

O Poeta e a Cidade: Um Estudo Semissimbólico sobre Artefatos Culturais¹

Luiz Alex Silva Saraiva

Resumo

Neste artigo, o objetivo é analisar, por meio de procedimentos semissimbólicos, artefatos culturais no contexto urbano, em particular, os referentes a Carlos Drummond de Andrade na cidade de Itabira, em Minas Gerais, algo necessário tendo em vista que ainda são poucos os trabalhos com base em dados visuais nos estudos organizacionais. Para tanto, a partir de fotografias, a análise aqui empregada revelou ser a figura do poeta itabirano, algo simultaneamente próximo e distante. A proximidade vem da sua presença em vários pontos da cidade. A distância deve-se ao fato de sua poesia, em grande parte, ser desconhecida da população local. As principais implicações do estudo referem-se aos efeitos da indústria cultural, valendo-se da cultura para manter as disparidades sociais. No caso em foco, isso significa, por um lado, a tentativa sistemática de um pequeno grupo de invocar e impor, por meio de monumentos, uma figura como mote da cultura local; por outro, que essa figura seja rejeitada pelos nativos, os quais não reconhecem, na sua obra, a cultura de que necessitam.

Palavras-chave

Dados Visuais. Artefatos Culturais. Análise Semissimbólica. Metodologia Qualitativa.

Abstract

In this paper, we deal with the analysis of cultural artifacts within the urban context, through semi-symbolic procedures, particularly those related to Carlos Drummond de Andrade in Itabira, Minas Gerais (Brazil). That is necessary considering that there are few studies based on visual data in organization studies. Starting from pictures, the semi-symbolic analysis revealed that the poet's figure is simultaneously near and distant. Proximity comes from his presence in several spots around the town. Distance comes from his poetry being unknown to the local population. The main

implications of this study refer to the effects of cultural industry, which uses culture to keep social inequalities. In this case, it means a systematic trial to invoke and impose, through monuments, a figure as the representation of the local culture to a small group. On the other hand, that figure is rejected by natives, who do not recognize in such poetry the culture they need.

Keywords

Visual Data. Cultural Artifacts. Semi-Symbolic Analysis. Qualitative Methodology.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, o objetivo é analisar, por meio de procedimentos semissimbólicos, artefatos culturais no contexto urbano, em particular, os referentes a Carlos Drummond de Andrade na cidade de Itabira, em Minas Gerais, algo necessário, tendo em vista que ainda são poucos os trabalhos com base em dados visuais nos estudos organizacionais. O interesse pelo objeto foi sendo constituído à medida que se desvelavam as peculiaridades da cidade de Itabira, no interior de Minas Gerais. Uma coisa que primeiro chamou a atenção é que, mesmo sendo a cidade natal de Carlos Drummond de Andrade, parecia que a população local não conhecia a obra do poeta². Ou não comentava muito o assunto. Outro fato interessante é que havia uma considerável oferta cultural à população, diretamente ligada a Carlos Drummond de Andrade: um centro cultural e um memorial com seu nome, a casa em que ele viveu, restaurada, e, também, um local de visitação, um projeto cultural municipal batizado numa alusão ao seu nome, um museu de território, o primeiro do Brasil, baseado em poemas do poeta referentes a Itabira, além do projeto de um centro cultural que seria uma réplica da fazenda que pertenceu ao pai de Drummond. Não se tratava, portanto, de ignorância da população a respeito da importância do poeta.

Essas impressões se confirmaram quando, em outubro de 2004, foi inaugurado o Centro Cultural Fazenda do Pontal³, construído como uma reprodução da Antiga Fazenda dos Doze Vinténs ou Fazenda dos Doze, da família de Drummond. Até aí, não havia fatos novos, por se tratar de mais uma homenagem ao poeta, possivelmente fadada à baixa demanda por parte da população local. Uma coisa, entretanto, chamou a atenção: as portas e janelas da fazenda original foram guardadas por três décadas para serem instaladas na fazenda do pontal, o que sugeria uma intenção deliberada de reconstrução.

Para entender o que houve nesse caso, é preciso contextualizá-lo um pouco melhor. A empresa hoje denominada Vale, uma mineradora multinacional, nasceu no início da década de 1940, em Itabira. Estatal com forte atuação na cidade, por conta da expansão das suas atividades na região, “[...] a casa sede da Fazenda Pontal, que pertenceu à família de Drummond, foi desmontada no ano de 1973 pela mineradora Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) para ser local de rejeito de minério” (CARVALHO; BRASIL, 2009, p. 153). A Fazenda do Pontal foi construída com base na planta da fazenda, sendo-lhe, assim, uma

fiel reprodução. Isso não dizia respeito apenas a aspectos arquitetônicos e estruturais. Como mencionado, as portas e janelas da fazenda original foram guardadas por três décadas para serem usadas posteriormente. A premeditação dessa ação é surpreendente, a ponto de se questionar se poderia haver algo além do simples processo de criação de uma atração após outra baseada na figura de Drummond.

Observando um pouco mais a dinâmica local, pôde-se perceber o quanto a Vale exerce influência sobre a localidade (SARAIVA; CARRIERI, 2014). Criada em 1942, para a exploração das abundantes jazidas de minério de ferro do quadrilátero ferrífero de Minas Gerais, a Companhia Vale do Rio Doce foi uma das mais importantes empresas estatais até 7 de maio de 1997, quando foi privatizada e adquirida pelo Consórcio Brasil (MARTINS, 2006). Cumpria, como Minayo (2004) sustenta, uma manifestação do Estado como empresário na região, o papel de verdadeira agência de desenvolvimento local, a quem recorriam prefeitos e a população quando demandavam algo. O intuito da industrialização de base não foi o desenvolvimento local, sendo este apenas um desdobramento do verdadeiro objetivo: propiciar condições de desenvolvimento nacional. No caso da Companhia Vale do Rio Doce, a partir da junção do papel econômico original, a de mineradora exploradora do minério de ferro da cidade, ela passou a constituir uma das mais importantes referências simbólicas locais (MINAYO; MINAYO, 1985). Quando isso se coloca junto à sua força econômica, sua influência na localidade termina por ser, no mínimo, expressiva, virtualmente sobre todo o tecido social.

Com a proximidade da privatização – a qual tinha como um dos motes a necessidade do País de se *livrar* de tudo aquilo que não constituísse seu papel central, no que se incluía a maior parte das empresas estatais em setores produtivos – a Vale levou a cabo⁴ uma série de estudos sobre o potencial econômico de suas operações no Brasil (MAYRINK, 2002). Desse estudo, espalhou-se em Itabira, no início da década de 1990, a notícia de que a empresa encerraria suas operações na cidade em vinte e cinco anos. As reações foram imediatas, tendo a sociedade local se mobilizado (SILVA, 2004) na busca por soluções para o desafio sobreviver sem os fartos *royalties* da exploração do minério de ferro.

Data mais ou menos desse mesmo período, a ideia de resgate da figura de Carlos Drummond de Andrade como referência cultural local. O poeta, saído da cidade aos dezesseis anos de idade para nunca mais retornar, constituía o elemento perfeito para a mudança do quadro local. Como completaria 100 anos de nascimento em 2002, seria particularmente oportuno *evidenciar* as manifestações culturais a ele ligadas, de maneira que, a partir do simbólico, se estabelecesse um caminho para a exploração econômica, processo este, não por acaso, contando com apoio da Vale. Esse é contexto em que se insere este estudo.

Após essa introdução, serão feitos apontamentos teóricos sobre o simbolismo e suas relações com a dinâmica local, particularmente sobre as tentativas de construção de hegemonias por parte da organização e as possibilidades de resistência por parte dos trabalhadores. Em seguida, são tecidas considerações metodológicas, o que precede a análise dos dados visuais e as discussões e conclusões.

SIMBOLISMO E DINÂMICA LOCAL

Como a dimensão simbólica prescinde da interpretação, o conceito a que toda palavra está ligada pode ser tomado pelo que ele denota ou pelo que conota (BOUDON; BOURRICAUD, 1993; BOURDIEU, 1998). Como fenômeno basicamente psicossocial, uma vez que há interpretação, no nível individual, de signos compartilhados pelos membros de uma comunidade, Bourdieu (2000) sustenta que o que faz com que toda sociedade seja automaticamente simbólica é a diferença no comportamento de indivíduos.

Captar o simbolismo de um grupo social, portanto, é apreender as redes de significações que ela carrega, constroi, atualiza em suas práticas. Freitas (2000, p. 49) sustenta que “[...] a maneira pela qual uma sociedade (ou grupo) se vê, o que ela define como seus problemas, a relação que estabelece com o mundo e seu lugar nesse mundo, só podem ser compreendidos e construídos porque a sociedade ou (o grupo) é capaz do imaginário”. Freitas (2000, p. 48) continua, dizendo que

[...] o imaginário é o “local” por excelência do projeto a construir, do mundo melhor, do sonho, da fantasia, do desejo. Esse lugar de origem, ponto de partida de todas as significações, encontra-se no imaginário que é compartilhado pelos membros de uma sociedade ou de um grupo social. Ele precisa do simbólico para se manifestar. O indivíduo social é, em todas as suas expressões, valorações, definições e manifestações, perpassado pelo imaginário e suas representações.

Da mesma forma que o simbolismo se assenta sobre componentes objetivos, Maffesoli (1978, p. 69) defende que o imaginário “[...] não seria um pensamento separado do real, mas uma atitude que pratica uma certa defasagem, ‘paralelamente’ ao que seria mais metodológico do que sistemático e que permitiria ao mesmo tempo a crítica e a realização do possível”. Rodrigues (2000) defende a mesma posição, a de que o imaginário oferece a forma de organização das nossas práticas cotidianas, o modo como os homens entendem a si mesmos e o mundo vivido antes mesmo de ser aprendido e formulado por eles. Nesse sentido, “[...] todo grupo tem um eu próprio, imaginário, que o torna vivo e que se manifesta através da ilusão grupal” (FREITAS, 2000, p. 50).

Maffesoli (1978, p. 70) prossegue, argumentando que é vazia de sentido a distinção entre o imaginário e a realidade, “[...] fruto de uma atitude estreita que não pode compreender a dinâmica do vir-a-ser”. Como o “[...] homem é um ser que tem a capacidade de criar imagens, de imaginar, ele é, portanto, um ser influenciado por seu imaginário, seu pensamento e suas ações não escapam ao princípio constitutivo da imaginação humana” (RODRIGUES, 2000, p. 1). Por isso, sustenta que é no imaginário que estão incrustados diversos elementos do real e “[...] é nesse sentido que o sonho é o indicador dinâmico do real, uma vez que também ele permite a unificação social em torno de um projeto coletivo” (MAFFESOLI, 1978, p. 73).

Não se pode separar o simbolismo dos processos sociais de uma comunidade, já que se baseia em um núcleo de significações relativamente estáveis e univocamente compreensíveis por qualquer um dos seus membros, ao mesmo tempo em que varia segundo a forma e o conteúdo próprios da comunicação e de outros elementos. Isso vale inclusive no que diz respeito à ordenação dessa comunicação, a definição de quem tem voz, qual o conteúdo

comunicado, o que não pode ser dito (tabus), e como deve ser interpretada. Pode, assim, sofrer a influência de elementos locais como, por exemplo, as políticas públicas locais e as estratégias organizacionais, principalmente em cidades de médio porte que contam com operações monoindustriais de grandes empresas, como ocorre em Minas Gerais.

É porque existe diferença entre os indivíduos que o simbolismo permeia as existências humanas. A capacidade dos homens de observar e refletir de forma diferente faz com que o simbólico seja uma constante na existência humana. Nas organizações, não poderia ser diferente. Por mais totalizantes que pareçam ser as experiências organizacionais, ainda assim estão imersas em um quadro social mais amplo. A abordagem simbólica nega a existência de dimensões apenas formalmente estabelecidas e, com isso, rejeita as esperanças de captar a realidade tal como ela é. Isto esbarra nas impossibilidades objetivas de desconectar o que se passa nas organizações do meio – social – em que elas se inserem.

Não se quer dizer com isso que não existam instâncias formalizadas no meio organizacional; mas que tais aspectos são apenas a ponta do *iceberg*, porque não conseguem esgotar a complexidade do que se passa nas organizações – na verdade, nem perto disso chegam. Fingir que aspectos não formais inexistem é contraproducente, porque, em muitos casos, são precisamente eles que podem inviabilizar ações formalmente estruturadas, como o planejamento orçamentário, por exemplo. Ao mesmo tempo, são capazes de converter em resultados o que parecia perfeito apenas no papel. Por ser intrinsecamente humano, o simbolismo nas organizações apresenta distintas nuances. Essas diferenças são saudáveis e, mais do que isso, desejáveis. Primeiro, porque organizações sem distinções não existem – a não ser no nível abstrato do planejamento e, segundo, porque são os indivíduos e suas diferenças que conferem vida ao projeto organizacional. Seu universo simbólico é parte do cotidiano organizacional, queiram e desejem os gestores isso, ou não.

O principal meio para a manifestação das possibilidades de interpretação do que se passa na organização é, sem sombra de dúvidas, a linguagem. Como diz Girin (1996), a função essencial da linguagem é a simbolização, a representação (GOFFMAN, 2006). Já que os homens são incapazes de expressão sem ferramentas linguísticas, a linguagem é algo de que não se pode abrir mão, seja no âmbito social, seja na organização. Ela atende às funções de estruturar o pensamento, de comunicar e de expressar, passando por outras possibilidades: a) instrumento de socialização, pois é difícil imaginar a entrada em um grupo social sem contato por meio da linguagem; b) mecanismo identitário, já que grupos distintos manifestam pequenas diferenças linguísticas, e se identificam graças a elas; c) meio de transmissão da cultura e da história; e d) instrumento de desenvolvimento da individualidade.

A linguagem permite acesso a um mundo de signos que é sempre codificado e restrito do ponto de vista social. Isso significa que os signos se tornam símbolos à medida que são passíveis de interpretação de acordo com uma perspectiva particular. Só são capazes de interpretar o signo de uma dada maneira, assim, os indivíduos que de alguma forma compartilham referências a respeito dele. Do mesmo modo, um mesmo signo pode apresentar múltiplas possibilidades de simbolização, dependendo das distintas leituras a ele associadas.

Não se trata, porém, de um processo apenas baseado em artefatos físicos. A simbolização é oriunda de diferentes possibilidades de interpretação de distintas formas de linguagem. Da mesma forma que a linguagem falada, a escrita também se presta a muitas formas de interpretação, como atestam as possibilidades semânticas de qualquer texto, mesmo que se trate de linguagem tecnicamente estruturada, como é o caso da matemática. Só os “iniciados” podem entender, de fato, o que determinadas fórmulas significam, o que não se resume ao conhecimento técnico.

As imagens também são instâncias particularmente interessantes para que se percebam possibilidades simbólicas. A assertiva de que uma imagem vale mais do que mil palavras é ampliada já a partir de quem observa a imagem. As possibilidades de interpretação são tão grandes quanto as diferenças entre os indivíduos e seus grupos sociais de referência. Por exemplo, uma cruz, para um homem comum ocidental, é um signo imbuído de uma série de valores ligados à espiritualidade, sofrimento e fé, algo que não se pode afirmar a respeito das percepções de um homem oriental ao se deparar com o mesmo artefato. De certa forma, no ocidente, se “aprende” a enxergar a cruz como tal. Ainda que não se seja particularmente religioso, há a capacidade de “ler” o que não está explícito no signo. Esse fenômeno, de socialização cognitiva, está também presente nas organizações, onde se aprende a interpretar situações a partir do ponto de referência em que se está.

Os gestores das organizações, dessa maneira, dispõem de um repertório simbólico próprio que não é fácil de ser captado por atores não familiarizados com o seu contexto. Existe uma dinâmica simbólica associada a como os distintos grupos organizacionais percebem, interpretam e se apropriam dos signos existentes, em uma contínua corrente de significados que ocorre simultaneamente aos processos formalizados de gestão (SARAIVA; CARRIERI, 2010). Separar os processos formais e não formais de gestão analítica e cronologicamente pode levar a uma série de equívocos sobre o que se passa na organização a partir da observação da superfície, esta sim visível aos olhos dos que se aproximam. Não é por acaso que a primeira etapa em processos de consultoria é o diagnóstico, o detalhamento da situação organizacional antes de qualquer ação. Sem informação, não há a possibilidade de geração de resultados, muito menos se eles forem associados à solução de problemas.

Os gestores das organizações podem tentar, de forma mais ou menos explícita, criar e sustentar símbolos. A própria emergência de uma gestão da cultura organizacional é um bom indicativo desse movimento, ao tentar traduzir sagas, heróis, mitos, lendas e outros aspectos reforçados sistematicamente em políticas da área de comunicação, como elementos a ser compartilhados. Em algumas organizações, estes processos tem sido bem-sucedidos, uma vez que os gestores têm reforçado os laços individuais dos empregados para com a organização em detrimento da solidariedade entre os próprios trabalhadores. Isso pode ser feito de diversas formas, como por meio da antecipação de reivindicações em época de acordo coletivo, por meio de metas e premiações individuais, pelo estímulo ao aumento da competição etc.

A mobilização subjetiva é outro caminho bastante usado pelas organizações para tentar conseguir impor seu simbolismo. Corrêa (1998, p. 8) analisou três organizações, dos setores

têxtil, automobilístico e siderúrgico, que investem fortemente na

[...] conformação dos sujeitos profissionais e políticos envolvidos na ação coletiva, o que implicava, por um lado, na ‘construção’ de universos simbólicos, em torno dos quais poderiam se aglutinar os atores sociais e, por outro, na execução de “projetos político-pedagógicos” que favorecessem a posição de um ou outro no padrão antagônico e fortemente conflitivo de relações de trabalho que, então, se instaurara, refletindo uma modificação extensa e profunda na cultura fabril.

A julgar pelo movimento mais ou menos articulado levado a cabo pelas organizações quanto à mobilização das subjetividades dos seus empregados, é possível que esse processo seja mais comum do que se pode supor, o que levanta uma questão: se a mobilização subjetiva tem sido usada como uma ferramenta a serviço do projeto organizacional, como a ela reagem os empregados? A resposta é complexa, porque depende, em essência, de como percebem a tentativa de mobilização de suas subjetividades. É provável que a reação se trate de um contínuo misto de conformismo – pela adesão ao projeto da organização, pela percepção de ausência de alternativas, pela ameaça do desemprego etc. – e de resistência, pelas possibilidades de conainterpretação inerentes ao homem.

A resistência, processo social discutido por Chauí (1989), que caracterizaria um comportamento sociopolítico do povo brasileiro, não precisa ser explícita e nem consciente para ocorrer. Precisamente em razão de haver um contexto de tão acirrada competição e ausência de oportunidades profissionais, pode ocorrer uma representação no ambiente de trabalho, em que aparentemente (e de forma explícita e consciente) se adere aos projetos da organização como meio de preservar posições já conquistadas – corroborando a “estratégia da obediência submissa” levantada por Saraiva e Santos (2011) entre operários do setor siderúrgico. No nível individual e no coletivo, fora da esfera profissional, preserva-se o senso crítico a respeito dos estratagemas organizacionais, em um dinâmico e contínuo processo de reinterpretação da realidade e de reposicionamento simbólico. Essa possibilidade de contrassimbolismo⁵ pelos empregados restringe as eventuais intenções organizacionais de criar “mundos perfeitos”.

METODOLOGIA

A partir de um método indutivo, neste estudo qualitativo, a coleta de dados foi do tipo iconográfica, tendo sido feita por meio de fotografias, relacionadas ao que é tido como manifestação cultural em Itabira. O foco foram os artefatos culturais, em especial os ligados a Carlos Drummond de Andrade. Apesar da quantidade existente na cidade, não são bem registrados. Isto é, há muitas referências culturais, mas elas mal constam em bancos de imagens ou em arquivos locais e, quando lá estão, ou apresentam problemas de conservação ou de limitações de acesso por conta de disfunções burocráticas, o que levou a que se buscassem fontes alternativas de acesso a imagens locais. Valeu-se, assim, da internet, tendo sido encontradas diversas imagens. Elas foram selecionadas conforme sua representação direta da imagem ou de Carlos Drummond de Andrade e por sua contribuição para a compreensão da dinâmica simbólica local.

Como discute Possamai (2008, p. 254),

[...] as imagens visuais são portadoras daqueles elementos que se aproximam mais do sonho, da imaginação e das sensibilidades. Moldadas pelas configurações históricas e sociais de sua produção, suas intenções ultrapassam o desejado no momento de sua elaboração pelas múltiplas possibilidades que são oferecidas pelo ato de olhar. Como representações do real, as imagens visuais constroem hierarquias, visões de mundo, crenças e utopias e, neste sentido, podem constituir-se em fontes preciosas para a compreensão do passado.

Contudo, não se tem ilusões de que “[...] a implantação de memórias através da imagem não é somente uma prática das imagens técnicas, mas sua aceitação como realidade transformou nosso imaginário” (TACCA, 2005, p. 10), e que, por isso, é necessário um tratamento sistemático da imagem a fim de que revele algo mais do que conscientemente ou não, a memória diz que revela (BAUER; GASKELL, 2005). Isso levou a tentar alcançar “[...] uma narrativa que faça falar os elementos visuais e materiais do urbano representados como códigos configuradores da imagem fotográfica” (POSSAMAI, 2007, p. 58).

No trabalho original (SARAIVA, 2009), foram selecionadas 15 imagens. Todavia, dadas as limitações objetivas de espaço de um artigo, optou-se por trabalhar com apenas quatro figuras. O critério empregado para lidar especificamente com estas figuras foi que elas fossem particularmente representativas de como os artefatos culturais representam a relação entre a cidade de Itabira e o poeta Carlos Drummond de Andrade. Tais imagens se prestam adequadamente aos objetivos por permitirem, efetivamente, um enfoque semissimbólico. Baeder (2007) esclarece que, há algumas décadas, os estudos semióticos vinculam o plano do conteúdo ao plano da expressão em conexão a seus conteúdos semânticos. Isso se dá no sentido de estabelecimento de “relações entre imanência e manifestação numa totalidade de significação: o texto, no qual o plano da expressão também fizesse sentido” (BAEDER, 2007, s. p.). É nesse sentido que será feita a análise semissimbólica neste artigo: procurando articular conteúdo, expressão e semântica na análise do material selecionado.

A análise partiu da consideração da “[...] imagem como representação cultural, seja ela na sua carga simbólica, epistêmica ou estética, é de qualquer forma uma construção de conhecimento da realidade” (TACCA, 2005, p. 12), o que se procurou estruturar na forma de abordagem do objeto fotografia para evitar a noção de representação por delegação do imagético. Para isso, fez-se da semiótica, entendida aqui como um ramo de conhecimento que “[...] engloba e sistematiza diversos sistemas, desde que se utilize de signos” (ANDRADE, 2008, p. 27).

Baseados em Baeder (2007), os procedimentos para a análise semissimbólica foram a identificação e análise:

1. da localização original da imagem, que diz respeito a onde se localizava originalmente a imagem colhida, de forma a identificar seu papel em um contexto de comunicação social;
2. dos principais elementos da imagem, que se referem aos elementos que chamam a

- atenção inicialmente para a imagem, uma espécie de síntese visual;
3. dos aspectos plásticos, que concernem à forma pela qual os elementos são visualmente apresentados;
 4. dos principais aspectos semânticos, que se referem ao que os aspectos plásticos remetem, em uma linha de interpretação dos elementos visuais apresentados;
 5. das estratégias plásticas do enunciador em relação ao enunciatário da imagem, que dizem respeito à forma pela qual o enunciador da mensagem organiza as imagens de maneira a causar um efeito determinado no enunciatário;
 6. das estratégias de persuasão enunciativa, uma vez que qualquer imagem encerra uma intenção de persuadir o enunciatário a focalizar sua atenção sobre alguns aspectos em detrimento de outros, para isso, fazendo uso da disposição dos recursos visuais;
 7. das categorias formais plásticas, os elementos usados pelo enunciador ao organizar a imagem, como oposições físicas – claro x escuro, retilíneo x curvilíneo – cores, sentido de leitura da imagem, disposição dos planos visuais etc.; e
 8. das categorias de conteúdo – a partir dos percursos semânticos e dos elementos visuais, é possível identificar conteúdos que podem ser agrupados em categorias e analisados, tomando como referência os elementos da imagem, conforme pode ser visto na próxima seção.

O POETA NA CIDADE – UMA ANÁLISE SEMISSIMBÓLICA

O Poeta que se vai

A Figura 1, uma fotografia de uma estátua do poeta Carlos Drummond de Andrade, oferece um terreno fértil para a análise semissimbólica. Em primeiro lugar, a foto foi retirada de um *website*, o que faz com que a possibilidade de divulgação seja ampla. Não se sabe precisamente, por conta disso, quem é o fotógrafo, ou qual a sua intenção ao disponibilizar a fotografia naquele sítio virtual. O que fica clara é apenas a exposição do material.

Em termos físicos, a fotografia refere-se ao registro, em primeiro plano, de uma escultura, uma estátua de metal, em um lugar parecido com uma praça, a julgar por uma espécie de piso de concreto ou material semelhante, sobre o qual a estátua está, e um gramado circundando esse piso. A estátua representa o poeta Carlos Drummond de Andrade, vestido de terno, de um botão, e gravata, de pé, aparentemente em movimento, o que é perceptível pelo fato de a perna esquerda estar levemente flexionada e mais à frente e do que a direita, esticada. As mãos da figura representada repousam ao lado do corpo, aproximadamente na altura do fêmur. A escultura foi captada ligeiramente inclinada para a direita em relação ao eixo da câmera, o que a deixa em posição levemente diagonal em relação ao local em que o fotógrafo se localizava.

Figura 1: Escultura de Carlos Drummond de Andrade na entrada da cidade



Fonte: <<http://casadejuntados.blogspot.com/2009/04/estamos-em-itabira.html>>. Acesso em: 26 out. 2009.

No segundo plano, verifica-se um fundo verde, composto por uma espécie de mata, contrastando com o metal da escultura em primeiro plano e com os automóveis, em terceiro plano. Essa praça localiza-se em um local de circulação de veículos, possivelmente uma rotatória, a julgar pelo fluxo de veículos no local. Percebem-se, no terceiro plano, cinco automóveis, os quais circulam relativamente próximos à escultura. Um deles, em particular, passa imediatamente atrás da estátua, o que sugere se tratar de um retorno ou algo semelhante. Trata-se, aparentemente, de um tipo de entroncamento viário o local em que está a estátua, em virtude de, no terceiro plano, quatro dos cinco carros ocuparem as duas pistas de uma rua, que passa ao lado da praça em que está a escultura.

No terceiro plano, há outros elementos: três placas, todas direcionadas ao motorista que vem na direção da estátua. Há ainda uma construção que se assemelha a uma casa e que ocupa, na fotografia, a posição da esquerda, mais ou menos ao centro do registro. Por fim, compondo o quadro, o céu, o qual se apresenta meio nublado, na sua maior parte branco, mas rajado de azul em alguns pontos, principalmente no canto superior esquerdo, acima da mata.

Em termos gerais, a fotografia coloca no centro do registro a figura representada de Drummond, tendo como pano de fundo algumas ruas que compõem o registro, assim como uma mata, no quadrante superior esquerdo. Ocupando parte do quadrante superior direito, os automóveis e as vias asfaltadas constituem um antagonismo visual notável em relação à mata, representando dois percursos plásticos distintos: o da natureza e o do desenvolvimento. Ao centro disso, alheia a ambos, a estátua se destaca, olhando, ativa, para o horizonte, e a

ele se dirigindo, deixando para trás de si tanto a mata quanto as ruas, em especial a mata, imediatamente atrás da escultura, em segundo plano.

O poeta que lê

Na Figura 2, o fotógrafo registra uma escultura situada na parte externa do Memorial Carlos Drummond de Andrade. Como se trata de uma posição de destaque, não há dúvidas de que é o poeta que dá nome ao memorial, o que é confirmado por algumas características do objeto imediato, como os óculos, as feições, o fato de ter um livro nas mãos etc. Há três planos visuais distintos, os quais articulam, visualmente, diferentes categorias plásticas.

Figura 2: Fotografia da Escultura “Fazendeiro do Ar”, de Genin



Fonte: Roneijober Andrade. Disponível em <<http://www.grupoviagem.uol.com.br/images//itabira1.jpg>>. Acesso em: 01 nov. 2009.

No primeiro plano, ocupando cerca de metade da fotografia, temos uma escultura de um homem magro, de óculos, trajado com terno. O ângulo da imagem não permite ver detalhes do seu rosto, mas é quase certo que represente Carlos Drummond de Andrade. Ele segura sobre a mão esquerda um livro aberto, sobre o qual, na página direita, coloca sua mão direita. Ele está sentado, o que é possível perceber pela observação do canto inferior direito, no qual se vê um tipo de espaldar e, supostamente, a figura lê o livro em suas mãos, embora não tenha a cabeça inclinada na direção do livro, mas elevada na direção do monumento.

O segundo plano visual da fotografia ocupa praticamente a outra metade da foto, todo o lado esquerdo. Trata-se do objeto imediato, um prédio, circular, circundado por uma passarela estreita e esta por um gramado seco, meio amarelado. Registrado por este ângulo, este prédio parece circular, mas trata-se apenas da parte externa de uma construção em formato de “c”. Não existem paredes deste lado do prédio, apenas inúmeras janelas verticais de vidro, entremeadas por uma estrutura de metal. São incontáveis fileiras de janelas verticais,

sendo cada grupo composto por duas quadradas, nas partes superior e inferior, e uma maior, retangular, na parte central. As janelas centrais são do tipo que abrem na vertical, na parte de baixo. É possível visualizar dez janelas, das quais duas estão abertas e uma ligeiramente aberta.

No terceiro plano, a paisagem urbana convive, periféricamente, com a estátua e o prédio. Consegue-se visualizar pelo menos cinco casas em um pano de fundo verde. Embora a construção pareça se situar em uma parte alta da cidade, do ângulo da fotografia, é possível ver a cidade e sua relação como memorial. Destoam consideravelmente dos planos anteriores as casas. Uma delas é na cor rosa, outra azul. Vê-se um pequeno pedaço amarelo de uma terceira e há duas cujas cores não se consegue identificar. Há uma árvore frondosa na porta da casa mais à frente e à esquerda e uma árvore menos frondosa entre a casa ao seu lado e a casa da cor rosa, ao fundo.

As estratégias plásticas do enunciador em relação ao enunciatário passam pela necessária interface, pelo menos do ponto de vista visual, entre a escultura, o memorial e a cidade. As formas curvilíneas da construção, a densidade do material da escultura e o padrão irregular das casas sugerem diferenças plásticas irreconciliáveis. Contudo, o plano do conteúdo aponta outra coisa: semanticamente, como se trata de uma escultura externa e que porta um livro, o poeta parece ler para a cidade, tendo à sua frente um memorial em sua homenagem. Da forma como registrado, o monumento situa-se na cidade e a ela serve, não em um lugar hipotético qualquer, como em muitos registros fotográficos semelhantes.

O Poeta que contempla

A Figura 3 apresenta a fachada do Centro Cultural Carlos Drummond de Andrade.

Figura 3: Centro Cultural Carlos Drummond de Andrade



Fonte: Marcelo Sant'Anna. Disponível em <<http://www.uai.com.br/EM/noticias/fotos/20090404195339745.jpg>>. Acesso em: 01 nov. 2009.

Na Figura 3, o foco é sobre uma fotografia da frente de um prédio em que, por meio de

uma sobreposição de planos, é registrado um monumento na porta do edifício, tendo a construção como pano de fundo. Do ponto de vista plástico, assim, há dois planos visuais, um ligado ao monumento em si e outro à fachada do prédio.

No primeiro plano, no centro da fotografia, o que se destaca é uma escultura, em metal, de um homem sentado, do artista plástico itabirano Genin. Esta figura, representando Carlos Drummond de Andrade, já que se situa na porta da Fundação que leva o seu nome, está sentada sobre uma pedra, possivelmente de ferro, considerando as alusões do poeta à cidade e ao itabirano, ambos compostos por ferro⁶. A estátua, com óculos, trajando um terno com gravata, tem as pernas cruzadas, sendo a direita cruzada sobre a esquerda. As mãos da estátua também estão cruzadas, estando a mão direita sobre a esquerda. A escultura situa-se na entrada do prédio, em uma espécie de pracinha cercada por pedras, o que leva à dedução de que é para evitar a aproximação constante e a eventual deprecação.

No segundo plano da fotografia, situa-se o prédio da Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade, o qual abriga o Centro Cultural Carlos Drummond de Andrade, ostensivamente identificado por letras garrafais maiúsculas de metal na parte superior. Embora, nesta fotografia, só seja plenamente visível o fragmento “mond de andrade”, pode-se deduzir, sem problemas, a parte anterior. Sete colunas de aproximadamente vinte metros de altura cada uma se situam na entrada do prédio, conferindo-lhe um ar imponente. O prédio é todo revestido por placas retangulares e interpostas de cerâmica nas cores creme e terra, as quais, à distância, dão a impressão de constituírem uma fachada compacta de tijolos em um tom de vermelho opaco. A entrada é ladeada por quatro bancos de concreto, embora a fotografia só capte três, sendo que, em um deles, ao fundo, à direita, há uma pessoa sentada. Compõe o plano um telefone público na cor azul, situado ao centro e à esquerda da estátua, um cartaz, à direita, quase atrás da escultura, pendurado sobre uma passarela em que há quatro placas de metal, pintadas de marrom, no segundo pavimento do edifício. Sob esta passarela, estende-se uma espécie de saguão que permite que se atravesse o prédio até o fundo, o que é visível na fotografia. Por fim, no canto superior esquerdo, há um elemento indefinido, entre a primeira e a segunda colunas, o que poderia ser um painel eletrônico ou algo do gênero.

No que se refere ao plano da expressão, ao colocar a estátua em primeiro plano, o fotógrafo cria um efeito de sentido de um edifício inequivocamente associado ao objeto imediato, a estátua que se encontra à frente da construção. É por causa do objeto dinâmico⁷ representado pela escultura, o poeta Carlos Drummond de Andrade, que a construção faz sentido. É em seu nome, conforme a sobreposição de planos plásticos, que se constrói uma metonímia da cultura baseada no objeto imediato, sua estátua. É ela que incorpora a representação cultural da cidade.

Ao centralizar, no plano visual, a escultura, a atenção não é atraída para ela apenas em função da sua centralidade; a ausência de outras referências e de um considerável espaço vazio em seu entorno atribuem, além do plano visual, uma importância plástica à estátua, destacada pela forma como os demais elementos registrados na fotografia foram dispostos. Nesse sentido, é nítida a ênfase na estátua e, por isso, se percebe a persuasão enunciativa do fotógrafo, que tenta nos convencer da sua importância de um prédio ao registrar uma

fachada e captar o que lá estava. Percebe-se, assim, que as estratégias plásticas do enunciador em relação ao enunciatário baseiam-se na valorização da figura central, a estátua de Carlos Drummond de Andrade, metonímia plástica da cultura local.

O Poeta solidário

Na Figura 4, a figura do poeta também adquire caráter central, mas, desta vez, associada a um exemplo do bom humor do povo itabirano:

Figura 4: Escultura de Drummond com faixa



Fonte: Edney de Souza. Disponível em <img.terra.com.br/i/2008/12/18/937534-5951-it2.jpg>. Acesso em: 01 nov. 2009.

A estátua que consta na Figura 4 já foi analisada em outro momento, na Figura 1. Porém, aqui, a Figura 4 presta-se mais facilmente para a análise semissimbólica. A imagem, destaque da página de uma revista da região, também disponibilizada para consulta na internet, ilustra um protesto pelas demissões ocorridas na Vale. Traz, do ponto de vista plástico, três elementos que se situam em distintos planos visuais. Ao centro, e em primeiro plano, é retratada uma escultura, de Carlos Drummond de Andrade, aparentemente de pé – o objeto imediato⁸. Pelo foco do fotógrafo, a imagem ocupa quase toda a extensão vertical da imagem, sendo limitada, na parte inferior, por um corte mais ou menos à altura da metade das coxas da estátua. A escultura é do poeta, usando um terno de um só botão, com gravata, com os braços ligeiramente dobrados, estando o direito pouco mais à frente do que o esquerdo, o que sugere movimento.

À esquerda, em segundo plano, ocupando praticamente toda a metade da fotografia atrás da estátua e à sua direita, observa-se um fundo formado por árvores. Sua disposição revela que estão à beira de uma estrada, o que é perceptível pela sua base, a qual coincide com o acostamento. A via em que se encontram é asfaltada, passa imediatamente atrás da estátua na forma de uma curva à esquerda, e, com os demais elementos atrás da escultura e à sua esquerda, constituem o terceiro plano da imagem, formado por uma estrada bifurcada, fora do foco da imagem, e se estende ao outro lado da estrada, situada à direita da fotografia. Compõem este plano dois postes, alguns fios, uma placa de trânsito direcionada a quem vem do fundo para frente da fotografia, por algo que se assemelha a uma caixa d'água, na cor branca, um elemento em listras horizontais, duas amarelas e uma vermelha ao centro, possivelmente um *outdoor*, e por um telhado, aparentemente de uma casa.

A estátua fotografada nesta figura possibilita diferentes perspectivas de análise, por apresentar um elemento que pressupõe interação com a população local: uma faixa, colocada sobre o ombro direito da escultura, atravessando-lhe diagonalmente até a cintura, vindo a se apoiar no seu pulso esquerdo. Na faixa, aparentemente de papel, está o léxico *desempregado*, redigido em letras de fôrma, em um texto colorido em preto e amarelo. Há seis letras na cor preta, e seis letras na cor amarela, alternadamente, sendo a letra “d” preta, a letra “e” amarela, a letra “s” preta, e assim sucessivamente. Da forma como colocadas, as letras, grandes e coloridas em um papel de fundo branco, chamam imediatamente a atenção para a mensagem, a qual se situa ao centro da imagem. A faixa foi colocada na estátua em novembro de 2008 quando a Vale anunciou uma redução de pessoal de mais de quinhentos empregados. A forma de protesto foi usar a estátua como metonímia dos itabiranos demitidos e lhe conferir o *status* de desempregado.

No plano da expressão, ao registrar a faixa na estátua, o fotógrafo fez mais do que somente tirar proveito de um momento curioso. Sua fotografia é o registro de uma interação simbólica peculiar dos insatisfeitos com as demissões e de uma estátua que saúda os que entram na cidade. Ao identificar nominalmente o poeta como desempregado, há alguns percursos semânticos possíveis: em primeiro lugar, se a faixa for encarada como representação de um título, o léxico é irônico, pois o poeta o teria conquistado após ser imortalizado por meio de uma escultura, a qual estaria, assim, desempregada: este é o percurso semântico da ironia, pois, além do fato de uma estátua estar sem emprego, ela representa o maior poeta brasileiro do Século XX.

Em segundo lugar, aparece o percurso semântico da solidariedade. Neste caso, ainda que seja uma representação do poeta e não ele próprio, sua estátua, ao portar a faixa, se irmana no protesto às demissões, sendo, portanto, a figura solidária aos seus conterrâneos. Ainda há outra possibilidade, a de que o poeta, como representação máxima do itabirano que deixou a cidade em busca de melhores oportunidades, caso tivesse permanecido em Itabira, hoje seria mais um dos desempregados, constituindo este o terceiro percurso semântico, o da permanência.

DISCUSSÃO E CONCLUSÕES

A análise semissimbólica sugeriu questões interessantes quando observadas, em conjunto, quatro fotografias de artefatos culturais especificamente ligados a Carlos Drummond de Andrade na sua cidade natal, Itabira, em Minas Gerais. Em primeiro lugar, é preciso registrar nas estátuas a homenagem e a tentativa de popularização da figura do poeta na cidade. As estátuas do poeta representam apenas uma parte da significativa quantidade de alusões a ele na cidade, o qual dá nome a hotel, pousada, oficina mecânica, lanchonete, entre outros empreendimentos. Ainda que Drummond seja um sobrenome relativamente comum na região, não parece que seja apenas a denominação de empreendimentos familiares, uma vez que, frequentemente, imagens de Carlos Drummond de Andrade estão na fachada desses negócios.

As fotografias registraram alguns artefatos culturais que desempenham não apenas o papel de monumento, no sentido apontado por Thanem (2001), mas com os quais a população local interage. O poeta – ou pelo menos a representação de sua figura – é acessível, o que pode ser observado por meio de humor e de um protesto, quando foi denominado, tal como outros itabiranos, “desempregado”, em uma faixa. O objeto dinâmico das estátuas, o poeta, permanece como referência simbólica próxima, mesmo que esteja distante dos nativos do ponto de vista cultural. Duas esculturas do poeta, colocadas em frente à Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade e ao Memorial Carlos Drummond de Andrade confirmam essa perspectiva. Elas guardam uma relação direta com a cidade, seja a ela servindo, como no caso do poeta que lê para Itabira, seja sua cultura representando, como na estátua que metonimicamente personifica as manifestações culturais locais.

A familiaridade com a figura do poeta, contudo, é contraditória. A mesma população que reconhece a sua imagem, em geral pouco conhece a sua obra. A presença de nativos nos empreendimentos culturais associados a Drummond em Itabira é muito reduzida, predominando os turistas, os quais vêm de longe para conhecer pessoalmente as muitas referências poéticas à cidade. De certa forma, a oferta cultural não se destina a uma demanda local: são os forasteiros os “consumidores” dos elementos ligados a Carlos Drummond de Andrade, desempenhando os nativos um papel secundário no processo.

Todavia, é preciso pontuar que há interação com as representações do poeta. Entretanto, de uma forma não prevista nas políticas culturais locais. Os habitantes da cidade interagem com as esculturas à revelia do sentido simbólico originalmente intencionado, o que reforça a ideia de que imprimir, unilateralmente, um sentido ao artefato para que ele seja compreendido da forma pela qual se planejou não é suficiente do ponto de vista organizacional. As possibilidades de resistência simbólica à imagem dos artefatos aqui analisados são tão amplas quanto as diferenças existentes na população. O que se presencia por meio do distanciamento do poeta é um tipo de contrassimbolismo, o que, como já discutido, traduz a resistência a uma dada forma de organizar a realidade.

A função do monumento é consolidar e expor “as manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura exercem sobre a memória individual, tornando-a uma memória coletiva” (LE GOFF, 1984, p. 13). As estátuas do

poeta cumprem esse papel, ao tentar familiarizar a população com uma figura, materializada na concretude das esculturas, com cujo conteúdo a maior parte das pessoas pouco tem contato. Deve-se respeitar o poeta, o qual se torna monumento à medida que, forçosamente, faz parte do cotidiano, o que constitui mesmo uma imposição de uma dada forma de cultura, politicamente correta, grandiosa e de acordo com o que se espera de uma cidade que tanto inspirou a poesia do maior dos poetas brasileiros.

Esse processo não se dá sem embates, todavia; pode-se encarar a deliberada ignorância sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade como uma forma de rejeição dessa cultura colocada de “cima para baixo”, definida pelas políticas públicas e executada “para todos”, um processo que historicamente reproduz para muitos o que é de interesse de poucos. O resultado é que se observam formas de (re) apropriação simbólica dos elementos locais.

A realização deste estudo trouxe algumas contribuições, no campo do método, que vale a pena destacar. Em primeiro lugar, aproxima o campo dos estudos organizacionais dos dados visuais, algo que é, sem dúvida, necessário. No lugar das pesquisas qualitativas, predomina, absoluta, a coleta de dados baseada em entrevistas. Fonte principal de coleta de dados, pode se converter mesmo em uma espécie de ditadura metodológica para a confecção de estudos teórico-empíricos, o que constitui um empobrecimento das possibilidades de aproximação da complexidade do contexto sócio-organizacional.

Entender a organização como algo plural, baseado, antes de qualquer coisa, em redes sociais que se entrecruzam, conferindo sentidos múltiplos ao projeto organizacional, pressupõe que haja diferentes possibilidades de conhecimento, de registro e de apreensão dos fenômenos organizacionais, o que torna importante iniciativas que apontem olhares plurais sobre o que se passa nesse contexto. Quando se observa a cidade enquanto uma manifestação organizacional, como no caso deste artigo, é ainda mais imprescindível que ela seja encarada a partir de diversos prismas de análise, dos quais se destaca a imagem fotográfica.

Outra contribuição se refere à metodologia, do ponto de vista da análise. As imagens selecionadas neste texto são trabalhadas a partir de um referencial metodológico específico. Por meio de uma perspectiva semissimbólica, a imagem é observada sistematicamente por meio de diversos processos que destacam elementos do meio em que ela é veiculada, seus aspectos imagéticos, plásticos, semânticos, além das estratégias plásticas e enunciativas do enunciador, e das categorias formais plásticas e de conteúdo. Cada um desses aspectos é conceituado e trabalhado em cada uma das imagens, de forma detalhada e permitindo aos leitores o uso dos procedimentos aqui apontados.

Por fim, o texto sugere que a pesquisa sobre o objeto cidade só tem a ganhar se encarado também sob a perspectiva dos dados visuais. Além das narrativas textuais a respeito do contexto urbano, as imagens podem dizer mais do que eventualmente se pode expressar por meio de palavras. Ainda que clichê, a frase de que “uma imagem vale por mil palavras” alerta para os ganhos que o uso de dados visuais pode trazer para a compreensão da dinâmica das organizações. Percorrer sistematicamente essa via permite ampliar a forma pela qual se faz pesquisa nos estudos organizacionais, desafiando as práticas vigentes à medida que, de acordo com Warren (2002), reflete a complexidade da aproximação do objeto organização.

O poeta que se vai, o poeta que lê, o poeta que contempla e o poeta solidário não constituem meras categorias analíticas; observa-se, a partir dos elementos concretos das estátuas e das estratégias plásticas e discursivas dos fotógrafos, certa intencionalidade que não pode ser considerada acaso. São representações de uma representação e, que, exatamente por isso, sugerem uma concretude na dinâmica simbólica da relação entre o poeta e a cidade.

NOTAS

- 1 Submetido à RIGS em: ago. 2016. Aceito para publicação em: abr. 2017.
- 2 Esta frase, bem como algumas outras que parecem eventualmente desajustadas ou mesmo descontextualizadas no que diz respeito aos dados levantados neste texto, não são especulações. Este artigo faz parte de um trabalho mais amplo, de uma tese de doutorado (SARAIVA, 2009), na qual há muitas evidências desta e de outras frases semelhantes. Para mais detalhes, sugerimos consultar a referida tese.
- 3 Demolida pela Companhia Vale do Rio Doce na década de 1970 para a construção da barragem de rejeito de minério, a Fazenda foi reconstituída no bairro Campestre. Foi utilizada parte do material original guardado por três décadas – janelas, portas, parte do assoalho e do forro. Seguindo um projeto de reconstituição que teve acompanhamento do IEPHA, o imóvel, além de parte do madeirame original, tem pilares e vigas de estrutura metálica. Algumas interferências modernas (elevador e rampa para portadores de necessidades especiais) foram necessárias até mesmo por não se tratar de uma obra de restauração ou de reconstrução. Disponível em: <http://www.culturaemitabira.com.br/pg_fazenda_pontal.php>. Acesso em: 30 abr. 2008.
- 4 Neste artigo, não se toma por natural o processo de reificação, um tanto quanto comum na bibliografia especializada da área de Administração. As organizações nada fazem; são os indivíduos que nelas trabalham que atuam. Todavia, acredita-se que não é inadequado que, no espírito deste texto, a partir deste momento, possa-se atribuir à cidade, e à Vale, só para ficar nestes exemplos, ações humanas. Trata-se, a rigor, de uma figura de linguagem, a prosopopeia, usada como recurso discursivo.
- 5 O termo contrassimbolismo pode caracterizar o processo de simbolização dos empregados como algo reativo, como respostas claras às ações das organizações, mas não é apenas esse o caso. É impossível haver um pleno compartilhamento de valores organizacionais, já que estes serão percebidos de forma diferenciada pelos seus membros. Todavia, como a organização tem, à sua disposição, um leque de ferramentas formais que podem ser postas em ação para alcançar seus propósitos, estabelece uma versão oficial, à qual se opõem outras versões; por isso, o termo contrassimbolismo é adequado.
- 6 Conforme o poema “Confidência do Itabirano”: “Alguns anos vivi em Itabira. / Principalmente nasci em Itabira. / Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro. / Noventa por cento de ferro nas calçadas. / Oitenta por cento de ferro nas almas. / E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação. // A vontade de amar, que me paralisa o trabalho, / vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes. / E o hábito de sofrer, que tanto me diverte, / é doce herança itabirana. // De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço: / este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval; / esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil; / este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas; / este orgulho, esta cabeça baixa... // Tive ouro, tive gado, tive fazendas. / Hoje sou funcionário público / Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!” (ANDRADE, 2002, p. 68).
- 7 Refere-se ao “objeto originador de uma dada *semiose*, isto é, aquele objeto ao qual todos os

signos de uma determinada cadeia ultimamente se referem” (PINTO, 1995, p. 39).

- 8 De acordo com Pinto (1995, p. 40), trata-se do “objeto imediatamente disponível quando do estabelecimento da referência de um signo”. Neste caso, refere-se à estátua.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. **Poesia completa** – volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar/Bradesco Seguros, 2002.

ANDRADE, J. T. A narrativa na poética de Hemingway: em busca da simbologia. **Revista Querubim**, Rio de Janeiro, ano 4, v. 2, n. 7, p. 26-34, jul./dez. 2008.

BAEDER, B. M. Olhar semi-simbólico de um desenho-charge de Angeli. **Estudos Semióticos**, São Paulo, n. 3, p. 1-11, 2007.

BANKS, M. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

BOUDON, R.; BOURRICAUD, F. **Dicionário crítico de sociologia**. São Paulo: Ática, 1993.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas linguísticas**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. **O campo econômico: a dimensão simbólica da dominação**. Campinas: Papyrus, 2000.

CARVALHO, H. D.; BRASIL, E. R. **Conjuntura socioeconômica do município de Itabira**. Itabira: Funcesi, 2009.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

CORRÊA, M. L. Novas tecnologias, gestão e subjetividade política: matéria para reflexão sobre a formação profissional do país. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, n. 28, p. 7-25, dez. 1998.

FREITAS, M. E. A questão do imaginário e a fronteira entre a cultura organizacional e a psicanálise. In: PRÉSTES MOTTA, F. C.; FREITAS, M. E. (Org.). **Vida psíquica e organização**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GIRIN, J. A linguagem nas organizações: signos e símbolos. In: CHANLAT, J.-F. (Coord.). **O indivíduo na organização: dimensões esquecidas**. São Paulo: Atlas, 1996. v. 3.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

LE GOFF, J. Memória/história. **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v.1.

- MAFFESOLI, M. **Lógica da dominação**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- MARTINS, M. P. **Atlas de Itabira**. Itabira: Prefeitura Municipal de Itabira, 2006.
- MAYRINK, G. (Ed.). **Histórias da Vale**. São Paulo: Museu da Pessoa, 2002.
- MINAYO, M. C. S. **De ferro e flexíveis**: marcas do Estado empresário e da privatização na subjetividade operária e suas repercussões na saúde. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- _____; MINAYO, M. **Os homens de ferro**. Rio de Janeiro: Dois Pontos, 1985.
- PINTO, J. **1, 2, 3 da semiótica**. Belo Horizonte: UFMG, 1995.
- POSSAMAI, Z. R. Fotografia, história e vistas urbanas. **História**, São Paulo, v. 27, n. 2, p. 253-277, 2008.
- _____. Narrativas fotográficas sobre a cidade. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 55-90, 2007.
- RODRIGUES, M. V. A. Relações entre o universo simbólico e as práticas cotidianas do trabalho: um estudo em empresas aéreas brasileiras. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO. 24. 2000, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, ANPAD, 2000.
- SARAIVA, L. A. S. **Mercantilização da cultura e dinâmica simbólica local**: a indústria cultural em Itabira, Minas Gerais. 2009. 333 f. Tese (Doutorado em Administração) – Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- SARAIVA, L. A. S.; CARRIERI, A. P. Dinâmica simbólica nas organizações. In: MARCHIORI, M. (Org.). **Comunicação e organização em processos e práticas**. São Caetano do Sul: Difusão, 2010. p. 209-228.
- SARAIVA, L. A. S.; CARRIERI, A. P. Uma vida, uma cidade: um estudo discursivo de uma metonímia. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 143-157, jan./abr. 2014.
- SARAIVA, L. A. S.; SANTOS, A. V. Estratégias de poder de trabalhadores industriais. **Revista de Administração Mackenzie**, São Paulo, v. 12, n. 4, p. 15-43, jul./ago. 2011.
- SILVA, M. G. S. **A terceira Itabira**: os espaços político, econômico, socioespacial e a questão ambiental. São Paulo: Hucitec, 2004.
- TACCA, F. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 9-17, set./dez. 2005.
- THANEM, T. All that is solid melts into air? Ephemera and the monument. **Ephemera: Theory & Politics in Organization**, Warwick, v. 1, n. 1, p. 30-35, fev. 2001.
- WARREN, S. 'Show me how it feels to work here': using photography to research

organizational aesthetics. **Ephemera: Theory & Politics in Organization**, Warwick, v. 2, n. 3, p. 224-245, ago. 2002.

**Luiz Alex Silva
Saraiva**

Doutor em Administração pela Universidade Federal de Minas Gerais.
Professor Adjunto da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG.