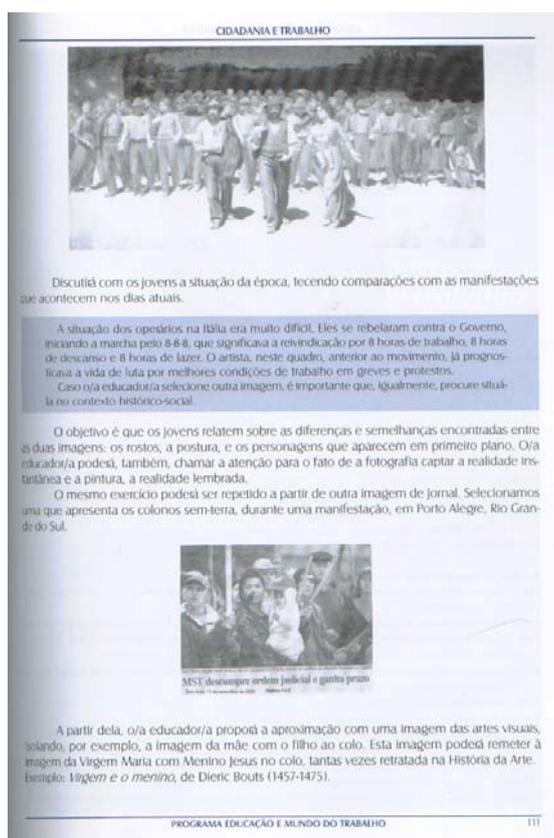


Imagem 58: Livro Cidadania e Mundo do Trabalho.

É o caso dos cartazes de divulgação de atividades da UNITRABALHO, uma Fundação Interuniversitária de Estudos e Pesquisa sobre o Trabalho (imagens 54 e 55)<sup>15</sup>. A

<sup>15</sup> A UNITRABALHO é uma rede universitária nacional que agrega, atualmente, 90 universidades e instituições de ensino superior de todo o Brasil. Constitui-se juridicamente na forma de fundação de direito privado e sem fins lucrativos. Foi criada, em 1996, com o objetivo de contribuir para o resgate da dívida social que as universidades têm para com os trabalhadores. [...] A missão da UNITRABALHO é integrar a universidade e os trabalhadores para o desenvolvimento de projetos que subsidiem suas lutas por melhores

instituição desenvolve ações relacionadas ao **mundo do trabalho**, diretriz que pode ser percebida através das parcerias firmadas com organizações de trabalhadores e dos projetos de capacitação e pesquisa que são executados em diferentes frentes de atuação. Quanto aos objetos iconográficos, pode-se perceber que partes do quadro *Il Quarto Stato* foram utilizados no material de divulgação de determinados eventos da UNITRABALHO. A imagem 54 apresenta o cartaz da mesa redonda intitulada “Tecnologia, trabalho e exclusão social” realizada em 10 de setembro de 1998, oportunidade em que ocorreu também o lançamento do Núcleo UNITRABALHO/UNISINOS, no auditório central daquela Universidade. Já a imagem 55 refere-se à divulgação do 2º Encontro da Regional Sul da Rede UNITRABALHO, ocorrido também na UNISINOS em 26 de novembro de 1998. Interessante considerar que ambos os cartazes apresentam uma bela imagem produzida a partir do destaque de fragmentos da obra do pintor italiano, mostrando os trabalhadores de Pellizza da Volpedo divididos e isolados em quadrados desconexos e incomunicáveis, justamente para representar a “*fragmentação dos movimentos operários e sindicais nestes últimos tempos*”, como relata um dos entrevistados.

Outra reprodução do quadro de Pellizza da Volpedo é apresentada em uma página web (imagem 56) onde estão publicados textos referentes aos encontros do GT “Sindicalismo e Política” da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais) bem como do GT “Trajetórias e Experiências do Sindicalismo Brasileiro”, da SBS (Sociedade Brasileira de Sociologia), além de textos enviados por leitores interessados em publicar seus trabalhos. Como já foi dito, a abertura da página é ilustrada pela imagem *Il Quarto Stato* devidamente legendada pelos créditos completos e, mesmo correndo o risco de se tornar repetitivo, nunca é demais insistir na idéia de que também aqui, assim como em tantos outros suportes em que é apresentada, a imagem assume a função de protocolo de leitura, constituindo-se como anúncio antecipado do conteúdo dos escritos que compõem a coletânea e como proposta da maneira correta através da qual o leitor deverá compreender e se apropriar dos textos que a acompanham.

---

condições de vida e trabalho. Para isso, busca a síntese do saber produzido na academia com o saber dos trabalhadores, para qualificar a organização e a ação social.

Uma lógica de funcionamento muito semelhante à anterior parece encaminhar a apresentação da imagem *Il Quarto Stato* no cabeçalho da página eletrônica do In TRAMSE (imagem 57), material que se constitui como um canal de comunicação do núcleo de pesquisa TRAMSE<sup>16</sup>.

O comentário de que a página do In TRAMSE abrigava uma reprodução da imagem que estava sendo pesquisada constituiu uma resposta à mensagem enviada à lista de endereços eletrônicos do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dando notícia da pesquisa e solicitando informações que pudessem contribuir com o trabalho. Na mensagem de resposta, uma das administradoras da página esclarece os motivos pelos quais a imagem foi escolhida para fazer parte do referido site. Segundo ela,

Utilizamos na página de nosso canal de informações, o InTramse, uma imagem que foi composta tendo como base uma reprodução digital da imagem na qual estás interessado.

Podes ver o site em <http://www.ufrgs.br/tramse/intramse>, tendo como cabeçalho a referida imagem. Escolhi esta imagem para fazer esta página, porque penso que ela é um símbolo quando se pensa em Trabalho. (mensagem recebida em 14/02/2004)

Ainda neste contexto, outro espaço de inscrição da imagem pesquisada é o livro “Cidadania e Mundo do Trabalho – Estratégias Pedagógicas para Jovens e Educadores”, publicação realizada através da parceria entre a Fundação Maurício Sirotsky Sobrinho e o Núcleo de Integração Universidade & Escola, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O texto de apresentação da obra explicita que um de seus propósitos é oferecer subsídios às práticas educativas de projetos apoiados e financiados pelo Programa

---

<sup>16</sup> O Núcleo de Estudos, Experiências e Pesquisas em Trabalho, Movimentos Sociais e Educação – TRAMSE – é uma comunidade de pesquisadores do PPGEduc da UFRGS. Faz parte da Linha de Pesquisa Trabalho, Movimentos Sociais e Educação, agregando seus professores e alunos. Teve origem em estudos desenvolvidos na FACED a partir de 1980 e seu objetivo é desenvolver estudos, experiências e pesquisas para subsidiar, de um lado políticas sociais de educação, de formação e de qualificação profissional, nas áreas públicas e privadas, que incorporem as relações de trabalho, etnia, gênero, idade e, de outro, experiências de trabalho, educação e lazer, nas organizações sociais e nos movimentos sociais.

Educação e Mundo do Trabalho, da referida Fundação, além de fazer parte de uma tarefa mais ampla que diz respeito ao desafio que é “justamente aproximar dois mundos cujas linguagens, atitudes e valores conduzem a caminhos opostos: o da exclusão, que ensina o jovem a sobreviver e a se desenvolver nas bordas da sociedade – embora nem sempre de forma ilegal ou marginal – e o do trabalho, que o credencia a ser um cidadão” (2003, p. 3)

No livro, uma reprodução da imagem *Il Quarto Stato* é mostrada no capítulo intitulado “Cidadania e Trabalho”, especificamente no espaço reservado à apresentação de alternativas para o trabalho pedagógico com informática (imagem 58), onde os pesquisadores Jorge Luiz Occhipinti e Rosa Maria Rembowski Casaccia sugerem uma série de atividades relacionadas à leitura e comparação de imagens. Parece não ser acaso o fato deste tipo de tarefa estar sendo proposto justamente em um espaço onde a obra de Pellizza da Volpedo divide a mesma página com outra imagem mostrando integrantes do movimento dos sem-terra em uma manifestação em Porto Alegre e ostentando a seguinte legenda: “sem-terra expõe bebê a risco de um possível confronto diante do edifício da Receita Federal na Capital” (Ibid, p. 111). O tecido urdido pelas figuras e pelas palavras escritas que compõem esta parte do livro sugere pensar na possibilidade de que, para além do binômio imagem-texto, também a relação imagem-imagem cria protocolos de leitura e atua na construção de significados e nos processos de apropriação que os sujeitos elaboram a partir dos materiais visuais.

Talvez seja oportuno retomar a idéia de que o aparecimento das reproduções do quadro *Il Quarto Stato* em diferentes contextos sociais, articulado a múltiplas situações de apropriação, não está submetido às mesmas regras de utilização nem mesmo é dirigido pela mesma forma de historicidade. Isto para sugerir que tal esquema explicativo pode ser aplicado também quando se pretende analisar o desempenho da imagem no *interior* destes contextos de circulação, como demonstra a série iconográfica apresentada anteriormente, na qual não se torna possível estabelecer e apontar com precisão idênticos princípios de significação e efeitos de sentido para todas as aparições da obra de Pellizza da Volpedo, nem mesmo nos próprios limites do espaço relacionado ao mundo acadêmico e universitário, como também não se pode atribuir às mesmas causas e às mesmas relações de força o aparecimento da imagem nos diferentes suportes que circularam nestes tempos e

lugares específicos. Quer dizer, da mesma maneira que não se pode definir uma mesma lógica de funcionamento para a imagem *Il Quarto Stato* quando apresentada em contextos e objetos culturais tão diferentes como um filme de Bernardo Bertolucci na segunda metade da década de 1970 ou um livro didático de história nos primeiros anos deste século, também é preciso destacar que não são as mesmas estratégias e os mesmos interesses que regem o seu desempenho quando mostrados em suportes produzidos no próprio meio acadêmico, como no cartaz de divulgação da Rede UNITRABALHO ou no material produzido por pesquisadores do Núcleo de Integração Universidade & Escola da UFRGS.

A análise da série de imagens mostradas abaixo, senão de todo o conjunto iconográfico apresentado neste capítulo, permite retomar uma outra problematização já explicitada no texto, qual seja aquela relacionada à fluente rede de circulação das reproduções do quadro *Il Quarto Stato* em suportes e contextos distintos e os públicos que delas se apropriam em condições históricas específicas. Roger Chartier (2001) chama a atenção para o cuidado necessário com a utilização de abordagens que postulam “*a existência de correspondências simplistas entre níveis sociais e fronteiras culturais*”, alertando para a inconveniência das análises que tendem a considerar certos objetos culturais (entre eles, a imagem) como patrimônio exclusivo de um único grupo, entre todos aqueles que formam o corpo social. Não aceitar esta intensa fluidez dos materiais culturais implica, ao mesmo tempo, desconsiderar o seu envolvimento em ambientes e questões que normalmente não lhe são comuns, é negar-lhes a multiplicidade de usos, não levando em conta os intercâmbios e as imbricações que são produzidas a partir de sua circulação, além de restringir as possibilidades de significação que se constituem a partir do horizonte de expectativas e experiências dos sujeitos que com eles interagem.



Imagem 59

Il Quinto Stato, site The Beluga Shop

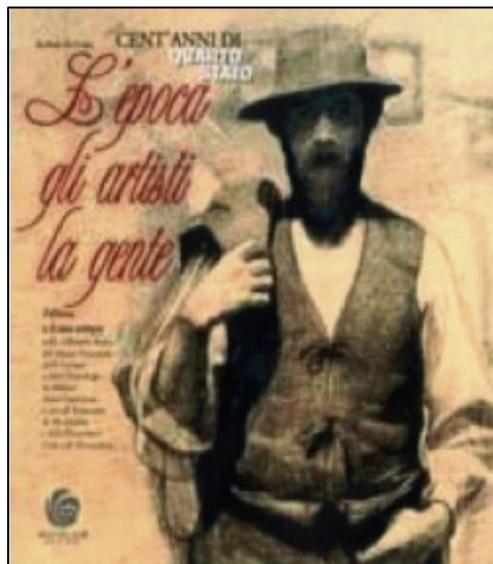


Imagem 60

Catálogo da mostra “Pellizza e seu Tempo”



Imagem 61: Revista

Carta Capital



Imagem 62



Imagem 63

Imagens 62 e 63: Camiseta comercializada na Praça da Alfândega em Porto Alegre.

A figura 59 mostra a obra de Pellizza da Volpedo servindo como base para a composição da imagem intitulada *Il Quinto Stato*, apresentada numa das páginas do “The Beluga Shop”, site através do qual é possível efetuar compras e vendas virtuais de objetos relacionados à arte cômica. Também uma reprodução da obra *Il Quarto Stato*, com dimensões de 39 x 23 polegadas, está anunciada no site “www.allposters.com”, ao preço de US\$ 252 dólares. Já a imagem 60 integra o catálogo da mostra “Pellizza e seu tempo”, exposição que aconteceu na Galeria de Arte Moderna de Palazzo Guasco, de 29 de setembro a 25 de novembro de 2001, sob a curadoria de Raffaele De Grada e que fez parte de um conjunto de eventos organizados para celebrar o centenário de criação do famoso quadro do pintor italiano.

Além disso, uma reprodução da obra de Pellizza da Volpedo é estampada na revista “Carta Capital”, em sua edição número 153, datada de 22 de agosto de 2001 (imagem 61). Dividindo o espaço da capa com a manchete “Empresários e PT”, a imagem produzida para a referida publicação exibe uma composição gráfica na qual fotografias de empresários brasileiros substituem os rostos dos trabalhadores de Pellizza da Volpedo. Na página

subseqüente, a imagem é apresentada na íntegra, acompanhada dos devidos créditos, além da legenda que a classifica como uma “*tela de clara inspiração social*” (p. 5). O projeto gráfico da capa procura estabelecer um protocolo de leitura para a matéria, que trata sobre o crescimento da aceitação, principalmente entre os empresários da indústria, da candidatura de Lula à Presidência da República, antecipando algumas discussões que fizeram parte da disputa eleitoral em 2002. Aqui cabe ressaltar que “Carta Capital” tornou-se uma publicação semanal com ampla circulação em todo o país, pautando-se pela veiculação de reportagens sobre política, economia e cultura, atingindo uma diversidade de leitores que em suas práticas cotidianas instituem relações com os objetos culturais que não podem ser classificadas e definidas unicamente pelo desempenho financeiro ou capacidade intelectual do público leitor.

Parece mesmo que a imagem *Il Quarto Stato* está inscrita num circuito marcado pela multiplicidade de usos e funções. A figura 62 mostra a referida obra de Pellizza da Volpedo estampada numa camiseta comercializada por um ambulante na Praça da Alfândega, no centro de Porto Alegre, em novembro de 2004<sup>17</sup>. Como resposta a algumas perguntas dirigidas ao vendedor, este afirmou que ele próprio confecciona as camisetas e nelas imprime aquelas imagens que lhe parecem mais significativas para retratar as temáticas sociais pelas quais se interessa. Enquanto falava, ia mostrando inúmeras peças com estampas variadas, sempre chamando a atenção que seu propósito é “*mostrar a situação dos pobres e dos oprimidos do nosso Brasil*” (entrevista em 11/12/2004).

Desta forma, também aqui a análise das relações imagem-texto e imagem-imagem apontam para a produção de alguns intertextos interessantes que vale a pena comentar. O primeiro deles está constituído pela conexão entre a reprodução da obra *Il Quarto Stato* e a citação de um fragmento de Bertold Brecht justapostas na parte frontal da referida camiseta, como se a imagem do pintor italiano e a frase do filósofo alemão (“*se diz violento o rio que tudo arrasta, mas não se dizem violentas as margens que o oprimem*”), articuladas, pudessem produzir as condições favoráveis e a força necessária para sugerir maneiras mais

---

<sup>17</sup> No dia 20 de novembro de 2004, ao retornar para casa após visita a um entrevistado residente no centro de Porto Alegre, deparei-me, ao acaso, com um ambulante comercializando camisetas com diversas figuras evocando temáticas sociais, entre elas uma que trazia estampada a imagem-foco desta pesquisa. Na ocasião, instalei uma conversa com o vendedor, indagando-lhe sobre o processo de produção das camisetas e sobre os critérios que levaram à escolha de *Il Quarto Stato*.

corretas e eficientes de entendimento e apropriação do material apresentado, a partir da temática social que ambas as formas evocam. Por outro lado, as possibilidades de significação assumem novos contornos se for considerada a relação direta entre a reprodução da obra do pintor italiano e a figura estampada na parte posterior da camisa (imagem 63), como se a apresentação da imagem de meninos negros, pobres e desnutridos assumisse a tarefa de continuar justificando, na contemporaneidade, ações políticas semelhantes às aquelas “executadas” pelos trabalhadores de Pellizza, além de servir como mecanismo de atualização dos sentidos reivindicatórios e subversivos com os quais a imagem *Il Quarto Stato* durante muito tempo esteve envolvida. Também é necessário considerar o conjunto iconográfico através do qual a imagem em questão alcançava visibilidade ao ser exposta num informal ponto de venda do centro de Porto Alegre, no dia 20 de novembro de 2004. Nesta data, a camiseta apresentada nas figuras 61 e 62 dividia o espaço de um grande painel com outras peças que ostentavam reproduções de fotografias de personalidades ligadas aos movimentos sociais de esquerda, como Che Guevara, Fidel Castro, Bob Marley, dispostas desta maneira justamente para “*orientar o olhar dos compradores de acordo com seus interesses e temas preferidos*”, como bem argumentou o vendedor-artesão em seu depoimento.

Em que pese o fato do quadro de Pellizza da Volpedo apresentar inquestionável capacidade de evocação das temáticas sociais, a série de imagens exibidas anteriormente apontam para a impossibilidade do estabelecimento de relações diretas, mecânicas e simplistas entre reproduções da obra *Il Quarto Stato* e classes ou grupos sociais específicos, justamente porque a imagem estudada não comporta um significado inerente ou uma estabilidade de sentidos que permitam classificá-la e sustentá-la como um objeto cultural ligado exclusivamente a um determinado grupo, em circunstâncias históricas particulares. Como sugere Chartier (2001), o estilhaçamento contemporâneo do corpo social resulta configurado por uma série de divergências e oposições que não necessariamente se definem pelas questões da riqueza ou do dinheiro, proposição que nos faz pensar em uma complexa e descontínua rede de movimentos que animam a circulação da imagem entre diferentes contextos e que interferem nos processos de apropriação e configuração dos modos de ver e lembrar, que estão muito mais articulados às experiências e repertórios dos sujeitos do que propriamente à situação econômica ou desempenho financeiro.

Desta maneira, os exemplos apresentados ao longo do presente capítulo demonstram a inconveniência das abordagens que evocam patamares ou posições de hierarquia social (ou qualquer outro critério limitador) como elemento privilegiado para tratar dos temas relacionados à circulação de objetos culturais. Particularmente no caso da imagem *Il Quarto Stato*, é necessário admitir que tais exemplos apontam para determinadas dificuldades em se reconhecer as mesmas expectativas e os mesmos princípios de interesse do estudante que com ela interage no ambiente escolar através do livro didático, do empresário que a aprecia nas páginas da revista “Carta Capital”, do artesão que assume a tarefa de reproduzi-la em camisetas ou mesmo do intelectual que a observa na capa de um livro sobre movimento operário, somente para evocar algumas situações. Estes exemplos também indicam a impropriedade das análises que defendem a idéia de que os processos de apropriação e atribuição de diferentes significados para a imagem se constituem apenas em função da posição econômica de estudantes, operários, camponeses, empresários, sindicalistas, artesãos, intelectuais, ou através de pressupostos e atributos considerados exclusivos destes ou de qualquer outro grupo social.

Uma outra reprodução do quadro de Pellizza da Volpedo está inserida no livro “Locatelli em Caxias”, trabalho bilíngüe português-italiano no qual o sociólogo Luiz Brambatti apresenta diversas obras de Aldo Locatelli que estão expostas na cidade da serra gaúcha.



Imagem 64



Imagem 65

Imagens 64 e 65: Imagens do livro *Locatelli em Caxias*, de Luiz Brambatti, 2004.

Particularmente para a temática desenvolvida nesta investigação, o interesse maior recai sobre o painel denominado “Do Itálico Berço à Nova Pátria Brasileira”, pintado em 1954, cinco anos após o artista ter chegado ao Brasil como imigrante vindo da Itália. Segundo Brambatti, o mural exposto na Prefeitura Municipal de Caxias do Sul é formado por oito diferentes quadros, articulados em uma narrativa onde Locatelli expressa o seu ponto de vista a respeito do que foi e o que representou a imigração italiana para o progresso do município, retratando, para além da fé, da determinação e da família, o **trabalho** como um dos mais expressivos valores cultivados pelos imigrantes italianos da região. Para Brambatti,

as situações pintadas por Locatelli são o retrato do trabalho. O trabalho com as uvas, o trabalho com a terra, o trabalho do construtor, o trabalho do ferreiro, o trabalho na indústria. Locatelli quis representar, neste painel, o trabalho como o valor principal da italianidade, de uma gente que soube transformar a terra bruta, selvagem, com a força de suas mãos, através do trabalho. A mensagem geral do painel retrata o trabalho como a principal força impulsora do progresso e que a prosperidade desta região se deve, principalmente, ao trabalho dos imigrantes. (2004 , p. 70)

Em seu livro, o autor propõe uma aproximação entre as obras dos dois pintores italianos ao apresentar, lado a lado, uma reprodução do *Il Quarto Stato* (imagem 64) e outra do *L'Arrivo degli immigranti* (imagem 65), quadro localizado no centro do mural de Locatelli. Ao destacar o importante lugar que este artista atribui à família e ao trabalho da mulher no referido painel, Brambatti sugere, baseado no fato de ambos terem estudado na Academia de Belas Artes de Carrara, em Bérghamo, a possibilidade de Aldo Locatelli ter buscado inspiração em Pellizza da Volpedo para pintar a marcha dos trabalhadores representando a chegada dos imigrantes e, principalmente, para retratar a mulher com a criança no colo.

Mas, se aceita esta idéia de Brambatti, caberia perguntar até que ponto a formação, em diferentes temporalidades, dos dois pintores na mesma instituição em Bérghamo

consegue dar conta de explicar a influência do quadro *Il Quarto Stato* sobre o pincel e a criatividade de Locatelli quando cria o mural “Do Itálico Berço à Nova Pátria Brasileira” em Caxias do Sul?

Embora possível, penso que esta é uma ocorrência que não deve ser aceita sem um exame mais cuidadoso, até mesmo porque é necessário levar em consideração a resistência de Pellizza em pintar os trabalhadores acompanhados de seus instrumentos de trabalho, opção que pode ser reconhecida tanto como um desejo de representar os operários sem referência específica à sua profissão, justamente para destacar a dimensão e o sentido mais universal de sua condição e de sua luta, quanto como uma maneira de chamar a atenção para um princípio que parece ter pautado todo o processo de produção do *Il Quarto Stato*, que é o de que a caminhada do proletariado em direção a um futuro mais humano e promissor devesse se concretizar sem a utilização da violência ou da força bruta contra os opressores. Locatelli, diferentemente, retrata seus trabalhadores, inclusive as mulheres, segurando suas ferramentas em posições que, ao mesmo tempo em que sugerem o empenho e a determinação dos imigrantes para o trabalho, são gestos que também podem ser entendidos como uma forma de anúncio do emprego da força, caso isso seja necessário, na difícil tarefa de desbravar e produzir riquezas na terra que ora os acolhe.

Sem discutir exaustivamente o mérito destas problematizações, visto não estarem diretamente relacionadas aos temas recorrentes da presente pesquisa, proponho o acolhimento da argumentação de Brambatti, menos para explicitar apoio à idéia de que a inspiração de Locatelli para retratar uma imigrante italiana em formas que fazem lembrar a mulher que acompanha a marcha dos trabalhadores na obra de Pellizza seja uma construção possível apenas pelo fato dos pintores terem cumprido parte de sua formação artística e intelectual na mesma Academia, do que para chamar a atenção de que a trajetória da imagem *Il Quarto Stato*, incluindo aí sua história e seus princípios de utilização, não pode ser pensada unicamente em si mesma, desarticulada de obras que a antecederam e também de outras que foram produzidas adotando como referência determinadas alternativas iconográficas semelhantes àquelas utilizadas por Pellizza da Volpedo em sua pintura.

Quer dizer, a noção de circuito desenvolvida neste trabalho sugere pensar a maneira pela qual pinturas de Plinio Nominelli (imagem 2), Emílio Longoni (imagem 3) e Gustave

Courbet (imagem 7), pelos sujeitos retratados ou pelas questões tematizadas em circunstâncias históricas específicas, constituíram-se em elementos inspiradores do processo de produção do quadro *Il Quarto Stato*. Igualmente, é necessário considerar a capacidade interpelativa da obra de Pellizza da Volpedo, a ponto de ser utilizada como referência por outros artistas que retrataram temáticas sociais em seus trabalhos, como demonstram os exemplos de Aldo Locatelli, com sua pintura “Chegada dos Imigrantes”, de Hans Balusquek, com a obra *Proletarie*, ou mesmo Otto Gabriel que, no final da década de 1920, ao pintar o quadro *Internazionale*, retoma o esquema iconográfico proposto por Pellizza em seu *Il Quarto Stato*, somente para citar alguns casos mais conhecidos. Aqui é como se as narrativas sempre incompletas e inacabadas que acompanham uma obra tomassem forma e, de alguma maneira, pudessem ser continuadas e passassem a viver através dos trabalhos de outros artistas, num complexo processo mediado pelo repertório de experiências e conhecimentos, pelas habilidades técnicas e pelos propósitos políticos que orientam os pintores no exercício de criação de determinadas obras.

Por fim, não há como tratar da trajetória da imagem *Il Quarto Stato* sem levar em consideração a reprodução em massa a que foi submetida durante a segunda metade da década de 1970. Nas narrativas dos entrevistados, não foram poucas as referências a uma grande quantidade de cópias desta obra de Pellizza da Volpedo. Segundo eles, eram reproduzidas e vendidas com a finalidade de arrecadar dinheiro para atividades políticas de determinadas tendências do movimento estudantil. Afirmam também que a compra de pôsteres em eventos políticos, diretórios acadêmicos ou mesmo nas sedes de partidos de esquerda era uma prática corrente entre os militantes deste período, que os enquadravam sobre uma base de madeira, produzindo belos quadros que eram colocados naqueles lugares que lhes pareciam mais significativos para abrigar uma imagem portadora de tão elevada mensagem social. Aqui cabe ressaltar que alguns entrevistados, ainda hoje, ostentam uma reprodução do *Quarto Stato* em suas residências ou em seus ambientes de trabalho (imagem 66).



Imagem 66: Reprodução do Quarto Stato  
exposta na sala de um dos entrevistados

Pois bem, a insistência com que estas evocações apareceram em muitos dos depoimentos só fez aguçar a curiosidade em saber mais sobre as condições de produção e circulação destes pôsteres. Após um trabalho de pesquisa baseado em buscas e indicações, foi estabelecido contato com um ex-estudante do curso de Engenharia da época, que se diz o idealizador das reproduções da obra em questão e que aceitou conceder uma entrevista, oportunidade em que relatou demoradamente a maneira como eram produzidas as cópias do Quarto Stato em Porto Alegre, além de explicar como se realizava o processo de distribuição do material para todo o Brasil, em fins da década de 1970 e início dos anos oitenta. Cabe apreciar alguns trechos de sua narrativa:

E eu era militante do PT na época e gostei muito dessa imagem. Aí a gente resolveu fazer para juntar uma grana para o PT e o pessoal gostava muito, daí a gente fez um monte, tipo uma quantidade de mais de cem mil cópias. Isso ao longo de uns seis anos. Não tenho um número exato, mas foram muitas cópias. Juntava grana para o PT e tinha tudo a ver com a coisa do trabalhador, com o significado político da imagem. [...] Vendíamos nas faculdades. Tudo que é faculdade. Isso ia para muitos diretórios acadêmicos, pessoal mais vinculado ao PT, o pessoal mais de esquerda. Tudo que era diretório acadêmico vendia isso aí. Eu mesmo na época era um militante muito fanático. Eu andei por todo o Brasil vendendo pôster,

não tinha só esse, tinham vários pôsteres. Então, basicamente durante um ano eu andei por todo o Brasil, em tudo que é faculdade, vendendo. E tinha um monte de outros caras que iam junto comigo, depois acabavam indo para algum lugar. Eu sei que chegou uma época que em todo o Brasil, em todas as universidades do Brasil, a gente mandava estes pôsteres. Mas basicamente era diretório acadêmico, núcleos do PT, tudo que era diretório do PT que estava se criando na época, 1979, 1980. Eu me lembro que o primeiro que eu fiz eu fui mostrar para o Lula<sup>18</sup>, em Piracicaba. A gente tinha feito um pôster do Chaplin, vendia para o PT, e eu fui num congresso em Piracicaba e falei para o Lula que eu ia reproduzir este pôster. [...] Mas esta história toda que eu te contei foi uma viagem, toda a grana para a organização do PT saiu daí. Basicamente a grana forte para a construção do PT saiu destas imagens. Ninguém tinha grana, ninguém tinha um puto tostão, e com essas imagens entrava um monte de dinheiro, para tudo quanto era diretório, foi importante para a organização do PT. O Lula não tinha nem dinheiro para viajar, eram estes pôsteres que davam dinheiro para ele. (VÍTOR, entrevista em 21/09/2004)

Estes fragmentos de memória transcritos da entrevista merecem ser pensados a partir de uma perspectiva que leve em consideração que os modos de uso e funcionamento do Quarto Stato resultaram modificados, senão constituídos, pelo grande número de reproduções que vêm fazendo parte de sua carreira. Aliás, parece que a trajetória desta obra de Pellizza da Volpedo, desde sua criação nos primeiros anos do século passado, esteve envolvida com uma grande quantidade de cópias e uma complexa rede de divulgação em grande escala, visto se ter notícia de que o próprio pintor havia autorizado essas reproduções em cartões postais, materiais políticos de esquerda e mesmo em inúmeras publicações da imprensa socialista italiana. De acordo com o entrevistado acima referido, foram muitos os exemplares copiados em Porto Alegre no final da década de 1970, um número aproximado das 200.000 cópias. E, para além de uma possível ingenuidade ou descrédito, é importante levar em conta a possibilidade de que muitas outras cópias tenham entrado em circulação nesta época, pois uma maior atenção sobre as intencionalidades políticas e econômicas que orientavam a confecção destas reproduções sugerem considerar que, extrapolando o limite espaço-temporal evocado pelo narrador, um grande número de

---

<sup>18</sup> Ex-metalúrgico, líder e dirigente sindical, Luiz Inácio Lula da Silva foi um dos articuladores da fundação do Partido dos Trabalhadores no país na década de 1980, passando a ocupar o cargo de Presidente do Brasil no mandato 2003-2006.

exemplares talvez tenha sido produzido e comercializado em diferentes localidades do país, atendendo aos mais diversos propósitos, desde os relacionados a questões políticas e ideológicas até aqueles ligados a proveitos essencialmente financeiros, acolhendo também, em algumas circunstâncias, os propósitos artísticos e afetivos dos seus copiadoreis.

Em que pese a importância dos aspectos quantitativos, considera-se de pouca monta uma discussão que se proponha a tratar das reproduções do Quarto Stato apoiada unicamente em indicadores numéricos. Neste caso, o procedimento mais fecundo para abordar relações entre imagem e memória reside justamente no esforço em deslocar o foco das preocupações para uma análise que leve em conta as possibilidades de articulação entre as modificações quantitativas e as alterações que se produzem nos modos de ver e lembrar, ou seja, é necessário levar em consideração a importância de uma análise que não deixe de problematizar o estatuto que as memórias dos entrevistados conferem à obra a partir dos inúmeros exemplares que passam a fazer parte de sua trajetória. Esta operação se justifica pelo fato de que a grande maioria dos participantes da pesquisa lembra ter interagido com a obra de Pellizza da Volpedo através das reproduções em pôsteres e em outros materiais políticos que circulavam amplamente entre os militantes dos movimentos da esquerda brasileira, num determinado período histórico.

Para ilustrar as idéias apresentadas no parágrafo anterior cabe sugerir, apoiado em Walter Benjamin, que as reproduções de uma obra tendem a alterar profundamente as suas formas de influência e o seu alcance. No caso do quadro de Pellizza da Volpedo, se considerarmos os depoimentos orais elaborados pelos entrevistados, é possível afirmar que, para além da temática social e do significado político que a obra evoca, em certa medida elementos de extrema importância, foram os inúmeros exemplares, em condições específicas de produção e circulação, que possibilitaram a interação dos narradores com o Quarto Stato e, de alguma maneira, contribuíram para que estes a incorporasse em suas lutas políticas e sociais. Caso contrário, como explicar o sucesso que esta imagem alcançou junto a uma parcela dos militantes ou simpatizantes dos movimentos de esquerda, da qual os entrevistados desta investigação representam apenas uma amostragem? Ou ainda, como explicar o prestígio desta obra de Pellizza da Volpedo a ponto de constituir-se como um ícone ou um emblema de determinadas tendências dos movimentos de esquerda no final da

década de setenta e início dos anos oitenta, até mesmo sendo considerada como uma espécie de “carteirinha de identificação” da militância política deste período, como destaca um dos entrevistados?

Por certo que as tentativas de respostas às questões acima formuladas precisam considerar a proliferação da imagem *Il Quarto Stato* levando em conta os seus inúmeros exemplares. Nunca é demais lembrar que operários, estudantes, militantes políticos, militantes sindicais, certamente, não iam à Itália para apreciar a obra em museus ou em mostras de arte, mas interagiam com ela a partir de um processo de difusão em grande escala, que se dava *principalmente através das reproduções dos referidos pôsteres*, além das publicações na imprensa de esquerda e de sua circulação em tantos outros objetos culturais, como filmes, livros, bottons, camisetas. Um dado interessante é que dos vinte e três entrevistados da pesquisa<sup>19</sup>, apenas um afirma ter visto a obra “autêntica” de Pellizza da Volpedo na Galeria de Arte Moderna de Milão, mesmo assim, muito tempo depois de já ter sido fortemente interpelado pela imagem, “*quer pela força do significado social que evoca, quer pela sua beleza estética e artística*” (H., entrevista em 08/04/2004). É bem provável que estes números não sirvam para constituir estatística, mas me parecem significativos, como ilustração, para demonstrar aquilo que estou tentando dizer. Aqui cabe a afirmativa de que qualquer procedimento de pesquisa que encare como tarefa a descrição de um circuito do Quarto Stato, como este configurado pelo conjunto das inscrições espaço-temporais aqui apresentadas, necessita reconhecer e valorizar as suas diversas cópias e os seus diferentes aparecimentos, visto que a história da obra parece estar imbricada, de maneira muito profunda, desde a sua criação, com a história das suas reproduções, como referido anteriormente.

Entretanto, a popularidade e o alcance deste trabalho de Pellizza da Volpedo, como também sua forte inscrição na memória dos entrevistados, não podem ser atribuídos exclusivamente ao talento e ao desempenho destas reproduções, pois a história da arte está aí para nos oferecer diversos exemplos de obras que foram reproduzidas à exaustão,

---

<sup>19</sup> Cabe ressaltar que dos vinte e três entrevistados apenas dezenove constituíram-se, efetivamente, como narradores para esta investigação. Quatro deles não se dispuseram a narrar suas memórias e falar sobre suas vidas, tornando-se colaboradores do trabalho somente pelas informações fornecidas nas conversas que travamos. O entrevistado identificado como H. é um exemplo destes colaboradores.

resultaram demais conhecidas por diferentes públicos em diversas épocas, e nem por isso tornaram-se emblemas ou símbolos de movimentos sociais. Particularmente no que diz respeito aos inúmeros pôsteres que reproduziam o Quarto Stato desde o final dos anos setenta, talvez o procedimento de análise mais adequado seja pensar as condições específicas de produção e circulação destes exemplares e a maneira como estas cópias constituíram, e ainda continuam a produzir, modos de ver a obra de Pellizza da Volpedo.

Neste sentido, três perguntas muito simples podem conduzir o pensamento por um caminho mais fecundo: quem produzia e comercializava determinados pôsteres? Em quais espaços e em que circunstâncias se efetivavam as vendas? Como eram aproveitados os recursos financeiros gerados pelo comércio destas imagens? O trecho de entrevista anteriormente citado permite algumas inferências. Em primeiro lugar, a produção e o comércio das cópias eram realizados basicamente por militantes, ou por sujeitos em *situação de* militância, que percorriam várias cidades do Brasil divulgando e vendendo o material. Depois, há que se considerar que os diretórios acadêmicos das universidades, os núcleos do Partido dos Trabalhadores que estavam se estabelecendo em várias partes do Brasil, as centrais operárias e estudantis e mesmo certos eventos organizados por determinadas tendências dos movimentos de esquerda constituíam-se nos espaços privilegiados onde eram mostradas e negociadas as reproduções. Por fim, a destinação dos valores arrecadados com a venda dos pôsteres não pode ser ignorada, tendo em vista que, segundo um dos entrevistados, parte dos recursos necessários para a construção e fortalecimento do Partido dos Trabalhadores provinham da comercialização de um conjunto de imagens que originavam dinheiro para comprar, até mesmo, passagens aéreas para que Lula viajasse pelo país apresentando suas idéias.

Em que pese a necessidade de um grande cuidado para não se incorrer no inconveniente de absolutizar o teor dos depoimentos que possibilitaram as formulações acima, este parece um exemplo bastante significativo para sugerir que as condições específicas de produção (também de reprodução) e a maneira como uma imagem é mostrada interferem profundamente nos modos de ver e no processo de construção de significados para aquilo que está sendo visto. No caso do Quarto Stato podemos afirmar que o processo de produção e circulação de seus inúmeros exemplares, incluindo aí a

mobilização e a intervenção dos sujeitos que os reproduziam, os espaços institucionais onde eram apresentados e a destinação dos recursos financeiros provenientes de sua comercialização, contribuíram para que esta imagem criada por Pellizza da Volpedo fosse, aos poucos, se constituindo como um emblema ou um ícone dos movimentos políticos de esquerda. Aqui é como se a modificação quantitativa proporcionada pelas reproduções em série viesse acompanhada de um novo status do conteúdo da obra, sem desconsiderar que o grande aumento do número de pessoas que passaram a interagir com a imagem deve ter transformado consideravelmente as atitudes dos espectadores em relação a ela. Talvez seja interessante pensar que a circulação dos pôsteres e de outros objetos culturais que veiculam reproduções do Quarto Stato, como bem mostra o exemplo do circuito descrito neste trabalho, instala novas e diferentes maneiras de os sujeitos interagirem com a obra, através de processos de apropriação que, por sua vez, também produzem múltiplas formas de interação e inauguram novos modos de ver este interessante trabalho de Pellizza da Volpedo.

## **6- A imagem como evocador de memórias**

(...) a vista é o instrumento mais apto para a investigação e por isso é o sentido que maior prazer nos causa, pois, por natureza, desejamos conhecer. A aptidão da vista para o discernimento – é o que nos faz descobrir mais diferenças – a coloca como o primeiro sentido de que nos valem para o conhecimento e como o mais poderoso porque alcança as coisas celestes e terrestres, distingue movimentos, ações e figuras das coisas, e o faz com maior rapidez do que qualquer dos outros sentidos. É ela que imprime mais fortemente na imaginação e na memória as coisas percebidas, permitindo evocá-las com maior fidelidade e facilidade. (CHAUÍ, 2002, p. 38)

Esta bela citação de Marilena Chauí chama a atenção pela forma quase poética com que a autora defende a preeminência da vista nos processos de investigação e para a construção do conhecimento. Outros autores também defendem uma certa supremacia do olhar, como faz Alberto Manguel (2001), para quem as imagens são capturadas pela visão e

avivadas ou reprimidas pelos outros sentidos. Chauí, na mesma citação acima, sugere que a vista consegue estampar intensamente na memória as coisas percebidas, facilitando os exercícios de evocação. Se, por um lado, a problemática desenvolvida nesta investigação não permite discutir o primado da visão na tarefa de elaboração dos conhecimentos sobre o mundo, por outro, o material empírico construído permite eleger a imagem como um poderoso elemento evocador de memórias. As imagens construídas e significadas a partir dos processos de apropriação vão investir-se de uma intensa capacidade evocadora de eventos relevantes da vida dos sujeitos. Mas que não haja mal entendidos: a importância da visão nos processos de recepção das coisas que posteriormente serão evocadas pela memória não pode ser confundida com uma suposta competência deste sentido para revelar a realidade do mundo, ou seja, a visão, e as imagens que com ela se relacionam não podem ser confundidas como uma especializada plataforma de observação, lugar de onde pode ser informada ao sujeito a representação exata de uma realidade que existe independente dele e que, posteriormente, merece por ele ser lembrada tal como ela é.

Feita esta advertência, passo a explicitar algumas idéias sobre o potencial dos materiais imagéticos de se transformarem em evocadores privilegiados das experiências e vivências significativas que fazem parte da trajetória de cada um de nós.

Não há como negar que a construção de memórias a partir de imagens está intimamente associada aos contextos de produção, circulação e apropriação destas últimas. Também não há como desconsiderar que, embora não possa ser postulada uma relação direta entre os modos de ver e lembrar, muitas memórias que se constituem tendo as imagens como elementos evocadores estão ancoradas no conteúdo e na maneira como determinadas coisas foram vistas pelos sujeitos em um dado momento.

Por essas razões nunca é demais lembrar que já foram oferecidas diversas pistas para refletir sobre a competência evocativa dos materiais imagéticos, e aqui cabe enumerá-las rápida e didaticamente, ao menos para que não se fique com a desconfortável sensação de que foram esquecidas ao longo do texto. Neste sentido, é correto afirmar que as capacidades evocativas das imagens, incluindo o *Quarto Stato*, estão diretamente relacionadas a flutuantes formas de interação estabelecidas entre elas e os sujeitos, onde necessariamente precisa ser considerado:

a) a maneira como os sujeitos resultam interpelados pelas imagens e como estas atuam nos comportamentos e nas possibilidades de ação de pessoas e grupos;

b) o modo através do qual as imagens se articulam às mobilizações dos homens tanto em seus desempenhos pessoais quanto nas suas intervenções sociais e lutas políticas;

c) a força das materialidades através das quais as imagens chegam aos espectadores, os protocolos de leituras instituídos pelos suportes que a veiculam e os efeitos de verdade que se produzem nos processos de apropriação;

d) a capacidade que os atributos formais da imagem apresentam para mobilizar afetos, querer e paixões dos espectadores, sentimentos que não se produzem separados dos projetos de vida e de sociedade que os sujeitos procuram construir.

De um modo geral, diferentes combinações das interações acima parecem conseguir explicar os motivos pelos quais não interagimos com todas as imagens da mesma maneira e algumas delas acontecem para nós de forma muito mais intensa, a ponto de se inscreverem privilegiadamente em nossas memórias e serem evocadas com mais frequência e facilidade. São estas mesmas interações, combinadas em diferentes níveis de hierarquia, que circunscrevem as trajetórias que os materiais imagéticos precisam percorrer para alcançar o estatuto de ícone de alguma causa ou movimento social. E aqui penso não ser preciso chamar a atenção para o fato de que o potencial evocador de uma imagem será muito mais intenso entre sujeitos e grupos que aderiram ao seu conteúdo e a instituíram como um emblema que os representa e identifica.

Outras formulações, entretanto, se fazem pertinentes para tratar da capacidade evocativa da imagem. A primeira delas sugere considerar que, no que se refere às lembranças, as imagens podem apresentar um forte caráter associativo, pois se encarregam de promover um fluxo de memória através do qual experiências vão sendo lembradas e narradas a qualquer tempo. Evocação de contextos, muito além de simples lembranças particularizadas sobre o Quarto Estado, pois ao interagirem com a referida obra, em situação de entrevista, os narradores lembraram uma série de eventos significativos de várias épocas de suas vidas, operando um conjunto de memórias relacionadas a diversas vivências e

experiências das quais, em algumas vezes, a imagem pesquisada não esteve diretamente presente. Neste caso, a pintura em questão atuou como um “disparador”, fornecendo apenas uma referência inicial para que as lembranças pudessem ser elaboradas e narradas. De certa forma, no lugar de pesquisador, esta foi uma descoberta bastante interessante, pois tendo iniciado o trabalho das entrevistas com a expectativa de ouvir diversas histórias sobre movimentos políticos, até mesmo em função do conteúdo reconhecidamente social retratado pelo quadro de Pellizza da Volpedo, fui tomado de surpresa quando, articuladas às memórias políticas, foram produzidas muitas narrativas relacionadas ao mundo do trabalho, à família, à construção de identidades, além da instalação de processos de auto-reflexão sobre quem são hoje e, principalmente, o que estão se tornando os sujeitos que se disponibilizaram a lembrar experiências de suas vidas para a efetivação desta pesquisa.

A potencialidade das imagens como elementos evocadores de memórias está concatenada, de certo modo, à valorização que o indivíduo empresta, no presente, para as experiências vividas nos contextos em que a imagem também participou ou aos quais ela está relacionada. Isto tem a ver com a maneira através da qual os sujeitos convivem com o seu passado e com a forma como tentam organizá-lo. Nestas circunstâncias, certamente o fluxo de memórias será privilegiado caso as imagens tenham feito parte de eventos significativos que merecem ser lembrados, se forem capazes de destacar experiências bem sucedidas de um tempo que não o agora ou mesmo se puderem colaborar no sentido de respaldar as identidades que se quer construir no momento presente. Além disso, se concordarmos com a argumentação de Alistair Thomsom de que nossas lembranças são compostas de forma a obter o reconhecimento público, não será inoportuno afirmar que tanto maior será o potencial evocador de determinada imagem quanto mais esta conseguir fazer-se presente no processo de produção de memórias em condições de convivência e aceitabilidade social.

Esta aptidão da imagem para atuar como um “disparador” de memórias e provocar o fluxo narrativo pode ser analisada, também, sob o viés da produção de documentos. Um outro dado bastante interessante construído durante a investigação sugere considerar que, da mesma maneira que as imagens constituíram-se como poderosos evocadores de memórias, as narrativas produzidas a partir destas, por sua vez, também passaram a evocar

uma série de documentos, suportes e espaços através dos quais a obra em estudo circulou e adquiriu significados. Um atraente movimento onde memórias e narrativas passaram a produzir aquilo que, de certa forma, estava constituindo-lhes. Aqui cabe destacar que foi o estabelecimento desta relação que permitiu ampliar e descrever com mais propriedade a configuração de uma possibilidade de circuito para esta pintura de Pellizza da Volpedo, através de um trabalhoso empreendimento realizado com o objetivo de melhor explicar, e também entender, a maneira como o Quarto Stato se inscreve nas memórias dos participantes deste trabalho, inclusive nas próprias lembranças e experiências do pesquisador.

## MEMÓRIAS DA IMAGEM

### 1 – Memória: uma produção humana dos atos de lembrar e esquecer

Muito se tem falado, investigado e escrito sobre a memória. Assistimos a uma crescente popularidade do tema, que vem sendo abordado a partir de inúmeras problematizações e ancorado em diferentes posicionamentos teóricos. Nesta diversidade podemos encontrar um número expressivo de trabalhos que tratam a memória em suas imbricações com o tempo e com a História até aqueles que procuram demarcar suas fronteiras com a ficção e a imaginação; os que discutem uma determinada autonomia da memória individual e sua capacidade de conservar e recuperar eventos do passado até aqueles que definem os atos de lembrar como processos inteiramente sociais, reconhecendo-a como um fenômeno de matriz essencialmente coletiva. Isto para citar alguns exemplos, pois poderíamos, ainda, apresentar diversas pesquisas que consideram a memória como um dos suportes essenciais dos processos de identidade ou mesmo referir estudos que “vão enfatizar que não existem memórias individuais ou sociais, mas atos de lembrar e esquecer, que devem ser considerados práticas ou ações humanas constituídas socialmente”, como ressalta Myrian Santos (1993, p. 73), além de inúmeros outros trabalhos relacionados ao tema.

Cabe ressaltar, entretanto, que o interesse e a mobilização em torno da temática não se manifesta unicamente no âmbito intelectual, pois as crescentes atenções dirigidas à memória, e patrimônio em geral, também fazem parte das preocupações de outros segmentos da sociedade. Para Edgar de Decca,

Numa certa medida, com a aceleração desmesurada da história do século 20, o cidadão contemporâneo vai se dando conta de uma ruptura definitiva com o passado e o tradicional sentimento de continuidade entre o passado e o presente vai se tornando cada dia mais residual. Enfim, os suportes sociais da memória coletiva, que

sempre foram os elementos principais da criação do sentimento de continuidade e de preservação das sociedades pré-industriais, foram sendo paulatinamente destruídos e hoje o cidadão se sente cada vez mais mutilado em seus sentimentos coletivos com relação ao passado. (1992, p. 129)

De certa maneira, podemos entender a persistência de dirigir-se ao passado e das conseqüentes tentativas de manutenção ou recuperação de seus traços como uma necessidade imposta pelo mundo contemporâneo, onde as rápidas transformações estimuladas pelos avanços tecnológicos e a transitoriedade dos eventos que imprime uma característica quase maquinal nos nossos corpos e comportamentos podem facilitar certos rompimentos com os suportes coletivos da memória, provocando um esvaziamento de sentidos e a perda de referências individuais e coletivas. Segundo Stephanou, “o apego ao passado, neste caso, apresenta-se como resistência ao efeito desintegrador do presente” (1998, p. 133).

A memória, neste contexto, assume um estatuto de resistência: lembrar é resistir, é manter a memória para não perder a condição humana. Num presente acelerado que se constitui cada vez mais sob a ameaça do esquecimento muitas vezes torna-se urgente e obsessiva a necessidade da memória, talvez como forma de aliviar sentimentos de desenraizamento e não-pertencimento, por isso mesmo o dever de lembrar.

Entretanto, esse dever de lembrar não aponta para a possibilidade de adoção de um modelo rígido nem diz respeito a um direcionamento único que explique os movimentos através dos quais os sujeitos constroem suas memórias. Pelo contrário, a complexidade das relações que envolvem as sociedades na contemporaneidade produz múltiplas e diversificadas formas de lembrar e nunca é demais destacar que a presente investigação se ocupa particularmente de uma delas, qual seja aquelas memórias que são produzidas nas relações com imagens que se constituem como elementos evocadores. Ademais, a diversidade de problematizações teórico-metodológicas que vem marcando os estudos sobre a memória parece exigir a explicitação de algumas formulações importantes para a análise das narrativas construídas pelos entrevistados.

A primeira delas é a argumentação de que o trabalho da memória efetiva-se a partir de um movimento articulador entre referências individuais e sociais. Ecléa Bosi (1983) concebe as memórias individuais e coletivas como dimensões extremamente imbricadas, chegando a afirmar que a memória do indivíduo depende de seu relacionamento com os grupos sociais nos quais ele convive. Ainda a este respeito, Júlio Pimentel Pinto esclarece que

a memória é dotada de tal flexibilidade, que permite a combinação entre indivíduo e coletivo: sempre pessoal e sempre apoiada em referenciais coletivos, repertórios a serem individualmente apropriados e seletivamente repostos. Paradoxal na aparência, caleidoscópica, permite, num giro, lento ou súbito, uma nova combinação de cristais da lembrança; receptáculo, garante que “de tudo fica um pouco”, que de tudo fica tudo, mesmo que o acesso seja incerto. Passado materializado numa atmosfera coletiva, de que todos podem usufruir quando desejarem revisitar os tempos idos. (2001, p. 295)

A flexibilidade, evocada por Pinto, pode chegar a um patamar que faz com que o indivíduo seja capaz de lembrar de eventos que estão inscritos na memória coletiva como se fizessem parte das suas próprias experiências pessoais. Segundo Janaína Amado (1982), a compreensão dos símbolos, dos códigos e dos significados disponíveis na cultura e que permitem a comunicação entre as pessoas e o compartilhamento de valores, idéias e conceitos, colaboram para dar um estatuto social às memórias individuais.

No caso específico desta pesquisa, as memórias produzidas a partir da imagem Il Quarto Stato estão relacionadas a uma dimensão coletiva, baseadas no princípio socializador da linguagem e na maneira como comunidades de pertencimento apropriam-se da obra e, em certa medida, continuam produzindo, compartilhando e reforçando determinadas formas de lembrá-la. Por outro lado, não podemos desconsiderar a existência de uma dimensão individual, ligada à disposição dos sujeitos para lembrar, marcada pelas vivências significativas que fazem parte das trajetórias de suas vidas e que servem para dar sustentação às identidades que desejam legitimar no presente. E aqui não podemos esquecer

que as experiências do passado, ao mesmo tempo em que interferem no processo de produção de reminiscências, também resultam por elas transformadas, pois a memória constantemente ressignifica e atribui novos sentidos para vivências anteriores, de acordo com as possibilidades de aceitação pública dos eventos antes vividos e agora lembrados.

Parece que a articulação entre as memórias individuais e coletivas acontece através de um fluxo contínuo entre ambas, fluxo este que não se entrega a um direcionamento pré-estabelecido, nem aceita a determinação do social sobre as categorias do individual e do particular. As memórias individuais atuam como elementos de sustentação da memória coletiva ao mesmo tempo em que esta participa decisivamente na construção e validação daquelas. Tais argumentos levam a pensar na possibilidade de existência de uma complexa rede na qual as memórias individuais são construídas socialmente no mesmo movimento que se assumem construindo o social. Havemos, ao que tudo indica, de concordar com Paul Ricoeur quando este sugere a idéia de uma “constituição simultânea, mútua e convergente de ambas as memórias” (1998, p. 19).

Entretanto, é necessário considerar que, na maioria das vezes, não é harmoniosa a relação que se estabelece entre a memória individual e coletiva, ou seja, o lugar onde os sujeitos produzem as suas lembranças não se constitui como um espaço conciliador, uma tranqüila via de mão dupla através da qual as referências individuais e sociais se deslocam, cada uma a seu tempo, em direções definidas e complementares. Este lugar deve ser considerado mais como um campo de luta, onde continuamente se instala um conflito entre a maneira como os sujeitos atribuem sentidos às suas vivências anteriores e o modo como essas experiências podem ser inscritas em padrões sociais mais amplos no presente. A tensão, neste caso, fica por conta da dificuldade do sujeito em produzir um conjunto de reminiscências com as quais ele possa conviver e que ao mesmo tempo encontrem aceitação social, memórias que atendam as suas expectativas pessoais num mesmo movimento onde obtenham o reconhecimento público (Thomson, 1997).

Ainda sobre as imbricadas relações entre memórias individuais e coletivas Myrian Santos (2003, p. 273) nos alerta para o fato de que “embora a memória seja sempre resultado de um processo interativo, há casos em que a experiência pessoal é fundamental, e outros em que as determinações coletivas precisam ser consideradas”. Esta proposição

sugere pensar que a memória é um fenômeno relacionado ao indivíduo, mas também é exterior a ele, se efetiva intimamente ligada aos humores e disposições dos sujeitos, bem como acontece, muitas vezes, de forma alheia à suas vontades. Isto também pode indicar que dependendo dos sujeitos que lembram e dos contextos onde se produzem as memórias os referenciais individuais e coletivos atuam de diferentes maneiras na configuração do conteúdo daquilo que é lembrado. Como argumenta Santos (2003, p. 293), “memórias são múltiplas e combinam-se entre si de diferentes formas. A relação entre memória individual e memória coletiva nunca é unilinear e constante”.

Ademais, há que se considerar que não se estabelece uma relação direta e apriorística entre o tipo de documento e o que nele pode haver de referências e conteúdos individuais ou sociais pois, no caso específico desta investigação, as narrativas dos entrevistados, além de apresentarem o esperado caráter pessoal que lhes é peculiar, em muitos momentos resultaram encharcadas de significados públicos, tornando proeminente e reproduzindo de maneira muito intensa determinadas idéias, situações e comportamentos já consolidados na memória coletiva.

Também é importante considerar que o trabalho da memória constitui-se pelos atos de lembrar e esquecer a um só tempo. A lógica da memória encontra o seu correlato na configuração do esquecimento, justamente pelo fato de que a conservação e evocação da totalidade de nosso passado inviabilizariam novas ações e experiências no presente. A esse respeito cabe seguir o exemplo de Adélia Bezerra de Meneses (1991) e recorrer ao famoso conto de Jorge Luis Borges intitulado “Funes, o Memorioso” (1979), que narra a história de um homem que, após um acidente, passa a lembrar de todos os eventos de sua vida de forma a preencher todo o seu tempo na reconstrução do passado. Interessante apreciar um fragmento do conto:

Disse-me que, antes daquela tarde em que o azulego o derrubou, fora o que são todos os cristãos: um cego, um surdo, um abobado, um desmemoriado. Dezenove anos havia vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e nítido, e também as

lembranças mais antigas e mais triviais. Pouco depois constatou que estava aleijado. O fato apenas o afetou. Discutiu (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis. Nós, de uma olhadela, percebemos três copos em cima de uma mesa; Funes, todos os rebentos e cachos e frutos que comporta uma parreira. Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de 30 de abril de 1882 e podia compará-las na lembrança com as listras de um livro espanhol encadernado que vira somente uma vez e com as linhas da espuma que um remo sulcou no Rio Negro na véspera da batalha do Quebracho. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada às sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entressonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro; nunca havia duvidado, cada reconstrução, porém, tinha requerido um dia inteiro. (BORGES, 1979)

Esta passagem significativa da história de Funes demonstra a importância do esquecimento e sugere que sem ele não há espaço para a lembrança. Esquecemos determinados eventos de nossas vidas justamente para que outros possam tornar-se proeminentes e também para que novas experiências possam ser vivenciadas e integradas às aventuras do nosso pensamento. Para Ulpiano Bezerra de Menezes (1992, p. 16), o conto de Jorge Luis Borges “transformou-se num emblema da perda da condição humana pela saturação da memória e incapacidade de esquecer, incapacidade de pensar, já que segundo o próprio Borges, pensar é esquecer uma diferença, generalizar, abstrair”. Complexo paradoxo da memória, que possibilita que a condição humana seja produzida e preservada tanto pelos atos de lembrar como pela capacidade de esquecer.

A questão do esquecimento também está intimamente ligada ao princípio seletivo que atravessa o processo de produção de memórias, processo que se constitui num presente em movimento. Esquecemos determinadas coisas em detrimento de tantas outras justamente porque o trabalho da memória opera a partir de mecanismos que executam a seleção dos eventos e experiências que devem, precisam ou simplesmente merecem ser lembrados.

Mas como se materializa esse poder seletivo da memória? Ou melhor, como acontece a designação daquelas experiências que devem ser lembradas ou esquecidas? Sem entrar nas abordagens de ordem psicológica ou biológica – deixemos esta tarefa para a psicanálise ou para as neurociências, campos que certamente devem estar por demais envolvidos com estas questões – podemos aventar a possibilidade de que os sujeitos selecionam a matéria a ser lembrada de maneira relacional à construção de um passado com o qual consigam conviver e às identidades que gostariam de legitimar, no presente, tanto para si quanto para os outros. Segundo Alistair Thomson,

O processo de recordar é uma das principais formas de nos identificarmos quando narramos uma história. Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e o que gostaríamos de ser. As histórias que relembremos não são representações exatas do nosso passado, mas trazem aspectos desse passado e os moldam para que se ajustem às nossas identidades e aspirações atuais. Assim, podemos dizer que nossa identidade molda nossas reminiscências; quem acreditamos que somos no momento e o que queremos ser afetam o que julgamos ter sido. (1997, p. 57)

Assim, o mecanismo seletivo da memória é um dos elementos que contribuem decisivamente para as possibilidades de produção de passados e identidades que atendam às vontades e os modos de ser, ou de querer ser, dos sujeitos no presente. Entretanto, a lógica da seletividade parece denunciar, a todo instante, os conflitos que se estabelecem entre as experiências vivenciadas no passado e a identidade que se quer produzir no presente, bem como as tensões entre as histórias de vida dos sujeitos e as histórias consolidadas na memória coletiva de uma certa sociedade. Isto nos leva a acreditar que o princípio seletivo de produção de nossas memórias não se concretiza num espaço neutro e descomprometido, mas, ao contrário, é configurado tanto por contingências quanto por interesses e disputas, é pontuado tanto por acasos quanto por obstinação.

Estas problematizações apontam para a necessidade de uma forma de pensar que não deixe de considerar a provisoriedade e historicidade dos processos seletivos da

memória. Vejamos porque. Assim como os modos de lembrar estão intimamente imbricados com a identidade que queremos legitimar no presente, também as nossas memórias precisam ser reconhecidas nos espaços sociais em que convivemos. Voltemos a Alistair Thomson:

Reconhecimento é um termo apropriado para descrever o processo de afirmação pública de identidades e reminiscências. O reconhecimento é essencial para a sobrevivência social e emocional; a alienação e a exclusão como alternativa podem ser algo psicologicamente devastador. Podemos buscar o reconhecimento em outras comunidades ou relacionamentos mais empáticos, mas nossas reminiscências precisam ser apoiadas pelo reconhecimento público, e, portanto, são compostas de modo a serem reconhecidas e confirmadas. (1997, p. 58)

O referido autor chama a atenção para a importância do reconhecimento público das memórias narradas. E aqui talvez seja necessário lembrar que buscamos este reconhecimento interagindo com uma sociedade em constante transformação, marcada pelos traços da descontinuidade e produzida por saberes e discursos provisórios. Por este motivo é que devemos considerar como móveis e provisórios os mecanismos seletivos que atuam na produção de memórias e colaboram na construção de passados e identidades com possibilidades de convivência no presente, tanto no que se refere a uma dimensão particular, do sujeito com relação a ele próprio, quanto no que diz respeito a uma dimensão coletiva, do sujeito com relação à sociedade em que ele vive. A seleção do conteúdo que merece ser lembrado resulta constantemente atualizada pelos projetos de identidades e passados que os sujeitos se propõem a produzir, e por isso mesmo constitui-se em mecanismo vulnerável às transformações de uma sociedade que nunca cessa de lhe informar as experiências dignas de serem aproveitadas e aquelas a relegar ao descarte.

Ademais, é necessário levar em consideração que a dependência da memória em relação aos mecanismos de seleção colabora para transformar nossas lembranças em fenômenos que escapam ao controle onisciente dos sujeitos. Segundo Myrian Santos (2003,

p. 274), “se nos damos conta de que, além de ser seletiva, a memória envolve o esquecimento, podemos compreender melhor ainda a falta de controle que temos sobre ela, pois o que lembramos e esquecemos não é resultado apenas de nossas intenções e desejos declarados”. Aqui se postula que o sujeito não está investido de autonomia para esquecer ou lembrar somente aquilo que lhe convém; ao contrário, ele lembra e esquece, na maioria das vezes, *assujeitado a* alguma coisa ou a determinada situação que vai atribuir sentido e promover a validação e o reconhecimento de suas memórias nos contextos sociais em que está inserido.

Ainda é importante ressaltar que esquecimentos não se confundem com silêncios que dificultam a dicibilidade<sup>20</sup> de determinadas memórias quando estas não encontram reconhecimento no espaço público. Silêncios não são esquecimentos, da mesma forma que é necessário reconhecê-los como fenômenos distintos e, por isso mesmo, regidos por formas diferenciadas de historicidade.

Michel Pollak (1989), ao tratar da memória dos sobreviventes dos campos de concentração que retornam à Alemanha depois da guerra, associa o silêncio com a necessidade de encontrar um modo de sobrevivência com aqueles que antes, de certa forma, consentiram o sofrimento e humilhação. Trabalhando com um projeto de história oral desenvolvido através de entrevistas com trabalhadores australianos veteranos da Primeira Guerra Mundial, Alistair Thomson (1997) argumenta, como indicado anteriormente, que quando compomos nossas memórias, o fazemos buscando a confirmação e o reconhecimento públicos. O silenciamento pode vir pelo mesmo caminho, ou pelo caminho inverso, pois sentimentos e experiências podem ser silenciados quando não se ajustam às normas usuais nem encontram condições de sobrevivência, aceitabilidade ou suportabilidade no contexto dos discursos de exposição pública do passado.

Dificuldades de convivência, impossibilidade de fazer-se compreender, alto custo social e emocional, medo do não-acolhimento ou da repressão, traumas e constrangimentos

---

<sup>20</sup> Esta expressão é utilizada por Ulpiano T. Bezerra de Meneses no texto “A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”, publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 34, 1992, p. 19. Por não ser uma palavra de uso corrente e dicionarizada, cabe esclarecer que nesta investigação ela está sendo utilizada para designar as possibilidades de comunicação de determinadas memórias e sua aceitação no espaço social. Quer dizer, as condições de dicibilidade das memórias estão relacionadas às possibilidades do dizer e do reconhecimento público daquilo que é dito.

são alguns dos fatores que produzem silêncios. Se aceita a afirmação de Ecléa Bosi de que “*a memória não é sonho, é trabalho*” (1983, p. 17), podemos entender a possibilidade da contingência, da falta de vontade e desinteresse como outras dimensões do não-dito, que se situaria em algum lugar entre o medo, a indisponibilidade, a impossibilidade ou mesmo a covardia.

A aceitação de que o processo de produção de reminiscências está configurado pelos atos de lembrar e esquecer sugere postular para a memória um estatuto um pouco diferente daquele com o qual ela costuma vir associada. Impressão, registro, retenção, depósito, conservação, marca, armazenamento são palavras que, de uma maneira ou outra, vêm sendo utilizadas pelo senso comum para designar os modos de atuação da memória. Palavras estas que remetem à idéia de obtenção, acúmulo e preservação, como se fosse possível comparar o espaço da memória com o sótão de uma velha moradia, lugar onde constantemente depositamos coisas antigas sobre as quais já formamos a certeza de que não as queremos em nosso espaço de convivência imediato, mas ainda nos falta vontade ou coragem suficiente para descartá-las em definitivo. Nesta perspectiva, passamos a crer que recordar é adquirir algo justamente porque os exercícios do lembrar tendem a produzir em nós a sensação de que, através do trabalho da memória, nos tornamos donos definitivos de alguma coisa que antes ainda não era totalmente nossa. Essa forma de pensamento sugere que lembrar é ganhar, e insinua que quando lembramos estamos, infinitamente, acrescentando novos entendimentos ao nosso ser.

Entretanto, o quadro descrito acima se inverte profundamente quando passamos a levar em conta que os modos de lembrar e esquecer são práticas correlatas que se constituem no mesmo movimento. A memória produz o esquecimento ao mesmo tempo em que por ele é violentamente alterada, senão continuamente produzida. Lembranças e esquecimentos são processos que se constroem, e nos constroem, mutuamente, fato que leva a considerar que eventos e vivências são esquecidos justamente para possibilitar a preservação de experiências que possam colaborar na construção de passados e identidades que atendam às expectativas dos sujeitos e das sociedades com as quais eles interagem. Neste sentido, o que era considerado ganho pode transformar-se em perda, pois o trabalho da memória implica em desligamentos e rupturas no diálogo entre uma parte do nosso

passado e o presente, o que significa que, para além de adquirir e armazenar, lembrar é também se desfazer de algo que ingressa na fronteira do esquecimento definitivo. Lembrar articula-se às contingências do perder, é o alerta de que alguma coisa pode estar se desprendendo de nós.

A partir das formulações até aqui apresentadas parece possível afirmar que a memória está em constante reconstrução, de acordo com o passado que se deseja produzir e as identidades que grupos e indivíduos procuram dispor sobre si e sobre os outros. Cabe lembrar que o tempo da reconstrução do passado é o tempo presente, pois é hoje que acontece a elaboração da memória como forma responder aos questionamentos, provocações e inquietações deste tempo. João Carlos Tedesco, citando Célia Lucena e Michel Pollak, afirma que “lembrar... é muito mais uma atividade do presente do que o exercício de deslocar para o presente fatos já vividos. Rememorar não é o mesmo que viver novamente o passado; depende da leitura do sujeito que a produz, numa sociedade que se diferencia daquela à qual se refere a lembrança” (2002, p. 56).

A radicalidade da condição presente da memória, de entendimento necessário numa certa medida, não deve ser elevada a um patamar de onde não seja mais possível considerar a importância das experiências que fizeram parte da vida dos sujeitos e dos grupos nos quais se encontram inseridos. Isto quer dizer que, embora a memória seja um fenômeno do presente, mesmo que sua gestão esteja envolvida com as problemáticas contemporâneas dos indivíduos, seus grupos e suas sociedades, ainda assim é imprescindível levar em conta que as experiências do passado oferecem referências importantes na configuração de nossas lembranças. Estamos continuamente reconstruindo um passado com o qual possamos conviver no presente, mas é necessário considerar que este processo se efetiva mediado também pelas marcas e sentimentos que nos constituem e se incorporam em nós. Como diz Myrian Santos, “no acerto final entre o velho e o novo, o passado nunca está totalmente submisso, pois nós o rememoramos ao longo de um trajeto tortuoso e cheio de conflitos, silêncios e surpresas” (2003, p.293) .

Estes são os referenciais teóricos nos quais pretendo ancorar as análises das memórias que o grupo de entrevistados produziu tendo a imagem *Il Quarto Stato* como evocador. A partir deles passo a abordar as memórias políticas, memórias da família e

memórias do trabalho, temáticas proeminentes na maior parte das narrativas. A produção de si mesmo através das memórias é a temática problematizada no final do capítulo, oportunidade onde pretendo demonstrar que o trabalho da memória instala um processo de reflexão nos sujeitos que lembram, levando-os a questionar quem foram no passado, que lugar ocupam no presente e o que gostariam de ser no futuro. Cabe destacar que estes recortes são efetuados apenas com o propósito de operacionalizar a análise e facilitar sua apresentação, pelo fato de não existirem fronteiras que os depoimentos estabelecem entre o que se pode denominar memórias políticas ou memórias de família, por exemplo. A análise das entrevistas evidenciou que, em determinados momentos, os narradores utilizam-se das experiências políticas para tratar de suas relações familiares, enquanto que em outras situações são marcantes as lembranças do trabalho para destacar e valorizar suas mobilizações na militância política. Ademais, o leitor mais atento já deve ter percebido que ao longo do texto foram sendo apresentados diversos excertos das narrativas, justamente porque, para os limites desta pesquisa, a trajetória da imagem *Il Quarto Stato*, os exercícios de vê-la e as memórias produzidas a partir dela são experiências que necessitam ser analisadas a partir das imbricadas relações que se estabelecem entre elas.

## **2 – Il Quarto Stato e memórias políticas: reconhecer-se no movimento**

As memórias políticas foram as experiências que mais se fizeram presentes nas narrativas construídas tendo *Il Quarto Stato* como evocador. Isso se deve, em parte, aos significados notadamente sociais que a obra evoca, pois mesmo com nuances em seus depoimentos, a maioria dos entrevistados ressaltou um conteúdo contestador da imagem, relacionando-o às diversas atitudes que os sujeitos precisam assumir na luta por melhorias nas suas condições de existência. Argumentação correta porém insuficiente, pois a intensa marca política destas memórias pode ser explicada, também, pelo modo através do qual *Il Quarto Stato* foi capaz de traduzir as intenções de determinados grupos de pertencimento dos quais os entrevistados faziam parte e, de certa forma, atravessar suas ações e posições políticas. Ouçamos parte da narrativa de Jussara:

Esse quadro fazia parte da nossa vida na parede da sala, que era a primeira imagem que a gente via quando entrava no apartamento. Isso tinha a ver comigo, muito porque era a presença diária de um movimento político dentro da minha casa, que essa era um pouco da minha história. E por um outro lado, num momento que a gente vivia no Brasil, era também um movimento de política no qual a gente queria se contrapor a alguma coisa. Então, por vários motivos, ele teve presente na nossa vida, pela luta, pela política estudantil, pelo cinema, pelo cotidiano da responsabilidade de um estudante que está entrando na Universidade e que continua fazendo a sua militância. E neste quadro um significado muito importante era o da revolução, num momento em que a gente vivia numa ditadura militar neste país. Essa era a coisa que mais nos lembrava. É claro que quando tu faz uma luta política, quando tu te contrapõe ao regime militar, tu está lutando por uma sociedade melhor, aí tu está lutando por crianças, por mulheres, por homens, por líderes sindicais, enfim, por trabalhadores. Isso fazia parte do nosso cotidiano. A minha vida política começa na política estudantil desde quando eu sou adolescente em Osório, que é a nossa terra natal. Já no Grêmio Estudantil, posteriormente na União de Estudantes do município e depois vai pra dentro da Universidade, na Faculdade de Medicina. O significado deste quadro é isso: um significado político dentro do momento em que a gente viveu. (Entrevista em 25/05/2004)

Este é um excerto bastante emblemático do caráter político de certas lembranças que se constroem a partir do quadro de Pellizza da Volpedo e está relacionado à maneira como a obra se articula aos propósitos também políticos dos entrevistados, tanto em seus projetos particulares quanto em suas atuações públicas. Os depoimentos estão atravessados por uma dimensão pessoal, que diz respeito a vivências significativas dos sujeitos, aos seus desempenhos individuais e a maneira como procuram colocar-se numa posição militante. Por outro lado, há uma preocupação com a sociedade em que se vive e com a implantação de projetos coletivos que podem colaborar na tarefa de torná-la consideravelmente melhor, pois, quem sabe, a própria revolução poderia se concretizar a partir deste caminho. As narrativas apontam para um deslocamento constante e correlato entre o *eu* e o *nós*, num movimento onde expressões como “minha casa”, “minha história” e “minha vida” articulam-se a termos como “nossa vida”, “nosso cotidiano” e “momentos que a gente viveu”, justamente porque a memória de atuantes e militantes políticos quase sempre está vinculada a um grupo que lhe presta sustentação. Segundo Danièle Voldman,

os depoimentos dos membros que construíram no decorrer dos anos, com ou sem ajuda de um suporte associativo, uma memória como história própria, têm uma coerência e uma estruturação rígidas, que demandam uma grande vigilância se quisermos superar seu aspecto reconstruído e estereotipado. Consciente de ter uma mensagem a comunicar, a testemunha fala apropriando-se do passado do grupo; ela seleciona as lembranças de modo a minimizar os choques, as tensões e os conflitos internos da organização, diminuindo a importância dos oponentes ou então aumentando-a até a caricatura para justificar, por exemplo, afastamentos, partidas e exclusões. Assim, elas costumam apresentar uma história do seu movimento unânime e sem falhas, ou, ao contrário, evoluções caóticas, feitas de rupturas e desligamentos. (2001a, p. 40)

Neste sentido, um olhar mais cuidadoso sobre o conjunto dos depoimentos orais permite identificar a maneira como as vivências anteriores dos entrevistados em certas comunidades de pertencimento interferem na produção de memórias individuais particularmente vinculadas às memórias e histórias destes grupos. É isso que sucede com cinco narradores que elegem a militância comunista como lugar privilegiado de onde se dispõem a lembrar eventos significativos de suas vidas a partir da imagem *Il Quarto Stato*. As reminiscências que cada um vai narrando estão imbricadas com práticas e saberes configuradores de uma memória coletiva que procura destacar e valorizar determinados comportamentos dos militantes do Partido Comunista, principalmente na época de sua ilegalidade no Brasil. Este movimento articulador que envolve dimensões individuais e coletivas permite que certos eventos sejam lembrados de forma muito parecida por diferentes narradores, como mostra o exemplo do conhecido “chá de banco”, constrangimento a que eram submetidos os partidários da esquerda política durante a ditadura militar no país. A imagem evoca o tempo em que essa prática era usual, como relata o Sr. Amarante da seguinte maneira:

Para ter uma idéia do quanto era difícil ser comunista, eu uma vez estava parado, isso que aconteceu comigo aconteceu várias vezes com outras pessoas, estava parado na avenida João Pessoa. Naquele tempo tinha bonde, estava esperando o bonde, passou um jipe da polícia e disse: “o

que tu tá fazendo aí”? “Tô esperando o bonde”, eu respondi. “O delegado quer falar contigo, outra hora tu pega o teu bonde pra ir pra casa”. Aí ficou aquela discussão: vai não vai, vai não vai, “não quero falar com o delegado, não tenho nada o que falar”. Terminou que me levaram à força. Chegava lá o sujeito passava a noite inteira, chegava lá e encontrava outras pessoas presas nas mesmas circunstâncias. O delegado queria falar com pessoas encontradas a esmo, na rua, que eram levadas para falar com o delegado. Amanhecia o dia, 6:00, 6:30, 7:00 da manhã e o delegado não aparecia, Aí o camarada que estava de plantão dizia: “oh, vocês podem ir embora porque o delegado não vem mais, outro dia ele fala com vocês”. Por que acontecia isso? Fundamentalmente, pra mostrar aos militantes do partido como era inconveniente ser militante de partido político como o Partido Comunista. Esse era o objetivo: fazer com que as pessoas tomassem conhecimento da inconveniência de serem comunistas. (Entrevista em 14/04/2004)

Tendo *Il Quarto Stato* como evocador, episódio muito semelhante é narrado por D. Alícia, ao lembrar que foi cassada politicamente pela ditadura militar, presa dentro do Sindicato do qual fazia parte da diretoria e levada à Delegacia de Polícia para um “extenso” interrogatório, situação onde permaneceu um longo tempo na companhia dos policiais:

Eu me lembro que teve um dia que o próprio Secretário da Segurança Pública veio me interrogar. Disse que já conhecia a minha fama de sindicalista, minha fama de lutar pelos direitos dos trabalhadores e ele próprio iria me entrevistar. Novamente eu reagi dizendo que aquilo não era uma entrevista e sim um interrogatório, afinal fiz ele ver que tinham me levado até à delegacia para me interrogar, pois eu estava ali obrigada, e aquilo era um interrogatório e não uma entrevista. O problema destas prisões e destes interrogatórios era que se praticava uma guerra de nervos com a gente, tanto pelo tempo de espera, quanto pela forma que a gente era tratada. Muitas vezes levavam os companheiros presos e deixavam um tempão esperando para dar o depoimento. Aí diziam que o delegado não havia chegado e que eles iriam soltar a pessoa. Isto era para mostrar que eles não gostavam das atividades de esquerda e das pessoas que reivindicavam os direitos dos trabalhadores. (Entrevista em 19/05/2004)

Diferentes práticas militantes ocupam as narrativas suscitadas pela imagem. D. Custódia, por exemplo, relata a experiência de ter sido detida numa ocasião em que distribuía, junto com o marido e mais dois companheiros de militância, uma folha intitulada Manifesto de Prestes. Ela conta que, por engano, entregaram o material na casa de dois policiais que logo em seguida passaram a persegui-los e efetuaram sua prisão.

Quando nós vimos aqueles dois homens de revólver na mão nos prendendo, trouxeram uma caminhonete, nós tínhamos bastante propaganda ainda, que cada um carregava um pouco, trouxeram uma caminhonete, nos prenderam, eram seis horas da tarde, aí levaram os homens para uma delegacia que tinha ali na Floresta, não me lembro mais o nome da rua, no bairro Floresta e eu fiquei dentro da caminhonete sozinha com aqueles dois, aí me fizeram uma guerra de nervos, "ah, tu é muito boa quando chega no meio do povo, aí tu começa a falar, fala isso, fala aquilo, aí tu tem essa facilidade, mas hoje aqui conosco vai ser diferente, tu vai ver o que vai te acontecer, isso durou até às onze da noite". [...] depois na delegacia eu fui fichada, estava o delegado e um inspetor que uma vez me perseguiu porque eu estava vendendo a Classe Operária, que era o jornal oficial do Partido, eu e uma outra amiga, e ele disse para mim que eu não podia fazer aquilo, eu disse "não podia se eu não quisesse, vou continuar fazendo". (Entrevista em 16/06/2003)

A experiência no Partido Comunista e a vontade de legitimar identidades e produzir passados satisfatórios para si e para o movimento parece unificar a maneira como certas vivências vão sendo lembradas e narradas pelos entrevistados. Os excertos acima apresentam determinados temas que são compartilhados pelo conjunto de narradores que se identificam com a causa comunista. Em seus depoimentos, coincidindo as memórias disparadas pela pergunta "O que esta imagem faz lembrar?", eles relatam as circunstâncias em que acontecem as detenções, sempre identificadas como prisões, e a maneira como são retirados de ambientes que lhes são agradáveis para serem levados à força ou mesmo contra a sua vontade a fim de prestar longos depoimentos nas delegacias de polícia.

Embora de diferentes maneiras, reagir à ação policial é uma atitude que também se faz presente nas três histórias: Sr. Amarante opõe-se à prisão argumentando que não iria acompanhar os policiais justamente porque não tinha nada a falar com o delegado; à

afirmação do Secretário de Segurança Pública de que ele mesmo iria entrevistá-la por já conhecer a sua fama, Dona Alícia reage fazendo-o ver que havia sido levada para a delegacia contra a sua vontade e que aquilo não era uma entrevista e sim um interrogatório. De uma forma mais sutil, a resistência de Dona Custódia se concretiza através do silêncio pois, como ela mesmo comenta, “eu não discutia com eles porque eu não sou boba, aí eu fiquei quieta e deixei que eles falassem à vontade”. Maneiras diferenciadas de interpor resistência, mas que apresentam em comum a tentativa de chamar atenção para o caráter insurgente e contumaz das ações dos militantes comunistas, onde até mesmo a decisão de calar pode ser compreendida como uma estratégia de contestação ou uma marca de superioridade frente àqueles que julgam deter o poder de reprimir.

Assim, *Il Quarto Stato* provoca a narrativa eloqüente de vivências militantes e seus embates, em especial às situações de repressão. As histórias referentes ao “chá de banco” lembradas pelos entrevistados não prescindem da figura do delegado que quase nunca comparece à delegacia para colher os seus depoimentos, cabendo aos policiais efetuarem sua liberação no final da madrugada. Guerra de nervos é outra expressão usada por D. Alícia e D. Custódia para definir a violência a que eram submetidos os militantes, tanto pelo tempo de espera quanto pela forma como eram tratados pela ocasião das referidas “prisões” noturnas. Por fim, outra formulação comum aos depoimentos analisados é a de que estas detenções de caráter político eram realizadas com o intuito de restringir a arregimentação de pessoas pelos movimentos de esquerda, coibir mobilizações que pudessem conturbar a ordem estabelecida e chamar a atenção dos sujeitos para a inconveniência de se colocarem ao lado dos comunistas na luta por uma sociedade mais igualitária. A cena de Pellizza da Volpedo é de marcha reivindicatória; as memórias narradas, de descrição das vicissitudes do marchar. Cotidianos da luta política e dos movimentos de esquerda.

Para além do exemplo apresentado, grande parte das lembranças produzidas por estes entrevistados, sejam eles políticos atuantes ou “velhos comunistas aposentados”, maneira como alguns preferem ser identificados, demonstram que as memórias se apresentam fortemente ligadas às memórias de um grupo, qual seja a dos militantes comunistas que atuaram, principalmente, durante a ditadura militar no Brasil. Aqui é como

se suas narrativas seguissem um roteiro antes estabelecido, mas que constantemente é revisitado de forma quase celebrativa pelos entrevistados, numa operação realizada com a intenção de corroborar identidades satisfatórias para os sujeitos que lembram e de apresentar a causa comunista como um movimento legítimo, organizado e de extrema importância para a construção dos valores democráticos vigentes atualmente no país.

Como disse anteriormente, a memória é um fenômeno relacionado ao indivíduo e às suas vivências particulares, mas também é exterior a ele e se relaciona com as experiências coletivas das comunidades de pertencimento com as quais os sujeitos interagem. Nos depoimentos em análise, muitas vezes, os referenciais coletivos tornam-se fundamentais na estruturação da narrativa, o que faz com que certas lembranças, ao menos em parte, não escapem à versão que os militantes comunistas tentam produzir e instituir como versão autorizada para práticas e acontecimentos políticos dos quais participaram ou que a eles estão relacionados.

Nestes casos, as lembranças correm o risco de perder o seu caráter espontâneo para dar lugar a uma narrativa padronizada, de acordo com o passado que se quer construir, preservar ou destruir. Ouçamos a voz de D. Custódia:

De 50 a 60, mais ou menos, eu trabalhei no Partido Comunista. Trabalhei como militante, atuante, neste trabalho que eu disse, de organização do povo, para exigir colégios, para exigir tudo que precisasse, passei muito trabalho, mas fiz um trabalho muito bom e trabalho que eu nunca tinha feito, viajar por este Estado todo sem conhecer nada. Dando assistência às bases do partido, estive até com os camponeses lá de Erechim. Uma vez eu fui agredida por um homem, mas eu me defendi dele, eu tive uma sorte danada, eu era muito forte e muito disposta, eu não vacilava quando tinha que fazer as coisas, pois no Partido Comunista não se podia vacilar. Aí ele tentou me agarrar, mas eu me desvencilhei dele. Eu sei que eu empurrei ele, ele não ligou, veio vindo de novo para mim, eu não sei como eu fiz aquilo, para te contar eu não sei, eu dei uma volta no corpo dele e joguei ele lá embaixo naquela escada. Depois eu fiz uma conversa com ele, tão séria, que ele ficou estatelado, não botou a mão em mim, nada, deixou eu sair. Ainda passei por perto de um companheiro do partido e ele não ficou sabendo de nada, quando nós passávamos um perto do outro, nós não podíamos nos falar, cada um estava com a sua tarefa e tinha que

cumprir. Ah! Essas coisas todas, me saí lindo de tudo. (Entrevista em 16/06/2003)

Afirmações como estas, procurando mostrar o empenho do programa comunista no que diz respeito às questões sociais, somadas a histórias de agressões em trens, de entrega indevida de propaganda política na casa de policiais, bem como relatos de perseguições, de prisões ocasionadas pela venda de jornal de conteúdo revolucionário, conduzem a pensar numa rede explicativa para produzir “verdades”, definir identidades e tentar legitimar a imagem de um grupo ou de um sujeito identificado com este grupo. Por isto, um dos cuidados necessários ao trabalho com depoimentos orais e narrativas de memórias é não se deixar capturar pela “linha narrativa” que os entrevistados tentam dar ao seu depoimento; é preciso respeitar os movimentos das lembranças do sujeito e não desprezar o fio narrativo construído pelo entrevistado, mas reconhecer que podem existir outras compreensões, ou seja, é necessário exercer a dúvida na investigação.

Durante o trabalho com as entrevistas é possível compreender que um dos caminhos para o exercício da dúvida passa pelo entendimento de que os indivíduos não relatam tudo sobre suas vidas, em qualquer lugar ou em qualquer tempo, nem para qualquer pessoa, sendo necessário levar em conta que na maioria das vezes o sujeito não assume tudo sobre si nem para si mesmo. No caso dos entrevistados que escolheram a militância comunista como lugar privilegiado para narrar suas lembranças é possível perceber que as coisas ditas sobre si mantêm um sério compromisso com as coisas que merecem ser ditas sobre o grupo. Além da configuração de narrativas padronizadas, isto faz com que o trabalho da memória se materialize numa atmosfera marcada pelo conflito, pois os entrevistados, como venho insistindo, empenham constantes esforços para produzir um conjunto de reminiscências que seja satisfatório para eles próprios, ao mesmo tempo que atenda às expectativas de seu grupo de pertencimento e encontre aceitabilidade na sociedade com a qual eles interagem.

Nesta perspectiva, a imagem *Il Quarto Stato* e as memórias que se produzem quando ela se apresenta como evocador, constituem-se como materialidades que podem contribuir para a configuração do sentido de pertencimento dos sujeitos a um grupo e para a preservação de determinadas práticas e opiniões a ele relacionadas. Isto acontece porque as

comunidades nas quais os entrevistados interagem, sejam elas de comunistas, de estudantes ou mesmo vinculadas a algum partido político, instituem modos de ver a imagem, que atuam na fixação de certos significados a serem compartilhados pelos seus participantes. Por outro lado, as lentes construídas pelas comunidades auxiliam na produção de modos de apropriação e maneiras de lembrar que fazem com que a imagem passe a sustentar crenças e idéias destes grupos. Quer dizer, a maneira pela qual os membros de uma comunidade evocam eventos e contextos associados à obra em estudo pode ser considerada uma operação que reforça os ideais e busca o reconhecimento público das práticas do grupo, ao mesmo tempo em que atualiza nos sujeitos que lembram o sentido de pertencimento.

A necessidade de produzir um conjunto de lembranças que atendam a suas expectativas particulares, ao mesmo tempo que obtenham o reconhecimento público, faz com que a narração das memórias políticas seja encarada pelos entrevistados como uma oportunidade de anunciar o julgamento que fazem de determinados acontecimentos históricos e a possibilidade de mostrar seu envolvimento e contribuição na busca de uma sociedade melhor. Vejamos a narrativa do Sr. Amarante, que ao longo das entrevistas justifica seu ingresso no Partido Comunista como uma maneira de manifestar o seu descontentamento com a ordem política estabelecida no mundo após a Segunda Guerra e também como uma forma de reivindicar melhores condições de vida para o povo:

Olha, eu passei a ser militante do Partido Comunista num determinado período porque eu era contra a exploração a que eram submetidos os trabalhadores pelo capitalismo e porque o comunismo era um sistema que poderia fazer frente ao poderio norte-americano com o qual eu não concordava. A União Soviética teve um papel muito importante na Segunda Guerra, pois foi o primeiro exército a chegar na cidadela do Hitler. Depois que isso aconteceu, os americanos ficaram muito preocupados com o fato de que a União Soviética tinha se projetado muito. Conseqüentemente, o comunismo passou a ser uma mensagem espalhada por todo o mundo e efetivamente isso refletiu em todos os partidos. Então, os Estados Unidos através do que se denominou imperialismo norte-americano, historicamente sediado nos Estados Unidos, por isso mesmo imperialismo norte-americano, inventou a Guerra Fria. A Guerra Fria era algo que atribuía aos comunistas tudo aquilo que fosse ruim e atribuía aos comunistas qualquer manifestação, por exemplo, de independência, de emancipação nacional de um país. Um país que

tivesse lutando pra sair do sufoco econômico a que era submetido era taxado de país comunista. Conseqüentemente se dava o luxo até de intervenção, como aconteceu em Granada, como aconteceu, por exemplo, no Panamá. Em nome de anticomunismo e de denúncia de tóxico prenderam o presidente do Panamá, até hoje ele está nos Estados Unidos preso. Mataram o casal Rosemberg. Se praticava verdadeiros absurdos. (Sr. AMARANTE, entrevista em 25/05/2004)

Nesta e em outras passagens da narrativa, Sr. Amarante procura expressar sua opinião sobre as conseqüências nefastas do modo de produção capitalista para os trabalhadores e ressaltar sua contrariedade no que diz respeito à ação imperialista norte-americana no mundo. É quase didática a maneira pela qual o entrevistado lança mão de diversos conhecimentos históricos para marcar sua posição em relação aos acontecimentos de que fala, se esforçando em deixar claro o partido que toma, as escolhas que faz e as causas sociais que abraça. Segundo Ecléa Bosi, “na memória política, os juízos de valor intervêm com mais insistência. O sujeito não se contenta em narrar como testemunha histórica ‘neutra’. Ele quer também julgar, marcando bem o lado em que estava naquela altura da história, e reafirmando sua posição ou matizando-a” (1994, p. 453).

Até mesmo os entrevistados que não acumulam em sua trajetória experiências políticas tão significativas como a do Sr. Amarante, que dedicou grande parte de sua vida para a militância comunista e sindical, deixam de selecionar entre as suas vivências aquelas que podem demonstrar um certo engajamento político. É o caso de Marisa, entrevistada que ao mesmo tempo em que assume não ter desempenhado atividades centradas nos movimentos sociais de esquerda, também procura construir uma narrativa onde tenta deixar clara a sua posição frente ao jogo das forças políticas e econômicas em disputa. Segundo ela,

eu tenho a participação afetiva com os movimentos sociais; eu fiz várias escolhas e as escolhas sempre recaem, digamos assim, sobre as pessoas com maiores dificuldades. Essa é uma opção política minha, essa é uma opção, digamos assim, de vida. Eu não tive oportunidades de ter nenhuma atuação mais forte, mas ela está presente o tempo inteiro, seja nos meus

discursos, seja nas coisas que eu faço, nas coisas que eu penso, nas opções, na formação do meu filho, então, eu efetivamente não tive participação. E no Brasil, o que eu posso dizer do movimento operário? Eu convivi, vivi toda ditadura militar, eu fiquei adulta durante o processo da ditadura militar, que era o processo de negação total de participação política, eu me lembro assim do movimento estudantil, movimento social extremamente importante do qual hoje eu, como professora, incentivo muito meus alunos fazerem. Na PUC eu me lembro que existia um DCE, mas que eu sequer sabia o que se tratava. Eu participei depois um pouco dessas lutas pra mudarmos a situação do Brasil, também já adulta, digamos assim, na época dos anos 90 e aí a partir de 90 sempre me aproximando cada vez mais com movimentos sociais, mas não tenho uma atividade política centrada neles ou pelos menos não sou oriunda de nenhum desses movimentos, embora afetivamente muito ligada a eles. (MARISA, entrevista realizada em 07/03/2004)

Sem a intensa atividade política que marca os currículos de parte dos militantes da esquerda nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil, a narrativa evoca algumas das experiências que mais se aproximam de uma identidade que a entrevistada busca estabelecer no presente. Quer dizer, se faltam atuações expressivas nos movimentos sociais para serem lembradas, sobram as marcas dos posicionamentos políticos de uma professora universitária e doutoranda que procura, a todo momento, explicitar sua decisão de militar pelas causas das pessoas menos favorecidas. O escasso envolvimento na cena política é justificado pela ação da ditadura militar que, segundo a entrevistada, passou a interditar a maioria das formas de mobilização de indivíduos e grupos de esquerda. A narradora, então, recorre à expressão “participação afetiva” para caracterizar o seu modo de atuação em favor dos movimentos sociais, como se buscasse preencher algum requisito mínimo capaz de identificá-la com os programas defendidos por estes movimentos. É interessante destacar que em seu depoimento, Marisa relata que trabalhou nas duas primeiras gestões do Partido dos Trabalhadores no município de Porto Alegre, atuando num projeto de saneamento básico para a cidade, vivência que, como ela mesmo define, caracteriza-se como uma excelente escola política. Por certo, é uma maneira de selecionar e narrar experiências com a finalidade de marcar posicionamentos e construir um passado que seja compatível com o lugar que ocupa ou pensa ocupar no presente, operação que a entrevistada parece levar ao extremo quando afirma que, para além de uma escolha política, a decisão de defender os

interesses das pessoas com maiores dificuldades constitui-se muito mais como uma opção de vida.

Certamente que o fluxo de memórias associadas às questões do trabalho, às mobilizações dos trabalhadores na busca por melhores condições de existência e à maneira como os entrevistados se posicionam frente a estas lutas é facilitado pela temática social retratada no Quarto Stato. Também alguns significados subversivos que podem ser vistos na obra parecem aumentar nos sujeitos pesquisados a responsabilidade de produzir uma narrativa que não deixe de incluir referências aos conflitos do mundo do trabalho. “E no Brasil, o que eu posso dizer do movimento operário?” Esta pergunta que Marisa coloca para si mesma numa passagem do excerto reproduzido acima, é um exemplo que exprime com clareza o empenho da entrevistada em incluir no seu depoimento pelo menos alguma alusão aos movimentos operários, pois a interrogação é interposta na narrativa de uma maneira aparentemente desconexa entre as lembranças que a circundam, não se relacionando diretamente com as idéias que antecedem a sua anunciação ou mesmo com aquelas experiências que são evocadas logo a seguir, quando Marisa, ocupando o lugar de sujeito professora, passa a discorrer sobre a importância do fortalecimento dos movimentos estudantis. Neste sentido, a maioria dos depoimentos construídos para a investigação parece explicitar a necessidade da construção de narrativas que não se constituam pelo signo da omissão, mas que, ao contrário, possam contemplar determinados significados culturais sugeridos pela imagem, ao mesmo tempo em que consigam expressar os posicionamentos políticos que assumem os sujeitos que lembram.

Na maioria das vezes, procuramos selecionar lembranças, produzir narrativas e emitir juízos de valor que localizem nossas vivências ao lado dos bons e dos corretos de caráter, operações que tornam a tarefa de produzir memórias com as quais se possa conviver publicamente mais complicada quando os sujeitos não conseguem situar em padrões sociais mais amplos aquelas experiências que consideram relevantes em seu passado. Neste sentido, um trecho do depoimento de D. Custódia é bastante pertinente para problematizar a maneira como o trabalho da memória é afetado por lembranças e experiências que não são favoravelmente reconhecidas no presente ou que não colaboram para respaldar as identidades atuais dos entrevistados:

[...] era como prêmio, era como se fosse um primeiro lugar, sabe? Nós recebíamos através dos lugares. E era muito interessante aquele colégio, por que quando chegava o exame final, o exame oral principalmente, a professora era muito patriota, sabe, e ela era (...) deixa eu lembrar (...) ela era do lado do fascismo, mas naquela época a gente nem entendia nada disto; ela convidava o cônsul da Itália para assistir o exame oral no colégio, levava ele lá, ele fazia perguntas para a gente e tal, era muito interessante isso para mim, eu gostava muito daquele colégio. (D. CUSTÓDIA, entrevista em 16/06/2003)

Dona Custódia se põe a lembrar vivências significativas para ela, como os prêmios que recebia pelo seu bom desempenho na escola primária, chegando a expressar em diversas passagens dos depoimentos o seu contentamento em receber a medalha de ouro nos exames orais de final de ano, trabalhos que eram, inclusive, acompanhados pelo próprio cônsul da Itália em Porto Alegre. Entretanto, o colégio que desenvolvia, na concepção da entrevistada, atraentes práticas pedagógicas e instituía interessantes métodos de avaliação era a mesma instituição que aceitava a presença de uma professora de origem italiana que idolatrava Benito Mussolini e suas idéias totalitárias.

Desta forma, não seria demasiado incoerente para uma atuante dos movimentos de esquerda, que dedicou grande parte de sua trajetória política à militância comunista, demonstrar simpatia por uma professora assumidamente afinada com as idéias fascistas? Parece que sim, e por isso mesmo é que as hesitações, as longas pausas e as dificuldades para falar sobre o fascismo demonstram o receio de D. Custódia em construir uma narrativa que a identifique com os favoráveis ao totalitarismo ou a enquadre junto dos incorretos de caráter. A entrevistada, então, passa a produzir justificativas que procuram relativizar seu interesse por uma professora alinhada com as idéias de Mussolini, alegando total desconhecimento sobre os significados do regime fascista na época lembrada. Desta maneira, torna-se interessante considerar que os entrevistados que insistem em publicizar lembranças suscetíveis de não aceitação em seus espaços de convivência também costumam traçar estratégias a fim de garantir condições de dicibilidade das memórias a

serem narradas, de modo a minimizar os seus efeitos negativos e buscando aumentar suas possibilidades de acolhimento social.

Um outro conjunto de narrativas pode ser constituído levando-se em consideração os depoimentos daqueles entrevistados que assumem ter interagido com reproduções do quadro *Il Quarto Stato* a partir da atuação no movimento estudantil universitário. Eles estabeleceram veementes relações com a imagem e suas narrativas permitem inferir a intensidade com que foram interpelados pela referida obra e como esta se articula às suas mobilizações políticas e se relacionam com suas práticas militantes. Helena recorda que a imagem inspirou muitas de suas ações na militância de esquerda, ao mesmo tempo em que colaborava para a reflexão sobre certos hábitos e atitudes. Afirma:

Então, o que essa imagem tem a ver com toda a minha história? Tem a ver que naquele momento a gente olhava para esta imagem e ia para a rua, para a passeata. Esta história a gente acreditava mesmo, que não ia ficar assim, que a esquerda ia vencer, que a gente ia mudar o mundo. Só que a gente não pensava que a gente ia mudar o mundo só através da política ou dos partidos, ou do movimento, a gente pensava, discutia e falava e batia nisso porque a gente queria mudar o mundo na vida cotidiana da gente. E essa gravura significava isso para a gente, a possibilidade da mudança, da força que se podia ter juntando todo mundo. (HELENA, entrevista em 26/01/2004)

Rogério também atribui excessiva importância para a imagem, quando afirma que ela consegue representar uma parte de seu percurso político e intelectual. Segundo ele,

Essa imagem é representativa da minha trajetória de vida em muitos aspectos. Por causa da questão política, por causa da questão da época também, ela me influenciou muito. Ela consegue constelar dos meus vinte anos até agora, de certa maneira. Claro que ela não pegou a época da psicologia, mais a época da militância política. Mas ela consegue constelar uns vinte anos da minha vida tranqüilamente. (entrevista em 30/04/2004)

No caso específico desta pesquisa, a análise dos depoimentos permite afirmar que o grupo de entrevistados que militou nos movimentos estudantis foi aquele que mais aderiu ao conteúdo político da imagem, transformando-a em emblema de suas lutas e reivindicações. Em suas narrativas, procuram destacar a importância que atribuíam à obra, como se ela conseguisse expressar plasticamente grande parte de suas convicções sócio-políticas, como se ela pudesse traduzir para a linguagem visual certos conhecimentos que aprendiam nos livros e os posicionamentos políticos que eram exigidos de um estudante universitário nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil. Jussara, outra entrevistada relata que por vários motivos o quadro esteve presente em sua vida, *“pela luta, pela política estudantil, pelo cinema, pelo cotidiano da responsabilidade de um estudante que está entrando na Universidade e que continua fazendo a sua militância”*.

Helena relembra que a partir de 1976, principalmente de 1977 em diante, ao menos em sua opinião, algumas coisas começaram a mudar na Universidade, em especial no curso de História, quando teorias e análises mais críticas voltaram a fazer parte do currículo e tornaram as aulas mais interessantes. Segundo ela,

voltaram alguns livros a serem lidos, voltaram alguns professores e os grupos começaram a se organizar e esta imagem era “a imagem”, a imagem representativa desta organização. Então quem tinha esta imagem em casa ou o filme que colocasse isso a gente estava sabendo que estava do lado dos trabalhadores, do lado da organização das massas, do lado da reivindicação, do lado da transformação. (HELENA, entrevista em 17/02/2004)

Conforme foi proposto no capítulo anterior, é certo que os objetos que veicularam diversas reproduções do Quarto Estado contribuíram decisivamente para que a obra adquirisse o estatuto de imagem representativa das mobilizações políticas de parte da esquerda brasileira daquele período. Neste sentido, as memórias produzidas pelos entrevistados sugerem considerar que os estudantes universitários atribuíram importância

significativa aos suportes que apresentaram a imagem, demonstrando que os modos como foram interpelados e se apropriaram desta obra de Pellizza da Volpedo não se constituíram senão de maneira intimamente relacionada aos objetos que lhe conferiam visibilidade.

O conjunto dos depoimentos orais construídos durante a investigação permite pensar que os modos de lembrar estão profundamente atravessados pela força das materialidades que veiculam os objetos visuais. Um dado interessante reside no fato de que na maioria dos momentos onde os narradores fazem referências diretas à maneira como viam e continuam vendo o *Quarto Stato*, estas alusões vêm acompanhadas pela evocação dos suportes através dos quais os entrevistados interagiram com as reproduções da obra. Isto pode ser demonstrado a partir da apresentação dos dois exemplos mais referidos pelos entrevistados em suas narrativas: o filme 1900 e os inúmeros exemplares em formato de pôsteres distribuídos por várias cidades do Brasil no final dos anos 1970 e início dos anos oitenta.

Rogério produz uma narrativa interessante para pensar a importância do filme de Bernardo Bertolucci no processo de iconização do *Quarto Stato* junto ao movimento estudantil. Ao justificar os motivos que levaram o filme a ter tanto sucesso entre os universitários o entrevistado afirma que

[...] esse filme foi um pouco o paradigma, digamos assim, da militância política naquela época. Porque foi um filme muito bom, muito bonito. Eu me lembro assim de cenas lindas, cenas maravilhosas daquele filme. Aquela cena que ele sai do interior e vai pra cidade grande, quando ele chega na cidade grande ele vê aquele monte de fábricas, aquela cena me marcou muito. E foi um filme que foi mesmo isso: eu acho que foi um paradigma da militância política operária dos anos 70, dos anos 80. Eu acho que, tranquilamente, me influenciou muito, muito, como influenciou os estudantes que se envolviam nas questões políticas. Claro que nos círculos de discussões políticas mais um pouco intelectualizados, gente que tinha conteúdo sociológico, ideológico, político. Assim no meio da classe operária eu não sei. Mas na esquerda, num pessoal que tinha discussão política, sim. Não há dúvida que influenciou muito. (ROGÉRIO, entrevista em 01/04/2004)

O entrevistado procura ressaltar que o filme obteve repercussões muito significativas entre aqueles estudantes que se propunham a tratar das questões políticas desde uma perspectiva mais intelectualizada e, certamente, o ambiente acadêmico, e os círculos de discussões a ele vinculados, constituíam-se em espaços privilegiados onde o debate de fundo filosófico e sociológico poderia se efetivar com mais intensidade.

Rogério chega a afirmar que o filme se constituiu como um paradigma da militância política operária nas décadas de 70 e 80, e que a imagem, por ser veiculada no filme, o influenciou muito como um militante dos movimentos de esquerda. Há que se considerar que 1900 é uma obra bastante assistida no mundo inteiro, faz uma retrospectiva histórica da Itália desde o início do século XX até o término da Segunda Guerra Mundial e retrata “o intenso cenário político que marcou a Itália e o mundo nas primeiras décadas deste século, representado pelo fortalecimento das lutas trabalhistas ligadas ao socialismo em oposição à ascensão do fascismo”. Jussara chama a atenção que tratava-se de um filme de Bernardo Bertolucci, renomado diretor italiano que possuía, inclusive, outras obras assumidamente de esquerda em sua filmografia. Quer dizer, a imagem *Il Quarto Stato*, ao ser apresentada no filme *Novecento*, de Bertolucci, uma obra carregada de intencionalidades políticas, assume um estatuto muito diferente do que se fosse apresentada em filmes como “Tubarão” ou “O exorcista”, para citar dois exemplos mais conhecidos.

Jussara também lembra que no final da década de 1960 e durante toda a década de 70 as universidades brasileiras enfrentaram o regime autoritário da ditadura militar, resultando que os estudantes foram duramente atingidos pelas proibições e censuras. Segundo ela,

[...] havia na década de 70 uma elite sufocada, uma elite intelectual, vamos dizer assim, que éramos nós, os universitários, absolutamente sufocados pela ditadura e que nada podia ser dito e nada podia ser feito. Então tu tinha alguns guetos, como o gueto do cinema, por exemplo, que a gente buscava algumas coisas de vanguarda. Naquela época, os cinemas que passavam esses filmes eram o cinema Vogue, na Independência, e o Coral, na rua 24 de Outubro. As pessoas que freqüentavam este tipo de cinema neste período eram as mesmas, eram as pessoas mais à esquerda, ligadas às faculdades da área social. O pessoal da filosofia, da

sociologia, a turma da medicina e da arquitetura freqüentava estes cinemas na busca de uma discussão política mais intelectualizada, na busca por algo de vanguarda, e o filme 1900, do Bertolucci, oferecia isso. (JUSSARA, entrevista em 13/07/2004)

Também Helena destaca a força política que o Quarto Stato adquiriu ao ser cuidadosamente mostrada na abertura do filme de Bertolucci. Ela lembra ter assistido numa noite de sexta-feira de inverno e que ficou muito chocada diante da possibilidade de entrar em cartaz em Porto Alegre um filme destes, *“que tivesse essa gravura, essa história, que era uma história que desvelava uma série de coisas da história que nunca tinham aparecido antes”*.

Os inúmeros exemplares do Quarto Stato que circularam na forma de pôsteres definem-se como outros suportes amplamente evocados pelos entrevistados que elaboram memórias ancoradas em sua atuação no movimento estudantil. Em suas narrativas eles fazem referências à grande quantidade de cópias que, provavelmente, eram produzidas por alguma organização de estudantes e comercializados em eventos e manifestações políticas. Helena relata que *“era um pôster bárbaro, colorido e que todo mundo tinha”*. Na discussão sobre o circuito da imagem, apresentada no capítulo anterior, chamou-se a atenção para a importância de tais reproduções no processo que transformou o Quarto Stato em emblema de certos movimentos da esquerda, principalmente daquele levado adiante pelos estudantes universitários. O entusiasmo dos entrevistados ao falar sobre os pôsteres demonstra a consideração que devotavam a uma obra que, além de traduzir parte de suas intenções e utopias políticas, também mobilizava seus afetos e paixões, podendo habitar desde espaços assumidamente coletivos, como sedes de partido político ou diretórios acadêmicos, até aqueles ambientes mais particulares, como um gabinete de trabalho, uma parede de vista privilegiada na sala de estar ou mesmo o quarto onde certos militantes guardavam os objetos *“proibidos”* para as outras pessoas da família.

Embora a análise tenha procurado emprestar maior visibilidade para os exemplos mais lembrados pelos narradores, essa discussão não pode excluir os outros suportes evocados pelos entrevistados em seus depoimentos. Além do filme *Novecento* e dos

pôsteres reproduzidos em grandes quantidades, também os manuais didáticos, os livros de sociologia, os materiais produzidos no âmbito universitário, as obras literárias, as pinturas, as camisetas, os bottons, precisam ser considerados como objetos que contribuíram decisivamente para que o Quarto Stato fosse investido de autoridade e prestígio necessários para tornar-se símbolo ou emblema do movimento político estudantil e para inscrever-se de maneira tão intensa na memória dos sujeitos que ainda se consideram integrantes deste grupo de pertencimento.

Estes entrevistados procuram definir o movimento estudantil universitário como sendo a organização responsável pela proliferação das reproduções do Quarto Stato no Brasil entre as décadas de 1970 e 1980. Cabe apreciar a maneira como Vitor relata a entrada da imagem no país:

Nunca tinha visto, nunca soube desta imagem. Salvo alguém que tivesse estado na Europa. Esta imagem entrou no Brasil através deste meu amigo, que eu a reproduzi, e começou a circular no meio dos estudantes e depois chegou no movimento operário. Essa imagem, com certeza, começou a circular primeiro no movimento estudantil. Os operários nem davam muita pelota para isso, para eles isso era normal. Eu nunca vi os operários ficarem encantados com isso, somente os politizados, entendeu? Quem adorava era o pessoal de esquerda que olhava e se identificava com a imagem. Mas começou nesta época no movimento estudantil, pois ninguém tinha, ninguém conhecia esta imagem antes. Todo esse pessoal de esquerda, mesmo os sindicalistas, todos eles ficavam surpresos. Lula nunca tinha visto, Olívio<sup>21</sup> nunca tinha visto, ninguém nunca tinha visto. (VÍTOR, entrevista em 21/09/2004)

Vítor atribui ao amigo a idéia de trazer a imagem para o Brasil e assume a decisão de reproduzi-la em grande quantidade, sem esquecer de reivindicar para o movimento estudantil o reconhecimento pela tarefa de propagação dos exemplares. Em várias passagens do seu depoimento, o entrevistado procura chamar a atenção para a importância

---

<sup>21</sup> Bancário aposentado, sindicalista e um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores gaúcho. Olívio Dutra exerceu os cargos de deputado federal, prefeito da cidade de Porto Alegre e governador do Estado do Rio Grande do Sul.

da atuação dos estudantes no processo de difusão das reproduções do *Quarto Stato*, posição que, assumida ao extremo, eleva a sua narrativa ao patamar da quase arrogância, quando afirma que ficar encantado com a obra tornara-se uma prerrogativa dos politizados e do pessoal da esquerda, não de operários. O desejo de valorizar sobremaneira o movimento político do qual fez parte, e pelo qual ainda se autoriza a falar, faz com que o entrevistado acabe por separar politizados de um lado e operários de outro.

Embora sob um outro ângulo, Rogério também sugere uma certa dificuldade da classe operária em aderir ao conteúdo do *Quarto Stato* e ser influenciada pelo quadro. Ao insinuar que a história narrada no filme de Bertolucci e o significado da presença da obra de Pellizza da Volpedo em algumas de suas cenas interpelaram e influenciaram de maneira mais expressiva aqueles sujeitos que participavam de círculos de discussões mais intelectualizados, o narrador parece lançar algumas dúvidas sobre a capacidade dos operários de entenderem e contribuir com os debates políticos que ganhavam força a partir de meados da década de setenta do século passado.

Questionar a circulação do *Quarto Stato* para além das fronteiras do movimento estudantil pode ser uma forma encontrada pelos entrevistados para reafirmar a estreita relação que se estabeleceu entre a imagem e as organizações de estudantes. Rogério esclarece que, neste sentido, a única coisa que pode garantir é que no movimento estudantil a imagem obteve ampla repercussão, pois, segundo ele, “*a obra circulou nos meios estudantis, isso eu garanto porque é a minha experiência*”. Embora admita que reproduções da obra em estudo possam ter tido algum trânsito no movimento sindical, “*porque a gente via nos sindicatos lá em Novo Hamburgo*”, o entrevistado coloca mais ênfase em sua circulação pelos ambientes estudantis. E continua: “*no movimento estudantil tenho certeza absoluta que ela circulava; circulava e muito, principalmente depois do filme, é claro*”.

Declarando-se parte integrante de uma elite intelectual sufocada, Jussara admite que sua interação com *Il Quarto Stato* aconteceu através de sua atuação no movimento estudantil universitário. “*Não sei se ela circulou no movimento operário, eu não militei no movimento operário e não me considero movimento operário; para mim eu acho que era no movimento estudantil*”, adverte Helena, ao afirmar que esta obra de Pellizza da Volpedo ganhou maior visibilidade, no Brasil, a partir dos movimentos estudantis.

Sem pretender descobrir, a partir dos depoimentos orais, a exata implicação do movimento estudantil no processo de propagação das reproduções do Quarto Stato, pois este tipo de problematização definitivamente não faz parte das preocupações teórico-metodológicas desta pesquisa, importa deslocar o foco da análise para a maneira como este grupo de entrevistados passa a produzir suas memórias. Os narradores constroem seus depoimentos a partir de uma rede explicativa através da qual procuram destacar a importância do movimento estudantil para a construção de uma sociedade melhor e mais humana. Seleccionam lembranças que podem, efetivamente, demonstrar o vigor de suas idéias e a força de suas mobilizações, buscando firmar-se como a vanguarda intelectual dos movimentos de esquerda daquele período histórico, como se tomassem para si a tarefa de traduzir teorias e conceitos produzidos na academia em possibilidades de ações políticas transformadoras.

Arrebatamento e fé talvez sejam duas palavras que consigam definir a intensidade da relação estabelecida entre reproduções do Quarto Stato e memórias dos entrevistados que elegem a militância estudantil como lugar privilegiado para narrar suas memórias. São estes que se mostram mais fortemente interpelados pela imagem, aderem ao seu conteúdo político, se deixam contagiar pela força motivadora de seus significados sociais e acabam por transformá-la em uma espécie de objeto de culto e adoração.

Não é por acaso que Felipe chama a atenção de que o Quarto Stato representa para os politizados do início dos anos 1980 alguma coisa muito parecida com o que significa o quadro da Santa Ceia para os católicos. Segundo ele, *“como um católico que tem uma Ceia de Cristo, para nós, os politizados e militantes, era sagrado ter essa pintura”*. Isso leva a pensar como reproduções da obra de Pellizza da Volpedo passam a compartilhar espaços antes destinados apenas aos símbolos religiosos, como no caso dos militantes ligados à Igreja. Rogério, que teve sua iniciação política em atividades da Pastoral da Juventude aos quinze anos e ainda hoje milita nos movimentos ligados à Igreja Católica, relata que era muito comum a presença desta imagem em ambientes católicos: *“nas casas de igrejas, nas casas de igrejas em que o pessoal é da teologia da libertação eu vi essa imagem direto, sem dúvida”*.

Por certo que a fé construída em torno do Quarto Stato relaciona-se intimamente à utopia de concretização dos projetos de sociedade imaginados pelos membros dos diversos movimentos da esquerda brasileira daquele período. A confiança na construção de um mundo melhor sustentava a fé nas utopias, nas lutas políticas, na união dos trabalhadores, no povo pobre, na revolução socialista e em tantos outros interesses que alimentavam os desejos e as ações dos sujeitos militantes. No entanto, essa dimensão coletiva da mudança do mundo estava imbricada a uma dimensão particular da mudança de si, pois os depoimentos da maioria dos entrevistados sugerem pensar que as perspectivas de transformar a sociedade não se separavam da vontade de operar transformações em suas próprias vidas.

Aqui talvez seja uma oportunidade interessante para retomar uma questão que ainda não recebeu o devido tratamento. Em algumas passagens do texto foram destacados fragmentos de entrevistas onde os narradores procuram construir afirmações de que Il Quarto Stato interferiu em suas maneiras de entender e atuar no mundo, sendo estimulados ou influenciados na tomada de certas decisões. Rogério, incitado pela entrevista, chega a declarar que muitas de suas mobilizações políticas foram impulsionadas a partir de sua interação com a obra. Helena relembra que a imagem lhe inspirou a realizar muitas coisas em sua vida. *“O que essa imagem tem a ver com toda a minha história? Tem a ver que naquele momento a gente olhava para esta imagem e ia para a rua, para a passeata”*, pergunta e responde a entrevistada. E continua:

A gente tinha toda esta história de discutir, de ser democrático, de conversar todas as coisas. A gente dividia este apartamento em quatro gurias e a gente fazia força para discutir todas as coisas, todo mundo combinava, fazia assembléias, limpava a casa juntas. Nem tudo a gente combinava, mas se ia fazendo aquilo que ia ajudar todos. Puxa vida, será que essa imagem não tem nada a ver com isso? Acho que tem tudo a ver. (HELENA, entrevista em 17/02/2004)

Dito desta maneira, há o risco de se aceitar uma relação direta e esquemática entre imagem e ação, como se o ato de ver tivesse operado transformações imediatas no caráter,

nas mobilizações e nas atitudes dos entrevistados. Mas, ao contrário, é necessário considerar que o modo como os narradores se apropriavam e interagiam com as diversas reproduções do Quarto Stato estabeleciam processos de reflexão que os instigavam a pensar nos encaminhamentos que estavam dando às suas vidas, nas formas como se posicionavam frente aos problemas do mundo, na qualidade das relações que instalavam com as pessoas e, principalmente, na maneira como buscavam construir mudanças significativas para si e para a sociedade da qual faziam parte. De certa forma, o trabalho da memória permite aos entrevistados a rememoração, a cada dia, do sentido de suas ações e pensamentos, atualizando estes processos reflexivos de acordo com o repertório de experiências que acumulam no presente e das expectativas que ainda guardam em relação ao seu futuro.

A intensa relação que os militantes do movimento estudantil estabeleceram com II Quarto Stato se inscreve até mesmo na maneira como lembram suas exclusões de certos grupos de pertencimento, pois os entrevistados que reivindicam para suas organizações o reconhecimento pelo trabalho de reprodução e distribuição da imagem em grandes quantidades, também constroem narrativas por demais preocupadas em apresentar justificativas para os afastamentos dos grupos onde interagiram com a obra.

Assim faz Rogério quando tenta legitimar seu afastamento da política institucional na década de 1980. Segundo ele, duas linhas ideológicas começaram a tomar conta dos marxistas cristãos naquela época, uma era a que aceitava o partido político e queria entrar dentro do PT e a outra era a que criticava e dizia não ao partido político revolucionário. Argumenta que ficou do lado daquele grupo que questionava o partido e, de certa forma, estava certo pois *“o partido revolucionário não funcionou em quase nenhum lugar do mundo, tanto que hoje o PT é um partido burguês, quase assumido”*. Explica que esses posicionamentos o aproximaram do anarquismo através da somaterapia e descreve, de forma bem interessante, suas ações nesses dois movimentos. Logo em seguida, quando tentei saber um pouco mais sobre sua vivência no movimento anarquista, o entrevistado logo justificou sua saída.

O movimento anarquista é muito fragmentário. Ele é a minoria da minoria, em primeiro lugar. Segundo lugar, ele é dividido em  $n$  posições. Imagina que no Brasil devem ser umas 60 pessoas, cada uma delas dividida em  $n$  grupos, porque a liberdade é total, em termos de tu criar qualquer tipo de teoria que tu queira. Então é muito difícil de se organizar. [...] Quando eu saí da soma, porque os anarquistas têm a questão da secessão. Quer dizer, se tu discorda do teu companheiro, ao contrário do Lênin que dizia que a minoria tem que se submeter, os anarquistas não. Se tu discorda, vai-te embora, vai fazer teu trabalho fora. Então é um movimento muito fragmentário, que dá muita briga, dá muita discussão. E o resultado foi que quando eu saí da soma, também por  $n$  discussões, brigas e secessões, eu também acabei me retirando da militância nesse sentido. Fui fazer a Universidade. Resolvi continuar na psicologia, mais agora fazendo a Universidade. Na época já estava casado, aí eu me afastei. É um movimento muito interessante, mas ele é extremamente fragmentário. E é uma tremenda minoria. (ROGÉRIO, entrevista em 30/04/2004)

Vítor, outro entrevistado atualmente trabalhando como terapeuta, assume ter estabelecido uma relação de amor com as causas políticas e humanas da esquerda, chegando a reproduzir e comercializar pôsteres do *Il Quarto Stato* para financiar a organização do Partido dos Trabalhadores no Brasil. Relata que, ao todo, foram reproduzidos cerca de cinco milhões de exemplares de diversas imagens significativas para os movimentos sociais, cifra que poderia possibilitar-lhe o enriquecimento financeiro. Afirma, porém, que preferiu destinar os valores para a construção daquele partido político, pois o que movia suas ações era a crença e o amor que tinha pela história. Segundo ele, “*a única coisa que me movia era o amor que eu tinha pela história; por acreditar num mundo melhor, acreditar numa coisa mais justa, mais bonita*”. E complementa: “*era uma questão de amor*”.

Apesar de manter suas convicções partidárias, assume não ter mais o entusiasmo necessário para continuar realizando a militância que praticava vinte anos atrás, procurando chamar a atenção para os conflitos internos do Partido dos Trabalhadores como forma de justificar o seu afastamento:

Na real, isso que eu faço hoje, todo este trabalho, todo este movimento é o caminho que a esquerda podia ter seguido, isso é saudável. Eu acho que é por isso que o PT está doente, ele teria que se tratar com uma coisa moderna. O PT foi muito moderno num monte de coisa, mas a nível emocional não foi, ainda são umas crianças, fazendo guerrinha. Eu fiz isso por muito tempo, as pessoas muito enroladas com problemas de autoridade. Então o PT tem que ser tratado, senão ele vai perder toda a sua beleza. Tratado não no divã, o divã é uma bobagem. No PT tem um monte de psiquiatra, de psicólogo, gente que estudou nos livros, mas eles não sabem quem eles são, eles não sabem quem são eles, a história deles. [...] quando eu vim para a esquerda tinha um grupo de estudos do Willian Reich, era o cara que eu mais admirava como esquerdista. Talvez também pela minha própria necessidade sexual, foi o cara que eu mais admirava. E a esquerda esqueceu Willian Reich, que era o cara que dizia que a Rússia ia ficar doente, porque não tinha uma política sexual, o homem tem que deixar de ser neurótico, tem que tratar isso. Daí ele foi expulso da Rússia e de mais um monte de lugar. Hoje quem tomou conta do Reich foi um bando de pequenos burgueses, de psicólogos convencionais, idiotizados, tomaram conta do Reich que ele deve estar dando volta no túmulo. Porque na real o Reich era um revolucionário, e um dos maiores revolucionários. E eu acho que o que acontece é isso, a esquerda perdeu estes referenciais. E todos estes pôsteres que a gente fazia, todos eles tinham um sentido emocional. Isso tocava muito a gente porque era uma coisa emocional. Não este emocional brega, piegas que as pessoas têm, porque isto é a falta de ter um coração preenchido. O PT e a esquerda precisam mudar. (VÍTOR, entrevista em 21/09/2004)

Denise, filha de diplomata, lembra que *Il Quarto Stato* foi uma imagem bastante significativa em sua juventude. Sem uma militância política efetiva, relata que o quadro que a acompanhou por certo período parecia representar uma alternativa àquela intensa vida social que a agenda do pai lhe impunha, estilo de viver que só foi possível modificar depois da decisão de morar separada dos pais. “*Quando eu comecei a morar sozinha saí do salto alto para o tênis, e essa imagem é bem representativa das minhas preocupações desta época*”, afirma a entrevistada. Segundo ela, foram as inquietações com os problemas sociais que encaminharam sua decisão de, após concluir a faculdade de medicina, fazer uma especialização em medicina comunitária, curso que lhe deu condições de realizar um trabalho muito bonito em diversos bairros da periferia de Porto Alegre. Denise lembra, ainda, que a imagem conseguia traduzir muitos de seus anseios e projetos de uma sociedade melhor.

Entretanto, o sentimento de que seu trabalho como médica comunitária não estava lhe proporcionado a satisfação nem o reconhecimento que esperava, despertou na entrevistada a vontade de atuar em outro ramo da medicina . Eis a justificativa:

Depois, meio que caí na real, porque apesar de ser uma coisa super necessária na nossa vida, a medicina de família aqui no nosso país não é muito valorizada. Então eu comentava: "sou médica comunitária", mas o que é isso? Até os próprios colegas não saberiam definir que especialidade era essa. E também a minha liberdade, pois o médico comunitário tem que ter um emprego e dedicação exclusiva, não podia ter nem consultório privado. Então eu acho que já contrariava toda a minha idéia de liberdade, um salário fixo, horário para entrar, horário para sair. (DENISE, entrevista em 26/07/2004)

Mais adiante Denise continua a justificar seu distanciamento da medicina comunitária. Desconfortáveis condições de trabalho e baixos salários são outros motivos alegados:

Oito horas e exclusividade. E sem condições adequadas de trabalho, salários mirrequinhos. [...] e aquela coisa de não ser reconhecida, depois de tantos anos de investimentos. E só trabalhar, trabalhar e não ver a coisa acontecer, e não ter retorno, não ter respaldo, parecia tudo meio fictício isso, e fui desanimando. [...] a gente vai desanimando, vai desanimando e daí vai se afastando. Daí o teu ideal vai morrendo, aí a gente começa a fazer um trabalho decente, porém restrito. (Ibid, 26/07/2004)

Mas parece que a entrevistada sente a necessidade de destacar que não se afastara totalmente das atividades comunitárias, alegando que a nova escolha era, de certa forma, compatível com seu trabalho anterior. E continua a narrar:

E eu entendo que dentro da minha atual área eu tenho muito de médica comunitária. A minha formação valeu muitíssimo. Como eu estava dizendo, as minhas pacientes gostam muito do meu atendimento porque eu vejo elas integralmente, elas não são um útero, uma mama, um ovário andando. Tanto que este ano eu fiz diagnóstico de tuberculose, câncer de rim, cistites, um monte de doenças da área clínica, cálculo renal. Só essa semana vieram duas pacientes encaminhadas do clínico para mim. [...] Então essa formação me deu uma formação de medicina mesmo. Então eu acabo fazendo uma medicina social e educativa. O espírito continua o mesmo. Então eu não fiquei ressentida nem nada, ao contrário, porque hoje eu seria uma profissional frustradíssima em termos de valorização como médica. Hoje me considero ginecologista, cirurgiã, tudo bem, mas eu faço a minha medicina diferente por ter essa formação comunitária. (Ibid, 26/07/2004)

Mas o que em comum têm os depoimentos de Rogério, Vítor e Denise? Perguntando de outra maneira, porque os entrevistados lançam mão de explicações tão explícitas para justificar certos afastamentos? Como já foi dito aqui, os sujeitos elaboram suas memórias buscando produzir um passado com o qual consigam conviver e que não contrarie as identidades que procuram legitimar no presente. Ora, no que diz respeito a esta pesquisa, destacar os conflitos internos dos grupos através dos quais interagiram com *Il Quarto Stato* e demonstrar o seu desconforto frente a eles, pode ser uma estratégia para possibilitar aos narradores a legitimação do afastamento destas comunidades sem renunciar aos ideais que a imagem representou em alguma época de suas vidas. Por dificuldades de convivência, falta de reconhecimento ou incompatibilidades ideológicas, renuncia-se aos grupos, mas nunca às mobilizações políticas e aos projetos de sociedade que a imagem incentivou e ajudou a construir. Nos exemplos apresentados, há uma preocupação excessiva dos entrevistados em mostrar que o afastamento da política institucional ou o distanciamento da medicina comunitária não significam o abandono das utopias que durante tanto tempo orientaram suas ações no campo das esquerdas, nem merecem ser considerados como uma espécie de traição aos conteúdos subversivos outrora lidos nas reproduções de *Il Quarto Stato*. Vítor argumenta que seu trabalho como terapeuta continua a alimentar desejos muito semelhantes aos da militância político-estudantil de vinte anos atrás; Denise relata que sua atuação como ginecologista guarda muitas semelhanças com o

trabalho que realizava na medicina comunitária. Uma passagem da narrativa de Rogério expressa com clareza estas inquietações:

Quer dizer, de certa maneira a gente nunca deixou a militância. E mesmo enquanto o S. estava trabalhando nos Direitos Humanos, eu entrei pro mundo *psi*, através da somaterapia, que é anarquista, do Roberto Freire, que é um cara anarquista e tal. Então eu nunca parei de militar, mas só que as coisas foram andando cada um pro seu turno. A gente deixou aquela militância político-partidária, propriamente dita. Eu militei uns quatro anos no movimento anarquista, depois voltei, casei, aquela coisa toda. Na verdade a gente nunca parou de atuar politicamente só que cada um foi para um lado. Aí eu saí dos partidos políticos, saí daquela militância política oficial, para entrar numa militância mais *psi*. (Entrevista em 30/04/2004)

Mais adiante, Rogério procura mostrar a importância que atribui às suas vivências no movimento estudantil. Expressa, de certa maneira, que a fé construída em torno de *Il Quarto Stato* continua viva, procurando materializar-se a partir de outros caminhos.

Então eu acho que hoje, embora mais maduro, eu continuaria, em primeiro lugar, de esquerda. Porque eu acho que isso é uma coisa importante de reafirmar hoje porque as pessoas estão perdendo os parâmetros. Tem gente achando que o capitalismo é uma coisa muito boa, entendeu? Então isso é claro: eu continuo de esquerda. Segunda coisa: eu continuo socialista no sentido de querer uma alternativa a esse mundo como ele está colocado hoje no capitalismo moderno. Mas não sou tão radical a ponto de ir à revolução, não sou mais de acordo com a revolução política do Marx, a revolução social dos anarquistas, a revolução violenta. Hoje em dia os caminhos tem que ser reestudados, redirecionados. Mas continuo de esquerda. Não só eu, eu acho que a maioria das pessoas que se formaram naquela época, que tiveram aquela experiência que a gente teve, muito intensa, vinte e quatro horas por dia. Eu passei a minha juventude inteira pensando na revolução. Por um lado foi muito bom, foi excelente, porque deu todo um substrato intelectual também para a gente desde aquele momento. E hoje eu continuo querendo trabalhar para essa transformação. (ROGÉRIO, entrevista em 25/05/2004)

Além dos integrantes do Partido Comunista e do movimento estudantil, um terceiro grupo formado por três entrevistados escolheu narrar suas lembranças a partir das vivências político-partidárias. Suas memórias apresentam uma extraordinária força de identificação com os programas dos partidos políticos a que são filiados e os sentidos atribuídos para as vivências com as quais *Il Quarto Stato* pode ser relacionado também são matizados pelas orientações ideológicas destas organizações. Vejamos o caso de Rafael, que vincula as lembranças da imagem à sua atuação no Partido dos Trabalhadores:

A imagem lembra as minhas escolhas políticas e partidárias. Sou filiado ao PT desde 1986. A minha visão socialista e comunista eu trago desde a minha juventude. Desde a minha juventude eu estive ligado ao Partido Comunista, no período de 60, 68, vivi essa efervescência política, li muitos livros, tive professores muito bons. Li muitos livros. E quando se falava numa ditadura do proletariado, na Revolução Russa, eu pensava "o que será a Revolução Russa"? Nos meus tempos de juventude eu questionava por que era um tabu sempre falar em Revolução Russa? O que era ser comunista, o que a palavra comunista dizia? Quando eu era criança e ouvia falar na cortina de ferro eu pensava: "o que será cortina de ferro?" (Entrevista em 04/07/2004)

Certamente que Rafael evoca experiências anteriores à criação do Partido dos Trabalhadores no Brasil justamente para destacar a relação que estabeleceu com as ideologias de esquerda desde a sua juventude. Relembra que, desde muito moço, passou a se interessar por livros sobre a Revolução Russa e sobre os movimentos revolucionários mexicanos e cubanos. Afirma que construiu um intenso fascínio sobre as trajetórias políticas de Lênin, Trotski, Stálin, Zapata, Fidel Castro e Che Guevara, estadistas a quem admira até os dias de hoje, apesar de não entender os motivos que fazem com que se fale tão pouco sobre estas personalidades. "*Por que se fala tão pouco em sala de aula sobre estas figuras que fizeram a história?*", pergunta ele. E continua, dizendo que estes silêncios só faziam aumentar sua expectativa em saber mais sobre os líderes esquerdistas, curiosidades que o levaram, mais tarde, a cursar a faculdade de História.

O entrevistado relembra que, apesar de seus posicionamentos políticos de esquerda, nunca encontrou possibilidades de se filiar a algum partido político antes de 1986. E apresenta os motivos:

Primeiro porque eu não tinha tempo, pois eu tinha que trabalhar muito, mas sempre fui ligado aos partidos de esquerda, porém participava de uma forma mais discreta. Já tinha acontecido o Golpe, as pessoas eram perseguidas, eram mortas, e eu fazia uma participação mais escondida. Primeiro porque eu trabalhava, tinha um emprego, precisava trabalhar, tinha os meus filhos pequenos e precisava trabalhar. E não tinha como eu me filiar, pois eu tinha receio de me filiar a um partido e depois os caras (os patrões) podiam ficar sabendo e eu acabaria perdendo o serviço. Depois veio o PT e eu decidi me filiar. Me filiei e estou aí até hoje. (RAFAEL, entrevista em 06/07/2004)

A narrativa de Rafael demonstra que sua filiação ao Partido dos Trabalhadores foi uma maneira de confirmar práticas sociais que desde muito cedo fizeram parte de sua vida, o que faz aumentar seus vínculos com esta agremiação partidária, ao mesmo tempo em que lhe deixa mais à vontade para, a partir dela, anunciar suas convicções políticas. A admiração por figuras da esquerda internacional continuou sendo alimentada pelo desempenho dos líderes que despontavam no comando dos movimentos brasileiros.

E além do mais tem uma questão com o PT que é muito importante. O PT nasceu no dia 10 de fevereiro de 1982. Uma curiosidade, meu pai nasceu no dia 10 de fevereiro. Eu sou de 19 de fevereiro. E eu achava muito legal o que o Lula falava e discursava, o que o Olívio Dutra fazia, essas figuras eram os barbudos. E me lembravam os barbudos de Cuba, me lembravam o pessoal da Revolução Russa, as idéias dos caras eram quase iguais, quase fechavam. Aí foi que eu simpatizei e onde estou até hoje. E vou ser sempre comunista o resto da minha vida. E vou fazer a minha parte, porque eu não vou mudar o mundo, eu sei que eu não vou conseguir mudar o mundo, eu vou fazer a minha parte política. (Ibid, 06/07/2004)

Cabe, ainda, apreciar um excerto do depoimento de outro entrevistado, figura historicamente identificada com a repressão aos movimentos de esquerda ocorridos no Rio Grande do Sul durante o regime militar.

Se eu não me engano esta imagem é marxista, a princípio é o que eu tenho que lhe dizer. Você quer que eu fale? Esta estampa, este flagrante aqui, retrata uma idéia de força, uma idéia respeitosa até. Eu não gosto de imagens sujas, ou seja, imagens em que o indivíduo é "moralmente" transmissor da mensagem. E eu sei que essa imagem é uma imagem marxista, eu combato o marxismo, todo mundo sabe disso, todo mundo sabe disso. Agora eu acho uma imagem muito importante, porque ela representa um brado. Mas as pessoas aqui, veja uma mulher com um filho no colo, um homem barbado com um paletó nos ombros, os três da frente, e um outro indivíduo também de meia idade com seu paletó caído sobre o ombro e a massa que vem na retaguarda é uma massa que é respeitosa, ela não agride. Tem idéias contrárias às minhas? Tem e daí, não tem problema nenhum. Eu estou julgando agora a imagem, não estou julgando o movimento. Acho que isso deve ser a expressão de um momento, que arrebatou essa gente e que fez com que eles dissessem um basta, um não na cabeça deles, mas que às vezes podem até ter tido razão, eu não vou julgar. Agora acho que é uma coisa que nos permite um pensamento muito sério e muito pesado sobre tudo que está se passando. (Sr. SILVEIRA, entrevista em 12/07/2004)

Ao definir *Il Quarto Stato* como uma imagem representativa do marxismo, ideologia com a qual não concorda e combate com toda a veemência possível, o narrador demonstra o seu pouco entusiasmo pela temática social retratada na obra de Pellizza da Volpedo. Em seu depoimento, procura relativizar o peso destas posições, principalmente quando argumenta que, mesmo apresentando idéias opostas às suas, a imagem é importante pois retrata uma massa de trabalhadores respeitosa e ordeira, tentando dar um basta em alguma situação que já não era mais possível suportar.

Entretanto, outras formulações que constituem a narrativa tornam evidente a contrariedade do entrevistado em relação ao significado político comumente atribuído à pintura. Identificar a cena mostrada em *Il Quarto Stato* como um flagrante é uma maneira de promover a despolitização de seu conteúdo, pois este termo, na maioria das vezes, está

associado, em nossa cultura, a uma condição pejorativa onde sujeitos são surpreendidos realizando atividades impróprias ou mesmo contrárias à lei. Ao esclarecer que não percebe problemas no fato das pessoas retratadas na imagem apresentarem idéias diferentes das suas, pois o que está sendo submetido a julgamento é a própria imagem, o entrevistado deixa claro que sua complacência em relação à obra não se aplica às intenções do movimento que ela pretende representar. Por fim, atribuindo ao Quarto Stato um forte efeito de verdade, Sr. Silveira parece menosprezar a força da organização e das reivindicações coletivas quando procura chamar a atenção para o fato de que a situação exibida no quadro “*deve ser a expressão de um momento que arrebatou esta gente*”, afirmando que aqueles homens e mulheres “*podem até ter tido razão*”.

Reconhecendo-se como integrante de um dos partidos políticos de direita mais conservadores de todo o país, o entrevistado passa a justificar sua aversão à teoria marxista:

Eu fui um homem pobre, não tive pai, aos quatro anos fiquei sem pai, eu sei perfeitamente o que é tudo isso e se eu não descambei para o marxismo é porque eu não acredito nele. Quer dizer, o que é que eu tenho na minha vida? Luta, luta e mais nada. Agora não acredito no marxismo por quê? Porque não acredito, porque acho que todos os indivíduos têm que lutar como eu lutei, lutar, ter os filhos que eu tive, sete filhos, lutei com muita dificuldade. Tudo isso estou te dizendo pra que você saiba quem é o homem que está te transmitindo a idéia. Acho que igualdade não existe, não existe igualdade na natureza inteira. Tu não pega uma árvore, uma flor que tenha as pétalas iguais, os vegetais são todos diferentes, todos os minerais, tudo é diferente, tudo é diferente na vida. Você tem que lutar para se fazer. Eu nem nasci aqui, vim com 17 anos pra cá, não sabia nem onde eram as ruas, não sabia nem como sair da Rua da Praia. Não tinha dinheiro, não tinha nada. E cheguei a tudo que eu tenho, através do meu esforço, do esforço da minha família. Quer dizer, o trabalho do indivíduo é importante, a cabeça dele, a força mental, a força física é que arrebatou e leva pra frente, fora isso eu não acredito em nada, em coisa alguma. (Sr. SILVEIRA, entrevista em 12/07/2004)

A exemplo do que já havia sido possível observar nas narrativas produzidas pelos militantes comunistas, os depoimentos de Rafael e do Sr. Silveira estão atravessados pelas referências ideológicas das agremiações de que fazem parte. Uma sensível diferença, no

entanto, pode ser percebida, pois estes últimos se apóiam nos referenciais partidários muito mais para anunciar e legitimar seus desempenhos pessoais do que para perpetuar as memórias do grupo, como comumente fazem os primeiros. Os dois entrevistados parecem demonstrar uma maior preocupação em explicitar sua filiação a um determinado partido político até mesmo como uma maneira de ampliar as possibilidades de aceitação e reconhecimento de seus posicionamentos políticos, sejam eles de esquerda ou de direita. É como se ideologias partidárias pudessem colaborar na operação de dizer quem são as pessoas, quais as idéias que defendem e quais aquelas que combatem.

Cabe ressaltar, mais uma vez, que memórias políticas foram as experiências mais expressivas nas narrativas construídas a partir de *Il Quarto Stato*, tomado como evocador. Os significados sociais disponíveis na imagem, a maneira como interpelou sujeitos militantes em suas lutas políticas, a capacidade afetiva de mobilizar quereres e paixões, contribuíram para que *Il Quarto Stato* se transformasse em emblema de determinadas tendências dos movimentos de esquerda, principalmente dos militantes do movimento estudantil, a quem se deve a ampla circulação da imagem entre o final da década de 1970 e início dos anos 80.

### **3- Memórias de família: a política atravessa o contexto familiar**

A temática social retratada por Pellizza da Volpedo no *Quarto Stato* contribuiu sobremaneira para muitas memórias políticas fossem produzidas pelos entrevistados. Entretanto, a capacidade da imagem de evocar outros contextos promoveu um fluxo de lembranças relacionadas a diversas experiências dos narradores, inclusive as familiares. As memórias de família apresentam-se fortemente imbricadas com as vivências políticas e constituem-se como um exemplo bastante pertinente para demonstrar a multiplicidade de significados que se produzem na interação estabelecida entre imagens e sujeitos. Passo, então, a apresentá-las.

Na maioria das vezes, a família parece ser aquele grupo onde melhor se integram pessoas com diferentes posicionamentos políticos, pois dentro dela, seja pela necessidade

de coabitação ou pelo afeto que dedicamos aos nossos parentes, há a convivência de ideologias bastante difíceis de serem toleradas em outros espaços. É o caso da família de Marisa, onde suas tias militantes do movimento estudantil conviviam com um pai extremamente conservador, “*um senhor muito respeitado na cidade, mas muito ligado à direita*”, comenta. Ela própria afirma não entender muito bem como acontecia o trato diário entre seu avô e suas tias:

eu sei das histórias do meu avô através da minha avó, o meu avô não era uma pessoa que falava muito, era uma pessoa muito rude, muito difícil, de poucas palavras e sobretudo, de discursos de não perder tempo, ele não perdia tempo nem com crianças, nem com as minhas tias. Ontem mesmo eu estava dizendo isso, como é que as minhas tias, tão revolucionárias, conviviam com meu avô, brigavam enfim, e aí minha mãe comentou “não brigavam, ele simplesmente mandava as pessoas calarem a boca”, então não existia essa possibilidade de discussão. (MARISA, entrevista em 07/03/2004)

O respeito e a transigência contribuía na produção de justificativas para tal comportamento do avô, mesmo quando filhas e netas não concordavam com suas posições políticas.

Acho que era bastante normal o meu avô ser de direita, era quase como se fosse uma forma de sobrevivência. O meu avô viveu uma história bastante difícil do ponto de vista de construção de uma cidadania muito excludente. Então, exclusões totais, o meu avô certamente foi um excluído ao vir pra cá, eles eram italianos sem dinheiro e tudo, na medida que ele começou a ter um pouco mais de condições econômicas ele tinha que manter sua sobrevivência, então ele não podia romper com nada, porque se ele já veio numa situação de rompimentos, totais rupturas, então ele chega ao Brasil e não pode, num país que acolhe ele, não poderia fazer uma loucura dessa de romper. (ibid, 07/03/2004)

Romper, neste caso, significa assumir posicionamentos de esquerda, postura política, segundo a narradora, não recomendável para um imigrante italiano que entrava no Brasil e desejava construir sua vida neste novo país. Ela conta que seus avós ganharam glebas de terras do governo brasileiro e por isto mesmo precisavam aproveitar a oportunidade para impulsionar os seus negócios e desenvolver uma atividade econômica que pudesse garantir o sustento da família, sobrando pouco tempo e disposição para atuações políticas mais sistemáticas. Certamente que esta é uma maneira bastante carinhosa que Marisa encontra para justificar os posicionamentos políticos do avô, simpatizante da direita, mas não autoritário o bastante a ponto de proibir em sua casa a manutenção do quarto de uma das filhas repleto de objetos subversivos e interditados para os outros familiares.

É através deste espaço que Marisa lembra ter interagido com uma reprodução da obra de Pellizza da Volpedo durante alguns anos de sua infância e adolescência, na década de 1970. Segundo ela, o quadro era um dos objetos guardados no quarto da tia, local que reunia uma série de coisas proibidas ao convívio da casa. Por estar ali *“era implícito que deveria ser alguma coisa de contradição, de controvérsia, de busca de interesse de minorias, porque era isso o que alimentava a luta política dela”*. A entrevistada relembra o fascínio que o quadro exercia sobre ela, tanto pelo lugar que ocupava na residência, quanto pelos significados que a ele conseguia atribuir naquele período.

Pra mim naquele momento essa imagem era uma imagem de pessoas com dificuldades, seguramente de propriedade, de terra, ou seja o que for. Essa imagem me reportava um pouco àquela imagem que eu tinha dos colonos quando chegaram ao Brasil, dos imigrantes italianos, que devem ter chegado daquele jeito. Era pelo menos as histórias que minha avó contava, das dificuldades econômicas, que chegavam todos em grupo, então eles formavam pequenas colônias justamente por isso. Então eu imaginava isso, essa era a imagem que eu tinha. (MARISA, entrevista em 07/03/2004)

Nesse sentido, o grupo familiar é lembrado como um grupo onde se exerce, com mais facilidade, a tolerância de posicionamentos ideológicos diversos. Entre seus membros é mais fácil, inclusive, compreender a falta de posições políticas definidas. Rafael afirma que seus pais, pessoas pobres e de origem muito simples, nunca apresentaram ideais político-partidários muito definidos, condição que não os impediu, porém, de construir uma vida baseada nos valores do otimismo e da honestidade. Afirma que *Il Quarto Stato* faz lembrar as origens humildes de sua família:

Eu sou um cara simples, eu vivi com dificuldades, meu pai era garçom, era um trabalhador, não tinha estudo, era um analfabeto, que não teve oportunidades. Minha mãe era de raça indígena, bem índia, ela também teve poucas oportunidades. E cada vez que eu vejo esse quadro eu me identifico com uma dessas pessoas aqui, parece que é meu pai, parece que são iguais ao meu pai, iguais à minha mãe, entendeu? Iguais à minha família, pessoas do interior, pessoas que viveram com dificuldades. E sempre não desistiram, e sempre tiveram otimismo das coisas, isso para mim é um ponto básico quando olho o quadro. É com luta, é com união, é com perseverança, é com atitudes, que esse quadro me faz sempre refletir e sempre pensar. Esse quadro tem uma mensagem para mim muito importante. (RAFAEL, entrevista em 06/07/2004)

Além dos efeitos da ditadura militar, Bernardo, outro entrevistado, evoca motivos mais abrangentes para justificar a escassa participação dos pais nos movimentos políticos:

Minha família é do tempo em que não se podia falar nem se pronunciar nada sobre política, em função de que era proibido: "psiu, não fala aí senão alguém vai escutar", na época da ditadura. Então meu pai tinha muito medo disso, porque minha família era uma mistura de bugre com alemão, e nós fomos um pouco perseguidos na época da Segunda Guerra Mundial. Nós, que eu digo, os reis foram perseguidos. Então sempre se teve muito medo de mexer em coisas um pouco proibidas. Então meu pai era muito apolítico, escolaridade pequena. Minha mãe eu acho que foi até o quinto ano primário, e tinha uma mentalidade bem tacanha. A minha mãe não acreditava que o homem fosse à lua. Os filhos já não, os filhos já se preocupavam. Eu acho que a maior herança que o meu pai e minha

mãe nos deram foi a ignorância. A ignorância deles foi o maior presente que eles puderam dar pra mim, para um irmão e uma irmã minha. Os outros dois, até hoje são o que são. Não conseguiram transpor barreiras. Intelectualmente eu acho eles muito fracos. (BERNARDO, entrevista em 12/05/2004)

Em seus depoimentos, estes narradores chamam a atenção para o fato de que a falta de atuação política dos pais, ou mesmo de outros parentes, não impediu que constituíssem famílias íntegras, honestas e persistentes em seus projetos de vida, nem tampouco foi um empecilho para que os filhos seguissem por caminhos políticos diversos dos seus. Bernardo assume essa posição quando afirma que apenas três dos cinco irmãos conseguiram transpor as barreiras da ignorância política, deixando claro que o pouco interesse dos outros por estas questões deveu-se exclusivamente a escolhas pessoais. Numa passagem carregada de emoção, Rafael conta que muitas das posições políticas que defende hoje foram aprendidas no ambiente familiar. Assim, mais uma vez as memórias suscitadas pela imagem acentuam a dimensão política.

Eu tinha uma relação muito boa com o meu pai, nós tínhamos um compromisso um com o outro, éramos muito amigos. Com certeza, quando eu perdi o meu pai, perdi o meu grande amigo. Quando eu perdi meu pai e minha mãe, eu perdi as pessoas mais importantes da minha vida, eu perdi os meus companheiros. E sempre tenho comentado com os meus filhos, com a minha esposa e com as pessoas mais chegadas que se eu sou alguém hoje, o pouco que eu sou, eu agradeço ao meu pai, eu agradeço à minha mãe, pelos exemplos dados, pela honestidade, pelo seu trabalho, pelo seu esforço. A minha mãe me educou de uma maneira forte, rígida e, não tenho vergonha de dizer, muitas vezes apanhei dela, de cinta, de vara de marmelo, e eu não gostava daquilo, ficava muito chateado. Depois, mais tarde, lendo, estudando e vendo as coisas, eu entendi, eu compreendi. Porque a minha mãe não teve estudo, a minha mãe não teve educação no sentido do conhecimento, meu pai era analfabeto também. Mas me deram uma excelente educação e as marcas boas ficaram até hoje, do respeito, da responsabilidade, do compromisso, da honestidade, caráter, personalidade, somente as marcas boas. Essas coisas não têm preço. Muito daquilo que eu sou hoje, muito das minhas idéias, da minha política, eu devo à educação e aos exemplos que ganhei dos meus pais. (RAFAEL, entrevista em 04/07/2004)

Obviamente que também existiram situações de conflito intenso em relação às opções políticas, cujas marcas as memórias não cansam de avivar, como mostra o caso da relação travada entre Jussara e o pai, simpatizante da direita que não aceitava sua militância na política estudantil. Cabe escutar a maneira como a própria narradora descreve o perfil político do pai.

O meu pai era um homem de extremíssima direita, era um cara oriundo da UDN, um cara ligado à agropecuária, ao setor privado e que não via, nunca viu, com bons olhos nenhum desses movimentos contra a ditadura nesse país. Ele não era um homem culto, não se interessava em ser culto, não tinha nenhum desejo de acesso a jornal, rádio, televisão e nada disso, apesar de termos esses equipamentos em casa. Bom, ele não aceitava, em hipótese alguma, ter uma filha de esquerda, socialista, e que fazia movimento estudantil, realmente não. Ficava um conflito danado, porque isso era o meu desejo, e aí eu ter que dar uma resposta familiar, que era de não aceitação do movimento estudantil, não aceitação da militância política. Ele próprio não era um militante político, era uma pessoa de direita, da UDN, da Arena. (JUSSARA, entrevista em 13/07/2004)

Jussara manifesta em sua narrativa, que a relação conflituosa com o pai rendeu-lhe uma série de ressentimentos. Num sentido mais amplo, expressa mágoas sobre a repressão familiar que a impediu de desempenhar a militância de maneira mais intensa. *“O que me fez mal, eu acho, foi ter tido em todos os momentos da minha militância um sufoco familiar de um pai que não entendia de política, que sufocava e que não deixava ir pra dentro do movimento, a ponto de eu ter que recuar na maioria das vezes e me expor menos do eu gostaria”*. E complementa: *“por um lado isso foi ruim, a minha militância ficou tolhida, eu poderia ter ido mais adiante na militância”*.

Mas também lembranças particularizadas de alguns episódios parecem demonstrar a tensão construída em torno de sua relação com o pai. Jussara relembra que um dos momentos em que os conflitos foram mais evidentes foi quando seu pai a denunciou à polícia pelo fato de ela ter participado, junto com um grupo de militantes, de uma pichação de rua na cidade interiorana onde morava.

(...) claro, não tinha muito como não desconfiar de nós, um grupo de pessoas que resolveu fazer e que eram as pessoas mais de vanguarda da cidade. E no momento em que ele ficou desconfiando que eu fazia parte desse grupo, ele tinha um amigo dele da Polícia Civil e chamou o cara e disse: "a minha filha estava no grupo". Então ele funcionou como dedo duro, entendeu? Essa é a verdade. E sob pressão não tem como tu continuar negando e aí, aos poucos, todos nós fomos detectados, vamos dizer assim. Mas ao mesmo tempo em que ele chamou o policial, a polícia estava lá na casa da R., da V., da G., do B. pegando eles para depor. Ao mesmo tempo em que a polícia sabia, ele fez questão de dizer à polícia que ele também sabia. É uma coisa muito ruim, realmente muito ruim. Então no contexto familiar sempre ficou para mim uma coisa de que eu era, digamos, fora daquele contexto familiar, porque eu era uma militante política, porque eu era uma socialista, porque eu era de esquerda, e que muitas vezes eu tinha que sufocar essas posições. (JUSSARA, entrevista em 13/07/2004)

O conjunto dos depoimentos que Jussara construiu sobre sua vida, tendo a imagem *Il Quarto Stato* como objeto evocador, aponta para um desejo explícito de valorizar suas atuações nos movimentos de esquerda, principalmente aquelas relacionadas à política estudantil. Tais experiências ela considera como bem sucedidas, e é com este passado que deseja conviver, apenas reportando-se às vivências familiares e relações de trabalho visando destacar suas mobilizações políticas. Para legitimar uma identidade militante, a entrevistada lança mão de diversos argumentos, inclusive instituir um lugar de extremo autoritarismo para o pai, pois se considerarmos que a valorização de comportamentos subversivos pode se constituir a partir da intensidade da repressão militar, imaginemos, então, a condição de uma militante que sofre a ação de um Estado repressor somada ao comportamento arrogante e autoritário de seu pai, que entrega a própria filha à polícia, simplesmente por ela estar envolvida em manifestações revolucionárias. Quer dizer, se pensarmos que nos constituímos nas relações, no lugar, no tempo e com os outros sujeitos com quem interagimos e que 'não somos' fora das nossas relações, então é possível afirmar que, na maioria das vezes, tentamos instituir um lugar para o outro justamente para produzir um lugar interessante para nós. Jussara elabora uma narrativa de memória onde destaca o autoritarismo do pai e busca legitimar sua história pessoal militante, identidade através da qual gostaria de ser conhecida no presente.

As memórias familiares apresentam-se também fortemente marcadas pela descrição das dificuldades financeiras a que eram submetidas as famílias dos entrevistados. Rafael, por exemplo, salienta que seu pequeno grupo familiar sempre viveu com pouquíssimos recursos, chegando a enfrentar momentos de crise onde a situação se agravava profundamente.

E aí nós perdemos tudo, o pai começou a vender as coisas que nós tínhamos dentro de casa, começou a vender tudo. E aí eu comecei a viver o outro lado da história, o lado da dificuldade, o lado da fome, o lado da comida. O que eu reclamava quando criança, o que eu questionava as coisas como criança, o que eu queria enquanto criança, eu consegui ver o outro lado. Nós começamos a nos afastar, eu morava no centro de Caxias, começamos a nos afastar para a periferia da cidade. E no momento que nós vamos para a periferia da cidade eu começo a constatar outras realidades, quase iguais a do meu pai. Pessoas fora do mercado de trabalho, que na ânsia e na vontade de querer, e na necessidade de ter que se alimentar, de ter que trazer comida para dentro de casa, se agarram às mais diversas profissões, aos mais diversos trabalhos. (RAFAEL, entrevista em 04/07/2004)

Trabalhar numa época muito tenra da vida poderia ser um sintoma destas dificuldades. Em alguns casos, o trabalho na infância ou na adolescência é visto como uma forma de prazer em poder ajudar a família ou mesmo por possibilitar novas experiências, como relata Sr. Rodolfo.

E lembro que num daqueles anos, aí me lembro da data, em 1943, eu estava no terceiro ano primário, eu ganhei uma bicicleta porque eu tirei primeiro lugar no fim do ano na escola. Mas essa bicicleta servia para fazer transporte caseiro, eu carregava até um saco de farinha de milho no guidon da bicicleta. A gente comprava essas coisas em grande quantidade, a família era grande, éramos pobres, tínhamos bastante dificuldades, a minha mãe fazia pão de casa, eu ia buscar leite de bicicleta, eu ia buscar mantimentos para a casa. E a minha mãe era costureira, fazia calças para um alfaiate. E eu levava as calças que ela fazia, eu levava para o alfaiate, eu levava de bicicleta. Eu sempre ajudei

em casa, na medida do possível. Lavar a casa nos fins de semana, limpar a casa, limpar os vidros, limpar o chão, aprendi a cozinhar. (Entrevista em 26/05/2004)

Em outros casos, porém, é relatado que a necessidade do trabalho na infância ou juventude era motivo para indignação, pois instigava comparações com a situação sócio-econômica de outros jovens que viviam com menos privações. *“Eu tinha um círculo de amizades que na adolescência só estudavam, que levavam a vida mais tranqüila, e chega um momento que tu não pode mais comungar dos mesmos tempos, dos mesmos espaços em função desta dificuldade toda”*, comenta o sindicalista Henrique. E continua:

Havia uma energia não canalizada ou uma rebeldia de adolescente, vamos dizer assim, de um filho de trabalhadores, uma mãe praticamente quase semi-analfabeta, o meu pai com quarta série primária, de uma família de cinco filhos, que passou parte da infância a da adolescência, não digo com privações, mas digo com dificuldades, financeiras sobretudo, tendo que trabalhar muito cedo, com quatorze anos começamos a trabalhar e tendo que estudar à noite e muito indignado com esta situação também, com esta dureza da vida. (Entrevista em 30/04/2004)

O depoimento de Henrique pode ser uma oportunidade bastante pertinente para pensar o modo como o trabalho da memória possibilita a resignificação e a atribuição de novos sentidos para vivências anteriores. Ao sustentar que “as experiências que tivemos nunca terminam, porque as estamos refazendo constantemente, dando-lhes um novo sentido” ou quando afirma que “experiências novas ampliam constantemente as imagens antigas e no final exigem e geram novas formas de compreensão”, Alistair Thomson procura chamar a atenção para o fenômeno no qual as nossas experiências do passado atuam no processo de produção de lembranças ao mesmo tempo que resultam por estas profundamente transformadas. No caso acima, é necessário levar em conta que o trabalho na adolescência é uma vivência bastante valorizada por Rogério em seu depoimento, pois,

como apontado anteriormente, o passado oferece referências importantes na configuração de nossas lembranças.

Entretanto, também é imprescindível considerar que a forma como o entrevistado procura compor suas reminiscências e a maneira como tenta dar uma determinada inteligibilidade a sua narrativa atuam profundamente na construção de significados para aquela experiência, ou seja, as memórias que Henrique produz sobre sua vida, ocupando o lugar de militante apaixonado pelas ideologias de esquerda, ressignificam e alteram sobremaneira o sentido que ele atribui à experiência de trabalhar em sua adolescência.

Na maioria das vezes, as narrativas também procuraram mostrar a maneira como as dificuldades foram sendo ultrapassadas. Marisa destaca o modo como seu bisavô, imigrante italiano que chega ao Brasil por volta de 1890, venceu os obstáculos de adaptação à nova terra e como seu avô conseguiu dar continuidade ao trabalho, desenvolvendo atividades agrícolas e pecuárias no interior do Rio Grande do Sul. Henrique relata como era controlada a difícil situação sócio-econômica da família e Sr. Pedro relembra como imigrantes espanhóis conseguiam melhorar suas condições numa cidade como Porto Alegre na década de 1950.

As condições de existência também poderiam ser mudadas de acordo com determinações e empenhos particulares. Sr. Amarante contou a maneira como um rapaz oriundo de família pobre tornou-se um jornalista de relativo sucesso; Osvaldo relatou as dificuldades que teve para formar-se em economia, receber o título de mestre e atuar no magistério superior, já que sua família não conseguia dar-lhe a sustentação financeira necessária. E os exemplos se repetem, como o de Rafael, que entende que uma das maiores vitórias de sua vida foi ter cursado a faculdade de História, infelizmente sem a ajuda dos pais, que não apresentavam condições de ajudá-lo nesta empreitada. Cabe destacar uma passagem do depoimento do Sr. Rodolfo:

Então eu tive a sorte de sair de um meio, este que eu já te descrevi, muito pobre, acanhado, quadrado, para uma situação diferente. Eu nasci sem livros em casa e, no entanto, hoje eu vivo cercado de livros, eu leio tudo

que posso, e até o que não posso, o que não devo. Tem um aparelho seletivo aí que eu me prezo de cultivar para poder exatamente separar as coisas boas das ruins. E essa vivência eu dei para meus filhos, o que eu não tive, como a minha mãe não teve e quis dar para os filhos dela, dos quais eu sou um, eu quis dar para os meus filhos. Então dei, todos formados, todos encaminhados, e isso aí é a minha riqueza, eu não tenho nenhuma outra riqueza de ordem material. Tenho essa e que eu procuro cultivar da melhor maneira possível, dando a eles o exemplo e que eles façam com os filhos deles o que foi feito com eles. (Sr. RODOLFO, entrevista em 26/05/2004)

Todas essas narrativas se constituem como histórias de superação, na maioria das vezes evocadas a partir dos significados políticos e sociais que podiam ser lidos no Quarto Stato, imagem apresentada no início de cada entrevista, assumindo a função de evocadora do trabalho da memória. Narrar histórias de luta, de vitórias e contar sobre a possibilidade de tornar-se melhor é também uma maneira do entrevistado demonstrar que continua acreditando no ser humano, na sociedade, nas utopias que outrora defendeu e que a imagem, antes de qualquer outro objeto, consegue tão bem representar.

Segundo Ecléa Bosi (1994, p. 425), “muitas lembranças, que relatamos como nossas, mergulham num passado anterior a nosso nascimento e nos foram contadas tantas vezes que as incorporamos ao nosso cabedal”. No caso específico desta investigação, dois entrevistados, cujos pais e avós chegaram ao Brasil na condição de exilados ou militantes, incluem em suas memórias uma parte das histórias de suas famílias. Vejamos os dois exemplos:

Na verdade a cidade de Osório não é uma cidade que tem muita gente de colonização italiana, mas a cidade de onde vieram meus avós, seja o Caraá que foi efetivamente colonizado, enfim, como eu posso dizer, habitado a partir desses colonos italianos que chegaram. Então, só tinha famílias italianas, não tinha nem índio, nada, no Caará, e no Maquiné, de onde minha avó veio, a família dela também era de Maquiné. Eles então se casaram, foram pra Borrússia, pro Caraá e depois quando minha mãe precisou estudar, que eles não tinham escolas lá, então eles vieram morar em Osório. E quando a gente veio morar em Osório a gente trouxe com a gente essa característica, eu não era nascida ainda, mas a gente trouxe

essa característica de ser colono e italiano. E na comunidade de Osório basicamente eram portugueses, espanhóis, era uma comunidade mais antiga e tinha poucos italianos. Então, os italianos eram distinguidos da comunidade por serem colonos, eram desprezados. (MARISA, entrevista em 07/03/2004)

Então eu já tenho uma crítica histórica do que seja participação social em defesa de alguma coisa, quer dizer, quando tentavam atacar o que seriam as conquistas do povo trabalhador, o povo trabalhador lá estava organizado em torno da Confederação Nacional dos Trabalhadores, o nome correto lá é Confederação Nacional do Trabalho, que aqui tinha um pacto com a Confederação Geral dos Trabalhadores, de influência mais burguesa, na defesa das conquistas republicanas e sociais dentro da realidade espanhola. Isso eu estou falando lá de 1936, eu nasci em 1947, eu sou posterior a tudo isso. Tem também os exilados espanhóis lutando e derrotando o nazismo na França. Quer dizer, já tiveram que lutar contra o nazismo na Espanha, e depois lutar e derrotar os nazistas na França. Só que os direitos também não foram devolvidos aos espanhóis, eles continuaram tendo que migrar e aí minha família acabou exilada no Brasil. (OSVALDO, entrevista em 26/07/2004)

Os dois depoimentos acima demonstram maneiras diferenciadas de evocar a história da família. No primeiro caso, a entrevistada Marisa, que assume não ter tido uma participação concreta nos movimentos sociais, constrói uma narrativa matizada por um intenso sentimentalismo. Aliás, uma das marcas de seus depoimentos é a expressiva quantidade de memórias familiares, nas quais refere-se às histórias que seus avós e bisavós contavam, sempre de uma forma muito carinhosa. Recorre menos aos relatos públicos, priorizando uma maneira de lembrar que valoriza, segundo ela, as histórias tais como circulavam no ambiente familiar. Osvaldo, que assume sua identificação com as tendências mais radicais dos movimentos sociais, utiliza conhecimentos históricos já oficializados para lembrar determinados eventos familiares, valendo-se sempre de uma linguagem corrente entre os militantes de esquerda para compor sua narrativa. Entretanto, o que os dois depoimentos apresentam em comum é justamente a iniciativa dos narradores em explicitar que estão se referindo a histórias das quais não fizeram parte diretamente, numa operação realizada com a finalidade de impedir que seja questionado o estatuto de verdade de suas memórias.

Além de lembrar da figura dos pais através do trabalho que exerciam ou mesmo por seus traços físicos e morais, como fizeram os velhos ouvidos por Ecléa Bosi (1994), nesta investigação os narradores também fazem referências significativas à maneira como seus pais tratavam algumas discussões políticas dentro de casa. Por certo que, em alguns casos, existiram conflitos bastante sérios, como a situação relatada por Jussara, que foi denunciada à polícia pelo próprio pai. Mas, na maioria das vezes, os pais são lembrados com muito carinho justamente por tentar proporcionar aos filhos a formação que, por falta de conhecimento ou condições financeiras, eles próprios não receberam. Dona Custódia, num trecho marcado pela saudade, recorda a maneira como seu pai incentivava os filhos a ler e a formar posicionamentos políticos:

Eu sempre li muito, a notícia lá em casa era assim, papai sempre assinou o Correio do Povo, e ele lia muito, ele lia, falava, comentava com a gente...e ele às vezes fazia de propósito, meu pai era muito inteligente, então ele me chamava e me dizia: "vem cá, Custódia, leia este trecho para mim, eu não estou enxergando muito bem hoje"; mas não era, era para me botar a par das coisas, eu me interessava, fazia perguntas para ele, daí eu lia e ele comentava comigo, ele era muito democrata, falava sobre os governos reacionários que maltratavam os povos, que a gente não podia permitir uma coisa dessas, que a gente devia estar contra, e se fosse possível, lutando contra isso, era maravilhoso o meu pai. (Entrevista em 16/06/2003)

Sr. Rodolfo relata que um dos objetivos de sua mãe era conseguir proporcionar aos filhos a possibilidade de estudar, "*de ser alguém na vida*", principalmente para seguir caminhos diferentes do pai, que passou a vida trabalhando como operário de uma fábrica. Segundo ele,

A minha mãe era política, ela era uma mulher muito atilada, não era culta, sabia ler e escrever porque frequentou o primeiro ano primário, mas ela tinha uma inteligência privilegiada. Então obrigou a nós, os filhos dela, a estudar, porque ela não queria que nós nos tornássemos iguais ao pai, que era um operário fabril. E o resultado está aí, não sei se é bom ou mau. Eu passei pela Universidade, meu irmão também, tenho uma outra irmã

que era bancária e a outra foi professora. (Sr. RODOLFO, entrevista em 06/07/2004)

As memórias do Sr. Rodolfo reservam um lugar muito especial para sua mãe. Lembra dela como uma mulher inteligente, que gostava de participar de eventos e discussões políticas e por demais preocupada com a formação dos filhos, chegando a admitir, inclusive, que foram seus exemplos e ensinamentos que contribuíram para que se tornasse o homem que é hoje. Segundo ele, *“queria que os filhos soubessem tudo sobre o mundo, tudo o que soubessem aprender. Inclusive esse vezo político, porque a velha se metia em tudo. Quando veio o voto para as mulheres, ela foi uma das primeiras a se alistar e a votar. E votou. Isso foi lá por 37, quando Getúlio assumiu”*. Estes sentimentos de carinho e admiração que Sr. Rodolfo nutre por sua mãe fazem com o narrador se sinta à vontade para revelar a maneira como foi envolvido num evento do movimento integralista, tarefa supostamente difícil para um antigo e conhecido militante comunista, mas que o narrador realiza com uma espécie de satisfação, dizendo:

Eu tive uma experiência, eu não, eu fui metido numa experiência integralista. Isso aí é um negócio muito esquisito, eu não revelo isso assim, porque isso é negativo, é pejorativo. A minha mãe, que era muito atilada politicamente, empurrava meu pai pra essas coisas, e o velho entrou para o “partido de cima”. Inclusive reuniões foram feitas lá em casa, porque eles alternavam, no início. Depois eu vim a vivenciar de novo no Partido Comunista, não tinha mudado muito, as coisas eram muito parecidas, só que os fins eram muito diferentes. Esses dias eu estive na cidade da minha infância, ainda estava lembrando pra minha irmã a sede do Partido Integralista lá, quando nós saímos para uma passeata pela cidade. E eu era um dos passeantes, a minha mãe me fantasiou de integralista, eu e mais um outro amigo, nós dois éramos da juventude pliniana. Agora, tu vê se isso tem cabimento! (Ibid, entrevista em 06/07/2004)

Principalmente entre aqueles entrevistados que dedicaram prolongados momentos de sua vida à militância política, como foi o caso dos comunistas e dos que exerceram atividades sindicais, parece haver um certo ressentimento pela falta de atenção à família e por não terem participado plenamente da educação dos filhos. Sr. Amarante relata as

dificuldades que teve para conciliar as atividades políticas com a convivência familiar, assumindo, de forma melancólica, que viveu boa parte de sua vida “*numa situação de total divórcio em relação à família*”. Afirma em seu depoimento:

Mas a minha vida com a minha mulher e junto com os meus filhos, foi uma vida de muito sacrifício, porque eu tinha o trabalho nas redações dos jornais e tinha a militância política, o que me ocupava praticamente o dia todo. E isso significava que, em termos de família, a família ficava em segundo plano, ficava abandonada. Eu fui um pai ausente durante a juventude dos filhos. Quando eles eram crianças, a minha mulher praticamente assumiu tudo. Se não fosse ela, eu dificilmente teria podido dar a contribuição que eu dei. Ainda que modesta. (Sr. AMARANTE, entrevista em 25/05/2004)

Sr. Amarante conta que uma das maneiras que encontrou para assumir publicamente a importância do companheirismo e dedicação de sua esposa ao longo da vida foi, quando do seu falecimento, publicar uma nota nos jornais reconhecendo o amor e o carinho que sempre teve por ela. Diz ele:

E quando ela morreu, eu até me despedindo dela no comunicado do jornal, pros amigos, pra família, comuniquei o falecimento dela e dizendo o seguinte: que ela tinha sido minha companheira durante muitos anos, e que se não fosse ela cuidar da minha família eu teria tido dificuldade de exercer minha atividade profissional e na militância comunista. Que na avaliação da nossa contabilidade familiar eu devia muito mais a ela do que ela a mim. (Ibid, entrevista em 25/05/2004)

Dona Custódia também não deixou de falar das dificuldades de harmonizar as atividades políticas com o cuidado da casa e dos filhos. Relata que quando era necessário se ausentar para uma viagem, saía “*com o coração na mão*”, tal era a preocupação com os filhos que permaneciam “*com uma moça que cuidava deles*”. De sua parte, Dona Alícia relata que as atividades de militância tomavam grande parte do seu tempo, ressaltando que

no período em que trabalhou no Sindicato do Vestuário “*sobrava muito pouco tempo para aproveitar a vida com minha família, pois foi uma época em que o meu trabalho tomava conta de quase todo o meu tempo. Eram muitos compromissos, tanto no Sindicato quanto na minha luta política dentro do Partido Comunista*” (Entrevista em 19/05/2004).

Mais que os homens, as narrativas das mulheres entrevistadas explicitam um desconforto maior em assumir que precisavam se afastar dos filhos para realizar a militância, até mesmo porque, provavelmente, experimentavam de maneira mais intensa o peso das convenções sociais que atribuem papéis diferenciados para homens e mulheres na criação dos filhos. Assim, evocar a atuação do marido ou de uma empregada é uma maneira de relativizar a suposta falta de atenção aos filhos. Dona Alícia faz as seguintes afirmações:

Meu marido nunca quis participar desta militância política, pois ele achava que duas pessoas na mesma casa, no caso o casal, não poderiam se envolver com este tipo de atividade, ele falava que alguém tinha que ficar de fora para dar conta do trabalho que envolvia a casa e os filhos. Mas meu marido sempre foi um homem muito presente, sempre me apoiou nas coisas que eu queria fazer. Vivemos cinquenta e dois anos juntos. Quando eu precisava viajar ele compreendia que a minha viagem era pela minha luta política, não era um passeio e ele me dava o apoio necessário. Na verdade, a minha forma de ajudar as pessoas, a ajudar na educação delas, era através do exemplo de minha luta política e sindical. Essa era a forma que eu tinha de passar para as gerações futuras um pouco da minha experiência, de contribuir com a formação delas, e também para vencer a ditadura militar que tinha se instalado no Brasil e em outros países do mundo. (Entrevista em 19/05/2004)

Na passagem acima, além de chamar a atenção para o envolvimento do marido na gerência dos assuntos domésticos e para o compromisso que este assumiu na criação dos filhos, a entrevistada lança mão de outras justificativas para legitimar a necessidade de suas ausências do lar por causa da militância. Relata que tentou imprimir um caráter educacional à sua atividade política, transformando sua luta sindical e partidária em uma forma de contribuir com a formação das pessoas, mostrando, através de seu exemplo, algumas possibilidades na busca por uma sociedade melhor. Quem sabe a entrevistada não estava

procurando uma maneira de dizer que aquilo que não realizou plenamente pela educação de seu filho ela esforçou-se em fazer pela formação de tantos jovens e adultos com quem interagiu em sua trajetória política?

Por sua vez, Dona Custódia relembra que sua ausência era suprida pelo trabalho de uma moça que cuidava das crianças, *“pelo menos para eu sair mais tranqüila”*, argumenta. E continua:

Eu viajava muito, meu marido ficava em casa, ele ficou doente do pulmão uma certa época, eu consegui uma moça que o marido dela era do Partido Comunista, mas ele não procedia bem com ela, sabe, ela era bem moça, a S. Eu fiz um contrato com ela para ela ficar em casa cuidando da casa, cuidando dos filhos para mim poder viajar descansada. E ela ficou seis anos comigo. Essas viagens demoravam somente o necessário, não demoravam assim, dias não, passava três, quatro dias aqui, três, quatro dias ali e voltava. (D. CUSTÓDIA, entrevista em 16/06/2003)

O marido em casa, viagens curtas, uma governanta de confiança, todos estes elementos parecem ajudar Dona Custódia a compor um fio narrativo que dê conta de explicar que nunca se ausentou do lugar de mãe, da mesma forma como nunca se desobrigou da criação e educação dos seus filhos. Entretanto, confessa que numa determinada época tornou-se muito difícil conciliar as atividades de mãe e militante, condição que a levou a afastar-se do trabalho político. Assim ela relata:

depois a gente vai tendo que parar um pouco, a vida obriga a gente a parar, a atender outras coisas, os filhos começaram a crescer, ficaram mocinhos, não se podia deixar eles soltas não é assim? Quando eram pequenos tinha quem cuidasse, mas depois que ficam grandes, tem controlar colégio, tudo isso. Daí eu tive que ficar mais com a família. (Ibid, entrevista em 16/06/2003)

Cabe destacar, mais uma vez, que *Il Quarto Stato* evoca memórias de família fortemente matizadas pela dimensão política. Interessante notar que, nas lembranças das vivências políticas, percebe-se a força da memória coletiva, cujas narrativas são atravessadas pelos posicionamentos dos grupos nos quais os entrevistados militaram. Por outro lado, quando as memórias familiares fazem referência às questões políticas, elas procuram descrever uma trajetória pessoal, preocupada em justificar os motivos que conduziram à atuação militante e as dificuldades para conciliar atividades políticas com vivências familiares. Isto quer dizer que, tomando *Il Quarto Stato* como evocador, muitas memórias de família ainda buscam fazer um balanço e uma avaliação das trajetórias políticas dos narradores, tal é a força evocativa da imagem para aqueles sujeitos que com ela interagiram em situação de militância a partir do final da década de 70, no contexto de ascensão dos movimentos sociais no Brasil.

#### **4. Memórias de Trabalho: os trabalhadores entram na cena política**

A imagem *Il Quarto Stato* também suscitou a narração de muitas vivências relacionadas ao mundo do trabalho, em meio a tantos outros temas. As memórias que os entrevistados produziram sobre suas experiências de trabalho encontram-se fortemente associadas às memórias políticas. Em parte isso se deve ao fato de que os movimentos de esquerda, onde a imagem circulou com mais intensidade, colocaram as questões de classe e, portanto o mundo do trabalho, nas principais pautas de suas reivindicações políticas. Nunca é demais lembrar que todos os narradores da pesquisa realizaram uma leitura de *Il Quarto Stato* onde os sentidos evocados relacionavam-se à situação dos trabalhadores, sua luta e organização como classe social. Também é importante considerar que muitas das narrativas mostraram que os entrevistados estabeleceram estreitas relações entre os significados disponíveis na imagem e a situação de dificuldade enfrentada por suas famílias, dificuldades que só foram vencidas com esforço e trabalho sério de seus pais.

Muitas vezes a descrição das experiências de trabalho foi evocada para destacar a importância da própria atividade política dos entrevistados. Sr. Amarante nos informa que a

admissão no primeiro emprego aconteceu por intermédio de sua atuação no Partido Comunista. Diz ele:

Foi por acidente, tu entendeu? Eu não tinha nada o que fazer e fui ser jornalista. Então eu tava [...] primeiro tinha que me definir por uma profissão. Aí, o primeiro serviço que eu fui trabalhar foi na rádio Itaí. Eu era funcionário do partido e o partido ligou todo mundo à produção, como se dizia na época. Ligar todo mundo à produção é o sujeito ir trabalhar, não ficar mais às espésias da organização partidária. E tinha um camarada que era simpatizante do partido, Doutor César, já morreu, que era dono da rádio Itaí. Então eu fui trabalhar lá por acidente. Gostei da profissão e depois fui trabalhar no Correio do Povo como revisor. Depois trabalhei na Tribuna Gaúcha, de vez em quando eu escrevia uma coluna. Trabalhei no Jornal do Dia com esse nome que eu disse. E trabalhei na Última Hora, enquanto durou a Última Hora aqui eu trabalhei. E na Zero Hora eu trabalhei até 95, fui secretário de jornal, chefe de redação e nunca escrevi nada assinado. Raramente eu escrevia alguma coisa assinada. (Sr. AMARANTE, entrevista em 14/04/2004)

Depois que se tornou um jornalista profissional passou a atuar como repórter especializado em jornal escrito, sem nunca abandonar as matérias e as coberturas vinculadas ao sindicalismo. Lembra que os comunistas eram sérios candidatos a permanecerem sem emprego, pois as empresas solicitavam o chamado “atestado de ideologia” para admissão em seu quadro funcional. Mais tarde, mesmo proibida oficialmente, esta solicitação continuou a ser uma prática corrente das empresas, o que dificultava sobremaneira a possibilidade de trabalho para os militantes do Partido Comunista. Conta que, principalmente no meio jornalístico, o empregado frequentemente perdia o emprego quando era descoberta sua filiação partidária e que ele próprio permaneceu por bastante tempo proibido de assinar o que escrevia.

Eu por exemplo [...] no jornalismo, eu tive durante muito tempo trabalhando sem poder escrever nada. O que eu escrevia tinha que ser com um pseudônimo. Por exemplo, eu trabalhei num jornal de padre, pra tu ver como era hipócrita o negócio. Eu trabalhei num jornal de padre e

fazia uma crônica, sobre rádio. Viram as matérias que eu mandei, gostaram. Mas na hora de me contratar, na hora que o cara que tava fazendo as intermediações deu meu nome, eles disseram: “não, esse é comunista e não pode trabalhar aqui”. O cara disse “mais o trabalho dele é bom, o senhor gostou”? “Gostei, mais temos que dar um jeito”. Aí estudaram uma forma. Qual era a forma? Eu fazia a coluna com o nome de S. L., e tinha um camarada, que era o que foi o intermediário e que era funcionário do jornal, que recebia o salário que era a mim atribuído. E ele me passava o salário. Quer dizer, eu não podia ser funcionário deste jornal, muito menos assinar qualquer coluna com o meu nome. Aí a solução foi encontrada foi essa: eu assinava com o nome S. L. Essas eram as coisas que aconteciam com o camarada que era militante comunista. (Ibid, entrevista em 25/05/2004)

Jussara escolheu a medicina comunitária como área de atuação profissional. Lembra que assim que concluiu a faculdade direcionou-se para uma especialização em ginecologia, como forma de atender aos apelos do mercado de trabalho. Entretanto, revela que não podia trair a ideologia e todos os ideais que perseguiu durante toda a sua vida, utopias estas que, segundo ela, *Il Quarto Stato* “conseguia expressar e representar tão bem”. Decidiu abandonar a medicina curativa e ingressou definitivamente na área da saúde pública, onde até hoje realiza um trabalho que lhe rende muita satisfação. Sua preferência por este campo da medicina é descrita da seguinte forma:

É mais desafiador tu trabalhar com o coletivo. E hoje eu digo pra todo mundo: é muito fácil atender um único doente, difícil é atender a sociedade, a coletividade, fazer saúde pública e fazer saúde coletiva. Isso é muito difícil. Isso depende de questões políticas, técnicas, depende de lidar com as peculiaridades de cada sociedade, de respeitar isso. Mas é a área com a qual eu mais me identifico. (JUSSARA, entrevista em 13/07/2004)

Oswaldo somente recorre às suas atuações profissionais para relatar as perseguições a que foi submetido pelo regime militar e a conseqüente perda dos empregos. Lembra que em meados da década de 1960 conseguiu trabalho em um banco privado de Porto Alegre,

onde, segundo ele, realizava um bom trabalho. “Eu tentava não ser alienado, e no meu trabalho no banco eu atuava em apoio aos meus colegas, em muitas questões sindicais”, comenta. Conta, também, que com a primeira prisão política em 1970 foi demitido do banco, começando um período de grandes dificuldades para conseguir se manter em empregos. Segundo ele,

Quando entrei na faculdade comecei a melhorar, surgiu um concurso no A. e eu faço o concurso e tiro o primeiro lugar neste concurso interno, não era ainda a nível nacional e entro no A. Estou trabalhando um tempo lá, e o diretor me chama dizendo que meu nome tinha sido vetado, que eu estava numa invasão não sei aonde, do movimento estudantil, onde os caras invadiram o DCE da UFRGS. Na verdade não era nada, tudo era armação para me tirar fora. A mesma coisa em 1977, quando eu estava trabalhando aqui mesmo na L. Procuraram o presidente e disseram que eu não poderia continuar trabalhando. E me colocaram numa lista, disseram que o Silvio Frota, quando tentou dar um golpe, ele enfiou não sei quantos subversivos e comunistas infiltrados em órgãos públicos. E eu trabalhava num órgão público, e de todo aquele pessoal ali eu era o único que aparecia como suspeito de ter idéias revolucionárias, e eu apareço como tendo impresso um jornal e alguns panfletos, uma piada! E aí eu fui posto para a rua também. Trabalhei numa Universidade, fui perseguido também. Trabalhei em duas universidades privadas onde numa delas as minhas aulas chegavam a ser gravadas. Fui demitido também. (OSVALDO, entrevista em 26/07/2004)

Os depoimentos acima sugerem que os entrevistados operam uma fusão entre sua ocupação profissional e as atividades políticas. Se valem de escolhas e experiências no campo do trabalho para respaldar uma identidade militante vinculada aos movimentos de esquerda.

Rafael, que em seus depoimentos evocou diversas vezes sua filiação ao Partido dos Trabalhadores, ressalta que atualmente trabalha com comunidades que vivem e se sustentam com a renda proveniente da comercialização de materiais reciclados. “*Esta é uma atividade muito gratificante para mim, pois nela posso exercer minha ideologia política, estou do lado daquelas pessoas que sempre defendi*”, comenta o entrevistado, ao

afirmar que se considera um “*verdadeiro socialista*”, tanto por suas idéias quanto por suas ações (Entrevista em 06/07/2004).

Alguns entrevistados evocam as questões do trabalho relacionando-as aos efeitos nocivos da exploração do sistema capitalista. Rafael identifica o perfil dos trabalhadores com quem trabalha nas comunidades de reciclagem da seguinte forma:

essas pessoas não são analfabetas não, são pessoas que tem primeiro grau, são pessoas que tem segundo grau, e são pessoas que eram grandes mecânicos, grandes eletricitas, grandes pintores, grandes marceneiros, pessoal de escritório, que estão fora do mercado por várias questões. Primeiro, faltou a qualificação, os carros mudaram, a parte elétrica mudou, a parte mecânica dos carros mudou, a técnica de pintura mudou e as pessoas não se qualificaram com o tempo, não perceberam as coisas que estavam acontecendo. E a história que estava acontecendo, a história dos carros, a história da eletricidade, a história da marcenaria, as técnicas estavam mudando, e as pessoas acabaram saindo fora do mercado. (Entrevista em 06/07/2004)

Logo em seguida afirma que a proximidade com esses sujeitos lhe faz lembrar as dificuldades enfrentadas pelo seu pai, garçom analfabeto que foi excluído do mercado de trabalho quando o sistema de comandas passou a predominar no atendimento em restaurantes:

meu pai era garçom, meu pai era um excelente garçom, mas aí começou a se criar a chamada comanda, que é uma característica atual dos restaurantes. Meu pai sempre trabalhou em restaurantes finos, classe A, e necessitava escrever, e meu pai não preencheu esta questão de saber escrever. Ele não sabia nem ler, nem escrever, se tu falasse com ele, ele sabia tudo, era um autodidata total, mas não sabia escrever. E no momento que ele não sabe escrever, ele sai do mercado, e além de sair do mercado ele sofre uma fratura, ele cai e fratura o fêmur. E na época não tinha toda essa assistência, todas estas garantias que poderiam oportunizar a ele a voltar ao trabalho. E para um garçom, que era o que ele sabia fazer, o que ele gostava de fazer, o que ele entendia fazer, que sabia tudo, ele ficou com um problema no caminhar. E isso na classe do

garçom fez ele cair fora. E aí nós perdemos tudo, o pai começou a vender as coisas que nós tínhamos dentro de casa, começou a vender tudo. E aí eu comecei a viver o outro lado da história, o lado da dificuldade, o lado da fome. (Ibid, entrevista em 06/07/2004)

De certa forma, Rafael aproveita suas vivências atuais para falar da exploração do sistema capitalista que, por caminhos diferenciados, exclui os trabalhadores com quem interage no presente, como um dia excluiu o seu pai do mercado de trabalho, lançando sua família numa crise sem precedentes. Em várias passagens do depoimento ele afirma olhar para *Il Quarto Stato*, imagem que mantém em uma bela moldura na sala de sua casa, reconhecendo a figura e a luta de seu pai naqueles trabalhadores retratados por Pellizza da Volpedo. “*Ali eu vejo a luta do meu pai, ali eu reconheço a minha mãe e todas as dificuldades que a minha família passou*”, afirma o entrevistado. E continua:

sempre me identifiquei com as comunidades, com os trabalhadores, com as pessoas simples, com as pessoas necessitadas, com as pessoas exploradas, com as pessoas usadas, com as pessoas que não tiveram oportunidade dentro do contexto da sociedade, que não tiveram as oportunidades para crescer, para ter o conhecimento. Então esse quadro me identifica muito com a simplicidade das pessoas, pela igualdade das pessoas, porque elas são iguais, se tu for ver o quadro, elas são iguais, são idênticas, a simplicidade delas, a maneira delas se vestirem, a simplicidade das roupas, a esperança no semblante deles, isso me identifica bastante. E para mim ela é importante, mais precisamente, na questão da união, se você for ver o quadro ele tem uma unidade, as pessoas estão unidas, elas são iguais, a simplicidade das vestimentas, até mesmo o local onde elas estão, isso para mim tem uma identificação muito grande comigo. (RAFAEL, entrevista em 06/07/2004)

Afirmando diversas vezes que identifica na obra de Pellizza da Volpedo a ação de pessoas simples, pessoas que não tiveram muitas condições para uma vida melhor, pessoas que vivem profundamente os efeitos de um sistema econômico que, segundo ele, é injusto e atua na lógica do descarte e da exclusão daqueles que não lhe servem mais, o entrevistado passa a relembrar as condições em que foi demitido de uma empresa onde trabalhou

durante muitos anos, atribuindo seu afastamento às regras excludentes que dominam as relações capitalistas. Salário elevado pelo longo tempo de serviço e falta de certos conhecimentos são alguns dos motivos que o entrevistado apresenta para sua demissão da empresa:

Trabalhei com uma firma de Caxias, SGH, vinte e cinco anos. Ali eu fui tudo, carregador de ônibus, carregador de malas, fui fiscal de ônibus, fui inspetor de tráfego, e fui gerente da agência de Porto Alegre. E trabalhei no setor de cargas nesta empresa, e ela fechou, ela vendeu para outra empresa. E daí eu já fui atingido pelo preconceito também, porque eu já estava chegando quase aos cinquenta anos, eu não tinha o conhecimento do e-mail, não usava o e-mail, não usava o computador e não tinha o conhecimento da informática. Porque na empresa que eu estava trabalhando, no meu serviço, não era necessário a informática, pois a minha parte era operações, mas foi uma das formas de eliminar uma pessoa, no meu caso eu já tinha curso superior, eu já tinha conhecimento, tinha tudo, só não tinha a informática, que vem também a ser outro dos requisitos que hoje se coloca, tem que se ter conhecimento de informática. (Ibid, entrevista em 06/07/2004)

O trabalho intelectual foi aquele lembrado com mais disposição pelos entrevistados, principalmente entre os que, em alguma época da vida, exerceram funções docentes. Percebe-se nos depoimentos um teor político bastante acentuado pois, ao contar sobre as rotinas e condições de trabalho, os narradores também estavam a falar sobre seus posicionamentos políticos. Helena conta que trabalhou como professora no Sindicato dos Bancários do Estado de São Paulo, experiência que considera extremamente interessante, pois além de exercer a função de professora, conseguia estar perto das grandes discussões políticas da esquerda do país. *“Olha só o antro político onde eu dava aula, até o diretor da escola do Sindicato era do partido Comunista. O PT recém tinha entrado na direção do Sindicato”*, comenta a entrevistada, ao mesmo tempo em que relembra que o seu ingresso neste emprego aconteceu a partir da indicação de militantes anarquistas que conheceu naquele Estado (Entrevista em 26/01/2004).

Após realizar concurso para o magistério público estadual, Henrique optou por se desligar de uma conhecida escola particular de Porto Alegre onde lecionou a disciplina de História por alguns anos, justamente porque havia decidido passar a trabalhar somente com classes populares. “*Eu vou trabalhar com aqueles que eu entendo que precisam mais*”, relata ele, como se apresentasse uma justificativa para tal decisão. Conta que sua atuação neste colégio privado foi marcado, num primeiro momento, por sérios conflitos entre suas posições e as de alguns alunos que entendiam que podiam tudo dentro da sala de aula, simplesmente porque “*os pais estavam pagando*”. E tenta descrever as causas destes conflitos:

O S. é um colégio que acolhe filhos de classe média alta, classe alta, filhos de donos de banco, filhos de empresários, gente que tem um outro poder aquisitivo. E é muito interessante perceber como que a cultura dessa classe social, deste segmento da sociedade, ela se reproduz numa perspectiva de arrogância, até mesmo de uma sensação, para eles, de superioridade, de se acharem melhor do que os outros e por se acharem melhor terem direitos acima dos demais. Então é muito difícil, muitas vezes, trabalhar com crianças, com pré-adolescentes que têm um modelo de ser humano, na família, sobretudo, e que muitas vezes, em alguma medida, a escola até reforça isso. (HENRIQUE, entrevista em 30/04/2004)

Assume que não saberia dizer se a referida escola enquadrava-se neste perfil, mas afirma que, de sua parte, sempre se propôs a fazer um trabalho de humanização dessas pessoas ou dessas crianças, no sentido de “*dirimir ou dissipar um pouco estes valores, o que era muito difícil*”. Rogério ressalta que a sala de aula, para ele, sempre foi um espaço onde mostrou para os alunos que as pessoas realizam as suas escolhas em um campo aberto de possibilidades, e que “*os cidadãos podem assumir um comportamento que seja sui generis, à vontade de cada um e as pessoas não têm o direito de julgar, principalmente se este comportamento não agride o outro, não invade a liberdade e o direito de ser do outro*”, (Ibid, entrevista em 30/04/2004). Diz que sempre fez das suas aulas um espaço de discussão e construção de valores políticos e sociais, onde procurava ele próprio vivenciar

estes valores, até mesmo “*para mostrar que se deve respeitar o jeito de ser diferente de cada um*”.

De sua parte, Osvaldo lembra que o teor político de seu trabalho na universidade pode ser aferido pelo apelido com que passou a ser conhecido: “professor vermelho”. Conta que ao trabalhar na disciplina de planejamento econômico, costumava utilizar o exemplo das reformas que o governo do presidente Fernando Collor de Mello implantou no Brasil para mostrar o que não deveria ser feito em termos de planejamento, para chamar a atenção do que não era planejamento, justamente porque as mudanças pretendidas não estavam embasadas numa discussão realizada com todos os setores da sociedade. Argumenta que suas dificuldades estavam em dizer “as coisas certas na hora imprópria”, pois naquele momento “*a população já estava iludida e isso já foi o suficiente para quererem me tirar do emprego*” (Entrevista em 26/07/2004).

Rafael explica que a sua decisão de cursar a faculdade de História e tornar-se professor aconteceu a partir do desejo que tinha de ajudar as pessoas com dificuldades. “*Eu gostaria de ajudá-las a entender que nós é que fazemos a nossa história, nós é que somos responsáveis*”, palavras do entrevistado. E continua a relatar os princípios que orientam o seu trabalho docente:

Eu fiz História e me tornei professor na questão de fazer o meu papel na história, de ser agente da história, dar a minha contribuição, dar a minha participação, ser útil à sociedade, ser útil às pessoas, procurar transmitir o conhecimento que eu tive com grandes professores. Fazer a minha parte de contribuição dentro da sociedade. É aquela velha história do incêndio na floresta e da história do beija-flor apagando o incêndio. Os animais perguntavam ao beija-flor como ele queria apagar o incêndio com aquelas gotinhas de água. “Eu vou fazer a minha parte, eu vou fazer a minha história, eu vou fazer a minha participação”, respondia o beija-flor, afirmando que estava fazendo a parte dele. (RAFAEL, entrevista em 04/07/2004)

Estes excertos dos depoimentos de Henrique, Osvaldo e Rafael demonstram que as memórias do mundo do trabalho produziram-se de maneira a marcar certos posicionamentos políticos e legitimar a identidade de sujeitos envolvidos com as causas da esquerda. Seja atuando na escolha da profissão ou mesmo interferindo na maneira como essa profissão é vivenciada no cotidiano, as posições políticas, a todo o momento, estão sendo anunciadas por aqueles que constroem suas memórias tendo o Quarto Stato como objeto evocador. Assim, surge novamente a necessidade de deslocar o foco para as condições de construção das reminiscências a fim de se problematizar os motivos que levam os narradores a produzirem estas lembranças e não outras, ou seja, é necessário questionar as razões que fazem as memórias do trabalho constituírem-se de maneira tão imbricada às memórias políticas.

Por certo que um dos motivos que merece ser considerado é o fato de que as mobilizações políticas dos entrevistados durante as décadas de 1970 e 1980, época em que interagiram de maneira mais expressiva com as diversas reproduções de *Il Quarto Stato*, estavam todas voltadas para as questões de classe e trabalho. Foi em função destes temas que a militância de esquerda fez um considerável uso político da imagem, pois como um dos entrevistados relata, “*não tínhamos ainda uma discussão muito forte sobre o movimento feminista ou o movimento ecológico, e mesmo que já se falasse nestas temáticas, não eram elas que encabeçavam as pautas de discussões políticas da nossa militância naquele momento*” (OSVALDO, entrevista em 26/07/2004).

“*Este era um quadro de aquisição indispensável para pessoas de esquerda com visão marxista*”, diz um entrevistado, chamando a atenção que a exacerbação da luta de classes, de certa forma relacionada às questões do trabalho, encaminhavam muitas das mobilizações políticas dos militantes daquele período histórico, no Brasil fortemente marcado pela eclosão de greves, manifestações e lutas sindicais. Neste sentido, evocar memórias do trabalho a partir do Quarto Stato também pode ser considerado uma maneira de os narradores anunciarem a manutenção de suas convicções e posicionamentos em favor dos trabalhadores, numa sociedade onde os conflitos de classe assumem novas facetas e investem-se de outras problemáticas. Mais ainda, é uma forma de demonstrar que os lugares que ocupam atualmente, sejam os de professores, médicos, psicólogos, artesãos,

economistas, editores, políticos, por exemplo, não os impossibilitam de continuar militando pelas causas que, em um passado não muito distante, pautaram seus projetos de vida e sociedade.

Por fim, é importante dizer que os entrevistados reservam um lugar de destaque em suas narrativas àquelas atividades profissionais realizadas com maior prazer e dedicação. Os empregos que foram assumidos unicamente em função de dificuldades financeiras são evocados de maneira muito superficial nos depoimentos. O cargo burocrático do banco, a tarefa de contínuo, as diversas funções numa empresa de ônibus são exemplos de trabalho considerados dignos, mas muito pouco descritos pelos entrevistados. Entretanto, quando a atividade é realizada como uma vocação ou resulta de uma escolha pessoal, as referências se multiplicam e o trabalho é narrado de maneira prazerosa e alegre. Ouçamos o depoimento de Rafael:

Dar aula é uma das coisas que eu mais gosto de fazer na vida, é onde eu me realizo, dar aulas é como se fosse uma terapia pra mim. Eu tento contribuir com os alunos alertando para a importância do conhecimento na vida das pessoas. E eu tenho colocado sempre para os alunos sobre a importância da educação, a importância do conhecimento, a importância da participação deles, como pessoas, como agentes, deles fazerem a história. Não é esperar que as coisas venham do céu, uma força divina, eu sempre falo que eles mesmo podem fazer a história deles, eles serem os agentes da história deles, não é esperar que as coisas aconteçam por políticos, por entidades, por forças divinas, eles tem as condições, basta ter o conhecimento, procurar o conhecimento, buscar leituras. (Entrevista em 06/07/2004)

Henrique também manifesta a importância que atribui à figura e ao trabalho do professor em uma sociedade, contando que desde muito novo já havia realizado sua escolha pela profissão. Em várias passagens da narrativa, relata um pouco sobre sua atividade docente, como neste trecho que segue.

Filmes também eu cansei de projetar, em todo o planejamento das minhas aulas eu sempre pensava em filmes, projetar filmes para eles. Trabalhei também com a produção de imagens, com a construção de painéis, eu me recordo agora de uma experiência interessante que eu fiz sobre Revolução Francesa, os alunos construíram um painel que deveria ter uns doze metros quadrados, eu fazia muita produção de painéis e exposição de painéis nos corredores da escola. Eu sempre digo que a produção do conhecimento a gente não pode fazer para nós, a gente tem que botar para a rua, botar para fora, para que os outros possam ver, apreciar, fazer a crítica, valorizar também. Tudo que eu produzia eu procurava botar para fora, em que pese às vezes a resistência dos alunos, que achavam que os outros iam deprender, mas isso nunca aconteceu. (HENRIQUE, entrevista em 01/07/2004)

Os excertos acima apresentam narradores entusiasmados com suas escolhas profissionais e são exemplos de que, quanto mais eles demonstram satisfação por terem exercido determinada profissão, mais se dispõem a falar sobre ela, contando, inclusive, um pouco dos segredos desta atividade ou dando sugestões sobre a melhor maneira de desempenhá-la. Henrique e Rafael falam sobre metodologias de aula de História e Rogério relata que sempre teve um excelente relacionamento com os alunos, primando por uma boa conversa e não deixando passar a oportunidade de discutir certos temas pelos quais eles estivessem interessados. “*Gosto de dar aulas, gosto de transmitir coisas, eu adoro fazer isso*”, conclui o entrevistado.

Sr. Rodolfo lembra com carinho os inúmeros cursos que ministrou sobre técnicas de locução de rádio, chegando a falar sobre as técnicas mais adequadas de impoção da voz e quais as atitudes básicas para que um sujeito tenha sucesso na carreira de locutor. Também o Sr. Amarante, ao perceber meu interesse pela utilização de materiais imagéticos, empresta um tom quase professoral à sua narrativa, quando passa a explicar, pacientemente, o percurso de uma imagem dentro da redação de um jornal. Exemplifica esta idéia com a seguinte narração:

Tem uma frase atribuída ao Mao Tse Tung, que eu até nem sei se é dele, mais tem uma frase que corre o mundo como se fosse dele e que diz “uma

boa imagem vale mais que dez mil palavras". Efetivamente é isso. A gente, no jornal, em todos os jornais que eu trabalhei, nós valorizávamos muito a imagem, a fotografia. Não só porque a fotografia complementa o essencial da notícia, como também havia muita pressão por parte dos fotógrafos para que os trabalhos deles fossem aproveitados. Por exemplo, uma vez eu mandei uma menina que estava correndo o risco de perder o emprego fazer umas fotos, era numa sexta-feira, para edição de domingo. Era primavera, eu disse para ela "tu vai lá no Jardim Zoológico", chamei ela e o fotógrafo e disse: "vocês vão sabendo que no Jardim Zoológico o texto interessa muito pouco, jardim zoológico fundamentalmente é foto, porque causa mais impacto. Pode botar o melhor texto, o mais bonito que tiver que não vai adiantar tanto como uma fotografia. Ainda mais agora que é primavera, ainda mais agora que deve ter muito filhote e filhote dá fotografia, filhote é mais fotográfico ainda". Aí disse para ela que na volta nós iríamos discutir o texto. Daí ela foi lá pro jardim zoológico, no lado de Esteio, fez a matéria, porque efetivamente estava uma safra de filhotes nascendo. Filhote de oncinha, do diabo a quatro. Ela veio com esse material de lá, e o fotógrafo com fotos muito boas. Eu fiz uma página central, que são duas espelhadas, e disse pra ela "faz um texto com umas dez linhas e não mais do que isso". Ela perguntou "só isso"? Eu disse "só isso, faz um texto bem enxuto, de umas dez, quinze linhas no máximo, porque o que vai predominar nessa tua página vai ser a foto". E outra coisa: "uma síntese, às vezes quando é muito bem feita, vale muito mais que duas ou três laudas mal feitas, faz dez, quinze linhas bem feitas". Ela fez um bom olhão, no jornal chama-se olhão. Tem o olho, que se coloca embaixo da matéria e o olhão que é o texto que substitui a matéria, que as fotos são o elemento determinante. Então aconteceu isso: ela assinou a matéria, ficou muito contente, mostrou competência, o texto dela era muito bom, mas o que saltava aos olhos para quem abrisse a página eram as fotografias. E permaneceu no emprego. (Sr. AMARANTE, entrevista em 25/05/2004)

## **5. A produção de si através das memórias**

As narrativas produzidas pelos entrevistados que se disponibilizaram a participar da investigação indicam que cada sujeito constrói suas memórias procurando aprender um pouco mais sobre si mesmo e, desta forma, buscar condições para permanecer o mesmo ou experimentar tornar-se uma pessoa melhor ou apenas diferente. Alistair Thomsom (1997), um dos autores cujas teorizações e exemplos de pesquisas contribuíram sobremaneira para a elaboração deste trabalho, insiste em dizer que "compomos nossas reminiscências para

dar sentido à nossa vida passada e presente” e para atender à necessidade de produzir “um passado com o qual possamos conviver”.

A seleção das experiências que consideramos bem sucedidas e publicizamos, o silenciamento acerca daquelas lembranças que insistentemente nos vêm à lembrança mas que não temos coragem de assumí-las nem para nós mesmos, muito menos para os outros, as memórias provocadas, os esquecimentos voluntários, os silêncios compulsórios, todas estas operações fazem do trabalho da memória uma maneira dos sujeitos produzirem-se a si mesmos. O mecanismo de descarte que integra os atos de lembrar e esquecer faz o processo de produção de lembranças parecer um jogo, onde algumas coisas precisam ser perdidas para que outras sejam conquistadas. Neste jogo, às vezes aceitamos perder porque temos expectativa que, em outro tempo e em outra condição, poderemos ganhar muito mais. Não raro esquecemos de coisas para sempre, para isto basta ausência de motivos ou falta de provocação. Em outros casos, memórias podem permanecer impronunciáveis por muitos anos, até que em outro tempo encontrem condições de dicibilidade e aceitação no espaço social.

Por tudo isso, a maneira como lembramos o passado e o modo como nos dispomos a narrar a substância lembrada são mecanismos que atuam na constituição das identidades que tentamos legitimar no presente. Neste sentido, para discorrer sobre como os sujeitos tentam dar sentido à sua vida através do trabalho da memória, gostaria de evocar a história do filme “Depois da Vida”, obra do diretor japonês Hirokazu Kore-Eda, que, de certo ponto de vista, é bastante pertinente para ilustrar a discussão que aqui está sendo proposta. Depois de ser arrebatado pela temática e roteiro desta produção, a que assisti há alguns anos em um cinema de Porto Alegre, nunca mais ouvi críticas ou comentários sobre a obra. Para minha surpresa, ao abrir uma das edições dominicais do jornal Zero Hora, do mês de fevereiro deste ano, encontrei uma crônica onde a psicanalista Diana Corso evoca a história do filme para tratar sobre a necessidade de darmos importância às experiências aparentemente simples de nossa vida, quando estas tocam o nosso espírito de maneira mais intensa. Sem pretender discutir o conteúdo do texto, utilizo um excerto onde a autora descreve a história contada por Kore-Eda. Escreve ela:

Nele [no filme], pessoas recém-falecidas comparecem a uma espécie de casa de passagem, onde os funcionários do local as auxiliam a selecionar uma lembrança particularmente preciosa. Com esse trechinho de memória será feito um filme, que consistirá o único resto do passado que cada personagem poderá levar consigo. Os mortos não poderão carregar nada além desta única bagagem. Não há tristeza nem melodrama, eles parecem resignados a sua condição, e os vemos a cumprir o desafio. A morte é tratada com rara delicadeza, todo cuidado é pouco no parto dessas lembranças, e os funcionários são solícitos e respeitosos, dando um valor transcendental às ninharias de cada um. Já que os filmes devem ser fidedignos. (CORSO, jornal Zero Hora, 06/02/2005)

O filme discute questões bastante parecidas com certas problemáticas abordadas neste trabalho. A primeira delas diz respeito ao mecanismo seletivo de nossas memórias. Assim como os personagens de “Depois da Vida” necessitam selecionar uma lembrança que considerem significativa para lhes acompanhar por toda a eternidade, também as narrativas produzidas durante esta investigação demonstram que o trabalho da memória opera a partir de procedimentos de seleção das experiências que merecem ser narradas a fim de atuarem no processo de produção das identidades que os sujeitos gostariam de ver legitimadas e publicizadas.

A segunda questão está relacionada com a capacidade da memória de articular tempos. No filme, são as lembranças escolhidas pelos personagens que fazem a ligação entre o tempo da vida e o tempo da morte, entre o passado da experiência e a sua possibilidade de existência futura. As problemáticas apresentadas nesta dissertação, por sua vez, apontam a memória como um fenômeno capaz de reconstruir, de maneira contínua, passados com os quais possamos conviver no presente. Em sua elaboração ela consegue responder a questionamentos e inquietações deste tempo sem deixar produzir sentidos e referências do passado.

Por fim, tanto as lembranças dos personagens do filme quanto as memórias produzidas pelos narradores da pesquisa estão envolvidas no incessante processo de ressignificação de experiências anteriores. Os mortos retratados pelo diretor provavelmente vão atribuir um sentido diferente para uma experiência banal que passará a acompanhá-los

na existência eterna. Os depoimentos dos entrevistados que concordaram em narrar suas experiências tendo a *Il Quarto Stato* como evocador também demonstram que a memória atualiza e confere novos sentidos para vivências anteriores, de acordo com as possibilidades de aceitação pessoal e social das lembranças a serem publicizadas.

Certamente, os personagens do filme “Depois da Vida” e os narradores desta investigação, guardadas as devidas distinções, tomam o trabalho da memória como uma possibilidade de produção de si mesmo. É certo, também, que aprender quem se é não deixa de ser uma das condições imprescindíveis para o sujeito poder tornar-se diferente, daí uma espécie de dimensão educativa dos atos de lembrar. A memória, ao mesmo tempo em que contribui para que possamos dar um sentido satisfatório à nossa vida, também põe em questão aquilo que somos, portanto, mais que produzir lembranças é importante que o sujeito estabeleça maneiras criativas de relacionar-se com as mesmas, aproveitando o potencial formador e transformador da memória.

A análise dos depoimentos fez pensar a respeito da maneira como o evento da entrevista leva os sujeitos narradores a perceberem coisas que antes não se apercebiam ou mesmo a estabelecerem relações impensadas até o momento em que constroem suas narrativas. O trabalho da memória recompõe tempos, institui novos lugares para os sujeitos e atua na maneira como as pessoas constituem suas identidades. Podemos explicitar os sentidos educativos da memória se a pensarmos como algo que nos constitui enquanto sujeitos, como uma atividade que está ligada não somente àquilo que somos, mas também relacionado com aquilo que queremos nos tornar. A memória orienta grande parte de nossas ações no mundo e diz respeito não somente aos nossos devaneios, sonhos e imaginações. Também isso, mas principalmente está ligada à produção de novos sentidos para a vida, apontando para a possibilidade de as pessoas operarem transformações no modo como se vêem e atuam no mundo.

Ressaltando tal aspecto, na primeira entrevista, Henrique reflete:

Então é uma outra referência, a constituição de uma outra referência em relação à imagem; então não é só mais um significado inicial que havia,

que um pouco se confunde com um conjunto de conhecimentos, de saberes, de história de vida, inclusive, agregada agora com este adendo a mais da tua pesquisa. Com este conteúdo a mais, até porque é inusitado o que tu estás fazendo, a questão da pesquisa em respeito à imagem. Então assume uma outra conotação, não digo nem maior, nem pior, mas que vem na perspectiva de somar àquelas que já havia. (Entrevista em 30/04/2004)

Além destas reflexões de Henrique, que estão mais direcionadas para a possibilidade de construção de novos saberes e conhecimentos a partir do trabalho da memória, é muito interessante perceber como a maioria dos entrevistados vai costurando sua narrativa, articulando fragmentos do passado e do presente sem perder a oportunidade de pensar sobre a própria história de vida. É como se a memória pudesse atualizar momentos importantes de suas trajetórias, num movimento que lhes permitisse refletir sobre as maneiras como conduzem suas vidas, sobre as verdades nas quais acreditaram, sobre as escolhas que foi preciso realizar e os acertos e erros que delas decorreram. A meu ver, estas aventuras do pensamento que o exercício do lembrar suscita estão carregadas de um sentido educativo, pois possibilitam aos indivíduos refletir sobre as maneiras como se assujeitaram a determinadas verdades e a pensar novos sentidos para a existência. Dito de outra maneira, podemos pensar nos sentidos educativos da memória quando o exercício do lembrar, e do narrar o que está sendo lembrado, instala um processo reflexivo que leva a considerar não somente aquilo que fomos há um tempo atrás ou quem somos atualmente, mas, principalmente, em que estamos nos tornando ou em quem gostaríamos de nos tornar.

Segundo Alistair Thomson,

O processo de recordar é uma das principais formas de nos identificarmos quando narramos uma história. Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e o que gostaríamos de ser. As histórias que relembremos não são representações exatas do nosso passado, mas trazem aspectos desse passado e os moldam para que se ajuste às nossas identidades e aspirações atuais (1997, p.57).

A produção de si através da memória diz respeito à maneira como os sujeitos procuram legitimar as identidades que consideram mais confortáveis no presente. Henrique relata que *“A imagem Il Quarto Stato, e os significados que nela consigo ler, se confunde muito com um conjunto de percepções, informações ou conhecimento que acabaram orientando, me ajudando a conformar minha própria identidade como uma pessoa comprometida com as questões sociais”*, afirma Henrique (entrevista em 30/04/2004), ao comentar que a maneira como se apropriou da obra de Pellizza da Volpedo colaborou com um determinado entendimento, uma determinada percepção de mundo que vai interferir na formação de *“sua própria identidade como pessoa”*. Para compor suas narrativas, os entrevistados selecionam experiências significativas em seu passado e as colore de acordo com o sentido que desejam dar a sua condição atual. Quando contamos nossas histórias, e também as histórias dos outros, estamos a anunciar um pouco de nós, um pouco daquilo que fomos e muito daquilo que queremos ser. O trabalho da memória parece não prescindir de um movimento intenso onde lembranças e identidades continuamente são produzidas e atualizadas umas pelas outras. Alistair Thomson, mais uma vez, destaca que

Construímos nossa identidade em relação a histórias de outras pessoas a nosso respeito e nossas próprias histórias a nosso respeito, histórias a respeito do nosso passado e do nosso presente e acerca daquilo que queremos nos tornar. Assim, se nossa identidade é nossa percepção de quem somos agora, quem fomos e o que queremos nos tornar, não é apenas uma história, pode ter várias correntes, pode ser fragmentada. A memória é obviamente uma parte crucial disto, pois uma parte muito importante é, “de onde vim”, “como me tornei quem sou agora”. Então as maneiras pelas quais contamos nossas histórias do passado são uma das formas cruciais pelas quais construímos nossa percepção de quem somos agora (Ibid, p. 80).

O trabalho da memória, assim, instala um processo reflexivo nos sujeitos que lembram. Os narradores passam a fazer um balanço, tanto dos projetos particulares que

traçaram para suas vidas quanto das utopias que orientaram suas mobilizações políticas. Esse é um balanço motivado por tudo que significa *Il Quarto Stato*, como luta, como utopia. Vejamos um excerto do depoimento de Helena:

(...) porque o ressentimento não é só da falência daquelas idéias, em termos de sociedade ou de política, mas é também em termos de vida pessoal, porque a gente apostava em ter uma vida diferente, e saía de casa, e fez várias coisas. E não era assim, a gente pensava: "nunca vou entrar para o sistema", e depois a gente via que não era assim, tu precisa trabalhar, tu precisa ganhar dinheiro, tu precisa fazer concessões. É isso que incomoda, porque tu tem que fazer as concessões, e de repente tu até pensa "eu podia ter feito essa concessão anos antes" e hoje estaria fazendo uma outra coisa, mas também não vale pensar isso porque tu pode dizer "não, mas eu fiz o que eu tinha que fazer naquele momento", não adianta tu pensar "devia ter feito outra coisa", isso não existe. Mesma coisa é tu dizer em história "se". Ah, "se" o Getúlio Vargas não tivesse feito a revolução de 30, não existe, porque ele fez, e naquele momento é o melhor que se pode fazer. Mas isso é só uma racionalização, porque o sentimento não é este, o sentimento é de que [...] dá uma certa raiva. Dá uma certa raiva de ter acreditado, de não ter conseguido fazer, acontecer. E parece que a gente desistiu no meio do caminho e deu uma guinada para o outro lado. Eu acho que sim mesmo, né? (Entrevista em 17/02/2004)

A narradora chegou a comentar que as lembranças produzidas no primeiro encontro mexeram muito com ela, que a colocaram frente a uma avaliação de sua própria vida, que lhe fizeram pensar não somente no abandono de muitas utopias e projetos coletivos, mas também na falência de sua vida pessoal e até de uma certa raiva devido ao fato das coisas não terem acontecido da maneira que ela pensou. Falou de um momento difícil que foi a perda do pai, ateu convicto até mesmo na hora da morte. Falou de uma gravidez não programada que a obrigou a repensar seus conceitos e seus projetos de família. Isto nos leva a crer que o trabalho da memória tende a problematizar a maneira como as pessoas se relacionam com o seu passado e coloca em jogo o modo através do qual elas dão sentidos às suas experiências passadas e presentes.

Rogério também produziu uma reflexão a respeito da necessidade de se repensar o projeto socialista no qual acreditou e, de certa forma, ainda continua ancorando suas ações políticas. Avalia o mundo, mas também repensa os lugares de sujeitos que ocupou no mundo e as relações que estabeleceu com outras pessoas, como na passagem onde conta sobre os ressentimentos pessoais provocados por disputas políticas, principalmente quando ocorreu, na década de 80, a divisão dos marxistas cristãos entre aqueles que defendiam o partido político e aqueles que não aceitavam a partidarização dos movimentos de esquerda.

Sim, a gente brigou pessoalmente. Brigamos muito, muito, muito. Quer dizer, não existem hoje mais grandes problemas. Mas a divisão dos militantes em dois grupos na época provocou muita briga política e, é claro, ressentimentos pessoais, evidente. Evidente, não tenho dúvidas disso. Assim, companheiro, companheiro daquela época eu tenho as pessoas que ficaram comigo naquele barco. As outras pessoas foram companheiros. Claro, eu gosto deles, a gente conversa, quando se encontra diz oi, evidentemente, mas não é uma coisa de companheiro. Sem dúvida nenhuma houve muitos ressentimentos. [...] Eu acho que nós nos envolvíamos muito naquilo, eram coisas muito importantes. A gente não sabia que podia relativizar essas coisas. A gente não relativizava, para nós era muito importante. Então quando o fulano dizia que a minha posição estava equivocada ele atacava muito mais que a minha posição, tu entende? Ele atacava, de certa maneira, a minha pessoa. A gente não conseguia, naquela época, se flagrar com tanta clareza. (ROGÉRIO, entrevista em 30/04/2004)

Ao mesmo tempo em que evoca cenas do passado, Rogério anuncia valores e princípios em que continua acreditando e por qual projeto pretende continuar lutando. *“Naquela época eu tinha dezenove ou vinte anos, hoje eu estou com quarenta e cinco. Eu me acho assim, muito mais maduro. Hoje eu entraria numa discussão política num outro patamar, com uma outra qualidade, inclusive com os ‘inimigos’, entre aspas”*. E continua uma longa reflexão para explicar quem está se tornando:

Então eu acho que hoje, embora mais maduro, eu continuaria, em primeiro lugar, de esquerda. Porque eu acho que isso é uma coisa importante de

reafirmar hoje porque as pessoas estão perdendo os parâmetros. Tem gente achando que o capitalismo é uma coisa muito boa, entendeu? Então isso é claro: eu continuo de esquerda. Segunda coisa: eu continuo socialista no sentido de querer uma alternativa a esse mundo como ele está colocado hoje no capitalismo moderno. Mas não sou tão radical a ponto de ir à revolução, não sou mais de acordo com a revolução política do Marx, a revolução social dos anarquistas, a revolução violenta. Hoje em dia os caminhos eles tem que ser reestudados, redirecionados. Mas continua assim. Não só eu, eu acho que a maioria das pessoas que se formaram naquela época, que tiveram aquela experiência que a gente teve, muito intensa, vinte e quatro horas por dia. Eu passei a minha juventude inteira pensando na revolução. Por um lado foi muito bom, foi excelente, porque deu todo um substrato intelectual também para a gente desde aquele momento. E hoje eu continuo querendo trabalhar para essa transformação. Eu acho que os métodos, as maneiras hoje são muito mais equilibradas, muito mais tranquilas. Mas a posição política ela vai mais ou menos igual, se tu vai olhar a trajetória inteira, ela vai por aí mesmo, a coisa vai pelo lado do socialismo, da alternativa ao capitalismo, a coisa mais humana, mais justa, mais cristã. E diria que hoje, como cristão, isso é uma coisa diferente que eu acho engraçado: poucas pessoas continuaram na questão da Igreja, na questão religiosa. A Igreja ela tem muitos problemas, todo mundo sabe. Problemas morais, ela é autoritária e aquela coisa toda. Mas eu ainda continuo trabalhando na Igreja, eu ainda não saí. Na verdade eu nunca saí, eu só me afastei um pouquinho e depois logo voltei. Essa questão de ter uma coisa religiosa, uma coisa espiritual, para mim é muito importante, como era naquele momento. Mas eu acho que hoje eu tenho isso de uma maneira mais elaborada dentro de mim, a necessidade da espiritualidade, de seguir um caminho que seja um caminho não materialista. Isso eu tenho claro, hoje bem mais do que eu tinha naquele período, que era uma coisa ainda muito difusa, a gente estava aprendendo. Deu para entender? (ROGÉRIO, entrevista em 25/05/2004)

O conjunto das narrativas produzidas na investigação sugere destacar o caráter heterogêneo das lembranças que se produzem mediadas por *Il Quarto Stato*, entre as quais, memórias políticas, memórias de família e memórias de trabalho, foram as mais expressivas. Há que se considerar a força evocativa da obra de Pellizza da Volpedo e sua capacidade para provocar um intenso fluxo de memórias relacionadas a diferentes vivências dos entrevistados. Cabe ressaltar que, embora as memórias políticas tenham sido as mais anunciadas, eventos familiares e de trabalho também foram bastante lembrados, o que faz

pensar que *Il Quarto Stato* possibilitou a evocação de contextos, e não apenas de lembranças particularizadas sobre determinadas interações de que a imagem participou. Ao interagirem com a referida obra em situação de entrevista, os narradores lembraram uma série de eventos significativos de várias épocas de suas vidas, recordando um conjunto de vivências às quais, muitas vezes, a imagem não esteve diretamente associada. Quantas falas e experiências puderam ser suscitadas por uma única imagem! É necessário enfatizar ainda, que os entrevistados operaram sobre essa diversidade de memórias tentando produzir um passado satisfatório com o qual consigam conviver e procurando respaldar as identidades que gostariam de ver valorizadas no presente.

## ITINERÁRIOS DA PESQUISA

No momento que inicio a escrita deste capítulo ainda tenho muitas dúvidas sobre o modo mais adequado de integrá-lo ao restante do trabalho, pois seja qual for o arranjo escolhido, sua posição produzirá determinados protocolos de leitura que certamente vão atuar nos processos de apropriação com os quais a dissertação vai estar envolvida. De certa forma, se colocados no início do texto, estes escritos podem muito bem sugerir a maneira mais correta dos leitores interagirem com o trabalho, deixando pouco espaço para uma recepção mais criativa ou inventiva. Podem até mesmo provocar uma leitura desinteressada, dificultando sobremaneira a interlocução entre o texto e os seus leitores, principalmente quando estes não concordam com o caminho escolhido e anunciado pelo autor. “Eu faria esta pesquisa de uma maneira totalmente diferente”, dirão alguns espíritos mais indiferentes, demonstrando, antes mesmo de ler, intolerância e apatia pelas escolhas teórico-metodológicas do pesquisador.

Por outro lado, a opção de dispor este capítulo na parte final do trabalho pode implicar na desqualificação da trajetória imaginada pelo leitor, numa operação onde ele pode ver questionado o sentido de inteligibilidade que construiu a fim de atribuir significados ao que estava sendo lido. Quer dizer, a idéia de reservar o espaço final de nossas dissertações para explicitarmos a maneira como conduzimos a pesquisa é um procedimento que pode contribuir para desafiar o leitor na tarefa dele repensar a maneira como interagiu com o trabalho, chamar sua atenção para o fato de que a leitura que produziu, baseada no seu repertório de conhecimentos e experiências, é apenas uma entre tantas possíveis, além, é claro, de apontar novas possibilidades de apropriação das formas e conteúdos do texto apresentado.

Seja como for, este me parece um exemplo bastante pertinente para pensar a positividade dos protocolos de leitura, considerando-os não somente em sua dimensão negativa, como articuladores de mecanismos de controle e imposição de significados. Ao contrário, os protocolos de leitura atuam na produção de sentidos e apontam para diferentes

modos de apropriação das formas e conteúdos das imagens e dos textos apresentados. No caso em discussão, o procedimento de descrever o percurso da pesquisa não deixa de ser também uma maneira de anunciar outras tantas possibilidades que não se concretizaram. O leitor, de qualquer modo, exerce uma relação criativa e reinventa outros percursos no ato da leitura, pois como sugere Michel de Certeau, “os leitores são viajantes, circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram” (2002, p. 269)

O presente capítulo, então, tem como finalidade explicitar o itinerário da investigação. No entanto, para além de uma simples formalidade exigida daqueles que se aventuram na elaboração de uma dissertação ou mesmo de uma tese, muito me contentaria se estes escritos pudessem assumir, no mínimo, outras duas funções. A primeira delas seria demonstrar que o percurso desta pesquisa não se concretizou de maneira separada da própria constituição do sujeito pesquisador. Aqui está registrado um pouco da minha trajetória de vida e os motivos através dos quais passei a me interessar pelo tema da imagem e da memória. Estão explicitadas as dificuldades das escolhas, as certezas que precisaram ser atacadas e os lugares de onde eu comecei a observar a realidade que me propunha a investigar.

O desejo de compartilhar experiências construídas a partir dos saberes possibilitados por este trabalho e o desejo de interlocução com os itinerários seguidos por outras pesquisas conduziram a escrita deste capítulo. Espero que minha linguagem tome a forma e o conteúdo necessários para que as idéias apresentadas neste texto sejam apropriadas em outras investigações, que os caminhos trilhados para a consecução do presente trabalho, demoradamente explicitados, possam contribuir positivamente em outras pesquisas.

Entretanto, cabe destacar que esta pretensão não constitui uma fórmula prescritiva obstinada em descrever a “verdade” ou a “essência” dos processos de investigação. Exponho a trajetória como uma possibilidade de ação. Devido a estas razões, algumas passagens do capítulo podem parecer demasiado descritivas, porém necessárias para demonstrar as dúvidas e inquietações instaladas e as mediações que precisaram ser feitas para que o trabalho se realizasse de forma satisfatória.

## **1- A escolha da temática**

De todas as escolhas que precisei realizar para a concretização deste trabalho, a que causou maior apreensão talvez tenha sido justamente a opção pela temática a ser pesquisada, pois a idéia de que a investigação deveria produzir um conhecimento demasiadamente útil para alguma causa social dificultou sobremaneira minha decisão de investigar um determinado tema num espaço tão amplo de possibilidades. Naquele momento, ainda não conseguia entender que a dificuldade de estabelecer relações de fidelidade com alguma temática decorria de uma tentativa desenfreada de realizar um trabalho eloqüente e grandioso, que pudesse impactar fortemente os leitores que com ele interagissem. Grande presunção de minha parte pois, na verdade, estava eu muito mais preocupado com a performance do resultado final do que com a necessidade de pensar um caminho que efetivamente conduzisse a este resultado satisfatório.

Mesmo depois da minha decisão de investigar questões relacionadas ao binômio imagem/memória, as dificuldades pareciam não diminuir, pois a dúvida agora não mais girava em torno do que pesquisar, mas sim da forma como pesquisar. Novamente, a busca por um resultado magnífico lançava muitas incertezas sobre a melhor forma de abordar as temáticas escolhidas, sobre as relações que entre elas poderiam ser propostas e sobre a seleção das imagens e entrevistados a serem investigados. É importante deixar claro que aqui não estou sugerindo que, como pesquisadores, não devemos ter uma preocupação vigilante com relação à qualidade de nossos trabalhos e com o compromisso de realizá-los da maneira mais competente possível. Pelo contrário, necessitamos justificar a relevância social de nossas investigações e explicitar a urgência delas para o tempo em que vivemos, sem deixar de demonstrar, é claro, a intensidade com a qual nos entregamos ao ato de pesquisar.

O que estou tentando dizer é que, no meu caso, a perspectiva de realizar um trabalho surpreendente, que inaugurasse certos modos de pensar e proferisse sentenças antes nunca ditas, lançava a pesquisa em um patamar de indefinições que prejudicava o seu próprio andamento, sendo necessária uma boa dose de humildade para que eu pudesse compreender que sua consecução somente seria possível se acontecesse de maneira articulada à minha própria constituição como sujeito pesquisador daqueles temas que escolhi para investigar.

Deste modo, aos poucos fui percebendo que, nas experiências acadêmicas, os resultados satisfatórios se concretizam muito mais pela produção de um caminho fecundo de pesquisa do que propriamente pela escolha do assunto a ser desenvolvido.

Estas reflexões levaram-me a pensar que as definições dos temas a serem investigados não acontecem senão de uma forma bastante perturbada. Isto porque, de um lado, buscamos nos envolver com uma temática que, de certo modo, esteja próxima de nós, faça parte de nossas preocupações teóricas ou sensíveis e tenha algo a ver com nossas formações intelectuais e atuações profissionais. Buscamos, na verdade, falar sobre alguma coisa que se encontre intimamente ligada a nossa história e aos lugares de sujeitos que ocupamos em diversas épocas de nossas vidas. “Tudo que escrevemos, de alguma maneira, é autobiográfico; difícil encontrar projetos de dissertação ou tese sem que haja vínculos diretos ou indiretos com a vida de seus respectivos autores/as”, afirma a professora Beatriz Terezinha Daudt Fischer em sua arguição na sessão de defesa do projeto que antecedeu esta dissertação. E especificamente sobre o texto por mim apresentado naquela ocasião ela argumenta que “desde a primeira página, há a revelação do quanto ele [o autor] brota de sua própria história de vida, pessoal e profissional. História de menino. História de professor”. Parece mesmo que, na maioria das vezes, resolvemos investigar justamente aqueles temas mais próximos de nós ou que provocaram inquietação em algum momento de nossas trajetórias. Renato Janine Ribeiro (1999) lembra que, em ciências humanas “nada é apenas objeto, porque sempre, de alguma forma, tem a ver intimamente com o sujeito que o está estudando”.

Por outro lado, essas proximidades com os temas não podem nos tirar a capacidade da desconfiança, não podem anuviar as possibilidades do desconcerto e do desassossego. Metodologicamente, precisamos assumir que nada é dado como natural ou essencial, mas que tudo faz parte da ordem do construído, incluindo aí nosso estatuto de pesquisador e nossos caminhos investigativos. A suposta intimidade com os temas de nossas pesquisas deve constituir uma trilha inicial, provisória, jamais definitiva ou uma via de mão única onde não se possa inverter o sentido e seguir por outros caminhos quando assim for necessário.

Situação complicada esta para os pesquisadores, de quem se exige equilíbrio entre a assunção e o despojamento, ou seja, ao ocuparmos o lugar de sujeitos-pesquisadores, em certo tempo e em certo lugar específicos, precisamos assumir conceitos, idéias e teorias, porém, mais que tudo, necessitamos despojar-nos dos conhecimentos prontos, das respostas acabadas, das verdades tidas como imutáveis e, para tanto, é indispensável combater nossas próprias certezas e convicções e ver morrer muitos dos juízos que nortearam nosso projeto de vida. Desta forma, nossas escolhas de pesquisa não recaem somente naquelas temáticas que nos trouxeram alegrias e lembranças agradáveis, mas também naquelas que nos fizeram chorar e sofrer e que de certa forma cortaram nossa carne e machucaram nosso espírito.

Outros dois motivos perturbaram o momento inicial da pesquisa. O primeiro deles diz respeito à expectativa de selecionar uma temática e construir um objeto capazes de contemplar grande parte do meu repertório de leituras e de apresentar uma noção exata de meu percurso intelectual. Esta forma de pensar nada mais era do que o reflexo da necessidade que construí de demonstrar a intensidade com a qual eu mergulhava no trabalho acadêmico, de mostrar um precário domínio sobre as teorias estudadas, e não raras foram as vezes que ocupei horas e horas do meu tempo, já reduzido devido às atividades profissionais que mantive durante o mestrado, imaginando maneiras de articular determinados conceitos à minha proposta de trabalho, pois considerava que a inclusão de abordagens consistentes e fecundas de certos autores consagrados tornaria a investigação mais “completa” e abrangente.

Esta postura, além de colocar-me numa posição de extrema dependência dos teóricos, lançava a pesquisa no patamar da inércia, inibindo minha capacidade de autoria e dificultando, sobretudo, a tarefa de pensar um caminho fecundo por onde o trabalho pudesse se desenvolver. Nada de mal entendidos, aqui não estou sugerindo um efeito negativo das teorias sobre os pesquisadores. Pelo contrário, é através delas que nos é possibilitado construir o olhar reflexivo que lançamos sobre os fenômenos estudados e delas devemos nos utilizar para levar adiante nossas investigações. Entretanto, não podemos considerar a teoria, nem o excesso de sua presença, como um porto seguro capaz de garantir bons resultados aos nossos trabalhos. Segundo Renato Janine Ribeiro,

Não há pior inimigo do conhecimento do que a terra firme. Ora, isto significa, no que nos diz respeito, que devemos deixar de lado pelo menos parte da desculpa bibliográfica. É claro que não se espera de ninguém que reinvente a roda: os autores que nos precederam deram passos formidáveis, e deles devemos nos valer para avançar. Mas é preciso que eles sejam ajudas, e não muletas. (1999, p. 190)

A diversidade de leituras, de uma certa maneira, foi positiva para a concretização da pesquisa, pois mesmo as idéias daqueles teóricos que decidi “abandonar” ao longo do percurso investigativo continuaram deixando suas marcas no trabalho, como é o caso da noção de sujeito e da concepção de história formuladas por Michel Foucault. Isto quer dizer que não foi o volume de autores estudados que perturbou o início da investigação, mas sim a minha insistência em tentar incluir na definição da temática e na posterior construção do objeto o considerável conjunto de conhecimentos que estas teorias me possibilitaram.

Lembro que em um dos encontros coletivos de orientação, uma colega que cursava o doutorado, alertou-me das dificuldades que eu poderia enfrentar se continuasse insistindo naquele modo de pensar. *“Tu precisas parar de ler um pouco e dar mais atenção para o teu material empírico, pois parece que tu tens uma necessidade muito grande de mostrar tudo o que tu já leu”*, afirmou ela, mostrando que em um texto de apenas dez laudas eu apresentava uma diversidade de autores que prejudicava até mesmo o entendimento das inquietações que, naquele momento, eu elegia como questões de pesquisa. Por certo que estes procedimentos apontavam para um tratamento demais privilegiado da teoria, e aos poucos fui percebendo uma forte tendência a enquadrar os fenômenos que me propunha a investigar em sistemas teóricos prontos e fechados, não deixando espaços para surpresas e descobertas. Até mesmo os primeiros escritos que produzi, tentando aproximar os temas imagem e memória, não passaram de meras justaposições de idéias e paráfrases de autores que estava estudando.

Esta maneira de encaminhar o trabalho parecia paralisar as possibilidades do pensar e distanciava-me cada vez mais do material empírico recolhido, pois eu mesmo não me permitia exercer o estranhamento sobre os fenômenos investigados. O que eu estava a fazer era a simples ratificação daquilo que as teorias apresentavam como verdade, operação que,

além de restringir fortemente a produção de novos conhecimentos, impedia que eu me sentisse seguro para anunciar as novidades possibilitadas pela minha pesquisa.

Compreendi a necessidade de modificar urgentemente a interlocução com os autores e com os documentos, caso contrário seria extremamente difícil até mesmo iniciar o trabalho, quanto mais concluí-lo. A primeira providência foi suspender a expectativa de que a dissertação poderia abarcar todo o repertório de leituras e teorias pelas quais eu passara a me interessar nos últimos tempos. É possível que as dissertações de mestrado e as teses de doutorado não consigam dar conta de apresentar o percurso intelectual dos seus autores. Pelo contrário, elas não demonstram nem mesmo a totalidade do itinerário percorrido durante o trabalho, pois a escrita manifesta um momento específico da investigação, e não a pesquisa toda.

A disponibilidade para correr riscos foi outra condição necessária para que o trabalho pudesse se concretizar, visto que muitos problemas e indefinições que acometeram o início do trajeto decorreram da minha própria resistência em lançar-me à aventura de um projeto que eu não sabia muito bem onde poderia resultar. Renato Janine Ribeiro, mais uma vez, alertando para um possível esvaziamento do desejo de pensar, parece apontar um caminho:

Porque não vejo razão, para alguém fazer uma pesquisa de verdade, que não seja o amor a pensar, a *libido* de conhecer. E, se é de amor ou desejo que se trata, deve gerar tudo o que o amor intenso suscita, de tremedeira até suor nas mãos. O equivalente disso na área da pesquisa é muito simples: o susto, o pavor diante da novidade. Mas um pavor que desperte a vontade de inovar, em vez de levar o estudante a procurar terra firme, terreno conhecido. (1999, p. 190)

No percurso final do trabalho, foi possível compreender que as dificuldades na escolha da temática e na delimitação do objeto de pesquisa não estavam relacionadas a deficiências de leitura ou a uma indisposição para o ato de pensar. Ao contrário, o que atrapalhou o início do percurso foi justamente a falta de coragem para expor-me mais, para

anunciar o lugar de onde eu falava, para demonstrar traços de minha subjetividade, para deixar claras minhas preferências e recusas. O medo estava na crença de que agir desta forma, mostrar-me junto ao objeto que eu estava construindo, poderia rebaixar minha produção intelectual a um patamar inferior, imprimindo-lhe a marca de um conhecimento menor, coadjuvante, desprovido até mesmo de rigor científico. Era necessário assumir a idéia de que pesquisar é aceitar que se esvaia toda a “terra firme” e todo o chão seguro sob nossos pés. Precisava, ainda, estar convencido, de que exercitar a vontade de saber e aproveitar a substância de uma teoria ou dos escritos de um autor não significa a vazia e confortável obtenção de conhecimentos, praticada imune do risco, da errância e do descontrole pois, como ensina Foucault (1985, p. 13), “de que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece?”

Por certo que essas não são idéias passíveis de serem avocadas de uma hora para outra, sendo necessário disciplinamento e um certo tempo para que elas produzam efeitos na elaboração do trabalho. Leituras e discussões de alguns textos de Renato Janine Ribeiro, Michel Foucault e Gaston Bachelard, realizadas nos seminários cursados no Programa de Pós-Graduação em Educação, contribuíram para que eu passasse a perceber a necessidade de me libertar da tutela absoluta da bibliografia examinada, operação que só encontrou sucesso na medida em que me dispus a ousar e correr os riscos do erro e do acerto. Este modo de pensar e proceder refletiu, inclusive, no redirecionamento do percurso da pesquisa e na maneira como passei a escrever e a entender a função de um texto. Vejamos uma citação de Jorge Larrosa:

Quase tudo aquilo que publiquei recentemente pode se considerar como um conjunto de notas para um texto ainda não escrito. E se alguma vez eu chegar a escrever este texto, não será outra coisa senão o prelúdio de um outro escrito inexistente. Cada vez sinto mais intensamente que todo texto é um prólogo (ou um esboço) no momento em que se escreve, e uma máscara mortuária alguns anos depois, quando não é outra coisa a não ser a figura já sem vida dessa tensão que o animava. (2002, p. 133)

A leitura de Larrosa sugere considerar que não escrevemos textos para serem definitivos nem para se perpetuarem com o mesmo vigor de quando foram escritos, entendimento esse que me encorajou a exercitar a autoria, a produzir textos com maior segurança e a romper, gradativamente, com os medos de anunciar minhas idéias. Passei a entender que escrever é expor-se, é anunciar quem se é para, logo em seguida, dizer que não somos mais os mesmos. Desse modo, é necessário aceitar que os textos que materializam os resultados de nossas investigações também se constituem como lugares da palavra imperfeita e, principalmente, como portadores de um amontoado de idéias prontas para serem repensadas.

Estas discussões sugerem levar em conta a necessidade do pesquisador anunciar o que, em seu entendimento, a investigação e o *corpus* empírico poderiam apresentar de inovador e inesperado, tarefa que só se concretiza se afastados os receios de explicitar as aventuras propostas pelo seu pensamento. Operar nesta lógica levou-me a perceber que no meio de opiniões improdutivas e juízos equivocadas provavelmente poderiam surgir idéias fecundas e enriquecedoras, capazes de qualificar o percurso desta investigação, além de serem aproveitadas em outros contextos de pesquisa.

Um dos resultados deste processo reflexivo é a maneira como apresento esta dissertação, escrita de maneira muito simples, mas atravessada pelas marcas de minha autoria. Desta forma, optei por realizar um trabalho onde procuro demonstrar como as idéias de determinados autores foram produtivas e puderam ser incorporadas à investigação, sem recorrer a extensas citações da bibliografia lida ou a longas epígrafes, sem fazer uso de um excesso de notas de rodapé, nem partir para a defesa exacerbada desta ou daquela teoria. Um outro cuidado metodológico foi a recusa à aplicação mecânica de certos conceitos, procurando sempre articulá-los ao contexto da pesquisa.

Antes de prosseguir, considero interessante explicitar os motivos que me conduziram a investigar as relações entre imagem e memória. Compartilho com Renato Janine Ribeiro a idéia de que nas ciências humanas os pesquisadores geralmente escolhem temas que têm muito a ver com os seus desejos e paixões. E comigo parece não ter sido diferente, pois imagens sempre me arrebataram. Sejam aquelas que ilustraram minha meninice, sejam estas que me orientam na idade adulta, elas sempre tiveram muita força e

poder sobre mim. Desde muito cedo, passei a estabelecer relações de encantamento e desassossego no que diz respeito aos objetos visuais, e através deles consigo evocar diversas fases e contextos da minha vida.

Por exemplo, das muitas lembranças e esquecimentos de minha infância uma delas insistentemente me acompanha ao longo da vida: a imagem de minha mãe, mulher humilde a quem a vida não deu a possibilidade da alfabetização, a admirar sábia e pacientemente as folhas de livros, jornais e revistas, em gestos e movimentos que indicavam claramente o domínio dos códigos intrínsecos à leitura e à escrita e a compreensão plena dos significados propostos pelos autores através daqueles suportes. Eu, menino de sete ou oito anos, atingido pelos efeitos de uma alfabetização recente, buscando desvendar os mistérios da vida e do conhecimento, abria os olhos para um mundo que até então não imaginava que existia, perguntava à mamãe de que forma uma pessoa que não sabia ler nem escrever poderia se apropriar com tal intimidade daqueles escritos. E ela, com seus vestidos curtos e coloridos, pele rosada e fisionomia tranqüila, abria um sorriso competente e vitorioso, e em sua simplicidade singular respondia: “– Estou apenas lendo as figuras”.

Entristecido pelo fato de minha mãe não ser alfabetizada como eram as de meus colegas, estas suas afirmações me deixavam um pouco mais tranqüilo, pois imaginava que se ela conseguia ao menos ler as figuras, então ela não era de todo analfabeta. Ainda nesta época, imagens me seduziam justamente porque conseguiam, com facilidade, provocar sentimentos de medo e alegria. Não existia coisa mais atemorizante e desafiadora do que assistir aos filmes de terror que a televisão exibia no início da década de 1970 e depois ter que dormir sozinho, com a casa toda escurecida, atormentado por aquelas cenas assustadoras. Por outro lado, uma das experiências mais prazerosas destes tempos era a possibilidade de adormecer inventando o mundo fantástico das histórias que meu pai e minha irmã me contavam em determinadas noites. Eram imagens mentais que remetiam a um outro universo, cheio de fantasias, do qual a imaginação me fazia acreditar que eu participava ativamente.

E teria mais: as imagens das revistas, dos gibis, dos álbuns de figurinhas, dos livros ilustrados de histórias infantis que tomava emprestado do filho de minha madrinha. As ocasiões em que fazia companhia para minhas irmãs em suas idas até Porto Alegre eram

excelentes oportunidades para interagir com os inúmeros outdoors espalhados pela cidade. Lembro que por volta dos meus sete ou oito anos, fascinava-me olhar aqueles imensos painéis coloridos veiculando todos os tipos de imagens, principalmente o da Companhia Ypiranga, na minha opinião um dos mais encantadores, justamente por apresentar Ypirela, linda boneca que era uma espécie de garota-propaganda empresa e cuja figura feminina me fascinava intensamente. Estas aventuras tornavam-se ainda mais interessantes à medida que a alfabetização me permitia decifrar também os textos escritos. Quantas saudades estas lembranças provocam em mim!

Nas minhas experiências escolares, as imagens não diminuíram de importância. Lembro-me do grande valor que eu atribuía às figuras dos livros didáticos, principalmente dos manuais de história, aos mapas geográficos, às figuras do corpo humano nas aulas de ciências, enfim, a todo um universo de imagens que facilitava sobremaneira o meu processo de aprendizagem. Não concebia sequer um único trabalho que não fosse acompanhado de belas figuras. Utilizava colagens, desenhos ou mesmo os interessantes *transfix*, que eram adesivos que podiam ser transferidos de uma superfície plástica diretamente para o atividade escolar. Por ser vendido a um preço bastante elevado, este material era usado somente nos trabalhos mais importantes. Naquelas tarefas onde a imagem não tinha relação direta com o conteúdo apresentado, e sua função não passava de simples ilustração, poderia ser utilizado também o que chamávamos de *decalco-mania*, adesivos de custo bastante inferior que serviam para enfeitar armários e geladeiras. Lembro também que era necessário um recipiente com água para soltar este material da cartela de papel em que vinham afixados, operação que exigia um cuidado redobrado para não danificar o conjunto do trabalho. Para um orçamento doméstico sempre limitado, esta era uma excelente alternativa para apresentar atividades escolares bem “caprichadas”.

Mais adiante, minha formação de historiador e minhas atividades de docência no campo da História me fizeram compreender melhor o estatuto pedagógico das imagens, principalmente no cotidiano escolar. Cada vez mais me interessava pela iconografia histórica, principalmente aquelas ilustrações veiculadas nos manuais didáticos, interesse esse fortemente refletido nas atividades que desenvolvia em sala de aula e na busca de leituras sobre a presença de imagens no ensino da disciplina. Da mesma forma como os

objetos visuais educaram-me durante toda a vida, estava eu a ensinar aos alunos maneiras mais interessantes deles se apropriarem das imagens e, deste modo, apontando possibilidades para eles também se educarem através delas.

As questões sobre a memória são mais recentes. Não menos importantes, intensificaram-se a partir dos seminários cursados no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, orientados pela Professora Maria Stephanou. Ali discutimos a produção intelectual de autores que apontavam para diferentes aspectos da complexidade que envolve os temas relacionados à memória e à educação. Nestas disciplinas, tivemos possibilidades de problematizar questões como as relações entre a memória e a história, entre memória e tempo, a imbricação das memórias individuais e coletivas, as lembranças e os esquecimentos, os processos de subjetivação e produção de verdades a partir das memórias, enfim, tivemos a oportunidade de discutir um conjunto de referenciais sobre esta temática. Mais adiante, numa disciplina também ministrada pela Professora Maria Stephanou foi possível o aprofundamento de discussões teórico-metodológicas que envolvem a história oral, principalmente naquelas pesquisas voltadas ao campo da História da Educação. Nestes encontros pudemos estudar a história oral em suas relações com a memória e com o tempo, suas implicações éticas, sua aceitação e usos como técnica, disciplina ou metodologia, além de entrar em contato com várias pesquisas que privilegiavam histórias orais como fontes ou como objetos de suas investigações.

Embora estivesse construindo um referencial teórico importante sobre as questões da pesquisa em memória e educação, a decisão de investigar as relações entre memória e imagem aconteceu a partir do excelente seminário intitulado “Problematizações sobre o exercício do ver”, oferecido pela Professora Rosa Maria Bueno Fischer, também no Programa de Pós-Graduação em Educação desta mesma Universidade. Parte das discussões realizadas na disciplina, principalmente aquelas sobre o olhar e as imagens na televisão, na fotografia, no cinema e nas artes plásticas fizeram-me perceber as possibilidades de desenvolver, numa mesma investigação, estudos consistentes sobre modos de ver e modos de lembrar. Além disso, percebi que estava constituindo uma temática de pesquisa na qual seria possível articular minhas preocupações teóricas recentes à minha formação acadêmica e às atividades de docência no campo da história.

Também uma disciplina tratando de semiótica visual ministrada pela Professora Analice Dutra Pillar muito contribuiu com o trabalho pois, além qualificar a discussão sobre leituras de imagem, possibilitou o estabelecimento de determinados contrapontos em relação às teorias das quais eu vinha me apropriando durante o curso.

Considero relevante explicitar este percurso percorrido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação por três diferentes motivos. O primeiro deles serve para chamar a atenção de que, enquanto estudante, me senti responsável pela cuidadosa escolha das disciplinas a cursar, procurando me envolver com aquelas relacionadas à temática que estava disposto a investigar. Depois, além do interesse de acumular os créditos necessários para a obtenção do título, esforcei-me em aproveitar os seminários para realizar um conjunto de leituras que efetivamente pudesse contribuir para a consecução do trabalho. Por fim, é necessário considerar que foram estas leituras e as discussões propostas pelos professores e colegas que possibilitaram a construção de um referencial teórico-metodológico adequado para a pesquisa, ajudando-me a perceber, inclusive, minhas deficiências em relação à obra de alguns autores, cuja utilização resultaria em aplicações mecânicas e inconsistentes de suas idéias.

Pois bem, a decisão de que o objeto de pesquisa seria construído em torno das relações entre imagem e memória implicou numa outra escolha difícil de ser efetuada: a quantidade de imagens a serem investigadas. Considerando que esta definição não poderia acontecer senão de maneira imbricada ao tratamento dispensado à imagem no âmbito da investigação, cabe apreciar uma citação de Ulpiano Bezerra de Meneses, pesquisador cujas idéias contribuíram decisivamente para a realização do trabalho. Segundo ele,

As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervém) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se pode limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor,

e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um *enunciado* que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens. (2003, p. 28, grifo do autor)

Neste texto, o autor chama a atenção para a necessidade de estudar as imagens como objetos materiais, nas diversas formas e contingências de uso e apropriação. Com relação ao objeto que desejava construir, passei a perceber que a trajetória das imagens que eu escolhesse para pesquisar poderia fornecer-me pistas interessantes para melhor entender e analisar as narrativas de memórias a serem construídas pelos entrevistados ao longo da investigação. Ao mesmo tempo, as leituras apontavam para a necessidade de considerar as imagens de uma maneira relacional aos objetos em que eram apresentadas, pois as teorizações de Roger Chartier indicavam claramente que nenhuma imagem existe ou assume significações separada dos suportes que lhe conferem visibilidade. Também o conceito de apropriação desenvolvido por este autor chamou minha atenção para as multiplicidades de utilizações e sentidos que os diversos públicos e sujeitos constroem para os objetos visuais em diferentes momentos históricos, idéia que, aos poucos, foi me convencendo de que a investigação precisaria ter fôlego para demonstrar a diversidade de usos, funções e padrões de significações do conjunto imagético escolhido. “A mesma imagem, portanto, pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos”, escreve Ulpiano Meneses (2003), proposição que só fazia aumentar minha vontade de realizar um trabalho onde fosse apresentada, ao menos em parte, a trajetória das imagens que me propunha a pesquisar.

O desejo de investigar a produção de memórias evocadas por objetos visuais nascia simultaneamente às dúvidas sobre as possibilidades de realizar um trabalho satisfatório com um número excessivo de imagens. Chartier (1998a) demonstra sua preferência pelos estudos de casos e objetos, chamando a atenção que a opção de trabalhar numa escala reduzida constitui uma possibilidade de conduzir com um certo rigor as trajetórias de uma obra, o que “não significa renunciar a estabelecer alguns diagnósticos de conjunto, que outros estudos de casos particulares deverão rever ou validar”. Segundo ele,

(...) é um (...) trabalho necessário sobre as variações ínfimas ou de monta, que deslocam o destinatário e o estatuto das obras, cuja significação jamais é dada definitivamente, na presumida estabilidade de seu texto. O que é necessário visar é, pois, o processo de construção de sentido, através do qual os leitores se apropriam diversamente do objeto de sua leitura. (1998a, p. 14)

Estas leituras dispararam exercícios reflexivos que conduziram a uma opção metodológica importante: trabalhar com um *corpus* restrito de imagens, mais especificamente uma única. De certo modo, a escolha pelo particular, ou por uma espécie de estudo de caso, resultou da tentativa de distanciamento das generalidades, que podem muito bem mascarar e esconder a complexidade dos sentidos, dos usos e das significações de um objeto visual. Por outro lado, pesquisar e descrever o circuito de uma imagem, problematizar os seus diversos padrões de significação, indagar a maneira como participou das relações sociais, pensar a forma como interpelou sujeitos e se articulou às suas experiências, questionar o modo como atuou na produção de certos comportamentos daqueles que com ela se envolveram, são procedimentos que podem ser facilitados quando relacionados a uma única obra.

Além disso, é necessário levar em consideração que os circuitos de uma imagem não se restringem, unicamente, ao deslocamento entre diferentes objetos culturais, mas estão relacionados aos seus processos de produção, circulação e apropriação. Desta forma, por se ocupar de memórias construídas a partir de uma determinada imagem, a presente pesquisa propõe a ampliação deste circuito, pois se aceitarmos a argumentação de que o trabalho da memória é uma reconstrução do passado a partir dos questionamentos e inquietações do presente, então diversos serão os significados desta imagem para os sujeitos que produzem lembranças tendo a obra como objeto evocador. A possibilidade de um trabalho denso, nesta perspectiva, merece ser pensado a partir da utilização de um único objeto visual, em relação ao qual poder-se-á proceder a uma imersão e conduzir com rigor o estudo de suas utilizações (Chartier, 1988).

A difícil decisão de trabalhar apenas com uma imagem conduziu meu pensamento a outra dúvida, ainda mais difícil de resolver: como selecionar uma imagem, entre tantas

outras, capaz de atender às expectativas de pesquisa e facilitar a abordagem da problemática a ser construída no percurso da investigação? A escolha recaiu sobre a obra *Il Quarto Stato*, de Giuseppe Pellizza da Volpedo, sugerida pela professora orientadora e fundamentada pelos motivos que passo a apresentar.

O primeiro deles está relacionado ao ineditismo do estudo sobre a trajetória da referida imagem, pois não foi localizado nenhum trabalho em português que tratasse sobre o tema. Antes da definição em favor do *Quarto Stato*, por certo que outras imagens me interpelaram fortemente, como foi o caso da imagem “Primeira Missa no Brasil”, obra sobre a qual cheguei até mesmo a produzir um artigo e apresentá-lo em um encontro promovido pela Associação Sul-Rio-Grandense de Pesquisadores em História da Educação (2003), que versava sobre História da Educação, Literatura e Memória. Fiquei bastante seduzido em efetuar o estudo a partir da pintura de Victor Meirelles, pois é uma obra que faz parte das minhas vivências escolares, das experiências de professor e de aluno. Tenho a impressão de que todas as pessoas que um dia passaram pela escola, de certa maneira, travaram algum contato com esta pintura histórica.

Entretanto, duas razões me desestimulavam a pesquisá-la. Uma diz respeito ao número de trabalhos produzidos sobre a imagem, como é o caso dos estudos de Jorge Coli e da tese de doutorado de Teresinha Sueli Franz, somente para citar dois exemplos. A outra razão refere-se a uma hipótese muito particular de que as lembranças produzidas tendo a Primeira Missa no Brasil como objeto evocador estariam excessivamente ligadas às experiências escolares, sem dúvida de extrema importância, mas que minhas expectativas de pesquisa gostariam de ultrapassar.

Este é um bom exemplo de como o medo de correr riscos foi transformado em uma prazerosa busca pela novidade, pela idéia de trabalhar com uma imagem sobre a qual não houvesse um grande número de pesquisas. Esta escolha foi fruto da necessidade de romper com a tutela dos autores com os quais interagia, não como uma forma de menosprezar a importância de suas teorias, mas como condição de constituir um lugar de onde eu pudesse falar de outras coisas, principalmente daquelas que o material empírico permitisse anunciar. Considero a decisão de analisar a trajetória de uma imagem pouco pesquisada, ao menos no Brasil, como um modo de abandonar o excesso de certezas que fui construindo ao longo da

vida, como uma maneira de pronunciar novos saberes e, principalmente, de ousar e me envolver com a descoberta de diferentes caminhos, sejam os que conduzam a conhecimentos fecundos e inovadores, sejam os que não conseguem se desatar das vicissitudes do erro, pois como afirma Gaston Bachelard, “existe sempre um erro a corrigir a propósito de qualquer noção científica”.

Um outro motivo que conduziu à escolha do *Quarto Stato* refere-se ao seu constante aparecimento nos livros didáticos de história. A intensa e diversificada utilização das ilustrações dos manuais escolares em minhas aulas e a coordenação do processo de escolha dos livros didáticos para o ensino fundamental nas escolas onde atuo como supervisor pedagógico, permitiu-me observar a insistente veiculação da obra de Pellizza da Volpedo nestes objetos culturais. Aos poucos fui alimentando uma certa curiosidade para saber um pouco mais sobre a história da pintura, e quando me deparei com a necessidade de selecionar uma imagem para realizar a pesquisa esta logo me veio à cabeça.

Já interessado em estudar o *Quarto Stato*, passei a conversar com determinadas pessoas sobre as possibilidades de um estudo fecundo a respeito dela. Muitos afirmaram que esta imagem havia participado ativamente dos movimentos sociais das décadas de 1970 e 1980, sendo uma obra reproduzida a exaustão por alguma tendência dos movimentos de esquerda daquele período. Aumentava ainda mais o meu interesse, pois o conjunto de leituras que já havia realizado até aquele momento sugeria que a capacidade evocativa de uma imagem está relacionada à maneira como ela se articulou às mobilizações dos homens, tanto em seus desempenhos individuais quanto nas suas intervenções sociais e políticas. Ademais, a ampla circulação de reproduções do *Quarto Stato* entre os militantes levou-me a acreditar numa suposta facilidade em selecionar entrevistados que se dispusessem a narrar memórias tendo a referida imagem como objeto evocador.

Por fim, uma razão muito pessoal atuou em minha decisão de realizar o trabalho a partir da imagem *Il Quarto Stato*: o ressentimento por não ter atuado, quando estudante, nos movimentos sociais. A necessidade de trabalhar desde muito cedo para contribuir no sustento da família afastou-me decisivamente da militância estudantil, pois não encontrava o tempo necessário para exercê-la. Dos quatorze aos vinte e sete anos, período em que cursei o ensino médio e a faculdade de história, fui empregado da iniciativa privada,

trabalhando primeiro em um atacado de compra e venda de cereais e depois em um supermercado. Isto gerava até mesmo um certo constrangimento, pois assistia meus colegas se envolverem na militância estudantil, participar de partidos políticos, atuar nos centros acadêmicos e eu afastado de todas estas vivências. Ouvia relatos de estudantes que deixaram suas famílias para morar um certo tempo nas vilas operárias, outros que resolveram trabalhar em kibutz europeus.

Com o passar do tempo, formou-se uma espécie de vazio muito difícil de ser preenchido, pois a militância estudantil foi um tipo de experiência que determinadas contingências me impediram de vivenciar. Por vezes tenho a impressão de que minha formação universitária no curso de história poderia ter sido mais interessante se tivesse atuado nos movimentos sociais de esquerda à época de estudante. Mas quais seriam os motivos para estas evocações? De certa forma, a escolha do *Quarto Stato* para realizar a investigação também não deixou de ser uma maneira de levar este sentimento de incompletude até o limite, pois os significados sociais disponíveis na imagem e a ampla circulação que ela teve entre uma parte da esquerda me traziam quase a certeza de que passaria a ouvir experiências que eu próprio gostaria de ter vivido e histórias das quais muito me alegraria ter participado. Eis os motivos que levaram-me a desenvolver a investigação a partir da imagem *Il Quarto Stato*, de Pellizza da Volpedo.

## **2- A seleção dos entrevistados**

Depois de escolhida a obra de Pellizza da Volpedo, comecei a pensar sobre a dificuldade de constituir um grupo de pessoas dispostas a relatar suas memórias e histórias de vida tendo *Il Quarto Stato* como evocador. Percebi também que sabia muito pouco sobre a imagem e seria preciso fazer uma imersão na busca de informações sobre as condições de produção, os suportes onde foi apresentada, os espaços nos quais circulou, os saberes e as ações a que esteve relacionada, até mesmo como uma exigência para entender e melhor analisar os modos como os sujeitos elaboram e narram suas memórias.

Passei a levar em consideração que meu trabalho precisaria seguir dois caminhos distintos, mas complementares. De um lado tornava-se necessário entender a imagem a partir de uma perspectiva histórica, problematizar os contextos de produção e circulação, descrever suas diferentes inscrições espaço-temporais, conhecer alguns dos usos e leituras a que foi submetida e identificar significados e sentidos construídos em torno dela em diversos momentos históricos. Por outro lado, era necessário encontrar indivíduos que estivessem dispostos a colaborar com o trabalho, seja indicando nomes de pessoas para um futuro contato, seja elas próprias produzindo e narrando suas memórias tendo *Il Quarto Stato* como objeto evocador.

Aparentemente fáceis, na verdade são caminhos bastante difíceis de serem trilhados, pois o primeiro requereu um denso e demorado trabalho de pesquisa na busca de uma variedade de suportes que veicularam reproduções da obra de Pellizza da Volpedo. O outro caminho, não menos trabalhoso, foi o de encontrar sujeitos que, em suas experiências particulares ou coletivas, tivessem interagido com *Il Quarto Stato* em alguma época de sua vida. Além do mais, tive de agir no sentido de atrair essas pessoas para participar do trabalho, chamando a atenção para a importância de suas vivências e, convencendo-as a disponibilizar tempo e vontade para, efetivamente, constituírem-se em narradores da pesquisa.

O problema estava dado. Quem entrevistar? Quem, em um outro tempo, foi interpelado pela imagem a ponto de utilizá-la em suas mobilizações? Quem poderia se constituir em narrador?

Aqui cabe reiterar que não estava buscando somente participantes investidos de boa vontade, pois a questão inicial da pesquisa era a análise de como os sujeitos produzem memórias tendo uma imagem como evocador, o que exigia dos entrevistados um contato anterior com reproduções do *Quarto Stato*. Neste sentido, três procedimentos, que por suas limitações quase beiram a mediocridade, podem dar noção das dificuldades que enfrentei para definir aqueles que foram constituídos como narradores da investigação. Em um encontro da Juventude Socialista de Alvorada, promovido pelo Partido Socialista Brasileiro, apresentei *Il Quarto Stato* para alguns jovens que se dirigiam para a sala onde estava acontecendo o evento. Nenhum deles assumiu ter interagido com a imagem antes,

sendo que alguns chegaram mesmo a afirmar que ela tinha um “fundo” político, mas que não recordavam muitas coisas de suas vidas a partir dela.

Respostas semelhantes obtive numa manhã em que levei uma reprodução da obra para o pátio da escola de Ensino Médio onde trabalho, ocasião em que perguntei aos estudantes se eles conheciam a imagem. Obviamente que a maioria disse que nunca a tinham visto antes. Entretanto, dois alunos responderam que haviam interagido com a obra de Pellizza da Volpedo em um livro de história, informação que não rendeu uma interlocução mais demorada devido ao desinteresse dos estudantes em falar sobre a imagem. “Não me interessa porque ela não tem nada a ver comigo, não acho ela nem bonita”, afirmou um deles.

Também estabeleci conversas informais com dois trabalhadores que afirmaram nunca ter tido contato com *Il Quarto Stato*. Basicamente suas narrativas versaram sobre os significados da imagem e sobre a disposição dos personagens na cena retratada, sem relacionarem a obra de Pellizza da Volpedo com eventos de sua vida. Embora tenham atribuído um sentido político para a imagem, seus depoimentos não passaram de meras leituras descritivas que em nenhum momento falaram sobre seus passados ou evocaram suas memórias.

Em que pese a informalidade das situações relatadas acima, elas são significativas para demonstrar que a seleção dos entrevistados implicou uma relação direta com a imagem *Il Quarto Stato* e com as experiências por eles vivenciadas.

Sendo assim, iniciei a procura por sujeitos que em outras épocas travaram uma relação intensa com *Il Quarto Stato*, aderiram ao seu conteúdo e a instituíram como um emblema de suas mobilizações. Tomei a iniciativa de marcar um encontro com o jornalista João Batista Marçal<sup>22</sup>, na esperança de que suas experiências nos movimentos sindicais e operários pudessem colaborar no sentido dele próprio se dispor a narrar suas memórias ou então sugerir nomes de pessoas para serem entrevistadas. Nossa conversa, numa longa tarde

---

<sup>22</sup> João Batista Marçal, também radialista, é estudioso de longa data da imprensa operária e da formação da classe trabalhadora no Rio Grande do Sul. O pesquisador mantém, na cidade de Viamão/RS, um acervo sobre esses temas, cuja importância histórica é reconhecida por pesquisadores do Brasil e de outras partes do mundo.

de sábado, me fez perceber que seu interesse estava muito mais voltado para a indicação de nomes de líderes sindicalistas que, em sua opinião, poderiam efetivamente contribuir com o trabalho. Saí da entrevista portando nomes e telefones de oito velhos militantes sindicais, dos quais três, após diversos contatos, concordaram em participar da pesquisa. Todos eles ligados ao Partido Comunista.

Entretanto, ter estabelecido relações com o Quarto Stato em vários suportes e diferentes tempos foi um dos critérios definidos para orientar a escolha dos sujeitos a serem entrevistados, o que me fez perceber que para atingir uma diversidade de lembranças e experiências relacionadas à imagem em estudo eu não poderia limitar as entrevistas apenas aos sujeitos ligados à militância comunista ou operária, pois se o fizesse correria o risco de elaborar um trabalho unicamente sobre a memória dos movimentos sindicais. Tive, então, a idéia de enviar a seguinte mensagem a alguns programas de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, solicitando a contribuição de alunos e professores para a pesquisa:

Caso alguém saiba de uma pesquisa, texto ou trabalho sobre esta imagem, por favor me comunique, respondendo esta mensagem. Estou recolhendo memórias e histórias de vida relacionadas a ela, portanto me interessa muito em contatar pessoas que interagiram com a imagem em alguma época da sua vida, seja através de livros, filmes, propagandas, cartazes, militância política ou mesmo quem possuía esta imagem em sua casa. Também me interessa saber os lugares e os suportes por onde circulou. Trabalho no sentido de constituir uma rede de entrevistados para realizar minha pesquisa e todas as informações, tanto aquelas relacionadas a experiências pessoais quanto indicações de pessoas com as quais eu possa comunicar-me, serão muito importantes.

Esta mensagem foi postada em meados do mês de fevereiro e endereçada aos programas de pós-graduação da antropologia, da história, da sociologia, da ciência política, da educação e da filosofia. O período de férias dificultou o repasse imediato da mensagem, o que me fez pensar que o tempo da escrita acadêmica, o tempo da pesquisa e do

pesquisador não são os mesmos das pessoas que não estão diretamente envolvidas no trabalho. De minha parte, pensei que nos meses de janeiro e fevereiro, período em que não estava trabalhando nas escolas, seria o tempo necessário para realizar todas as entrevistas, mas me enganei severamente. Muitas pessoas que tentei conversar estavam de férias, outras relataram que iam sair de férias logo em seguida e precisavam deixar seus trabalhos adiantados. Outras argumentaram que a volta das férias demandava um tempo maior para colocar os compromissos em dia e atualizar suas agendas.

Seja como for, ainda no mês de fevereiro começaram a retornar as mensagens. Ao todo, foram treze respostas, todas muito atenciosas, como esta que transcrevo abaixo:

Edison, não sei como poderei te ajudar, mas já que relacionaste uma série de experiências relacionadas à obra, posso te dizer que "vivi" a obra às escondidas... por motivos óbvios (regime militar, etc.). Tenho umas tias - uma em particular - que participou ativamente do movimento estudantil na época do regime militar e foi ela quem trouxe uma réplica para a casa de meu avô. A obra, junto com outras proibidas, ficava embaixo da cama, sem que ninguém pudesse questionar a sua proveniência ou o seu significado... Cresci com a tal imagem na minha mente, sem nunca ter entendido o seu significado... Enfim, poderia te contar muitas outras coisas sobre a minha relação com a obra, a da minha família, posso te colocar em contato com a minha tia... Se quiseres e se for neste sentido que procuras ajuda, coloco-me à disposição. Sou casada com um italiano e é interessante notar que a obra para eles, italianos, tem uma outra e importante conotação... (mensagem recebida em 11/02/2004)

Esta mensagem me deixou deveras animado, não só pela demonstração de disponibilidade para participação na pesquisa, mas também pelas possibilidades que anunciava. Em primeiro lugar, pela referência a uma experiência com a imagem bastante diversa daquela dos militantes políticos, pois dizia respeito às lembranças de uma menina que cresceu interagindo com a obra na casa do avô. Depois, pelas indicações de outras pessoas a serem entrevistadas, como a de uma tia que participava ativamente dos movimentos de esquerda durante as décadas de 1970 e 1980, principalmente da militância estudantil. Além do mais, fiquei entusiasmado com a possibilidade de entrevistar um

italiano que, provavelmente, deveria ter interagido com a imagem a partir de uma outra lógica de apropriação.

Outro conjunto de mensagens respondidas limitou-se a fornecer informações sobre os diversos objetos em que a imagem circulou, sendo os livros e os filmes os suportes mais referidos pelos entrevistados. Um dos informantes escreve que sempre lhe impressionou a força do quadro de Pellizza da Volpedo, desde que o viu pela primeira vez na Galeria de Arte Moderna de Milão. Afirmou que a partir deste contato passou a se interessar mais pela obra, indicando, inclusive, a leitura de dois livros de sociologia que trazem a imagem reproduzida em suas capas.

Se a primeira mensagem reproduzida anteriormente demonstrou a disponibilidade da remetente em constituir-se como narradora da pesquisa e a segunda assumiu a tarefa de informar os suportes onde reproduções do Quarto Stato circularam, uma outra comunicação foi bastante significativa pela densidade dos fragmentos de memória que o informante evocou. Transcrevo a mensagem, para depois traçar um breve comentário:

Sou sociólogo e aluno do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFRGS. Recebemos, pela lista do nosso curso a tua solicitação e estou te respondendo para me colocar à disposição neste aspecto. A minha resposta imediata é simples uma vez que no percurso de meu trabalho o meu conhecimento a respeito da mesma foi circunstancial. Como para muitos universitários do início dos anos 80, militei em esferas culturais e da política estudantil, além de ser também membro de grupos de pastoral universitária na UFRGS (sim, também havia isso na UFRGS... na verdade na UFRGS dos anos 80 havia quase de tudo), atuei na organização do Cio da Terra, que foi um belo festival que realizamos em Caxias no ano de 82 (?). Esta imagem estava em muitas das ilustrações do movimento estudantil, como por exemplo, me lembro de uma verdadeira saturação de seu uso nos materiais da tendência trotskista "O Trabalho" bem como no grupo da Democracia Socialista. Mais recentemente ela foi adotada em muitos dos materiais da Fundação Unitrabalho, que é uma fundação interuniversitária, organizada a nível nacional, para ações de pesquisa e extensão em temáticas que envolvam a esfera do mundo do trabalho. Em materiais de encontros e divulgação da fundação esta imagem aparece. (mensagem recebida em 19/02/2004)

A mensagem impressionou-me por demonstrar a maneira como o remetente passou a relacionar *Il Quarto Stato* com eventos e contextos significativos de sua vida, mesmo numa abordagem realizada por meio do correio eletrônico. Além da participação em esferas mais amplas do movimento estudantil, ele também lembrou de sua atuação na pastoral universitária e na organização de festivais culturais da década de 1980, o que me fez considerar a força interpelativa que a imagem ainda continua tendo para os sujeitos que com ela interagiram em situação de militância política. Ademais, este é um exemplo bastante significativo para pensar que a capacidade evocativa do Quarto Stato também está relacionada à importância que os sujeitos atribuem ainda hoje às vivências de que a imagem participou ou que a ela estão relacionadas. No caso acima descrito, o fluxo de lembranças foi privilegiado porque reproduções do Quarto Stato estiveram envolvidas em eventos que merecem ser lembrados e destacam experiências bem sucedidas, como estudar numa universidade pública na década de 1980, onde “havia quase de tudo”, ou organizar um “belo festival” que foi referência da cena cultural gaúcha daquele período, como saudosamente relembra o remetente.

Embora estas comunicações pelo correio eletrônico tivessem permitido a arregimentação de apenas três entrevistados que aceitaram participar da pesquisa na função de narradores, passei a perceber o caminho fecundo que trilhava, pois foi através dos contatos realizados até aquele momento que consegui mobilizar entrevistados que viveram diversificadas experiências em relação à imagem e tornar a descrição do circuito mais complexa, devido aos diferentes suportes evocados pelos informantes em suas mensagens.

Nesta busca por narradores, aceitei a sugestão de minha orientadora para tentar um contato com famílias espanholas exiladas no Brasil, vindas no início da década de 1950 devido aos efeitos da ditadura franquista. Poderia ser que seus posicionamentos políticos vinculados ao anarquismo possibilitassem a construção de diferentes sentidos para a obra de Pellizza da Volpedo. Marquei, então, uma entrevista com a presidente da Casa de Espanha que gentilmente disponibilizou o contato com um casal de espanhóis residentes em Porto Alegre. Ele aceitou participar da pesquisa e, apesar da acanhada relação que travou com *Il Quarto Stato*, construiu uma narrativa bastante interessante sobre o regime ditatorial do General Franco, as dificuldades do exílio na França e a maneira que passaram

a viver depois de sua chegada ao Brasil, em 1952. Mais adiante, por indicação de um amigo, consegui contato com o membro de uma outra família espanhola que chegou em nosso país na mesma época e em idênticas condições. Ele, nascido como exilado na França em 1947, chegou com seus pais em Porto Alegre aos cinco anos de idade e acompanhou a difícil sobrevivência de sua família. Aceitou participar da pesquisa enfatizando, desde o primeiro encontro, que construiu certos preconceitos e resistências em relação ao uso que os militantes do movimento estudantil fizeram da imagem durante as décadas de 1970 e 1980.

Mas a procura não parou por aí. Baseado numa recomendação da banca examinadora da proposta de dissertação que sugeriu a ampliação do número de entrevistados, inicialmente planejado para seis, continuei buscando mobilizar narradores para participar do trabalho. Num seminário de formação continuada proporcionado pela Secretaria Municipal de Educação de Alvorada, no mês de abril de 2004, conversei com alguns colegas sobre minhas intenções de pesquisa, ocasião em que pude perceber o interesse de dois professores em contribuir com a investigação. Um deles, escritor e arte-educador, relatou que um pôster do Quarto Stato lhe acompanhou em sua juventude, quando a imagem era considerada um cartão de identificação dos grupos políticos de que fazia parte. O outro, licenciado em história, chamou a atenção para a capacidade do quadro em representar grande parte de suas posições e comprometimentos políticos, motivo que o faz mantê-la exposta na sala de sua casa. Ambos reiteraram contentamento em narrar suas experiências relacionadas à imagem e também aceitaram participar da pesquisa.

Por fim, os outros entrevistados foram selecionados a partir de sugestões feitas pelos já narradores e por amigos e pesquisadores que conheciam pessoas que interagiram com a imagem em alguma época da vida. Das vinte indicações recebidas, sete pessoas foram escolhidas e convidadas para se somarem ao grupo de narradores, utilizando-se como critério principal a minha própria vontade de atingir uma maior diversidade de experiências associadas ao Quarto Stato. Embora a maioria tenha se relacionado com a imagem em situação de militância política, nas décadas de 1970 e seguinte, considerei importante problematizar a maneira como trajetórias tão diferentes como a de um artesão, um psicólogo, uma médica comunitária, uma médica ginecologista, um ex-vereador de

extrema direita, um terapeuta e um editor de livros atuaram na produção de lembranças de certas vivências associadas à obra de Pellizza da Volpedo. Ademais, também foi uma boa oportunidade para analisar como o trabalho da memória atualiza constantemente as experiências na tentativa de produzir passados satisfatórios com os quais se possa conviver no tempo presente.

Este foi o processo de seleção dos entrevistados, que não aconteceu senão de maneira bastante perturbada. Foi preciso exercitar a pronúncia do não quando percebia que, embora investidos de boa vontade, alguns possíveis entrevistados não tinham travado nenhum contato anterior com a imagem, o que supunha a elaboração de uma narrativa baseada unicamente na leitura momentânea da obra. Prática importante num certo sentido, porém aquém das expectativas desta pesquisa, cabendo a mim agradecer o interesse e continuar a busca por outros narradores.

Por outro lado, foi necessário um olhar mais atento para aquelas pessoas que, num primeiro momento, recusaram-se a participar do trabalho. Percebi que precisava diferenciar os que assumiram esta postura por total desinteresse pela investigação ou mesmo por indisponibilidade de tempo e aqueles que entenderam que não tinham nada para falar ou consideram suas informações e experiências desinteressantes ou pouco pertinentes para a temática da investigação. Sobre estes últimos realizei um trabalho de convencimento, de modo a mostrar-lhes a importância de seus depoimentos e o valor de suas experiências para a elaboração da pesquisa. Este é um procedimento que só se torna possível quando conhecemos, ao menos minimamente, um pouco da vida dos possíveis narradores, de modo a justificar-lhes nosso interesse pelas histórias de suas vidas.

Esta situação pode ser exemplificada a partir da relação que instalei com Dona Alícia, atuante nos movimentos sindicais e militante do Partido Comunista. Apoiado em informações fornecidas pelo pesquisador João Batista Marçal, realizei um contato telefônico no qual percebi uma frieza em sua voz e um aparente desinteresse em colaborar com o trabalho. *“Acho que eu não tenho muito a colaborar”*, repetiu ela diversas vezes durante nossa conversa. Quando comecei a falar-lhe dos motivos que me levaram a procurá-la, da indicação de Marçal e dos objetivos de minha pesquisa, senti aumentar o seu interesse. *“É, talvez eu possa colaborar um pouquinho, cada um colaborando um pouco já*

*ajuda*”, relatou ela, afirmando que concordava em fazer parte da pesquisa. Quer dizer, Dona Custódia aceitou constituir-se como uma narradora ao saber do meu interesse pela história de sua militância política, sentindo-se atraída pela possibilidade de participar da pesquisa e ver valorizada suas experiências de vida. Entretanto, o convencimento resultou prejudicado quando a imagem não estava associada a eventos que mereciam ser lembrados, se evocavam experiências consideradas mal sucedidas ou se não colaboravam para respaldar as identidades que os sujeitos procuram legitimar no presente.

Em outras quatro oportunidades, eu próprio não consegui, e penso que nem procurei, instalar uma relação de pesquisador-pesquisador com professores universitários que colaboraram com a investigação. Parece que a negativa foi muito mais minha que deles, pois agendas apertadas, indisponibilidade de tempo, desinteresse pela pesquisa foram argumentos dos quais me cerquei para não convidar os pesquisadores a narrarem experiências associadas ao Quarto Stato. Nossos encontros caracterizaram-se mais pelo fornecimento de importantes informações do que por narrativas de vida, fato que despertou em mim uma certa sensação de fracasso pois, se por um lado tinha certeza da fecundidade de suas experiências em relação à imagem, por outro lado sentia-me constrangido em tentar constituí-los como sujeitos narradores. Cabe ressaltar que é deste grupo a única pessoa que interagiu com o “original” da obra de Pellizza da Volpedo, na Galeria de Arte Moderna de Milão, local que visitou quando viajou para a Europa no verão de 1988.

Talvez as dificuldades relatadas acima sejam reflexos do medo de mostrar-me junto ao outro, da preocupação em não expor claramente o lugar de onde eu falava, do receio de ver questionados os meus saberes e a metodologia que me propunha a utilizar, afinal estava a tratar com pesquisadores doutores, todos eles docentes de Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Percebo que estas são questões que precisam ser pacientemente refletidas nas próximas investigações em que eu me envolver, pois assim como, por estar investido do status de pesquisador, procurei me cercar de certos cuidados para não impor uma relação de opressão sobre os meus interlocutores, respeitando seus saberes de maneira incondicional, também é necessário valorizar as minhas experiências a ponto de que elas não sejam sufocadas ou inibidas pelos

conhecimentos dos entrevistados, sejam eles doutores ou analfabetos, sob pena de resultar diminuído o alcance da pesquisa.

Ao todo foram constituídos dezenove narradores que elaboraram seus depoimentos orais em quarenta e cinco encontros, resultando em trezentos e sessenta laudas de entrevistas, todas transcritas na íntegra. Um trabalho que exigiu muito fôlego e disposição para realizá-lo.

<b>Pseudônimo/idade</b>	<b>Profissão atual</b>	<b>Número de entrevistas</b>
Helena – 48 anos	Professora universitária	3 entrevistas
Marisa – 41 anos	Professora universitária	2 entrevistas
Leonardo – 40 anos	Médico	2 entrevistas
Henrique – 41 anos	Professor de história	3 entrevistas
Rogério – 48 anos	Psicólogo/Professor de história	3 entrevistas
Sr. Amarante – 82 anos	Jornalista aposentado	3 entrevistas
Bernardo – 50 anos	Artesão	2 entrevistas
Dona Alícia – 72 anos	Costureira aposentada	3 entrevistas
Denise – 47 anos	Médica	2 entrevistas
Jussara – 53 anos	Médica	3 entrevistas
Sr. Pedro – 83 anos	Aposentado	2 entrevistas
Sr. Rodolfo – 74 anos	Ativista político	3 entrevistas
Rafael – 52 anos	Professor de história	3 entrevistas
Felipe – 54 anos	Professor de arte-educação	2 entrevistas
Osvaldo – 53 anos	Economista	3 entrevistas
Sr. Silveira – 80 anos	Ativista político	1 entrevista
Vitor – 49 anos	Terapeuta	1 entrevista
Ademar – 40 anos	Editor de livros	2 entrevistas
Dona Custódia – 89 anos	Costureira aposentada	2 entrevistas

Após estas considerações, passo a apresentar, na sessão seguinte, as reflexões sobre o evento da entrevista. Embora ancorado na história oral, neste trabalho tomo a liberdade de não explicitar formalmente os pressupostos desta metodologia, tarefa já realizada por tantos pesquisadores, limitando-me a dissertar sobre o estatuto do depoimento oral, sua construção e análise, e a descrever os conflitos instalados e as negociações propostas durante as situações de entrevista.

### **3- A entrevista como espaço de articulação entre a palavra e o silêncio**

Após apresentar a maneira como foram selecionados os narradores, penso ser interessante explicitar algumas posições a respeito do *corpus* documental utilizado, ou seja, da documentação construída como dado de pesquisa e do tratamento que a ela foi dispensado. As imagens, as narrativas construídas a partir delas e outros documentos impressos e visuais que dão conta do circuito da imagem proposta constituíram a documentação a partir da qual realizei a investigação. Embora seja reservado, ainda neste capítulo, um espaço para uma análise mais consistente sobre o estatuto dos documentos, por enquanto é importante destacar que parto do pressuposto de que eles não trazem consigo verdades silenciadas à espera de um olhar mais atilado ou competente para desvendá-las ou interpretá-las. Não os considero como corpos inativos nos quais estão inscritas as versões definitivas ou verdadeiras do passado, muito pelo contrário, são indícios à disposição do trabalho do pesquisador, que a partir de sua problemática de pesquisa, interrogá-os e os trabalha em seu interior.

Desta forma, considero importante discutir as possibilidades de construção dos documentos. Por ancorar grande parte de minha investigação nos pressupostos metodológicos da história oral, começo pelas questões da elaboração do depoimento oral em seus diferentes momentos, problematizo a complexa relação constituída através da interação entre as subjetividades do entrevistador e do entrevistado e chamo a atenção para a vigilância que o historiador tem que dispor no momento de análise dos documentos, sejam elas orais, escritos ou visuais.

O processo de construção do depoimento oral tem início numa fase anterior à entrevista. Os historiadores e os pesquisadores deflagram este processo no momento que determinam o tema que querem investigar, produzindo idéias, problemas e hipóteses sobre ele. Conhecer muito bem o assunto, apresentar domínio da temática, apurar informações da vida do entrevistado são requisitos importantes para que o documento seja construído de maneira satisfatória. Para Diana Gonçalves Vidal,

Um(a) pesquisador(a) que desconhece o tema, não possui qualquer informação sobre o entrevistado(a) e não está municiado de um conjunto mínimo de indagações é incapaz de romper a inércia da situação de entrevista. Não basta um gravador na mão e a desculpa que apenas se vai registrar a voz do outro. (1998, p. 11)

A preparação das entrevistas é um procedimento de extrema importância, pois é o momento em que o pesquisador procura organizar o maior número possível de informações prévias sobre o tema e o entrevistado, a fim de que se construa uma relação de confiança entre os sujeitos da entrevista e um ambiente fecundo de trabalho. Um entrevistado que não perceber no pesquisador um certo nível de interesse, conhecimento e entusiasmo, dificilmente vai sentir-se estimulado a construir uma narrativa sobre sua vida ou sobre algum tema solicitado e a entrevista poderá situar-se muito aquém das expectativas do pesquisador e das múltiplas possibilidades que poderia oferecer.

De minha parte, não realizei nenhuma entrevista sem estar provido de mínimos conhecimentos sobre a trajetória dos narradores. Quando sugeridos por outrem, já no momento da indicação procurava obter informações sobre eventos da vida dos futuros entrevistados. A procura de dados sobre a vida de pessoas que construíram uma carreira pública foi facilitada pelas informações anunciadas na imprensa e pela contribuição de outros pesquisadores, sendo que em alguns casos o buscador Google<sup>23</sup> foi uma importante ferramenta para obtenção destes dados. Sempre que estes conhecimentos prévios foram insuficientes, a interlocução com os narradores pareceu não satisfazer os propósitos da

---

<sup>23</sup> Site que executa serviços de busca na Internet.

investigação, casos em que assumi como prioridade uma melhor preparação para o próximo encontro.

Também o próprio ambiente onde se desenvolve a entrevista pode fornecer pistas interessantes sobre a vida dos narradores, e um pesquisador atento saberá utilizá-las para a formulação de perguntas que suscitem um considerável fluxo de memórias. Numa ocasião, compensei a falta de informações com indagações sobre os motivos que levaram o entrevistado a emoldurar na parede principal de sua sala de trabalho os retratos de Marx e Rosa Luxemburgo. Em outra situação, quando a interlocução beirava o patamar da inércia, em um rápido exame do ambiente, deparei-me com uma propaganda política que anunciava a candidatura do narrador a deputado estadual. Falar sobre o assunto foi uma maneira de retomar a estabilidade da entrevista e estender a conversa por mais meia hora.

Considero interessante um contato prévio com o futuro entrevistado, explicando-lhe os temas da pesquisa, as razões pelas quais está sendo procurado e pedindo-lhe sugestões de local e horário adequados para que o trabalho se realize da forma mais confortável possível. O que se busca com esse contato é a preparação do narrador para a situação de entrevista, criando condições para que ele tenha oportunidade de começar a evocar lembranças significativas de sua vida, pois memória é trabalho. Ainda como assinala Vidal,

O(a) depoente, ao ser contatado(a), por sua vez, também se prepara para o encontro. Repensa sua trajetória de vida ou o momento particular da pesquisa, revê fotografias, conversa com amigos(as), procura “recordar” eventos, sentimentos, sensações, saberes. (1998, p. 11)

Na maioria das vezes, ao chegar no local combinado, percebi o ambiente preparado para a entrevista. Principalmente os narradores mais velhos, ao mesmo tempo em que exibiram contentamento pela possibilidade de alguém se interessar por suas experiências, também demonstraram uma certa preocupação sobre a relevância e importância da narrativa a ser construída. Dona Custódia afirmou com uma entonação de voz que

manifestava alegria: “*que bom que o senhor está aqui, que bom que o senhor avisou que vinha, durante esta semana me preparei para a entrevista, revi algumas fotos, procurei avivar um pouco a minha memória*”. Esta afirmativa é um exemplo que manifesta a importância de um contato prévio com o entrevistado, que ao se preparar para a entrevista, começa a construir um ambiente de disponibilidade para o evento, de modo que a narrativa não resulte prejudicada por sentimentos de medos, surpresas desagradáveis e intranqüilidades.

Em que pese a importância da preparação da entrevista pelas razões expostas anteriormente, proponho lançar um olhar mais cuidadoso sobre a relação construída pelos sujeitos nela envolvidos, justamente por considerar que esta relação mereça uma vigilância metodológica redobrada, pois é a partir dela que as narrativas vão ser elaboradas e o documento oral vai ser construído. Em um de seus seminários, Maria Stephanou insistiu que “*nos constituímos nas relações; no lugar, no tempo e com os outros sujeitos com quem interagimos; não somos fora das nossas relações*”.

Isto me faz considerar que também a entrevista é um evento configurado por relações, onde pesquisador e pesquisado produzem a si mesmos movimento que definem o lugar do outro. Exemplo disto foram as entrevistas realizadas com Henrique, narrador que ocupou um importante cargo na Secretaria de Educação do município onde exerço a função de professor e vice-diretor de escola. Nossa implicação, mútua, longe de desqualificar o seu depoimento no contexto da pesquisa, contribuiu para pensar a complexa relação constituída através das interações intersubjetivas, tema com o qual me ocupei fortemente ao longo da investigação.

De uma certa forma, ao mesmo tempo em que eu procurava constituir um lugar de entrevistado para Henrique, possibilitando-lhe um espaço onde ele pudesse assumir o papel do narrador, sentindo-se à vontade para lembrar e contar suas histórias, parece interessante considerar que ele também tentava instituir o meu lugar de pesquisador. Várias vezes usou expressões do tipo “*vou dizer para ti na tua condição de pesquisador e não de professor da rede*”, ou mesmo “*isto eu falo para o pesquisador e não para o vice-diretor de uma escola da rede*”. Fiquei com a impressão de que o lugar de cada um, pesquisador e pesquisado, se constitui a partir da relação com o outro, numa complexa articulação onde cada um precisa

do outro para constituir-se enquanto tal. E aqui não estou me referindo a uma suposta subserviência da narrativa, nem estou falando de uma maneira de contar particularmente preocupada com o que o outro quer ouvir, pois o que precisa ser problematizado, efetivamente, são os modos como se constituem os lugares de sujeito pesquisador e sujeitos pesquisados no evento da entrevista. Dito de outra forma, é a partir do campo de ação do pesquisador, de sua espessura e de sua densidade, que o entrevistado vai se constituir enquanto sujeito pesquisado, autorizando-se a falar sobre si e sobre suas experiências consigo e com o mundo. O oposto também precisa ser considerado, ou seja, o sujeito pesquisador somente vai se constituir enquanto tal a partir da disposição e do modo de atuar daquele que se percebe e assume o lugar de pesquisado. Pensar o lugar do pesquisador implica, necessariamente, considerar o lugar do pesquisado, e vice-versa.

Algumas entrevistas conduziram à reflexão sobre as possibilidades de análise dos depoimentos daqueles entrevistados com os quais eu já havia interagido em alguma época da vida. As narrativas construídas por Helena e Henrique fizeram pensar que a intensidade da relação pesquisador-pesquisado se estabelece, de um lado, a partir daqueles elementos que compõem o evento da entrevista, como a parafernália técnica utilizada, o local da entrevista, a preparação dos sujeitos para a atividade, o fluxo narrativo que se instala a partir das perguntas e das respostas, para citar alguns exemplos.

Por outro lado, há que se considerar, também, que o vigor desta relação se constrói a partir de elementos que estão em seu entorno, como os lugares de sujeito ocupados anteriormente por aqueles que se disponibilizam a pesquisar e a serem pesquisados, elementos estes que, de certa forma, lhes são anteriores, mesmo que assumam outros sentidos e novas significações a partir do momento em que a situação de pesquisa é instalada. Tomemos o exemplo de Helena. Em um período anterior às entrevistas tivemos contato em dois seminários cursados no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e tenho a impressão de que a relação que estabelecemos nestas disciplinas e os lugares que ocupávamos naquele momento não podem ser desconsiderados quando da análise dos depoimentos da entrevistada. Nesta época, Helena exercia a docência universitária enquanto eu atuava como professor de história e supervisor de escolas públicas de ensino fundamental e médio. Eu estava no

primeiro semestre de meu curso de mestrado, ela já estava em fase adiantada de seu curso de doutorado e, embora algumas vezes proclamem o contrário, é evidente a presença de alguns mecanismos hierarquizadores destas posições dentro da Academia.

Neste contexto, a preocupação da entrevistada de informar somente dados “verdadeiros”, o lugar escolhido para conceder a entrevista, qual seja a sala onde coordena um curso de pós-graduação em políticas públicas numa instituição pública e mesmo o tom professoral com o qual construiu sua narrativa constituem um conjunto de elementos que dizem respeito às posições sociais que assumíamos (eu e Helena) antes mesmo de começarmos a interagir no contexto da pesquisa. Este é um exemplo bastante significativo para pensar a contemporaneidade do trabalho da memória, pois se é o presente que a produz, então qualquer análise consistente das narrativas necessita considerar a formulação de três perguntas: quem fala? de que lugar fala? para quem fala?

A narrativa de Henrique supõe uma problematização semelhante, pois embora sejamos professores da mesma disciplina, em que pese o fato de termos trabalhado na rede pública estadual e municipal de ensino na cidade de Alvorada, atualmente o entrevistado ocupa um lugar de destaque na política e na administração da rede de ensino do município. É doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFRGS, instituição onde atua, também, no ensino de história para o Ensino Médio. Assim, as implicações que antecedem a relação pesquisador-pesquisado, e que assumem diversos estatutos a partir dela, atuam efetivamente nos movimentos de constituição das narrativas por parte dos entrevistados, aspectos a considerar na análise dos dados.

Uma parte das problematizações descritas acima, de certa forma, pode ser estendida também àquelas situações nas quais não tenha havido uma interação direta entre pesquisadores e pesquisados fora do contexto da investigação. Ninguém é somente pesquisador da mesma forma que ninguém é somente pesquisado, e isso faz com que nossas experiências, nossos conhecimentos sobre as mais diversas áreas da atividade humana, nossos saberes, os respectivos poderes que constituem e mesmo a aceitação social de nossas memórias venham a configurar a maneira como as narrativas vão ser elaboradas. Pelas entrevistas que realizei pude perceber que a maneira como os narradores constroem suas linhas explicativas também está relacionada ao grau de escolaridade, ao estatuto que

atribuem ao conhecimento científico, à valorização de seus conhecimentos e de suas histórias de vida. Por exemplo, os lugares de sujeito ocupados pelos entrevistados ao longo de sua trajetória emprestam tonalidades muito diferentes ao teor da narrativa que está sendo elaborada, onde a interlocução de um pesquisador-mestrando com um doutorando ou com um professor universitário, sujeitos que supostamente já ocuparam lugares semelhantes ao dele, apresenta uma grande diferença em relação àquela interlocução estabelecida com uma militante do movimento sindical nas décadas de 60 e 70, com escolaridade mínima, ou mesmo com um artesão que cursou o secundário, mas para quem a universidade ainda representa a possibilidade de uma vida melhor e fazer um curso superior transformou-se num sonho muito difícil de realizar. E aqui eu não estou me referindo a preconceitos nem à hierarquia saberes, mas a experiências diferenciadas em relação ao conhecimento científico e acadêmico, que tendem a relativizá-lo e, por isso mesmo, qualificá-lo de diferentes maneiras.

Estas problematizações conduzem a pensar que os pesquisadores necessitam ter um certo cuidado para não se deixarem levar por uma certa ingenuidade, a ponto de considerarem que a entrevista de história oral é um evento em que uma pessoa vai simplesmente ouvir o que a outra pessoa simplesmente vai falar. “Embora o ‘contador’ da história seja o narrador, a história é distorcida quando nós não levamos em consideração a participação do historiador na entrevista de história oral”, afirma Antoinette Errante (2000, p. 143), chamando a atenção para o fato de que a relação que se instala entre pesquisador e pesquisado afeta fortemente, senão constitui, a narrativa elaborada pelos sujeitos envolvidos na entrevista.

O processo de interação entre o pesquisador e o pesquisado faz com que a entrevista se configure como um espaço caracterizado pela complexidade e atravessado por disputas de poder que conduzem a constantes ajustes e negociações entre as partes. Em muitos momentos precisei mudar a forma da interlocução, ora esforçando-me em demonstrar saberes sobre determinado assunto, ora recolhendo meus conhecimentos e transformando-me em um compenetrado aprendiz das “lições” que eram ensinadas. Também não foram raras as vezes que negociações muito sutis precisaram ser realizadas, como condição para

que os entrevistados se autorizassem a falar sobre suas experiências de maneira mais consentida e, desta forma, manter o equilíbrio da entrevista. De acordo com Sara Alonso,

O conceito pesquisador-pesquisado não deve ser entendido como uma espécie de unidade, mas como instrumental operativo destinado a analisar, na sua complexidade, a experiência de campo ou processo interativo entre pesquisador-pesquisado [...] a presença do pesquisador no contexto de campo é, desde o início, resultado de um processo de acertos e negociações, inseridas numa determinada lógica da relação social entre o pesquisador e o pesquisado. (2001, p. 123)

Essa complexidade pode ser percebida a partir de muitos lugares e não deve deixar de ser considerada pelo pesquisador no momento de utilizar a documentação. Por exemplo, no processo da entrevista pode se instalar um tipo de relação entre o pesquisador e o pesquisado onde o primeiro, por representar aquele que está investido do saber ou da vontade de obtê-lo e goza de um status de quem, através deste saber, pode instituir “algumas verdades”, passe a estabelecer uma relação de opressão sobre o segundo, a ponto deste último assumir uma posição defensiva na entrevista, ora construindo uma narrativa preocupada somente com o que ele pensa que o pesquisador quer saber, ora construindo uma narrativa que tente desarticular as opiniões que ele pensa que o pesquisador tem a respeito dele e da experiência que está sendo narrada. Ou como nos esclarece Robert Frank,

O diálogo entre o historiador e a testemunha é complexo. Ele se situa numa contradição permanente entre a cumplicidade e a tensão. Há, às vezes, conflito silencioso entre o portador do vivido, que pensa ter direitos em nome desse vivido, e o historiador que, tornando o fato inteligível, vai intelectualizá-lo: ‘Mas senhor, o senhor não estava lá, o senhor é muito jovem para ter conhecido aquilo’. (1999, p. 116)

Na entrevista que realizei com Dona Zezé, buscando evitar esta possível relação de opressão, muitas vezes tentei demonstrar que tudo aquilo que ouvia sobre suas experiências na militância comunista era novidade para mim (e de certa forma era notícia para mim). Muitas vezes busquei ressaltar e valorizar os seus saberes antes dos meus. Porém, percebi que minhas atitudes estavam sendo confundidas com desinteresse e desconhecimento de causa, fator que passou a incomodar-me no decorrer do trabalho. Não raro ela repetia: “*tu não sabes disso?*”, “*tu és historiador e não te lembra disso?*”, “*todo mundo sabe disso, tu não lembra?*” ou “*tu tem que saber a guerra que houve lá na Bahia!*” Compreendi que precisava mudar o enfoque da minha interlocução para poder estabelecer um estado de estabilidade na entrevista. Como alerta Antoinette Errante (2000, p. 152), o pesquisador deve possibilitar que se instale entre ele e seu pesquisado alguma coisa parecida com a “ponte interpessoal”, relação de respeito mútuo e confiança mediada pela ética, onde sejam observados os limites da aceitabilidade, suportabilidade e possibilidades do falar e do não-falar. De certo modo, trata-se de propor um trabalho que permita realizar uma escuta específica, uma escuta que consiga apreciar o lugar de cada um no campo das relações sociais para melhor escutar a palavra. Segundo René Barbier,

(...) antes de situar uma pessoa em seu lugar procuremos reconhecê-la em seu ser, em sua qualidade de pessoa complexa, dotada de liberdade e imaginação criadora [...] afinal, a prática humana e social é percebida como portadora de uma multidão de referências que ninguém poderá esgotar em sua análise [...] trata-se de oferecer um sentido e não de impô-lo [...] tem que se entrar numa relação com a totalidade do outro, através de seu corpo, sua razão, sua imaginação e afetividade em permanente movimento (1993, p. 209 e seguintes)

A relação com o entrevistado está inscrita na complexa trama da condição humana, onde se instala uma relação de mente, corpo, voz e olhar. Mesmo com a certeza de que qualquer registro, por mais completo que se proponha a ser, nunca consegue dar conta da inteireza do evento a ser registrado, ainda assim será preciso problematizar a forma de transcrever e valorizar os sentimentos e emoções que tomam conta dos sujeitos da

entrevista e qual o tratamento metodológico a eles reservado no momento da crítica do depoimento oral. Desta forma, cabe indagar sobre os modos de elaboração do registro escrito de uma oralidade potencializada por gestos, olhares, humores, emoções e sentimentos. Parece que um outro problema está dado: a dificuldade de enquadrar na sintaxe do escrito, características que são da ordem do oral. Longas pausas, ritmos acelerados, alterações na modulação da voz não podem passar despercebidos pelo olhar e pela escuta do pesquisador, nem tampouco são problematizações resolvidas com simples reticências estrategicamente colocadas na transcrição das entrevistas ou com as aspas destacando uma palavra, um termo ou a citação de um fragmento da fala do entrevistado no texto do pesquisador. É mais um exemplo onde se pode perceber o papel do historiador, selecionando, ordenando, fazendo recortes, opções, mediações...

Em algumas entrevistas tive a impressão de que eu mesmo não conseguiria lidar com a carga emotiva e com os sentimentos materializados nas narrativas. Saudades construídas sobre longos relacionamentos com cônjuges já falecidos, aprendizagens da viuvez, entristecidas recordações das vivências com filhos e filhas “*que hoje não estão mais entre nós*”, angústia e pesar provocados pela distância física de familiares queridos são exemplos de lembranças que me levaram a considerar até mesmo a necessidade de conhecimentos da área da psicologia ou da psicanálise para enfrentar situações como estas. Entre os velhos, a proclamada “proximidade” com a morte atuou na produção de memórias comoventes, de apego à vida, ora carregadas de nostalgia pela impossibilidade de reviver o que já é passado, ora tomadas por um sentimento de tristeza devido ao pouco tempo que resta, segundo eles, para viver o que ainda está por vir. Estes narradores, na maioria das vezes, manifestaram vontade de continuar militando pelas causas sociais e utopias que num outro tempo *Il Quarto Stato* lhes inspirou, tarefa difícil de ser concretizada devido à idade avançada e à saúde “*que já não é mais de ferro*”, como comentou Dona Custódia. “*É hora de deixar para os mais novos lutarem um pouco pelos direitos dos trabalhadores, eu já estou bastante velha*”, afirmou Dona Alícia.

Em vários momentos, as narrativas dos entrevistados causaram demasiada perturbação. Cabe confessar que em algumas situações suas lembranças mexeram comigo, me tocaram a tal ponto que tive dificuldades para continuar o trabalho com aquela pessoa.

Chegava em casa e ficava indagando as razões da melancolia que muitas vezes tomava conta de mim após as entrevistas, pois parecia que, mais do que tristeza, deveria estar experimentando sentimentos de alegria por estar conduzindo o trabalho de forma satisfatória, por estar conseguindo que os entrevistados falassem sobre si e sobre as vivências que o quadro de Pellizza da Volpedo evocava.

Aos poucos fui percebendo as dificuldades de realizar uma entrevista de história oral e ouvir as trajetórias de outrem sem colocar em jogo as minhas próprias experiências ou as experiências de minha família. Parece que as narrativas tornam-se autobiográficas não só para quem conta, mas também para quem as ouve. Era quase impossível ouvir as histórias das dificuldades sócio-econômicas dos narradores mais velhos e não relacionar com as histórias contadas pelos meus pais, pessoas humildes que migraram de uma zona muito pobre do interior do Estado de Santa Catarina para uma cidade da região metropolitana de Porto Alegre, na tentativa de construir uma vida melhor para si e para seus filhos. Era muito difícil escutar as narrativas de saudades produzidas pelos entrevistados e não pensar na situação de meus pais que, ao decidirem morar no Rio Grande do Sul, também deixaram para trás familiares e amigos queridos.

Ainda sobre a entrevista de história oral, penso ser interessante justificar a importância de mais de um encontro com cada entrevistado. Muitos pesquisadores que investigam e escrevem sobre esta metodologia reconhecem a importância de se realizar vários encontros com o mesmo narrador, a fim de que este possa, efetivamente, assumir o papel de entrevistado, que se disponibilize para a recordação, que se permita assumir desafios que o façam relacionar sua história de vida com os temas que estão sendo tratados na pesquisa. Enfim, para que de certa forma, e sob certos aspectos, possa dividir com o pesquisador o risco do trabalho e assumir junto com ele a responsabilidade da investigação. Ora, este é um processo que não conseguimos efetivar senão com mais de uma entrevista, sendo que uma relação de confiança geralmente é estabelecida a partir de diversos encontros do pesquisador com seus narradores.

Mas gostaria de ir um pouco além e dizer da importância da realização de mais de uma entrevista com o mesmo narrador também para o trabalho dos pesquisadores. É a oportunidade que temos de repensar o fluxo da entrevista, de problematizar as formas de

interlocução e os modos a partir dos quais procuramos manter a estabilidade do evento e mudar os seus rumos, quando assim consideramos necessário. De minha parte, só não fiquei mais frustrado com certos encontros devido à certeza de que em outras entrevistas poderia reorientar os percursos que considerei ineficientes no trabalho.

Vejamos três exemplos significativos para ilustrar esta situação. O primeiro deles refere-se ao conjunto de depoimentos construídos por Helena, narradora com a qual já havia socializado leituras e discussões a respeito dos pressupostos metodológicos da história oral em seminários cursados na pós-graduação. Por conhecer o tema e o objeto da investigação, Helena parece ter construído uma narrativa demasiado coerente e bastante preocupada com questões que imaginava ser meu interesse de pesquisa. Isto fez com que minhas perguntas não provocassem o efeito esperado, ou seja, não se constituíram em indagações capazes de fazer fluir uma narrativa espontânea, onde as memórias pudessem ser ditas com maior fluidez.

O primeiro encontro com Helena não produziu em mim o sentimento de satisfação, de realização de um bom trabalho, que tenha correspondido às expectativas, situação que levou-me a sair da entrevista já pensando como poderia ser a próxima. Qual o encaminhamento a ser dado ao evento para que sua narrativa se constituísse menos fiscalizada? Como qualificar as perguntas de modo a torná-las mais interessantes para a entrevistada? De que maneira eu deveria conduzir a entrevista para que a narradora deixasse fluir suas memórias com mais liberdade e espontaneidade? Quais as negociações necessárias para Helena falar sobre si?

O esboço de uma resposta para estas perguntas foi construído a partir de repetidas audições da gravação do primeiro encontro. Ressalto aqui a importância de ouvir a voz do narrador diversas vezes, mesmo depois da degravação da fita. Estas audições possibilitaram observar mais atentamente as pausas, as hesitações, as alterações na modulação da voz, as acelerações dos ritmos e perceber quais os momentos em que a narrativa se tornou mais fluida. Atento para estas particularidades tornou-se mais fácil a tarefa de preparar a próxima entrevista, pois ficou evidente que a narrativa se adensou justamente nos momentos em que Helena falava a partir do lugar de professora, particularmente de professora do ensino superior, e também quando, entre as perguntas, eu explicitava

algumas descobertas e objetivos da investigação, ocasiões em que a narradora também se autorizou a dar sugestões, procurando colaborar na metodologia da pesquisa. Compreendi que o entendimento destas questões poderia orientar o trabalho da próxima entrevista, ao possibilitar o encaminhamento de perguntas e questões que provocassem uma narrativa mais espontânea e menos vigiada.

Na segunda entrevista com Helena parece que consegui, de certa forma, reverter a situação de inércia do encontro anterior. Como havia percebido que em nossa primeira entrevista a narrativa se adensava justamente no momento em que a narradora se permitia falar do lugar de professora universitária, resolvi fazer um pouco o seu jogo e, em alguns momentos, me comportei como um de seus alunos. Não para deixar-me capturar e aprisionar pela narrativa da professora que tudo ensina a seus alunos mas, precisamente, para potencializar meu lugar de pesquisador e, a partir de algumas perguntas específicas, direcionar o trabalho para os objetivos da pesquisa. Isso faz pensar que, ao trabalharmos com história oral, devemos mostrar disponibilidade para exercer uma escuta paciente das mais diversas experiências dos narradores, ação que não invalida, entretanto, um direcionamento do trabalho para questões mais específicas que estamos investigando. Por exemplo, baseado em uma afirmação da entrevistada, de que muitas coisas havia feito na sua vida inspirada pela imagem *Il Quarto Stato*, pedi para que me contasse alguns desses eventos. A narradora respondeu-me que não iria me contar tudo o que tinha feito na vida. Argumentei, então, que nem teria condições de ouvir tudo o que ela teria feito na sua vida, mas que eu gostaria muito de ouvir os eventos que conseguisse lembrar a partir da imagem que nós estávamos tratando. E continuei afirmando que ela deveria se sentir muito à vontade, pois as pessoas devem resguardar-se o direito de falar ou não falar.

Parece que a partir deste momento a entrevista começou a fluir melhor. À primeira vista, Helena passou a construir uma narrativa mais autorizada a falar sobre si, permitindo-se lembrar de experiências relacionadas à imagem. Tive a impressão de que o depoimento resultou mais espontâneo, mesmo nos momentos em que se disponibilizou a falar sobre coisas visivelmente desconfortáveis para si, como a perda do pai, ateu convicto até mesmo na hora da morte, ou sobre uma gravidez não programada que lhe obrigou a repensar seus conceitos e projetos de família.

O conjunto dos depoimentos de Leonardo também é capaz de demonstrar a dificuldade de construirmos um ambiente de disponibilidade para a narração de memórias já no primeiro contato. Fiquei com a impressão que este encontro não correspondeu às minhas expectativas, pois esperava que o entrevistado, por ser italiano e ter vivido muito tempo na Itália, pudesse lembrar de diferentes eventos e experiências, com maior riqueza de detalhes, principalmente no que estivesse relacionado à circulação e aos diversos usos do Quarto Stato na sociedade italiana. Mas não foi o que aconteceu. Econômico nas palavras, gestos e emoções, Leonardo elaborou uma narrativa na qual evocava muito pouco de sua infância e juventude, afirmando que, também na Itália, a tela de Pellizza da Volpedo estava intimamente ligada aos movimentos de esquerda, inclusive que a primeira vez que interagiu com a obra foi numa sede do Partido Comunista.

Depois que desliguei o gravador, eu e Leonardo continuamos com uma interlocução bem interessante. Ele se disse surpreso com o trabalho que eu estava realizando e se interessou em saber como cheguei até esta proposta de investigação. Isso me chamou a atenção para a importância de programarmos alguns momentos de conversa com nossos entrevistados sem que haja a preocupação com o que está sendo gravado, pois foi justamente nesse momento que a narrativa se tornou mais espontânea e mais alegre, onde o narrador começou a relatar certas experiências sem que houvesse pergunta nenhuma. Percebi que naquele momento já começara a se produzir um clima mais fecundo para os próximos encontros.

De fato, na segunda entrevista Leonardo mostrou-se mais à vontade e um pouco mais confiante para relatar novas experiências ou mesmo adensar alguns assuntos que anunciara muito superficialmente no primeiro encontro. Voltou a falar da vida na Itália, de suas experiências escolares, de sua trajetória profissional e tocou na questão de um grave acidente que sofrera quando jovem, envolvendo, inclusive, outras pessoas das quais gostava muito. Falou mais demoradamente sobre política, casamento e família. Preciso confessar que um sentimento de competência tomou conta de mim, principalmente quando o narrador confessou que jamais pensara em revelar tantas coisas de si para alguém, que ainda não entendia os motivos que o levaram a expor-se tanto no depoimento e a assumir comportamentos que seu caráter introspectivo geralmente não deixava transparecer. A

entrevista que realizei com Leonardo me levou a problematizar a maneira como o evento da história oral opera sobre a memória dos narradores, fazendo-os perceber, lembrar e relacionar experiências que, de outra forma, seria muito difícil rememorar. O próprio entrevistado afirmou que achou muito interessante o exercício proposto no encontro anterior, pois nunca havia parado para pensar o que a imagem *Il Quarto Stato* poderia fazê-lo lembrar a respeito de sua vida. Mostrou-se, também, muito interessado no trabalho da memória e surpreso em perceber como conservamos certas vivências em nossas lembranças enquanto outras se “perdem” definitivamente.

O terceiro exemplo demonstra uma outra situação a partir da qual reorientei a maneira de interagir com os entrevistados. O contato inicial com Dona Alícia fez pensar sobre a urgência de enfrentar, já no primeiro encontro, as contrariedades que emergem no evento da entrevista. Senti-me muito pouco acolhido pela entrevistada, tanto nos vários contatos realizados por telefone para marcar um encontro, quanto no momento que me recebeu em sua casa para a nossa primeira conversa. Já de início, e sem maiores argumentações, afirmou que não gostaria que a entrevista fosse gravada. Mesmo incomodado, respeitei sua solicitação e começamos a conversar sobre as lembranças evocadas a partir da imagem *Il Quarto Stato*. Pareceu-me uma narrativa muito aprisionada no sentido de tentar publicizar a identidade de uma mulher sindicalista, militante do partido comunista, atuante no movimento operário em plena ditadura militar. Tive a impressão de estar sobrando pouco espaço para o relato das experiências individuais, e quando estas eram evocadas, parece que estavam sendo narradas simplesmente para ratificar um passado identitário relacionado àqueles grupos.

No final da entrevista, Dona Alícia relatou que outros pesquisadores já a tinham procurado para ouvir suas histórias. Mas que ela não podia contar tudo o que sabia, não podia revelar todas as suas experiências, pois, se assim o fizesse, possibilitaria material para os historiadores publicarem seus trabalhos de forma satisfatória, mas na hora que ela fosse escrever o seu livro, o livro de sua vida, não teria mais nada a contar. Nada mais seria novidade. Durante a entrevista passei a reconhecer a necessidade de mudar a maneira de relacionar-me com a narradora. Compreendi que não poderia simplesmente agradecer pelo relato daquela tarde, marcar um novo encontro e esperar que o outro contato fosse mais

produtivo. Percebi a importância de, a partir daquele momento, começar a preparar o ambiente para a próxima entrevista.

Desta forma, depois que guardei o material de trabalho, começamos a conversar sobre plantas, alimentação, remédios e espiritualidade. A entrevistada mostrou interesse em saber um pouco mais de mim e de minha trajetória, pois como ela mesma explicou, *“fica muito difícil contar a vida da gente para alguém que a gente nem sabe quem é nem o que vai fazer com o que eu disser”*. Então voltei a explicar-lhe os objetivos da pesquisa. Falei sobre minhas experiências no campo da educação, das minhas atividades como professor e sobre as origens de minha família. Tive a impressão de que nossa interlocução tomava um outro rumo, um pouco mais aberto, um pouco menos vigiado e que isto teria um desdobramento positivo no trabalho seguinte.

Estes procedimentos visando preparar um ambiente de tranquilidade e disponibilidade para o próximo encontro produziram um efeito positivo. Quando perguntei se poderia gravar a segunda entrevista a resposta afirmativa veio acompanhada de uma explicação dos motivos pelos quais Dona Alícia não havia permitido a gravação de nossa primeira conversa. Segundo ela, as pessoas que em algum momento de suas vidas foram perseguidas politicamente pelas suas opções partidárias ou mesmo por sua militância sindical, têm receio destes materiais gravados, sejam fitas de áudio ou vídeo. Também argumentou que os militantes que sofreram a repressão da ditadura militar, muitas vezes não conseguem falar tudo o que têm vontade, pois de alguma forma ainda sentem-se vigiados e com medo.

A segunda entrevista, então, aconteceu de forma mais tranquila. Dona Alícia estava mais disponível, construindo uma narrativa mais solta, consentida, e, de certa forma, mais segura em falar de suas experiências individuais. Pediu a seu neto que trouxesse café e buscou uma caixa e um álbum de fotografias, contendo recortes de jornais, documentos e publicações sindicais. Parecia muito feliz em poder materializar, através daquelas imagens, fragmentos de sua história de vida.

Mas o que este último exemplo tem a nos ensinar? Em primeiro lugar fazer pensar sobre a necessidade de o pesquisador não se deixar contagiar pelas primeiras impressões da

narrativa e do humor dos entrevistados, pois corre o risco dele próprio construir um sentimento de antipatia que pode conduzir ao rompimento definitivo de sua relação com o narrador. Por outro lado, e isto ficou claro na primeira entrevista concedida por Dona Alícia, devemos ter o cuidado de não criar obstáculos difíceis de serem transpostos em outros encontros, obstáculos estes que nos levem a rechaçar, descartar, desprezar ou mesmo não respeitar o modo como os entrevistados constroem as suas narrativas. Ou seja, penso que ao invés de construirmos barreiras que nos coloquem em lados opostos aos de nossos narradores, torna-se interessante tentar compreender suas atitudes (como o silêncio voluntário em algumas ocasiões ou o não consentimento da gravação da entrevista) no interior do próprio depoimento, a partir da linha narrativa que é construída.

O receio de narrar experiências políticas traumáticas é um exemplo bastante significativo para demonstrar como se produzem os silêncios em uma narrativa, situações em que é importante o pesquisador observar e respeitar as possibilidades do falar e do não-falar dos entrevistados. Trata-se de admitir a existência de certos eventos da vida das pessoas que lhes causam muito sofrimento o ato de lembrar, seja porque essas lembranças não encontram reconhecimento público nos contextos em que são evocadas, seja porque as recordações estão associadas a momentos muito difíceis de suas vidas, ou ainda porque as memórias não as agrupe junto dos bons e dos corretos de caráter e, por isso mesmo, estão relacionadas a um processo identitário que se quer esquecer de vez, ou mesmo porque estas lembranças não fazem parte ou não conduzem à identidade que o narrador quer construir e legitimar no momento que se disponibiliza a contar sua história de vida.

É o caso de Osvaldo. Preso político e torturado pelo regime militar, o narrador relata que tem muita dificuldade em falar sobre estes eventos da sua vida. “Me traz muita dor lembrar, pois são assuntos que me vêm à memória carregados de imagens e emoção”, argumenta o entrevistado, ao narrar demoradamente suas histórias de militância que resultaram em perseguições políticas. Em um de nossos encontros fui surpreendido com uma declaração do entrevistado afirmando que se sentia muito incomodado com a maneira pela qual eu conduzia as entrevistas. Disse:

Em relação ao teu trabalho isto foi uma coisa que me preocupou na última entrevista. Nós éramos torturados mais ou menos assim: os caras te deixavam não sei quantas horas até à exaustão, dias à exaustão, sem dormir, sem comer, e aí quando tu começava a bobear no meio da madrugada o cara te jogava um pedaço de papel e mandava tu escrever. Eu estabeleci uma certa semelhança com este teu, porque de uma certa forma aquilo conduzia o teu pensamento. O cara te dizia: diz aí o que tu fez, escreva aí o que tu fez. Bom, aí se tu não tinha feito nada tu tinha que contar alguma coisa porque se não tu ia levar pau. Então também o método de mostrar esta foto meio que conduz o pensamento para coisas relacionadas a este campo. Se fosse mostrar a foto do Bambi aí eu iria lembrar outras coisas. Então a família, as coisas que a gente está construindo, a gente guarda num lado mais íntimo da pessoa, até para superproteger, se bem que as coisas, por vezes, se misturam. (OSVALDO, entrevista em 26/07/2004)

Este foi um dos momentos de maior tensão nas relações estabelecidas com os narradores, pois colocava em questionamento não somente a metodologia de realização das entrevistas, mas também os posicionamentos éticos pelos quais procurei pautar a pesquisa. Falei ao entrevistado sobre o meu empenho em respeitar as possibilidades de falar e não-falar de cada narrador; lembrei o encontro anterior, oportunidade onde já havia afirmado que entenderia perfeitamente o seu silêncio em relação a experiências políticas traumáticas; procurei convencer-lhe que, ao fim e ao cabo, ele seria dono de suas narrativas até o momento da escrita da dissertação, pois elas seriam utilizadas somente depois da assinatura do Termo de Consentimento Informado, ocasião em que ele poderia decidir se autorizava ou não o uso dos seus depoimentos. Cabe ressaltar que este foi o único entrevistado que interdito grande parte da narrativa, permitindo a utilização de pequenos trechos apenas, ainda assim devido a grande insistência de minha parte.

Como afirmado anteriormente, a realização de várias entrevistas com o mesmo narrador facilitou o reordenamento dos percursos quando a interlocução instalada no primeiro encontro não satisfiz a pesquisadores e/ou pesquisados. Entretanto, a vigilância também foi ser redobrada quando o contato inicial resultou demasiado satisfatório para o entrevistador. Trata-se do exemplo de Marisa, que na primeira entrevista produziu uma longa e surpreendente narrativa sobre a maneira como a imagem *Il Quarto Stato* participou de sua vida e da vida de sua família. No contato seguinte, Marisa iniciou seu depoimento

relatando que não tinha muito mais a falar, já que na primeira entrevista foi bastante exaustiva e que não tem muitos dados a acrescentar. E construiu uma narrativa com poucas novidades, muito parecida com aquela que elaborou no encontro anterior.

Saí da entrevista com a impressão de que a maneira como encaminhei o trabalho contribuiu para esse resultado pois, das doze perguntas que formulei, sete faziam referências explícitas e diretas ao nosso primeiro encontro. Não se trata de afirmar que não se deve valorizar os dados da primeira entrevista, pelo contrário, esses dados precisam ser valorizados e articulados com as perguntas através das quais estamos dando continuidade ao trabalho. O cuidado metodológico, nesse sentido, passa pela necessidade de não considerarmos as segundas e terceiras entrevistas como apêndices, complementações monótonas ou mesmo continuações sem vida do trabalho que realizamos nos primeiros encontros com os narradores. O pesquisador precisa garantir espaços para a novidade, para o aparecimento de novos temas, para a valorização de experiências diversas durante todo o processo de recolhimento dos depoimentos orais, pois só assim ele conseguirá ampliar o potencial dos documentos que estão sendo construídos, considerando-os em seus diferentes espectros.

Não gostaria de encerrar a presente seção do texto sem antes fazer dois destaques que considero necessários. O primeiro deles diz respeito à importância do diário de campo para aqueles que utilizam a história oral. Ao longo das entrevistas foi possível perceber uma série de informações e dados de pesquisa que as gravações em fita cassete não deram conta de registrar, como gestos, emoções explicitadas pelo olhar, sentimentos de alegria ou tristeza que conduzem as narrativas em certos momentos, impressões a respeito dos ambientes onde somos recebidos pelos entrevistados, somente para citar alguns exemplos. Nesta perspectiva, senti a necessidade da elaboração do diário de campo como possibilidade de registro daquelas problematizações que vamos construindo durante a pesquisa, das idéias e dos pensamentos que nos chegam abruptamente, e da mesma forma se despedem, das relações e dos agrupamentos tornados possíveis pelas entrevistas e pelas novas leituras realizadas durante o período de investigação e que muito podem contribuir para a construção do texto.

A opção pela história oral demanda uma maior vigilância e cuidados redobrados sobre as condições de construção do depoimento, pois como Daniele Voldman (2001b, p. 250) assinala, “*é preciso [...] estudar o documento oral não somente como fonte, mas também do ponto de vista de sua construção pelo historiador*”. Neste contexto, fica ainda melhor justificada a necessidade do diário de pesquisa, para que nele sejam anotadas as particularidades de cada entrevista, seu processo de preparação, as negociações realizadas com cada entrevistado, as impressões de uma escuta sensível, onde sejam valorizados os gestos, os olhares, as emoções, os sentimentos e os não-ditos.

É também no diário de campo que passei a registrar a maneira como me deixei seduzir pelo objeto de pesquisa e as inquietações na tarefa de construir e reconstruir a problematização, o modo como procurei operar com a lógica da descoberta e exercer as virtudes da dúvida, a forma como me dispus a abrir fendas, caminhos e atalhos para qualificar o trabalho e fazer relações não pensadas ou não explicitadas até então, o que exigiu a disciplina de, ao final de cada entrevista, registrar as impressões e minúcias do evento.

Por fim, cabe ressaltar que esta extensa exposição sobre o depoimento oral indica uma preocupação com a maneira de elaborá-lo e as formas de trabalhar em seu interior. No entanto, as problematizações aqui explicitadas estão mais relacionadas à ordem das contingências do que dos apriorismos. São cuidados e vigilâncias metodológicas que devem ser exercitados nas investigações que envolvem documentos orais. São preocupações que devem acompanhar os pesquisadores que elegem a história oral como metodologia de seus trabalhos, ou melhor, são inquietações que precisam se fazer presentes em todas as pesquisas que utilizam entrevistas como evidências documentais. Mais do que modelos e lições, estas reflexões se pretendem simplesmente como a descrição de uma trajetória.

#### **4- O estatuto dos documentos e a organização do corpus empírico: indícios da incompletude da pesquisa**

Antes de apresentar a maneira como foi organizado o material empírico que possibilitou a realização da investigação, cabem algumas observações a respeito da noção de documento utilizada na pesquisa. Por muito tempo se acreditou que o papel da história estaria reduzido à narração dos acontecimentos. Por muito tempo também se acreditou que estes acontecimentos deixavam seus traços e estavam guardados nos documentos, de forma que se pudesse encontrar, a partir deles, o passado tal e qual havia acontecido. Nesta perspectiva, a tarefa fundamental da história consistiria em interpretar os documentos, encontrar a verdade intrínseca a eles, para fazer vir à tona um passado pronto, acabado, organizado e que, a partir do trabalho do historiador, teimava em se apresentar e se impor como único, verdadeiro e possível. Segundo Margareth Rago, uma forma de procedimento histórico “*que procurava recuperar o que os documentos diziam, como se um passado deles emanasse e pedisse para ser revelado*” (RAGO, 1995, p. 78).

Nesse sentido, era tarefa do historiador operar sobre os documentos para definir o seu grau de autenticidade, credibilidade e exatidão, justamente para que deles pudesse brotar aquilo que teriam de mais valioso: a verdade. Problema de crítica, pois investigar a autenticidade do documento é olhá-lo de fora, é apreciar seu valor extrínseco, é prestar atenção na sua procedência para proferir a sentença do verdadeiro e do falso. É ter a certeza de afirmar se o documento é original ou cópia e, para qualquer situação, determinar se é autêntico ou uma reprodução mentirosa e enganadora.

Por outro lado, investigar a credibilidade e exatidão do documento consiste em observá-lo de seu interior e julgar sobre seu valor intrínseco. É como se o pesquisador pudesse posicionar-se dentro do documento para melhor determinar a veracidade de seu conteúdo, para afirmar com precisão se quem o produziu falou a verdade, enganou-se ou mentiu deliberadamente. Neste sentido, Glénisson (1983, p. 178) afirma que “*a dificuldade essencial provém, sem dúvida, do número infinito de matizes que se estendem entre a verdade total e a mentira sistemática*” e o historiador, ciente de que o inexato mistura-se freqüentemente ao exato, precisaria estar preparado para detectar as “*deformações voluntárias ou involuntárias da verdade*”, teria que se dispor a revelar as mentiras e as

meias-verdades, deveria denunciar as mentiras proferidas por interesses políticos ou econômicos e aquelas que foram pronunciadas como forma de salvar a própria vida do informante.

Mas que isso não nos engane: quando falo na possibilidade do pesquisador mirar o documento a partir de seu interior ainda não estou falando numa ação deliberada que permita a sua elaboração. Mesmo que algumas concepções de história proclamem a autonomia do historiador na escolha dos documentos que vai utilizar e na forma como vai torná-los inteligíveis em seu trabalho, ainda assim ele estará se deslocando apenas entre os pares certo/errado, verdadeiro/falso, exato/inexato, sincero/enganador, pois concebe os documentos como prontos e acabados, preocupando-se apenas em recuperar o que estes dizem ou, em silêncio, tentam dizer. Desta forma, sua missão principal continuaria sendo reunir e criticar documentos, o que faria de bom grado, com a nobre finalidade de reconstituir o passado, dizer como as coisas verdadeiramente aconteceram, quais foram os encadeamentos dos fatos, como forma de facilitar a compreensão do presente e apresentar alternativas de projetos para o futuro.

Mas qual a razão para falar dos documentos a partir de um estatuto que não foi aquele utilizado na pesquisa? Em primeiro lugar, porque penso que anunciar o caminho que considere inadequado para operar o *corpus* documental não deixa de ser uma maneira de justificar a opção teórico-metodológica de tratá-lo a partir da noção de documento/monumento. Quando se tem clareza daquilo que não se quer parece que fica mais fácil o anúncio do que se pretende. Depois, a insistência com que venho chamando a atenção de que os documentos não podem ser considerados como fiéis portadores de verdades silenciosas ou como versões definitivas do passado talvez seja um sintoma das dúvidas que chegam abruptamente e, muitas vezes, levam a questionar se é mesmo verdade que não se está procurando a verdade nos documentos utilizados.

Uma outra indagação se fez pertinente: como operar sobre o *corpus* documental assumindo e utilizando a noção de documento como monumento, tal como sugerida por Jacques Le Goff? No percurso da investigação, ao formular esta pergunta para mim mesmo em uma determinada situação, passei a me dar conta que isto ainda não estava muito claro, condição que exigiu um processo reflexivo, pensar o documento enquanto monumento,

caso contrário, poderia correr o risco de cair no mundo das palavras que nada dizem e, ao tratar o problema somente como uma questão de nomenclatura ou terminologia, continuar buscando nos documentos, mesmo anunciados como monumentos, a marca do que realmente aconteceu, como se estes fossem portadores de uma verdade inquestionável, restituidora de um passado autêntico.

Desta forma, não basta a afirmativa de que a tarefa principal do pesquisador passou a ser a própria elaboração do documento. Percebi que precisava me ocupar com a constituição do *corpus* documental da investigação e, sempre que possível, explicitar a maneira como elaborei, o estatuto que atribui e o tratamento que dispensei à massa de elementos considerados como documentos e transformados em dados de pesquisa. Para isso, foi preciso definir a maneira de articular o material estudado e constituir o tecido documental, para não pensar que o pesquisador constrói sua trama a partir de uma linha original, essencial, que existiria antes mesmo de sua ação, como se o seu trabalho pudesse ser comparado com o ofício do velho tecelão, a quem bastam fibras de boa qualidade, esmero e boa técnica para a produção dos mais belos e resistentes tecidos. Valendo-se da mesma metáfora, é o próprio historiador que produz o seu fio, tendo em vista o tecido que deseja urdir.

Em que pese a importância de algumas transformações que o século XX viu acontecer, como a revolução documental e tecnológica, a ampliação do conteúdo do termo documento e a contribuição dos pressupostos metodológicos da história serial, aliada ao uso do computador, é importante ter presente que todos esses processos por si próprios não garantem ao documento o estatuto de monumento. Deste modo, a operação de transformar os documentos em monumentos depende muito mais da ação de quem investiga, que não poderá deixar de considerar que os documentos são produzidos a partir das relações de poder que se constituem no interior de uma sociedade, nas mais diferentes épocas. Tem o pesquisador a tarefa de pôr em evidência as condições de produção histórica dos documentos, levando em consideração o fato de que são construídos segundo relações de forças que se enfrentam nesta mesma sociedade. Segundo Jacques Le Goff,

(...) o documento não é inócuo. É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (1996, p. 547)

Sendo assim, o documento só poderá ser tratado como monumento na medida em que o historiador demonstrar como foi construída sua roupagem e que forças atuaram para sua elaboração. Este duplo trabalho, o da construção/desconstrução, traz consigo a abertura de novas possibilidades para o documento, alargando o seu potencial e problematizando-o como um lugar de muitas verdades. A operação de transformar os documentos em monumentos coloca claramente a possibilidade de relativizar a força de verdade que o documento costuma evocar, talvez uma das questões centrais à pesquisa no campo das ciências humanas. Le Goff expõe de maneira interessante esta questão:

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica – sempre útil, decerto – do falso, devem superar esta problemática porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (1996, p. 548).

A partir destas teorizações procurei construir e organizar o corpus documental. Como já explicitado anteriormente, os documentos inicialmente selecionados para a investigação foram as narrativas de memórias, as imagens, em diferentes suportes e materiais impressos como jornais, revistas, cartazes, livros, manuais escolares, além de

objetos audiovisuais, como filmes e documentários. Ao longo do percurso, entretanto, outros materiais foram sendo incorporados ao trabalho e transformados em dados de pesquisa, como é o caso de uma camiseta estampada com uma reprodução do Quarto Stato e vendida por um ambulante na Praça de Alfândega, no centro de Porto Alegre, para citar um exemplo. O expressivo volume de materiais impôs algumas dificuldades na organização do corpus empírico, pois um dos desafios tornou-se justamente a articulação desta variedade de documentos.

Uma das inquietações direcionou o foco para as relações que precisavam estabelecidas entre documentos orais e documentos escritos. Este debate não é novo, por isso mesmo não pretendo instalá-lo neste texto, a não ser como forma de explicitar a maneira como foram trabalhados os documentos que serviram à investigação, sejam eles orais ou escritos. Gwyn Prins (1992, p. 166) nos ensina que “o relacionamento entre as fontes escritas e orais não é ‘aquele da prima-dona e sua substituta na ópera: quando a estrela não pode cantar, aparece a substituta: quando a escrita falha, a tradição sobe ao palco’. Isto está errado”. Desta forma, várias leituras me levaram a considerar que não se tratava, *a priori*, de hierarquizar documentos, de considerar alguns mais importantes do que os outros, mas que era minha tarefa contextualizá-los a partir do problema de pesquisa. Passei a perceber que era a problemática que deveria orientar a seleção e articulação dos documentos.

Os documentos orais, assim como os escritos, precisam ser analisados em sua complexidade. Mais importante que tratar os documentos orais como arquivos provocados (também o são os documentos escritos), precisamos examinar o que estes documentos provocam, o que desafiam. Antes de procurar aquilo que podem oferecer de verdadeiro, imutável e definitivo, precisamos valorizar aquilo que oferecem de transitório e contingente. Não se pode dizer, *a priori*, que documentos escritos são mais importantes, confiáveis ou fecundos que os documentos orais, ou vice-versa, pois estes são atributos que só podem ser construídos e valorizados no percurso de cada pesquisa.

Neste caso, o contexto da investigação reservou funções e lugares diferenciados para o oral e o escrito pois, de um lado, a descrição do circuito da imagem *Il Quarto Stato* foi possibilitada pelos documentos impressos e visuais e, de outro, as memórias que se

produziram a partir da referida obra somente puderam ser conhecidas e analisadas através dos documentos orais. O desejo de urdir este tecido documental de maneira coerente refletiu-se em dois procedimentos: o primeiro, não confrontar documentos orais e escritos como forma de extrair verdades de cada um deles, e o segundo, considerar a capacidade das narrativas de memória em evocar outros tipos de documentos. Foi dispensado todo um cuidado em não comparar documentos orais e escritos, esperando que um pudesse denunciar as fraquezas e debilidades do outro, mas procurou-se articulá-los operando pela lógica da complementaridade, não para suprir lacunas que os documentos escritos ou orais deixaram em aberto, mas como uma maneira de potencializar o alcance de ambos por sua contrastação.

Um exemplo? Entender os contextos de produção e circulação do filme 1900, entrar em contato com as idéias de seu diretor por meio de entrevistas publicadas em revistas especializadas em cinema e conhecer um conjunto de críticas veiculadas em determinados jornais brasileiros são procedimentos que ajudaram a compreender as razões que levaram este filme de Bernardo Bertolucci a ser fortemente evocado pelas memórias que foram produzidas pelos narradores tendo o Quarto Stato como evocador. Isto quer dizer que o conteúdo dos documentos escritos passou a ajudar a entender a substância dos documentos orais. E aqui eu não estava preocupado se o depoimento anunciava com precisão a data de estréia do filme no Brasil ou se o narrador equivocou-se ao intitulá-lo “A classe operária vai ao paraíso”, como aconteceu em certa situação, pois o meu desejo de saber relacionava-se muito mais à linha explicativa e ao sentido de inteligibilidade através dos quais o entrevistado narrava suas experiências e história de vida. Estava mais interessado em analisar as condições de emergência da narrativa e como, através dela, os entrevistados procuravam produzir a si mesmos através das memórias.

O segundo procedimento de abordagem dos documentos orais e escritos relacionou-se à impressionante capacidade da memória, materializada nos documentos orais, em evocar uma série de documentos escritos que vieram enriquecer e qualificar o percurso da investigação. O Quarto Stato se mostrou um poderoso evocador de memórias ao mesmo tempo em que as lembranças produzidas passaram a fazer referências a outros suportes onde a obra foi veiculada. Foi nestas condições que senti aumentar o meu interesse pelo

circuito da imagem, pois além das indicações dos entrevistados, eu próprio me empenhei numa busca por outras inscrições espaço-temporais do quadro de Pellizza da Volpedo, procurando entender melhor os contextos por onde circulou e as possibilidades de apropriação em que resultou envolvido. Publicações historiográficas, livros de arte, Biblioteca Pública de Porto Alegre, Consulado da Itália, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foram espaços que visitei buscando informações sobre *Il Quarto Stato*. O resultado desta operação está demonstrado no primeiro capítulo do trabalho.

Tais reflexões sugerem que a operação de interpelar um documento precisa ser feita de tal maneira que não deve eliminar a possibilidade de sermos por ele interpelados, de sermos por ele surpreendidos. Não apenas questionar, mas se expor ao risco de ser questionado; não buscar as certezas, mas exercitar as dúvidas. Também precisamos estar atentos para o fato de que o mesmo documento pode se revestir de diferentes significados e sentidos de acordo com o contexto da pesquisa. Desta forma, trata-se de não aprisioná-lo num sentido único, mas libertá-lo das impressões primeiras e das interpretações definitivas. O documento é plural, é múltiplo e precisamos entendê-lo como sinal, como sintoma e não como portador de uma identidade única e imutável.

Pelos aprendizados nas situações de entrevista, posso afirmar que, particularmente, as relações que estabeleci com os narradores foram por demais importantes para minha trajetória intelectual. Cada vez mais me convenço que a tarefa de interagir com pessoas exige sensibilidade, respeito e tolerância e pode ser esta uma das diferenças significativas entre o trabalho com documentos orais e escritos. Para alguns autores, o documento escrito é mais vulnerável à manipulação do historiador, pois estando à disposição deste, permite muitas operacionalizações que, por questões éticas e humanas, seriam impensadas com os entrevistados. Citando Etienne François:

Que esta relação, diferente daquela que o historiador mantém com uma documentação inanimada, é de certa forma mais perigosa e temível, nem é preciso lembrar: uma testemunha não se deixa manipular tão facilmente quanto uma série de estatísticas, e o

encontro propiciado pela entrevista gera interações sobre as quais o historiador tem somente domínio parcial. (2001, p. 9)

Preocupado com os aspectos éticos na construção dos depoimentos orais, procurei sempre observar os limites da palavra e do silêncio dos entrevistados. Naquelas interlocuções mais difíceis, passei a perguntar se o domínio da entrevista pertence ao pesquisador que está investido da vontade de saber e que, pelo seu próprio trabalho, domina os processos de coleta e análise de dados a respeito do mundo, ou este domínio é exercido pelo entrevistado, sujeito que ocupou determinados lugares, vivenciou experiências e que elabora uma narrativa para lembrá-las. Cada vez mais eu me convencia que a entrevista, considerando a relação construída entre pesquisador e pesquisado, precisa ser considerada como um lugar de conflito, e por isso mesmo, local de acertos e negociações.

A fim de instalar uma situação de equilíbrio para o evento ou mesmo para impor o domínio sobre sua realização, o pesquisador pode cair na tentação, consciente ou não, de recorrer a expedientes inquisitoriais, como elaborar perguntas que confundam o narrador, ou, na ânsia de estabelecer um clima de “seriedade” e “verdade” ao trabalho, pode fazer intervenções que agridam o entrevistado, suas experiências e suas narrativa, ao perceber discontinuidades, contradições e divergências entre os diferentes momentos da entrevista. Mais uma vez recorro aos seminários da professora Maria Stephanou:

a utilização de relatos sobre a vida de alguém, sobre si mesmo, tem como objetivo menos a busca da verdade destes depoimentos e muito mais a identificação das condições para que determinada narrativa se constitua; devemos fazer perguntas que desenvolvam o depoimento do entrevistado, evitar confundí-lo; o fundamental é criar uma situação de confiança; não se trata de obter respostas e sim de fazer perguntas que estimulem a narrativa.

A maneira como os sujeitos elaboram suas memórias, constroem suas narrativas, já pode ser tomado como um dado de pesquisa e não precisamos vasculhar a alma e o espírito

de nossos entrevistados como fazem os escafandristas explorando as profundezas das águas. Não se trata de extorquir uma confissão, mas é preciso entender a complexidade que envolve a situação da entrevista e as possibilidades de dizer algo.

O trabalho de organização e análise do *corpus* empírico foi dificultado sobremaneira pelo excessivo número de entrevistas realizadas. A ampliação do número de entrevistados, inicialmente previsto para seis, foi um procedimento adotado para atender a uma das sugestões da banca examinadora do projeto de dissertação. Entretanto, esta passou a ser uma necessidade da pesquisa na medida em que provocou o contato com maior número de entrevistados que, ao falarem das variadas experiências e dos diferentes contextos através dos quais interagiram com *Il Quarto Stato*, explicitaram melhor a maneira pela qual a memória ressignifica e atribui novos sentidos para vivências anteriores, de acordo com as identidades que se pretende legitimar e com as possibilidades de aceitação pública dos eventos vividos no passado e lembrados no presente.

A decisão de transcrever as entrevistas na íntegra decorreu da vontade e da disponibilidade de ouvir os narradores de uma maneira ao mesmo tempo intensa e tolerante, aproveitando o conjunto dos seus depoimentos, e não somente o que neles referia-se explicitamente ao Quarto Stato. Ao longo do trabalho, passei a considerar a pertinência dessa opção metodológica, pois a capacidade da imagem de provocar a evocação de contextos, e não simplesmente de lembranças particulares, só fez aumentar a importância da entrevista como um todo. Ao mesmo tempo, percebi que uma escuta sensível precisava se envolver muito mais com a vontade de falar dos entrevistados do que com a necessidade de ouvir do pesquisador. Cabe ressaltar que a disposição para ouvir não foi produzida a partir de um espírito solidário, nem de uma postura benevolente. Ao contrário, me dei ao trabalho de ouvir, transcrever e analisar intermináveis depoimentos, mesmo quando estes não atendiam às minhas expectativas, porque sabia que eram estas extensas narrativas que enriqueceriam meu entendimento sobre a maneira como os sujeitos produzem suas memórias tendo o Quarto Stato como evocador.

Ao sair para o trabalho de campo, muitas vezes me interroguei sobre o melhor encaminhamento a dar para a entrevista caso o narrador não respondesse ao que eu estivesse lhe perguntando ou não se disponibilizasse a falar sobre os temas referentes às

questões de pesquisa. Certamente que a resposta era sempre a mesma – “o melhor que tenho a fazer é ouvir” – afirmava para mim mesmo, na quase certeza de que a fala se torna indomável quando abrimos espaço para que ela possa se materializar. Ouvir é também perder o controle. Isto me fez pensar que a entrevista de história oral é o evento em que podemos, ou devemos, exercitar a arte da escuta. De uma certa maneira, todas as informações e explicações a nós confiadas pelos interlocutores podem se tornar importantes para o trabalho, pois através delas podemos montar estratégias, construir pontes, constituir caminhos e atalhos, pensar relações. Enfim, criar condições que possibilitem interpelar os entrevistados de maneira a estimulá-los a falar sobre os assuntos dos quais gostaríamos de escutá-los. Sob a aparente falta de importância de determinados assuntos anunciados, muitas outras coisas importantes podem estar sendo ditas, inclusive coisas que possibilitem uma melhor percepção dos humores, hábitos, gostos, crenças, ódios, amores e preferências de nossos entrevistados, que tanto contribuem para aumentar a confiança. “Eu parava de escutar o que eu podia extrair da narrativa e começava a ouvir a pessoa toda”, afirma Antoinette Errante (2000, p. 153), comentando sobre como instalava relações de confiança com seus entrevistados, na tentativa de que eles pudessem atender suas expectativas de pesquisa.

A disponibilidade para ouvir precisou ser exercitada até mesmo, ou principalmente, quando não concordava com as declarações feitas pelos entrevistados. Por exemplo, “*nosso país é, era e sempre será, na minha cabeça, um exército de reservas para tudo que puderem tirar ou sugar desta nação*”, “*coitado do Rio Grande do Sul, coitado do povo do Rio Grande do Sul, sempre atrasado*”, “*o gaúcho é muito prepotente, não tem toda esta cultura que ele acha que tem*”, “*eu penso que o ser humano, em sua maioria, em sua grande maioria, pra mim não devia nem existir, são seres indesejáveis*”, afirmações feitas por um dos entrevistados, fizeram perceber a necessidade de praticar a escuta paciente, compreender a importância de não emitirmos juízos de valor sobre as narrativas que estamos ouvindo, principalmente quando as pessoas que estão participando de nossas pesquisas pensam de maneira radicalmente diferente de nós. O contrário também é uma situação que demanda vigilância, pois assim como não rechacei certos depoimentos por não concordar com seu conteúdo, procurei ter cuidado para não deixar me envolver nem capturar por belas e interessantes narrativas, a ponto de considerá-las como descrições fiéis

da realidade vivida, portanto as únicas a serem respeitadas. Ao longo do trabalho, percebi que uma das dificuldades foi justamente o desafio de não me curvar diante dos depoimentos, nem dar-lhes as costas em definitivo.

Contudo, a preocupação com os aspectos éticos que dizem respeito à construção dos depoimentos orais e a sua utilização, conduziu a um demorado processo até que as narrativas estivessem prontas para serem trabalhadas na investigação. Inicialmente, estabeleci contatos informais com os entrevistados, explicando-lhes os objetivos da pesquisa e colhendo suas sugestões sobre como os encontros poderiam ocorrer de maneira mais confortável e satisfatória para eles. Nesta oportunidade, fazia referência ao Termo de Consentimento Informado, explicando que através deste instrumento poderiam, ou deveriam, autorizar o uso dos depoimentos.

A assinatura do documento no início do trabalho teria sido mais cômoda e segura, pois tornaria garantido o aproveitamento da narrativa. Entretanto, não foi o que aconteceu. Não sei se por motivo de constrangimento ou por um dilema ético de minha parte, preferi seguir um percurso diferente até obter a assinatura dos entrevistados no referido termo. Depois de realizar todas as entrevistas e transcrevê-las na íntegra, devolvi os textos aos narradores para que eles pudessem fazer a leitura e realizar as devidas alterações que julgassem necessárias. Agendava, então, um outro encontro para apanhar o material, ocasião em que solicitava o documento de autorização devidamente assinado.

Do primeiro contato até a assinatura do Termo de Consentimento os entrevistados mostraram as mais diversas reações. Dois mais aflitos me ligaram já no dia seguinte relatando seu descontentamento com o conteúdo de suas narrativas e que gostariam de retificá-las. Um pesquisado telefonou-me dois dias depois argumentando que seu depoimento ficara muito incompleto, que muito ainda teria a falar sobre os assuntos tratados e que talvez não fosse interessante esperar uma semana para voltarmos a conversar. Outros dois entrevistados pediram um tempo maior para fazer correções nos depoimentos quando se depararam com o teor do documento de autorização. Um dos narradores, como já relatado, negou-se a liberar o depoimento na íntegra, restando alguns poucos parágrafos autorizados, ainda assim devido a uma certa insistência de minha parte. De certa forma, esta tentativa de controle das narrativas por parte dos entrevistados não deixa de ser algo

que chama a atenção para uma das idéias que venho defendendo ao longo da investigação, que é a de que os sujeitos produzem suas memórias buscando construir um passado satisfatório com o qual consigam conviver, como sugere Alistair Thomson, sem esquecer das identidades que procuram legitimar no presente.

A operação de recolher o Termo de Consentimento Informado no final do trabalho, junto a cada entrevistado, foi um fato desta investigação e pode ser encarado como uma maneira de demonstrar que eles eram os “donos” de seus depoimentos durante todo o percurso da pesquisa. Entretanto, cabe ressaltar que não se trata de afirmar que não se deva recolher o documento de autorização antes de iniciar as entrevistas, como forma de garantir o seu aproveitamento, ou que os depoimentos resultariam prejudicados ou menos “verdadeiros” caso este procedimento fosse adotado. Como não busco verdades nas narrativas e sim a identificação das condições a partir das quais elas são construídas, penso que as ocasiões mais adequadas para solicitar a autorização são resultados de escolhas que devem ser tratadas a partir de diferentes posturas metodológicas adotadas pelo pesquisador, que deverá estar atento, no momento de sua análise, para as possibilidades de interdição em uma narrativa cuja publicação já foi autorizada antes mesmo dela se constituir.

A tarefa seguinte foi o estudo dos depoimentos para que eu pudesse analisar como os sujeitos produziram suas memórias tendo a imagem *Il Quarto Stato* como evocador. O primeiro passo foi a realização de diversas leituras para identificar elementos comuns entre as narrativas e os elementos diferenciadores de cada uma delas, procedimento realizado na tentativa de perceber quais os temas mais lembrados nas falas dos entrevistados.

A decisão de transcrever diário e entrevistas para o suporte digital facilitou sobremaneira a tarefa de construir alguns dados de pesquisa bastante interessantes, pois foi através do resultado da busca de palavras e expressões mais recorrentes que pude começar a pensar em algumas variáveis para agrupar os depoimentos. Por exemplo, a palavra “política” e a expressão “partido político” foram citadas aproximadamente 444 vezes durante as entrevistas, a recorrência mais expressiva entre todas as outras. Depois, as palavras “trabalho” e “trabalhadores” foram utilizadas cerca de 377 vezes, além das 248 vezes que aparecem os termos relativos à profissão de cada entrevistado. A palavra “família” apareceu por volta de 196 vezes. Lógico que outras expressões também tiveram

uma recorrência significativa, porém em menor volume, como é o caso das palavras greve, sindicato, operário, vida, significado, transformação, somente para citar outros exemplos.

Após esta tarefa voltei a reler várias vezes as entrevistas, já pensando mais atentamente sobre possibilidades de agrupamentos para as narrativas. Isso resultou numa certa segurança no momento da análise dos dados, pois ao operar sobre as variáveis que as próprias narrativas indicavam, eu me senti mais à vontade para construir uma rede de sentidos, valorizando, sobretudo, as riquezas do material empírico produzido junto aos entrevistados.

A tabulação das palavras e expressões mais recorrentes e as exaustivas leituras das entrevistas possibilitaram-me pensar a organização das narrativas a partir de recortes e agrupamentos que levaram em conta os seguintes eixos temáticos:

- Referências a imagens em geral
- Referências à imagem *Il Quarto Stato*
- Memórias políticas
- Memórias de trabalho
- Memórias de família
- Memória e identidade
- Relações da imagem *Il Quarto Stato* com os suportes que a veicularam
- Imagem *Il Quarto Stato* e utopias políticas

Passei a confeccionar grandes painéis para articular os depoimentos dos entrevistados de acordo com as temáticas mais evocadas. “Tema”, “quem fala” e “o que fala” foram as informações explicitadas nos painéis, espaços onde fui dispendo trechos das narrativas referentes a cada um dos assuntos acima enumerados, que proporcionou, aos poucos, construir um olhar bastante amplo e complexo sobre o conjunto de todos os depoimentos orais. Este foi um momento rico da pesquisa, pois através dele pude começar a

estabelecer e multiplicar relações entre as narrativas, procedimento que possibilitou a escrita do capítulo sobre memórias da imagem do modo como ele está apresentado no trabalho. Aos poucos fui percebendo que o conhecimento surpreendente e renovado, aquele que no início do capítulo manifestei vontade de construir, só seria possível se colocasse os documentos a “conversar entre si”. Uma competente articulação entre as teorias e os dados empíricos fazia-se necessária, sem dúvida, mas eu percebia que era preciso avançar, propor relações entre os documentos orais, escritos e visuais, entre vários momentos da narrativa de um mesmo entrevistado, entre narrativas de diferentes entrevistados. Era necessário construir relações que articulassem as imagens com as memórias, ao mesmo tempo em que também pudessem dar conta de demonstrar como, através delas, os sujeitos tentam produzir-se a si e aos outros. A organização metodológica assumida me levou a transformar o acúmulo de dados, soltos e desconexos, em um mosaico de idéias e palavras que colaborou para a compreensão de como um conjunto de entrevistados produziu determinadas memórias tendo a imagem *Il Quarto Stato* como evocador.

Dois outros procedimentos metodológicos orientaram o desenvolvimento do trabalho. O primeiro deles foi a tentativa de pautar a investigação pela lógica da descoberta. As turbulências do início do percurso, desdobradas nas dificuldades e adiamentos de escolhas, quase direcionaram a pesquisa a uma simples operação para verificar determinados fenômenos, em torno dos quais eu já havia construído tranqüilas certezas. Parece que seria bem mais fácil reunir uma bibliografia, fazer a sua leitura e logo em seguida tentar aplicá-la a um objeto de estudo, sem correr riscos, sem sobressaltos, percorrendo um caminho que eu já sabia, de antemão, onde resultaria. Porém, a orientação competente da Professora Maria Stephanou e a interação com dois belos textos de Gaston Bachelard instalaram um processo reflexivo que conduziu a pesquisa e o pesquisador a encontrarem uma maneira diferente de compreender e se relacionar com o conhecimento científico. Bachelard afirma que o pensamento científico contemporâneo está marcado pela imbricação entre racionalismo e empirismo, doutrinas filosóficas que se complementam, que se mostram inseparáveis, mas que não se constituem, cada uma a seu lado, como absolutas. Não existe real e racional independentes, mas constituindo-se numa relação. Segundo Bachelard,

[...] o empirismo e o racionalismo estão ligados no pensamento científico, por um estranho laço, tão forte como o que une o prazer à dor. Com efeito, um deles triunfa dando razão ao outro: o empirismo precisa ser compreendido; o racionalismo precisa ser aplicado. Um empirismo sem leis claras, sem leis coordenadas, sem leis dedutivas não pode ser pensado nem ensinado; um racionalismo sem provas palpáveis, sem aplicação à realidade imediata não pode convencer plenamente. (1974 p. 162)

Este mesmo pensador insiste que neste movimento incessante entre o real e o racional uma direção precisa ser sobrevalorizada: “a que vai do racionalismo à experiência”. Ora, este tratamento privilegiado dado à teoria, pode levar o pesquisador a correr o risco de enquadrar os fenômenos investigados em sistemas teóricos prontos e fechados, não deixando espaços para a descoberta. Trabalharíamos, assim, sabendo exatamente o lugar aonde chegar, sem novidades, sem surpresas, nem para nós mesmos. Porém, embora o vetor epistemológico movimente-se, inicialmente, do racionalismo à experiência e que a tarefa do racional seja demonstrar o real, Bachelard nos alerta que, ao procurarmos no real aquilo que contradiz conhecimentos anteriores, ao exercermos a dúvida, ao exercitarmos o estranhamento, estaremos produzindo conhecimentos para argumentar a ratificação ou retificação do racional. Nada de certezas, estabilidades e convicções, mas sim dúvidas, interinidades. Nenhum chão seguro sob nossos pés.

Cabe lembrar que foi o risco da descoberta que tornou o trajeto da pesquisa mais interessante pois, diferente de outros trabalhos, onde questões afetivas anulam em seus autores a possibilidade do desassossego, esta investigação foi pautada constantemente pela surpresa. O pouco conhecimento que eu dispunha sobre *Il Quarto Stato*, a respeito do seu contexto de produção, da intensa circulação nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil e sobre a maneira intensa como interpelou sujeitos militantes em suas mobilizações políticas neste período, fez com que a pesquisa me proporcionasse constantes e inesperadas descobertas. Um exemplo disto foi a descrição do circuito da imagem, planejada, no início, para acontecer unicamente a partir das referências dos entrevistados em suas narrativas. Entretanto, na medida em que a investigação avançava, com a realização de novas

entrevistas, com a leitura de textos de Ulpiano Bezerra de Menezes, com as mensagens eletrônicas que chegavam informando vários suportes por onde a imagem circulou, me senti entusiasmado em também pesquisar outras inscrições espaço-temporais da obra de Pellizza da Volpedo, condição que obrigou a ampliar a proposta inicial do trabalho. Provavelmente, o material produzido nesta busca, se abordado a partir de um outro enfoque, pode servir à elaboração de outra dissertação.

Mas por que insisto nestas reflexões? Justamente para sugerir que operar pela lógica da descoberta é possibilitar que o conhecimento se torne indomável, fazendo com que, muitas vezes, o próprio pesquisador perca o controle sobre aquilo que está produzindo, precisando direcionar o seu trabalho para um caminho antes não imaginado. No caso específico desta investigação, a lógica da descoberta fez com que as questões de pesquisa precisassem ser constantemente atualizadas de acordo com as informações e os novos conhecimentos que iam sendo construídos. Depois das leituras de diferentes textos teóricos, após a identificação de outras inscrições espaço-temporais da imagem ou mesmo depois da elaboração de novas narrativas junto aos entrevistados, percebi que o real sobre o que eu estava operando já não era mais o mesmo do dia anterior, condição que exigiu uma certa disponibilidade para repensar constantemente as questões que orientavam a problemática da pesquisa.

É importante ressaltar, ainda, que a lógica da descoberta não prescinde dos saberes construídos anteriormente. A busca do conhecimento sobre um fenômeno não parte de uma total ignorância, de um não-saber absoluto. Pelo contrário, a descrição e as reflexões instaladas desde o início deste capítulo demonstram que a delimitação de nossos temas e problemas de pesquisas, e a construção de nossos objetos de investigação, partem de *a priori*, ou seja, de juízos construídos a partir de estudos e por experiências. Nesta perspectiva, não há observações em estado puro, pois todos os olhares que lançamos sobre os fenômenos estão, de alguma forma, impregnados de um pouco de nós. Neste caso, é preciso exercitar a construção de caminhos investigativos “não rígidos”, onde os *a priori* possam ser considerados como idéias e pensamentos tornados possíveis pela nossa experiência, pela nossa trajetória intelectual, pelas nossas leituras, por nossas escolhas teóricas anteriores, enfim, pela nossa forma de tentar ser, estar e se produzir no mundo, e

nunca como um mecanismo bloqueador de novas idéias ou inibidor do anúncio de novos conhecimentos.

Neste sentido, outro procedimento metodológico privilegiado neste trabalho foi a utilização de diferentes referenciais teóricos, quando não se constituíram como teorias conflitantes, mas quando a complexidade do fenômeno estudado assim exigiu. Para Bachelard, “não há fenômeno simples; o fenômeno é uma trama de relações. Não há natureza simples, substância simples; a substância é uma contextura de atributos” (1974, p. 322). Cada teoria pode explicar parcelas dos fenômenos a partir de determinado ângulo, em momentos historicamente determinados. Muitas vezes, a complexidade da tarefa de imbricar as questões da imagem e da memória na mesma problemática, exigiu a aproximação de diferentes autores, operação que levou a compreender que a competência metodológica de uma pesquisa pode residir na capacidade de agrupar em torno de um objeto ou de um fenômeno, teorias que possam dar conta de explicá-los.

No caso deste trabalho, à medida que a investigação avançava, fui percebendo a necessidade de lançar mão de diversas teorias, não conflitantes epistemologicamente, para construir e compreender o objeto de estudo e dar conta de melhor resolver parcelas da problemática proposta. Neste sentido as idéias de Roger Chartier, Ulpiano Bezerra de Meneses e Alistair Thomson foram presenças imprescindíveis no percurso da pesquisa, assim como todas as outras obras referenciadas na bibliografia. Foi este conjunto de autores, ora tomados individualmente a partir de seus campos de investigação específicos, ora articulados pela vontade, pelas leituras e pelas relações propostas pelo pesquisador, que tornaram possível a consecução da investigação, que se pretende como uma pequena contribuição para as discussões que se travam em torno das relações imagem & memória.

Para encerrar, é necessário chamar a atenção de que tão importante quanto a decisão de não procurar verdades é o desejo de que este trabalho também não estabeleça verdades, isto porque ele não significa nada além do que uma incompletude da pesquisa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em que pese a incompletude da pesquisa e a vontade que temos de continuar refletindo sobre os temas e problemas que nos propomos a investigar, a verdade é que a escrita precisa ter um final. E este final nada mais é do que uma breve parada, um exercício de distanciamento necessário para que tenhamos condições de estranhar a nossa própria produção intelectual, e assim podermos voltar a ela com o olhar de estrangeiro, dispostos a nos inquietarmos com algo que, pela imersão e pelo envolvimento, já nos parece por demais familiar.

Cabe ressaltar que este trabalho se dedicou a produzir idéias. Algumas, menos interessantes, provavelmente vão ter uma vida muito curta e se encerrarão nos próprios limites destes escritos, enquanto outras, mais fecundas, poderão servir como objeto de estranhamento e ponto de partida para outras pesquisas.

Assim, passo a algumas breves considerações sobre os conhecimentos produzidos ao longo da investigação, não sem antes dizer que este pequeno parêntese, aberto à guisa de conclusões, não consegue e nem pretende dar conta de apresentar a complexidade de certas idéias que na dissertação foram desenvolvidas. Ademais, cabe também ressaltar que muitas “considerações finais” já foram anunciadas ao longo do texto, em pequenos parágrafos conclusivos a respeito de certas discussões que estavam sendo travadas, por isto mesmo é que vou privilegiar, neste espaço, o anúncio de algumas relações entre imagem e memória que, a meu ver, merecem ser realçadas.

Ao fazer referências a um estudo de Ivan GasKell, Ulpiano Meneses relata que uma das preocupações do autor é com as “relações entre objetos, entre pessoas e objetos, entre pessoas mediatizadas por objetos”. De certa forma, o processo de trabalho experimentado durante esta investigação produziu inquietações muito semelhantes. Em primeiro lugar, a relação entre objetos foi privilegiada pela decisão de operar com a noção de circuito, pois, muitas vezes, as diversas inscrições espaço-temporais de *Il Quarto Stato* foram pensadas de

maneira relacional às demais imagens que fizeram parte de determinados contextos por onde ela circulou. Também a idéia de que nenhuma obra existe separada do suporte em que é apresentada colocou em constante relação a imagem de Pellizza da Volpedo e os objetos que a veicularam.

Depois, a investigação esteve demais preocupada com a relação entre pessoas e objetos, visto que se ocupou constantemente das memórias que se produzem tendo *Il Quarto Stato* como evocador. Por último, a pesquisa problematizou as relações entre pessoas mediatizadas por objetos, pois os narradores relataram que em determinada época de suas vidas foram fortemente interpelados pela obra de Pellizza da Volpedo que se articulou às suas mobilizações, atuando tanto em seus desempenhos individuais quanto nas suas intervenções sociais. Há que se considerar, ainda, que a relação pesquisador-pesquisado estabelecida na situação de entrevista não deixou de envolver pessoas mediatizadas pelo uso imagem.

Trabalhar com a idéia do circuito foi importante porque possibilitou estudar *Il Quarto Stato* a partir de sua materialidade inscrita em diferentes situações de uso, permitindo inferir que os processos de apropriação a que foi submetida não ficaram limitados a um único padrão de significação. As narrativas dos entrevistados sugerem considerar que não se pode postular uma relação direta entre as imagens e os sujeitos, pois os processos de recepção também são criativos e não se deixam aprisionar inteiramente pelos protocolos de leitura que acompanham os materiais visuais. Ademais, a interação dos documentos orais e escritos, a relação entre as narrativas de memória e as diversas inscrições espaço-temporais da obra de Pellizza da Volpedo, demonstraram a maneira como *Il Quarto Stato* ganhou força para se tornar um ícone ou emblema de determinadas tendências dos movimentos de esquerda, no final da década de 1970 e início dos anos 80.

A pesquisa demonstrou o potencial de *Il Quarto Stato* como um privilegiado evocador de memórias. O modo intenso como os narradores foram interpelados pela obra, a maneira como aderiram ao seu conteúdo político e a força dos protocolos de leitura que veicularam a imagem, fizeram aumentar sobremaneira a sua capacidade evocativa. Também não se pode esquecer que o fluxo de memórias foi ampliado sempre que *Il Quarto Stato* esteve associado a experiências bem sucedidas que ainda merecem ser lembradas,

quando fez parte de eventos relevantes da vida dos sujeitos ou quando se relacionou a vivências atualmente consideradas de extrema importância para os entrevistados. Além do mais, a imagem parece investida de capacidade para mobilizar afetos e paixões dos narradores, o que aumenta as possibilidades de ser evocada com mais facilidade pelas suas memórias, pois segundo Chartier (1998, p. 16), “ligada a atos essenciais da vida, a decisões ou a compromissos importantes, a imagem, apesar de objeto impresso em série, encontra-se investida de uma carga afetiva e de um valor existencial que a tornam única para quem a possui”.

Por certo que os modos de ver, e a forma como *Il Quarto Stato* foi apropriado em experiências passadas, atuam na maneira como os narradores, mediados pela imagem, passaram a lembrar suas histórias de vida. Entretanto, é necessário considerar que as memórias também constroem novos significados para aquilo que foi visto, atualizando constantemente os modos de ver. Isto decorre, provavelmente, da condição presente da memória e de sua capacidade de ressignificar e atribuir novos sentidos para vivências anteriores, o que faz pensar que as experiências do passado atuam no processo de produção de lembranças, ao mesmo tempo em que resultam por elas transformadas.

Marisa, ao evocar a experiência de interagir, na infância, com uma reprodução de *Il Quarto Stato*, relata que o quadro sempre lhe causou forte impressão e sempre teve um significado muito especial. “*Em plena década de 70, início dos anos 70, eu devia ter em torno de oito ou nove anos de idade, e era um momento também muito difícil no Brasil. Não se podia falar determinadas coisas, outras eram proibidas, não se falava de coisas que pudessem gerar controvérsias*”, comenta a entrevistada, afirmando que, mais adiante, passou a associar *Il Quarto Stato* a uma imagem representativa do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra no Brasil. Ora, este me parece um exemplo significativo para demonstrar como a memória atualiza as experiências anteriores, pois não se pode esperar que uma menina de oito anos, no início da década de 1970, efetivamente pudesse compreender os efeitos da ditadura militar no país ou associar a obra de Pellizza da Volpedo à luta pela terra no Brasil. Aqui se percebe, de modo muito claro, uma “razão” constituída no presente, o que faz pensar que o trabalho da memória atua na ressignificação

de vivências passadas, de acordo com o repertório de experiências que os narradores acumulam no presente.

Por certo que as memórias políticas foram as experiências que mais se fizeram presentes nas narrativas construídas a partir da imagem de Pellizza da Volpedo tomada como evocador. Isso se deve, em parte, aos significados notadamente sociais que a obra evoca, além de conseguir traduzir as intenções de determinados grupos de pertencimentos dos quais os entrevistados fizeram parte. Também a dimensão política de certas lembranças relaciona-se, provavelmente, ao modo como a obra se articulou às vivências e aos propósitos também políticos dos entrevistados.

Entretanto, as narrativas não fizeram referências somente às vivências políticas, por isso mesmo é que há de se considerar o caráter heterogêneo das memórias que se produziram mediadas por *Il Quarto Stato*. Isso se deve, em parte, à capacidade da imagem de evocar outros contextos que não os da militância, promovendo um fluxo de lembranças relacionadas a diversas experiências dos entrevistados. Também é interessante levar em conta que os posicionamentos políticos ganham a cena familiar e atravessam as relações de trabalho, contribuindo, assim, no processo de produção de heterogêneas memórias individuais e coletivas, motivadas por *Il Quarto Stato*.

Nas lembranças das vivências políticas, pode-se perceber a força da memória coletiva, cujos relatos foram intensamente marcados pelos posicionamentos de grupos de pertencimento, sejam eles comunistas, militantes estudantis ou membros de partidos políticos. Entretanto, quando as memórias de família resultaram fortemente marcadas por experiências políticas, elas se produziram muito mais na dimensão do relato da trajetória pessoal, onde os narradores procuraram falar da opção pela militância, da maneira como foram conduzidos à atuação política, ou do modo como buscavam harmonizar as atividades políticas com os compromissos familiares.

Um outro ponto que merece ser destacado é o modo como os narradores, através de suas memórias, procuram produzir-se a si mesmos, tentando construir passados e identidades com os quais consigam conviver no presente. Os depoimentos foram significativos no sentido de demonstrar como os entrevistados selecionaram experiências

bem sucedidas, na tentativa de produzirem identidades que gostariam de ver legitimadas e publicizadas. Percebi, também, que o trabalho da memória instalou um processo reflexivo que conduziu os narradores a pensarem quem foram, quem são atualmente, quem estão se tornando e quem gostariam de se tornar. Estas reflexões pareceram estar matizadas por uma referência coletiva, de avaliação das utopias com as quais se envolveram em tempos passados e de problematização sobre os projetos sociais que acreditaram e pelos quais lutaram. Entretanto, mais que uma reflexão sobre o mundo, o trabalho da memória colocou os narradores frente a uma avaliação de si, condição que tornou possível perceber que os desejos de mudar a sociedade não se separavam da intensa vontade de operar transformações em suas próprias vidas.

Por fim, o trabalho buscou chamar a atenção para a indissociabilidade entre ética e história oral, procurando demonstrar que a tarefa de ouvir histórias de vida precisa estar fortemente preocupada com os procedimentos éticos e humanos. A consideração da entrevista como um espaço de articulação entre a palavra e o silêncio sugere que devemos exercitar humanidade e respeito com nossos interlocutores, observando, e muitas vezes acatando, sua necessidade de calar ou suas possibilidades de falar. De minha parte, gostaria de evidenciar que os procedimentos metodológicos envolvendo a construção dos depoimentos orais, demoradamente explicitados na terceira parte do trabalho, levaram em conta os aspectos éticos, tanto na situação de entrevista quanto na utilização das narrativas. Busquei evitar uma relação de opressão sobre os narradores, mudando o enfoque da interlocução, quando assim se fez necessário. Procurei realizar uma escuta “sensível”, solidária com o lugar de cada entrevistado no campo das relações sociais, respeitando o movimento de suas narrativas, entendendo sua necessidade do silêncio e ao mesmo tempo mostrando-me disponível para escutar-lhe a palavra.

Considero importante ressaltar que certos pesquisadores argumentam que a história oral constitui-se como uma metodologia não muito confiável, pois depende de uma memória muitas vezes falível e enganadora e preferem trilhar os caminhos “seguros do documento escrito”. De minha parte penso que os pesquisadores que utilizam a história oral tem plena consciência dos riscos que correm e, por isso mesmo, vejo esta metodologia como um campo fecundo de possibilidades de comunicação entre os aspectos teóricos e os

metodológicos, um campo onde a teoria e a empiria apresentam-se imbricadas e questionando-se mútua e freqüentemente, como se conversassem. Enfim, no lugar onde muitos pesquisadores mostram-se vulneráveis a sentimentos de desconfiança e decepção, os praticantes da história oral experimentam e buscam forças para abrir novas frentes e novas possibilidades de trabalho.

Para finalizar, cabe também registrar que colocar um ponto final na dissertação tornou-se para mim uma tarefa tão penosa quanto o enfrentamento das dificuldades das escolhas que acometeram o início do trabalho, pois o risco eminente de não ter dado conta de todas as problematizações anunciadas ao longo do percurso contribuiu sobremaneira para a indecisão e insegurança em dar a pesquisa por encerrada, mesmo temporariamente. Ademais, cada vez que olho para as paredes de minha casa ainda cobertas pelos grandes painéis onde estão dispostas e ordenadas as narrativas dos entrevistados, experimento um sentimento de ansiedade por enxergar ali um sem-número de relações que eu não propus, por identificar naquele material a possibilidade de inúmeras outras formas de organizá-lo, por perceber claramente aquilo que minha pesquisa não se tornou.

Talvez uma maneira mais confortável para se relacionar com estas dificuldades é aceitar que pesquisas são incompletas, pois os pesquisadores as realizam de acordo com seus repertórios de conhecimentos e experiências, comprometidos que estão com a sociedade em que interagem. A partir desta perspectiva, multiplicam-se as abordagens e democratizam-se os enfoques, de acordo com a trajetória política e intelectual de cada pesquisador. Além disso, neste final de percurso, uma das sensações que experimento é a da transitoriedade do saber. Tenho a impressão que todos os conhecimentos são provisórios, e quando não conseguem mais dar conta de explicar as tramas do real, são retificados por um saber novo. Desta forma, não existem conhecimentos velhos, ultrapassados, senis. Todos eles, de certa forma, a seu tempo, propuseram-se a compreender e explicar a realidade e aqueles que lhes sucederam são agora suas extensões. Embora possa parecer que todas as coisas sobre determinado tema já foram problematizadas em outras investigações, anuncia-se a possibilidade de explicar o real, ou fragmentos dele, a partir de outros ângulos, a partir de outros aspectos, a partir de um outro lugar. Somente

através desta compreensão é que nossas pesquisas se tornam possíveis, aceitáveis e necessárias. Parece mesmo que esta história não tem fim...

## REFERÊNCIAS

- ALONSO, Sara. Os Tembé e a relação pesquisador-pesquisado. In: **História Oral**, n.4, 2001, p. 121-140.
- AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. In: **História**. Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 1982, p. 125-136.
- AMADO, Janaína. A culpa nossa de cada dia: ética e história oral. In: **Projeto História**. São Paulo, n. 15, abr. 1997, p. 145-155.
- AZEVEDO, Raquel. O discurso das imagens libertárias. In: RAGO, Margareth & GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira (orgs.). **Narrar o passado, repensar a história**. Campinas, SP: UNICAMP, 2000, p. 309-340.
- BACHELARD, Gaston. A filosofia do não: filosofia do novo espírito científico/ O novo espírito científico. In: **Coleção Os Pensadores**, São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BARBIER, René. A escuta sensível em educação. In: **Cadernos da ANPED**, Porto Alegre, ANPED, n. 5, 1993, p. 187-216.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERGER, John. [ensaio] 1. In: BERGER, John. Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 9- 36.
- BECKER, Jean-Jacques. O handicap do a posteriori. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p. 27-31.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1975, p- 57-74.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 3- 28.
- BITTENCOURT, Circe. Livros didáticos entre textos e imagens. In: **O saber histórico na sala de aula**. São Paulo, Contexto, 1997, p. 69-90.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, o Memorioso. In: **Prosa completa**. Barcelona: Ed. Bruguera, 1979, v. 1., p. 477-484.

- BRAND, Antônio. História oral: perspectivas, questionamentos e sua aplicabilidade em culturas orais. In: **História Unisinos**, v. 4, n. 2, 2000, p. 195-227.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAMBATTI, Luiz. **Locatelli em Caxias**, Porto Alegre: Metrópole, 2004.
- BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.
- BUßMANN, Frédéric. **Pellizza da Volpedo. II Quarto Stato**. Disponível em <http://www.brainsuckers.net/komma/pellizza.html>.
- BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CATTANI, Antonio David. **A ação coletiva dos trabalhadores**. Porto Alegre: Palmarinca, 1991.
- CERTEAU, Michel De. **A invenção do cotidiano. 1. as artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2002, 8ª edição.
- CHARTIER, Roger. A cultura do objecto impresso. In: **As utilizações do objecto impresso**. Portugal: DIFEL, 1998a, p. 9-21.
- CHARTIER, Roger. **As utilizações do objecto impresso**. Portugal: DIFEL, 1998a.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998b.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 211-238.
- CHARTIER, Roger. Uma crise da história? A história entre narração e conhecimento. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Fronteiras do Milênio**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- CHAUI, Marilena. Janela da Alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. **O OLHAR**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 31-63.
- COLI, Jorge. Primeira missa e invenção da descoberta. In: NOVAES, Adauto (org.). **A Descoberta do Homem e do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a, p. 107-121.
- COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998b, p. 375-404
- CORSO, Diana. Escolha sua cena. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 06 fev. 2005.
- DEBERT, Guita G. Problemas relativos à utilização da História de vida e História oral. In: DURHAM, Eunice R. (org.). **A aventura antropológica: teoria e pesquisa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 141-156.
- DE DECCA, Edgar Salvadori. Memória e cidadania. In: São Paulo. Secretaria Municipal da Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania** / DPH. São Paulo, 1992, p. 129-136.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- EIZIRIK, Marisa Faermann. **Michel Foucault: um pensador do presente**. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2002.
- ERRANTE, Antoinette. Mas afinal, a memória é de quem? Histórias orais e modos de lembrar e contar. In: **História da Educação**. ASPHE. Pelotas, UFPEL, n. 8, set. 2000, p. 141-174.
- FELIX, Loiva Otero. Política, memória e esquecimento. In: TEDESCO, João Carlos (org.). **Usos de memórias**. Passo Fundo: UPF, 2002, p. 13-39.
- FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.
- FISCHER, Beatriz Daudt. Foucault e histórias de vida: aproximações e que tais. In: **História da Educação**. ASPHE/FaE/UFPEL, Pelotas, abr. 1997, p. 5-20.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. A paixão de trabalhar com Foucault. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 39-60.

FONSECA, Thaís Nívia de Lima. O livro didático de história: lugar de memória e formador de identidades. In: NODARI, Eunice et al (orgs.). **História: Fronteiras**. Vol. 1. São Paulo: Humanitas, ANPUH, 1999, p. 202-212.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 15-37.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985, (Introdução).

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 3-20, (Introdução).

FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p. 3-13.

FRANK, Robert. Questões para as fontes do presente. In: AGNES, Chauveau (org.). **Questões para a história do presente**. Bauru, SP: EDUSC, 1999, p. 103-117.

GASPARELLO, Arlette Medeiros. História e livro didático: a produção de um saber escolar. In: FILHO, Luciano Mendes de Faria (org.) **Pesquisa em História da Educação: perspectivas de análise, objetos e fontes**. Belo Horizonte: HG Edições, 1999, p. 169-179.

GLÉNISSON, Jean. **Iniciação aos estudos históricos**. São Paulo: DIFEL, 1983.

HOBBSBAWM, Eric J. **Mundos do trabalho**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

[http://www.acordeduca.com.br/revistas/rev04\\_tres/resenh/res\\_06.htm](http://www.acordeduca.com.br/revistas/rev04_tres/resenh/res_06.htm)

<http://pessoal.bridge.com.br/sindicalismo/Textoindex.html>

<http://www.allposters.com/>

<http://www.brainsuckers.net/komma/pellizza.html>

<http://www.thebelugashop.com/>

<http://www.ufrgs.br/tramse/intramse/>

JANSON, H. W. **História geral da arte: o mundo moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Imagem e memória: ensaios em Antropologia visual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

LARROSA, Jorge. Literatura, experiência e formação. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 133-160.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. Vol. 19, jan./abr. 2002, p. 20-28.

LE GOFF, Jacques. Memória-História. In: **Enciclopédia Einaudi**, Vol. I, p. 11-50.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: **História e memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996, p. 535-553.

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro. Desenhocop – o ensino através de imagens. In: **História da Educação**. ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 14, set. 2003, p. 7-28.

LOVISOLO, Hugo. A memória e a formação dos homens. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, Vol. II, n. 3, 1989, p. 16-28.

LUCINI, Marizete. **Tempo, narrativa e ensino de história**. Porto Alegre: Mediação, 1999.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MENESES, Adélia Bezerra. Memória e Ficção. **Resgate: Revista de Cultura**. Campinas, Área de Publicação/ CMU- Unicamp, n. 3, 1991, p. 9-15.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A história cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 34, 1992, p. 9-24.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes Visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 14, 2003, p. 131-151.

PAIVA, Eduardo França. **História e imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto et al. (orgs.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 361-365.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINTO, Júlio Pimentel. Todos os passados criados pela memória. In: LEIBING, Anette & BENNINGHOFF-LÜHL, Sibylle. **Devorando o tempo: Brasil, o país sem memória**. São Paulo: Mandarin, 2001, p. 293-300.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, Vol. II, n. 3, 1989, p. 3-15.

PRINS, Gwyn. História Oral. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 67-82.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2003. 280p.

RIBEIRO, Renato Janine. Não há pior inimigo do conhecimento que a terra firme. **Tempo Social: Revista Sociologia**, USP, São Paulo, 11(1): 189-195, maio de 1999.

RAGO, Margareth. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. In: **Tempo Social: Revista Sociologia**, USP, São Paulo, v. 7, out. 1995, p. 67-82.

RÉBÉRIOUX, Madeleine. Os lugares da memória operária. In: São Paulo (cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**/ DPH. São Paulo, DPH, 1992, p. 47-56.

RICOUER, Paul. **La lectura del tiempo pasado: memória e olvido**. Madrid, Arrecife, 1998.

SANTOS, Myrian. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, ANPOCS, São Paulo, n. 23, 1993, p. 70-84.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. História e Memória: o caso do Ferrugem. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.23, n. 46, 2003, p. 271-295.

SATURNINO, Edison Luiz. **Imagens em circulação: produzindo modos de ver, lembrar e narrar**. Porto Alegre: UFRGS/FACED, 1998. (Projeto de dissertação de mestrado).

SATURNINO, Edison Luiz. A primeira missa no Brasil: imagem e significado na obra de Victor Meirelles. In: **Anais do IX Encontro Sul-Rio-Grandense de Pesquisadores em História da Educação**. História da Educação, Literatura e Memória. ASPHE, PUCRS, Porto Alegre, 2003, p. 145-157.

SATURNINO, Edison Luiz. A construção do depoimento oral: problematizações teórico-metodológicas. In: **Anais do III Congresso Internacional de Educação**. Educação na América Latina nestes tempos de império. UNISINOS, São Leopoldo, 2003, p. 183. (Texto integral em CD).

STEPHANOU, Maria. Problematizações em torno do tema Memória e História da Educação. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas (4), set. 1998, p. 131-141.

SOUSA, Edson Luiz André. Os olhos da memória. In: **Psicologia Clínica**. Vol. 14 n.1, 2002, p. 53-60.

TEDESCO, João Carlos. Re(vivendo) o ontem no tempo e no espaço “dos de hoje”: Fragmentos de memória de idosos. In: TEDESCO, João Carlos (org.). **Usos de memórias**. Passo Fundo: UPF, 2002, p. 41-79.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre a história oral e as memórias. In: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC/SP**. São Paulo, n. 15, abr. 1997, p. 51-84.

VEIGA-NETO, Alfredo. Olhares... In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). **Caminhos Investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

VIDAL, Diana Gonçalves. A fonte oral e a pesquisa em História da Educação: algumas considerações. In: **Educação em Revista**. Belo Horizonte, Faculdade de Educação da UFMG, n. 27, jul. 1998, p. 7-16.

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001a, p. 33-41.

VOLDMAN, Danièle. A invenção do depoimento oral. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001b, p. 247-265.

WEBER, Regina. Relatos de quem colhe relatos: pesquisas em história oral e ciências sociais. **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 39, p. 163-183.