

PERSONAGENS ESCONDIDAS: À PROCURA DAS EMOÇÕES ESQUECIDAS DAS MULHERES NA INDÚSTRIA PORTUGUESA. UMA ANÁLISE ARQUEOLÓGICA ATRAVÉS DE NOVAS MATERIALIDADES

Susana Pacheco¹, Joel Santos², Tânia Manuel Casimiro³

RESUMO

As emoções são um dos aspectos mais difíceis de entender em Arqueologia. Dependendo da cronologia ou do tipo de contexto que estudamos, esta questão pode tornar-se ainda mais complexa. Um desses exemplos é o das mulheres que trabalhavam na indústria, frequentemente secundarizadas e ignoradas. O presente artigo tem como objectivo tentar contrariar essa situação. Para tal, um diferente tipo de materialidades, menos convencional, será analisado. As fotografias – o nosso artefacto arqueológico – serão usadas para tentar decodificar as emoções dessas mulheres, frequentemente silenciadas pela sociedade em que viviam, e que permaneceram invisíveis na historiografia durante décadas. Por último pretendemos discutir o papel que nós, arqueólogos, devemos ter na construção de novas narrativas que dêem voz a estes agentes.

Palavras-Chave: Emoções; Fotografias; Indústria; Comunidades emocionais.

ABSTRACT

Emotions are one of the most difficult aspects to approach in archaeology and depending on the chronology or the type of context it can become even more difficult. One of those examples is the study of emotion on women working in industrial sites, frequently forgotten, and ignored. This paper aims to overcome that situation and study the emotions of women in industrial sites. To do so a different type of archaeological artefact – photographs – will be used, trying to comprehend the emotions those women felt. We will also debate the role that archaeologists have in the construction of new narratives concerning emotional agents.

Keywords: Emotions; Photographs; Industry; Emotional communities.

1. INTRODUÇÃO

Emoções, 感情, emotions, émotions, emotionen, emociones, فطواع, емоції, эмоция, mothúcháin, hissiyotlar, 情緒, ou сэтгэл хөдлө, são apenas algumas das traduções possíveis de obter no tradutor do google, contudo, todas elas, com uma sonoridade mais ou menos variável, têm uma explicação semelhante que se pode resumir à capacidade de sentir de diferentes formas, com diferentes intensidades.

A limitação geográfica do presente trabalho ao que se convencionou chamar Portugal ou aos territórios diretamente relacionados, parece-nos assim restritiva, sobretudo quando fazer uma análise arqueológica a emoções é algo que se quer o menos limitado no tempo e no espaço possível. Estudar emoções é uma tarefa árdua, um fenómeno tão global como o próprio ser humano e tão permanente, mutável e variável como todas as características biológicas e culturais que o definem. Eis porque não nos pareceu

1. CFE-HTC Universidade Nova de Lisboa; Bolseira Fundação para a Ciência e Tecnologia (2022.14550.BD.) / susanalfsdpacheco@hotmail.com

2. University of Leicester / joelrosantos@gmail.com

3. CFE-HTC Universidade Nova de Lisboa / tmcasimiro@fsh.unl.pt

nem pouco convencional nem sequer pouco arqueológico fazer um estudo das fotografias que captaram mulheres em ambientes industriais e usar essas mesmas fotografias para analisar as emoções daqueles que a sua condição social de subalternizados, levou a que tenham sido sempre secundarizados na construção de narrativas. Esta tarefa foi árdua, não só devido à escassa informação que existe nos dois grandes eixos de análise que nos propomos fazer, mulheres e emoções, mas sobretudo porque estes dois temas têm sido liminarmente ignorados nas análises arqueológicas em Portugal (Pacheco, 2023; Santos e Pacheco 2023, este volume).

As fotografias, como defendemos, são um passo para ultrapassar estas limitações. Como quase nenhum outro artefacto, elas mostram-nos as caras dos sujeitos fotografados, aproximando-nos destes, permitindo perceber uma série de outros aspetos que não seriam possíveis de outra forma, nomeadamente as emoções individuais dos agentes em estudo, algo que por norma escapa aos arqueólogos. É impossível ficar indiferente perante muitas das fotografias com que nos deparamos. Há determinadas emoções que, por muito que se queira, tanto no passado como no presente, não conseguem ser disfarçadas ou escondidas, e as fotografias podem auxiliar numa leitura emocional que normalmente escapa à análise arqueológica. Um outro ponto tem a ver com a nossa imparcialidade enquanto arqueólogos. Por muito que ainda haja quem a defenda, acreditamos que isso é completamente impossível quando estamos a estudar seres-humanos, com problemas e emoções, à nossa semelhança. As emoções tornam-se assim um dos aspectos mais desafiantes, mas não impossíveis, para tentar compreender no passado, facilitado, como veremos, se procedermos a uma análise iconográfica dos artefactos.

Elizabeth Edwards resume bem a importância das fotografias enquanto documento capaz de transmitir a forma como entendemos o passado ao narrar que “a very eminent historian once asked me if I would prefer a photograph or a sound recording of Oliver Cromwell. He was astonished by my, possibly biased, desire for the photograph.” (2022, p. 49). Esta afirmação ilustra o impacto que as fotografias podem ter na prática da história e da arqueologia, entre inúmeros outros aspectos, para estudar as emoções dos nossos sujeitos históricos.

Contudo, a análise de emoções através destes artefactos não é desprovida de dificuldades, pois algu-

mas das fotografias que utilizamos são encenadas e não correspondem necessariamente à realidade tal como ela seria. Muitas vezes as expressões seriam forçadas e as pessoas fotografadas seriam obrigadas a comportar-se de determinado modo, ou a posar em determinada posição, ou com alguma expressão facial em particular.

A dificuldade em ler os fotografados é, no entanto, compensada pela possibilidade de ler emocionalmente quem os fotografava, algo que nos traz a possibilidade de enveredar por outros caminhos também frequentemente ignorados – o de descodificar os fotógrafos, ou os artifícios que produziam aqueles artefactos, e a mensagem que pretendiam transmitir com os seus trabalhos. Estes pequenos detalhes por vezes espelham, melhor até que as caras presentes na fotografia, qual era a mentalidade da época e aquilo que era necessário mostrar para agradar aos seus públicos.

O presente trabalho selecionou cinco fotografias para analisar. Todas elas representam mulheres em ambiente fabril, ou em ambiente relacionado com a produção à larga escala. A escolha destas fotografias não foi aleatória. Com base no que são normalmente consideradas as emoções primárias: alegria, medo, surpresa, tristeza, nojo e raiva, ou as suas variantes diretas (Ekman, Sorenson e Friesen 1969), identificámos imagens que nos mostram como os agentes femininos reagem emocionalmente, através de representações fotográficas, a estímulos físicos, biológicos, ambientais, culturais entre outros. Todas as fotos foram alvo de uma análise metodológica que as conceptualiza enquanto artefactos arqueológicos de acordo com a cronologia, contexto, materiais utilizados e agentes envolvidos.

Estamos preparados para aceitar a crítica que uma leitura arqueológica das emoções em ambiente industrial é uma abordagem audaz. Que ao fazê-lo estamos a pôr muito de nós próprios e da forma como reagimos enquanto seres humanos com as nossas características políticas, culturais e mesmo emocionais (perdoem-nos a redundância), nos sujeitos que analisamos. Assumimos essa posição e assumimos que a arqueologia que nos motiva é política, ativista e emocional.

2. FOTOGRAFIA COMO ARTEFACTO

A fotografia é uma invenção do século XIX, a mesma época em que a arqueologia se desenvolve numa

perspectiva disciplinar. Esta veio alterar significativamente a forma como o ser humano percebe o mundo que o rodeia. À primeira vista podem ser encaradas como algo simples, como imagens objetivas e fidedignas de um evento passado, congelado no tempo, precisamente no momento em que o fotógrafo carrega no botão e a máquina dispara. No entanto, será que esta ideia deve continuar a ser afirmada como uma verdade indiscutível? Quantos de nós não arranjam o cabelo antes do disparo ou fazem aquela que acreditam ser a sua melhor feição?

E será que devemos continuar a analisar as fotografias apenas como imagens e não como materialidades? Para que algo, um objeto ou uma “coisa”, possa ser considerado uma materialidade, considera-se necessário que obedeça a alguns critérios, nomeadamente o de possuir uma biografia própria (Appadurai 1986), inserida num contexto histórico de produção. Para que isso se verifique é, no entanto, necessário que essa “coisa” possua a sua própria agência. Mas será que isso se verifica no caso dos objectos fotográficos? As fotografias, à semelhança de todos os outros objetos, influenciam a forma como determinada ação acontece, ou seja, vão exercer a sua agência nesse evento e nos seus vários intervenientes, ou atores. É neste sentido que uma fotografia se torna um agente. Não pelo seu significado per se, mas pelos seus efeitos sociais, pela forma como a sua participação em determinada ação a influencia, assim como a sua ausência teria um outro efeito nessa mesma ação (Gell 1998, pp. 21-22, Latour 1993; Miller 2005; Webmoor and Witmore 2008).

Mas essa influência nos acontecimentos não se limita à sua imagem. Aliás, é precisamente a materialidade das fotografias que nos aproxima daquilo que significaria ser humano no passado. São esses aspetos que nos indicam o que as pessoas pretendiam das fotografias. Estas são sempre feitas, seleccionadas e ordenadas de diferentes modos, de acordo com a narrativa que se pretende transmitir (Edwards 2022, p. 110). Como tal, se queremos verdadeiramente entender a importância que as fotografias desempenham na prática das ciências sociais como a arqueologia, e no estudo das suas emoções, temos de as analisar como um todo, como artefactos, não ignorando nenhum dos aspectos que as constituem, ou seja, o seu conteúdo visual, o tipo de suporte em que esse conteúdo nos é apresentado, as inscrições, marcas do tempo e de uso que possam conter, e até mesmo o seu percurso desde o momento em que a

câmara disparou até ao momento em que nós as visualizamos. Todos estes aspetos influenciam a maneira como as vemos e interiorizamos a informação que elas nos transmitem, à semelhança do que se verifica com qualquer outro artefacto arqueológico. Se por um lado é certo que o seu conteúdo imagético nunca pode ser descurado, também é certo que este não pode ser o único elemento considerado numa análise completa de uma fotografia. Se não o fazemos com outros artefactos arqueológicos, o que torna as fotografias tão diferentes para que o façamos com estas?

Se tivermos em consideração que a fotografia é uma mensagem formada por uma fonte de emissão, um canal de transmissão e um ponto de recepção (Barthes 1977, p. 15), temos também de ter presente a ideia de que toda e qualquer fotografia é feita com um propósito, seja ele qual for. Um fotógrafo procura sempre enquadrar a sua fotografia de modo a capturar a mensagem que pretende transmitir.

No caso das fotografias em ambientes industriais, que são o objecto de estudo do presente artigo, a manipulação continua a ser visível. É frequente encontrarmos fotografias em que todos os trabalhadores estão completamente focados nos seus trabalhos, parecendo não se deixar distrair com a presença de um elemento externo (fotógrafo), ou em que os espaços fabris nos são apresentados completamente limpos. No entanto, sabemos que para entrar num espaço fabril era sempre necessária uma autorização do proprietário, pelo que todos aqueles que lá se encontravam estariam automaticamente avisados, havendo oportunidade de “preparar o cenário” (Monteiro 2013, p. 581).

Mas ainda assim, apesar de todo o seu potencial para compreender realidades que de outro modo nos seria completamente impossível, entre as quais as emoções dos sujeitos históricos, parece continuar a existir uma grande reticência por parte de muitos arqueólogos em utilizá-las, e acima de tudo em encará-las como artefactos arqueológicos. Existem algumas exceções, como é o caso de Michael Shanks, que em 1997 escrevia que mesmo as fotografias podem ser reconhecidas como artefactos e assumir o estatuto de “objetos encontrados” que aproveitam a “magia do real” (Shanks 1997, p. 80).

No caso das mulheres em particular, que eram frequentemente subalternizadas nos espaços fabris, é comum, como referido, encontrar evidências de que na realidade as fotografias que temos perante

nós foram claramente encenadas. Um desses aspectos, que iremos explorar, é precisamente o das emoções sentidas por estes agentes, que frequentemente se tentaram esconder ou disfarçar.

3. AS EMOÇÕES

Estudar as emoções – mesmo que através de fotografias – é talvez das investigações mais complexas que se pode enveredar em arqueologia. São complexas para estudar nos dias de hoje, onde temos acesso direto ao objeto de estudo, as pessoas, mas são ainda mais complexas quando estudamos o passado, quando as únicas coisas que nos restam são fragmentos dessas experiências idas (Lyons, 1999, p. 236).

Esta complexidade é provavelmente a principal razão para a maior parte dos arqueólogos continuarem a ignorá-las nas suas investigações (Hannesdóttir, 2022, p. 70; Harris e Sørensen, 2010, p. 145; Tarlow, 2000, p. 713; 2012, p. 169), argumentando que estas são impossíveis de recuperar através da materialidade arqueológica e que são demasiado subjetivas (ou mesmo especulativas) (Harris and Sørensen 2010, p. 145). Para o conseguir teríamos de utilizar as nossas atuais emoções, interpretando um período em que estas se manifestariam diversamente ou onde nem sequer existiriam (Insoll 2007, pp. 56-59; Tarlow, 2000), caindo na armadilha dos anacronismos e das falsas empatias (Fleisher and Norman 2016, p. 4).

Contudo a pergunta que naturalmente emerge das considerações anteriores é: Que alternativa temos ao estudo das emoções, mesmo com todas as suas dificuldades? As emoções não são apenas a parte irracional de uma longa narrativa histórica que se desenrola de acordo com o pensamento racional. Elas não são apenas o efeito da história, mas, independentemente da nossa vontade, têm um lugar significativo, juntamente com a razão e a sensação, na construção da própria história (Boddice, 2007, p. 11). Atualmente, parece indiscutível a premissa das emoções serem (e sempre terem sido) algo de fundamental para o ser humano (Boquet e Nagy, 2018; Hannesdóttir, 2022; Harris e Sørensen, 2010; Tarlow, 2000). São essas experiências emocionais que moldam as ações e os comportamentos humanos (Tarlow 2000, p. 179), que por sua vez vão ficar refletidos na materialidade que enquanto arqueólogos estudamos. “Emotions are materially constituted and material culture is emotionally constituted” (Gosden, 2004, 39). Portanto, se quisermos verdadeiramente perceber como

é que as pessoas e os objetos estiveram no mundo, temos obrigatoriamente de nos envolver com as emoções, estudando-as (Harris e Sorensen, 2010, p. 146). É verdade que o estudo das emoções no passado, tal como toda a arqueologia, está assente sobre incertezas que podem levar a interpretações incorretas, mas ainda assim, as perdas de nem sequer tentarmos seriam maiores, pois estaríamos a excluir do nosso estudo algo fundamental do que somos (Masseglia, 2012, p. 138). Não tentar compreender como pensariam e o que sentiriam os nossos antepassados só porque não pode ser completamente reconstruído, é uma abordagem egoísta e derrotista (Hodder, 1992, pp. 16-23; Fowler, 2000, p. 127; Tarlow, 2000, p. 721; Masseglia, 2012, p. 138).

Mas então, como podemos fazer? Provavelmente vamos ter de olhar para o que é relevante de forma imaginativa e criativa. No passado, a falta de dados foi frequentemente citada como o principal obstáculo ao estudo arqueológico de género. No entanto, a certeza de que o estudo do género traria novas perspetivas resultou num aumento significativo de abordagens imaginativas para esta difícil área de estudo. Exatamente pelas mesmas razões, para melhor compreendermos as emoções, necessitamos de interpretações e utilizações mais imaginativas dos dados arqueológicos (Tarlow, 2000, p. 729). É precisamente aqui que se posicionam as fotografias abordadas anteriormente.

As fotografias conseguem dar-nos informações sobre as emoções do passado duma forma que dificilmente seria alcançada através doutras materialidades, nomeadamente através das emoções sentidas por diferentes grupos sociais, batizados por Barbara Rosenwein (2002; 2006; 2010) como “comunidades emocionais”, ou seja, grupos de pessoas que têm interesses, valores e objetivos comuns (2006, p. 24).

A primeira das comunidades são as pessoas retratadas, no nosso caso as mulheres que trabalhavam na indústria portuguesa. Que sentiriam essas pessoas? Como interpretavam, se é que o faziam, o seu posicionamento na fábrica? Que diferenças existiriam entre as pessoas de diferentes indústrias, ou mesmo de diferentes secções dentro da fábrica? E entre diferentes níveis hierárquicos? E geograficamente? Haveria diferenças entre o Norte e o Sul de Portugal? Provavelmente as fotografias sozinhas não seriam capazes de nos dar uma perspetiva global da situação, nem responder a todas as questões anteriores, o que aumenta a importância de juntar às fotografias

outro tipo de informação. “Ensure that archaeological material is not studied in isolation, but in relation to the more explicit, textual evidence, so that one may illuminate the other” (Masseglia, 2012, p. 138). Uma segunda comunidade está do outro lado da lente, ou seja, quem tirava as fotografias (ou quem as encomendava). Esta é uma comunidade muito específica. William Reddy (2001) batizou-a como “regimes emocionais”, ou seja, uma força política, institucional ou administrativa, que garante (ou tenta garantir) que determinadas práticas, rituais e expressões emocionais estejam de acordo com o pretendido. Infelizmente, muitas das vezes esta adoção de práticas acabava por acontecer naturalmente por parte das pessoas a quem estas maneiras eram inculcadas e impostas, sem que disso se apercebessem. Que sentiriam estes regimes? Na nossa opinião, uma das maneiras de interpretar o que sentiriam é através do que gostariam que os outros sentissem, neste caso as mulheres que estavam a ser retratadas. “Quando o Pedro nos fala sobre Paulo, fala mais de si mesmo do que da própria natureza de Paulo” (Espinoza, 2020). Portanto estudando as fotografias, podemos usá-las para conhecer não só quem era fotografado, mas também quem queria fotografar.

Sarah Tarlow afirma que o estudo das emoções deveria ser feito numa ótica de “Social emotional values rather than individual (because they) may be of greater interest to archaeologists and will also be more accessible to archaeological study” (2000, p. 728; 2012, p. 169). Nós, contrariamente, acreditamos que as fotografias permitem também perceber as emoções individuais, sentidas no exato momento em que as fotografias estavam a ser tiradas, o que torna as fotografias numa materialidade com características muito específicas, as quais devíamos aproveitar. Estudos neurológicos revelaram a importância de utilizar a leitura dos olhos quando se analisam as expressões faciais, para perceber as emoções de quem está a ser analisado (Baron-Cohen, *et al.*, 2001; Masseglia, 2012, p. 134). Esta análise facial é possível através das fotografias e, mesmo imaginando que determinadas fotografias fossem encenadas, seria muito difícil provocar determinadas expressões faciais, o que nos aproxima do que as pessoas fotografadas estariam a sentir naquele exato momento.

Finalmente temos uma emoção que não é do passado, mas que impacta igualmente na maneira como o olhamos. Não é tanto uma arqueologia das emoções, mas uma arqueologia emocional, onde devía-

mos não só aceitar, mas igualmente celebrar a subjetividade e as emoções sentidas pelos arqueólogos (Tarlow 2012, 178). Que deveríamos sentir enquanto arqueólogos quando confrontados com determinadas materialidades? O que deveríamos pensar sobre o que pensariam e sentiriam as pessoas que estudamos, no nosso caso as mulheres nas fábricas? É nosso dever, enquanto arqueólogos, tentar sentir o que elas sentiriam, caindo na armadilha do anacronismo, ou é justo que defendamos aquilo que sentimos? Mesmo que essa abordagem se transforme em algo político, precisamente porque vemos injustiças onde talvez não fossem sentidas. Sentiriam essas mulheres a injustiça de tratamento ou já estavam emocionalmente “corrompidas” e subjugadas pelos “regimes emocionais”?

4. AS EMOÇÕES DAS MULHERES NA INDÚSTRIA PORTUGUESA ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

Durante décadas, a crença de que as mulheres eram seres mais emocionais que os homens foi um dos mais consistentes estereótipos associados ao género (Plant *et al.*, 2000, p. 81). No entanto, e apesar de este ser apenas um estereótipo, este aspeto continua a ser desvalorizado pela comunidade arqueológica e as emoções femininas, à semelhança das masculinas, poderíamos acrescentar, ainda não se encontram na agenda científica. Continuamos sem questionar o que sentiriam as pessoas que estudamos, neste caso concreto as mulheres, agentes subalternizados durante séculos.

E é isso que nos propomos a fazer. Olhar para artefactos arqueológicos, com biografias e agência, e problematizar sobre que tipo de emoções se encontram representadas. Tal como mencionado, não poderíamos utilizar todas as emoções alguma vez representadas, pelo que tivemos de nos cingir às que considerámos serem emoções primárias. Assim, procurámos fotografias que representem alegria. Foi nessa procura que encontramos uma fotografia (Fig. 1) de uma mulher, trabalhadora da Sogantal, que ri à gargalhada, enquanto trabalha na máquina de costura que será a sua companheira de horas, meses e anos, na fábrica onde trabalha. Não sabendo o seu nome, sabemos que aquela mulher, naquele particular momento, estaria a experienciar uma genuína felicidade. Não sabemos o motivo que terá levado esta mulher, trabalhadora da indústria têxtil do Montijo,

a rir-se de forma tão convicta. Sabemos sim, que aquela expressão facial não é manipulada, não foi fingida para o momento em que o fotógrafo disparou a câmara, ainda que possa ter sido ele a provocá-la. Sem esta fotografia, nunca teríamos acesso a este tipo de informações, nunca estaríamos sequer perto de descodificar a sua identidade, de a conhecer, tal como ela seria. Poderíamos até ter a sorte de algum dia ter acesso aos arquivos desta fábrica, de vir a ler o seu nome em algum documento, mas as suas feições nunca seriam mais do que algo construído na nossa cabeça. É esta individualidade emocional que conseguimos identificar através de fotografias como estas, destes indivíduos anónimos, mas que não deixaram de desempenhar um papel na história do ofício, da fábrica e do território. Passamos a conhecê-los melhor e a identificar-nos mais com eles, como se ali estivéssemos. Afinal de contas são pessoas, seres emocionais, como todos nós.

Obviamente nem só de felicidade se fazia o dia-a-dia numa unidade fabril, principalmente para as mulheres que ali trabalhavam. Enquanto a fotografia da Sogantal foi tirada num momento incerto após o 25 de Abril de 1974, se recuarmos alguns anos ou décadas, podemos observar emoções completamente diferentes. Uma fotografia (Fig. 2), mostra-nos Herbert Edward Over Gilbert e Leland Herbert Gilbert em visita a uma das secções da Fábrica de Loiça de Sacavém, da qual eram proprietários. Ao olharmos para esta fotografia, imediatamente salta à vista a presença daqueles dois homens de fato e gravata, o mais velho com um chapéu, de ar austero e hirsuto, sem sequer exibirem as suas mãos, sempre mantendo a postura de superioridade, enquanto observam, a partir de cima, aquele grupo de mulheres que trabalhava numa das secções da sua fábrica. Tirada na década de 1950 (Arquivo do Museu da Cerâmica de Sacavém), esta fotografia é a ilustração perfeita de uma época em que as mulheres eram vistas, pela sociedade conservadora portuguesa, como seres inferiores que deveriam obedecer aos homens, considerados seres moralmente superiores. Se tivermos em consideração todo este contexto, ainda que as expressões faciais destas mulheres não sejam completamente visíveis na fotografia, até porque claramente não era esse o objetivo do fotógrafo, facilmente conseguimos imaginar o medo que elas estariam a sentir naquele instante em que o disparo ocorreu, e que seria comum a inúmeras mulheres, aliás, como nos mostram as centenas de fotografias que já pudemos

visualizar daquela época. Notamos que todas elas, ou pelo menos as que se encontram sentadas numa fila de trabalho, estão a usar uma espécie de óculos de proteção, o que nos indica que estariam a executar tarefas que de alguma forma poderiam comprometer a sua segurança, necessitando desse mesmo equipamento. Mas voltando às emoções, ainda que tenhamos a certeza de estarmos perante uma fotografia encenada, algo que conseguimos perceber pela linguagem corporal dos homens ali presentes e pela postura igualmente formal da mulher ao fundo, e conseqüentemente tirada com uma finalidade completamente distinta, esta permite-nos também descodificar um pouco mais da identidade de todos os elementos representados naquele contexto fabril. O modelo de exploração industrial considerado ideal, apostando na produção em larga escala, está assim patente na imposição emocional dos encarregados/donos dos estabelecimentos industriais que impunham não apenas um regime laboral, mas um regime emocional, motivado pelo medo de perder o trabalho (Thompson, 1991).

Até aqui vimos duas fotografias distintas, que nos permitem perceber dois momentos completamente diferentes, mas que ambos teriam lugar dentro das fábricas portuguesas. Se na primeira o disparo do fotógrafo mostrou a felicidade de uma trabalhadora anónima, na segunda o objetivo principal era mostrar “um exército” de trabalhadoras.

Uma outra emoção que, com todas as dificuldades, conseguimos observar nas fotografias destes locais é o amor. Manifestava-se seguramente entre casais que lá trabalhassem, ou pais/mães e filhos/as que partilhavam o mesmo local de trabalho, ou entre pessoas com quem se partilhavam vidas e com as quais fortes laços de amizade acabavam por ser criados. Uma dessas situações, seria um momento de amor incondicional.

Sabemos que a partir de do primeiro quartel do século XX se torna prática corrente nas fábricas que empregavam um grande número de mulheres a criação de creches, onde uma específica comunidade emocional, neste caso as mulheres com filhos pequenos, pudesse deixar as crianças durante os seus turnos de trabalho. A existência das creches libertava-as assim para poderem continuar a trabalhar permitindo também uma maior concentração nas tarefas que tinham de executar, e uma maior proximidade dos filhos no momento da amamentação, como nos mostra uma fotografia tirada na creche da fábrica de

Lordelo (Fig. 3). Mais uma vez, ainda que as caras das mulheres representadas estejam um pouco escuras, é-nos imediatamente possível perceber o amor com que estas mulheres olhavam para os seus filhos de poucos meses. Tirada num momento em que o mundo enfrentava uma guerra mundial, no ano de 1942, esta fotografia mostra-nos um momento em que, para estas duas mulheres trabalhadoras, nada mais parecia importar do que satisfazer as necessidades dos seus filhos, alimentando-os para que não tivessem de experienciar a fome que afectava tantas pessoas em Portugal e no mundo, e que quiçá elas próprias tivessem experienciado em dado momento das suas vidas. Mas naquele momento a sua única preocupação era aproveitar ao máximo o tempo que os patrões lhes concediam para amamentar os seus filhos e a oportunidade de o fazerem no seu local de trabalho ao invés de tantas outras soluções improvisadas e menos confortáveis a que se assistia neste país e retratadas, entre outras pessoas, por Armando Leça na famosa obra de Maria Lamas, *As Mulheres do Meu País* (2002, 415). É certo que esta fotografia pode ter sido encenada, para transmitir a imagem de um regime emocional benevolente que até dispedia algum dinheiro em prol das suas trabalhadoras e do seu bem-estar familiar, mas as emoções ali retratadas são inconfundíveis e impossíveis de fingir. O olhar maternal e ternurento com que ambas observam os seus filhos enquanto lhes saciam a fome é prova do seu amor por eles, e que nenhuma lente, por mais bem treinada que esteja, o consegue falsificar. Para estas duas mulheres talvez a possibilidade de estar com os seus filhos, nem que fosse por meros instantes durante os seus turnos e amamentá-los, representasse tudo aquilo que elas queriam. Mas sabemos que este sentimento não seria igual para todas as mulheres da classe trabalhadora que trabalhavam na indústria, e principalmente à medida que o século XX ia decorrendo e o acesso à informação e à educação iam gradualmente aumentando, também as exigências destas mulheres iam aumentando. É neste contexto que as manifestações se começam a generalizar, principalmente após o término da ditadura em que Portugal viveu durante quase meio século. A Fig. 4 é o retrato claro dessa situação. Ali se observa um sentimento de raiva coletiva, onde as trabalhadoras e trabalhadores da Messa, uma fábrica de máquinas de escrever, exigem melhores condições de trabalho. Era uma terça-feira, dia 14 de Maio de 1974, poucos dias após a revolução, as emoções dos portugueses

fervilhavam à flor da pele, após tantos anos de opressão era finalmente o momento de exigir aquilo que lhes era devido. Com cartazes e chapéus de chuva para ajudar a cobrir do sol que se fazia sentir naquele quente dia de primavera, os trabalhadores desta fábrica foram para as ruas, de punho em riste exigir que as suas precárias situações profissionais fossem resolvidas, que as suas vozes fossem ouvidas. A raiva, essa emoção tão poderosa, e que possivelmente tiveram de oprimir ou conter até menos de um mês antes do disparo desta câmara, é aqui extremamente visível. Possivelmente vítimas das mesmas desigualdades, podemos afirmar estar perante uma comunidade emocional, que naquele instante se manifestava do modo como a vemos na imagem, através dos gritos de revolta que, ainda que não sendo audíveis na fotografia, são bem visíveis nas expressões faciais. Este grupo de mulheres, de várias faixas etárias, possivelmente de diferentes regiões do país, certamente com diferentes backgrounds, constituíam neste momento uma verdadeira comunidade, uma comunidade emocional, com os mesmos objetivos em mente, e sem medo de lutar por eles.

Como temos vindo a demonstrar até aqui, as fotografias são o único, ou pelo menos um dos únicos elementos da cultura material que nos permite aproximarmo-nos realmente dos “nossos” sujeitos históricos, que nos dá a conhecer os seus traços identitários, que nos mostra como eles realmente eram e quais seriam as emoções por si sentidas. Imaginemos que ao invés de observarmos estas fotografias relativas a estes acontecimentos específicos, apenas tínhamos a possibilidade de ler sobre elas em alguns documentos com que nos cruzássemos em algum arquivo. Possivelmente a nossa percepção delas seria completamente diferente, não iríamos sentir a mesma empatia para com estas pessoas tão próximas e simultaneamente tão distantes de nós. Certamente não as iríamos conhecer tão bem como as fotografias e poucas outras materialidades o permitem. Mesmo quando as fotografias são encenadas por alguma entidade que nos pretende transmitir uma certa mensagem, um determinado “regime emocional”, que quer que olhemos para os acontecimentos ali retratados de uma forma concreta, as fotografias continuam a ser um elemento fundamental para conhecermos as sociedades desses tempos. A Fig. 5, apesar de mostrar alguns sorrisos nas caras de algumas das pessoas ali retratadas é o claro exemplo dessa manipulação e encenação,

quanto mais não seja pela presença de uma ilustre figura, como é o caso de Bernardino Machado, uma eminente figura do panorama político português. Num momento como este era expectável que toda a fábrica e as pessoas que lá trabalhavam estivessem no seu melhor. As flores que decoram as bancadas de trabalho são desde já a primeira pista para esse aspeto. Nesta fotografia tirada algures na década de 1910, por Joshua Benoliel, um dos mais famosos fotógrafos daquela época, temos a representação clara de um “regime emocional”. Acima de tudo, num período de tanta incerteza na história de Portugal, era importante transmitir alguma tranquilidade, ainda que apenas aparente, como alguns elementos da fotografia parecem deixar escapar. Entre alguns sorrisos espelhados na cara do futuro Presidente da República ou da mulher em primeiro plano, vemos também caras sérias, talvez de preocupação ou desconfiança, como a segunda mulher da fila da esquerda tão bem transmite.

A ideia que o fotógrafo pretendia transmitir parece clara, a limpeza e felicidade no trabalho, perante um indivíduo tão importante. Aliás, é frequente encontrar fotografias de líderes políticos em cenários como este, em que a ideia de felicidade (ainda que apenas para a fotografia) transpareça na cara das pessoas. No entanto, nem todas as mulheres desta fotografia “conseguem” espelhar essa emoção. É possível que para muitas destas mulheres, esta fosse a primeira vez em que estavam a ser fotografadas, e que algumas até nem tivessem bem a consciência do que é que isso significaria. Talvez daí a dificuldade em mostrar os sorrisos felizes que o fotógrafo quiçá idealizara.

Certamente a possibilidade de mais de um século depois alguém estar a ver esta fotografia num equipamento tecnologicamente tão avançado e remoto em comparação com as tecnologias da época, foi um dos aspetos que não passou pela mente de nenhuma delas. Menos ainda que tantas décadas depois um grupo de arqueólogos pudesse preocupar-se com as suas identidades e as quisesse conhecer, ainda que “apenas” através das imagens que delas sobreviveram.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto que desenvolvemos permite-nos considerar diversas perspetivas no estudo das emoções e das suas relações com espaços, pessoas e coisas através de uma materialidade pouco explorada numa vertente arqueológica: as fotografias. Quando nos de-

bruçamos em fotografias como artefacto arqueológico essa capacidade relacional é ainda maior pois a peculiaridade desse tipo de materialidades permite-nos uma leitura emocional coletiva, mas também individual. Estas duas perspetivas são tão antagónicas como complementares visto que enquanto o indivíduo manifesta emoções per se, as comunidades ou regimes emocionais moldam, influenciam e manipulam essas mesmas emoções. Vimos essas comunidades emocionais nos grupos de trabalhadoras, mães, lutadoras que aqui analisámos, mas poderíamos ter procurado muitas mais. Quanto aos regimes emocionais são perfeitamente observáveis nas figuras 2 e 5 onde a presença de figuras masculinas, austeras, provocam o medo e o receio num grupo de mulheres subalternizadas.

Contudo, existem mais duas perspetivas emocionais que raramente conseguimos identificar e que na análise das fotografias não as podemos ignorar. Uma delas trata-se do produtor dessas fotografias. O fotógrafo deixa-nos o que os seus olhos viram e planearam e conseguimos compreender a sua relação emocional com o espaço e com os outros agentes da ação. A outra trata-se na nossa própria percepção emocional enquanto arqueólogos e a forma como estas fotografias nos afetam e nos fazem reagir emocionalmente. Enquanto arqueólogos, agentes fundamentais na construção de narrativas sobre o passado, achamos que não podemos ignorar o que sentimos, mesmo que seja discordante com o que sentiriam essas mulheres. “We have to make archaeology political again (...) We need to go back to the roots of politics – radical dissent, conflict, inequality – and reconstruct archaeology as a public engaged practice to make it a truly critical voice in the global stage” (Gonzalez-Ruibal *et al.* 2018, pp. 513-514). Arqueologia ou é política ou não é nada, e as fotografias ajudam-nos a retratar precisamente as emoções envolvidas neste estudo, sejam as das retratadas (emoções individuais ou coletivas), as dos que as retratavam (“regimes emocionais”) e ainda as nossas enquanto arqueólogos.

As unidades fabris eram espaços complexos, onde um turbilhão de emoções poderia ser sentido diariamente, pelas diversas pessoas que ali passavam as suas vidas. Muitos fatores influenciavam esses aspetos, entre eles as secções em que se encontrariam, os cargos ou tipo de tarefas desempenhadas, aspetos identitários como o género, a idade, a etnia das pessoas, o seu background socio-económico e familiar, entre inú-

meros outros. É impensável e indesejável que uma análise arqueológica destes espaços não contemple a perspectiva emocional que os mesmos motivavam tanto na altura que as fotos foram captadas, como hoje em dia onde as nossas inferências hodiernas, apesar de cientificamente sustentadas, não podem ser asséticas numa perspectiva emocional. Isso faria com que, como arqueólogos, apenas nos preocupássemos com a descrição exaustiva dos contextos, sem nos preocuparmos com o que torna estas mulheres, numa perspectiva tanto individual como coletiva, em agentes que importa conhecer e promover.

BIBLIOGRAFIA

- APPADURAI, Arjun (1986) – Introduction: commodities and the politics of value. In APPADURAI, Arjun, ed. – *The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-63.
- BARON-COHEN, Simon; WHEELWRIGHT, Sally; RASTE, Yogini; PLUMB, Ian (2001) – The ‘Reading the Mind in the Eyes’ Test Revised Version: A Study with Normal Adults, and Adults with Asperger Syndrome or High-Functioning Autism, *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 42, pp. 241-251.
- BARTHES, Roland (1977) – *Image Music Text*. Londres: Fontana Press.
- BODDICE, Rob (2017) – The History of Emotions: Past, Present, Future, *Revista de Estudios Sociales*, 62, pp. 10-15. <https://dx.doi.org/10.7440/res62.2017.02>.
- EDWARDS, Elizabeth (2022) – *Photographs and the Practice of History. A short primer*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc.
- EKMAN, Paul; SORENSON, Richard, & FRIESEN, Wallace (1969) – Pan-Cultural Elements in Facial Displays of Emotion, *Science*, 164 (3875), pp. 86-88. doi:10.1126/science.164.3875.86.
- FLEISHER, Jeffrey; NORMAN, Neil (2016) – Chapter 1 – Archaeologies of Anxiety: The Materiality of Anxiousness, Worry, and Fear. In FLEISHER, Jeffrey; NORMAN, Neil eds. – *Archaeologies of Anxiety: The Materiality of Anxiousness, Worry, and Fear*, Nova Iorque, Springer, pp. 1-20.
- FOWLER, Charles (2000) – The Individual, the Subject, and Archaeological Interpretation (or, Relating Luce Irigaray and Judith Butler to Prehistory), in HOLTORF, Cornelius; KARLSSON, Håkan eds. – *Philosophy and Archaeological Practice: Perspectives for the 21st Century*, Göteborg, pp. 107-114.
- GELL, Alfred (1998) – *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- GONZALEZ-RUIBAL, Alfredo; GONZALEZ, Pablo; CRIADO-BOADO, Felipe (2018) – Against reactionary populism: towards a new public archaeology, *Antiquity*, 92 (362), pp. 507-515.
- GOSDEN, Chris (2004) – Aesthetics, intelligence and emotions: Implications for archaeology. In DeMARRAIS, Elizabeth, GOSDEN, Chris; RENFREW, Colin eds. – *Rethinking materiality: The engagement of mind with the material world*, Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, pp. 33-42.
- HANNESDÓTTIR, Sigrún (2022) – Matters of the heart: depictions of the heart and the archaeology of emotion, c. 1400-1700., *Post-Medieval Archaeology*, 56 (1) pp. 68-79, DOI: 10.1080/00794236.2022.2055316.
- HARRIS, Oliver; SØRENSEN, Tim Flohr (2010) – Rethinking emotion and material culture. *Archaeological Dialogues*, 17 (2), pp. 145-163.
- HODDER, Ian (1992) – *Theory and Practice in Archaeology*, London: Routledge.
- INSOLL, Tim (2007) – *Archaeology: The conceptual challenge*, London: Duckworth.
- LAMAS, Maria (2002) – *As Mulheres do Meu País* (2^a Edição). Lisboa: Caminho.
- LATOUR, Bruno, (1993) – *We have never been modern*, Harvard: Harvard University Press.
- LYONS, Martyn (1999) – Love Letters and Writing practices: On Ecritures Intime in the Nineteenth Century, *Journal of Family History* 4 (2), pp. 232-239.
- MASSEGLIA, Jane (2012) – Emotion and Archaeological Sources. A methodological introduction. In CHANIOTI, Angelos ed. – *Studies and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, pp. 131-150.
- MILLER, Daniel (2005) – Materiality. An introduction. In MILLER, Daniel ed. – *Materiality*, Durham: Duke University Press, pp. 1-50.
- MONTEIRO, Bruno (2013) – Natureza morta com Máquinas. A política de representação do espaço fabril da fotografia industrial nas décadas de 50 e 60 no Porto. In MONTEIRO, Bruno; PEREIRA, Joana Dias, eds. – *De Pé Sobre a Terra. Estudos Sobre a Indústria, o Trabalho e o Movimento Operário em Portugal*. Lisboa: [s.n.], pp. 573-592.
- PACHECO, Susana (2023) – Why do we need gender archaeology when studying factories?, in SILVA, Susana; MOSCATEL, Cristina; OLIVEIRA, N’zinga; SOARES, Daniela; VALÉRIO, Bruna, (eds.) *Trabalho (No) Feminino – Histórias de Mulheres (Séculos XVIII a XX)*, Açores: Letras Lavadas, pp. 186-205.
- PLANT, Ashby; HYDE, Janet; KELTNER, Dacher; DEVINE, Patricia (2000) – The Gender Stereotyping of Emotions. *Psychology of Women Quarterly*. Cambridge. 24, pp. 81-92.
- REDDY, William (2001) – *The navigation of feeling: A framework for the history of emotions*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ROSENWEIN, Barbara (2002) – *Worrying about emotions in history. The American Historical Review*, 107 (3), pp. 821-845.

ROSENWEIN, Barbara (2006) – *Emotional communities in the early Middle Ages*, Ithaca: Cornell University Press.

ROSENWEIN, Barbara (2010) – Problems and methods in the history of emotions. *Passions Context, Journal Historical Philosophy and Emotions*, 1, pp. 1-32.

SANTOS, Joel; PACHECO, Susana (2023) – Sós mas não esquecidos. Por uma Arqueologia da Solidão. In *Actas do IV Congresso dos Arqueólogos Portugueses*, Lisboa: AAP, pp. 1727-1738.

SHANKS, Michael (1997) – Photography and Archaeology. In MOLYNEAUX, Brian Leigh, ed. – *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*. Londres: Routledge, pp. 73-107.

TARLOW, Sarah (2000) – Emotion in Archaeology, *Current Anthropology*, 41(5), pp. 713-746.

TARLOW, Sarah (2012) – The Archaeology of Emotion and Affect, *Annual Review of Anthropology*, 41, pp. 169-85.

THOMPSON, Edward Palmer (1991) – *The Making of the English Working Class* (4ª Edição). Londres: Penguin Books.

WEBMOOR, Timothy; WITMORE, Christopher (2008) – Things are us! A commentary on human/things relations under the banner of a ‘social archaeology’, *Norwegian archaeological review* 41(1), pp. 53-70.



Figura 1 – Trabalhadora da Sogantal (Fonte: Sindicato dos Trabalhadores TÊXTEIS, Lanifícios, Vestuário, Calçado e Curtumes do Sul).



Figura 2 – Herbert Edward Over Gilbert e Leland Herbert Gilbert em visita a uma das secções da Fábrica de Loiça de Sacavém (Fonte: Museu da Cerâmica de Sacavém).



Figura 3 – Operárias da fábrica de Lordelo: hora da amamentação (Fonte: Arquivo Municipal do Porto).



Figura 4 – Manifestação de trabalhadores da Messa (Fonte: Arquivo & Biblioteca da Fundação Mário Soares e Maria Barroso).



Figura 5 – Visita de Bernardino Machado a uma Fábrica de Tabaco (Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo).