

## Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro

Fernanda Grigolin

### Apresentação



Frame *Funerais do Comendador Jafet*, 1924

O Brasil vive um contexto de ódio político e fundamentalismo religioso. “Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro” está ancorado na primeira grande greve de São Paulo, que depois se alastrou às demais regiões do país. É a greve de 1917, que completará cem anos em 2017: nela, a questão social foi levada pelo Estado como caso de polícia. Resquícios de uma sociedade autoritária, racista e patriarcal seguem até hoje. O estado como estado policial, algo instaurado como política pública na República Velha, foi reassumido no estado brasileiro no governo interino de Michel Temer.

### Arquivo 17

“Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro” é parte do meu doutorado em Artes Visuais na Unicamp, denominado *Arquivo 17*. “Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro” visa a várias ações, mas a primeira é uma série de imagens fotográficas trabalhadas para vários canais de distribuição (como a revista *Artéria* e a exposição

*Pandora*), bem como para um vídeo curto, feito a partir de *frames*, para ser distribuído pelo *instagram*.

No clássico *Filosofia da caixa preta*, Flusser afirma que o que mais distingue a fotografia das demais imagens técnicas é como elas são distribuídas:

As fotografias são superfícies imóveis e mudas que esperam, pacientemente, serem distribuídas pelo processo de multiplicação ao infinito. São folhas. Podem passar de mão em mão, não precisam de aparelhos técnicos para serem distribuídas. Podem ser guardadas na gaveta, não exigem memória sofisticada para seu armazenamento. (FLUSSER, 1985, p. 67)

A distribuição arcaica da fotografia, o passar de mão em mão, tem na sua essência a característica da portabilidade. Flusser afirma serem as fotografias folhas, e elas se assemelham a folhetos. Não há a menor necessidade de grandiloquência para uma fotografia existir, chegando a ser desprezível. Porém, Flusser ressalta que a fotografia transcodifica a mensagem linear do folheto em imagem e o significado de cada fotografia modifica-se de acordo com o canal de distribuição. Há uma relação entre a fotografia e os aparelhos distribuidores, pois estes transformam a fotografia em práxis. “Antes de serem distribuídas, as fotografias são transcodificadas pelo aparelho de distribuição, a fim de serem subdivididas em canais diferentes; somente dentro do canal, do médium, adquirem seu último significado.” (FLUSSER, 1985, p. 76).

O universo das imagens técnicas, seus meios de distribuição e seus dispositivos de visualização portáteis (conhecidos com *gadgets*) são parte do nosso cotidiano; segundo Flusser (2008), as imagens técnicas significam programas.

São projeções que partem de programas e visam a programar os seus receptores. As cenas mostradas pelas imagens técnicas são métodos de como programar a sociedade [...]. As cenas mostradas devem ser analisadas em função do programa a partir do qual foram projetadas. (Flusser, 2008, p. 53, 54)

“Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro” é uma proposta dentro do universo das imagens técnicas e seus canais e meios de distribuição. Contudo, antes de discutir o projeto em si, irei contextualizar meu doutorado.

## Por que 17

O número 17 se relaciona com o ano da primeira grande greve operária no Brasil, 1917, e também com as dezessete versões do arquivo que serão realizadas ao longo do doutorado.

Operários paulistanos, muitos de tendência anarquista, iniciaram no começo do século XX a greve, foi o primeiro movimento de luta pelos direitos sociais na República.

O bairro do Ipiranga, juntamente com a Mooca, foi o local onde começou a greve operária de 1917. O protesto foi iniciado pelas tecelãs do Cotonifício Crespi por melhores salários, adicional noturno e fim do trabalho infantil. Era julho de 1917, mais da metade dos trabalhadores das tecelagens eram mulheres e crianças, que trabalhavam em condições insalubres.

O Brasil vivia momentos em que as questões sociais eram caso de polícia e não existiam direitos trabalhistas vigentes. Os bairros operários paulistanos eram lugares de pequenos encontros. Os operários criaram comitês e círculos operários, sempre de forma regional, bairro a bairro, sem uma unificação ou em formato de centrais sindicais. Uma das organizações mais conhecidas foi o Comitê de Defesa Proletária (CDP), liderado por Edgard Leuenroth,<sup>1</sup> tipógrafo e jornalista que atuou em diversos jornais da época, entre eles *A Plebe*.

Os comitês discutiam melhorias salariais e eram pontos de encontro. Todavia, o movimento tomou corpo com o assassinato do sapateiro António Martínez, morto pela polícia. No dia 11 de julho de 1917, 10 mil pessoas marcharam pelas ruas do centro de São Paulo. A caminhada tinha um trajeto definido: do centro de São Paulo até o cemitério do Araçá. Pelo centro, em coro, os manifestantes gritavam: “Libertem Walepinsk!”<sup>2</sup> Walepinsk foi o segundo sapateiro a entrar para a história da greve. Ele foi preso pela polícia ao denunciar a morte de Martínez. No Araçá, os manifestantes finalizaram sua marcha em frente ao túmulo de Martínez. A greve se manteve por muitos dias, e outros eventos tomaram conta da cidade, como saques a mercados e comícios. Havia muitas mulheres entre os anarquistas. Elas, além da pauta própria das melhorias trabalhistas, falavam de direito ao divórcio e questionavam a virgindade (RAGO, 2001). Seriam as primeiras a falar de direitos sexuais e reprodutivos no Brasil.<sup>3</sup>

Três grandes comícios aconteceram naquele mês de julho: um na Lapa, um no Largo da Concórdia e um no Ipiranga. Depois dos comícios, os patrões fingiram acatar as reivindicações, e a greve, assim, acabou. Todavia, ao voltarem ao trabalho, os operários foram perseguidos, alguns presos, mortos ou deportados.

### **Artista montador e jogador**

As razões pelas quais se seleciona um objeto ou uma imagem são de extrema importância para um projeto. Ao passar o documentário para *frames*, mais de 30 mil, deparei com uma mulher no canto esquerdo do quadro, uma mulher comum vestida de xadrez. A sequência na qual ela aparece dura em torno de doze segundos, de um documentário de quinze minutos.

Não tive acesso ao documentário original, a Cinemateca Brasileira me disponibilizou o arquivo digitalizado. Assim, trabalho com o documentário editado e passado ao digital. O suporte a que eu tenho acesso é o digital, e é a partir dele que construo a proposta de narrativa.

O documentário original, de acordo com a Cinemateca Brasileira, foi organizado por José Inácio de Melo Souza, que estabeleceu a data da filmagem entre 27 de dezembro de 1923 e 3 de janeiro de 1924. Antes da edição realizada por Souza, o material examinado encontrava-se disperso em pequenos rolos referentes aos planos, sem letreiros ou intertítulos, num total de 340 metros. O restaurado pela Cinemateca Brasileira foi realizado no projeto Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro, financiado pela Caixa Econômica Federal, em 2007-2008.

Na sociedade das imagens técnicas, o artista pode ser visto como um montador em uma grande ilha de edição, que realiza seu projeto de arte de escolhas e cortes. O artista tira e põe dados e informações já existentes, já postos no mundo, aproxima-se da ideia de Flusser sobre o artista como jogador.

O “artista” deixa de ser visto enquanto criador e passa a ser visto enquanto jogador que brinca com pedaços disponíveis de informação. Esta é precisamente a definição do termo *diálogo*: troca de pedaços disponíveis de informação. No entanto, o artista brinca com o propósito de produção de nova informação. Ele delibera. Ele participa de diálogos a fim de, deliberadamente, produzir algo imprevisto. Dessa maneira, o “artista” não é uma espécie de Deus em miniatura que imita o Grande Deus lá de fora (ou o que quer que

se ponha no lugar desse Grande Deus), mas sim jogador que se engaja em opor, ao jogo cego de informação e desinformação lá de fora, um jogo oposto: um jogo que delibere informação nova. O método a que recorre nesse jogo não é de uma “inspiração” qualquer (divina ou antdivina) mas sim o do diálogo com o outro e consigo mesmo: um diálogo que lhe permite elaborar informação nova junto com informações recebidas ou informações já armazenadas. Devemos imaginar esse jogo produtivo de informações dentro de uma rede dialógica, tornada atualmente tecnicamente viável graças à telemática e a seus *gadgets*. (FLUSSER, 2008, p. 93)

### **Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro**

A sequência de imagens são *frames* do documentário histórico *Funerais do comendador Jafet* (1924). O documentário narra o velório e o enterro de um dos principais industriais do início da República do Brasil, Nami Jafet, dono da Tecelagem Jafet no bairro do Ipiranga. Contudo, não é a comitiva que me interessa, e sim as pessoas na rua, as pessoas comuns, os curiosos que passeiam e transitam pelas ruas do bairro do Ipiranga (São Paulo).

A imagem da mulher fala do meu projeto, bem como o projeto fala por meio dela. Seguramente, foi ela a costureira de seu próprio vestido xadrez. Talvez tenha sido seu único vestido de festa, que ela usou para estar na rua e encontrar com o cortejo do industrial morto. Para a família do industrial, um dia de pesar; para os operários, um dia de estar na rua.<sup>4</sup> Talvez ela tenha comprado o tecido na Tecelagem Jafet, já que o xadrez era a especialidade da fábrica. Havia um tipo de xadrez no mercado: xadrezinho Jafet.

O inverossímil da imagem me atrai demais. Nos anos 1917 eram poucas as imagens nesta perspectiva, as câmeras eram pesadas e a fotografia era um lugar do burguês e não do proletário. Dificilmente uma cena de rua nessas circunstâncias seria abordada se não fosse em um contexto burguês. O fotográfico tinha outra relação com o retratado. Essa imagem apenas foi possível devido à produção do documentário e ao contexto: a morte de um importante industrial.

O deslocamento da imagem — sua retirada do movimento e a transformação do *frame* em fotografia — gera um ruído atrativo e pertinente ao projeto. E a devolução do *frame* ao vídeo não será mais feita por um canal de vídeo, e sim fotográfico, o

*instagram*, e terá como matéria a imagem estática sequencializada, e não a imagem em movimento.



Frame *Funerais do Comendador Jafet*, 1924



Frame *Funerais do Comendador Jafet*, 1924



Frame *Funerais do Comendador Jafet*, 1924

Não sei nada da vida real de minha narradora. Quando olhei os *frames*, ela me chamou a atenção, por ser uma mulher comum no meio do cortejo. Apesar de o documentário ter o título atribuído ao funeral, são as pessoas comuns, os curiosos do cotidiano que o protagonizam. A câmera em seu tripé permite uma narrativa em terceira pessoa muito interessante. Há diálogo da câmera com pessoas comuns; ao caminharem, elas olham para a câmera, em especial os homens. Porém, os homens estarão lado a lado na minha proposta de narrativa; eles, os operários, já são os protagonistas da história operária oficial, e com eles – lado a lado com os demais atores- realocarei o protagonismo das mulheres não mencionado na história oficial.

Apesar de terem sido as mulheres operárias as iniciadoras da greve de 1917 e de haverem participado do comitê e de grupos, elas são esquecidas e pouco citadas. “Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro” pretende trazer questões vinculadas aos direitos das mulheres e temas como o feminismo e direitos sexuais. É uma tentativa de realocar, trazer a um projeto de arte temas ainda urgentes, de lutas e conquistas que seguem a ser bandeiras, mesmo depois de cem anos.

## Conclusão

O documentário, ao ser posto em *frames* e editado nos títulos propostos, retira do movimento imagens e as congela. O congelamento libera a imagem em movimento do momento oculto, do momento dos operários da rua, com suas roupas, com seus gestos cotidianos e, em especial, a mulher do canto esquerdo do quadro.

Falar da mulher do canto esquerdo do quadro e sacá-la do canto, e redimensioná-la como narradora, é atribuir outras possibilidades narrativas ao universo operário, é trazer questões sociais, políticas e de desigualdades entre homens e mulheres, em 1917 e hoje em dia.

## Notas

<sup>1</sup> O seu arquivo pessoal, que conta parte da história dos operários da República Velha, foi institucionalizado e está sob custódia da Unicamp: Arquivo Edgard Leuenroth – AEL, [http://www.ael.ifch.unicamp.br/site\\_ael/](http://www.ael.ifch.unicamp.br/site_ael/).

<sup>2</sup> A greve não só tomou as fábricas; pequenos comércios, profissionais liberais, como os sapateiros e empreiteiros, aderiram à paralisação.

<sup>3</sup> Os direitos sexuais e reprodutivos passaram a ser denominados assim após a Conferência de População e Desenvolvimento ocorrida na cidade de Cairo (Egito) no ano de 1994.

<sup>4</sup> A geografia do bairro do Ipiranga, em São Paulo, nos anos 1920 era interessantíssima. Burgueses, proletários e as fábricas habitavam o mesmo espaço. Burgueses na parte alta do bairro. As fábricas e as casas proletárias na parte baixa.

## Referências:

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Porto: Assírio & Alvim, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_. *O universo das imagens técnicas – elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GELL, Alfred. “Vogel’s Net: Traps as Artworks and Art works as Traps”. *Journal of Material Culture*, 1, pp. 15-38, 1996.

HELDER, Herberto. *A faca não corta o fogo, súmula & inédita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

\_\_\_\_\_. “A propósito de photomaton & vox ou qualquer outro texto do autor”. *A Phala*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

\_\_\_\_\_. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.



RAGO, Margareth. *Entre a História e a liberdade: Luce Fabbri e o anarquismo contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.