

TRABALHADORES E MÁQUINAS: REPRESENTAÇÕES DO PROGRESSO (BRASIL: 1880-1920)

Sandra Jatahy Pesavento

Provocando atração e repúdio, as máquinas se constituíram no objeto de um novo imaginário social que se impôs na civilização ocidental, a partir da segunda metade do século XIX, no contexto histórico da modernidade, norteadas pelos ideais do progresso.

Todas as sociedades, ao longo de sua história, elaboram para si um sistema de idéias e imagens de representação coletiva através das quais elas estabelecem a sua identidade, hierarquizam valores, pautam condutas e estabelecem formas de coesão social. Parte-se do pressuposto, contudo, de que o imaginário social, assim constituído, não é um reflexo do real, mas uma sua representação. É certo que ele contém um fio-terra que o liga ao real, às condições concretas da existência e que lhe dá poderes de credibilidade. Mas o imaginário contém também um componente de intencionalidade, de manipulação do que se poderia chamar “ilusão do espírito”, ou ideologia. Da mesma forma, o imaginário comporta uma dimensão de sonho, de desejo, de vir-a-ser, de inconsciente coletivo que todas as sociedades elaboram.

No contexto da modernidade, a noção de progresso é bem um exemplo deste jogo de representações.

No século XIX, o homem das cidades via, no seu cotidiano, as condições concretas de sua existência serem transformadas pelos novos inventos, pelo surgimento renovado de máquinas, pelas surpreendentes descobertas e avanços da ciência.

Em suma, o progresso era algo de concreto e palpável. Neste terreno, como não se deixar seduzir pelo discurso burguês que louvava as virtudes da sociedade capitalista, fazia apologia da técnica e prometia um mundo em tudo melhor que o atual? Por outro lado, a ideologia do

Sandra Jatahy Pesavento é professora no Departamento de História e do CPG em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

progresso se transformava numa utopia: quem não desejaria a última-cção da prometida sociedade do bem-estar, onde os benefícios da ciência aplicada à técnica tornariam a vida mais fácil?

Dado concreto do real, manipulação ou utopia, os ideais do progresso se traduziram em discursos e imagens de representação coletiva no século passado.

O imaginário social é, pois, representação, ou seja, a tradução mental, visual e discursiva de uma realidade exterior, vivida, percebida e desejada.

Neste contexto, a imagem é o veículo visual de uma idéia suportando uma mensagem discursiva. Por sua vez, o discurso evoca uma imagem mental que reporta ao real.

Discurso e imagem, enquanto representações, configuram-se como a “enunciação poderosa de um ausente”, ou a re-apresentação de algo, no sentido de “se pôr no lugar de”. A força da imagem advém desta presentificação do ausente, e seus poderes se conhecem conhecendo os seus efeitos. Em outras palavras, avaliando as respostas dos espectadores que a contemplam¹. Desta forma, a imagem, enquanto representação, é matriz geradora de práticas sociais.

O que nos propomos neste estudo é inverter a ótica da abordagem, analisando a realidade através de suas representações.

Neste intento, buscamos resgatar o sentido destas representações, entendendo que este não é lisível de forma literal.

Se as representações não são o reflexo do real, mas guardam com ele correlações, há que buscar o acesso ao significativo oculto, recuperado no cruzamento entre as práticas sociais e as representações, ou na articulação entre texto e contexto.

Tomemos o exemplo das máquinas, ou melhor dizendo, das representações que delas se fizeram no mundo do século XIX.

Poderosa, misteriosa, a máquina foi o elemento chave do progresso, e a sua “irresistível difusão” pareceu ser uma fatalidade inexorável do século. Despertando fascínio e inquietação, elas foram a grande vedete das primeiras exposições universais nascidas no século passado, como objeto de maravilhamento e curiosidade, senão de respeito. Pode-se mesmo dizer que, com elas, o século XIX assinalou a sua entrada numa nova era da humanidade, a da tecnologia, e que firmou sua posição como uma grande época da história imaginária dos homens².

Sem dúvida, o século XIX foi o século das máquinas, das inovações, das descobertas, da celebração do espírito científico que fora capaz de domar as forças da natureza e pô-las a serviço da civilização. Qual

moderno Prometeu que aprisiona o fogo e o presenteia ao homem, o homem do século XIX parecia não enxergar limites no mundo natural para as suas conquistas.

Da aplicação do pensamento racional e do espírito científico à tecnologia, surgira a máquina, nova entidade que marcou de forma profunda não só a realidade como as representações coletivas de uma época. Na verdade, a máquina a vapor e o trem haviam acelerado o tempo e encurtado as distâncias.

Por outro lado, a fotografia não só eternizava o instante, captara o fugaz, como trouxera para perto o longínquo. Que dizer então do telefone do fonógrafo, pequenos aparelhos que encerravam o grande mistério de aproximar as vozes de pessoas distantes? No final do século, o cinema pareceu assumir o maior dos prodígios: captava-se o movimento e, com ele, a vida! Enfim, o homem não era só o senhor do universo capaz de descer às profundezas do oceano ou mesmo alças vôo: era também mestre da própria vida, aprisionado na tela enquanto expressão dinâmica do movimento.

Neste contexto, não qual as condições de existência de parte significativa da Europa Ocidental tiveram a sua existência convulsionada pelo advento das máquinas, não é de estranhar que estas ocupassem um espaço privilegiado no imaginário social.

Para Gaillard, a obra de Jules Verne, este sonho do progresso transformado em literatura, bem aponta para o fato de que o homem não lançou um desafio à natureza construindo máquinas; ele não fez mais do que continuar a obra da natureza. A máquina seria, pois, um tipo de visão progressista, a síntese entre a tecnologia e o mundo da natureza, comandados pela argúcia do espírito humano³.

Verdadeira alegoria do gênio criador e do espírito científico, a máquina corporificava uma visão otimista da realidade na qual o futuro se colocava como que uma conquista assegurada.

Encarada como materialização da capacidade criadora do homem, as máquinas assumiam, nas representações discursivas do século XIX, dimensões antropomórficas, animizadas; a máquina era comparada a gigantesco ciclope, agitando seus braços; ela parecia possuir cérebro, coração, pulmões, vida enfim. Resfolegava, bufava, silvava ou gemia conforme o caso. Paradoxalmente, enquanto que a máquina se humanizava, o operário de despersonalizava, reduzido a uma engrenagem ou peça do sistema de fábrica.

No jogo das imagens, os significados são ambíguos: humanizada, a máquina é fruto da capacidade do homem, veio para ajudá-lo, e o operá-

rio não deveria vê-la como sua rival. Posta a funcionar (mais pela inteligência supraclássica do que pelo braço do operário), ela obscurece o trabalho individual e ressalta o coletivo, produto social da fábrica.

Todavia, estas formas de representação nem sempre foram uniformes, ou seja, não tiveram uma só leitura. Pode-se mesmo dizer que, sob um certo ponto de vista, a máquina produzia medo e alegoricamente era associada a um monstro. É o animal-máquina que sobretudo atemoriza e que se associa, enquanto forma e ação, a seres fantásticos de um passado imemorial. Ela, a portadora do futuro, evocava monstros de épocas passadas, impossíveis de dominar. Esta reação à máquina se fez presente na poesia, na seqüência da primeira catástrofe dos trens de ferro:

*Sur le taureau de fer qui fume, souffle et beugle
L'homme a monté trop tôt. Nul ne connaît encore
Quels orages en lui porte ce rude aveugle⁴.*

O verdadeiro horror da máquina explode eloqüente nos testemunhos dos operários belgas da primeira metade do século XIX:

Senhor, obtenhais desta horrível máquina que ela pare uma hora por dia. Que se exija de mim dezesseis, dezessete horas de trabalho, mas ao menos que ela me deixe uma hora para ir correr com a minha mulher e as minhas crianças. Então eu retornarei um homem. Hoje eu não sou mais que uma coisa⁵.

Por uma curiosa inversão, a máquina humanizada, gigantesca, era a entidade monstruosa e infatigável que subjugava os trabalhadores, estes sim, verdadeiras peças ou engrenagens de um processo. A máquina se humanizava, enquanto o homem se coisificava.

Captando esta dimensão, Michelet se preocuparia com a substituição da mão-de-obra pelas máquinas e com o esmagamento do trabalhador por esta espécie de “força fatal”:

Não é mais o homem que faz marchar a máquina, é a máquina que faz marchar o homem. Que não se diga que o motor real é o fabricante. Ele mesmo não é condenado à rapidez desta fabricação senão pela concorrência dos outros países, por uma força fatal que aumenta cada dia. Assim uma grande roda industrial vai sempre mais rápida, levada pela ciência e o comércio, mas esmagando os homens sob ela⁶.

Ora, tem-se na visão de Michelet o resgate da opressão da máquina sobre o trabalhador, da implacável alienação trazida pela tecnologia e de uma certa fatalidade inexorável do progresso dentro de um mundo conduzido pelas forças do capitalismo. Apologética da máquina, em tudo superior à vida -, Michelet chega a imaginar a possibilidade de que seria considerado vantagem substituir o jogo dos músculos e fibras pelas belas máquinas de cobre, agradáveis à vista, com seu jogo de engrenagens e pistões...⁷

Gerando fascinação e repúdio, celebração ou combate, misteriosa ou reveladora, a máquina foi, sem dúvida, a vedete das exposições universais. Máquinas para a indústria, vistas pelos operários como opressoras, eram também visualizadas como libertadoras do ser humano, dada a abundância da produção que geravam ou os benefícios para a vida que distribuían.

Engenhos curiosos, insuspeitados alguns, por vezes sonhados por outros - o escafandro, o submarino -, elas demonstraram ser também máquinas de prazer, colocando em cena a indústria da diversão.

Mas os discursos sobre as máquinas se faziam acompanhar de imagens, nas quais o século XIX foi pródigo. A fotografia, o cartaz, o cinema, a proliferação dos jornais, a caricatura e a charge foram os veículos pelos quais se reconstruiu o real, através de um universo paralelo de sinais. A multiplicação das imagens do mundo industrial, possibilitada pelos avanços da tecnologia, pode ser analisada através de uma perspectiva simbólica. Através de sua parte visível - o símbolo ou significante -, a imagem presentifica o distante, mas se reporta a um significado não explícito.

Esta dimensão invisível da imagem - o seu sentido - estaria a serviço de uma hermenêutica do real, que comportava tanto os dados da realidade objetiva, convulsionados pela transformação capitalista do mundo, quanto o ideário burguês, incorporando ainda a dimensão utópica da época. Neste contexto, assume relevância a categoria benjaminiana das fantasmagorias, representações alegóricas e metafóricas da transfiguração do real produzidas pelo fetichismo da mercadoria⁸.

O processo citado teve seu epicentro na Europa Ocidental, palco privilegiado para a teatralização dos processos da modernidade trazidos pela transformação capitalista do mundo.

Mas a modernidade atravessou o oceano e os ventos do progresso chegaram à América. Não nos referimos em especial ao caso dos Estados Unidos, que de uma certa forma sempre foram considerados como europeus do além mar, anglo-saxões e brancos que eram.

Interessa-nos particularmente a receptividade da América Latina, e em especial do Brasil, às representações da tecnologia e ao seu corolário de imagens do mundo industrial.

A partir da segunda metade do século XIX, o Brasil experimentava a transição capitalista: de uma economia baseada na força de trabalho escrava passava para uma economia baseada na força de trabalho livre. A acumulação de capital comercial obtida pela exportação do café para o mercado internacional dava margem a uma disponibilidade de investimento em outras atividades. Indústrias começaram a surgir, aproveitando matéria-prima da terra e adquirindo máquinas no exterior. A cessação do tráfico negreiro obrigou a alternativas para o uso da força-trabalho, e a imigração estrangeira veio dar uma configuração sui-generis ao mercado de trabalho em formação.

A elite proprietária de terras e escravos aburguesava-se e via, na integração do mercado internacional, o rumo da modernidade desejada. A velha Europa enviava máquinas, trabalhadores, novidades industriais, idéias avançadas, civilização enfim. Dos Estados Unidos da América do Norte vinha o exemplo bem sucedido de que a modernidade era possível em terras americanas.

Todavia, a redefinição do país em termos de progresso material ou de relações comerciais externas, de modernização política ou de instauração de novas relações de produção, era um processo que se fazia com a conservação de elementos arcaicos. A estrutura agrária permanecia intocada, a escravidão dilatou-se ao máximo e, na sua superação, conservou formas de remuneração não monetárias que desvirtuavam o caráter do trabalho assalariado. Da mesma forma, o sentido básico da monocultura agro-exportadora mantinha o país atrelado ao mesmo esquema de divisão internacional do trabalho.

Definia-se assim um caráter perverso e conservador para os rumos do capitalismo brasileiro desde o seu nascedouro, o que lhe deu uma especificidade toda própria.

O fenômeno em si deve ser apreciado como o “viés nacional” de entrada no país da modernidade, com os decorrentes condicionamentos de uma realidade agro-exportadora colonial e escravista.

Caberia retomar as palavras de Marshall Berman ao analisar a experiência histórica e vital da modernidade na Rússia:

(...) Num pólo, podemos ver o modernismo das nações avançadas, brotando diretamente da modernização política e econômica e obtendo visão e energia de uma realidade modernizada. (...) no pólo oposto

*encontramos um modernismo que emerge do atraso e do subdesenvolvimento*⁹.

Ou seja, em regiões situadas fora do epicentro da Europa Ocidental, a modernidade ocorre como algo que se passa “lá fora”, como experiência da qual se tem conhecimento e que, à distância, seduz. A contribuição de Berman, analisando o caso russo, é especialmente fértil para que se pense o processo ocorrido na América Latina. No império tropical dos Bragança, colonial e escravista, a dimensão do mercado internacional esteve sempre presente para quem vivia das exportações. Da mesma forma, não era estranho ao país que uma revolução tecnológica transformava as sociedades européias.

Acostumada ao trato com o mercado internacional, a elite agro-exportadora tinha conhecimento dos progressos técnicos e dos novos rumos da civilização européia. Era algo que ocorria “lá fora”, mas que forçava a sua entrada no país e que, em contrapartida, era também desejado pelas elite locais.

Naturalmente, este “ingresso na modernidade” se daria “filtrado” pelas condições históricas objetivas locais. Com uma economia repousando sobre a agro-exportação de um produto - o café, que graças à produção em massa e a baixo preço controlava monopolisticamente o mercado mundial -, torna-se preciso entender este processo à luz das mentalidades agrárias que se tornam “progressistas”.

Os ventos do progresso soprariam em direção ao Terceiro Mundo e seriam filtrados segundo os olhos e os interesses de suas elites, da mesma forma como os ideais burgueses eram alardeados ao mundo segundo as necessidades do capital triunfante.

Escravista, agrária, exportadora para o mercado mundial, a jovem nação brasileira aspirava também participar do espetáculo da modernidade.

Aqui, como na Europa, havia também, por parte dos segmentos esclarecidos, a percepção de que o mundo atravessava um profundo processo de mudanças. Afinal, através do comércio internacional, impulso vital de sua economia, o Brasil tomava conhecimento dos novos produtos lançados pelas fábricas européias e dos novos inventos. A máquina a vapor e as vias férreas haviam se tornado conhecidas também na América. As idéias do liberalismo econômico e político também haviam penetrado no país, “metabolizadas” pelos interesses dos grupos dominantes locais que haviam “selecionado” do ideário liberal aqueles princípios que melhor se adequassem a seus interesses escravistas, agro-exportadores e latifundiários.

Acompanhando as transformações materiais e os hábitos burgueses, um conjunto de “idéias novas” passou a difundir-se: Darwin, Comte, Spencer, Buckle vinham demonstrar, com suas teorias, que a renovação das ciências da natureza podia ser transportada para o campo das ciências humanas.

Ora, o que caracterizou justamente o comportamento da elite esclarecida foi, por um lado, o consumo acelerado e desordenado das novas idéias, a ânsia de digerir rapidamente a última tendência intelectual européia. O Brasil tinha pressa, era preciso não perder “o trem da história”, acertando o passo com os acontecimentos, os processos e os valores do mundo contemporâneo. Todavia, como pondera Schwartz:

O movimento recorre ao estoque das aparências esclarecidas através do qual, no limite, destrata a totalidade das luzes contemporâneas, as quais subordina um princípio contrário aos delas, que em consequência ficam privadas de credibilidade¹⁰.

E assim se chega ao outro lado da modernidade brasileira: o da curiosa aclimatação do liberalismo e do progresso técnico com a escravidão, da sociedade civilizada com a barbárie.

Todavia, se o viés tropical de realização do capitalismo se deu através da maximização das desigualdades e da combinação do arcaico com o novo, não seriam pruridos de consciência os elementos a obstaculizarem os caminhos do progresso em terras brasileiras:

Ora, haveria problema em figurar simultaneamente como escravista o indivíduo esclarecido? Para quem cuidasse de coerência moral, a contradição seria embaraçosa. Contudo, uma vez que a realidade não obrigava a optar, por que abrir mão de vantagens evidentes? Coerência moral não seria outro nome para a incompreensão do movimento afetivo da vida?¹¹.

Caberia um pequeno reparo: não se tratava realmente de contradições antagônicas, assim como não é antitético o surgimento do capitalismo brasileiro a partir do escravismo, uma vez que este já nasceu historicamente determinado pelo sistema capitalista mundial em formação. São antes ambigüidades e especificidades da forma assumida pelo ingresso do país no circuito internacional, orientado pelo capital e pela modernidade.

Absorver as “idéias novas” européias e fazer parte do Ocidente

progressista era, assim, uma meta e um ideal-tipo do qual o Brasil culto devia procurar, se não atingir, pelo menos aproximar-se.

Mesmo depois de extinta a escravidão, a discriminação, o preconceito, o estigma, a concentração da propriedade da terra foram elementos absorvidos por uma geração cientificista, que marcou sua entrada no cenário brasileiro por volta de 1870 e se estendeu, enquanto influência de pensamento, até aproximadamente 1920. Seu período de atuação, de certa forma, cobre a fase que se convencionou chamar de transição capitalista no Brasil.

No plano das representações, as imagens da máquina e do “novo trabalhador” foram portadoras das intenções metafóricas e alegóricos do viés “perverso” da realização do capitalismo latino-americano, num processo de revelação/ocultação no qual estão sempre presentes as utopias da época.

Para a recuperação destas representações, vamos utilizar a fotografia e a caricatura, elementos que adquirem força no século XIX e que transpõem os valores da mercadoria para a sociedade, num processo de vulgarização das imagens do progresso.

Entendemos que este é um dos olhares possíveis de abordagem do real e que estas são “imagens indiciárias”¹² que nos permitem realizar uma “entrada” no passado e tentar decifrar uma significação.

Meio de expressão típica de uma sociedade estabelecida sobre o culto à técnica e à razão, a fotografia fez da máquina seu tema e objeto.

Mas que figuração fariam as fotos de coisas cujo milagre e maravilhamento residiam justamente na sua capacidade de movimento? A fotografia surgia dentro de uma proposta de eternizar o instante e, como tal, parte do charme e do poder de sedução das máquinas pareceria perdido.

Entretanto, “*a verdade da fotografia é inseparável do sujeito que a contempla e de sua relação com aquilo que está representando*”¹³. Ou seja, é nesta revelação do sujeito, nesta relação do “eu” com o objeto representado, que se insere o valor de representação da foto.

Uma coisa seria, portanto, visualizar a foto pelo seu poder de autenticação, outra pelo seu poder de representação. Pela primeira abordagem, a foto tem um poder documental de referência. Objeto ao qual se refere não é facultativamente real, é necessariamente real¹⁴: ela existiu em algum momento do passado no qual a sua imagem foi fixada.

Mas há na foto um poder de ruptura espaço-temporal. Como toda imagem, ela presentifica um ausente e é também representação. Enquanto representação, ela tem a força criadora da reordenação do mundo, do mundo físico e do mundo imaginário.

Apesar da credibilidade da foto enquanto fixação da imagem do real, a obra fotográfica é a soma de construções, montagens e intenções cujo resultado é o signo materializado “foto”¹⁵. Nesta medida, a foto “*estabelece um arquivo visual de referência do mundo e influi na construção do imaginário coletivo*”¹⁶, através da reconstrução do real.

Estabelece-se como uma tensão entre aquilo que se vê, envolvendo a recepção do olhar, aquilo que foi e que é o documental-real da foto e as construções do ato fotográfico, que tanto revelam quanto ocultam informações.

Mesclando subjetivo e objetivo, revelação e ocultação, realidade e representação, a fotografia comporta imagens no interior da imagem¹⁷ que compete ao historiador tentar desvelar.

A reconstrução do passado pela iconografia fotográfica não se esgota, pois, na leitura literal da imagem, mas comporta significações e sentidos, cuja exegese implica penetrar domínios do imaginário coletivo.

O resgate dos elos perdidos, a chave para a compreensão do significado é, mais uma vez, a clivagem contínua do real à representação, do texto ao contexto.

Como diz Barthes¹⁸, a fotografia não sabe dizer o que permite ver, lidando com aparências que não traduz, apenas enuncia. Todavia, enunciando o ausente, incita o olho que vê a ultrapassar o aparente, descobrindo cadeias de significados de relação.

Qual, pois, o sentido da imagem das máquinas veiculado no Brasil, na segunda metade do século XIX, tal como elas aparecem nas fotografias da época?

Há que distinguir as fotos nas quais as máquinas aparecem sozinhas, ocupando todo o espaço. Imponentes, majestosas, impõem-se pela sua presença sólida e a complexidade das suas engrenagens, reproduzida em minúcias pelas fotografias que apresentavam caráter documental. O poder da técnica se revelava na reprodução perfeita da natureza, cópia fiel e espantosa da realidade concreta¹⁹.

Retome-se a idéia de que todas as fotos têm uma dupla rede de significações: uma, a da cópia exata do objeto representado em si, onde a foto é a reprodução de uma realidade material; por outro lado, a foto adquire um outro significado a partir de uma realidade transferida para um outro plano de valores²⁰.

No caso da máquina, estes valores são ditados pelo mundo industrial, do qual a máquina se propõe como símbolo máximo. Sólida, eficaz, é o invento que chegou para ficar e que dá a marca de uma sociedade vitoriosa. Objeto, portanto, de respeito e admiração.

Neste contexto, a linguagem fotográfica, pelo seu caráter de reprodução fiel da natureza, tem um estatuto de veracidade. As coisas deverão ser forçosamente como nela aparecem, e é baseado neste princípio fidedigno de identificação que as carteiras de identidade surgiram na época, com a utilização da fotografia para a individualização das pessoas e conseqüente disciplinamento social.

Mas a foto da máquina, como foi visto, tem uma outra dimensão além deste caráter de credibilidade e de prova documental. Ela se torna também o espelho da sociedade, a imagem simbólica da conquista burguesa do mundo²¹. Seus atributos “naturais” enquanto coisa - solidez, eficácia, rapidez - são os atributos que se transferem para a sociedade burguesa e que terão como corolário utópico o Welfare State.

Mas as máquinas, grandes arautos e vedetes do sistema, se fazem presentes em uma outra ordem de fotografias: aquelas nas quais as máquinas estão acompanhadas de operários, mas estes se reduzem a simples acessórios materiais do objeto figurado.

Neste caso, a máquina é o personagem principal, e os homens são os objetos “coadjuvantes” do tema principal. Há todo um aspecto de cena armada, de ilusionismo figurativo posto a serviço de uma idéia. A nitidez da foto pereniza o tempo vivido, fixando o instante e permitindo uma melhor exploração visual do espaço. Este espaço é quase sempre um interior de usina, reunindo homens e máquinas.

A foto é posada, com indivíduos imóveis, estáticos, via de regra com os olhos fixos na câmara, perfilados ao lado dos novos instrumentos de trabalho fabril. A condição operária não é o tema central, os indivíduos não posam em função de sua pessoa ou sua situação profissional. Se é possível depreender uma relação homem-máquina da tais fotos, esta se encontra verdadeiramente associada a uma submissão do indivíduo à tecnologia.

Os homens, a rigor, estão ali para lembrar que estes colossos são por eles acionados, ou que eles se encontram a seu serviço. Todavia, é a máquina que impera na cena montada, é ela que encerra em si as forças da natureza e a disciplina. São um verdadeiro jogo de espelhos a darem respostas que se entrecruzam e se respondem. As máquinas, no moderno sistema de fábrica, subjagam os operários, além de controlarem as forças da natureza. Num jogo de revelação/ocultação, a representação da máquina como o símbolo vitorioso da nova ordem é visualizada pelo movimento operário como instrumento de opressão, e os movimentos ludistas e de sabotagem são bem um exemplo destas respostas negativas à tecnologia.

Uma outra ordem de fotos é aquela que reproduz uma cena do mundo industrial: num ambiente fabril, indivíduos e máquinas se encontram integrados numa imagem de trabalho. Há, todavia, nestas fotografias, algo de artificial, de fabricado. A cena se configura como a de uma peça de teatro. Cada operário no seu lugar, na sua tarefa, com a sua máquina ou ferramenta. Pretensamente, a máquina parou o tempo, captou o momento fugaz das forças humanas e mecânicas em movimento. Por vezes, os trabalhadores olham para o objeto de sua tarefa específica; por outras, com as mãos segurando o instrumento de trabalho, ou cruzadas sobre o peito, ou postas sobre uma mesa, encaram a câmara. De pé, perfilados, com roupa diferente, boné, postura atenta, o fiscal ou contramestre.

Esta foto é bem uma metáfora da hierarquia e disciplina imperantes no mundo do trabalho. É possível concordar com Walter Benjamin quando diz que uma foto de uma fábrica apresenta a realidade, mas não diz quase nada sobre ela²². O caráter das relações sociais fica subsumido, a condição operária apresentada de maneira asséptica. A fábrica é um local ordenado, asseado, organizado. A empresa é uma colméia de produção, os operários são como “abelhas operosas”, no ambiente reina uma “ordem escolar”.

Há, pois, uma subordinação da cena a um significado preciso, do qual ela é a imagem que induz à aceitação dos novos valores do trabalho e da ética burguesa. Enquanto representação, a foto contém um processo de revelação/ocultação que podemos vincular à fetichização do mundo. Uma aparência encobre uma essência que não deve ser revelada, enquanto que se vulgariza uma imagem que visa a uma recepção positiva de valores.

A rigor, podemos dizer que as imagens fotográficas do mundo industrial transpõem os valores da modernidade através da mediação tecnológica: a máquina se converte na imagem indiciária da sociedade burguesa, simbolizando um mundo novo²³.

Mas, até então, as imagens fotográficas do mundo do trabalho em nada iriam diferir no Brasil daquelas da realidade europeia, corroborando para mostrar a universalização de um ethos burguês. Lá e cá, a máquina, sinônimo de progresso, é reverenciada e admirada, particularmente por uma geração ilustrada que via, na introdução de tecnologia, o caminho certo para o ingresso do país na modernidade. Há, pois, toda uma dimensão científica no imaginário do século XIX, que se exteriorizava na imagem da máquina e que iria encontrar a sua contrapartida brasileira. A própria atitude dos movimentos sociais diante da técnica é ambígua: se, por um lado, encontramos o ludismo e a sabo-

tagem, por outro, elas serão aceitas, se dominadas pelo operário qualificado, detentor de uma saber específico. Em geral, os movimentos sindicais reivindicavam o progresso técnico²⁴.

É nas fotografias dos cenários fabris que a especificidade do mundo do trabalho brasileiro se revela. Frente a um conjunto de trabalhadores com aparência nitidamente européia, alguns negros se fazem presentes. Deles serão tarefas menos qualificadas ou mais duras. Sua presença é tímida, pontual. Eles comparecem nas fotos sobre os trabalhadores do fim de século como biscateiros, carregadores, negras doceiras, jornaleiros. Figuras estáticas, posando para a lente do fotógrafo à cata de tipos populares, demonstram a marginalização dos negros frente ao mercado de trabalho em formação. Como deserdados do sistema, os ex-escravos colocaram-se à margem do mercado formal de trabalho. Viviam de expedientes, de pequenos serviços, sem emprego fixo, sempre da mira das autoridades, nos limites da contração.

Tais imagens trazem à baila a nova representação do trabalho no seu “viés perverso”.

Por uma curiosa inversão, aquele que por três séculos havia sido a mão-de-obra responsável pela quase totalidade da produção brasileira seria associado, com a extinção da escravidão, ao não-trabalho. A opinião era de que o negro não prestava para trabalhar, nem era afeito às máquinas. A rigor, o estigma da escravidão acompanhava o liberto no seu ingresso na nova sociedade burguesa que se estruturava. O negro era considerado incapaz para o trabalho fabril, afeito à vagabundagem, à vadiagem e inábil para o trato das máquinas. Mais do que isso: seu ingresso como subalterno no mercado de trabalho o colocava como também suspeito. Pobre, imprestável, perigoso.

A nova ética do trabalho realizava, pois, uma revalorização positiva da atividade braçal: antes considerado coisa de negro, de escravo e, portanto, pejorativa, o trabalho pesado passava agora a ser encarado como algo de nobre, dignificante e elevado.

Mas qual o trabalhador que se queria, cuja imagem estava associada ao sucesso e às novas tecnologias? Naturalmente, os imigrantes europeus, que haviam vindo da Europa ao longo do século XIX, para gradualmente substituírem o braço escravo nas lavouras de café. Este, sim, era capaz de promover a “redenção do país” e fazê-lo acompanhar o trem da história.

Na sua versão brasileira dos mitos correntes da superioridade racial dos brancos, cultos e civilizados europeus, os imigrantes eram considerados mão-de-obra de primeiríssima qualidade.

Estabelecia-se assim uma espécie de hierarquia no mercado de tra-

balho: em primeiro lugar, os imigrantes europeus, de comprovada “capacidade técnica”; em segundo lugar, os trabalhadores livres (e brancos) nacionais; e, por último, os egressos da escravidão.

Na visão europeizada conjugava-se a persistente visão escravista, para articular-se num discurso conservador, racista e discriminatório. A circularidade dos valores culturais veio demonstrar quão profundamente arraigado se achava o estigma da escravidão. A associação dicotômica entre trabalho-imigrante e vadiagem-ex-escravo generalizava-se e ganhava adeptos por toda a sociedade. Por outro lado, há que ter em conta um componente psicológico: se para o ex-escravo sua afirmação de humanidade era o não-trabalho, o que parecia ordem para a nova ética burguesa era para ele desordem. Por que o trabalho formal, se, trabalhando alguns dias por semana, de “expedientes” e “bicos”, conseguiria sobreviver?

É interessante acompanhar como tais discursos encontravam sua expressão numa outra linguagem visual em voga: a caricatura. Sem dúvida, o século XIX viu proliferar os desenhos cômicos, a exploração do grotesco, as charges, o desenho de personagens estereotipados que argutamente captavam as características essenciais e marcantes deste ou daquele indivíduo.

Muitas vezes, a arte de rir parece não conseguir atingir seus objetivos. Há como que um elo perdido, uma lacuna que não deixa chegar até o presente os nexos que permitem o gracejo. Por outras, a comicidade, a sátira social, o deboche se revelam claros, perceptíveis, apreendidos por nós.

A caricatura foi objeto da análise arguta de Baudelaire, que a analisou não só como a iconografia comunicativa, mas como todo um estilo de expressão, com formas próprias. No discurso crítico de Charles Baudelaire, a caricatura se acha associada à modernidade, que toma como matéria-prima o presente e expressa a cotidianidade através do humor²⁵. Mas, diz Baudelaire, além do cômico significativo, satírico, a crítica social, “*mais fácil de compreender pelo vulgo*”, há o cômico absoluto, que se dirige ao âmago da natureza humana, expondo a nu o ser humano com suas tragédias e mazelas²⁶.

O objetivo da caricatura é despertar o riso pela apresentação do cômico, ele se realiza no explodir da risada, que é a consagração do humor, fazendo ambos parte de um mesmo ato de linguagem. Mas, sendo esta representação o despertar do “diabo escondido”, traz em si uma revelação de um sentido secreto, uma teia de relações que, por cáustica ou grotesca, proporciona a teatralização de uma identidade que se enun-

cia. Através do humor e produzindo o rir, a caricatura proporciona, segundo Baudelaire, “o poder do ser humano de ser às vezes si próprio e um outro”²⁷.

Na verdade, a caricatura revela um outro olhar sobre o real, um outro lado da história, mais distante das intencionalidades oficiais, da manipulação de intenções, do fausto das seduções. Mas, então, a caricatura tem o poder de desfazer a ordem fetichizada? Não exatamente, mas, sem dúvida, ela é fruto de uma irreverência, de um olhar que revela intenções, desmascara aparências, desafia a ordem estabelecida. Por outro lado, a caricatura pode também ser um chamamento à ordem, um alerta sobre os comportamentos desviantes, uma exigência de normas e regras.

Em um e outro caso, ela é sempre crítica, e não descritiva, e envolve um chamamento a um outro sentido.

Vejam como comparece o trabalho idealizado nas representações gráficas que celebram a indústria ou naquelas que, posicionando-se ao lado do movimento operário, promovem o trabalhador. Diga-se de passagem, elas não são caricatura, são visões estereotipadas, arquétipos de tipos sociais.

O trabalhador é um homem corpulento, branco, de barba, ao qual a rusticidade do desenho não deixa escapar um ar altivo. Junto a ele, instrumentos de trabalho, os quais o operário empunha como uma arma, ou, então, bandeiras, estandartes, ou ainda feixes de trigo. Este é um tipo de representação alegórica do trabalhador, recorrente tanto nas imagens gráficas não comprometidas com os trabalhadores, como em periódicos nitidamente populares.

Basicamente, podemos verificar a eficácia de tais imagens na sua própria vulgarização e na circulação interclassista das mesmas. A burguesia e o próprio contingente operário - ele mesmo constituído por imigrantes europeus e seus descendentes - viam-se representados por tais imagens. Todavia, o que deve ser resgatado não é exatamente a sua dose de correspondência com as condições concretas (a presença significativa de elementos europeus no contingente operário), mas a sua faceta alegórica, de responder outra coisa além daquela aparente. Neste caso, é a forma pela qual o capitalismo se realizava no Brasil, marcado pelo conservadorismo das opções da elite e pelo endosso de uma postura cosmopolita, que recalcava o nacional e estigmatizava o ex-escravo.

É interessante contrapor este tipo de ilustração alegórica do trabalhador - alguém dotado de nobreza pela função que exerce, encarnação de uma força que se espera disciplinar - com outro tipo caricatural que

começou a aparecer nos jornais do fim do século, particularmente aqueles ditos populares. As ilustrações punham em cena os subalternos sob uma ótica: o Zé Povinho.

Magro, enfezado, de pele escura, com falha de dentes e cabelos em desalinho, mal vestido, Zé Povinho compunha o tipo de pobre: sofredor, desassistido pelas autoridades, deserdado pelo sistema, ludibriado pelos comerciantes, joguete dos políticos. Seu tipo racial é um tanto indefinido, mas é possível ser associado ao mulato. É sobretudo, um pobre coitado que só tem deveres - trabalhar, pagar impostos - e muito poucos direitos. Reclamando sempre das autoridades, sem que suas queixas sejam levadas em questão, Zé Povinho se situa no centro da questão da cidadania. Habitante da cidade, era, contudo, um cidadão de segunda classe. Por outro lado, a burguesia vitoriosa, protagonista do progresso, era visualizada caricaturalmente na sua faceta opressora.

O que concluir destas duas imagens que, a rigor, deveriam representar o mesmo componente social, as camadas populares urbanas, potenciais trabalhadores?

Mais uma vez é preciso apelar para a natureza simbólica das imagens como representação de uma época.

As representações estabelecem seus caminhos de sedução social e convencimento, mas a mensagem veiculada tem leituras diversas, como diversas são as relações entre os atores em cena.

A hermenêutica do real proposta pela visão ufanista do progresso propunha uma leitura harmônica do social, com máquinas poderosas e operários disciplinados, construindo um futuro radioso. Mesmo nestas imagens, é possível realizar a contra-leitura de uma ordem fetichizada. Numa outra instância, os próprios oprimidos pelo sistema podem ser receptores mais adequados para estas imagens discursivas visuais. A nova moral do trabalho lê pelo avesso a apoteose da técnica e coloca o operário no centro do universo fabril. Ele é o grande personagem, celebrado em prosa e verso, seu visual é o daquele que, entre os subalternos, venceu, pelo ingresso formal no sistema de trabalho. Mesmo que, com o desenvolvimento do movimento operário, ele se volte na luta contra o sistema, é na sua imagem estereotipada de trabalhador branco de ascendência européia que ele vai buscar a sua identificação.

Por último, exemplificando a marginalização dos egressos da escravidão e o seu difícil ingresso no mercado de trabalho, encontram-se os negros, Zé Povinho oprimido, pobre, mestiço e desassistido. Subalterno entre os subalternos, enfim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Seuil, 1992. p.11-2.
2. GAILLARD, Françoise. Présentation. La machine fin de siècle. *Romantisme*, Paris, n.41, 1983. p.3.
3. Ibidem.
4. VIGNY, Ad. Les destinées. La maison du Berger. I. In: Villaneix, Paul. Michelet, machines, machinisme. In: *Romantisme*, n.23, 1979. p.3.
5. Apud VILLANEIX, op.cit., p.5.
6. Ibidem, p.6.
7. Ibidem, p.8.
8. Cf. BENJAMIN, Walter. Paris, capitale du XIX^e siècle. In: *Le livre des passages*. Paris: CERF, 1989.
9. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar; a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.220.
10. SCHWARTZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo (Machado de Assis)*. São Paulo: Duas Cidades, 1990. p.40.
11. Ibidem, p.41.
12. GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
13. LEENHARDT, Jacques. La photographie, miroir des sciences humaines. *Communications*, n.36, 1982. p.109.
14. MARQUES, Mário Osório & GRZYBOWSKI, Lourdes Carvalho. *História visual da formação de Ijuí. Rio Grande do Sul*. Ijuí: Museu Antropológico Dir. Pestana/Liv. Ijuí Ed., 1990. p.13.
15. KOSSOY, Boris. Texto apresentado no programa "Encontros com a imagem". Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 6 jul. 1993.
16. Ibidem.
17. LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. História e fotografia. *Cultura*. São Paulo: Vozes, n.3, maio-jun. 1992.
18. Cf. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
19. FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris, Seuil, 1974. p.6.
20. BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
21. ROUILLÉ, André. Les images photographiques du monde du travail sous le second empire. *Actes de la Recherche*, Paris: p.54, 1984.
22. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
23. ROUILLÉ, André. La photographie entre controverses et utopies. In: MICHAUD, Stéphane et alii. *Usages de l'image au XIX^e siècle*. Paris: Créaphis, 1990. p.256.

24. PERROT, Michele. L'imaginaire social au XIX^e siècle. In: LE GOFF, Jacques, coord. *Historie et imaginaire*. Paris: Poiesis, 1986. p.91-2.
25. GONÇALVES, Aguinaldo José. O olhar refratário de Charles Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: EDUSP, 1991. p.16-7.
26. BAUDELAIRE, op.cit., p.39-40.
27. BERTRAND, Jean Pierre. L'humor jaune des complaints. *Romantisme*. Revue du Dix-Neuvième Siècle. Paris: CDU-SEDES, n.75, 1992.