

Sobre sujeitos, identidades e reflexividade: a produção de imagens por moradores de bairros de periferia

Resumo

O trabalho apresentado, aqui, resulta de atividades de pesquisa e extensão desenvolvidas articuladamente em comunidades de periferia urbana. Neste ínterim, procuramos problematizar a construção de identidades de trabalhadoras vinculadas à Economia Solidária a partir do fomento à produção de imagens, discutindo, ainda, contribuições da apropriação destas para a pesquisa e para práticas narrativo-reflexivas construídos na interface entre educação e movimentos sociais. Tomamos como referências teóricas principais as contribuições de José de Souza Martins, Paul Ricouer e Roland Bathes e, além disso, partimos de iniciativas empíricas que conduzimos na produção de narrativas ancoradas em produções imagéticas junto a trabalhadoras do bairro Bom Jesus, em Porto Alegre/RS. Assim, com base nas práticas que temos desencadeado, argumentamos que o uso de imagens, associado aos apelos culturais que sua disseminação contemporânea engendra, vem colaborando às atividades que desenvolvemos, ao ampliar as bases de compreensão das práticas e identidades de nossas interlocutoras e oportunizar, assim, diálogos reflexivos sobre experiências, sensibilidades e projetos.

Palavras-chave: Imagens; Identidades; Movimentos sociais; Reflexividade.

Leandro Rogério Pinheiro

Univeridade Federal do Rio Grande do Sul
leandropinheiro75@gmail.com

O trabalho que apresentamos resulta de projetos de pesquisa e extensão que desenvolvemos articuladamente em comunidades de periferia da cidade de Porto Alegre/RS. Procuramos fomentar a produção de narrativas imagéticas junto a moradores de localidades de elevada vulnerabilidade social, para que se discutisse a cotidianidade daqueles lugares e desde as escolhas de quem vive lá.

As reflexões que trazemos neste artigo, mais especificamente, remetem atividades realizadas com a participação de companheiras vinculadas à Economia Solidária (Ecosol); trabalhadoras que aceitaram partilhar vivências e pertencimentos de sua comunidade, desejavam expressar seus “jeitos de ver” no uso de lentes fotográficas e que, além disso, lançaram-se ao desafio de reconstruir as imagens mediante intervenções criativas sobre as realidades que ali se indiciavam.

Neste ínterim, procuramos problematizar a construção de identidades de trabalhadoras vinculadas à Economia Solidária a partir do fomento à produção de imagens, discutindo, ainda, contribuições da apropriação destas para a pesquisa e para práticas narrativo-reflexivas construídos na interface entre educação e movimentos sociais.

Na sequência, abordaremos os referentes de nossas atividades, passando, depois, à análise de aspectos identitários, estéticos e políticos enunciados desde as imagens produzidas por nossas interlocutoras.

1. Imagens, identidades e reflexividade

Barthes nos apresenta um argumento pertinente quando afirma “a imagem é aquilo que eu entendo que o outro pensa sobre mim” (2004, p. 440). Lembra-nos que ao criarmos uma interpretação sobre nós mesmos o fazemos na interação com outras pessoas; além disso, assinala-nos que a produção de imagens pode ser concebida como objetivação de identidades e, então, palco de reflexividade.

Imaginar admite, assim, a dupla via produtiva da relação ‘sujeitos-contextos’, de modo que se constitui como processo em que se apreendem signos do entorno, interpretando-os para devolvê-los envolvidos em uma narrativa sócio-pessoal, que supõe

uma tomada de posição do sujeito nos usos cotidianos do imaginado e da imagem. Portanto, imagem não é só um artefato ou uma forma de registro, mas sim o resultado de uma capacidade cognitivo-estética e de uma produção identitária e cultural.

Produzir registros visuais para mostrar/comunicar implica modelos imaginados, reconhecidos como ‘normais’. Tais artefatos, como outros, discursam desde e rumo a padrões de representação, operando como certos chamamentos estéticos (exemplo dos anúncios publicitários), cujas influências formadoras e políticas também poderíamos considerar. Martins (2009) afirma, neste sentido, que “a definição de pessoa e as relações sociais na modernidade se tornaram dependentes de imagens e do enquadramento do visto no imaginado. O quanto a imagem é estereotipada é hoje mediação essencial da vida social” (p. 47).

A imagem objetivada, concebida como um sistema de elaboração de realidades, traz consigo, pois, dois processos cruciais: o de construção e o de interpretação. A relação do autor com a realidade possui por moldura a mediação intrínseca de suas crenças, referências e intenções, fatores, aliás, presentes também em toda e qualquer interpretação. A imagem não é produzida apenas pela câmera: as escolhas feitas pelo fotógrafo ou pelo cinegrafista delimitam o que está em primeiro plano, o que compõe o fundo, qual o ângulo, a luz, os enquadramentos, entre outros aspectos que determinam a captura da imagem. Tais escolhas impõem normas e valores a tudo aquilo que é narrado. Embora alguns pensem que ao produzir imagem estão retratando a realidade, o que se expressaria aí seria a capacidade de verossimilhança do artefato visual.

Dessa forma, entendemos que aportar instrumentos para produção de imagens, além de possibilitar a interpretação das identidades, oportuniza artifícios para a reflexividade¹ juntos aos nossos interlocutores e educandos, se dispomos a construção de ensaios fotográficos e intervenções sobre fotos como processos orientados a problematizações das memórias, das identidades, dos cotidianos; se os consideramos como constituintes de narrativas significativas.

¹ E, cabe assinalar, referimo-nos, à “competencia del actor para pensar su propio pensamiento, para objetivar el sentido de su estar y su actuar en el mundo o en otras palabras es la capacidad de referirse al mundo en actitud objetivante” (REGUILLO, 2000, p. 90).

1.1 Entre narrativas e identidades, o enunciar realidades

Melucci (2004) menciona que a sociedade contemporânea vive o paradoxo de intensificar simultaneamente o estímulo às práticas autonomizantes e a ampliação dos artifícios de controle, de maneira que os sujeitos vivem suas experiências na disputa por caracterizarem sentidos para suas práticas, narrando sistematicamente suas identidades frente às provocações e alteridades que se lhes apresentam. O ato de narrar “ganha fôlego” então, como artifício na delimitação provisória das identidades, na configuração interpretativa de sentidos às práticas.

Nesse sentido, Ricouer (2010) situa a prática narrativa como produção cultural identitária, que se faz desde e para uma organização necessária do vivenciar, do existir no tempo em transcurso e nos acontecimentos a tocar nossas sensibilidades. A narrativa seria um dos artifícios culturais de nossa historialidade e o artefato de uma busca pela unidade, linearidade e/ou sistematicidade de experiências imersas nas descontinuidades do real. Busca esta que, se contemplamos a formação dos sujeitos, concretiza-se na elaboração de histórias de vida ou mesmo no contar eventual das anedotas e lembranças do inusitado, as quais realizam/atualizam/criam sentidos coletivos e sociais.

Dessa forma, mesmo que o enredo constituinte da narrativa explicita certa imitação do real, segundo esse autor, narrar também exige e expressa competências complementares: a possibilidade de realizar uma ‘semântica da ação’ e a capacidade de identificar as ‘mediações simbólicas’ da mesma. Elaborar e/ou entender a intriga nos remete, dessa forma, à compreensão dos códigos e das estruturas nos quais ela se erige e constitui, condição que se efetivaria por intermédio do pertencimento sócio-cultural.

Ter à mão instrumentos para produzir narrativas caracteriza a oportunidade de objetivar memórias, de elaborar artefatos que explicitem aos outros as histórias que se deseja fazer conhecer. E desejávamos oportunizar que nossos interlocutores ampliassem as possibilidades de reflexividade e se sentissem estimulados a participarem na elaboração de narrações sobre as vivências em suas comunidades, ao enunciarem seus cotidianos de pertencimento e vivências. Conforme nos inspira Bosi (1995):

Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de significação”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma versão consagrada dos acontecimentos. (p. 67)

1.1.1 Sobre o caminho trilhado

O uso de fotografias se deu em complementaridade com outras técnicas de pesquisa, o que nos oportunizou bases prévias de compreensão das imagens produzidas e, além disso, facilitou laços de confiança necessários à realização de rodas de conversa sobre as fotos. Referimo-nos a um período de imersão etnográfica entre as atividades de nossos interlocutores e à realização de entrevistas sobre suas trajetórias de vida. Assim, a produção de sentidos em torno das fotos podia ser associada à leitura dos pertencimentos e práticas dos sujeitos, ao mesmo tempo que a ampliava.

Participaram do projeto quatro trabalhadoras vinculadas a uma pequena associação de costureiras integrada ao movimento de Economia Solidária. Grupo que residia e atuava no bairro Bom Jesus, em Porto Alegre, localidade de reconhecidos índices de vulnerabilidade e violência e, seguidamente, estigmatizada por tais condições.

O trabalho foi iniciado com realização de ensaios fotográficos seguidos de rodas de conversa sobre as escolhas e renúncias do processo, quando os autores traziam memórias, vínculos, afeições, anseios, frustrações, encantamentos de um espaço de vida que, em geral, não vem sendo visibilizado da forma nossos interlocutores enunciavam. Em geral, o bairro Bom Jesus é retrato pelos meios de comunicação de massa a partir das situações de violência, em detrimento das demais atividades e sentidos que seus moradores vêm construindo.

Após a produção dos ensaios, os fotógrafos foram convidados a selecionarem fotos e produzirem seus álbuns em *scrapbook*. Novas sínteses surgiram e as singularidades se fizeram presentes ao mesmo tempo em que comunicavam identidades. Então, ao final, as imagens que já haviam sido escolhidas para a exposição sofreram a ação criativa dos próprios autores ou de colegas grafiteiros. Novamente, as

singularidades se visibilizavam e, ao mesmo tempo, as opções estéticas fluíam na expressão de “realidades” por complementar, enfeitar, modificar, estranhar.

O processo culminou na realização de exposições em diferentes espaços. Acessamos o público acadêmico participando de uma mostra interativa de projetos de extensão, nas dependências da universidade onde nossa equipe trabalha; apresentamos as imagens à comunidade da Bom Jesus ao expor as fotos em centro comunitário local e, por fim, levamos os resultados do trabalho de nossos interlocutores para uma das casas de cultura do centro da cidade. Desejávamos visibilizar as imagens e as opções estéticas e políticas que condensavam.

A ampliação e fragmentação do “real” operada pela indústria da imagem acaba por converter elementos do cotidiano em espetáculo. Diariamente, as pessoas são submetidas a uma enchurrada de imagens que se sucedem em ritmo frenético. E nesse presente contínuo-descontínuo, onde as imagens podem ser consumidas sem que haja tempo para o estabelecimento de qualquer tipo de vínculo, a memória pode se esmaecer (MARTINS, 2009).

Nesse contexto, pensamos em uma produção imagética alternativa aos usos correntes, orientada à reflexividade. Levamos conosco questões como: no que se refere aos atravessamentos entre memórias, cotidiano e expressão cultural, de que outros modos a produção de imagens pode ser pensada? E de que formas a utilização da fotografia poderia contribuir para a releitura das mais diversas realidades com as quais interage e em relação as quais o sujeito se situa?

2. Imagens, identidades e realidades (re)interpretadas

Neste tópico, procuraremos apresentar os sujeitos com quem dialogamos, destacando especialmente aquelas características identitárias que se enunciaram nas interlocuções mediadas pelas imagens produzidas.

O grupo de interlocutoras era formado por mulheres trabalhadoras vinculadas a uma pequena associação de costureiras, iniciativa vinculada à Economia Solidária. Integraram nossos diálogos quatro integrantes do empreendimento, sendo três delas

com idade entre 50 e 55 anos e uma com mais de 70 anos. As experiências de protagonismo na produção de artefatos imagéticos eram constituídas desde usos muito eventuais da câmara fotográfica ou, como no caso da interlocutora com mais idade, eram mesmo inexistentes.

A escolaridade era variável entre elas: duas trabalhadoras com ensino médio e, dentre estas, uma que o concluiu após adulta; uma participante com ensino superior e que, embora trabalhasse na associação, morava em bairro distinto, considerado área residencial de classe média²; e, por fim, a trabalhadora mais idosa, que era analfabeta.

À exceção da participante com ensino superior, já aposentada como funcionária pública, nossas interlocutoras possuíam diferentes experiências de trabalho informal, entrecortadas por casos eventuais de contratos regidos pela CLT. A associação se destinava à complementação da renda obtida em atividades informais que continuavam exercendo (limpeza, cuidado de idosos, artesanato, etc.)³.

Realizamos três ensaios, seguidos de rodas de conversa. O primeiro em tema livre; o segundo com os temas ‘lazer’ e ‘meio ambiente’, conforme escolha das fotografias; e o terceiro com temáticas definidas por nós pesquisadores, ‘escola’ e ‘economia solidária’. Na sequência, nossas interlocutoras selecionaram fotos e compuseram álbuns em *scrapbook* e se dispuseram, ainda, a fazer intervenções sobre as imagens fotográficas.

Zelândia

A mais idosa das participantes, costumava observar e falar pouco em nossos encontros. Quando incluímos a produção de fotografias em nossas atividades, ela nos surpreendeu. Usualmente tão calada, tomou a iniciativa e falou extensa e abertamente sobre suas escolhas.

² A chegada desta trabalhadora ao grupo, segundo ela própria contava, deu-se em razão de encontros com as outras integrantes em feiras de Ecosol e, além disso, por laços comuns com iniciativas vinculadas à expressão da etnia negra. Dadas tais afinidades, teria se criado condição para o convite e, então, ela passou a integrar a associação no intuito de contribuir na organização administrativa e em processo formais do empreendimento.

³ Cabe assinalar que o perfil sócio demográfico do grupo de interlocutoras do projeto assemelha-se em muito àquele encontrado nas assembleias do Fórum Municipal de Economia Solidária de Porto Alegre. Os empreendimentos que frequentam regularmente tais reuniões são, em sua maioria, de pequeno porte, agrupamento mais expressivo entre as iniciativas de Ecosol e no qual as mulheres costumam ser maioria (SENAES, 2007).

Identificamos três grandes temáticas em seus ensaios, como detalhamento de uma narrativa que preferiu destacar aspectos afetivos e significativos de sua vivência no bairro:

1. a unidade de triagem de resíduos sólidos da comunidade, onde trabalhou por 8 anos, e ao qual referia fortes laços de sociabilidade e a alternativa de geração de renda em momento de crise financeira familiar;

2. registros aos quais articulava pequenos relatos perpassados por certo orgulho das conquistas frente a uma trajetória que narrara como dificultosa (os 10 filhos criados, os amigos, o cachorro Alemão, a casa da irmã na vizinhança); e

3. espaços do bairro considerados importantes (posto de saúde, Copearte, sua igreja), que lhe remetiam à história do bairro e à conquista gradual de infraestrutura.

Os temas definidos para os ensaios tiveram importância relativa, de forma que a experiência e os laços afetivos-familiares predominaram. Muitas vezes, a beleza atribuída às fotos parecia concernir ao fato de registrar a ‘natureza’, como ela nominava o tema ‘meio ambiente’, o que nos fazia refletir sobre a representação que se expressava aí (saúde, pureza, “ar puro”) e, ao mesmo tempo, sobre a vinculação afetiva com suas memórias (já que teria passado a infância em “lugar com mato”, como afirmava, próximo ao município de Alegrete, na fronteira oeste do estado).

Nos diálogos com Zelândia, estava bastante presente o gosto e a importância atribuída à prática de narrar e ser escutada, de contar histórias e perceber nossa atenção.



Figura 1: Exemplos de fotografias produzidas por Zelândia

Luci

Luci costumava ser detalhista em suas falas, tomando as imagens uma a uma, vinculando relatos relativamente extensos a cada caso. A título de síntese, podemos dizer que sua narrativa apresentou:

1. pontos da comunidade considerados importantes em sua trajetória, aos quais articulava, de um lado, memórias de infância e adolescência, como um tempo de fruição e certa ingenuidade (as brincadeiras na chácara, as festas na companhia da colega Helena na juventude, o local de moradia atual e as mudanças do entorno ao longo dos anos) e que, de outro, enunciavam um discurso referente à sua capacidade na superação das dificuldades vivenciadas;

2. registros de locais do bairro cujas mudanças presenciou (o crescimento do supermercado local, a igreja quadrangular em prédio que antes era loja de uma amiga, a lavanderia de outro amigo);

3. a preocupação em mostrar as ruas do bairro, destacando a característica labiríntica das vielas e relatando as mudanças percebidas ao longo do tempo;

4. a perplexidade e o desconforto com as condições de precariedade de trabalho e moradia de muitas pessoas do bairro, aqueles cujas casas ficavam “lá embaixo”, como dizia; e

5. a presença recorrente de imagens de sua casa e de momentos com a família;

Em sua narrativa, elegia determinados moradores que conhecia e, então, versava sobre eles como se fossem ícones do que presenciava e dos argumentos que desejava expor. Sobre a catação e a triagem pronunciava o discurso sobre a relevância ambiental destas atividades, mas o fazia em depoimentos entrecortados por sua perplexidade em relação à necessidade de convívio com os resíduos. Inclusive, mencionara que não havia entrado na unidade de triagem do bairro até a participação no projeto que relatamos aqui.

Noutro destaque, a foto de uma mulher sentada à calçada, vendendo CDs pirata, foi assinalada. Seria pessoa conhecida, com quem conversaria eventualmente. Segundo

Luci, aquela senhora cataria pela manhã e trabalharia em frente ao supermercado às tardes. A fotógrafa elaborou narrativa bastante sensível sobre o quanto passamos pelas ruas sem saber e sem conversar com as pessoas, afirmando, ademais, quão “batalhadora” seria a mulher apresentada na imagem.

Também mencionou indignada a expulsão de moradores por conta da construção de avenidas e condomínios naquela localidade. Afirmava que existiam vínculos com aquela comunidade e que algumas pessoas, durante suas saídas para fotografar, teriam reclamado tal situação.

Ademais, quando mostrava fotos de sua casa, víamos cômodos onde as pessoas se reuniam, em torno da TV e do computador ou próximos a uma cama. A fala de Luci foi então emblemática: “minha família também é minha economia solidária”. De alguma maneira, sua identificação se orientava a laços de ajuda mútua e apoio para sobrevivência.



Figura 2: Exemplos de fotografias produzidas por Luci

Helena

Dentre nossas interlocutoras, Helena era aquela que mais se preocupava em atender os temas definidos dos ensaios. Além disso, podemos afirmar que se visibilizada uma frequente preocupação com que o nós, pesquisadores, esperávamos dela supostamente.

Neste caso, presenciávamos uma narrativa metódica e que, inicialmente, parecia tentar ser analítica. No entanto, à medida que transcorria a narrativa esta se tornava

afetiva e, algumas vezes, a autora se aventurava em elaborações poéticas. Destacaríamos, aqui, como elementos frequentes:

1. elaborações discursivas que indicavam forte relação com a comunidade, a qual parecia querer visibilizar;
2. certo desconforto com as misérias vividas por alguns moradores do bairro (mais uma vez, aqueles de “lá embaixo”);
3. conhecimento de diferentes propostas e organizações vinculadas à Ecosol e certo tipo de engajamento a esta, mas tendendo à valorização de iniciativas pró mudança que se fazem concretas e efetivas;
4. locais da comunidade importantes em sua trajetória, quando mencionava, por exemplo, a chácara onde brincava quando criança⁴; e, associado a isso,
5. sua vinculação à identidade étnica negra, expressa na participação em atividades de contação de histórias de matriz afrodescendente, e, também, nas memórias sobre as práticas *griot* de sua avó.

Há outras características que podemos destacar neste caso, cuja ocorrência era mais eventual, mas com citações bastante incisivas. Seria o caso da menção a “empreendedorismo” como reconhecimento das iniciativas de trabalho de mulheres atuantes na comunidade do bairro Bom Jesus, a exemplo do que indicara também Luci.

Outro exemplo era sua ênfase na expressão de sentimentos por seu único filho, que veio a ter aos 39 anos. Neste sentido, vale destacar que Helena incluiu no álbum *scrapbook* uma foto que não compunha o conjunto produzido nos ensaios e na qual podíamos vê-lo em um berço. Dizia ela que desejava deixar a imagem em lugar seguro, pois, se ficasse solta, acabaria se perdendo um dos únicos registros de seu filho bebê.

⁴ Sobre tal chácara, os pais e avós de Luci e Helena narravam a existência de escravos enterrados. Segundo nossas interlocutoras, quando eram crianças, os “mais velhos” costumavam afirmar que poderiam encontrar lá um menino negro com uma corrente. Este seria, pois, um antigo escravo e, neste ínterim, assinalavam que seria necessário lhe dar comida e água, se ele assim o solicitasse. Eis que a cultura oral negra se fazia presente a indicar papel na preservação de memórias, o que é destacável em comunidades de periferia, onde os registros mnemônicos parecem fragilizados.

Por fim, destacaria seu dizer sobre as fotos em que figurava um bandeiraço nas ruas do bairro. Contou-nos que associação teria sido convidada para visitar um comitê partidário, já que lá poderiam saber sobre a oferta de cursos em áreas que lhes interessasse. Após contar o ocorrido, Helena apresentou seu argumento a respeito com versos de uma música, indiciando uma de suas: “nem sempre ganhando; nem sempre perdendo, mas sempre aprendendo a jogar”.



Figura 3: Exemplos de fotografias produzidas por Helena

Antonia

O diálogo com Antonia foi bastante distinto dos demais. Além das imagens terem se distinguido muito (com imagens de pontos turísticos da cidade de Porto Alegre, como a Redenção e o Gasômetro), sua narrativa afirmava motivações estéticas e técnicas, enfatizando o gosto por fotografar árvores, flores e paisagens. Sua fala carregava muito da procura do supostamente ‘belo’ ou ‘bem fotografado’, como se fosse uma produção artística. A preocupação com autoria ficava mais evidente em sua fala.

Os locais fotografados se repetiram sobremaneira. Em geral, comentava aspectos estéticos que lhe agradava, indiciando seu intento em operar como fotógrafa: as imagens que indicam um caminho rumo a um horizonte (“o ir além”, como disse); o contraste de cores; o espelhamento na água. Fotos que sinalizariam seu entendimento do fotografar,

supostamente mais artístico, orientado a argumentos abstratos, e menos afetivo-pessoal que os registros de suas colegas.

Poderíamos destacar, ainda, que uma concepção dualista entre ‘meio ambiente’ e ‘cultura’ se fazia presente. Para o primeiro, buscava evidenciar as árvores e os animais em praças. No que seria a contramão disso, estavam as demonstrações de poluição urbana. Percebia-se uma dicotomia produzida sob influência de discursos sociais correntes: natureza como elemento intocado, puro, belo e necessário à vida; e urbe como contraponto de intervenção contaminador e violento. Partia, assim, de um imaginário contemporâneo que organiza a vida passando ao largo do carácter sócio histórico de ambas categorizações e as possibilidades de problematizar suas fronteiras.



Figura 4: Exemplos de fotografias produzidas por Antonia.

3. O identitário, o estético e o político na produção de imagens

Expostas brevemente as informações sistematizadas desde os diálogos mediados pela produção de imagens, propomos a análise de aspectos identitários, estéticos e políticos comuns às participantes. As problematizações que apresentaremos vêm se constituindo a partir do contraste entre as elaborações individuais e, vale assinalar, entre estas e nossas próprias impressões.

Primeiramente, cabe destacar as memórias pronunciadas à medida que as imagens fotográficas eram comentadas. Não raro, as narrativas realçavam, de um lado, os laços de sociabilidade e, de outro, as vivências críticas, cuja superação merecia destaque não só como passagens da trajetória, mas como demonstração de capacidade e êxito frente às adversidades. E, neste entretanto, era em articulação a tais elementos que a visibilização de lugares do bairro ganhava sentido e o pertencimento comunitário se erigia.

Ademais, os pertencimentos e militâncias expressos (comunidade, etnia negra, Ecosol) nos pareciam entremeados pela configuração de laços de ajuda mútua e reciprocidade e pela alusão a perplexidades e indignações com as condições de vida de outros moradores do bairro. No caso do primeiro, devemos destacar, aqui, a relevância atribuída às relações familiares e, em menor grau, de amizade. Praticamente todas as narrativas instigadas por fotos e, também, as entrevistas falavam de redes de apoio mútuo ancorados nos laços familiares (sendo a construção da própria associação um exemplo disso).

Se observamos mais detidamente, então, as perplexidades e indignações expostas nos relatos evocados pelas fotografias, podemos reconhecer as prioridades que desejaram visibilizar por ocasião da integração ao projeto que propomos e, ao mesmo tempo, podemos destacar parâmetros classificatórios que perpassavam suas narrativas e constituíam suas tomadas de posição. Referimo-nos à distinção explicitada quando mencionavam diferentes territórios no interior do bairro. Com frequentes menções às expressões “em cima” e “embaixo” indiciava-se mais que uma divisão topográfica, distinguia-se níveis sócio econômicos na comunidade. Tal construção assinalava, neste ínterim, o constituir de distinções e referências de hierarquização que, mesmo na empatia e na solidariedade, salientavam a interposição de diferenciações entre os sujeitos residentes em bairros empobrecidos.

Enfim, quando trabalhamos na produção de álbuns em *scrapbook*, as sínteses narrativas, enunciadas nas escolhas e renúncias e, também, nos adereços de cada composição, realçaram aí a condição de gênero das trabalhadoras⁵. Os álbuns

⁵ Não será possível aprofundar, aqui, as análises acerca da condição de gênero nas produções das trabalhadoras com as quais dialogamos. Gostaríamos de enfatizar, ainda assim, que estamos nos

explicitavam singularidades, mas traziam em comum temas afetivos na apropriação de enfeites e de imagens de filhos e netos. Estavam lá elementos como ‘fuxico’ e ‘frufu’, não só recorrentes no artesanato confeccionado por mulheres na Ecosol, mas também produtos que rememoram o início das atividades produtivas da associação.

Aos materiais que aportamos, usuais à produção de *scrapbook*, elas agregaram itens com os quais estão acostumadas a trabalhar e que, podemos afirmar, fazem parte de suas preferências estéticas, denotando uma peculiar apropriação do projeto.

O estético

“...a experiência estética é feita de atitudes pessoais, de contingências do gosto, da sucessão de estilos e critérios formativos; a análise das intenções e a descrição das formas a que dão origem são então a condição essencial para se chegar a conclusões gerais que descrevam as possibilidades de uma experiência que não pode ser definida normativamente.” (ECO, 2008, p. 26)

A experiência e a sensibilidade estéticas de nossas interlocutoras ganharam expressão mais incisiva quando da produção dos álbuns e, especialmente, a partir do momento em que se lançaram ao desafio de realizar intervenções sobre as imagens fotográficas.

Em nossos diálogos, chamavam-nos a atenção as intencionalidades em jogo, dispendo realidades sendo enfeitadas, corrigidas, melhoradas ou realçadas em mensagens. Ora combinações cujos sentidos não eram explicitados; ora intervenções que se apoiavam nas narrativas orais acerca das fotos.

As composições em álbuns e intervenções indiciavam a precariedade e a falta de recursos e técnicas, mas esboçavam também algo de um jeito peculiar na bricolagem dos elementos, desde combinações que, às vezes, podiam parecer estranhas aos nossos olhos, mas que guardavam algum sentido ali.

No caso dos álbuns especificamente, apesar do material fornecido e a técnica serem mais usuais para públicos de classe média, as trabalhadoras lograram uma

referindo à naturalização de atribuições relativas ao feminino, com destaque às práticas culturalmente reconhecidas como são exemplos as profissões orientadas ao ‘cuidado’ e/ou a destinação da mulher aos espaços da vida privada e à assistência à família. As referências centrais neste sentido têm sido as reflexões de Fonseca (2000).

expressão estética bastante característica. A apropriação e o uso de materiais, incluindo aí elementos comuns às suas práticas artesanais e de costura, trouxeram combinações de cores e adereços que chegavam a remeter à escassez e, simultaneamente, expunham coloridos diversos e exuberantes. Havia ali uma mistura de sobras (de retalhos, por exemplo) junto à demonstração do muito, como se comunicassem a expressão do supostamente abundante onde se vivencia o pouco.

Uma experiência estética que se constituía na mistura de cores e adereços, lembrando as fragmentações operadas pela paisagem urbana que experienciavam. Subjetividades que não deixavam de sensibilizar, admirar e inclusive tentavam imitar o mais abastado, mas que, quando se colocavam em ação, coloriam, realçavam, combinavam diferente.

Contudo, a prática interpretativa e o “aproveitamento” das realidades que se indicavam nas fotos eram extremamente significativos. Podemos afirmar o exercício de contemplação e de projeção de desejos e normatividades sobre cenas urbanas de que suas fotos eram signos. Havia uma tentativa de restituir às imagens a graça e os sentimentos experienciados pelas autoras, como fora exemplo a interposição do “pássaro que estava lá”, que a foto desafortunadamente não registrara. Tratava-se de mostrar o “belo” contido ou que deveria estar em sua realidade: uma sensibilidade para o detalhe na cotidianidade; uma sensibilidade a mostrar potência e beleza atribuídas ao cotidiano. Nada tão original, mas por certo, peculiar, orientado ao afetivo-vivenciado por mulheres trabalhadoras em contextos de periferia.



Figura 5: Exemplos de fotos com intervenção (‘o catador que virou rei’; e ‘o pássaro no jardim’)

O político

A produção de imagens fotográficas tem sido culturalmente orientada ao registro do que socialmente elaboramos como importante, belo ou destacável, o que significa assinalar a propensão a fixar o supostamente digno de ser visibilizado e/ou apropriado como memória (Martins, 2009). Segundo Delory-Moremberger, o mesmo podemos afirmar a respeito dos hábitos instaurados pela sociedade burguesa na geração de álbuns de família, a sintetizarem recordações de distinção e êxito social para os herdeiros.

Seria difícil afirmar que o considerado extraordinário esteja representado nas imagens cuja produção acompanhamos, conforme afirma Martins (2009) sobre as fotografias feitas por integrantes das classes populares. Seria mais adequado observar que estão representados o que entendiam ser especial no cotidiano e nas trajetórias, de tal maneira que, ainda assim, a construção imagética guardava a preocupação com o que se poderia comunicar/visibilizar.

A produção fotográfica era compreendida como geração de documentos e remetia a certa autoria na busca de enquadramentos singulares. Em certa ocasião, por exemplo, Zelândia mencionou ter dividido o fotografável com Luci quando saíram juntas para realizarem seus ensaios. Assim, ao decidirem que objetos cabiam a cada uma, reconheciam autoria a partir das escolhas de cenários a serem espelhados, e não na compreensão da imagem como produtora de realidade desde uma intencionalidade subjetiva.

Os depoimentos enunciavam o quanto a fotografia (como anteparo concreto entre as mãos) era ignorada em nome do referente e o que ele trazia à tona, como nos lembra Barthes (2004) a respeito do efeito da verossimilhança de artefatos visuais. Logo que solicitamos as intervenções, percebemos restrições de nossas interlocutoras a intervirem sobre os “registros fotográficos”. Os comentários iniciais que fizeram sobre as ideias para intervenção tendiam a preservar as fotografias. Não obstante, quando comparávamos nossas impressões preliminares, sistematizadas antes das rodas de conversa com as trabalhadoras, ficava presente a polissemia das imagens, fragilizando sua condição de registro objetivo.

Eis que posição culturalmente ocupada pelas imagens foi a base desde a qual compreendemos as tomadas de posição das trabalhadoras, que, ao tomarem as fotos como registros do real e do que pode/deve ser visibilizado, estabeleceram prioridades comunicativas, engendrando opções ético-políticas, a exemplo do que nos conta Carminati (2009) sobre as fotografias produzidas por moradores de favelas do Rio de Janeiro.

Susan Sontag enfatiza que a “fotografia é, antes de tudo, um modo de ver” (2008, p. 137). Nas palavras da autora, “a câmera define para nós o que permitimos que seja ‘real’ - e empurra continuamente para adiante as fronteiras do real” (p. 138). Desta maneira, procuramos situar as escolhas e renúncias das fotógrafas do projeto como opções políticas relativas à sua cotidianidade; condição essa que ficava socialmente evidente quando observávamos o conjunto das fotografias nas exposições, locus no qual as construções imagéticas das trabalhadoras acessavam espaços de reconhecimento simbólico, dispondo suas tomadas de posição na disputa pela produção de realidades relativas à sua própria comunidade.

As prioridades narrativas estavam em enunciar as relações de afeto e reciprocidade de suas histórias na comunidade. Ganhavam notoriedade os lugares importantes da infância e do presente, as ruas onde vivem, os locais que podem ser modificados pela especulação imobiliária, as perplexidades, os familiares, os amigos e os desejos.

Considerações finais: sobre pesquisa, extensão e reflexividade

Nossos diálogos com trabalhadoras da Economia Solidária se constituíram desde diversos artifícios metodológicos, indo da imersão etnográfica e entrevistas à produção de imagens fotográficas e intervenções sobre as mesmas. Neste ínterim, procuramos destacar os resultados advindos da incorporação de elaborações imagéticas ao nosso trabalho, em um processo de pesquisa que se associava, ademais, a práticas de extensão.

Vale frisar que, para efeito da investigação realizada, o uso de imagens foi mais exitoso quando pensado em complementaridade às outras técnicas de coleta, adensando

nossa interpretação sobre os sentidos em jogo nas narrativas. No entanto, a apropriação de imagens ao processo guarda contribuições próprias à construção de informações em campo. Desta forma, entendemos que a produção imagética vem promovendo práticas reflexivas em pelo menos dois âmbitos.

Primeiramente, tem contribuído às atividades de pesquisa, já que as imagens trazem aos diálogos elementos distintos daqueles apresentados em entrevistas ou registrados em diários de campo. Em função das peculiaridades evocativas das fotografias, culturalmente orientadas ao notável e extraordinário, as fotos produzidas pelos sujeitos de diálogo têm realçado detalhes sobre as prioridades do cotidiano e destacado opções culturais e políticas que nos passavam despercebidas⁶. Em congruência, as produções imagéticas vem ampliando nossa compreensão sobre a construção de identidades e práticas, realçando a dimensão estética e visibilizando mais a dimensão política como vetores de análise.

De outra parte, podemos assinalar a experiência educativa oportunizada às participantes. Esta se fez representar na fruição lúdica que passou a compor nossas práticas e, então, seus dias, na partilha de memórias e de momentos de descontração mediados por diálogos sobre as fotografias; na promoção de encontros dedicados à elaboração narrativa e à visibilização de suas opções estéticas e políticas.

Pensamos que narrar desde as imagens fotográficas configurou-se como um falar de si (presente e passado), que dispôs nossas colegas de projeto a reforçar/questionar na fala algumas de suas escolhas, de seus investimentos e de suas superações, além de expressar o que não deu certo e, quem sabe, tranquilizar-se a respeito. Experiências viabilizadas pelas perguntas de alguém que quis saber sobre elas, sobre suas trajetórias, seus lugares de vida, que escutou e deu certa legitimidade para seus argumentos biográficos e interacionais, a possibilitar o enunciar de identidades desde as perguntas que elas se fizeram e aquelas que propomos.

⁶ Não raro, as entrevistas traziam narrações lineares e/ou realçavam descrições sucintas das trajetórias e dos cotidianos. Quando em contraste com os depoimentos evocados pelas imagens, tomávamos conhecimento de novos acontecimentos e podíamos perceber a expressão de detalhes afetivos e estéticos e de opções políticas exercidas no dia a dia. Exemplos seriam a multiplicidade articulações partidárias a que se submetiam muitas vezes, ou os sentimentos e normatividades que elaboravam sobre os mais empobrecidos no bairro.

Prática adensada, depois, nas discussões sobre as “realidades” modificadas nas intervenções, que, ancorando-se no efeito cultural de verossimilhança das fotografias, possibilitou que as fotógrafas (re)interpretassem as próprias imagens e os contextos que ali se indicavam. Uma estratégia para conhecer e ampliar a experiência estética, lançando-as ao desafio de tentar expressar as sensações evocadas sem o uso inicial da palavra, no intuito de demarcar e diversificar suas expressividades e, também, instigá-las a outras formas de sentir e perceber os contextos em que vivem (Pereira, 2012).

Conforme nos lembra Farina (2004), “a experiência estética põe em movimento as maneiras através das quais vemos, tocamos e somos tocados pelas imagens, coisas e pessoas” (p. 03). Desejávamos fomentar a reflexividade dispondo a produção de artefatos culturais e, conforme temos observado, elaborar imagens e atuar sobre elas experimentando, refazendo narrativas é um caminho educativamente instigante e politicamente provocador.

Referências

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- CARMINATI, Thiago Z. Imagens da favela, imagens pela favela: etnografando representações e apresentações fotográficas em favelas cariocas. In: GONÇALVES, Marco A. **Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 68-91.
- ECO, U. **A definição de arte**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- FARINA, C. Arte, corpo e subjetividade: experiência estética e pedagogia. **Revista Digital Art&**, ano II, n 02, out/2004.
- FONSECA, Tânia M. G. **Gênero, subjetividade e trabalho**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MARTINS, José de S. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2009.
- MELUCCI, A. **O jogo do eu**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2004.

PEREIRA, Marcos V. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. **Pro-posições**, Campinas, n 01 (67), Jan-Abr/2012, p. 183-195.

REGUILLO, Rossana. La clandestina centralidad de la vida cotidiana. In: LINDÓN, Alicia (coord.). **La vida cotidiana y su espacio-temporalidad**. Madrid: Antropos, 2000, p. 77-93.

RICOUER, P. **Tempo e narrativa** – tomos I, II e III. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SENAES. **Mapeamento da economia solidária**. Brasília: TEM/SENAES, 2007.

SONTAG, S. **Ao mesmo tempo: ensaios e discursos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.