



AÇÕES E PENSAMENTOS DE IMAGENS DA CLASSE TRABALHADORA: DOS [FECHAMENTOS] ÀS ABERTURAS

ACTIONS AND THOUGHTS OF WORKING CLASS IMAGES: FROM [CLOSES] TO OPENINGS

Ana Rita VIDICA¹

Luciene de Oliveira DIAS²

João Lúcio Mariano CRUZ³

¹ Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (2017), com doutorado sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS-Paris / PDSE-CAPES). Docente do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda e do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás.

² Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás.

³ Doutorando em Comunicação pela Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, na linha de Mídia e Cultura. Atua na área de concentração em Comunicação, Cultura e Cidadania, discutindo sexualidades plurais. Mestre em Comunicação pela Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás





RESUMO

Nosso trabalho busca adentrar nos pensamentos e ações das fotografias da classe trabalhadora produzidas por August Sander (1876-1964) em suas relações com fotografias contemporâneas (1955-2019). As imagens de corpos de trabalhadoras e trabalhadores apresentam-se como espaço simbólico de acionamento de diferenças na medida em que apresentam sintomas-rastros culturais (DIDI-HUBERMAN, 2012). Por isso, buscamos acessar uma memória das fotografias, tomadas como portadoras de pensamento (SAMAIN, 2012), para pensar visualidades da pluralidade de corpos de trabalhadoras e trabalhadores na sociedade de nosso tempo, utilizando a proposta teórico-metodológica de cruzamento de imagens proposta por Didi-Huberman (2012). Nossas pistas iniciais indicam que nos processos de construção de fotografias de trabalhadores há passagens que demonstram uma centralização na performance heterossexual e masculina do que seja o corpo de “um trabalhador”; e que o corpo gay e outros corpos plurais, quando acessam o direito de olhar (MIRZOEFF, 2016) e de serem vistos tensionam essa performance dominante e promovem aberturas.

PALAVRAS-CHAVE:

fotografia;visualidades;corpos plurais;cultura;diferença.

ABSTRACT

Our work seeks to enter into the thoughts and actions of the working class photographs produced by August Sander (1876-1964) in his relations





with contemporary photographs (1955-year). The images of workers' bodies are presented as a symbolic space for triggering differences as they present symptoms and cultural traces (DIDI-HUBERMAN, 2012). Therefore, we seek to access a memory of the photographs, taken as carriers of thought (SAMAIN, 2012), to think about visualities of the plurality of bodies of workers in the society of our time, using the theoretical-methodological proposal of crossing images proposed by Didi-Huberman (2012). Our initial clues indicate that in the processes of construction of photographs of workers there are passages that demonstrate a centralization in the heterosexual and male performance of what is the body of "a worker"; and that the gay body and other plural bodies, when they access the right to look (MIRZOEFF, 2016) and to be seen, tension this dominant performance and promote openings.

KEYWORDS:

photography;visualities;plural bodies;culture;difference.

1. INTRODUÇÃO

Nosso trabalho busca interpretar as ações e pensamentos elaborados a partir do acionamento de fotografias que registram momentos vivenciados pela chamada classe trabalhadora de uma época. As imagens aqui analisadas foram produzidas por August Sander (1876-1964), sendo que propomos relacioná-las com outras fotografias em uma montagem realizada a partir do trabalho de diversos profissionais de fotografia e que retratam também trabalhadoras e trabalhadores contemporâneos. Pensar as imagens pelo que elas nos provocam





é o caminho adotado neste ensaio para tatear o redesenho sócio-histórico de visualidades corporais, e, sobretudo, a procura por emancipação.

O que ilumina a ideia de emancipação presente neste texto está ancorado na proposição de Rancière (2012). Para este autor, o processo de emancipar-se começa quando se questiona a oposição entre o olhar e o agir. O olhar também pode ser transformador na medida em que se observa, seleciona, compara e interpreta. Esta é a configuração do caminho adotado neste texto em que é possível associar e dissociar imagens favorecendo um “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2021, p. 23).

Com esta perspectiva, propomos nos relacionar com as imagens selecionadas a partir do que orienta Etienne Samain (2012), tomando-as como portadoras de pensamentos e, também, como agentes que nos fazem pensar. Para este pesquisador, as imagens têm continuidade a partir do olhar do outro. Assim, quem as produziu corporificou nelas seus pensamentos, parte integrante de sua época, mas apostamos que também os pensamentos de quem olha essas mesmas imagens em uma época distinta da que foram produzidas dão forma a ação nas e pelas mesmas imagens. Todo este movimento é constituído enquanto processo de emancipação das imagens.

De um lado, o pensamento daquele que produziu a fotografia, a pintura, o desenho; de outro, o pensamento de todos aqueles que olharam para essas figuras, todos esses espectadores que, nelas, “incorporaram” seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios, e, até, suas intervenções, por vezes deliberadas. (SAMAIN, 2012, p. 22-23).

Em complemento, Didi-Huberman (2012) nos diz que essas imagens ardem ao tocar o real. Por isso, elas carregam sintomas-rastro de uma





memória que ainda não esfriou em nosso tempo presente, o que se constituiu enquanto hipótese deste artigo. As imagens de trabalhadores da Alemanha do início do século XX guardam contrastes e reflexos com as imagens de trabalhadoras e trabalhadores plurais de nosso tempo, pois entre elas há fechamentos e aberturas continuadas pelo pensamento de quem as observa e as incorpora.

Assim é que as imagens aqui trabalhadas recebem calor dos diferentes tempos que as habitam (FERNANDES, 2017). Elas se aquecem nos cruzamentos temporais, lugar de encontro anacrônico entre memórias perpetuadas e (re)descobertas contravisuais. Nesse sentido, a imagem é “um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207).

Esta memória aquecida tem continuidade nas imagens aqui analisadas na medida em que trazem rastros de uma centralização na performance heterossexual e masculina do que seja o corpo de “um trabalhador”. No entanto, o fechamento desta centralidade vai na contramão de se pensar as aberturas que as imagens nos provocam. As classificações em “tipos” sociais homogêneos utilizadas por August Sander em suas fotografias se encontram aqui com a diversidade dos corpos assalariados contemporâneos. Por isso, as aberturas propostassurgem como fissuras contravisuais no pensamento rastreável nas imagens de trabalhadores de Sander em cruzamento com imagens de trabalhadoras e trabalhadores contemporâneos.

Utilizamos para este artigo a proposta teórico-metodológica de cruzamento de imagens de Didi-Huberman (2012), que consiste no agrupamento de imagens com o objetivo de perceber suas semelhanças





e dessemelhanças, propiciando o surgimento dos seus pensamentos e ações. Com esta operação acreditamos exercitar uma contravisualidade (MIRZOEFF, 2016) e, conseqüentemente, contribuir para a complexificação dos estudos sobre imagem.

Segundo Mirzoeff (2016), a contravisualidade se contrapõe à visualidade, um conceito do século XIX que se refere à visualização da história e tem sido fundamental para a legitimação da hegemonia ocidental que se dá por um processo de classificação, separação e estetização de forma autoritária. Essa perspectiva da visualidade tem sido afrontada pelos “vencidos” e “oprimidos” que, por sua vez, vem reivindicando com muito força o direito de olhar. Para Mirzoeff, “a autonomia reivindicada pelo direito a olhar opõe-se assim à autoridade da visualidade” (2016, p. 747).

O direito de olhar é, portanto, “uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética” (ibid., p. 749). Com isso, o entrelaçamento temporal-imagético proposto se vincula ao “direito de olhar” na medida em que abre a quem observa uma outra possibilidade de interpretação que foge a uma classificação pré-moldada, tendo como horizonte a percepção dos olhares das pessoas representadas. A escolha do olhar se justifica no argumento sintético de que as imagens são formas que entre si se relacionam e dialogam, assim como nossos olhares se cruzam nas ruas, nas fábricas e nas salas de aula.

2. CORPOS HOMOGÊNEOS [FECHAMENTOS]

Os processos de assimetrias entre os diferentes corpos foram e são historicamente construídos (SEGATO, 1998; LOURO, 2010) por práticas





sociais, discursos e instituições que pensam e agem também via representações imagéticas. Para provocar as reflexões sobre as imagens de August Sander selecionadas aqui, partimos da pressuposição de que estas carregam o que Didi-Huberman (2012) chama de sintomas-rastros culturais. Estes, por sua vez, sinalizam narrativas de uma história única (ADICHIE, 2009) perigosa uma vez que apresentam como únicos os corpos que comporiam a classe trabalhadora de uma época anterior ao nosso olhar. Por isso, utilizamos as fotografias de pessoas que pertenceram às categorias sócio-profissionais de August Sander para chegar aos pensamentos que essas imagens nos suscitam. Um salto a mais é investir na possibilidade de encontrar contrapontos a essas imagens.

Fotógrafo alemão, August Sander (1876-1964) é reconhecido por um conjunto de obras que marcou a fotografia documental do século passado. *O Semblante da época* buscou sintetizar a sociedade alemã em tipos, e foi pensado por Sander como volume introdutório de seu projeto *Os homens do século XX*. Este projeto, composto basicamente por retratos de trabalhadores e iniciado na década de 1920, constitui-se hoje como um arquivo tipológico de pessoas que fizeram parte da Alemanha do início do século XX. Vale lembrar que esta Alemanha se encontrava totalmente mergulhada nas transformações econômicas, sociais e políticas, especialmente vinculadas às duas guerras mundiais.

Para Paulo José Rossi (2009), Sander e suas fotografias integram um contexto de mudanças profundas na sociedade alemã desde sua unificação, em 1871, até as três primeiras décadas do século XX. Ou seja, Sander teria buscado retratar “uma sociedade em plena mutação que vai do mundo camponês arcaico oitocentista a uma sociedade pautada pelo capitalismo moderno que se configurava naquele país” (ROSSI, 2009, p. 11). Para tanto, o fotógrafo alemão (Fotografia 1) organizou seus retratos segundo um critério de classificação





de tipos da sociedade elaborado por ele mesmo, o que se vincula a um dos princípios da visualidade, a classificação (MIRZOEFF, 2016).

Fotografia 1— August Sander, 1925



Fonte: sítio eletrônico do MoMA.org, *Museum of Modern Art, New York*.

Este critério de classificação tipológica seria uma influência do paradigma arquivístico do fim do século XIX e estaria amparado em uma pretensa racionalidade técnica (ROSSI, 2009), que tentava encaixar pessoas, literalmente, em gavetas ou pastas, como arquivos.

Podemos interpretar essa noção de tipo em dois planos: um no âmbito das ideias, e outro no plano visual. No campo da abstração, Sander está expressando aquilo que ele entende ser o indivíduo em sociedade, o qual tem sua personalidade formada através da experiência coletiva. O grupo em que o sujeito está imerso pesa sobre sua forma de ser, pensar e agir; o sujeito incorpora atributos e disposições do grupo que conformam certo tipo social, o qual, por sua vez, ‘caracteriza a expressão de uma época’ e a expressão de um grupo. (ROSSI, 2009, p. 17).

Ao mesmo tempo, esse processo de classificar remete à discussão proposta por Mirzoeff (2016), configurando-se como parte de um complexo de visualidade, na qual se pretende classificar, separar e estetizar. Esse processo





que constitui uma modalidade de visualidade, no sentido de autoridade, de acordo com Mirzoeff (2016, p. 748), se resume a três categorias: 1) nomeação, categorização, definição; 2) separação dos grupos já classificados como forma de organização social; 3) faz parecer certa esta classificação separada, que é estética.

Sander, ao propor a obra *Os homens do século XX*, classifica os tipos sociais humanos, os separa e estetiza por meio da fotografia. Sua obra é composta por sete grupos temáticos sequenciais, que seriam os tipos sociais:

O camponês; O artesão; A mulher; As categorias sócio-profissionais; Os artistas; A grande cidade; Os últimos dos homens -, cada um contendo certo número de porta-fólios numerados num total de 49 pastas. Dentro de cada porta-fólio há uma série de fotografias igualmente numeradas contabilizando ao todo 619 retratos fotográficos. (ROSSI, 2009, p. 10).

Não tomamos as fotografias de August Sander aqui como documento histórico - muito embora reconheçamos que registros como esses têm direcionado o olhar de muitas pesquisas quando aos tipos sociais humanos possíveis. Contudo, o que buscamos aqui é focar esse conjunto de fotografias como uma narrativa contada por Sander e corporificada por seus pensamentos localizados no tempo. Nessa perspectiva, “enquanto percepção do real, a maioria de seus retratos correspondem a estereótipos concebidos socialmente, no sentido de seus trabalhos serem realidades construídas” (ROSSI, 2009, p. 13), o que é percebido quando essas imagens são colocadas em conjunto, como o fazemos aqui.

A implicação psicológica, intuitiva, de fruição dos aspectos conscientes (as motivações) e inconscientes presentes no ato de criação do artista não basta para explicar como o mundo social se inscreve na obra e nas motivações do artista. Este está inserido numa sociedade e faz parte de grupos sociais específicos nos quais ocupa determinada posição social. (ROSSI, 2009, p. 13).





Tomamos a perspectiva de Samain (2012), em que as imagens adquirem poder de ideação. Ou seja, elas suscitam pensamentos e ideias. Por isso, sua força está ancorada na relação potencial e potencializada com outras imagens. Em nosso estudo, pinçamos destes tipos sociais humanos organizados por Sander nove fotografias do grupo temático das categorias socioprofissionais (Fotografia 2) com a intenção de apreender/compreender/relacionar a visualidade do corpo de um trabalhador registrada por Sander e, posteriormente, depositar nosso olhar sobre o corpo imagético de trabalhadoras e trabalhadores contemporâneos fotografados por diversos nomes.

Fotografia2—Corpos homogêneos [fechamentos]



Fonte: *Corpos homogêneos [fechamentos]*, montagem realizada pelos autores do presente texto, com base em fotografias de August Sander.





Conforme a Fotografia 2, constituída por um conjunto de fotografias agrupados pelos autores do texto aqui apresentado, seguindo a proposta teórico-metodológica de Didi-Huberman (2012), selecionamos na primeira coluna as fotografias intituladas Operador de Máquina (1926), Mestre Marceneiro (1938); Padeiro (1928). Na segunda coluna temos Ferreiro (1930), Pedreiro (1928) e Ferreiros (1926). Na terceira coluna vemos Mestre Oleiro de Frechen (1934), Vernizeiro (1930) e Estivadores (1929). Estas nove fotografias possuem semelhanças como a frontalidade das poses, com ênfase ao posicionamento dos braços que denota a ação relativa ao fazer da profissão fotografada, especialmente o direito, endossado pelo olhar frontal que encara o espectador. Observa-se como dessemelhança a relação com a última imagem, dos estivadores, que rompe com o movimento das anteriores, em que se apresenta um grupo maior de pessoas e as mãos vão parar nos bolsos, tirando o caráter visual da profissão como apresentado nas demais imagens.

Ao observá-las, buscamos o lugar onde a cinza não esfriou, nos caminhos de Didi-Huberman (2012). A classificação destes trabalhadores pelas roupas, gestos, vocabulário, adereços e valores, como categorias homogêneas, chega a nós, espectadores de outro tempo, de forma estereotipada. Não há certezas de que o Ferreiro da coluna do meio tem o mesmo sentimento de pertencimento dos dois outros Ferreiros da mesma coluna. Difícil dizer que suas trajetórias são únicas ou suas histórias repetidas. Impossível inferir algo para além do que a imagem diz. Mas ler as imagens é uma atitude que demanda o direito de olhar.

Poderiam ser fotógrafos. Pensemos no próprio Sander. Sua aproximação com os Progressistas de Colônia “elevou” seu trabalho ao *status* de artista de





vanguarda, e “foi por meio da fotografia que Sander passou da condição de operário pobre à condição de burguês da nova classe média alemã”. (ROSSI, 2009, p. 27). Em seus trabalhos, poderia ser ele mesmo classificado como Mineiro, função que desempenhou antes da fotografia.

Se, por um lado, Sander mobiliza proposições abstratas (expressão de uma época; expressão de sentimentos) sobre a relação entre indivíduo e sociedade, no plano da imagem fotográfica, ele se limita à reunião de um grupo de vestígios, mobilizados como generalizações pré-concebidas, que, muitas vezes, ou já estão inscritos no imaginário social - o qual, por sua vez, resulta de expectativas de comportamento, de pré-julgamentos, de hábitos etc. -, ou estão em conformidade com o modo como o fotógrafo percebe o mundo à sua volta. (ROSSI, 2009, p. 19).

Como espectadores, e por meio das lentes de hoje, observamos invisibilidades de corpos na produção das categorias profissionais de Sander. A própria esposa de Sander, Anna, teve seu trabalho invisibilizado quando atuou como fotógrafa da família na ausência do marido, que havia sido convocado para o exército na Primeira Guerra Mundial (ROSSI, 2009, p. 43). Ocupar os postos de trabalho dos homens convocados à guerra foi uma realidade de milhares de mulheres neste período.

Estes corpos invisibilizados não acessaram o direito de olhar (MIRZOEFF, 2016). Por isso, procuramos acessar o local ainda quente desses pensamentos nas narrativas contemporâneas do que seja o corpo trabalhador. Se a visualidade de um corpo é uma construção sócio-histórica, sua representação também. Este é um exercício para pensar visualidades mais polifônicas, representativas da pluralidade de corpos de pessoas trabalhadoras nas sociedades do século XXI.





3. CORPOS PLURAIS...ABERTURAS...

Angela Davis (2016) revela estruturas complexas e interseccionadas de uma sociedade contemporânea permeada por racismos, misoginia, machismo e marginalização das classes condicionadas à pobreza. Ela enxerga que todas estas formas de subordinação se inter cruzam em rede, não havendo a possibilidade de disputa de opressão, compondo condições sociais específicas para os sujeitos. E é o corpo que suporta todas essas questões.

Ieda Tucherman (1999) conceitua o “corpo” como a estrutura que suporta todas as questões que nos configuram. Assim, o corpo não corresponde à carne (*physis*) mas sim à invenção da realidade (*logos*). Invenção que pouco é auto-atribuída, mas principalmente imposta historicamente. “[...] instalam-se, no íntimo de cada um, as disciplinas exigidas pelas normas sociais, transformando as restrições impostas externamente, pelas autoridades ou pela comunidade, em uma grade espessa de auto-restrição.” (TUCHERMAN, 1999, p. 56-57).

Desse modo, as questões simbólicas que nos configuram são “incorporadas” por processos culturais. É nesse sentido que os corpos são forjados ou construídos. E determinados corpos foram categorizados historicamente como corpos invisíveis para o trabalho assalariado como forma de constituir um *locus* de diferença, retirando destes sua igual dignidade. Assim, o corpo do Outro ou o Outro corpo foi/é diferenciado para ser dominado.

Acordamos aqui também com Lúcia Santaella (2004), para quem não há como pensar o corpo sem cultura, pois o corpo é o que ela chama de “sintoma da cultura”. Para esta pesquisadora, o sujeito inscrito no corpo, com sua subjetividade in-corporada, também sinaliza os processos culturais que o forjaram: “não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das ‘relações de poder’” (2004, p. 17).





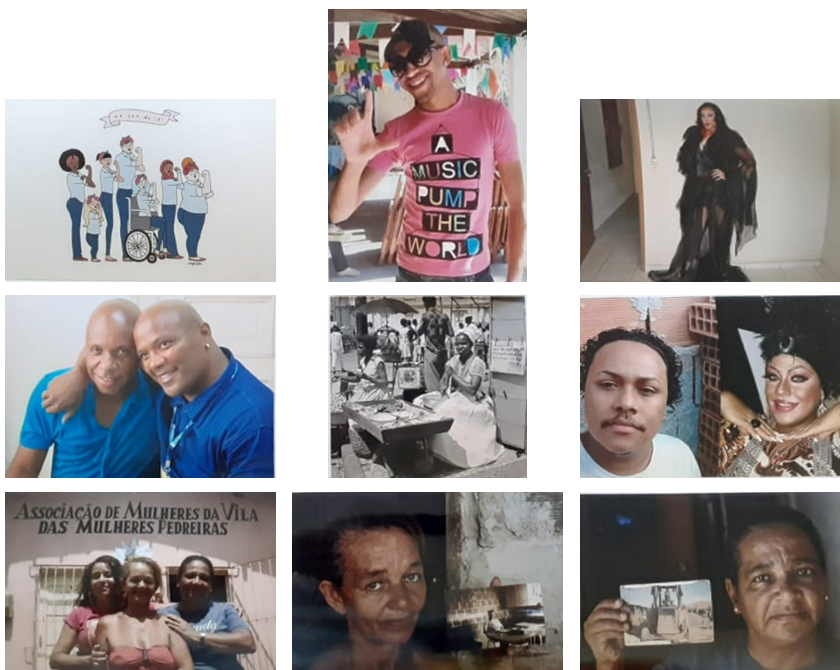
Ainda pensando o corpo enquanto cultura, Renata Silva (2010) contribui com nossa discussão ao estabelecer que o corpo é o movimento da cultura e a cultura se movimenta no corpo. Assim, somos resultado da cultura e, também, somos produtores de cultura. Essa incessante invenção promove aberturas, que são possíveis pelas fissuras que corpos realizam na estrutura cultural. As próprias ideias de masculinidades e feminilidades únicas, com papéis forjados historicamente e reforçados continuamente, são construções culturais que vêm sendo fissuradas principalmente a partir da década de 1960.

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Partindo de Grossi (2004), é pelo corpo, culturalmente fabricado, que se constrói o feminino e o masculino. E por ele também as relações de dominação. Assim, a autora afirma que “o corpo é, portanto, o suporte no qual são produzidas as diferenças simbólicas de gênero”. No entanto, esse circuito cultural desigual e fechado é permeado por infiltrações de contravisualidades históricas e contemporâneas. As narrativas hegemônicas não são as únicas existentes. Assim, imagens de corpos não heteronormativos, não-cisnormativos e não-brancos de trabalhadoras e trabalhadores (Fotografia 3) promovem aberturas e assumem um espaço simbólico de acionamento da emancipação e uma abertura ao direito de olhar.



Fotografia 3—Corposplurais...aberturas...



Fonte: *Corpos plurais ...aberturas...*, montagem realizada pelos autores, com base em fotografias de Marcel Gautherot (1955), Thomaz Fernandes/G1 (2013), LG Rodrigues/G1 (2014), Chico Peixoto/LeiaJáImagens (2018), Rodrigo Lopes/Arquivo pessoal(2013), Reprodução/Instagram de Igor William de Santana (2019) e na charge de Tyler Feder(2015).

Selecionamos, na Fotografia 3, um conjunto composto por nove iconografias para dialogar com as fotografias de August Sander. Na primeira linha temos a charge de Tyler Feder, intitulada *Wecan do it* (2015), que busca sintetizar imagetivamente o pensamento do feminismo interseccional. A charge apresenta sete pessoas com corpos diferentes entre si, da esquerda para a direita, uma mulher negra, uma mulher com nanismo, uma mulher asiática, um homem gay, uma mulher cadeirante, uma mulher islâmica e uma mulher gorda.



É possível observar que todas as personagens desta charge fazem o mesmo gesto com o braço direito, em um movimento de arregaçar as mangas, o que se assemelha visualmente às posições dos braços dos trabalhadores fotografados por August Sander, embora as propostas das poses tenham sentidos dessemelhantes. Há uma dessemelhança também na constituição dos olhares, que estão fechados, mas não negados ao direito de olhar, e sim, transmitindo uma segurança de si mesmas, numa cumplicidade coletiva em que manifestação de uma pessoalidade é um ato político de afirmação identitária.

Outra diferença marcante é uso da cor e a pluralidade de corpos da classe trabalhadora, tendo em vista que a charge faz intertexto com o cartaz do artista J. Howard Miller, que se tornou um símbolo do feminismo branco no mundo. Contratado pelo governo estadunidense, Miller reproduziu a desenho uma fotografia, de 1941, que registrava Naomi Parker Fraley, então com 20 anos, em uma pose de arregaçar de mangas e olhar frontal com os dizeres *Wecan do it*. Fraley trabalhava em uma estação naval da Califórnia, quando mulheres passaram a ser convocadas a ocupar postos masculinos no calor da segunda guerra mundial. As poses e o olhar têm pontos de encontro com aqueles fotografados por Sander, mas o corpo que as suporta é diferente.

Também temos ao lado da charge uma fotografia do metalúrgico Rodrigo Lopes, que se transforma após alguns expedientes na *Drag Queen* Lorena Tornado (imagem ao lado da foto do metalúrgico, na mesma linha). As duas fotografias registram poses mais livres e leves, mas os olhares mudam: olhar frontal com óculos de sol que escurece as vistas quando metalúrgico e frontal direto quando Lorena Tornado. Ou seja, o direito a olhar é aqui acessado simbolicamente apenas quando o metalúrgico fissa as normas de gênero.





Na segunda linha trazemos mais três fotografias de corpos plurais. A primeira registra o estivador e ex-boxeador, Donizeti Machado Júnior, abraçado com seu companheiro Maycon Lopes Simões, com quem tem união estável. Donizeti foi forçado a assinar sua demissão após solicitar a inclusão de Maycon como seu dependente no plano de saúde da empresa em que trabalhava no porto de Santos. É possível perceber o afeto no abraço lateral e nos olhares dos dois fotografados.

A segunda imagem da segunda linha é de autoria do fotógrafo francês Marcel Gautherot. Intitulada O Tabuleiro da Baiana (1955) a fotografia registra uma mulher negra com um tabuleiro de acarajé em uma rua de Salvador. Notamos o mesmo movimento com os braços, além do olhar frontal e direto, descrito em outras imagens anteriormente. Ocupantes de postos de trabalho nas ruas, desde o período colonial, diferente das mulheres brancas, as mulheres negras não precisaram de um *Wecan do it*, elas já faziam, pois historicamente ocuparam postos de trabalho nas ruas.

Na última imagem da segunda linha temos como fotografado Igor William de Santana, de 29 anos, expulso de casa por ser gay quando tinha 19 anos. Igor atua como pedreiro e à noite faz shows como a *Drag Queen Safira O'hara*, observada na mesma montagem.

Por fim, na última linha temos três mulheres negras, Cristiane Gomes, Marinalva Oliveira da Silva e Márcia Durack, da Associação de Mulheres da Vila das Mulheres Pedreiras, fundada em Olinda no ano de 1994. Elas realizaram cursos de construção civil pelo Projeto Mulher Constrói, fundado em 1992, e construíram suas próprias casas enquanto os maridos tomavam conta dos filhos. Na imagem, sorridentes, as três mulheres estão juntas, com os braços amparando umas às outras. Os olhares, afetuosos e orgulhos são frontais.





Na próxima fotografia, observamos Marinalva Gomes que desistiu da profissão de pedreira por falta de oportunidades para mulheres e foi trabalhar como auxiliar de serviços gerais no Sindicato da Indústria da Construção Civil em Pernambuco. E na última imagem vemos Márcia Durack, que se tornou ferreira e tratorista. Observamos que ambas trazem fotografias do tempo da construção da Vila, em um cruzamento anacrônico interno. Há ainda o olhar frontal, sério, sem sorrisos, denotando lamento por não ingressar em postos de trabalho como pedreira, por parte de Marinalva Gomes; e conquista árdua no caso de Márcia Durack.

É a partir de aberturas simbólicas, como as observadas nessas fotografias, que nasceram e continuam a nascer os questionamentos e as conquistas concretas sobre as histórias únicas, e de dominação, no pensamento social. Assim, alcançamos a ideia de que a en-corporação ou a in-corporação se dá nas negociações de culturas dinâmicas e em movimento (BHABHA, 1998).

4. QUAL CORPO TEM A CLASSE TRABALHADORA?

Para este momento da análise, cruzamos as duas montagens anteriormente explanadas (Fotografia 2 e Fotografia 3), intituladas, respectivamente, como *Corpos homogêneos [fechamentos]* e *Corpos plurais ...aberturas...* para pensar questões sobre o olhar e a dinamicidade das visualidades corporais. O resultado é a montagem denominada *Qual corpo tem a classe trabalhadora?* (Fotografia 4). Sua construção propõe que quem visualiza se relacione com as imagens de corpos de trabalhadoras e trabalhadores plurais, ampliando as questões que elas carregam.



Etienne Samain (2012) nos apresenta que a imagem tem continuidade a partir do olhar do outro. Sendo assim, ela faz parte de um circuito de fenômenos conectados. São processos históricos cujas memórias ainda quentes repercutem em nossas visualidades, em movimentos de continuidades e rupturas.

Fotografia 4— Continuidades visuais e contra-visualidades



Fonte: *Qual corpo tem a classe trabalhadora?*, montagem realizada pelos autores do presente texto, com base nas misturas de imagens propostas pelas montagens realizadas nas Fotografias 2 e 3.

Nesse cruzamento temporal, conectamos ferreiros alemães da década de 1920 e serralheiros e serralheiras brasileiras dos anos 2010. Aproximamos quem faz o pão francês e quem faz o acarajé. Enlaçamos pedreiras da vila



das mulheres pedreiras e pedreiros *dragqueens*. Estabelecemos liames entre estivadores brancos e negros, de localizações geográficas e sexualidades distintas. Marceneiros, mecânicos, tratoreiras e trabalhadores de olarias se encontram nesta montagem para revelar tanto o calor residual em imagens que atravessam pensamentos históricos sobre os corpos quanto possibilidades de transformação de suas representações.

Partindo dessa perspectiva, se as imagens de August Sander e as outras imagens de trabalhadoras e trabalhadores se comunicam entre si, e dialogam com imagens mentais que temos sobre corpos racializados, corpos gendrados, corpos sexualizados e corpos definidos em classes sociais elas nos fazem pensar de forma complexa. Nesse processo, elas também acionam o direito de olhar e o direito de ser visto (MIRZOEFF, 2016).

E olhamos para estas imagens tanto quanto elas olham novamente para nós, fazendo arder suas cinzas. Talvez por isso tantos olhares frontais. Suas visões têm algo a dizer, assim como as nossas. Captar a chama dessas fotografias quando elas tocam o nosso real cotidiano nos parece revelador. É a partir de pensamentos iconografados que buscamos diálogos e reflexões sobre os nossos corpos sociais.

As fotografias aqui analisadas apresentam estruturas de narrar o mundo, mas também de nos colocar junto a elas, como mediadores interferidores. Diante da vastidão de sentidos do mundo simbólico, narrar o mundo de uma perspectiva plural pode ser transformador. Mas além disso, observar o mundo com um olhar plural por parte do espectador ou da espectadora é uma ação emancipatória, no sentido dado por Rancière (2012).





5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo de desenvolvimento destas reflexões, novas iconografias se formam a partir das montagens apresentadas, que também se transmutam em novas composições na medida em que cada espectador ou espectadora lança seu olhar sobre estas imagens.

Interpretamos, ao nosso olhar, como pensam e agem as fotografias da classe trabalhadora produzidas por August Sander, que produzem um fechamento, em suas relações com fotografias contemporâneas, que trazem perspectivas de aberturas dos tipos sociais humanos construídos, inclusive colocando esses “tipos” em questão. As imagens de corpos de trabalhadoras e trabalhadores apresentaram-se aqui como espaço simbólico de acionamento de diferenças na medida em que apresentaram sintomas-rastros culturais. Por isso, acessamos uma memória das fotografias, tomadas como portadoras de pensamento para acessar visualidades da pluralidade de corpos de trabalhadoras e trabalhadores na sociedade de nosso tempo.

Encontramos que nos processos de construção de fotografias de trabalhadores há passagens que demonstram uma centralização na performance heterossexual e masculina do que seja o corpo de “um trabalhador”; e que o corpo gay, e outros corpos plurais, quando acessam o direito de olhar e de serem vistos tensionam essa performance dominante e promovem aberturas.

Além disso, a escolha teórico-metodológica de aproximação de imagens e montagens de grupos visuais se mostra uma potente ferramenta para a emersão de sentidos que ora endossam um pensamento dominante ora os estilhaçam.





REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

CONNELL, R.; MESSERSCHMIDT, J. Masculinidade Hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, 2013.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, [1981] 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204-19, nov.2012.

ESTEVES, E. **Pedreiras, uma vila inteira construída só por mulheres. Leia Já**, [S.l.], 2018. Disponível em: <https://m.leiaja.com/noticias/2018/03/08/pedreiras-uma-vila-inteira-construida-so-por-mulheres/>. Acesso em: 2 dez. 2019.

FEDER, T. **We can do it [charge]**. Disponível em: <https://www.tylerfeder.com/>. Acesso em 2 dez. 2019.

FERNANDES, A. R. V.. **Tempo andante da intervenção urbana: relações temporais nas obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”**. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

GAUTHEROT, M. **Baiana**. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/>. Acesso em 2 dez. 2019.

LOURO, L. G. Pedagogias da sexualidade. In: **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.





MIRZOEFF, N. O direito de olhar. **Revista Educação**, Campinas, v. 18, n.4, 2016.

GAY1. Expulso por ser gay, dragqueen vira pedreira da própria casa e bomba na web. In: **Gay1**, [S.l.], 2019. Disponível em: <https://gay1.lgbt/2019/04/expulso-por-ser-gay-drag-queen-vira-pedreira-da-propria-casa-e-bomba-na-web.html>. Acesso em: 2 dez. 2019.

G1. Metalúrgico de São Paulo é finalista do ‘diva da parada gay’ de Piracicaba. G1, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2013/11/metalurgico-de-sao-paulo-e-finalista-do-diva-da-parada-gay-de-piracicaba.html>. Acesso em: 2 dez. 2019.

G1. **‘Fui forçado a assinar’, diz ex-boxeador demitido após revelar ser gay.** G1, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2014/04/fui-forcado-assinar-diz-ex-boxeador-demitido-apos-revelar-ser-gay.html>. Acesso em: 02 de dez. 2019.

ROSSI, P. J. **August Sander e Homens do século XX: a realidade construída.** Dissertação. (Mestrado em Sociologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SAMAIN, E. (Org.). **Como pensam as imagens.** Campinas: Unicamp, 2012.

SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura.** São Paulo: Paulus, 2004.

SEGATO, R. L. **Alteridades históricas/Identidades políticas: uma crítica a las certezas del pluralismo global.** 1998.

SILVA, R. de L. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira Angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea.** 2010. Tese (Doutorado em Artes) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.





TUCHERMAN, I. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Passagens, 1999.

WEEKS, J.. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, G. L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 35-85.

PINHO, O. de A. **Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafrikanização em Salvador**. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./abr., 2005.

