

## Um percurso entre imagens e narrativas: reflexões metodológicas desde pesquisas em periferias urbanas

**Leandro Rogério Pinheiro**

### **Leandro Rogério Pinheiro**

Faculdade de Educação / Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: leandropinheiro75@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5041-4939>

### **Resumo**

A narrativa proposta aqui recupera experiências de interlocução em localidades socialmente vulnerabilizadas de Porto Alegre/RS, para discutir o uso de imagens em pesquisas sobre pertencas em contextos de periferia urbana. Reconhecendo o uso intensivo de apelos imagéticos na atualidade, procura-se problematizar as contribuições de dinâmicas de narrativização disparadas mediante a produção de fotografias pelos sujeitos de diálogo em campo. Neste trabalho, articulam-se outras técnicas e não se deixa de distinguir o lugar culturalmente reservado às imagens fotográficas como interveniente nas interlocuções. Para tanto, as elaborações de José de Souza Martins e Paul Ricoeur foram os principais referentes reflexivos. Procura-se, então, ponderar as resultantes das incursões desde as repercussões do efeito de verossimilhança e das deferências associadas ao fotográfico e a artefatos próximos; bem como desde o contraste de narrativas que, a diferença de narrações de intenção linear, eram instigados pelos ícones interpretados nas imagens.

**Palavras-chave:** Imagens. Narrativas. Periferia urbana.

**Recebido em:** 10/11/2017

**Aprovado em:** 16/10/2018



## Abstract

### **A path between images and narratives: methodological reflections from research in urban peripheries**

The narrative proposed here retrieves interlocution experiences in socially vulnerable locations in Porto Alegre/RS, Brazil, to discuss the use of images in research regarding belonging in contexts of urban periphery. Upon acknowledging the intensive use of imagery appeals nowadays, we seek to problematize the contributions of dynamics of narrativization engendered by the production of photographs by subjects of the dialogue in the field. In this work, other techniques are articulated, and the place culturally reserved for photography as an intervener in the interlocutions is not undistinguished. For that, the elaborations of José de Souza Martins and Paul Ricoeur were the main reflective references. Thus, the next step is to ponder the results of the incursions from the repercussions of the effect of verisimilitude and the deference associated with the photographic elements and related artefacts; as well as from the contrast of statements that, unlike narratives of linear intention, were instigated by the icons interpreted in the images.

#### **Keywords:**

Images. Narratives.  
Urban Periphery.

## Resumen

### **Un recorrido entre imágenes y narrativas: reflexiones metodológicas desde investigaciones en periferias urbanas**

La narrativa propuesta recupera experiencias de interlocución en localidades socialmente vulnerables de Porto Alegre/RS y discute la utilización de imágenes en investigaciones sobre pertenencias en periferias urbanas. Al reconocer el uso intensivo de interpelaciones soportadas por imágenes en la actualidad, se intenta problematizar las contribuciones de dinámicas de narrativización provocadas desde la producción de fotografías por los sujetos en campo. En este trabajo, se añaden otras técnicas y se distingue, además, el lugar culturalmente reservado a la fotografía como factor influyente en las interlocuciones. En este sentido, las proposiciones de José de Souza Martins y Paul Ricoeur fueron los principales referentes reflexivos. Entonces, se busca ponderar las repercusiones del efecto de verosimilitud y de las deferencias asociadas a lo fotográfico y artefactos cercanos; así como del contraste de narrativas que, a diferencia de narraciones de intención lineal, eran instigadas por los íconos interpretados en las imágenes.

#### **Palabras clave:**

Imágenes.  
Narrativas. Periferia  
urbana.

## Introdução

A ampliação e fragmentação do “real” operada pela indústria da imagem acaba por converter ou tensionar o cotidiano desde as fabulações do espetáculo, nos assinala Berger (2001). Diariamente, as pessoas são submetidas a uma enxurrada de imagens que se sucedem em ritmo frenético. E nesse presente contínuo-descontínuo, onde as imagens são consumidas sem que haja necessariamente tempo para o estabelecimento de vínculos (MARTINS, 2009), atividade pertinente pode ser a geração de conversações que tomem a interpretação reflexiva de fotografias como disparador.

Temos trabalhado com a produção imagética como artifício para pesquisa associada a prolongados diálogos em campo e, a partir de tal experiência, consideramos a possibilidade desta escrita, visando tecer reflexões atinentes à pesquisa qualitativa na área de ‘educação em periferias urbanas’. Partilhamos compreensão sobre as contribuições do uso de imagens em investigações acadêmicas, com o adendo de que, em nossas incursões, a produção de fotografias fica a cargo de nossos sujeitos de diálogo, o que, de um lado, demanda atenção aos usos culturalmente atribuídos à imagem e, de outro, potencializa o contraste dos resultados da apropriação de diferentes técnicas e procedimentos metodológicos.

As análises que propomos resultam de incursões à Bom Jesus e à Restinga, dois bairros de periferia da cidade de Porto Alegre/RS, realizadas entre 2013 e 2015, com vistas a conhecer práticas e pertencas dos moradores daquelas localidades. Sem ignorar a tradição no uso de recursos visuais nas ciências humanas e sociais, o itinerário metodológico se consubstanciou desde a construção de diferentes práticas e artefatos vinculados; a uma só vez, à produção fotográfica e ao desborde do marco fotográfico, assumindo-os como disparadores de narrativas.

Neste artigo, problematizaremos mais especificamente as contribuições metodológicas que associamos à produção de imagens pelos sujeitos de diálogo, com vistas à promoção de dinâmicas de narrativização. Trata-se de discutir o uso de fotografias em associação a práticas que lhe são culturalmente concernentes, analisando suas especificidades e os resultados diferenciais que o percurso desenhado proporcionou à investigação. Porém, antes de passarmos a tais problematizações, introduziremos breves referências ao uso de fotografias em pesquisas qualitativas em ciências humanas.

## 1. Sobre fotografias e pesquisas

Achutti (2004) nos lembra que, tomando-se o exemplo de Malinowski, no início do século XX, podemos perceber que o recurso fotográfico se implica na produção da antropologia, desde estudos clássicos. Neste caso, falamos de uma apropriação com fim documental e auxiliar aos registros escritos do investigador, isto é, à fotografia é atribuída a capacidade de registro de seu referente. Rouillé (2009) assinala, precisamente, que a tecnologia fotográfica, criada no século XIX, concernia fortemente à sociedade industrial e a fenômenos a ela associados, como a urbanização e o crescimento das cidades, os avanços tecnológicos comunicacionais e de transporte, ou o entusiasmo com a ciência e o progresso. De tal forma que a capacidade de trazer diversos detalhes dos objetos que indiciava (comparativamente à pintura por exemplo), fez dos artefatos produzidos pela mecânica fotográfica instrumentos para a demanda corrente na modernidade, por formas de ver que ampliassem o conhecimento da realidade.

Doravante disseminado como artifício metodológico para diferentes áreas de conhecimento, podemos perceber diversas abordagens na utilização do recurso fotográfico. De forma geral, contudo, as apropriações vem sendo perpassadas por discussões sobre o estatuto destas nas pesquisas, quer situando as fotos como aportes ilustrativos do texto, quer reivindicando a autonomia da produção imagética como linguagem singular; ou, de outra parte, ora em aposta à confiabilidade das imagens, como se fossem registros a explicitar o fotografado, ora em correntes que preferem tomar a produção de imagens como expressão das escolhas do fotógrafo, desde sua compreensão de mundo (MARTINS, 2009). Ainda que a difusão da fotografia como artifício metodológico não se dê forma unívoca epistemologicamente, endentemos que seus usos nas ciências humanas tendem, hoje, a reconhecer seu caráter social e culturalmente circunstanciado e subjetivamente autoral. Alguns exemplos podem ser ilustrativos neste sentido.

Achutti (2003) alega que a “supremacia conferida ao texto e à palavra se deve, por certo, às práticas acadêmicas de sempre, cuja pertinência científica não costuma ser colocada em questão” (p. 32). Então, o autor enfatiza o potencial narrativo das imagens sob a forma de versões visuais. Procura delinear um modo de interlocução em campo em que o procedimento metodológico deriva da observação e interação com os sujeitos da pesquisa e, posteriormente, estabelece um planejamento das imagens que serão produzidas pelo(a) pesquisador(a). A investigação se constitui, assim, construindo duas narrativas: uma, visual e outra, escrita. A versão imagética constitui-se em espaço próprio, desde o qual se pretende contar o cotidiano.

Ainda na área de antropologia, Tacca (1991) apresenta experiência em que oferta câmeras fotográficas para operários de uma indústria calçadista da cidade de Franca, no estado de São Paulo. O pedido feito para esses(as) trabalhadores(as) foi que fotografassem o cotidiano, através de um roteiro previamente estabelecido. Cada indivíduo ficou com o equipamento por dois meses e fotografou, sequencialmente, os seguintes temas: família, casa, objetos pessoais, bairro, caminho para à fábrica (ida e volta) e, por último, fábrica. A fotografia, nesse caso, como estratégia metodológica, configurou representações dos trabalhadores acerca do *locus* onde atuavam rotineiramente, provocando certo deslocamento do olhar produtor da imagem fotográfica, a medida que tensionava a “posse” da visão fotográfica da realidade (TACCA, 2002).

Pinheiro et al. (2011) desenvolvera pesquisa semelhante em bairro de periferia da cidade de Porto Alegre, entregando máquinas fotográficas descartáveis para catadoras atuantes em uma unidade de triagem. Neste caso, foram realizados três ensaios fotográficos seguidos de discussões (individuais e coletivas), sobre temas livres ou definidos coletivamente, no intuito de construir narrativas sobre cotidiano e as pertencas daquelas trabalhadoras. Aqui, a autoria da produção da imagem também foi deslocada, conciliando uma atividade reflexiva desde a produção de narrativas orais ancoradas na interpretação enunciada para as imagens.

Passando ao âmbito da psicologia social, Tittoni (2016) faz uso de fotos para o estudo dos processos de subjetivação produzidos nas experiências de trabalhadores vinculados à economia solidária. Segundo a autora, a utilização da fotografia foi apropriada em suas atividades de pesquisa “a partir da necessidade de aprimorar tecnologias de intervenção que pudessem mostrar modos de trabalhar invisibilizados pelas normas e padronizações características dos espaços de trabalho” (TITTONI, 2007, p. 36). Dessa forma, a apropriação se articula a pressupostos da pesquisa intervenção, sendo que o uso do recurso fotográfico “consiste em entregar aos pesquisados uma câmera fotográfica e solicitar que produzam imagens a partir de um tema ou questão” (MAURENTE e TITTONI, 2007, p. 37).

É possível mencionar também casos de pesquisas com jovens em contextos de periferia. Encontramos iniciativas orientadas à produção de fotos pelos sujeitos da pesquisa, em geral com o duplo fito. De um lado, buscavam conhecer elementos da realidade social dos pesquisados, cuja emergência não fora possível por técnicas convencionais, como a entrevista por exemplo. Assim abordavam experiências relativas ao trabalho, à família ou à escola. De outro, com teor educativo, intentavam provocar os interlocutores à aprendizagem da

linguagem fotográfica e/ou discutir suas condições de vida, tematizando os sentidos e a centralidade do trabalho, a ênfase a laços familiares percebidos nas imagens, a sociabilidade nas comunidades onde viviam, ou mesmo tomadas de posição políticas (BORGES, 2011; SGOBIN, 2013; TELES, 2007).

Seria possível destacar outros exemplos, mas o que interessa, nos limites deste artigo, é evidenciar a existência de variadas maneiras de apropriação das imagens fotográficas na pesquisa qualitativa. E assinalar que, por formas mais ou menos explícitas metodologicamente, a busca de informações em campo com apoio de artefatos fotográficos vem sendo articulada em realce à condição autoral das fotografias, remetendo-nos ao reconhecimento dos sentidos sócio culturais em seu uso. Entendemos, entretanto, que tais aspectos podem ser explorados de forma mais detida no curso das interlocuções em campo, sendo que as evocações atinentes à produção social da fotografia possam compor o quadro de interpretação do que se constrói com os sujeitos da pesquisa. Tentaremos indicá-lo nas experiências que narraremos, e desde os referenciais que trataremos à sequência.

## 2. Entre narrativas e imagens, um intento

Durante a promoção de narrativas em campo, atribuíam-se um sentido amplo a estas. Não estávamos promovendo necessariamente a elaboração de enredos com funcionalidade e deliberado agenciamento de fatos. Para além de uma técnica, estávamos a conceber a narrativa como constituinte cultural das existências de nossos interlocutores, como meio de elaboração da *ipseidade*, aproximando-nos da noção de “identidade narrativa”, de Paul Ricoeur.

Dessa forma, as perguntas de intenção (auto)delimitadora que possamos carregar conosco encerram a compreensão de um ser da experiência, que procura organizar significando uma existência que sente o movimento, a passagem, o descontínuo, e tenta atribuir sentido. Ricoeur (2010) recorrerá às “aporias da experiência do tempo”, de Agostinho, e, depois, à *Poética*, de Aristóteles, para postular o papel da narrativa como prática constitutiva de uma conexão entre a vivência íntima do tempo e os artefatos da cultura que ambientam o estar no mundo. Com o primeiro, discutirá as vicissitudes da mensuração do tempo subjetivamente experienciado, cuja duração precisa ser compreendida não com base em um suposto ponto fixo (a exemplo do tempo cósmico), mas pelo efeito da intenção e da afecção, quando o espírito age e faz perdurar a atenção (como lembrança, passado, ou como

expectativa, futuro). Nesta perspectiva, a *distentio animi* dispõe o presente como duração (e não apenas como ponto de passagem), com relativa independência do tempo objetivo.

A relação entre tempo íntimo e tempo cósmico, e a solução para a aporética que se instaura aí, é buscada por Ricoeur (2010) na problematização da poética, como arte de compor intrigas, e no agenciamento de fatos que ela encerra. Discutindo as elaborações de Aristóteles, apropria a noção de “mimesis”, mas a define como imitação criadora ou como uma representação que não é mera duplicação do real, e que se faz ficção produtora. Então, a prática narrativa é concebida como criação contextualizada, cujos elementos guardam margem de reconhecimento pelo outro e, neste ínterim, dispõem um arranjo temporal e uma base para construção da historicidade.

[...] nossa hipótese básica, qual seja, a de que existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, para dizê-lo de outra maneira, o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plena quando se torna uma condição da existência temporal. (RICOEUR, 2010, p. 93)

Narrar exige e expressa, então, 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 da pertença sociocultural.

O autor sugere que, na fratura entre a história inscrita sobre o tempo cósmico e as variações da narrativa ficcional e entre mundo do texto e a experiência do “leitor” e, de outro lado, na interpenetração entre história e ficção, trabalhe com um terceiro tempo e com o rebento gestado entre os polos das antinomias que aborda. Propõe a noção de “identidade narrativa” como resposta às perguntas pelos sujeitos (individuais ou coletivos) da ação; dispõe a alternativa por uma categoria da prática que, numa síntese aberta, procura articular as mudanças frente às discontinuidades do real, o aportar de referências histórico culturais e um esforço hermenêutico de distinção, evitando uma delimitação identitária restrita à mesmidade, ou, de outra parte, uma definição pautada em demasia na volição.

Como pressuposto, a prática narrativa é produção cultural que se faz desde e para uma organização necessária do experienciar, do existir no transcurso e nos acontecimentos. Ela integraria produção identitária ao configurar uma forma de inteligibilidade da realidade social e do experienciado, configurando-o de alguma maneira.

Eis que, assumindo que as imagens compõem historicamente a experiência narrativa, procuramos agregá-las ao percurso em campo. Inicialmente, era uma maneira de diversificar os estímulos à narrativização, mas as especificidades de seus usos levaram a novas reflexões durante o trabalho. Cabe trazer algumas referências neste sentido.

### *2.1 Então, as imagens.*

Barthes (2004) nos apresenta um argumento pertinente quando afirma “a imagem é aquilo que eu entendo que o outro pensa sobre mim” (p. 440). Lembra-nos que ao criarmos uma interpretação sobre nós mesmos o fazemos na interação com outras pessoas e nas conformações da linguagem. Então, o artefato a nossa frente, a imagem objetivada (na forma de fotografia, por exemplo) se constitui conforme a experiência de quem a produz e/ou interpreta; da mesma forma que é transbordada pela imaginação que ela pode acionar desde a polissemia textual de seus ícones. Antes da coisificação habitual das imagens, trajando-as de objetividade, assume-se a relação com a visualidades como forma possível de expressão do sentido visionário-especulativo da imaginação que configura o intelecto que interpreta (ROCHA e ECKERT, 2015).

Convém frisar, os artefatos imagéticos, concebidos como partícipes da configuração de realidades, trazem consigo dois processos cruciais, o de construção e o de interpretação. A relação do autor com a realidade possui por moldura a mediação de suas referências simbólicas e intenções. A imagem não é produzida apenas pela câmera: as escolhas feitas pelo fotógrafo podem delimitar o que está em primeiro plano, o que compõe o fundo, os enquadramentos, entre outros aspectos que determinam a produção da imagem (ANDRADE, 2002). Embora se conceba muitas vezes a imagem como retrato da realidade, o que se expressaria aí seria o efeito de verossimilhança do artefato visual, esmaecendo a interpretação do autor sobre o real e dispondo a produção de imagens em lugar privilegiado na delimitação do real.

Quanto à interpretação, Manguel (2001) nos diz que tendemos a ver o que, de alguma forma, já vimos antes, isto é, reconhecemos coisas para as quais já temos imagens identificáveis. A interação com os artefatos que nos chegam não se dá em terreno isento; se dá na qualificação do que percebemos situando-o em nossas narrativas. As narrativas associadas às fotografias ampliam, ademais, as fronteiras do marco fotográfico: os percursos interpretativos são também jogos fabulatórios (imaginativos) entre imagens e imaginário.

A relação entre imagens e narrativas não é nova. Como se sabe, as fotografias se notabilizaram como artefatos mnemônicos ao longo do século XX, compondo a

narrativização de nossas histórias, individuais e/ou coletivas. São componentes frequentes da produção e circulação de informações hoje. Martins (2009) afirma, neste sentido, que “a definição da pessoa e das relações sociais, na modernidade, tornou-se dependente de imagens e do enquadramento do visto no imaginado” (p. 47). Congruente, Sontag (2008) lembra que a “fotografia é, antes de tudo, um modo de ver” (p. 137). A uma só vez na contemporaneidade, “a câmera define para nós o que permitimos que seja “real” – e empurra continuamente para adiante as fronteiras do real” (SONTAG, 2008, p. 138).

Ao integrar a intensidade de apelos em nosso cotidiano hoje, as imagens se convertem em parte de uma realidade tensionada pela efemeridade dos consumos e das interações. A medida que os recursos para produção de imagens se massificam e se individualizam, adensa-se a imersão icônica, de forma que o vínculo com os artefatos produzidos pode se esmaecer (MARTINS, 2009). Aí, situa-se o tensionamento: a relação com as diferentes visualidades que construímos se faz efêmera, ao passo que a relação com a imagem se torna elemento crucial de nossas experiências das relações sociais.

Pensamos que processo que ora apresentamos associa-se a tal contexto e tem presente os apelos da intensiva produção de imagens nos diálogos que promovemos. Entretanto, conforme procuraremos relatar adiante, desenvolvemos atividades que apropriam fotografias estendendo e tensionando o vínculo com as imagens.

### 3. Sobre o que estivemos a fazer

Desde 2008, temos efetuado incursões a localidades de periferia urbana para pesquisa sobre cotidianos e pertencas, procedendo via estímulo à narrativização de práticas e itinerários biográficos<sup>1</sup> e, em muitos casos, fazendo uso da produção de imagens neste intento. Para efeito desta escrita, procuraremos resumir o trabalho realizado junto a três grupos, destacando os aspectos metodológicos gerais que consideramos pertinentes para nossa discussão<sup>2</sup>. Os interlocutores cujas produções comentaremos são: quatro jovens que conhecemos em atividades de promoção do Hip Hop; quatro mulheres integrantes de um empreendimento econômico solidário na área de costura; e quatro idosas que contatamos através de uma escola de samba. Os dois primeiros grupos eram formados por moradores do bairro Bom Jesus, em Porto Alegre/RS, e nossos diálogos se efetivaram entre 2013 e 2014; o último, era composto por moradoras da Restinga, na mesma cidade, onde fazíamos pesquisa em 2015.

A produção imagética e as conversações daí resultantes foram a culminância do processo que levamos ao cotidiano de nossos interlocutores. Antes, tivemos períodos mais ou

menos longos de diálogos, quando frequentávamos as casas e/ou as atividades daquelas pessoas, buscando nos familiarizar com as rotinas e com os temas que desejavam partilhar com quem chegava. Na fase inicial das interlocuções, muitas informações nos chegavam aos fragmentos, isto é, em causos, anedotas e passagens de vivências evocadas conforme transcorriam as interlocuções e que, no curso de uma aproximação ainda incipiente, careciam de articulação com a totalidade compreensiva que almejávamos, que poderia ser uma interpretação acerca dos itinerários biográficos ou o entendimento das relações e redes mais frequentes no cotidiano daquelas pessoas.

Ao longo dos primeiros encontros, intercalamos ocasiões de interlocuções abertas e espontâneas com momentos mais dirigidos, nos quais adotávamos alguns artifícios para conformar rodas de conversa, como por exemplo, a apropriação de imagens fotográficas que quisessem nos mostrar, ou o mapeamento dos espaços de circulação mais recorrentes. Esta foi, assim, a etapa para conhecer rotinas e para ambientar partilhas que facilitassem as interações vindouras.

À continuidade, passamos a realizar entrevistas narrativas (JOVCHELOVITCH, 2002). Foram momentos em que provocamos as pessoas a elaborarem seus itinerários e os registros da fase anterior foram pertinentes então, dado o repertório que havíamos construído em relativa proximidade ao entrevistado e seu contexto, com alternativas de assuntos e vivências a evocar na interlocução.

Dessa maneira, potencializamos também certa ambientação às fotografias que seriam produzidas sob demanda e às narrativas que seriam evocadas a partir daí, visando uma compreensão contextualizada. Só então passamos à produção de imagens: a realização de ensaios fotográficos e intervenções livres sobre estas; a confecção de álbuns; e a organização de exposições em espaços públicos.

### *3.1 A ensaiar imagens: o percurso com fotografias*

Adotamos alguns passos em comum com os três grupos. Primeiramente, propomos que fossem realizados ensaios fotográficos com câmeras analógicas descartáveis, que disponibilizamos individualmente, solicitando que registrassem elementos do cotidiano que desejassem partilhar com os espectadores. A opção por máquinas analógicas se deu por conta do efeito gerado pela revelação das fotos, envolvendo a espera e a possibilidade mais efetiva de contraste nas narrações entre o intencionado-imaginado e a imagem objetivada em artefatos<sup>3</sup>.

Foram dois ensaios seguidos de rodas de conversa sobre as preferências e renúncias dos fotógrafos, quando nos apresentaram os percursos e as motivações de suas construções fotográficas e, também, nominavam suas produções. Na primeira edição, definimos tema livre e deixamos que cada participante trouxesse suas ênfases. Na segunda, delimitamos coletivamente os assuntos (saúde, transporte, cidade-natureza, etc.).

À continuação, propomos que os participantes fizessem intervenções livres sobre algumas das fotografias feitas nos ensaios. Proporcionamos um encontro de sensibilização e sugerimos que tomassem como inspiração as narrativas produzidas quando da apresentação das fotos nas rodas de conversa ou que, então, projetassem ali seus desejos em relação ao referente. Foi este um caminho para ampliar as bases de narração, a medida que pudessem não só diversificar as formas de evocação de narrativas, mas extrapolar o uso da palavra para comunicar as realidades que lhes indiciavam as imagens, personalizando explicitamente os artefatos e desbordando o marco fotográfico de forma patente. Após as intervenções tivemos novas rodas de conversa, então sobre seus processos criativos.

Sobre essa etapa, devemos fazer ainda uma ressalva. Embora reconheçamos que a fotografia comporta uma linguagem (FEIJÓ, 2015) e um campo de produção a partir dela, e que poderíamos explorá-la na produção de imagens e evocação de narrativas sobre o cotidiano, dados os nossos objetivos, optamos por propor a sobreposição de intervenções por entender que estas possibilitavam que os autores trouxessem bricolagens e improvisos atinentes a seu contexto social, ao compor com materiais que disponibilizamos, mas também com os que tinham à mão. Consideramos, sobretudo, a hipótese de que o não conhecimento da técnica fotográfica dispõe também uma potência: a não limitação estrita da prática ao que ela representa, como orientação cultural produzida desde um campo simbólico (especializado), cuja produção social atua na delimitação do que se costuma designar como “belo” e “real” (BOURDIEU, 1996).

O desfecho dos processos de deu mediante a realização de exposições das imagens geradas em espaço cultural reconhecido do centro da cidade. Para além (mas também considerando) a valorização das produções dos participantes, a disposição de tal finalização buscava incidir sobre as ênfases narrativas dos sujeitos de diálogo, dispondo a necessidade de tomarem posição sobre o que visibilizar em seu cotidiano pelo ensejar da enunciação de realidades ao público.

Devemos frisar, ainda, que o percurso com cada grupo se diferenciou. Com as mulheres vinculadas à escola de samba, os encontros foram realizados nas suas residências e

os tempos de fruição eram estendidos muitas vezes. Nesta dinâmica, o contar causos e anedotas se infiltrava como processo de expressão do vivido, de forma que compunham narrativas variadas, sem linearidade na contação necessariamente.

Com jovens vinculados ao Hip Hop, as intervenções sobre as imagens foram feitas por grafiteiros convidados. Assim, foram dispostas lado a lado na exposição final artefatos produzidos em expressão artística congregate em contextos de periferia e visualidades de moradores que experienciavam a exposição de suas fotografias e a alteração do fotográfico. Desta forma, também buscamos levar aos espectadores das exposições a possibilidade de ler contrastes e aproximações estéticas na enunciação do periférico.

Com o grupo de costureiras do bairro Bom Jesus, trabalhamos também na produção de álbuns em *scrapbook*<sup>4</sup>. Além de proporcionar uma recordação afetiva do processo, criou-se uma etapa de síntese narrativa para nossas interlocutoras, mediante a seleção de imagens e composição de uma sequência visual. Esta técnica possibilitava, ademais, a composição singularizada de uma coletânea, mediante a utilização de diferentes materiais, o que realçava as deferências daquele grupo em associação às visualidades que construíam<sup>5</sup>.

Passemos, agora, às reflexões sobre os resultados desse processo e as repercussões metodológicas desta forma de apropriação de imagens.

#### 4. Reflexões do processo

Trataremos de resumir as principais resultantes do trabalho descrito até aqui. Foi um processo de intensas interações e que, segundo entendemos, provocou a nós e nossos interlocutores reflexões sobre escolhas e pertencas nas localidades onde residiam. Não conseguiremos dar conta da totalidade de elementos nos limites deste texto, mas cremos possível enunciar aqueles mais pertinentes à pesquisa que então desenvolvemos.

O trabalho com os diferentes grupos foi conduzido, de uma parte, visando potencializar discussões sobre as fotografias e apropriar reflexiva e metodologicamente seu estatuto de verossimilhança. Entendemos que assim o fizemos ao promover ensaios, ao desbordar os retratos com intervenções e ao configurar escolhas em álbuns e exposições. De outra parte, diversificamos as bases de narrativização e tivemos mais elementos sobre as pertencas e cotidianos, objeto da pesquisa na ocasião, o que pode ser problematizado em contraste a outras técnicas utilizadas.

Vamos começar destacando aspectos das narrativas elaboradas no processo, à medida que as imagens eram comentadas em nossas rodas de conversa. Pensamos que uma breve

retomada de alguns dos aspectos é necessária para trazeremos à discussão caracterizações estéticas e políticas do trabalho feito e, então, passarmos a discussões propriamente metodológicas.

#### 4.1 *Fabulações sobre imagens e pertencidas*

Não raro, as narrativas realçavam pessoas e relações próximas, afirmando, de um lado, os laços de sociabilidade, incluindo familiares e amigos, e, de outro, as vivências críticas, cuja superação era destacada não só como passagem dos itinerários, mas como demonstração de capacidade e êxito frente às adversidades. E, neste íterim, era em articulação a tais elementos que a visibilização de marcadores cronotópicos dos bairros ganhava enunciação.

Os pertencimentos e militâncias expressos (em relação à comunidade, à etnia negra ou ao Hip Hop) nos pareciam entremeados pela configuração de redes de reciprocidade, conforme nos inspira Fonseca (2005), 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 primeiramente e, para os jovens sobretudo, aos laços de amizade na vizinhança e, algumas vezes, na cidade.



**Figura 1: Foto de morador - bairro Bom Jesus**  
Fonte: acervo do projeto

Esses amigos são irmão pra mim. Cresci com eles aqui na rua [...] Quando a gente fica doente que a gente vê quem é amigo de verdade! O Bruno e o irmão dele que me chamaram pra dançar. O pai deles sabia e a gente ensaiava na rua, na frente da casa deles. (Citação do autor da foto acima – jun/2014)

Eles são meus amigos aqui do bairro. Vive lá embaixo. Eu vi eles passando e aí meu deu uma



**Figura 2: Foto de moradora - bairro Bom Jesus**  
Fonte: acervo do projeto

vontade de tirar foto deles. Eu pedi, né, e eles deixaram. Não sei, eles fazem um trabalho importante, né, dessa coisa do meio ambiente. Mas aí... é um trabalho importante, né, os catadores, mas ele vive com muita dificuldade, né. Vive lá embaixo, lá... E eu gosto de conversar com eles. A gente tem que valorizar, né [...] (Citação da autora da foto – ago/2014).

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 seus cotidianos. Referimo-nos à distinção explicitada quando mencionavam diferentes territórios no interior dos bairros, por exemplo. Com frequentes menções às expressões “em cima” e “embaixo”, “novo” e “velho”, indiciava-se mais que uma divisão topográfica, distinguiam-se diferenciações sócio econômicas nas localidades. Entendemos que tal construção assinalava, neste caso, o constituir de distinções e referências de hierarquização que, mesmo na empatia e na solidariedade, salientavam a interposição de diferenciações entre os residentes.

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 trabalhadoras<sup>6</sup>. Os álbuns 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’, recorrentes no artesanato confeccionado por mulheres. Aos materiais que aportamos, usuais à produção de *scrapbook*, elas agregaram itens com os quais estavam acostumadas a trabalhar e que, podemos afirmar, faziam parte de suas preferências estéticas, denotando uma peculiar apropriação do que compartilhávamos.



**Figura 3: Álbum em scrapbook – Bom Jesus**  
Fonte: acervo do projeto

### *O estético*

A experiência e a sensibilidade estéticas de nossos interlocutores 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. Ora combinações cujos sentidos não eram explicitados; ora intervenções que se apoiavam nas narrativas pregressas acerca das fotos.

Poderíamos tomar as composições em álbuns e intervenções por indícios à falta de recursos ou técnicas muitas vezes (no manuseio da pintura, da colagem ou na escolha de cores a dispor, por exemplo), mas orientamo-nos ao que esboçavam como bricolagem de elementos, desde combinações que, às vezes, podiam parecer estranhas aos nossos olhos, mas que guardavam algum sentido *in situ*. No caso dos álbuns especificamente, apesar do material fornecido e a técnica serem mais usuais para públicos de classe média, as trabalhadoras lograram uma expressão estética bastante característica. A apropriação e o uso de materiais, incluindo-se aí elementos comuns às suas práticas artesanais e de costura, trouxeram combinações de cores e adereços que poderiam remeter à escassez e, simultaneamente, expunham coloridos diversos e exuberantes. Havia ali uma mistura de sobras e reaproveitamentos (de retalhos, por exemplo) que, na configuração do conjunto, comunicavam a expressão do supostamente abundante.



**Figura 4: Álbuns em *scrapbook* – moradoras do bairro Bom Jesus**  
**Fonte: acervo do projeto**

Já no caso dos ativistas do Hip Hop, o domínio da técnica caracterizava as mensagens em códigos de contato mais habitual aos que transitam por periferias urbanas. Neste caso, o pertencimento ao Hip Hop no movimento se indicava. De outra parte, suas simbologias extrapolavam mais evidentemente a realidade indiciada nas fotografias, ao integrar os elementos ali referidos a figuras abstratas ou a analogias que transfiguraram incisivamente os artefatos.



**Figura 5: Intervenção de grafiteiros sobre fotos – bairro Bom Jesus**  
**Fonte: acervo do projeto**

Para o conjunto das intervenções, podemos afirmar que havia uma tentativa de restituir às imagens a graça e os sentimentos experienciados por autoras e autores, como a interposição de um “pássaro que estava lá”, mas que a foto desafortunadamente não “registrara”, noutras ocasiões tratava-se de reconfigurar o referente, expressando valorações. Tratava-se de realçar a “beleza” contida ou que deveria estar nas realidades representadas: uma sensibilidade para o detalhe na cotidianidade, a mostrar supostas fortunas atribuídas ao cotidiano.



**Figura 6: Intervenções sobre fotos – moradoras bairro Bom Jesus**  
**Fonte: acervo do projeto**

### *O político*

Podemos, agora, associar às experiências condensadas nas imagens que produziram nossos colegas à dimensão política de suas escolhas. Para isso, consideraremos condições culturais de produção e apropriação das fotografias nas relações que construímos cotidianamente. A interlocução com as contribuições de alguns autores interessados no tema pode nos ajudar neste propósito.

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-Momberger (2010), 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.

Martins (2009) comenta que, nas fotografias produzidas pelas classes populares, está presente o considerado extraordinário. Neste sentido, é adequado observar que estavam indiciados nas imagens o que nossos interlocutores entendiam ser especial no cotidiano e nos itinerários, de tal maneira que, assim, a construção imagética guardava a preocupação com o que se poderia comunicar/visibilizar. A produção fotográfica era compreendida como geração de registros e remetia a certa autoria na busca de enquadramentos singulares. Em certa ocasião, por exemplo, uma de nossas interlocutoras mencionou ter dividido o fotografável com sua colega, 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 “retratados”, e não na compreensão da imagem como produtora de realidade desde uma intencionalidade subjetiva.

Os depoimentos enunciavam o quanto a fotografia (como artefato 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, aliás, percebemos restrições da maioria de nossos interlocutores a intervirem sobre os “registros fotográficos”. Muitos dos comentários iniciais que fizeram sobre as ideias para intervenção tendiam a preservar as fotografias.

Contudo, é preciso diferenciar as restrições à intervenção quando tratávamos com grafiteiros. De antemão, pareciam imbuídos de um propósito artístico e a disponibilidade para intervir sobre as imagens fotográficas era manifesta. Entretanto, isso não impediu as demais participantes de atuarem e, podemos afirmar, sua participação no projeto foi potencializada pelos saberes desenvolvidos em seus ofícios. Observando os materiais que aportaram, acreditamos mesmo que a criatividade exercida deve parte de seu êxito à sua condição de artesãs, costureiras e integrantes da ala das baianas de uma escola de samba.

Eis que a posição culturalmente ocupada pelas imagens foi a base desde a qual trabalhamos. Embora as fotografias fossem o objeto da intervenção, era a realidade indiciada pelo efeito de

verossimilhança que inspirava a obra e a alteração da imagem. Além disso, ao tomarem as fotos como registros do real e do que pode/deve ser visibilizado, nossos colegas estabeleceram prioridades comunicativas, a exemplo do que nos conta Carminati (2009) sobre as fotografias produzidas por moradores de favelas do Rio de Janeiro.

As prioridades narrativas enunciavam as relações de sociabilidade, afeto e reciprocidade de suas experiências na comunidade ou nas ações coletivas que integravam. Ganhavam notoriedade os lugares importantes da infância e do presente, as ruas onde viviam, os locais que poderiam ser modificados pela especulação imobiliária, as perplexidades, os familiares, os amigos e as redes sociais que davam suporte ao dia a dia naquelas localidades<sup>7</sup>.

Se, como nos afirma Sontag (2008), “a câmera define para nós o que permitimos que seja ‘real’” (p. 138), as escolhas e renúncias dos fotógrafos podem ser observadas, para além e em articulação com as contingências que experienciavam, como opções políticas sobre o que vizibilizariam. Condição latente quando observávamos as fotografias na ambiência de cada exposição, como um conjunto imagético-narrativo que acessava espaço de reconhecimento simbólico, dispendo suas escolhas na disputa pela produção de realidades relativas à sua própria comunidade<sup>8</sup>.



**Figura 7: Exposição das imagens ao público – Casa cultural do centro da cidade**  
**Fonte: acervo do projeto**

#### 4.2 *As imagens no percurso de pesquisa*

A produção das imagens nas interlocuções em campo trouxe resultados que merecem destaque também por seus efeitos na produção de informações sobre os contextos que viemos a conhecer. Desenvolvemos atividades que apropriavam fotografias para manuseio, discussão e deslocamento desde experiências de narração, estendendo a interação com as imagens em um processo que exigia tomadas de posição em diferentes momentos. Disso, resulta pelo menos três aspectos inter-relacionados que podemos comentar.

Em primeiro lugar, cabe destacar que a diversificação dos disparadores para narrativização não só ampliou a quantidade de informações dispostas em nossas interlocuções, mas fez variar as narrativas. O convite para que os sujeitos protagonizassem o processo nos trouxe elementos diversos de uma técnica dirigida de consulta (como um questionário ou uma entrevista), ao nos possibilitar ter depoimentos

associados a motivações autorais e, então, a tomadas de posição sobre os contextos sociais a que nos dirigíamos. A participação de nossos interlocutores fazia irromper temas que não tínhamos previsto.



**Figura 8: Fotos de moradora do bairro Restinga**  
Fonte: acervo do projeto

Meu marido chegava tarde. Tinha muito pouco horário de ônibus. Um pra ir, outro pra voltar. E não tinha luz na rua, esses postes de luz na rua. A noite era escuro. Então, quando ele vinha tarde, ele descia lá embaixo na esquina do colégio e ele se guiava as vezes. Ele subia aqui de noite, as vezes tinha que ficar até mais tarde. Ele era serralheiro. E essa rua era um breu né, de escuro. E ele sempre pedia: “não apaga a luz da rua, deixa acesa pra mim poder me guiar, né. Que eu desço lá eu vejo o clarãozinho aqui ó. Eu acho que é lá na minha casa”. Daí ele vinha vindo no escuro, perigoso que era isso aqui de noite um horror. Mas, era o lugar que a gente conseguiu né, que a gente conseguiu comprar. (Citação da moradora ao referir as fotos acima - set/2015)

Não raro, os ensaios livres acabavam sendo temáticos, enfatizando pertencças e o que fora extensivamente envolvente no percurso de vida narrado. As realidades que se indiciavam e foram sutilmente alteradas ou complementadas destacavam nova simbolização ao que tinham narrado em nossas rodas de conversa, e nos traziam mais elementos sobre as relações e os códigos éticos na localidade. Tomemos um exemplo: a fotografia do pedreiro que descansava e que recebera colagens de ferramentas para indicar que deveria estar trabalhando. A partir desta foto, a autora contou que tinha uma relação de amizade com o fotografado. Todos os dias, antes de iniciar o trabalho, ele costumava tomar um cafezinho vagarosamente. Disse que considerava aquilo um exagero, mas não tinha alternativas. Dizia ser mais recomendado manter o vínculo e limitar as pessoas com acesso a sua residência, referindo a violência do entorno. As colagens na intervenção seriam uma sinalização irônica de que ele deveria estar trabalhando.



**Figura 9: Intervenção sobre foto - moradora do bairro Restinga**  
**Fonte: acervo do projeto**

Ademais, os padrões de deferência diferiam do que nós, pesquisadores, imaginávamos quando observávamos as fotografias. Fazemos destaque a tal diferença, porque adotamos por procedimento metodológico o exercício interpretativo prévio das revelações fotográficas. Assim, sistematizamos mais um artifício de contraste durante as rodas de conversa. Citamos mais um exemplo: certa vez, observando uma fotografia que mostrava um ponto turístico (sendo a relação cidade-natureza um dos temas para o ensaio) supomos que se tratava de associação a um dos ícones da cidade. O fotógrafo nos contou que tirara a foto porque ali estivera com sua companheira. Para ele, o artefato produzido lhe remetia a um momento de sociabilidade específico. Entendemos que o diverso das escolhas na produção das imagens nos sinalizava para a existência de *punctuns* diferentes (Barthes, 1984) e estes indicavam, ademais, experiências estéticas distintas das nossas<sup>9</sup>.

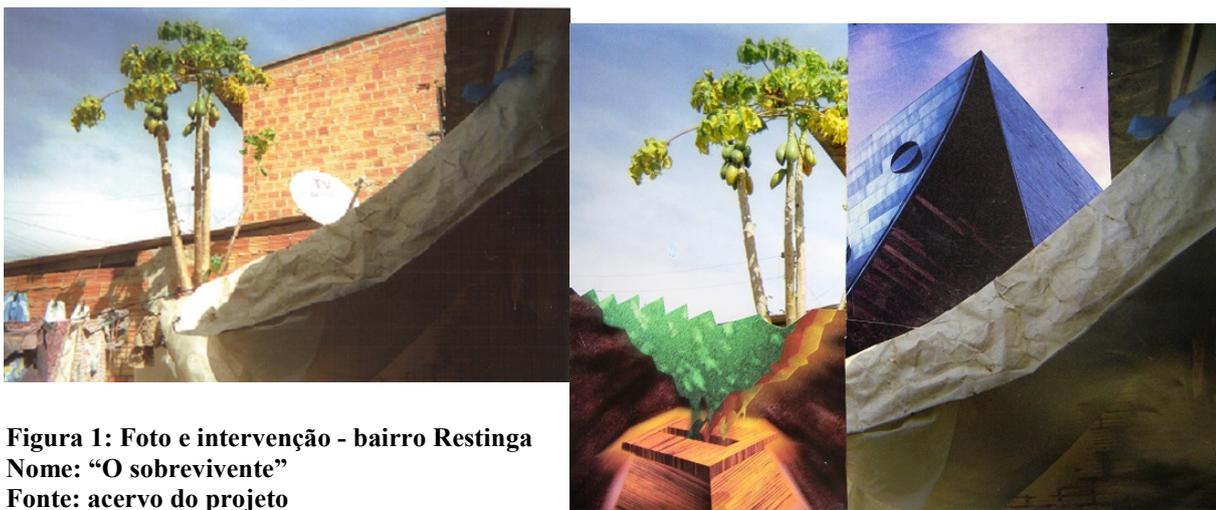
Um segundo aspecto a realçar remonta à questão da verossimilhança e ao lugar da fotografia entre grupos populares, conforme nos sugere Martins (2009). Quando, pela evocação do suposto caráter documental das fotografias, os participantes assumiam o dever de mostrar o que “realmente” constituía aquelas comunidades, temos uma característica a ponderar quanto às informações veiculadas desde o fotográfico. Com o suporte daquelas visualidades construímos narrações diversas das geradas em entrevistas. Estas ressaltaram ora as precariedades do percurso, ora o êxito frente às adversidades, com menções ocasionais a laços próximos de reciprocidade, ao passo que as fotos visibilizavam também as sociabilidades, os pertencimentos comunitários, as astúcias do dia a dia, o especial e o extraordinário.

Nesse sentido, podemos afirmar que, ao ampliarmos as bases de diálogo, a realidade narrada se alterou significativamente. Da textura gris caracterizada nas entrevistas dadas a pesquisadores, passamos às “cores” de histórias construídas em longas conversas, pautadas pelas evocações das imagens fotográficas do que desejavam visibilizar nossos interlocutores. Daí, conseqüentemente, a necessidade de

tomarmos as fotografias na complementaridade com outras técnicas e no contraste das diferentes narrativas que são construídas em campo.

O terceiro ponto, o trabalho sobre os contrastes entre os artefatos e aquilo que fora imaginado. Podíamos observá-lo quando da entrega das fotos reveladas e no confronto entre artefato e expectante, após o interstício da produção da imagem analógica. Muitas vezes, reclamava-se o que não estava ali; noutras, exemplares eram rechaçados e excluídos do conjunto. O caso mais contundente se deu, todavia, em função da condição peculiar de uma das participantes, cuja atuação fora inicialmente fragilizada, dado que ela enfrentava os limites interpostos pelo adoecimento de seus olhos e por restrições à visão. Antes que pudessemos considerar formas de mantê-la no grupo, as colegas decidiram acompanhá-la e apoiar a efetivação dos ensaios. Enquadravam o que ela solicitava ao fazer uso de evocações mnemônicas. Durante a narrativa sobre as imagens, ela não as via muito bem. Nesta disputa com a nebulosidade da vista, falava entusiasmada sobre o referente da foto, sobre aquilo que supostamente estava ali representado. Mais do que em outros casos, interessava pouco a qualidade do artefato; interessava valorizar o referido. Obliterado o contraste entre imagem e imaginado, o imaginário deu conta da elaboração de enunciados.

Aqui, podemos lembrar que nossa interpretação das imagens fotográficas é tributária do já visto, do experienciado, como nos sugere Manguel (2001); que a interação com a fotografia se dá numa dinâmica narrativa que a situa e amplia seus marcos. Presenciar a narração de um artefato imagético quando este não pode ser visto claramente parece-nos um singular exemplo disso; ademais, os resultados obtidos quando solicitamos as intervenções sobre as fotografias operou sobre tais marcos, desbordando-os a medida que a narrativização era re(editada).



**Figura 1: Foto e intervenção - bairro Restinga**  
**Nome: “O sobrevivente”**  
**Fonte: acervo do projeto**

Intervir realçava parte do percebido na imagem objetivada pela singularização de escolhas: os complementos, as alterações, os questionamentos concernentes distinguem olhares e (re)vitalizavam

narrativizações. Ao desbordar o “registro fotográfico”, esta tarefa de alguma forma configurou derivas imaginativas e nos trouxe mais dos elementos que constituem as condições e discursos que interpelavam os sujeitos. Com isso, não se trata de afirmar que a técnica desvela ilações antes ocultas; se adensamos as bases narrativas para nossa compreensão, isso se deu também em certo reconfigurar narracional-mnemônico desde os desafios e perguntas contingentes à nossa presença como pesquisadores: ao cabo, o que temos à mão são interpretações produzidas interativa e coletivamente.

E o afirmamos em referência ao que nos inspira a noção de “identidade narrativa” (RICOEUR, 2010). A produção da *ipseidade* se dá no transcurso do tempo, na experiência das discontinuidades sentidas e elaboradas na narrativização. Daí, depreendemos pelos menos duas consequências analíticas. Primeiramente, a apropriação de imagens e correlatos em dinâmicas de narrativização na pesquisa adensou a interpretação das identidades, sinalizando para intercorrências e pertenças que compunham os itinerários de vida (não mencionados em entrevistas, por exemplo) e realçando prioridades de deferência relativas aos cotidianos de nossos interlocutores. Assim nos reportamos às relações de sociabilidade e reciprocidade, à certa estética da cotidianidade e aos parâmetros de classificação sociais e topológicos, para refletirmos historicidades contextualizadas.

Em segundo lugar, a própria dinâmica que propomos, com diferentes momentos de ação e narrativização, compôs um percurso reflexivo sobre as experiências, produzindo-as de alguma forma (como a própria etimologia da palavra sugere). O que nos faz refletir também acerca do criativo/inventivo de nossas identidades narrativas, não exatamente pela interposição de fatos “inventados”, mas pela atribuição de sentidos que criam funcionalidade entre os fatos. Ao criar a ambiência para protagonizarem a produção imagética, acreditamos ter participado das experiências de nossos interlocutores não só dispendo novas atividades a serem memoradas, mas temas e questões diferentes a configurar as narrativas do experienciado, talvez de forma ainda mais explícita do que em técnicas convencionais, como as entrevistas que também fizemos.

A apropriação do recurso fotográfico em associação a artefatos correlatos foi concebida, enfim, como uma tentativa de caminhar entre formas de conhecer e de provocar, entre interlocuções dirigidas e outras abertas, entre “fragmentos” e narrações ciosas de linearidade. No que tange às interpretações possíveis do experienciado em campo, os registros de momentos formais (como a entrevista, por exemplo) e de ocasiões de interação informal merecem consideração contrastante e complementar, dispendo informações de tipos diferentes e em composições diversas, aventando o lugar culturalmente atribuído à técnica que apropriamos.

Aventemos, dentre outros elementos, as ênfases dadas aos êxitos e fracassos em entrevistas e, sem o constrangimento da gravação, o destaque às artimanhas e astúcias; a configuração de uma biografia, que supõe certa linearidade e causalidade entre diferentes momentos, e as anedotas que destacavam façanhas,

méritos, juízos evocados aos “excertos” perante os ícones; ou ainda, os depoimentos das adversidades cotidianas e a expressão do extraordinário de que as fotografias são depositárias. Suportes para a interpretação da alteridade e para uma narrativa plausível do construído em campo.

### Considerações finais

Pesquisas na área de ‘educação em periferias urbanas’ merecem a produção de técnicas que ampliem possibilidades de diálogo e que potencializem o protagonismo de nossos interlocutores. Dado que nos colocamos a interações manifestamente assimétricas, entre representantes cultural e institucionalmente situados e pessoas envoltas em lutas para conquista do considerado culturalmente digno, esta é uma tarefa importante para compreendermos e visibilizarmos tomadas de posição em contextos de periferia.

A abordagem que analisamos, aqui, fez uso de imagens e práticas que lhe são concernentes para estabelecer interlocuções em localidades vulnerabilizadas da cidade de Porto Alegre/RS, visando diversificar disparadores narrativos para conversas sobre cotidianos e pertencas em espaços periféricos. Neste sentido, conectou-se à ambiência social de intensiva produção e circulação de visualidades que experienciamos hoje e, ao reconhecer os apelos contidos aí, procurou apropriar reflexivamente a produção imagética, tomando os efeitos evocativos culturalmente articulados às fotografias para problematização no curso da pesquisa.

Ainda que tenhamos trabalhado em complementaridade e contraste a outras técnicas (entrevistas, observação, rodas de conversas), corríamos o risco de nos perdermos na efemeridade dos registros imagéticos contemporâneos. Então, associamos à produção de fotografias por nossos sujeitos de diálogo diferentes formas de retorno às imagens em um processo que demandava tomadas de posição em formas e momentos variados: intervenções e desborde do marco fotográfico; composição de álbuns artesanais; exposição de artefatos ao público.

Um processo de teor reflexivo: aos sujeitos, na reconfiguração de suas narrativas mediante nossas perguntas e desafios; a nós, pesquisadores, pelo reconhecimento das contradições de depoimentos produzidos em diferentes formas e pelo encontro com deferências não imaginadas. Então, o aporte da verossimilhança e do lugar da fotografia entre grupos populares foi ponto de problematização das escolhas de nossos interlocutores. Do mesmo modo, o contraste entre, de um lado, os registros narrativos que convocam certa linearidade ou funcionalidade estendida entre fatos e agentes, como os relatos de itinerários biográficos, e, de outro, a eventualidade dos causos, das anedotas trazidas aos fragmentos, nas intermitências das conversações geradas a partir dos ícones fotográficos, de forma não necessariamente linear, também mereceu atenção na construção do percurso heurístico.

Dessa forma, com suporte em configurações narrativas variadas, sentimo-nos provocados a considerar a diversidade e a descontinuidade nas experiências, entendendo ser um contributo para práticas desenvolvidas em contextos socialmente precarizados, e com pessoas cujos itinerários são apresentados recorrentemente na superação de adversidades diversas e desde descontinuidades interpostas pelas desigualdades sociais que vigoram em nossas urbes.

---

## Notas

<sup>1</sup> Optamos pela expressão “itinerário” para distinguir uso da noção de “trajetória”, cujas apropriações tendem à produção de percursos orientados teleologicamente, muitas vezes circunstanciados nos limites das arenas de educação e/ou trabalho (Pericàs, 2001).

<sup>2</sup> Mesmo que comentemos aspectos peculiares de um grupo ou outro durante o processo em campo, não é nosso objetivo aqui destacar singularidades ou tensões internas da participação a cada grupo ao longo da pesquisa. Embora reconheçamos que a apropriação pode ser diferenciada para cada participante, nos limites deste texto, pretendemos trabalhar elementos que perpassaram as distintas produções em campo.

<sup>3</sup> No uso de câmeras digitais, tal interstício é comprimido pela descartabilidade e pela possibilidade de reedição do registro, esmaecendo a possibilidade de problematização dos contrastes.

<sup>4</sup> Técnica de produção artesanal de álbuns, livros de registros e murais. Do conjunto de aproximadamente 60 fotos produzidas individualmente, cada uma das participantes escolheu 15 imagens para compor seu álbum.

<sup>5</sup> Não foi possível levar a produção de álbuns aos demais grupos. Os jovens tomaram posição demonstrando ausência de interesse para uma tarefa que seria demasiadamente feminina. No caso das moradoras do bairro Restinga, infelizmente não havia recursos suficientes à época.

<sup>6</sup> 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 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 (FONSECA, 2000; BRUSCHINI, 2007; LIMA, 2013).

<sup>7</sup> Vale destacar, em nossas incursões por bairros de periferia e na promoção de ensaios fotográficos com seus moradores, muitas vezes surgiam, entre fotos destinadas ao tema combinado, imagens produzidas conforme a necessidade e o interesse do fotógrafo em construir artefatos mnemônicos específicos. Então, advinham imagens de parentes que há muito não se via, de crianças adoentadas e sob risco, de lugares significativos em que antes não fora possível o registro do ocorrido.

<sup>8</sup> Vale mencionar que, na exposição, procuramos promover uma ambiência que nos remetesse ao contexto de origem das fotografias e dos fotógrafos. Assim, além da ocupação do espaço pelas imagens, a abertura do evento contou com apresentações de dança e rodas de conversa com dançarinos de *breaking* e da ala das baianas e, neste sentido, a apropriação de música concernente colaborou significativamente. A formação de um espaço de fruição desde elementos diversos, que não só o estímulo visual das fotografias, foi uma tentativa de oportunizar ao público experiências estéticas aproximadas e coerentes ao que expressavam as imagens expostas em local central da cidade, cuja organização sócio espacial orienta-se à expressão artística reconhecida como “cultura”. Uma leitura do caderno destinado aos comentários dos visitantes das exposições, traziam, de um lado, citações de apoio à iniciativa e, de outro, perplexidades em relação ao visto. Transcrevemos um comentário: “concordo com a necessidade de valorizar o trabalho de pessoas em situação de carência, mas chamar de fotografia é um equívoco. Há uma técnica para fotografia e pessoas que trabalham com ela” (nov/2014).

<sup>9</sup> Poderíamos citar mais alguns exemplos. Uma das moradoras da Bom Jesus tentou fazer da composição em *scrapbook* uma sequência relativa aos ensaios fotográficos que tinha produzido. Folheávamos o álbum e acompanhávamos o *continuum* até, irrompe em uma página uma foto antiga de um bebê, o filho que desejava prestigiar. Noutra ocasião, um ensaio livre tornou-se temático: a fotógrafa fez várias imagens de seu neto recém-nascido e enfermo. Contou-nos que temia pela saúde do menino. Semanas depois, o bebê voltou a figurar em fotos, já saudável. Por fim, citamos a foto de um bandeira eleitoral na localidade onde vivia uma de nossas interlocutoras. Quando perguntado se era alusão a alguma filiação, ela nos respondeu com versos conhecidos na voz de Elis Regina: “nem sempre ganhando, nem sempre perdendo, mas, aprendendo a jogar” (canção ‘Aprendendo a jogar’). É preciso, segundo entendemos, reconhecer que os contrastes indicam uma relação diferenciada com a visualidades, expressas no que definem enquadrar ou seccionam da realidade que experienciam (ANDRADE, 2002).

## Referências

- ACHUTTI, Luís E. R. Fotos e palavras, do campo aos livros. **Revista STUDIUM**, 12, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
- ANDRADE, Rosane. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGER, John. **Mirar**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- BORGES, Regina C. P. Cenas de trabalho: a fotografia como recurso metodológico para expressar os sentidos do trabalho juvenil. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, 63, n. especial, p. 38-48, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. Espaço social e espaço simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papyrus, 1996, p. 149-168.
- BRUSCHINI, Maria. Trabalho e gênero no Brasil nos últimos dez anos. **Cadernos de Pesquisa**, 37(2), p. 537-572, 2007.
- 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.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. Álbuns de família, trabalho de memória e formação de si. In: VICENTINI, Paula P. (org.). **Sentidos, potencialidades e usos da (auto)biografia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 92-114.
- FEIJÓ, Cláudio. **Linguagem fotográfica**. Belo Horizonte: UEMG, 2015.
- FONSECA, Cláudia. Concepções de família e práticas de intervenção: uma contribuição antropológica. **Saúde e Sociedade**, v.14, n.2, p.50-59, maio-ago/2005.
- FONSECA, Tânia M. G. **Gênero, subjetividade e trabalho**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. Entrevista narrativa. In: BAUER, Martin. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 90-113.
- LIMA, Márcia et al. Articulando gênero e raça: a participação das mulheres negras no mercado de trabalho (1995-2009). In: MARCONDES, Mariana M. *et al.* **Dossiê Mulheres Negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil**. Brasília: Ipea, 2013, p. 53-80.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- MARTINS, José de S. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2009.
- MAURENTE, Vanessa.; TITTONI, Jaqueline. 2007. Imagens como estratégia metodológica em pesquisa: a fotocomposição e outros caminhos possíveis. **Psicologia & Sociedade**, 19 (3), p. 33-38, 2007.

PERICÀS, Joan M. V. **Itinerario biográfico, recursos formativos y empleo: una aproximación integrada de carácter teórico y metodológico**. Barcelona: UAB (tese de doutorado), 2001.

PINHEIRO, Leandro R. et al. Imágenes fotográficas, ética y educación: itinerario posible desde la narrativa de cartoneras. **Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa**, 10, p. 07-20, 2011.

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

ROCHA, Ana Luiza C. da; ECKERT, Cornélia. Antropologia das formas sensíveis: entre o visível e o invisível. In: \_\_\_\_\_ . **A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas**. Brasília: ABA, 2015, p. 77-88.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

SGOBIN, Alexsandro A. Cotidianos de combate: imagens subvertidas em uma escola pública da cidade de Campinas. **Pro-Posições**, v. 24, n. 01 (70), p. 225-238, jan-abr/2013.

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

TACCA, Fernando de. **Sapateiro: o retrato da casa**. Campinas/SP: UNICAMP (dissertação de mestrado), 1991.

\_\_\_\_\_. 2002. Sapateiro: o retrato da casa. **Revista STUDIUM**, 10, 2002.

TELES, Anamaria. O uso da fotografia como instrumento de inclusão social: uma experiência com adolescentes de uma comunidade de baixa renda na cidade de Blumenau/SC. **Anais do VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul**, Passo Fundo/RS, 2007.

TITTONI, Jaqueline. Subjetivação e trabalho: reflexões sobre a Economia Solidária. In: **Anais do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**, Coimbra, 2004. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/10441/000505270.pdf?sequence=1>. Acesso em: 11/03/2016.

\_\_\_\_\_. **Trabalho, poder e sujeição: trajetória entre o emprego e o desemprego e os “novos” modos de trabalhar**. Porto Alegre: Ed. Dom Quixote, 2007.

## Revisores

**Língua Portuguesa** | Cristiano Corrêa Dutra  
E-mail: khri.englishteacher@gmail.com

**Língua Inglesa** | Cristiano Corrêa Dutra  
E-mail: khri.englishteacher@gmail.com

**Língua Espanhola** | Kétina Timboni  
E-mail: ketimboni@gmail.com