

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

**As mulheres e a fibra: uma instalação etnográfica.**

**Diogo Dubiela**

Monografia apresentada como requisito

parcial para a obtenção do título de

Bacharel em Ciências Sociais.

Orientação: Caleb Faria Alves.

Porto Alegre

2015

**BANCA EXAMINADORA**

Cornelia Eckert

---

Maria Eunice Maciel

---

Orientador

Caleb Faria Alves

---

### CIP - Catalogação na Publicação

DUBIELA, DIOGO  
AS MULHERES E A FIBRA: UMA INSTALAÇÃO ETNOGRÁFICA  
/ DIOGO DUBIELA. -- 2015.  
103 f.

Orientador: CALEB ALVES.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Filosofia e Ciências Humanas, Bacharelado em  
Ciências Sociais, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. ETNOGRAFIA. 2. IMAGEM. 3. MULHER. 4. FIBRA DE  
GARRAFA PET. 5. ARTE. I. ALVES, CALEB, orient. II.  
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com  
os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, parafraseando Mercedes Sosa: gracias a la vida!

Agradeço, em segundo lugar, às mulheres do grupo *Art&Mãe*, por terem me acolhido e aceitado construirmos juntos este trabalho.

Agradeço também aos meus pais, que me presentearam com a minha primeira câmera filmadora, utilizada para as filmagens do documentário.

Às minhas amigas e amigos de fé, verdadeiras irmãs e irmãos que a vida me veio apresentar em minhas andanças, sobretudo os que habitaram comigo a Casa do Estudante da UFRGS, nosso espaço de moradia, convivência, experimentação artística e social.

Agradeço muito aos meus confidentes.

Ao professor Caleb Faria Alves, por aceitar ser meu consultor durante o decorrer do processo.

Às professoras Cornelia Eckert e Maria Eunice Maciel por terem aceitado compor a banca examinadora deste trabalho.

Ao NAVISUAL/UFRGS, pela parceria que tornou possível a montagem da instalação na Galeria Olho Nu/IFCH/UFRGS.

Ao ART&MAE/COOPERATIVA 20 DE NOVEMBRO/MNLM.

Ao violonista Felipe Bischoff, por ter aceitado o convite para compor uma trilha sonora original para o documentário, assim como a Kevin Brezolin, que gentilmente operacionalizou a gravação e mixagem da trilha.

À Júlia Mistro, pela enorme contribuição na divulgação do trabalho.

Igualmente agradeço a todas acadêmicas e acadêmicos que contribuíram de alguma forma para as reflexões que seguem.

Agradeço, por fim, ao azul.

“Olho é uma coisa que participa o silêncio dos outros

Coisa é uma pessoa que termina como sílaba

O chão é um ensino.”

Manoel de Barros

*[Apêndice do Glossário de transnomações em que  
não se explicam algumas delas (nenhumas) ou  
menos]*

## Lista de imagens

- Imagem 1	p.10
- Imagem 2	p.13
- Imagem 3	p.15
- Imagem 4	p.19
- Imagem 5	p.20
- Imagem 6	p.26
- Imagem 7	p.47
- Imagem 8	p.55
- Imagem 9	p.58
-Imagem 10	p.63
-Imagem 11	p.71
- Imagem 12	p.72
- Imagem 13	p.73
- Imagem 14	p.75
- Imagem 15	p.76
- Imagem 16	p.85
- Imagem 17	p.86
- Imagem 18	p.89
-Imagem 19	p.90
- Imagem 20	p.90
-Imagem 21	p.91

- Imagem 22 -----	p.92
- Imagem 23 -----	p.93
- Imagem 24 -----	p.94

## Sumário

Introdução-----	p.9
1 - <i>As mulheres e a fibra</i> : uma etnografia urbana e visual	
1.1 – <i>Art&amp;Mãe</i> : uma forma de sociabilidade feminina-----	p.12
1.2 - A fibra-----	p.21
1.3 - A casa-----	p.24
1.4 - O encontro de mundos-----	p.26
2 - Documentário etnográfico <i>As mulheres e a fibra</i> -----	p.31
3 - Ensaio fotoetnográfico <i>As mulheres e a fibra</i> -----	p.32
4 - A imagem na antropologia	
4.1 - As mulheres-----	p.47
4.2 - Os usos da fotografia na etnografia-----	p.50
4.3 – A imagem, o cotidiano e a etnografia-----	p.52
4.4 - Uma estética ética: a dinâmica de (re)negociação continuada de sentido da imagem na pesquisa antropológica-----	p.55
4.5 - Fotografia como documento estético-----	p.58
5 - Sobre o documentário etnográfico <i>As mulheres e a fibra</i> -----	p.61

5.1 - Vertov e Rouch: inspirações do cinema etnográfico-----	p.62
5.2 – No Brasil, a inspiração é marginal-----	p.66
5.3 – Costurar pedaços de tempo-----	p.67
5.4 – O documentário momento por momento-----	p.69
5.5 – A trilha sonora-----	p.80
5.6 – Relação entre o documentário e a instalação-----	p.81
5.7 – Da dimensão da vida vivida-----	p.82
6 - A instalação etnográfica <i>As mulheres e a fibra</i> : um diálogo entre antropologia e arte-----	p.83
Considerações finais-----	p.95
Referências-----	p.96
Anexos-----	p.100



## Introdução

Pelas mãos das mulheres a fibra é desfiada de um lado para o outro. De textura macia, ela transmite certa delicadeza própria de sua aparência, mas é preciso ir além da aparência para enxergar a sua enorme resistência. Uma bela metáfora sobre as próprias mulheres que a manuseiam. Ao mesmo tempo que ocupam as suas mãos com a fibra eu ocupo as minhas com a câmera. O tempo todo estou envolvido em uma interação que é capturada pela câmera, mediada pela sua presença. Assim, com a câmera na mão e uma ideia na cabeça eu saio de minha casa, pego um ônibus e chego na casa de Cenira no bairro Bom Jesus em Porto Alegre/RS. Ali, além de Cenira já estão presentes Neiva, Preta e Terezinha. Aos poucos mais mulheres chegam a casa de Cenira, a qual recebe muito feliz suas amigas para mais uma tarde de trabalhos e sentidos com a fibra. No lado de fora da casa - espaço que compreende a garagem e o pátio da frente, em rodas elas se sentam. Retiram a fibra de dentro do grande saco e de maneira simples e com o auxílio de uma pequena tesoura, algumas das mulheres passam a desfiar o emaranhado de fibra, enquanto isso outras usam a fibra já desfiada para o preenchimento das almofadas.

São muitos os trabalhos das mulheres com a fibra, em um movimento que é solidário e implica outros interesses maiores que o financeiro, pois como comenta Lúcia “você se sente bem, até te esquece dos problemas ficar mexendo na fibra ali” (LÚCIA, 2015<sup>1</sup>). Ainda sobre os interesses Cenira complementa “porque que nem eu digo, não é tanto pela geração de renda, é uma convivência, uma união, uma vida que a gente já tem junto” (CENIRA, 2013).

Cenira, Terezinha, Marilene, Lúcia, Preta, tia Eva, Neiva são algumas das várias mulheres que participam do grupo de mulheres *Art&Mãe*, elas se encontram as terças e quintas-feiras na casa de Cenira, a interlocutora principal. Minha inserção no grupo se deu através dela, a primeira vez que a vi foi em um encontro de articulação na extinta *Ocupação 20 de Novembro*<sup>2</sup> em Porto Alegre no inverno de 2011, estava sentada sobre um saco cheio de fibra com um pedaço de fibra nas mãos e ela falava com tamanha fibra de sua relação com aquele material. Na ocasião trocamos contato, no entanto

---

<sup>1</sup> Adotarei como forma de referência das falas das interlocutoras o formato do primeiro nome da interlocutora e ano em que foi coletado o depoimento.

<sup>2</sup> A *Ocupação 20 de Novembro* do *Movimento Nacional de Luta pela Moradia* (MNLN) localizava-se ao lado do Estádio Beira Rio em Porto Alegre desde 2007 até 2013, quando foi removida como uma das ações das obras preparatórias para a Copa do Mundo da FIFA 2014 no Brasil.

somente procurei-a dois anos mais tarde, já com a proposta da etnografia visual com o grupo como meu Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais na UFRGS. Cenira recebeu-me em sua casa pela primeira vez na primavera de 2013, tinha sol e estava quente, lembro de Preta e tia Eva por ali. Estavam todas dentro da garagem a se abrigar do sol.



*Imagem 1 - Fachada da casa de Cenira - durante a sua reforma, em 2013.*

Na *imagem 1* podemos ver como era a fachada da casa quando iniciou-se o processo etnográfico, fachada em movimento, pois o que estava em processo também era uma reforma na parte da frente da casa. Naquele momento o espaço por excelência dos trabalhos com a fibra ainda se restringia à garagem da casa. O chão ainda era de pedra brita e o cachorro descansava solene sobre um monte de areia. Desde então seguiríamos em contato até primavera de 2015, com a abertura ao público da instalação etnográfica *As mulheres e a fibra*. Pretendo a seguir nos próximos capítulos discorrer sobre algumas dimensões desse processo.

No capítulo 1, fazer-se-á uma descrição etnográfica do grupo, sua história e como se configura uma forma de sociabilidade feminina. Esclarece-se o que é a fibra e seu esquema de circulação na cidade. Assim como uma reflexão sobre o espaço da casa,

que abriga os trabalhos com a fibra. Por fim, reflito sobre a prática etnográfica e a ética na pesquisa antropológica.

O capítulo 2 é o documentário etnográfico *As mulheres e a fibra*.

O capítulo 3 é o ensaio fotoetnográfico *As mulheres e a fibra*.

No capítulo 4, reflito sobre a imagem na antropologia. Os usos da fotografia na pesquisa antropológica, a dinâmica de negociação de sentido da imagem na etnografia, seu caráter documental e estético.

O capítulo 5 é dedicado a uma análise do documentário etnográfico *As mulheres e a fibra*. Minhas inspirações do cinema e uma reflexão sobre a trilha sonora. Um exercício analítico plano a plano do documentário é revelador de como ele se construiu como descrição etnográfica.

Por fim, no capítulo 6, encontra-se uma reflexão sobre a instalação etnográfica *As mulheres e a fibra*. A partir de uma relação dialógica entre antropologia e arte, aprofunda-se na concepção da instalação, situa-a no processo como forma de apresentação do trabalho de pesquisa em antropologia, além de descrição do momento de seu lançamento como consagração do encontro de mundos.

## **1 - As mulheres e a fibra: uma etnografia urbana e visual**

### **1.1 - Art&Mãe: uma forma de sociabilidade feminina**

Terça-feira de tarde, ainda primavera de 2013, resolvo entrevistar Cenira. Tal decisão tomei em virtude da posição que ela ocupa no processo, posição principal na e da interlocução, já que dentre as mulheres é a que se empenha em contar a história do grupo, foi através dela que se deu a minha inserção, episódios que ocorrem da forma como ocorrem em função de um entrelaçamento que há entre as histórias de vida de Cenira e do grupo em si. Na entrevista, Cenira esclarece a trajetória do grupo e a produção e circulação dos produtos resultantes dos trabalhos com a fibra.

Cenira partiu de sua própria história ao iniciar sua fala sobre a história do grupo. Trata-se de uma mulher que com 18 anos chegou em Porto Alegre, no ano de 1986, imigrante do norte do Estado do Rio Grande do Sul. Veio para Porto Alegre morar na Vila Laranjeiras, Morro Santana. Ali ela envolve-se com a igreja católica e, após cumprir os devidos requisitos, inicia como catequista na paróquia e com trabalhos em um grupo de mulheres já existente no salão paroquial da igreja e de nome *Unidas na Esperança*. Estes trabalhos consistiam em artesanatos e muitos dos trabalhos do grupo ainda hoje, no entanto a época eram confeccionados com outra variedade de materias que não a fibra. Em 1999 o grupo passou a chamar-se *Art&Mãe* e somente no ano 2000 passou a produzir com a fibra de garrafa PET. Conforme contou Cenira:

---

“até então a gente fazia edredom e artesanato mas a partir dos restos de malharia e de lã desfiadas, aqueles restos de malha que a gente desfiava e fazia o edredom, boneca, croché, tricô, que é o trabalho que a gente faz até hoje. Só que agora a gente faz não com a lã de malharia, mas sim com a lã do fio da PET” (CENIRA, 2013).

---

No mesmo ano de 2000 Cenira muda-se para o bairro Bom Jesus. Logo que chegou no bairro, iniciou trabalho voluntário na capela Espírito Santo como catequista e educadora infantil. Após certo tempo a morar ali e conhecer principalmente as mães de seus alunos na catequese, dá-se conta de não existir ou não ter conhecimento da existência de um grupo de mulheres na sua vizinhança. Toma a decisão então de iniciar em sua casa um grupo de mulheres, segunda ela “com a cara e a coragem” iniciou as obras de uma pequena garagem em sua casa, sobre o espaço nessa época Cenira diz que

---

“não tinha nada né, fizemos a cobertura encima, chovia que nem na rua, corria água no chão... e começamos, começamos com 4 pessoas: eu, a Neiva, Adriana e Eliane, que são inclusive as mais velhas do grupo que continuam até hoje né” (CENIRA, 2013).

---

Em uma saída de campo em 2015, Cenira veio até mim com um caderno escolar nas mãos, nele ela tinha se empenhado em, resumidamente, escrever em duas páginas e meia como se formou o grupo de mulheres em sua casa. Sobre a primeira via de acesso ao grupo, Cenira escreveu que “as mulheres conversavam, umas falando com as outras, e foram chegando uma a uma para ver o que estava acontecendo e foram chegando e ficando, umas ficaram e outras não e assim se iniciou o grupo” (CENIRA, 2015). Aos poucos a garagem da casa de Cenira foi ficando conhecida nos arredores, já que o ambiente “mesmo muito pobre era aconchegante e amigável, pois para muitos era e é uma convivência familiar que aqui se transforma em alegria e união” (CENIRA, 2015). A imagem a seguir, cedida por Cenira, nos dá a ver esta temporalidade.



*Imagem 2 –quando seu espaço ainda se restringia à garagem apenas da casa.*

---

“Tia Eva: Tu que me convidou Preta?

Preta: o que?

---

Tia Eva: pra mim vir pra cá?

Preta: foi...

Tia Eva: ah foi através da Preta...”

---

O diálogo acima evidencia a forma mais orgânica com que mulheres se filiam ao grupo, através do “boca a boca”, como declarou Cenira em sua entrevista. Por sua vez, relações de parentesco também motivam a participação no grupo, como diz Rosa “eu comecei mesmo a vir pra cá através da Cenira, eu me dou com ela faz tempo, eu me dou com ela através da minha outra comadre que é a mesma comadre dela” (ROSA, 2013). Já Lúcia é um exemplo da relação com o MNLM a exercer essa motivação, quando diz que “aí eu entrei pra esse movimento (MNLM), aí eu conheci a Cenira e ficaram falando da cooperativa, aí eu vim pra cá e vi que elas tavam tudo fazendo o trabalho com a fibra, aí que eu fiquei sabendo que dava pra fazer acolchoado, antes eu não sabia” (LÚCIA, 2015).

O que percebemos, portanto, é que o grupo se reconstrói no tempo em outro lugar da cidade a partir da vontade da interlocutora principal. Hoje, são “29 mulheres que trabalham diretamente ou indiretamente no grupo com produção de edredons, travesseiros, almofadas e mantas e bordados tudo através da fibra de pet” (CENIRA, 2015). Porém, com o estabelecimento do grupo, a pequena garagem já não dava mais conta de abrigar as mulheres e seus trabalhos com a fibra. Foi então que Cenira iniciou uma reforma na sua casa, de modo a transformar o pequeno pátio que havia na frente da casa em um espaço coberto para o exercício dos trabalhos do grupo, um espaço fechado que pudesse abrigá-las do sol e da chuva. Um sonho que Cenira passou a idealizar, “mas para este sonho se realizar eu e meu marido tivemos que trabalhar mais e mais para ir construindo cada tijolinho deste sonho. Mas hoje o sonho está realizado e se Deus quiser vai continuar por muito e muito tempo” (CENIRA, 2015).

Em 2005 o grupo liga-se ao *Movimento Nacional de Luta pela Moradia* (MNLM). O grupo estabelece relações a partir das relações pessoais de sua interlocutora principal, pois como afirma Cenira “foi em 2005 pra 2006 quando a “Ni” [Ceniriani, filha de Cenira] entrou pro movimento aí eu entrei também pra acompanhar ela né...” (CENIRA, 2015). O grupo *Art&Mãe* é ligado ao MNLM através da *Cooperativa 20 de Novembro*, que aparece como uma das formas de acesso de mulheres ao grupo e onde o

grupo encontra apoio, principalmente no que se refere ao transporte e estoque da fibra utilizada pelas mulheres. Onde também o grupo desenvolve atividades como oficinas de produção de edredom.



*Imagem 3 – as mulheres em trabalhos com a fibra.*

Na *imagem 3* o trabalho mais tradicional das mulheres com a fibra: o edredom. A casa ainda estava em reforma, ainda não existia o teto na parte da frente, o que permitia mais luz do sol para acender as cores das formas criativas das mulheres lidarem com este material que é a fibra de garrafa PET. Sobre a mesa improvisada com cavaletes e tábuas de madeira (materiais da construção civil) vemos o edredom esticado já preenchido com a fibra e costurado, sobre ele peças de croché feitas com o fio da PET, ainda temos novelos azuis e vermelhos que também são outra forma da fibra.

As mulheres conversam entre si, já encerrado o trabalho do edredom. Rosa está a exhibir algo para Jussara no seu celular, o que nos impele a um exercício metalinguístico quando vemos a fotografia. Também a direita, Preta aparece como muitas vezes aparece, sempre à espera, observadora, sobretudo do observador que procura participar com elas dos seus trabalhos com a fibra e construir junto com elas um novo trabalho sobre elas e seus trabalhos com a fibra e ele – no caso, eu ali a construir junto com elas este novo trabalho, que é a etnografia.

Ainda na *imagem 3* temos na esquerda com as mãos as mãos sobre o edredom Cenira a conversar com Terezinha (Terezinha “da praia”, porque participam do grupo duas Terezinhas: uma é a “costureira” e mora a uma quadra de Cenira; a outra é a Terezinha “da praia”, crocheteira que possui residência no bairro mas passa tempos no litoral, em virtude de parentes no local).

A relação entre trabalhos e sentidos das mulheres com a fibra construiu-se como objeto da pesquisa. Procurei entender como o grupo se organiza, o que regula a sua produção e circulação, enfim, o que faz as mulheres sentirem-se pertencentes ao grupo *Art&Mãe*. Como estratégia dei atenção à reconstituição da história do grupo, através da entrevista mais longa com a interlocutora principal e captura de depoimentos de outras mulheres durante a interação com elas na casa de Cenira.

Para compreender a organização do grupo utilizo o conceito de *sociabilidade*, criado no campo da Sociologia por Georg Simmel (1858-1918). Frúgoli Jr. (2007) ao expor sobre as formas de sociabilidade em Simmel, lembra que para o autor alemão a sociedade seria a modalidade de interação entre os indivíduos, de modo que o *status nascendi* da sociedade residiria nos processos de interação microssociológicos através dos quais se constituem associações. O conceito de *sociabilidade* constitui-se como “um tipo ideal entendido como o ‘social puro’, forma lúdica arquetípica de toda socialização humana, sem quaisquer propósitos, interesses ou objetivos que a interação em si mesma” (FRÚGOLI JR., 2007, p.09).

Em um primeiro momento estive muito focado nos trabalhos das mulheres com a fibra, com a hipótese de que tais trabalhos seriam motivo para engendrar o pertencimento ao grupo. No entanto, a interação em campo veio me mostrar que as mulheres trabalham com a fibra, mas não é por causa do trabalho com a fibra que elas se reúnem. Comecei a me dar conta disso quando atentei para o fato de que o grupo não possui uma margem de lucro muito grande, a própria Cenira em sua entrevista diz que

---

“pra nós é assim, não é tanto margem de lucro, é mais uma convivência, temos convivência de tá aqui com as gurias, nós tá aqui conversando, se divertindo, brincando... e quando tem bastante encomenda a gente tira lucro” (CENIRA, 2013).

---

O que torna possível uma interpretação da geração de renda nesse contexto não somente como fim, mas como meio para a interação social. Em seu depoimento



Marilene diz que o grupo “também tem o lado social, o lado de convívio né, tem o lado da gente fazer troca, é um momento gostoso né, um momento de prazer pra todo mundo, de distração né” (MARILENE, 2014). Ao dialogar com tia Eva sobre os trabalhos do grupo ela me diz “faço o acolchoado que aprendi a fazer com elas, croché...” (EVA, 2013), Lúcia complementa “aumentei do que eu já sabia, passei a aprender fazer mais coisa, que é trabalhar com a fibra” (LÚCIA, 2015).

Deste modo, compreendo o grupo de mulheres *Art&Mãe* como uma forma de sociabilidade feminina. Mais do que trabalhar com a fibra, o que engendra o pertencimento ao grupo é o fato de ser mulher e participar de uma forma de sociabilidade feminina em um espaço de liberdade de gênero, apoio mútuo e autonomia através de trabalhos com a fibra.

Uma forma de sociabilidade que se objetiva na casa de Cenira no bairro Bom Jesus, como demonstrei anteriormente, a partir de sua vontade de dar sequência a uma experiência vivida por ela com outras mulheres, quando morou em outra região da cidade de Porto Alegre. Este entrelaçamento mais forte entre a sua trajetória pessoal e a do grupo coloca, inevitavelmente, Cenira como a interlocutora principal do grupo e, por sua vez, no processo etnográfico vivido. O que configura uma hierarquia no grupo, onde Cenira, por ser a primeira depositária do saber trabalhar com a fibra (em virtude de sua experiência anterior no Morro Santana, Vila Laranjeiras) e pessoa que abriu as portas de sua casa para receber as outras mulheres, ocupa um papel principal, de modo a assumir-se como porta-voz do grupo e administradora de sua produção, pois é ela quem negocia a maioria das encomendas do grupo e as vende ali mesmo no espaço de sua casa.

No entanto, ao compreender o grupo como uma forma de sociabilidade feminina, ou seja, um espaço para a interação entre as mulheres motivada por laços de solidariedade, amizade e parentesco, percebo que na prática há uma diluição da hierarquia existente, já que a interação através dos trabalhos com a fibra não é tomada pelas mulheres como uma obrigação a ser cumprida, logo não há uma autoridade a quem se reportar. O que existe é a interação e, segundo Frúgoli Jr. (2007) podemos pensar as formas de sociabilidade como vias para formação de círculos que “pressupõem um mínimo de valores (ou “capital cultural”) compartilhados” (FRÚGOLI JR., 2007, p. 13). Segundo Bourdieu (2011), o capital cultural consiste em uma das formas como o capital se apresenta na sociedade e refere-se ao sistema simbólico que

rege a ação da pessoa, compreende desde a educação familiar, o nível de escolaridade e propriamente o universo de significação em que se situa a pessoa.

O grupo de mulheres *Art&Mãe* caracteriza-se como um círculo “intraclassista”, na medida em que há entre as mulheres um compartilhamento de capital cultural, dado que situam-se no mesmo universo de significação – mulheres em sua maioria senhoras moradoras da região, mães de família, religiosas, lutadoras que muitas vezes possuem outra fonte de renda além dos trabalhos no grupo.

Mas não basta apenas interagir através de condicionamentos recíprocos, “é preciso ainda que os indivíduos em interação ‘uns com, para e contra os outros’ formem, de alguma maneira, uma ‘unidade’, uma ‘sociedade’ e estejam conscientes disso” (SIMMEL *apud* FRUGOLI JR, 2007, p. 09). Ao tratar da questão da unidade e fragmentação em sociedades complexas, Velho (1994) aproxima-se de Simmel ao propor a dialética entre unidade e diferenciação como forma para interpretar fenômenos e experiências fortemente ligadas ao contexto das metrópoles contemporâneas.

Segundo o autor “o próprio Simmel, em diversas oportunidades, caracterizou a situação do indivíduo na sociedade moderna como ponto de intersecção de vários mundos” (VELHO, 1994, p. 21). Caso aplicarmos a dialética proposta por Gilberto Velho ao espaço de interação microsociológico da casa de Cenira e do grupo *ArteMãe* em si, podemos também compreender que essas mulheres são vidas fragmentadas na cidade, cada uma envolvida em seu *projeto* individual<sup>3</sup>, mas que em dado momento se unem enquanto grupo, em torno de um *projeto* coletivo<sup>4</sup>, a meu ver pelo fato dele constituir-se como uma forma de sociabilidade feminina através de laços de solidariedade e amizade.

Segundo Velho (1994), “os indivíduos transitam entre domínios do trabalho, do lazer, do sagrado, etc., com passagens às vezes quase imperceptíveis. Podem a qualquer momento transitar de um para o outro, em função de um código relevante para suas existências” (VELHO, 1994, p.26). Neste sentido, o espaço do grupo consiste em mais um domínio pelo qual as mulheres transitam socialmente, domínio no qual trabalham

---

<sup>3</sup> Sobre os *projetos* individuais, Gilberto Velho diz que “as trajetórias dos indivíduos ganham consistência a partir do delineamento mais ou menos elaborado de *projetos* com objetivos específicos. A viabilidade de suas realizações vai depender do jogo e interação com outros *projetos* individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do campo de possibilidades” (VELHO, 1994, p. 47).

<sup>4</sup> Vale lembrar que “um projeto coletivo não é vivido de modo totalmente homogêneo pelos indivíduos que o compartilham” (VELHO, 1994, p. 41), em virtude das diferentes trajetórias.

com a fibra mas, no entanto, um tipo de trabalho que se caracteriza como subversão dos processos de padronização de formas de produção e consumo no cotidiano das pessoas na cidade (DE CERTEAU, 2011).



*Imagem 4 – da esquerda para a direita: Lúcia, Cenira e Eloina (“Preta”) expondo os produtos do grupo em uma feira. Imagem cedida por Cenira.*

A circulação da produção do grupo dá-se em primeiro ali mesmo na casa de Cenira, já que as mulheres utilizam o espaço tanto para a produção como para a venda dos produtos gerados. Em segundo, dá-se através da participação do grupo em uma rede de solidariedade mais ampla, que envolve participações em feiras de economia solidária<sup>5</sup> e eventos do MNLM. Além da venda “boca a boca” que as mulheres empreendem em suas redes de relações pessoais.

---

<sup>5</sup> Para mais sobre *economia solidária* ver Singer (2012).



*Imagem 5 – Cenira e sua filha com o casal ganhador da rifa na Feira de Economia Solidária em Santa Maria/RS, 2015. Imagem cedida por Cenira.*

Já é tida como tradicional a rifa que o grupo *Art&Mãe* vende durante cada edição da Feira de Economia Solidária em Santa Maria/RS. No fim da feira, o grupo faz o sorteio do prêmio, que consiste em um edredom e dois travesseiros confeccionados com fibra de garrafa PET.

O grupo possui uma margem de lucro que é pequena, mas existe. Como não existe o caráter de obrigatoriedade do trabalho de quem faz parte do grupo, as mulheres entendem que seria injusta a divisão do lucro entre todas do grupo, já que algumas acabam por vezes trabalhando mais que outras. Logo, na prática, a saída encontrada foi a seguinte: o lucro gerado na venda de um produto do grupo é dividido entre o grupo e quem se envolveu diretamente no trabalho que o gerou. Por exemplo, caso ocorra a venda de um edredom, o dinheiro é dividido em partes iguais entre quem ajudou a confeccionar o edredom vendido, sendo que uma das partes é destinada ao caixa do grupo, uma espécie de fundo do coletivo que também entra na divisão do lucro. Em suma, dos produtos vendidos dividi-se o lucro em partes iguais entre quem envolveu-se diretamente na sua produção, o fundo do grupo e Cenira – em virtude dela disponibilizar o espaço de sua casa, investir na reforma e realizar a venda dos produtos naquele espaço, enfim, pois envolve-se em toda a movimentação.

## 1.2 - A fibra

Essa fibra é o próprio fio para a costura das almofadas e travesseiros. Ela é o cabelo da boneca de pano e substrato para peças de crochê: tapetes e toalhas e artefatos para decoração de cozinhas, banheiros e outros espaços. Além do tradicional edredom, mantas de inverno, tocas e gorros também são feitas com ela. Marilene diz que “é um material além de tudo que as pessoas desperdiçavam né, então é uma forma de aproveitar tudo isso e usando a criatividade você cria um monte de coisa né” (MARILENE, 2014).

Durante o processo etnográfico interagi com as mulheres e procurei compreender qual a percepção que as mulheres têm da fibra de garrafa PET. Todas com quem conversei tem conhecimento do que é o material, de onde vem e mais ou menos sabem o processo de transformação da garrafa PET em fibra. No entanto, na fala de Preta percebemos que em um primeiro momento implica conhecer algo que lhe é estranho. Assim ela diz:

---

“primeiramente eu achava que não era, como é que ela ia se moer daquele jeito... aí depois eu vi, peguei e vi, peguei trabalhar, aí a gente viu que aquilo era uma espécie de fazer alguma coisa com aquilo ali” (PRETA, 2013).

A citação acima me impele a refletir sobre o meu próprio estranhamento de primeiro momento com a fibra, pois é difícil identificar o material como PET, e quando revela-se tratar de uma fibra de garrafa PET a intriga a invés de se resolver ela aumenta, pois eu também assim como Preta não acreditei que tratava-se de PET, mas aos poucos após conhecer mais sobre o material me convenci. Cenira durante sua entrevista conta dessa estranheza no início dos trabalhos com a fibra, ainda no Morro Santana/Vila Laranjeiras:

---

“foi muito bom, muito engraçado, porque ninguém sabia o que que era né, pra nós foi um show. Daí ainda tinham gurias que reciclavam, que eram recicladoras né de PET, garrafa PET, daí elas olhavam pra aquilo e diziam assim ‘eu não acredito que aquela garrafa que eu catei lá dentro do valão é isso aqui que nós temo produzindo hoje” (CENIRA, 2013).

---

Ainda sobre a intriga da fibra Jussara ressalta, “eu fiquei assim abobada a primeira vez, mas como é que pode né? Não é possível...” (JUSSARA, 2013). São muitos os trabalhos do grupo com a fibra, em um movimento que é solidário e implica

outros interesses maiores que o financeiro, pois como comenta Lúcia “é uma coisa boa, não sei explicar, você se sente bem, até te esquece dos problemas ficar mexendo na fibra ali” (LÚCIA, 2015).

A fibra adquire várias formas. Ora aparenta-se com uma estopa, ora com novelos de lã, ora ainda com a própria forma do algodão. Mas não é estopa nem lã nem algodão. É algo que parece mas não é. Engana. Por fim, surpreende. É o que ninguém imagina. É a garrafa PET que passa pelas mãos de muitos de nós no cotidiano na cidade, garrafa de água, refrigerante e/ou suco. Plástico que permeia a vida contemporânea na cidade em diferentes formas e contextos. Plástico que é o resíduo do resíduo e que as mulheres reinserem na circulação de uma forma criativa, autônoma e solidária.

A fibra utilizada pelo grupo é oriunda de doação da indústria *Maxitex*<sup>6</sup>, localizada em Sapucaia do Sul, grande Porto Alegre. A indústria intitula-se como uma referência em termos de eco-têxteis, produz uma série de fios têxteis, tecidos e malhas. Com um discurso de responsabilidade social e meio ambiente, a empresa *Maxitex* fabrica produtos têxteis que não agredem o meio ambiente, elaborados com diversas fibras e misturas, dentre elas a PET. Na indústria as garrafas de PET são lavadas e trituradas, para em seguida o plástico ser derretido em um procedimento que dá a forma do fio.

O resíduo dessa transformação do PET não utilizados pela empresa é doado diretamente ao grupo *Art&Mãe*. A parceria entre a indústria *Maxitex* e o grupo iniciou-se quando Cenira ainda morava no Morro Santana, quando o grupo iniciou os trabalhos com a fibra. Quem articula a doação é Cenira, ela possui o contato direto com o responsável na indústria, quando o estoque da fibra está próximo de acabar ela entra em contato com a indústria e agenda o recolhimento de uma nova carga. “Só que lá [indústria *Maxitex*] eu tenho que buscar um caminhão, eu tenho que ter espaço pra colocar um caminhão de resíduo, daí eu vou lá e busco um caminhão de resíduo e a cooperativa paga o carreto” (CENIRA, 2013).

Em outras palavras, a dinâmica consiste em Cenira agendar diretamente com a indústria a doação de uma carga de resíduo (fibra) e o transporte da carga até o

---

<sup>6</sup> Para saber mais sobre a indústria *Maxitex* acesse <http://www.maxitex.com.br/site/content/home/>

*Assentamento Urbano 20 de Novembro* do MNLM, onde há um espaço destinado ao estoque da fibra. Quem paga o serviço do transporte é a *Cooperativa 20 de Novembro*.

As mulheres do grupo *Art&Mãe* através de seus trabalhos com a fibra reinserem na circulação o resíduo do resíduo. A garrafa PET inicialmente jogada no lixo, volta a estar disponível para o consumo, porém sob outro aspecto e com outras funções, em virtude da criatividade das mulheres, mas também do investimento capitalista industrial da empresa *Maxitex*. Em um mesmo esquema maior de circulação e transformação do PET tanto as mulheres quanto o capitalista lucram com a transformação da garrafa PET, em diferentes escalas e níveis. De certa forma, os trabalhos das mulheres com a fibra só é possível como descrito até aqui também em virtude do surgimento de um nicho de mercado que explora a reciclagem da garrafa PET, com um discurso de responsabilidade sócioambiental característico do paradigma da *sustentabilidade* que se disseminou a partir do início da década de 90.

No entanto, as mulheres subvertem os processos de padronização de formas de produção e consumo característica do capitalismo ao reinserirem na circulação de forma criativa o resíduo do resíduo transformado pela indústria e da forma artesanal, solidária e cooperativa como o fazem no cotidiano simples da cidade (DE CERTEAU, 2011).

Ao viver o processo etnográfico com as mulheres e a fibra procurei perceber a percepção que as mulheres têm da fibra de garrafa PET e percebi o quão sensível essa percepção pode ser, Cenira ao se referir a fibra diz que “ tu sente a leveza na tua mão, parece que tua mão tá tocando... parece uma pele de bebê né, porque é quase a mesma coisa tocar na pele do bebê do que tocar num fio de PET” (CENIRA, 2015), ela está a relatar sua experiência perceptiva com a fibra. A fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty traz o atrelamento da percepção à experiência, contra uma visão tradicional da percepção de uma abordagem mais cognitiva, de modo que o mundo percebido só existiria enquanto percebido pelo sujeito.

A experiência é preponderante para a percepção, diferentes experiências levam a diferentes percepções. Em uma visão fenomenológica da percepção considera-se que o sentido não se encontra em nenhum dos pólos considerados isoladamente, mas surge da relação que se estabelece entre eles (MERLEAU-PONTY, 1999). Desta forma, o sentido não está nas mulheres (sujeito) nem na fibra (objeto), fenomenologicamente ele está na relação entre as mulheres e a fibra.

### 1.3 - A casa

A casa é o espaço onde se dá a relação entre as mulheres e a fibra. Cenira é a dona da casa, onde as demais mulheres se sentem em casa. A reflexão sobre a casa surgiu durante uma oficina que realizei junto com o grupo, a qual consistiu na criação de uma tela acrílica com fibra de garrafa PET. Tratarei melhor sobre a oficina no *capítulo 6*, por ora basta saber que durante ela as mulheres se empenharam em representar uma casa na tela.

A representação da casa na tela representa a importância que a casa adquire para as mulheres, a importância de se ter uma moradia, o direito de habitar a cidade. O espaço da casa enquanto um lar para morar, mas também como um espaço de trabalho, autonomia, onde se desenvolve uma economia feminista, relações de troca solidária.

Da Matta (1985) empenhou-se em discutir a questão do espaço a partir da oposição entre a casa e a rua. Segundo o autor a sociedade possui uma gramática de espaços e temporalidades. No entanto, para além do tempo do relógio - tempo ocidental da produção capitalista, e de uma divisão macro dos espaços da cidade entre privados e públicos, entre a casa e a rua, o que existe é uma infinidade de configurações microsociológicas, onde muitas vezes cada uma possui uma leitura própria do espaço e do tempo, já que mesmo o tempo do relógio apesar de hegemônico não é experienciado de forma homogênea.

“Dentro da própria casa existe uma gramática de espaços e, naturalmente, de ações e reações” (DAMATTA, 1985, p. 50), por exemplo, na casa de Cenira inicialmente destinou-se o espaço da garagem ao trabalho das mulheres com a fibra, mais tarde realizou-se uma reforma na casa onde foi ampliado o espaço para produção e venda dos produtos confeccionados pelas mulheres do grupo.

Há, portanto, uma gramática dos espaços na casa, onde se percebe uma delimitação clara entre as funções de cada um, como a cozinha para cozinhar e o quarto para dormir, no entanto, ao mesmo tempo as pessoas no seu cotidiano também subvertem essa gramática mais ampla, como o é na casa de Cenira, onde a garagem foi utilizada como espaço de trabalhos do grupo a invés de ser utilizada por um automóvel.

---



O espaço da casa muitas vezes implica noções de familiaridade, complementaridade e laços de simpatia. Segundo DaMatta (1985) “estar em casa”, ou sentir-se em casa, fala de situações onde as relações são harmoniosas e disputas devem ser evitadas” (DAMATTA, 1985, p.54), intrigas e fofocas que coloquem em risco a harmonia do espaço da casa devem ser logo resolvidas, pois como coloca Cenira “se tiver uma intriga uma entre a outra a gente senta a gente conversa, vamos resolver, vê o que está acontecendo, onde é que surgiu a fofoca, de onde é que aconteceu isso de onde é que aconteceu aquilo, porque o que não dá é pra gente ficar de briga” (CENIRA, 2013).

A representação que as mulheres fizeram da casa em um momento de experiência perceptiva do sensível com a fibra na referida oficina também está associada à relação entre o grupo e o MNLM, que é um movimento de luta pelo direito da moradia, luta com a qual as mulheres identificam-se e da qual participam, seja através da presença em eventos do movimento ou através de, por exemplo, a realização de oficinas para ensinar outras mulheres a confeccionar o edredom com fibra de garrafa PET em ocupações do MNLM.

Durante a oficina a ideia de representar uma casa partiu de Neiva, que sugeriu “fazer uma casa e escrever assim com a coisa [fibra] mesmo ó *Art&Mãe*, que é o grupo nosso” (NEIVA, 2015), de modo a propor uma auto representação plástica do grupo, que Cenira complementa dizendo “tamo pensando em fazer uma casinha e nós dentro da casa trabalhando” (CENIRA, 2015). Em outras palavras, as mulheres empenharam-se de certa forma em inscrever sensível e visualmente na tela a configuração do grupo na casa de Cenira.

---



*Imagem 6 – fachada da casa de Cenira – após a reforma, em 2015.*

A *imagem 6* dá a ver a fachada da casa de Cenira depois de finalizada a reforma. De verde a casa tornou-se amarela, amadureceu, ganhou uma identificação, o portão agora é maior, assim como o espaço para os trabalhos com a fibra e sua comercialização. O chão não é mais de pedra brita, mas o cachorro continua a descansar solene.

Sendo assim, compreende-se que a casa tem suma importância para as mulheres do grupo *Art&Mãe*, enquanto espaço de moradia – motivo de luta política via MNLM, de trabalho, lazer, autonomia e, sobretudo trocas materiais e simbólicas.

#### **1.4 - O encontro de mundos**

O processo etnográfico com as mulheres e a fibra compreendeu visitas semanais minhas à casa de Cenira quase sempre na terça-feira. Lá eu chegava e passava a tarde junto com Cenira e as mulheres que ali estivessem, sempre com a câmera na mão eu interagia com elas, aprendi “pegar de trabalhar” com a fibra, compartilhei de suas conversas, fiz perguntas, fiz carinho no cachorro, brinquei com as crianças, fotografei, fui fotografado, costurei, mas sobretudo conversei com as mulheres sobretudo sobre a fibra, já que meu recorte foi a relação entre os trabalhos delas e seus sentidos com a fibra. Filmei elas, o espaço, elas no espaço em trabalhos com a fibra. Por fim a visita

sempre acabava com o lanche, as mulheres fazem sempre um lanche no final da tarde. Inclusive, eu, algumas vezes, fazia e levava um pão para contribuir no lanche, como uma espécie de contra-dádiva.

O princípio da dádiva está presente na etnografia e aparece em diferentes níveis e momentos do processo. Encaro o fato de ser recebido por Cenira em sua casa e ter essa recepção aprovada pelas demais mulheres como uma dádiva, que foi negociada já no início do processo, de modo que recebi essa dádiva do consentimento para realização da etnografia visual e eu a retribuí com a elaboração, sobretudo, do documentário etnográfico *As mulheres e a fibra* e do ensaio fotoetnográfico com mesmo título. Dessa forma proponho compreender a própria prática etnográfica como engendrada pelo princípio da dádiva (MAUSS, 2003). Um princípio que permeia todas as camadas que se acontecem no decorrer da experiência intersubjetiva possibilitada pelo processo etnográfico desde a consideração ética do consentimento até atitudes pontuais na interação em si como levar um pão para o lanche.

Viver na cidade implica ser uma intersecção de mundos, transitar entre os mundos ora mais ora menos diferentes à percepção de quem experiencia. Dentro da cidade “há descontinuidades vigorosas entre o ‘mundo’ do pesquisador e outros mundos, fazendo com que ele mesmo sendo nova-iorquino, parisiense ou carioca, possa ter experiência de estranheza” (VELHO, 1978, p. 03). A realidade na cidade está a todo momento a ser negociada entre atores que carregam interesses divergentes, sobretudo em virtude da diferenciação de mundos.

Os mundos enquanto universos de significação são distintos e, por sua vez, garantem a distinção entre os esquemas de pensamento que organizam a percepção das pessoas sobre o que elas experienciam (BOURDIEU, 2011). Neste ponto é que podemos pensar a prática etnográfica também como uma oportunidade para a desconstrução dessas divisões e distinções implicadas na diferenciação de mundos. Em uma percepção do processo etnográfico enquanto um encontro deles.

Os mundos são diferentes, porém familiares. Viver na cidade implica o tempo todo ver e por vezes dividir espaço com pessoas que nos são familiares, no entanto completamente desconhecidas. No ônibus, no prédio comercial, residencial, universidade, sala de aula, restaurante, ambiente de trabalho, rodoviária, parada de ônibus, supermercado, avião, praia, shopping, praça, rua, na cidade em si o diferente

apresenta-se, em primeiro momento, como familiar. Para Velho (1978) Geertz ao enfatizar a natureza interpretativa do trabalho antropológico, “chama atenção de que o processo de conhecimento da vida social sempre implica em um grau de subjetividade e que, portanto, tem um caráter aproximativo e não definitivo” (VELHO, 1978, p. 05). Uma forma de pensar que coloca em xeque noções como *distanciamento*, *objetividade*, *neutralidade* e *imparcialidade*.

Peirano (1992) ao pensar o encontro etnográfico e o diálogo teórico, lembra que foi na década de 80 com autores como George Marcus, Paul Rabinow e James Clifford na antropologia americana que se iniciou uma preocupação antropológica em não seguir rótulos, “novas propostas que giram fundamentalmente em torno da ligação entre pesquisa de campo e construção das etnografias” (PEIRANO, 1992, p.134), em uma aceitação tácita do desenvolvimento de uma antropologia interpretativa. Neste contexto, o encontro etnográfico se faz em “instâncias específicas de discurso, desenvolvidas a partir dos três personagens básicos: o antropólogo, o informante e o leitor” (PEIRANO, 1992, p. 143).

No entanto, o próprio Marcus (2004) considera que as críticas do projeto Writing Culture mesmo a época tendo feito e refeito a cena malinowskiana de pesquisa de campo e se esforçado em tomar sua própria prática etnográfica como alvo de sua interpretação e reflexão, essa reflexividade mais crítica “falhou em conceber novas estratégias, formas e normas de prática para enfrentar os mundos mais complexos, paralelos e fragmentados, com os quais muitos projetos de pesquisa de campo devem, hoje, negociar” (MARCUS, 2004, p. 136) no mundo globalizado.

Neste sentido, trata-se, portanto, de colocar em xeque a *mise-en-scène* malinowskiana clássica, aquela de “uma tradição comprometida com uma função documental e uma representação naturalista, impulsionadas pela participação e observação distanciadas e disciplinadas nos e dos mundos vitais de outros tomados formalmente como “objeto” de pesquisa” (MARCUS, 2004, p.134).

Para tanto, Marcus (2004) propõe substituir as noções de “distanciamento e de limitação espacial da *mise-en-scène* malinowskiana pela cumplicidade entre observador e observado” (MARCUS, 2004, p.133). Este movimento necessário de

---

“relativizar as noções de distância e objetividade, se de um lado nos torna mais modestos quanto à construção do nosso conhecimento em geral, por outro lado permite-nos observar o familiar e estudá-lo sem paranoias sobre a impossibilidade de resultados imparciais, neutros” (VELHO, 1997, p. 05).

---

Dentro deste escopo, compreendo o processo etnográfico que vivi com as mulheres e a fibra como um encontro de mundos na cidade, mundos que são familiares, porém completamente desconhecidos. Um encontro com envolvimento e sem a pretensão da definição, que possibilite repensar estes mundos na cidade.

---

A invés do distanciamento

O envolvimento

Não só a razão, mas

Também a sensação.

O coração a bater

**Pelo encontro que pulsa.**

A etnografia enquanto

Indício de vida

Brotamento

Transbordamento dos sentidos

(re)criação de si

Com o outro

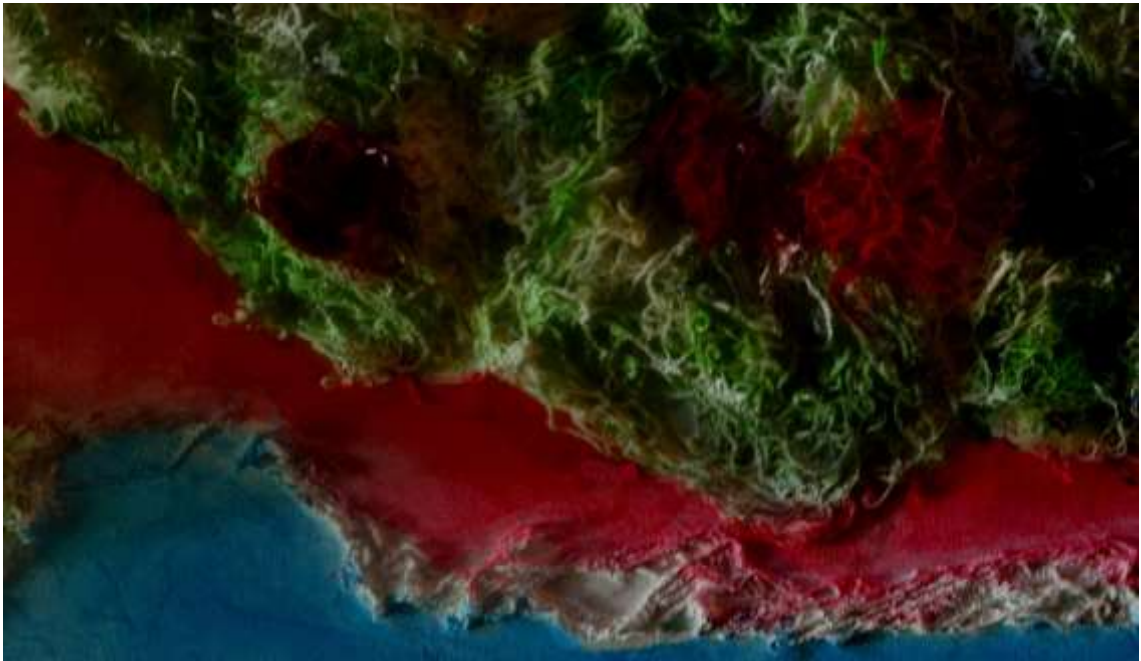
## **2 – Documentário etnográfico *As mulheres e a fibra***

### 3 – Ensaio fotoetnográfico *As mulheres e a fibra*



































## 4 - A imagem na antropologia

### 4.1 - As mulheres

“O olho vê

A lembrança revê

E a imaginação transvê

É preciso transver o mundo”

Manoel de Barros



*Imagem7 – as mulheres em uma tarde de confecção de fuxicos.*

Estava quente naquela tarde. Já se ia o mês de novembro e vinha o verão. Uma luz forte de meio de tarde. O portão de ferro na entrada da casa estava entreaberto para servir de barreira à luz do sol, que mesmo assim incidia em seus resquícios no fundo da garagem, como se percebe na *imagem 7*. Em primeiro plano temos a tela da câmera

filmadora, ela nos dá aos olhos o segundo plano fotográfico, nele as mulheres na garagem em um momento de concentração de seu trabalho. No fundo da garagem uma porta com a sua metade superior em vidro é fonte de luz e abre para o terceiro plano, que vem a ser o espaço externo à garagem, aos fundos um pequeno pátio onde é possível perceber algumas roupas a secar no varal.

Embora na *imagem 7* a tela da câmera filmadora esteja em primeiro plano e de antemão tome para si a atenção de quem vê a fotografia, optei por deixar o foco nas mulheres em segundo plano, de modo que indicasse residir nelas a importância da imagem. Elas estão entre imagens, entre a tela da filmadora e a tela da televisão. Na leitura da *imagem 7* a tela da televisão dá indícios do regime visual a orientar o olhar das mulheres, televisão que exibia a cena de uma telenovela, forma de produção audiovisual muito acessada por elas. Ao pensar na tela da televisão e na da câmera filmadora, esta fotografia é como a imagem da imagem da imagem, pode ser interessante pensar este desdobramento da imagem sobre si própria, como ele pode ser um recurso intencional para abrir para a reflexão conceitual sobre, da mesma forma que acontece no cotidiano da cidade quando imagens se englobam umas as outras, superpõem-se, recompõem-se.

Na fotografia em questão, temos o pequeno ponto vermelho, que sinaliza a gravação em curso, este pode ser situado como o ponto central da imagem, para então pensar o arranjo complexo, que faz o olhar correr da esquerda para a direita, atravessar os planos e retornar. O enquadramento da fotografia e o da tela da câmera filmadora complementa-se um ao outro, na medida em que o primeiro nos dá a ver o chão enquanto que o segundo nos mostra a parte mais alta da garagem: uma imagem dentro da outra para ter-se um movimento de expansão do que se dá a ver.

Em volta dos fuxicos e em meio a imagens estão elas, mulheres de fibra que resistem no subterfúgio sistêmico. Na garagem de casa a criatividade, o improviso, a insistência em fazer diferente e a seu modo, entre os seus a fazer da necessidade uma via para a amizade. Em um processo solidário e orgânico juntam forças para encarar as dificuldades, virar e se revirar no cotidiano da vida simples na cidade. Mulheres que fazem parte do grupo *Art&Mãe* e se revezam no comparecimento as terças e quintas-feiras na garagem de Cenira para sentar, conversar e desenvolver algum tipo de fazer, seja fazer fuxicos, desfiar a fibra de garrafa PET para confecção de almofada ou



edredom, seja enovelar a fibra para outro uso diferente ou costurar alguma coisa - uma colcha, uma toalha, pano de prato ou algo assim. Na *imagem 7* estão cinco das mais de vinte mulheres que compõe o grupo, e são, da esquerda para a direita: Rosa, Cenira, Preta, Tia Eva e Marli.

Cenira estava a fazer croché – na imagem se percebe em sua frente o rolo de fio e o tanto de croché na agulha. As demais entretidas com os fuxicos, estavam “aprontando-os” para depois com eles produzir algo. Enquanto eu filmava, detive-me muito tempo em suas mãos, mãos que já dominam perfeitamente bem a técnica deste fazer, com grande destreza e calma fecham o pedaço de tecido e aplicam o pequeno botão ao meio para finalizar. Embora na *imagem 7* tenha sido capturado um momento de silêncio, elas conversam muito e os assuntos vão desde as telenovelas do momento até as reuniões no salão paroquial, a passar pelos descontraídos desabafos matrimoniais e fofocas que ali mesmo no entre elas é material de reflexão, pois como diz Cenira, “se tiver uma intriga uma entre a outra a gente senta a gente conversa, vamos resolver, vê o que está acontecendo, porque o que não dá é pra gente ficar de briga” (CENIRA, 2013).

O ponto de luz em excesso no canto inferior esquerdo da *imagem 7* ao mesmo tempo que dói nos olhos equilibra-se com a ausência de luz na diagonal oposta. Embora a luz incida de vários lados em diversos ângulos, há como que um amparo por este ponto de luz em excesso, quase um holofote, ele está ali para iluminar toda a cena e dar cabo do arranjo. Iluminação que revela ao espectador a cadeira vazia: ela causa certo incomodo imagético, porque ela carrega a ferida, o inesperado, o que cutuca o olho quando me detenho nesta imagem, ou seja, o *punctum*.

Segundo Barthes (2012), o *punctum* muitas vezes é um “detalhe”, algo presente que muda a leitura da fotografia, e, “por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão” (BARTHES, 2012, p. 49), expansão esta paradoxal, pois ao mesmo tempo que permanece um “detalhe”, acaba por preencher toda a fotografia. De repente, esta cadeira vazia traz a tona uma incógnita que toma conta de toda *imagem 7*, é o elemento compositivo intrigante da imagem, ela traz com seu vazio a dúvida, dúvida que é cutucada pela sombra.

Enfim, são inúmeras as possibilidades que se apresentam ao meu olhar antropológico visual. Explorar com calma o que já sei, tentar ver no que sei o que não sei, com a devida influência de Lispector (1998), perder-me para então me achar, deixar

meu olhar ser pego pelo gesto, pela luz que em certo dia incidiu de forma diferente sobre a mesma superfície, pela fala inesperada de uma pessoa que chega, arrasado ficar com o fim da bateria da câmera. Na *imagem 7* talvez a sombra apresentada pela cadeira vazia possa dizer algo. Depois que fiz esta fotografia, fui pego pelo raio de luz que incide sobre as mãos de Marli, mesmo com o dedo indicador direito enfaixado ela insiste com o fio na agulha, certo tempo levou para acertar o fio no buraco da agulha, motivo de sarro por parte das outras. Retirei a câmera filmadora do tripé e detive-me um pouco a filmar as mãos iluminadas de Marli.

#### **4.2 - Os usos da fotografia na etnografia**

A imagem não é algo muito novo para a Antropologia. Desde as primeiras incursões dos primeiros etnógrafos era quase comum a inclusão da máquina fotográfica entre o conjunto de materiais de trabalho de campo da etnografia. Imagens que eram tomadas como mais uma das “estratégias de convencimento” do antropólogo e antropóloga acerca do “estar lá” (GEERTZ, 2002). Dessa forma, a empreender um uso mais mimético da imagem, da imagem enquanto representação de uma realidade, atestado de presença, uma imagem que visa comprovar, convencer que se esteve lá no sentido de que “a fotografia é uma evidência intensificada, carregada, como se caricaturizasse, não a figura do que ela representa, mas sua própria existência” (BARTHES, 2012, p. 47). Neste contexto primeiro, “a fotografia chegou à Antropologia e, depois, à Sociologia como documento útil a um certo positivismo visual, porque supostamente dotado de uma precisão informativa de obra de engenharia e da indústria” (MARTINS, 2011, p.161).

Segundo Godolphin (1995) a imagem fotográfica pode ser incorporada no trabalho do antropólogo ou antropóloga de três formas, três formas das quais eu procurei fazer uso da imagem neste processo etnográfico com as mulheres, quais sejam: a imagem como instrumento de pesquisa; como elemento de interação na entrega das imagens de modo a estimular a relação com o grupo que participa do processo e; como um elemento do discurso antropológico, como “parte integrante de um “texto” que o antropólogo constrói ao propor uma interpretação da situação social estudada. O texto, tradicionalmente escrito, pode também ser apresentado de forma imagética, como um

filme ou uma exposição fotográfica” (GODOLPHIN, 1995, p.168). Na perspectiva proposta por Rocha e Eckert (2015),

---

“parte-se do pressuposto de que o corpo da escritura do texto antropológico não pode abdicar das formas simbólicas do conhecimento humano que, em diversos graus de profundidade, expressam o ato de assimilação subjetiva do mundo vivida pelo próprio etnógrafo” (ROCHA E ECKERT, 2015, p.78).

---

A imagem foi praticamente todo o meu registro de campo, sempre voltava do campo e assistia, portanto, as imagens filmadas e a partir de então se intensificavam as anotações no caderno. O jogo de *feedbacks*, de entregas de imagens fixas e em movimento para engendramento da interação em campo foi crucial para o desenvolvimento de uma confiança entre eu e as mulheres. De modo a ficar clara a capacidade da imagem enquanto mecanismo para construção de um espaço de intersubjetividade, caso se preze por uma (re)negociação continuada de sentido de sua produção.

Por fim, além das fotografias que mobilizei para a construção desse texto, o capítulo fotoetnográfico é propriamente uma proposta de uso da imagem fotográfica enquanto um elemento do discurso antropológico, no sentido de se tratar de uma narrativa visual sobre o processo com as mulheres e a fibra.

Achutti (1997) propõe o uso da fotografia na construção do saber antropológico sob a forma de “narrações visuais”, conjuntos e sequências imagéticas que buscam dar a ver uma interpretação acerca do que se vive em um processo etnográfico. O autor propõe o conceito de *fotoetnografia* para dar conta desse uso diferenciado da fotografia. Segundo o autor,

---

“*fotoetnografia* é a fotografia utilizada como forma narrativa na perspectiva das pesquisas antropológicas e informada pela ética e conhecimentos da Antropologia. Ou seja, não mais como até então, fotografia mera forma de registro ou produção de “documentos” anexos e secundários, mas sim como forma de discorrer sobre entendimentos antropológicos” (ACHUTTI, 2015).

---

Outro preceito importante, enfatizado pelo autor, “é um planejamento das imagens a serem capturadas, que deve ser renovado após cada ida a campo” (BIAZUS,

2006, p.304), de modo que com a *fotoetnografia* a narrativa visual é construída no decorrer do tempo vivido no trabalho de campo no âmbito da pesquisa antropológica, ou seja, a imagem está condicionada à dinâmica de negociação de sentido com a interlocução e é qualificada pela interação.

### **4.3 - A imagem, o cotidiano e a etnografia**

A imagem é método, é uma iluminação, um apelo estético ou mera ilustração. Passível de interpretação universal, a imagem é pessoal por marcar e ferir no de dentro daquele que a vê, que dali daquilo que se vê jorre sempre mais, porque a imagem não vai nunca acabar, e ela mesma está aí para quem a fez nunca acabar também. Cada imagem é um pedaço de gente, é temperada com um gosto de gente, por mais que o que ela mostre não seja nem de longe gente. Por isso fazer imagem é também fazer gente por meio de imagem, tendo-a como extensão de si ou elemento para se constituir como o que se é, pois a “dialética de auto-constituição por meio das imagens é um processo que cria imagens e pessoas ao mesmo tempo: cria imagens que são pessoas e cria pessoas porque cria imagens” (DIAS, 2010, p.15). Guardiã do passado, a imagem também se presentifica como um presente, um regalo para os olhos, um descanso para a mente.

A instantaneidade da imagem fotográfica na contemporaneidade. A imagem fotográfica de hoje não é igual à de ontem e vai ser diferente da de amanhã. Pois a imagem muda no decorrer da história enquanto um dos elementos de um mundo que está em movimento sempre, o tempo a escorrer é movimento, mas também permanência, fixação.

Capturamos pedaços de tempo, seja com uma fotografia ou um plano determinado e costuramos-los na composição de uma teia de sentidos. E o que se perde da fotografia analógica para a digital é também tempo, foi-se o tempo da espera, que é o tempo do barro, o tempo geológico. Tempo da revelação. O que de certa forma em etnografia contribuiu para um aprofundamento nos processos de negociação imagética, no entanto em sociedade contribuiu também para certo desencantamento imagético, ao mesmo tempo em que possibilitou às pessoas certa insistência maior em fazer a melhor foto, posar da melhor forma, maior desenvoltura em frente à câmera.

A cotidianização da imagem fotográfica, estreitamente relacionada ao desenvolvimento tecnológico, traz consigo revelações e ocultações. Revela-nos, por exemplo, a ansiedade do antropólogo em querer capturar imgeticamente as pessoas em momentos que elas aparecem como elas “verdadeiramente são”. Martins (2011) ao tratar da fotografia na vida cotidiana, nos diz que em resposta a esta ansiedade etnográfica “as pessoas podem dizer, com razão, que seu verdadeiro modo de ser está naquilo que querem ser e acham que são [...] as pessoas são o que imaginam ser e o que querem que os outros pensem que são” (MARTINS, 2011, p.49).

Digo isso porque foi unânime em um primeiro momento entre as mulheres o querer se arrumar para estar diante da câmera, nenhuma se deixou ser filmada sem antes arrumar o cabelo ou retirar o óculos pendurado na gola da blusa. Inclusive, registrei esse momento de “arrumação” e inseri junto na primeira versão de teaser, a reação ao assistir também foi unânime: todas acharam super engraçado e riram muito umas com as outras e das outras, e por fim decidiram por retirar o bloco em que apareciam se preparando para as filmagens. Esse posar e se arrumar para a imagem são, ao contrário do que possa parecer, muito naturalizados e é um dado etnográfico passível de discussão teórica.

Um performar diante da câmera que as pessoas desenvolvem porque a imagem se insere no cotidiano também para negar essa cotidianidade, ou melhor, negar a rotinização da vida social e traz à tona outras camadas da vida cotidiana. “A fotografia não documenta o cotidiano. Ela faz parte do imaginário e cumpre funções de revelação e ocultação na vida cotidiana” (MARTINS, 2011, p.47). Revelações e ocultações que podem vir a enriquecer o processo etnográfico. Revela-nos, por exemplo, o uso domingueiro da fotografia, pois o usuário não profissional da máquina fotográfica também fotografa com a intenção de desbanalizar o banal, busca muitas vezes o que não é rotineiro, dá-se a uma hierarquização dos momentos a serem memorizados, quais deles serão lembrados pela imagem e quais não serão.

No processo etnográfico que vivi com as mulheres, todos os momentos que vi as mulheres se fotografarem era um momento nada cotidiano, ou melhor, o excepcional no cotidiano, tratava-se de um momento de confraternização anual do grupo ou, uma oficina que se realiza com o grupo, ou ainda até mesmo a minha presença ali a conviver com elas, pois eu em campo com a câmera na mão também era para elas o excepcional,

algo que rompe o seu cotidiano em casa e, por isso, suscetível de ser registrado em imagem.

---

A imagem

Mais que informar,

Tem que ferir.

Ao mesmo tempo

Estranhar e,

Sensibilizar.

Meio de deslocamento,

De si do mundo no tempo e espaço.

Elo entre temporalidades,

Mais que isso pode sempre mais,

Porque aberta está.

---

#### 4.4 - Uma estética ética: a dinâmica de (re)negociação continuada de sentido da imagem na pesquisa antropológica



*Imagem 8 – um dos momentos de feedbacks no trabalho de campo.*

Lúcia apressa-se para retirar seus óculos da bolsa. Visivelmente está muito curiosa e animada em descobrir as imagens fotográficas. As imagens passam de mãos em mãos. Mãos que desfiam a fibra e agora manuseiam imagens das mulheres a desfilar a fibra. Um desfilar imagético e sua negociação. Terezinha percebe que as fotografias foram feitas em diferentes momentos históricos, que algumas são ainda bem recentes enquanto outras já são mais antigas. Recordo então com ela e as demais o momento em que iniciamos o processo, seu desenrolar com suas tensões e descontinuidades, com as dádivas, as expectativas, decepções, emoções, fazeres e sentires.

Em um trabalho de memória a partir da apreciação de imagens fotográficas suas. Memória das mulheres, do grupo, memória do bairro que teve naquele determinado momento histórico aquela casa amarela na frente daquela esquina, onde mulheres se reuniam semanalmente para trabalhos e sentidos com a fibra, ressignificam o lixo, reinserem o resíduo do resíduo residualmente na circulação. Memória da cidade em que estamos, e sim, memória minha também, pois construí com elas uma composição diacrítico-estética que inscreve a percepção da etnografia enquanto um indício de vida. Memória dos trabalhos, lembrança suscitada mesmo entre elas pelas imagens de seus

trabalhos entregues e apreciadas em um momento de negociação com a interlocução para com ela em um movimento de tripla hermenêutica construir uma história onde as mulheres são protagonistas e eu coadjuvante. Memória, por fim, deste próprio processo etnográfico visual.

Este momento dado a ver na *imagem 8* foi um dos vários *feedbacks* do jogo de *feedbacks* que estabeleci com as interlocutoras como parte da dinâmica de (re)negociação continuada de sentido da imagem produzida com elas. O *feedback* consistia na exibição das imagens fotográficas impressas e das imagens em movimento já enquanto uma composição após certo trabalho de montagem, mesmo que tais imagens já tivessem sido mostradas às interlocutoras no display da câmera, logo após terem sido feitas.

Na esteira do que coloca Novaes (2012), que ao tratar do uso da imagem na pesquisa, a partir de sua experiência com os Bororo, presenteava-os com as fotografias feitas por ela, de modo que a partir de então era-lhe dado acesso a um novo espaço de reflexão, criado entre ela e seus interlocutores mediado pela imagem. Segundo ela,

“as fotos desencadeavam conversas que eram cruciais em termos de dados de pesquisa. Qualquer pesquisador sabe o quanto é difícil introduzir o tema que lhe interessa pesquisar a seus interlocutores. As fotografias são neste sentido estratégicas: o tema “não cai do céu”, ele é motivado pelas fotos, que permitem ao pesquisador introduzir questões, esclarecer dúvidas, colher ricos depoimentos, acompanhar as discussões que as fotos suscitam entre as pessoas” (NOVAES, 2012, p.17).

No entanto, esta imagem também é método porque é negociada. A dinâmica de a negociação no fazer etnográfico visual é tema que vem a despertar o interesse da comunidade antropológica, sobretudo no que diz respeito ao questionamento ético do trabalho antropológico. Estamos a tratar da dinâmica das interações e relações que se tecem no decorrer do trabalho de campo vivido e que são ao mesmo tempo sustentadoras do e sustentadas pelo próprio campo.

Segundo Silva (2003), esta dinâmica contesta o caráter tecnicista e biologizante da regulamentação proposta pelos Comitês de Ética em Pesquisa, requer negociações contínuas e está sujeita a tensões inerentes ao processo. Uma dinâmica fluída em que não se percebe de forma tão clara as divisões de etapas que se pretende teorizar. Há uma



diluição dos limites entre autorização, captação e devolução de imagens no processo intersubjetivo,

“as fases de autorização, captação e devolução de fotografias muitas vezes se fundem, dão origem a um tipo particular de negociação que engendra um processo que assegura, facilita ou dificulta o próprio trabalho de campo” (SILVA, 2003, p. 170).

A diluição dos limites entre as etapas de produção visual intersubjetiva está relacionada ao acesso à tecnologia digital. Segundo Masotta (2013) “actividades que antes operaban en forma independiente y en tiempos diferenciados ahora se resitúan mutuamente y en contigüidad (MASOTTA, 2013, p.37). O fato de ser possível instantaneamente fazer, ver e mostrar a imagem torna muito mais fluída a etnografia visual, a negociação de sentido é então contínua, permeia todo o processo etnográfico e a tecnologia digital está para contribuir com a qualidade ética do trabalho.

No entanto, mostrar “como ficou” a imagem é diferente de entregá-la materialmente. O exercício de entrega das imagens impressas pode engendrar novas negociações e articulações para o seguimento da interação em campo, ou seja, a relação tecida como sustentação do espaço intersubjetivo acaba por transcender e deslocar a assinatura do termo de consentimento a uma esfera muitas vezes de mera formalidade. Já que independente da assinatura no termo o processo está sujeito ao surgimento de tensões que ponham em risco sua continuidade.

Faz parte da estética ética a questão da restituição na pesquisa antropológica. O ato de restituir integra a dinâmica de (re)negociação de sentido na etnografia. O primeiro esforço de negociação a ser empreendido pelo (a) antropólogo (a) é para conquistar o consentimento da interlocução. O consentimento é condição ética primeira para o desenvolvimento do processo etnográfico. Depois de conquistado o consentimento, passa-se a viver a construção de um espaço de intersubjetividade de onde brotará o material etnográfico. Durante todo esse processo o consentimento é (re)negociado.

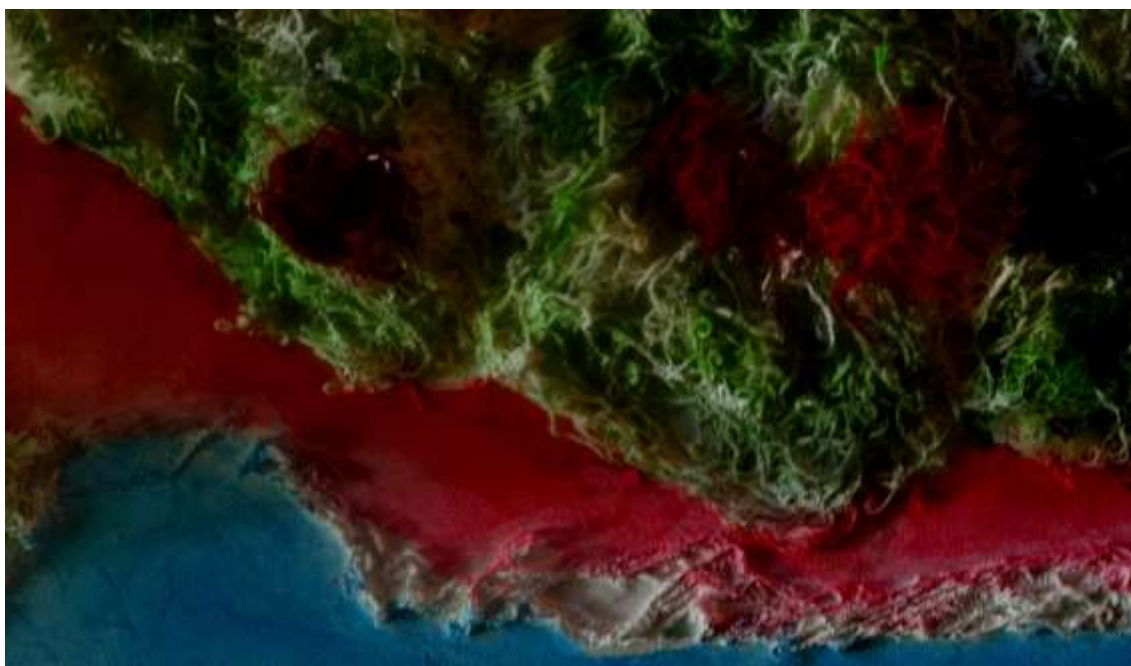
Na etnografia com o grupo *Art&Mãe*, propus, como prerrogativa de uma estética ética do trabalho antropológico, um jogo de *feedbacks* com a interlocução. O jogo de *feedbacks* dilui os dilemas da recepção em relação à produção finalizada,

espalha a restituição no curso do processo etnográfico, descrystaliza-a, resitua-a de maneira a dissolvê-la. A restituição então faz parte de todo o processo.

Uma construção dialógica implica na restituição desde o início do processo, sendo que “nesse processo está implícito um tipo de aprendizado que habilita o antropólogo a ser ensinado pelas circunstâncias enquanto partilha delas” (VALE, 2014, p. 168). Restituir também é pôr em circulação o que resulta do processo etnográfico, através de publicações escritas e visuais, exposições e hipermídias.

Neste sentido, no processo etnográfico vivido com as mulheres do grupo *Art&Mãe*, a restituição deu-se desde o início, em virtude de uma dinâmica de (re)negociação continuada de sentido da imagem produzida, que desemboca no documentário etnográfico e a instalação etnográfica expostos ao público, de modo a compor uma estética ética do trabalho antropológico.

#### 4.5 - Fotografia como documento estético



*Imagem 9 – detalhe da tela coletiva construída na oficina com as mulheres em 2015.*

Ao mesmo tempo que a imagem cumpre seu papel metodológico ela também tem seu papel estético, Brandão (2004) procura situar a imagem antropológica como algo entre a ciência e a arte, entre a evidência e o mistério.

“Como um objeto de diálogo entre quem mostra e quem vê, equilibrado à força ou a gosto entre a informação e a comunicação; entre a compreensão, a interpretação e a fruição generosa e desejável de um raro e precioso momento de beleza” (BRANDÃO, 2004, p.29).

Para Martins (2011) é a preocupação propriamente estética que liberta a fotografia da “pobreza do raciocínio linear que a vê como equivalente de outros instrumentos de investigação sociológica e, portanto, como mero enriquecimento quantitativo dos métodos disponíveis” (MARTINS, 2011, p.59). A imagem etnográfica como algo entre o documental e o estético. Uma imagem que é uma mescla. A imagem do encontro etnográfico pode também ser ela propriamente um encontro, do documento com a estética, da informação com a abstração plástica.

A *imagem 9* é visualmente uma abstração plástica, plasticidade que amplia o caráter polissêmico da imagem, no entanto, diacrítica, documental. É o documento da sensibilidade das mulheres com a fibra, dá a ver um indício da experiência sensível delas com a fibra durante a oficina para criação da tela coletiva com a fibra. E ao mesmo tempo essa imagem pode ser o que quem a vê quiser que seja ou imagine que seja, pois como coloca Cenira “cada um imagina o que olha ali né”. Em uma relação entre imagem e imaginação de quem a vê, assim como o é de quem a fez, as pessoas se imaginam e imaginam um mundo para si e para os outros, a imagem contribui para imaginar o mundo, (re)inventarmos-lhe a cada momento.

Na esteira de uma “estética do Imaginário, ou seja, num modo de dizer através das imagens aquilo que não pode ser aprendido de outra forma” (ROCHA E ECKERT, 2015, p.84), a *imagem 9* dá a ver uma marca, um rastro da imaginação criadora das mulheres, a imaginação que autoriza elas, assim como a qualquer sujeito humano, “seu poder infinito de fazer variar as imagens com as quais, e através das quais, ao moldar o mundo, molda-se a si mesmo” (ROCHA E ECKERT, 2015, p.29).

A *imagem 9* é como a representação da representação, por se tratar de uma fotografia da pintura em tela. Traz consigo essa relação entre fotografia e pintura, uma relação referente à forma e às precisões e imprecisões para a interpretação. Fotografia que “em oposição à pintura, foi capturada pelas precisões da nitidez próprias da sociedade industrial e moderna” (MARTINS, 2011, p. 159). Precisão da forma contra a suposta imprecisão do imaginário. “A fotografia criou o seu próprio mito, o do

rebuscamento da forma e da semelhança enquanto linguagem visual num mundo crescentemente impreciso, dominado pelas duplicidades da alienação moderna” (MARTINS, 2011, p. 159).

Um rebuscamento da semelhança calcada no ideal da imagem fotográfica enquanto um congelamento do instante, do tempo no espaço. No entanto, a imagem tem seu tempo próprio. Estamos a falar do tempo da imagem, que não é o tempo da realidade que se captura com a lente e também não é o tempo presente e que se presentifica sempre que alguém vê a imagem, é um tempo outro. Neste sentido, “o ‘congelar’ não é mais do que o sublinhar elementos de referência de um imaginário cujo âmbito não se restringe ao reducionismo dos supostos “congelamentos” (MARTINS, 2011, p.65).

O que temos, portanto, é a conjugação de distintas temporalidades na composição do tempo da imagem, diferentes elementos compositivos que são distintos tempos que ali se conjugam no tempo da imagem, um tempo novo, tempo outro e próprio da imagem. Mais que retratar uma realidade, revelar uma nova realidade, imagética, social, documental e imaginária. A invés de reproduzir a realidade a imagem constrói outra realidade, ela revela uma realidade nova aos nossos olhos, polissêmica, uma realidade aberta aos sentidos de quem a vê.

## 5 – Sobre o documentário etnográfico *As mulheres e a fibra*

Desde certo momento eu não soube mais como é pensar o mundo sem ser através da imagem. Por mais que me esforce com as palavras, ditas e escritas, meu jeito sempre é mais imagético. Sempre vou mais além com a imagem.

Um dia em casa encontrei, sem querer, perdida em uma caixa, uma fotografia minha de quando eu tinha dois anos de idade. Nela apareço vestido com uma camisa branca de manga comprida, sobreposta por um colete de lã azul celeste, provavelmente um tricô feito por minha mãe, calça jeans e chinelo amarelo de tiras vermelhas. Estou em um movimento que parece ser um passo a frente com o pé direito, o enquadramento me centraliza em uma paisagem que certamente era os velhos fundos de nossa velha casa. Curiosamente percebo que eu olho/olhei fixamente para a lente da câmera, não sei se por vontade minha ou se porque minha mãe, que foi quem fez a fotografia, chamou-me a atenção.

E o fato mais incrível é que eu estou a segurar com a mão esquerda uma câmera fotográfica. Talvez minha mãe a época não tenha se dado conta do exercício metalinguístico que fez, provavelmente quis apenas registrar seu filho em uma fase de sua vida que não volta mais, assim como todas as demais, e acabou por fazer uma fotografia belíssima, a luz me parece muito luz da manhã, que incide suave em diagonal da esquerda para a direita, de modo a acender as flores que compõe o cenário e aquecer minhas costas. Uma fotografia, um belíssimo retrato que a vida veio, no decorrer do tempo, preencher totalmente de significado, adquire por fim uma importância simbólica imensa para mim, hoje depois de décadas eu me encontro novamente com uma câmera na mão em frente à lente de outra câmera, não mais a de minha mãe, mas uma filmadora a me observar, no trabalho etnográfico com as mulheres do grupo *Art&Mãe*. Assim como para Barthes, para mim também não faz sentido mostrar aquela foto,

“ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: épocas, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida” (BARTHES, 2012, p. 70).

O documentário etnográfico *As mulheres e a fibra* se propõe ser uma descrição do processo etnográfico visual que vivi com as mulheres e a fibra. Em uma perspectiva processual ele busca dar a ver a interação ocorrida em campo ao dar a ver os trabalhos das mulheres com a fibra. O empreendimento intersubjetivo visual comigo e as mulheres é propriamente o encontro de mundos e suas percepções acerca de si em relação ao outro humano e não-humano. Deste espaço de intersubjetividade brota uma imagem de sentido (re)negociado continuamente no decorrer do tempo, em um movimento de tripla hermenêutica e respeito pela percepção do outro em relação a construção de sua própria imagem.

Sendo assim, um filme etnográfico é uma produção audiovisual que é resultada e parte constitutiva de um processo etnográfico. Algumas de suas peculiaridades podem ser postas, como a necessidade de uma profunda inserção em campo, que possibilite através da interação a construção de um espaço de intersubjetividade de onde brotará a visualidade. Visualidade de sentido (re)negociado continuamente no decorrer do processo, de modo a qualificar-se eticamente ao fundar uma confiança recíproca que permita a valorização da percepção da interlocução.

### **5.1 - Vertov e Rouch: inspirações do cinema etnográfico**

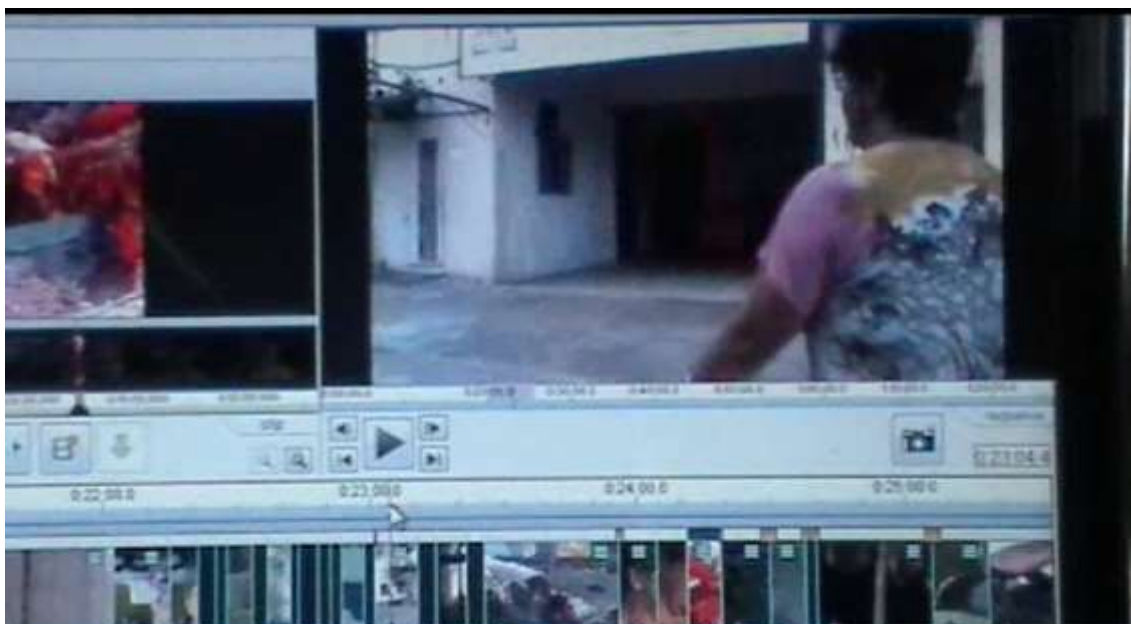
No início do século 20 temos uma primeira produção mais consistente em termos do que poderíamos considerar um exercício etnográfico. Segundo Jean Rouch, com *Nanook of the North* em 1922, Robert Flaherty foi etnólogo sem o saber. Seguindo preceitos semelhantes aos que Malinowski em sua pesquisa nas Ilhas Trobriand, a atitude de Flaherty com *Nanook of the North* “resume a deontologia da pesquisa etnográfica: além do rigor do trabalho de observação e de integração, da existência do projeto e do conhecimento minucioso dos meios técnicos” (RIBEIRO, 2007,p.17).

O filme *O homem e a câmera* de Dziga Vertov em 1929 constitui uma verdadeira lição visual sobre a proposta de Vertov para o cinema, conhecido como *cine olho*, o qual se assenta em três princípios fundamentais: o cinema como desvelador da realidade cotidiana objetiva, a superioridade da lente da câmera em relação ao olhar e uma concepção de montagem diferenciada. No contexto da revolução soviética, *O*

*homem e a câmera* foi produzido por uma equipe familiar: Dziga Vertov como diretor, sua esposa como montadora e seu irmão como operador de câmera.

Vertov nos dá a ver a cidade da revolução soviética em suas mais variadas esferas, desde o ambiente de trabalho como a fábrica, assim como a rua e interiores, o público e o íntimo. É inegável a contribuição de Vertov, com ele o filme volta-se sobre si mesmo, “é realista e formalista. Apresenta-se como filme no filme, ecrã no ecrã, comunica com o público ao mesmo tempo que realiza uma desconstrução completa do cinema pelo cinema” (RIBEIRO, 2007, p.19). Dá a ver uma filosofia e prática do cinema que marcou toda sua.

Vertov está presente em *As mulheres e a fibra* já desde seu início quando no ponto 00:07 aparece a tela do programa de edição com a digitação da frase *Esta é uma produção independente*, este recurso de dar a ver a tela do programa de edição em algum momento da montagem, repete-se mais uma vez no ponto 21:54 do documentário – conforme vemos na imagem 10, e cumpre um papel importante no que se refere à inscrição no documentário de minha inspiração em Vertov. Mais que mostrar os bastidores da produção do filme trata-se de reconhecer que há uma pessoa ou equipe ali a realizar aquele filme e isso não se exclui do processo, mesmo que não se mostre.



*Imagem 10 – frame em que aparece o uso do programa de edição para montagem do documentário.*

Recurso utilizado por Vertov, Rouch e explorado por mim em *As mulheres e a fibra*. As entradas do antropólogo em cena faz com que o espectador em nenhum momento esqueça que se trata de uma história dentro da outra, que ao mesmo tempo em que existe a história das mulheres com a fibra, existe a história de eu ali a produzir imageticamente com as mulheres e a fibra. Entradas estratégicas que compõe uma intenção de dar a ver o que faz parte do processo etnográfico, porém não é vivido somente na interação do trabalho de campo. Para além do *estar lá* (GEERTZ, 2002), as entradas do antropólogo em cena também dão a ver momentos decisivos do trabalho de campo, como no ponto 14:39, que abre o *bloco negociação* no documentário, com cenas de *feedbacks*.

Não podemos esquecer que Bateson e Mead desenvolveram trabalho de campo em Bali, onde fotografaram e filmaram muito, apesar de seus filmes terem sido finalizados somente na década de 1950. Segundo Heider (1995), a antropologia não contribuiu de forma sistemática para o filme etnográfico nas primeiras décadas, “apesar da disponibilidade de tecnologia cinematográfica desde a virada do século, apesar dos modelos populares desde 1920, e talvez por problemas financeiros até meados dos anos 1960” (HEIDER, 1995, p.33).

Foi nos anos 1950 que surgiram os primeiros cineastas que reconhecidamente se propuseram a construir um cinema que fosse definido como etnográfico. Temos na França Jean Rouch com *Les Maitres Fous* (1955) e nos EUA John Marshall com *The Hunters* (1958). Na mesma época em 1953 foi criada a primeira instituição de formação, o *Comité du Film Ethnographique* por Jean Rouch e demais intelectuais franceses no Museu do Homem. Na década de 1960 temos Robert Gardner com *Dead Birds* (1964) e Tim Asch com *The Feast* (1969), além da criação em 1966 do *Program in Ethnographic Film* por Robert Gardner e demais intelectuais norte-americanos na Universidade de Harvard.

O esforço de Jean Rouch em produzir uma imagem no âmbito da antropologia, e criar espaços de formação e fomento do cinema etnográfico é notável. Rouch fazia filmes na África desde 1946, e sua proposta de uma antropologia compartilhada influencia até as produções mais contemporâneas. A estratégia de fazer dos atores do filme o seu primeiro público foi muito bem sucedida e garantiu a Rouch, sobretudo após o lançamento de *Crônica de um verão* em parceria com Edgar Morin, o reconhecimento



como um dos fundadores do chamado *Cinema verdade*. A dinâmica de (re)negociação continuada de sentido da imagem na construção do documentário durante a etnografia visual com as mulheres do grupo *Art&Mãe* tem inspiração também na experiência de Rouch e Morin. Eles foram felizes no trabalho de inscrever a problemática da recepção em *Crônica de um verão*, no entanto, procurei em *As mulheres e a fibra* inscrever a dinâmica de negociação, que ultrapassa a questão da recepção, ou melhor, traz para o decorrer do processo etnográfico em que é produzida a imagem o que até então estava situado somente no fim do processo.

Essa dinâmica é importante por conferir ao trabalho etnográfico um caráter colaborativo. Aqui a colaboração é fundamental para a qualificação ética do trabalho etnográfico, e se dá durante toda a filmagem e montagem. Através do jogo de *feedbacks* ambas dialogam na dinâmica de (re)negociação com a interlocução.

Em *As mulheres e a fibra*, o bloco *negociação*, entre os pontos 14:10 e 17:33, evidencia os momentos dessa dinâmica, que envolve não só a visualização e diálogo sobre a montagem do documentário, como a visualização das fotografias impressas e suas impressões, e o processo de construção da tela coletiva e até mesmo para a confecção da capa do primeiro caderno de campo com fibra eu consultei as mulheres e suas percepções sobre. Dentro disso, esse bloco procura dar conta da percepção das mulheres sobre as imagens delas, não só as produzidas durante a etnografia, mas também as imagens das reportagens já realizadas com o grupo.

Outra contribuição de Jean Rouch foi a *câmera participante*. O uso da câmera foi, na maior parte do tempo, sem tripé - o único momento em que foi utilizado o tripé foi na entrevista com Cenira e quando a câmera filmadora estava a me observar a interagir com as mulheres. A *câmera participante* pode ser vista como a versão visual da *observação participante*. Assim, todo momento a observação participante era visual, já que sempre interagi com as mulheres com a câmera na mão.

Por isso grande parte do diário de campo também é visual, embora eu sacasse por vezes o caderno de campo para fazer registros. Após cada ida a campo eu descarregava os arquivos e assistia as imagens. Retornava ao caderno de campo em uma intensificação das anotações e desenho de esquemas que compõe o material de apoio.

Olhares de contemplação, desconfiança, de surpresa e graça. Os risos foram muitos, aplausos inclusive, mas também houve do que não se gostou. Uma ou outra parte acabou excluída, outra poderia ser excluída, mas não foi; outra parte ainda impensada entrou a partir da negociação ativa no *feedback*. A meu ver, deslumbramento também ocorreu, já que a maioria das mulheres nunca tinha participado de um trabalho assim.

## 5.2 - No Brasil, a inspiração marginal

Embora cinema e antropologia tenham surgido no mesmo contexto do fim do século XIX, não só no Brasil não houve um diálogo da antropologia com o cinema, em virtude da forte ligação dela com os textos escritos e registros orais. Uma dificuldade em encarar a imagem como forma de conhecimento antropológico.

No entanto, nas décadas de 1980 e 1990 temos uma efervescência que foi caracterizada pelo surgimento de alguns núcleos de antropologia visual em universidades do país e advento da tecnologia do vídeo, que tornou mais acessível a produção audiovisual, sobretudo frente à crise na produção cinematográfica na época.

Segundo Silva, Eduardo Coutinho se constrói como referência no cinema etnográfico brasileiro, mesmo sem ser antropólogo. Inspirado na antropologia fílmica de Jean Rouch, “os filmes de Coutinho<sup>7</sup> se marcam por uma busca incessante por narrativas nunca prontas, mas que são construídas no decorrer da história” (SILVA, 2010, p. 162). Em *As mulheres e a fibra* procurei construir com elas uma história que não estava pronta, uma narrativa que não foi dada, que partia da nossa interação. Um território fílmico negociado. Uma surpresa não surpreendida. A construção da pessoa como personagem. O documentário etnográfico *As mulheres e a fibra* segue a mesma perspectiva processual.

Descolonizar(se) é não usar (um)a forma pronta.

---

<sup>7</sup> Filmes como *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *O fim e o princípio* (2005) e *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984).

No Brasil não posso deixar de mencionar Glauber Rocha e o *cinema novo*. Sua ideologia de “câmera na mão e uma ideia na cabeça” instiga a produção de *As mulheres e a fibra*. O *cinema novo* trouxe para a telona a proposta de mostrar ao brasileiro os reais e concretos brasis, filmagens com o uso da luz natural, sobretudo explora a paisagem no Brasil<sup>8</sup>.

A gana de vida de Glauber e os demais do movimento do *cinema novo* brasileiro de contraporem-se à forma cara e pronta de produzir filmes, com a proposta de um cinema que se fizesse com a câmera na mão e uma ideia na cabeça, com um baixo orçamento e uma abordagem social.

O *cinema novo* construiu-se como marginal forma. Mais uma vez temos o exemplo da genialidade marginal, genial porque marginal. Com o *cinema novo* o problema técnico transmuta-se em qualidade estética, pois é incorporado ao processo, porque marginalmente se produz como se pode, com o equipamento que se tem. Novo cinema, novos ares, sentires e pensares.

### 6.3 - Costurar pedaços de tempo

O que você vê é tempo

O tempo tudo consome

Consuma

E as coisas são e não são

A verdade é uma invenção

Tempo que leva e traz

E não volta atrás.

---

<sup>8</sup> Filmes como *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967).

Em seu livro *Esculpir o tempo*, Tarkovski, a partir do seu diário com anotações sobre filmes, propõe-nos refletir sobre questões fundamentais acerca da imagem cinematográfica: tempo, ritmo e montagem. Procurei me orientar nessas questões através de *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983), *O sacrifício* (1986) e *O espelho* (1975).

De modo a contrapor-se ao chamado *cinema de montagem*, cuja figura principal foi Eisenstein e segundo o qual a montagem é o principal elemento de um filme, Tarkovski sai quase que em defesa do ato de filmar. Para Tarkovski o principal fator da imagem cinematográfica é o *ritmo*, que expressa o fluxo de tempo. No entanto, não é na montagem que se define o *ritmo* do filme, e sim na filmagem. Tarkovski sobrepõe a filmagem à montagem ao defender que “a imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro” (TARKOVSKI, 1998, p.135). Assim, a montagem reuniria “tomadas já impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme” (TARKOVSKI, 1998, p. 135).

Fazer um filme é como costurar pedaços de tempo.

Costuramos pedaços de tempo, imagens, movimento e fixidez, formas que são a tentativa de expressão da relação tecida, do tempo que passou a ser intersubjetivo, compartilhado, consumido pela expectativa e consumado pela aprendizagem, pela relação de troca de saberes em todo o processo, tempo que passou e passa em verdade a ser questionado, uma continuada ressignificação temporal a partir do momento em que passamos a procurar este tempo cinematográfico. Se filmar é “esculpir o tempo”, então a imagem filmada na etnografia é tempo talhado de maneira intersubjetiva.

Uma forma de filmar engendra uma forma de montar, “a montagem é prevista durante a filmagem, é pressuposta no caráter daquilo que se filma, está programada desde o início.” (TARKOVSKI, 1998, p. 141). No entanto, mais que refletir sobre filmagem ou montagem, o importante é que em *As mulheres e a fibra* existe indícios de vida, a proposta de montagem é a de dar a ver algo que não se esgota em sua visualidade, segundo Tarkovski, temos um bom filme

“quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida.” (TARKOVSKI, 1998, p. 139).

Assim como do momento de surgimento de ambos, antropologia e cinema estiveram novamente lado a lado no *background* do trabalho de pesquisa. Foi indissociável para eu refletir sobre o ato de filmar e sobre a etnografia, já que eu estava a filmar uma etnografia. É assim que a etnografia torna-se para mim um indício de vida.

Tempo é luz

Raio de sol

A atravessar

o branco em movimento

Acontecimento da vida

Tempo é descontínuo

A forma é torta

E o que importa é o ritmo

Tempo é algo que passa

Tudo está impregnado de tempo

#### **5.4 - O documentário momento por momento**

No bloco *apresentação e autorização*, as interlocutoras se apresentam e autorizam para a câmera o uso de sua imagem para a construção do documentário. Este bloco inscreve, não por acaso no início do documentário, a problemática do livre consentimento de uso da imagem, brinca com o formalismo imposto pela necessidade de assinatura em termos de autorização e com o caráter deste formalismo frente à dinâmica de (re)negociação do trabalho etnográfico, tornando-se muitas vezes muito mais um entrave burocrático à realização do trabalho antropológico que garantia de qualidade ética deste trabalho.

Saliento que o que qualifica eticamente o trabalho na antropologia mais colaborativa é a profundidade da relação com a interlocução, a qual é a primeira e

última julgadora do trabalho proposto pelo antropólogo ou antropóloga. O bloco inscreve visualmente a autorização do uso da imagem de cada uma das interlocutoras, torna-a pública e realmente parte objetiva do processo que se desenrola.

O bloco *apresentação e autorização* encerra-se no ponto 01:56 com a seguinte fala de “Terezinha costureira”: “Eu autorizo a imagem desde que eu saia bonita (risos). Desde que eu saia chique”. A fala de Terezinha dá a ver a forma como inevitavelmente há performance diante da lente da câmera. Há realmente uma preocupação da pessoa em “ficar bonita na imagem”. De fato, a segunda vez que Terezinha fala no documentário é no bloco *negociação*, no ponto 16:30 ela aparece em um dos momentos de *feedback* com a fala: “olha, muito bonito mesmo, com uma mensagem muito boa”.

Diferente de sua primeira fala, nesta ela aparece já com cabelos tingidos, um suave batom nos lábios e uma veste mais degotada. Uma breve comparação permite-nos dizer que na primeira fala a personagem aparece com um ar mais senhoril, em virtude dos cabelos brancos e da veste escolhida. Realmente, Terezinha arrumou-se para estar diante da câmera no momento de sua segunda fala, assim como todas elas. A personagem e suas duas aparições inscrevem no documentário o dissimulo, o cuidado com a aparência, a comum desenvoltura da pessoa diante da câmera para a construção da imagem de si, a performance da construção de seu personagem.

Na antropologia, a grosso modo, desenvolveram-se dois conceitos de *performance*, um que considera a vida social como “dramatúrgica”, desenvolveu-se no campo da antropologia simbólica com autores como Geertz, Turner e outros. Outro em que a *performance* é relativa ao “modo de falar”, situado em um interstício entre antropologia e linguística com autores como Bauman. Neste sentido, a ação social é vista como um comentário da pessoa sobre a realidade, uma interpretação interpretada pelo antropólogo. Tanto antropólogo quanto interlocução performatizam na negociação de uma realidade. Da mesma forma que há performance das mulheres diante da câmera, há minha performance atrás dela.

A intriga é construída em torno da percepção mais sensível que as mulheres têm em relação à fibra. Falas como: “primeiramente eu achava que não era, como é que ela ia se moer daquele jeito?” (PRETA, 2013); “eu fiquei abobada a primeira vez, mas como é que pode? Não é possível...” (JUSSARA, 2013); “até te esquece um pouco dos problemas ficar mexendo na fibra ali” (LÚCIA, 2015); “um material que além de tudo

as pessoas desperdiçavam né” (MARILENE, 2014), “peguei trabalhar, aí a gente viu que aquilo ali era uma espécie de fazer alguma coisa com aquilo ali” (PRETA, 2013) e “tu sente a leveza em sua mão, parece uma pele de bebê né” (CENIRA, 2013), propõem-se, junto com imagens da fibra, constituir uma atmosfera de intriga em torno deste elemento.



*Imagem 11- frame em que aparecem as mulheres no trabalho de confecção das almofadas com fibra de garrafa PET.*

Busca-se uma *configuração* (FIELD, 2001) com a apresentação da trajetória do grupo e seus trabalhos desenvolvidos com a fibra de garrafa PET, contados por Cenira.

Planos em *close up* e com áudio como “diz pra ela ir lá que eu to com saudades dela” no ponto 03:54, ou então “e a dona Maria como é que tá? Tá bem, esteve sábado na missa” no ponto 04:14 são uma tentativa de inscrever na imagem a importância da miudeza. Essa imagem pode trazer como referente um mero detalhe de qualquer coisa em algum lugar, e, no entanto possui um grande apelo estético atravessado por uma reflexão profunda sobre a configuração de que faz parte, ou seja, detalhe que pode estar inserido não só estética, mas diacriticamente na narrativa visual, de forma a salientar aí um elemento importante para se pensar o que se propôs a pensar. É por isso que a imagem na antropologia pode se localizar em uma situação limítrofe, de fronteira tênue entre a ciência e a arte, entre o dado reflexivo e o apelo estético. A busca e importância das miudezas na composição diacrítico-estética do que se dá a ver é algo ainda carente

de reflexão no meio. Com a miudeza a inscrição visual da interação, da situação, da pele do que de muito valor pode ter para com quem se troca na experiencição da etnografia. Os planos mencionados inscrevem a relação de amizade e solidariedade existente entre as mulheres, um preocupar-se com o outro, um querer bem comum entre quem partilha daquela forma de sociabilidade feminina que são os trabalhos com a fibra.

No ponto 04:30, um movimento de *zoom* dá a ver de forma passageira Cenira a entregar um “sacolé” a um menino no portão enquanto tia Eva, Jussara, Preta e Rosa continuam o trabalho com a fibra. Este plano é na estrutura do documentário um recurso de transição no intuito de inscrever na composição ações que aconteceram na etnografia, porém estão, digamos, em segundo plano em relação ao tema que o trabalho busca desenvolver. Como se quisesse dar a ver que, embora o foco da pesquisa seja a relação entre trabalhos e sentidos com a fibra, outras relações se tecem naquele espaço concomitante a esta, a partir, por exemplo, da venda de sacolés. É claro que não há lucro com a venda de um sacolé ou outro, no entanto, porque ainda assim há esta relação? No fim porque o que importa não é o lucro, e sim a relação mesmo de sociabilidade ali implicada, de se ver e se (re)conhecer numa colaboração simples e cotidiana.

Já no ponto 04:58 Cenira inicia sua fala sobre a história do grupo dizendo “em 1986, eu cheguei a Porto Alegre no Morro Santana –Vila das Laranjeiras”, assim dá a ver o entrelaçamento que há entre a sua história de vida e a história do grupo *Art&Mãe*. Esta fala foi extraída de sua entrevista, da mesma forma a continuidade da entrevista com Cenira aparece no decorrer do documentário como o fio condutor dele. Em outras palavras, enquanto Cenira conta a história do grupo, o espectador é levado a transitar entre os trabalhos desenvolvidos com a fibra, as percepções sensíveis das mulheres acerca destes trabalhos e demais indícios de vida na tentativa de descrever o processo etnográfico em curso.





*Imagem 12 – frame do bloco edredom.*

Dedica-se um bloco à confecção do edredom de fibra de garrafa PET, produto mais tradicional do grupo. A partir do ponto 06:35, o bloco *edredom* busca dar a ver as técnicas envolvidas na confecção do edredom: primeiro as mulheres esticam o tecido do lado avesso, sobre ele é disposta a fibra, após isso enrolar tecido e fibra, então o gesto de desvirar do avesso para o desenrolar, que apresentará o edredom já pronto para a sua costura. Há uma mescla de imagens da confecção do edredom com do lanche e a voz *in off* de Cenira, que dá uma espécie de contabilidade do edredom. A fala dela deixa claro que as coisas estão ligadas, entrelaçadas, ancoradas umas nas outras, nada é desconexo, mesmo o que parece desconexo está conectado. Ela esforça-se para mostrar tal conexão intrínseca à dinâmica do grupo.



*Imagem 13 – frame que dá a ver o momento do lanche. Todas as terças-feiras, após finalizados os trabalhos com a fibra, as mulheres fazem um lanche coletivo.*

No ponto 07:34, Cenira encerra sua fala sobre especificamente o processo do edredom com a questão “aonde que tá o lucro?”. Segue a *configuração* (FIELD, 2001) quando aparece em seguida minha voz *in off* a questionar “e por que vocês continuam fazendo edredom?” Cenira então responde de modo a mostrar enfim o real caráter do trabalho do grupo, diz ela “porque é a nossa união e é o nosso trabalho e é o que o grupo sempre fez na vida há 27 anos...”, ou seja, explicita-se o caráter solidário do trabalho do edredom como um saber do grupo, em seguida Cenira claramente inscreve na imagem sua autoridade dentro do grupo como depositária deste saber ao completar “e que nem eu digo, enquanto eu existir ele [o grupo] vai continuar fazendo”. Corrobora o ponto 11:38, em que as mulheres aparecem em trabalho com a fibra e Cenira diz: “que pra nós assim não é tanto margem de lucro, é mais uma convivência, temos convivência com as gurias, nós tá aqui conversando, se divertindo, brincando, e quando tem bastante encomenda a gente tira lucro” (CENIRA, 2013).

O bloco *edredom* culmina no ponto 08:30, com o pequeno grande detalhe do fio a escorregar pelo tecido no momento de costura do edredom. Neste momento, Cenira explica um pequeno detalhe muito importante para a confecção do edredom, a estratégia de uma costura “trespassada”, que permite maior durabilidade ao produto, uma vez que torna a costura “mais bem feita”.

No ponto 12:00 inicia-se um bloco que dá a ver a forma como de costume as mulheres acessam o espaço do grupo. Por indicação umas das outras elas chegaram até o grupo, já Lúcia é o caso de quem chegou ao grupo através de sua filiação ao MNLM. Busca ao mesmo tempo dar a ver as mulheres a falar de seus trabalhos, na intenção daquele ambiente como um espaço de aprendizagem, que culmina no ponto 13:10 com a fala de Lúcia “passei a aprender a fazer mais coisas, que é trabalhar com a fibra”.



*Imagem 14 – frame que identifica o bairro onde se localiza o grupo Art&Mãe.*

Em seguida o bloco *bairro*, que é de transição e contempla o indício visual do bairro Bom Jesus, onde se localiza a casa de Cenira, conforme mostra a imagem 14. Este bloco encerra-se no ponto 15:05 com o plano de minha chegada na casa de Cenira em um dia de trabalho de campo. A câmera “desgovernada” a partir do ponto 14:10 denuncia que aquele plano não foi antevisto, no entanto incorporado ao documentário como recurso de transição que proporciona uma mudança de tempo.

Em seguida o bloco *negociação* de sentido inicia com um plano interessante de ser comentado. Neste momento apareço no quadro costurando fuxicos junto com as mulheres e conversando sobre reutilização de roupas, já que são recorrentes entre elas as conversas sobre reutilização de materiais. De repente inicia-se uma inversão de papéis, uma colaboração muito orgânica no processo quando Cenira, que estava a fazer tricô, questiona-me se eu já tinha conseguido terminar meu fuxico, eu respondo que ainda

não, ela então me dá a dica “tem que fechar bem no meio, o burquinho tem que ficar bem no meio dele”.

Ao me olhar para saber se eu tinha conseguido já terminar o meu fuxico, certamente neste momento ela antevê a imagem que fará em seguida. No plano é possível ver que Cenira olha para mim por três vezes antes de resolver pegar sua câmera. Provavelmente, na primeira vez que ela me olha, com o intuito de me dar a dica, ela antevê a imagem. Em seguida ela olha em silêncio mais uma vez para mim, é o momento de confirmação, a terceira vez que ela olha já é para largar a peça de tricô e pegar a sua câmera que estava sobre a mesa. Ela liga a câmera digital e estica os braços em minha direção para definir o enquadramento da fotografia, conforme podemos ver no frame abaixo.



*Imagem 15 – frame que dá a ver momento de colaboração orgânica durante o processo etnográfico.*

No exato momento do clique, eu, que até então estava concentrado no fuxico e não tinha percebido ainda a sua ação, virei o rosto para a esquerda, provavelmente para olhar a rua. Neste momento sou surpreendido por Cenira que diz “ah tá! Bem na hora que eu ia tirar a foto ele virou a cara (risos)” e esboça decepção por achar que não tinha conseguido realizar a imagem, mas em seguida ao checar o display da câmera confirma dizendo “mas saiu ele fazendo”. Eu peço para ver a imagem e ela me mostra no display

da câmera, vejo a foto e digo “ah, que legal, vou querer”. Encerra-se o plano e iniciam-se imagens de momentos de *feedback*.

Seduzida pela luz do sol a iluminar minhas mãos enquanto costuro, Cenira viu com seu olho a imagem fotográfica. Talvez ela tenha hesitado em um primeiro momento, mas ao olhar para mim pela segunda vez teve certeza dessa imagem, que ela procurou fazer em seguida. Um momento de inversão de papéis que dá a ver o quão colaborativo e compartilhado entre nós pode ser este trabalho. Por um momento a interlocutora fez o que o antropólogo ali presente se propusera a fazer, em um momento de verdadeira diluição da autoridade etnográfica (CLIFFORD, 1998).

Jean Rouch dizia que “em geral, os filmes que faço não têm nada a ver com o argumento que estava escrito. Para mim, o grande momento é a improvisação” (RIBEIRO, 2007, p. 33). A forma como se constrói a imagem etnográfica é, na maioria das vezes, improvisada, mas um tipo de improviso não improvisado. Um improviso visionado, antevisto na interação do trabalho de campo. A forma como Cenira fez aquela imagem é a forma como eu, muitas vezes, faço imagem durante o trabalho de campo. É na interação que o plano é visionado, e faz parte dessa interação em campo este visionamento e filmagem do plano, de modo a atentar, inclusive, para “o sentido visionário-especulativo da imaginação criadora na configuração do intelecto humano” (ROCHA E ECKERT, 2015, p. 82). De um modo geral, há questões e propostas de planos para serem filmados em campo, mas, como a etnografia também é a arte do inesperado, ou do improviso como coloca Rouch, ou da imaginação como coloca Rocha e Eckert (2015), muitas vezes os planos são outros muito distintos do projeto. Isto porque etnografia visual se faz em campo e com a câmera na mão.

Indo adiante, temos uma sequência de *close up* em garrafas de refrigerante. É um momento da garrafa PET em evidência, além de inscrição no documentário de um momento muito característico do evento anual do grupo, o momento de posar para a foto depois de receber seu presente no jogo do *amigo secreto*. Após a troca de presentes no *amigo secreto*, Ceniriani, filha de Cenira, fotografa as duas pessoas (quem deu o presente e quem recebeu) abraçadas. Em seguida a pessoa que recebe o presente dá sequência ao jogo.

O *amigo secreto* das mulheres me fez refletir o *princípio da dádiva*, de Marcel Mauss. Percebi aquela troca de presentes como representativa do esquema proposto por

Mauss (2003) de *dar, receber e retribuir*. Vi-me participando de uma dádiva com as mulheres, e descobri que ali, naquele momento, eu era o amigo secreto delas. É muito significativo ver no ponto 19:10 os risos quando Lúcia diz “o meu amigo secreto”, simplesmente porque ali só haviam amigas secretas. Todas se referiam à sua amiga secreta no momento de entrega do presente, por isso quando Lúcia disse amigo secreto, todas riram por já saber de que se tratava de mim, e porquê? Simplesmente porque só havia ali, com exceção de mim, mulheres naquele espaço. E fico feliz em ver que consegui atingir esta alteridade com um grupo de mulheres, em sua maioria senhoras, sobretudo pelo fato de ter sido incluído no jogo de dádiva delas na confraternização anual do grupo. Foi com satisfação que respondi para Lúcia: “obrigada”.

Igualmente, posei com ela para uma fotografia após receber seu presente. Um momento que pode ser interpretado a partir do que diz José de Souza Martins sobre o uso da fotografia na vida cotidiana. Segundo o autor a fotografia adentrou o mundo da vida cotidiana objetiva com capacidade paradoxal de banalizar o excepcional. “A fotografia, de fato, ao se disseminar como meio popular de expressão visual criou e estendeu ao cotidiano a classificação daquilo que se vê” (MARTINS, 2011, p. 40), nesta classificação o repetitivo e banal da vida cotidiana não ocupa posição de destaque, é o registro do extraordinário que exerce essa função, pois “o usuário não profissional da máquina fotográfica, o homem comum, fotografa na intenção de desbanalizar o banal” (MARTINS, 2011, p. 53). Não à toa o documentário mostra que este momento extraordinário pode ser tanto uma troca de presentes em uma confraternização do grupo, como pode ser um antropólogo confeccionar fuxicos e filmar junto com elas.

Após o bloco *amigo secreto*, um momento de inscrição da força de expansão paradoxal da miudeza diacrítica estética e plasticidade visual cumpre função de transição, para então de volta com Cenira em sua entrevista, por fim, a esclarecer de onde vem a fibra trabalhada pelo grupo. Este bloco sobre a origem da fibra encerra a fase de *configuração* (FIELD, 2001) no documentário. Esclarece-se que o material é doado ao grupo pela indústria *Maxitex*, localizada em Sapucaia do Sul. O material é transportado de caminhão da indústria para o *Assentamento Urbano 20 de Novembro* (MNLN) e quem paga o frete é a *Cooperativa 20 de Novembro*. No ponto 22:00 a câmera acompanha Cenira no assentamento, sua chegada ao prédio e subida das escadas até o estoque da fibra. Este bloco tem o intuito de dar a ver o estoque da fibra e a

colaboração que há entre o grupo e o MNLM. Este bloco de imagens me faz refletir melhor sobre o uso da imagem jornalística na produção do documentário.

Chamadas de noticiários televisivos estão distribuídas no decorrer do documentário. Os arquivos das reportagens foram entregues a mim pela própria Cenira, que via neles uma possibilidade de uso na montagem do documentário. As imagens das reportagens dos telejornais são utilizadas por dois motivos: como registro visual do grupo em outra temporalidade e como forma descritiva dos processos relativos à fibra na indústria, pois a inviabilidade na ocasião de realizar filmagens na indústria levou a utilização da imagem jornalística como forma de ilustrar a fabricação dela.

O uso da imagem jornalística possibilita uma reflexão sobre a diferenciação com a imagem etnográfica. O bloco *edredom* inicia-se com um trecho de uma reportagem jornalística e desenvolve-se com imagens da etnografia. É possível comparar os dois tipos de imagem na tentativa de definição de uma e outra. O distanciamento entre quem filma e a interlocução está inscrito na imagem jornalística, que necessita do *zoom* quando quer mostrar algo mais de perto e utiliza da voz *in off* de uma jornalista, enquanto que na imagem etnográfica a câmera acompanha de perto, sem necessidade de *zoom*, o que a imagem jornalística mostra de longe, isso porque eu estava ao lado da interlocutora no momento de enrolar o edredom, a dispensa de *zoom* neste caso comparativo pode ser um indício da profundidade da interação em campo, a voz *in off* é da interlocutora e com uma fala muito específica sobre o processo de produzir o edredom.

Em 23:25 uma transição com imagens de eu a experimentar plasticamente a fibra cumpre função de inscrever na produção o trabalho paralelo de estudo plástico da fibra para a instalação etnográfica. Em 24:00 tia Eva a olhar para uma fotografia feita a partir da composição da fibra com tinta acrílica sobre a tela pergunta “é fio? É linha?”, eu respondo-lhe “essa é a fibra com a tinta daí na tela”. É o plano que abre a *reconfiguração* (FIELD, 2011) no documentário. Primeiro o diálogo sobre a primeira tela, depois a minha proposta de produzirmos coletivamente uma tela com tinta acrílica e fibra de garrafa PET. O bloco se preenche com imagens de momentos da oficina, sobre a qual tratarei melhor no *capítulo 6*.

Uma fala de Cenira sobre imagem e imaginação encerra o diálogo e abre para o não fim com um bloco de imagem e som.

Em seguida os momentos de negociação entre eu e elas acerca da produção da instalação, conversamos sobre os materiais disponíveis para tal e como *a priori* dispo-las no espaço. Depois o movimento de sair da casa e deslocar-se até a galeria para a montagem da instalação e, por fim, o evento de sua abertura, com a exibição do documentário, a fala de Cenira, a mãe heroína lutadora do cotidiano da vida simples na cidade. Aplausos para as mulheres do grupo ArtMãe, que vieram participar do lançamento do resultado de um processo no qual elas “pegaram junto”.

De volta ao cotidiano da garagem da casa de Cenira no bairro Bom Jesus, em Porto Alegre, em uma tarde ensolarada de verão, o documentário encerra-se com um *zoom in* seguido de breve *travelling* sobre as fibras que servirão para recheio de mais um edredom confeccionado pelas mãos das mulheres.

### **5.5 - A trilha sonora**

De um modo geral, no filme etnográfico busca-se o destaque para elementos compositivos de uma *paisagem sonora* (VEDANA, 2010) do campo da pesquisa. O som da máquina de costura, as conversas entre as mulheres, a televisão ligada, uma música que tocava no rádio e até mesmo o som do fio a escorregar no tecido no momento da costura do edredom. Buscou-se utilizar ao máximo elementos sonoros oriundos do trabalho de campo. No entanto, surgiu um problema de ritmo, de fluidez que necessitava ser solucionado. Julguei que o documentário enrijecer-se-ia caso eu usasse mais elementos do trabalho de campo com as mulheres. A saída foi o convite ao violonista Felipe Bischoff para a composição de uma trilha sonora original para marcar sonoramente minha inserção e dar a fluidez que faltava. A trilha foi composta a partir de um estreito diálogo e direção minha e, por sua vez, negociação minha com as mulheres, a título de evitar que tal se tornasse uma externalidade no trabalho.

A composição de Felipe foi crucial para a concretização de momentos mais plásticos no filme, blocos de imagem e som que cumprem função de transição na estrutura do filme através de uma plasticidade visual como no ponto 03:36 com o close nas mãos, tesoura e fibra. No ponto 04:47 quando a tinta vermelha é jogada na água, no ponto 09:30 como inscrição do processo da primeira tela e no ponto 20:08 com um bloco mais lírico sobre a fibra.



Toda a trilha sonora do documentário é diacrítica e estética, desde o som do rádio que as mulheres escutam até a composição musical do violonista, tudo está incorporado ao processo, tudo se adere ao círculo, tudo é vivido.

## **5.6 - Relação entre o documentário e a instalação**

Existe uma relação de interdependência processual entre o filme e a instalação. Um contém o outro. Na medida em que o documentário se propõe ser a descrição do processo, ele deve dar a ver a abertura ao público da instalação etnográfica. Neste sentido, a versão final do documentário só esteve pronta após o lançamento da instalação, com a incorporação de imagens do momento de montagem e abertura. Sendo que na ocasião da abertura ocorreu a exibição pública do documentário e defesa deste trabalho de pesquisa perante a banca examinadora.

Em suma, o documentário pretende ser a descrição do processo etnográfico do qual faz parte. Por isso, imagens da exibição do documentário e abertura da instalação ao público são a tentativa de incorporar ao documentário o máximo do processo do qual ele faz parte.

## 5.7 - Da dimensão da vida vivida

Sentir o ver vazar do olho

Percorrer ouvidos

Transbordar os sentidos.

Compor com os retalhos de tempo,

com eles construir a grande colcha,

a vida é como um grande tecido,

vamos a tecer as relações,

a costurar os sentidos,

alinhar as emoções,

num tecido que também se gasta,

por vezes se rasga.

## 6 - A instalação etnográfica *As mulheres e a fibra: um diálogo entre antropologia e arte.*

“o barro

toma a forma

que você quiser

você nem sabe

estar fazendo apenas

o que o barro quer”

Paulo Leminski

O envolvimento impeliu à definição do objeto da pesquisa e à opção pela inscrição do processo etnográfico visual em uma instalação etnográfica. Foi quando me entreguei ao trabalho de campo, à convivência com as mulheres e a fibra, que surgiram as condições para a produção da instalação. Na interação com as mulheres eu tive acesso à fibra em algumas de suas variadas formas. Em minha casa, durante todo o processo, dediquei-me a ver e rever imagens negociadas durante o trabalho de campo e fazer anotações no caderno, muitas vezes anotações das anotações. Como artista/antropólogo, percebi na fibra a sua enorme potencialidade para uma composição estética.

Em um momento de experimentação plástica em minha casa, construí uma tela com fibra de garrafa PET e tinta acrílica branca. Esta tela, denominada *envolvimento*, é minha afetação em objeto em si. Trata-se de uma alternativa para a intenção de inserir no trabalho a experiência sensível com a fibra. Um bom caminho para a construção colaborativa.

Em uma saída de campo, levei essa tela para as mulheres verem e para conversar com elas sobre essa nova possibilidade, qual seja, a confecção de uma tela acrílica com a fibra de garrafa PET. No início algumas perceberam que se tratava da fibra e outras

não, a uma lembrou uma textura em gesso, a outra restou o olhar silencioso e contemplativo, Cenira então diz “é a lã [fibra] né, mas eu não sei o que que você colocou ali pra ela ficar assim” (CENIRA, 2015). Por fim, revelei a elas como foi usada a fibra e as tintas para a composição da tela *envolvimento*.

As mulheres se interessaram por este novo trabalho com a fibra. Então propus a realização de uma oficina para criarmos uma tela coletiva, utilizando tintas e fibra de garrafa PET. A oficina se insere nesse contexto como recurso metodológico para acessar a percepção sensível das mulheres em relação à fibra, ao proporcionar outra sensibilização delas com aquele material em uma experimentação plástica. Uma experiência sensível coletiva com a fibra. Na perspectiva de não “prescindir do estudo das formas sensíveis através das quais o pensamento humano opera sentido para o mundo” (ROCHA E ECKERT, 2015).

---

E a fibra sobre a tela espera

O gesto e as cores.

Espera a imaginação,

Pois conceituação se há.

Uma casa, uma flor, árvore a frutificar.

Esta forma ainda estranha,

Orgânica e sensível.

Presente do acaso.

[Pois]

O sensível e o inteligível,

Hão de dialogar.

---



*Imagem 16 – as mulheres durante a oficina de construção da tela coletiva.*

Neiva dá a ideia de fazer uma casa, imediatamente acatada pelas demais, e de grande importância simbólica. “Fazer a casa e escrever assim com a coisa [fibra] mesmo, *Art&Mãe*, que é o grupo nosso” (NEIVA, 2015). O uso dos pincéis e tintas. Lúcia comenta o tipo de trabalho “que nunca tinha feito”, assim como para outras era novo aquele momento de produzir uma tela com a fibra. Daquele especial momento de troca fica o aprendizado, a possibilidade de mais um tipo de trabalho com a fibra, “pra nós é bom, nem sempre os mesmos, achar um que venha fazer uma coisa diferente” (PRETA, 2015), um se apropriar, “já serve pra ideia né, pra ter noção que dá pra fazer mais coisa ainda do que a gente já faz” (LÚCIA, 2015), só “se reunir e fazer” (PRETA, 2015).

Foram dois dias de trabalho de campo para a criação da tela coletiva, denominada pelas mulheres de *Art&Mãe*. Algumas se envolveram mais rápido que outras, Cenira invoca a filosofia do “cada um faz uma coisa”, a representação da casa e árvore dão um tom lúdico à atividade. Ludicidade diacrítica se relacionarmos com a filiação do grupo com o movimento pelo direito a moradia, com o fato de elas estarem ali na casa de Cenira. A proposta delas foi de representação sua ali a produzir com a fibra dentro da casa. Indícios da tela como uma paisagem. Uma paisagem imaginada com tintas e fibras. Uma reflexão mais aprofundada sobre a representação da casa em casa consta no item *1.3 A casa*.

Portanto, a oficina foi um momento do processo etnográfico que consagra a imaginação criadora com o brotamento da forma sensível como parte integrante da formulação do conhecimento antropológico. Pois, segundo Rocha e Eckert (2015),

---

”a imaginação não se opõe ao real, uma vez que a função fantástica que ela realiza acompanha o engajamento mais concreto das ações do homem no mundo, sendo centro de dispositivos de saber, da estética ao conhecimento e dos seus dispositivos éticos à política” (ROCHA E ECKERT, 2015, p.29).

---

Ainda sobre a tela construída coletivamente, sobre imagem, imaginação e imaginário, Cenira nos conta:

---

“que nem diz a Marilene ‘ah, mas eu não vejo flor, eu não vejo não sei o quê...’ eu disse não, é o imaginário de cada pessoa que fez o quadro né, que fez a tela, cada um imaginou e fez, você pode imaginar qualquer outra coisa, cada um imagina o que olha ali né” (CENIRA, 2015).

---



*Imagem 17 – detalhe da tela coletiva Art&Mãe.*

Com o brotamento das telas todo processo passa a corroborar para a concepção da instalação etnográfica. Construí junto com as mulheres a ideia de uma instalação com a fibra esticada no espaço, mais as telas, fotos e artigos confeccionados por elas com a fibra de garrafa PET.

---

A instalação etnográfica *As mulheres e a fibra* possibilita uma reflexão sobre a relação entre ciência e arte. A forma como se configurou a etnografia com o grupo *Art&Mãe* impele a uma visão dialógica dessa relação. Por muito tempo ciência e arte foram vistos como separadas, próximas nos momentos de classificação e separadas nas suas formas de apresentação. Uma divisão que vem sendo questionada tanto por artistas quanto por antropólogos (as) que enxergam como potente a combinação de forças entre ciências humanas e artes.

Neste contexto, George Marcus busca mostrar como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. A partir do exemplo do cenógrafo venezuelano Fernando Calzadilla e sua experiência de trabalho de campo como condição para a elaboração da cenografia de *A casa de Bernarda Alba*, de García Lorca. O cenógrafo conta que passou três meses convivendo em comunidades do interior, “seu relato do período que passou nessas cidades assemelha-se em muito com a experiência inicial de pesquisa de campo na *mise-en-scène* malinowskiana” (MARCUS, 2004, p.153).

Um reflexo da forma como o que era uma peculiaridade metodológica da antropologia tornou-se moda no mundo das artes e humanidades. A pesquisa de campo deixou de ser uma característica do trabalho antropológico e passou a ser utilizada, reformulada, conforme cada caso, por outras áreas da produção de conhecimento. Na antropologia, as críticas de *Writing Culture* dirigiram-se menos à pesquisa de campo que à escrita etnográfica. Segundo o autor,

---

“a reflexividade crítica foi o meio de tornar visível e, deste modo, apontar para além dos tropos da escrita etnográfica, mas ao invés de romper com a *mise-en-scène* da pesquisa de campo, como o cronotopo a partir do qual toda esta escrita é imaginada, ela terminou por reforça-la e foi por ela ludibriada” (MARCUS, 2004, p.136).

---

As apropriações artísticas do método etnográfico, sobretudo a partir de meados dos anos 1990, indica um caminho para se pensar a reinvenção da cena tradicional da pesquisa de campo em antropologia. Da mesma forma na antropologia dialoga-se com formas de expressão e interpretação apresentadas por artistas visuais. Um bom exemplo é o uso da imagem, fotográfica e fílmica, na pesquisa antropológica e as exposições etnográficas.

---

Neste contexto, a questão da apropriação constitui o motor epistemológico do diálogo entre antropologia e arte. São muitos os pontos de contato objetivo entre um campo e outro, como o caderno de campo na antropologia e o caderno de anotações e esboços nas artes, ou a prática de residência artística<sup>9</sup> com a prática de campo antropológico, assim como a participação de ambas no esquema de releituras, citações e referências. Há um compartilhamento da mesma dimensão prática das atividades, “com base nesse diálogo prático, as diferenças entre arte e antropologia deixam de ser barreira para contribuir diretamente ao desenvolvimento e afinamento das metodologias de pesquisa nos dois campos” (MALYSSE, 2005, p. 741).

Na etnografia com o grupo Art&Mãe, o diálogo entre antropologia e arte está presente nas formas de fazer e apresentar o trabalho de pesquisa. Mostra-se fundamental para a compreensão da experiência sensível com a fibra como parte do trabalho etnográfico.

Dentro deste escopo, a instalação etnográfica *As mulheres e a fibra* é uma forma de apresentar o trabalho de pesquisa em antropologia. Foi elaborada a partir de uma relação dialógica entre antropologia e arte. É resultado da busca de uma apresentação sensível que traduza o universo de significação do qual participamos, eu e as mulheres, no convívio do trabalho de campo. Assim, a sensibilidade é aguçada pela atmosfera da instalação, que inclui a articulação entre diferentes processos de abstração em distintas formas de linguagem, o vídeo, as fotografias, as telas. A ressignificação do produto resultante dos trabalhos das mulheres com a fibra e a própria fibra de garrafa PET disposta no espaço.

---

<sup>9</sup> Imersão que o artista faz, por exemplo, em uma comunidade para explorar o universo simbólico do grupo e produzir algo com esse material.





*Imagem 18 – Cenira e Preta participam da montagem da instalação na Galeria Olho Nu.*

A partir de uma parceria com o NAVISUAL/UFRGS, viabilizei a montagem da instalação etnográfica *As mulheres e a fibra* na Galeria Olho Nu - IFCH/UFRGS.

De modo a cumprir com uma dinâmica de (re)negociação continuada de sentido da produção etnográfica com as mulheres do grupo Art&Mãe, negociei com elas na casa de Cenira o projeto expográfico da instalação, o qual foi entregue à coordenação da galeria como condição do edital para ocupação daquele espaço expositivo. Viabilizei também um carro da UFRGS para transportar as mulheres até a galeria, para que estivessem presentes nos dias da montagem e de abertura.

A presença das mulheres no momento da montagem foi de suma importância, na ocasião elas puderam negociar ativamente a montagem da instalação comigo e com a equipe NAVISUAL/UFRGS. Juntos compusemos quadros com as fotografias, decidimos onde fixar cada tela, cada quadro de fotografias e as fibras no espaço.



*Imagem 19 – Cenira e Preta no momento de compor com as fotografias da instalação.  
Foto: Fabrício Barreto.*

Para o lançamento da instalação foi organizado um evento<sup>10</sup>, o qual iniciou com a exibição do documentário etnográfico *As mulheres e a fibra*, conforme dá a ver a imagem a seguir.



*Imagem 20 – exibição do documentário etnográfico *As mulheres e a fibra*.*

---

<sup>10</sup> O cartaz de divulgação do evento consta nos anexos deste texto.

Após a exibição do documentário, seguiu-se a apresentação deste trabalho de pesquisa à banca examinadora, composta pelos professores Caleb Faria Alves, Cornelia Eckert e Maria Eunice Maciel. Cenira foi convidada também a compor a mesa, como porta-voz do grupo *Art&Mãe* e do MNLM. Cenira fez a fala de abertura, comentou um pouco sua trajetória pessoal, a minha performance como etnógrafo durante o processo e a importância dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo e da etnografia com ele. Era ali a figura da mãe heroína lutadora e sensível. Após sua fala, uma fala minha abriu para as arguições da banca.

A presença não só de Cenira na mesa, mas de outras das mulheres do grupo na plateia do auditório deu certamente outro tom ao evento, muito distinto do que se espera de uma defesa de TCC. A banca ficou visivelmente lisonjeada com sua presença e dialogou com elas, Cornelia Eckert, por exemplo, fez uma pergunta diretamente à Cenira durante a banca.



*Imagem 21 – em primeiro plano as mulheres do grupo Art&Mãe assistem na primeira fila a apresentação do trabalho de pesquisa. Em segundo plano, compõem a mesa da esquerda para a direita: Maria Eunice Maciel, Cornelia Eckert, Caleb Faria Alves, Cenira Vargas da Silva e Diogo Dubiela. Foto: Fabrício Barreto.*

A banca é que se retirou, por um momento, para a formulação do conceito, cuja anúncio abriu, por fim, o *vernissage* de lançamento da instalação etnográfica.



*Imagem 22 – lançamento da instalação etnográfica As mulheres e a fibra. Foto: Fabrício Barreto.*

Indícios visuais de vida vivida. O processo etnográfico em questão caracteriza-se como um movimento de sensibilização do etnógrafo, da interlocução na pesquisa e de quem vê o resultado da etnografia visual. Uma forma sensível e dialógica entre o estético e o diacrítico, envolvimento e ética, antropologia e arte.

Todas as dimensões abordadas no decorrer do processo compõem uma política. Cabe ressaltar que a presença das mulheres do grupo *Art&Mae* no evento na universidade para a apresentação do trabalho de pesquisa e lançamento da instalação etnográfica *As mulheres e a fibra*, consiste na presença de mulheres, muitas vezes negras, residentes de um bairro popular da cidade e que dificilmente acessam o espaço da universidade. Uma ausência que gera estranhamento, pois a própria Cenira em sua fala comentou o certo embaraço, aquilo de ficar meio sem jeito quando a gente chega a um espaço por onde quase nunca caminhamos, por não conhecermos, portanto, as exigências comportamentais, as regras de como se portar, que existem, embora sutis.

Embaraço advindo do encontro de mundos. Também eu assim fiquei quando do início do processo de interação com elas.

No entanto, o embaraço mais uma vez foi superado, as mulheres empoderadas se representaram, representaram seu movimento e seus trabalhos com a fibra, porque o evento, assim como todo o resto da etnografia, foi construído junto com elas, e mobilizou redes minhas e delas, e o encontro daquela terça-feira, assim como nas demais, também terminou com um lanche.



*Imagem 23- Diogo Dubiela e as mulheres do grupo Art&Mãe – Cooperativa 20 de Novembro/MNLM, na entrada da Galeria Olho Nu – NAVISUAL/IFCH/UFRGS. Foto: Fabrício Barreto.*

“A arte pra mim é uma cultura, que a pessoa aprende” diz Preta, “é mais uma loucura que a gente tá exercendo, pro lado do bem” comenta Lúcia, “a gente imagina e produz uma arte, até nossa vida é uma arte” conclui Cenira.

“ Marginal é quem escreve à margem,  
Deixando branca a página  
para que a paisagem passe  
e deixe tudo claro à sua passagem.

Marginal, escrever na entrelinha,  
sem nunca saber direito  
quem veio primeiro,  
o ovo ou a galinha.”

Paulo Leminski



*Imagem 24 – a instalação etnográfica As mulheres e a fibra exposta na Galeria Olho Nu/IFCH/UFRGS. Porto Alegre, 15 de dezembro de 2015.*

## 7 - Considerações finais

Confesso que vivi um processo etnográfico urbano e visual com as mulheres do grupo *Art&Mãe*, vinculado à *Cooperativa 20 de Novembro* do *Movimento Nacional de Luta pela Moradia* (MNLM), no bairro Bom Jesus em Porto Alegre. O envolvimento com o trabalho de campo impeliu-me a compreender o grupo como uma forma de sociabilidade feminina, que tem como espaço de referência a casa da interlocutora principal Cenira. De tudo, ressalto que o pertencimento ao grupo é engendrado pelo fato de ser mulher e participar daquela forma de sociabilidade feminina em um espaço de liberdade de gênero, apoio mútuo, cooperação e autonomia através de trabalhos com a fibra.

O processo etnográfico vivido esteve o tempo todo embebido de uma dinâmica de (re)negociação continuada de sentido da imagem, que dilui os dilemas da recepção em relação à produção finalizada, espalha a restituição no curso do processo, descristaliza-a, resitua-a de maneira a dissolvê-la. Uma dinâmica que caracteriza a conquista do consentimento. Consome, mas também consoma.

A instalação etnográfica *As mulheres e a fibra* é uma forma de apresentar o trabalho de pesquisa em antropologia. Foi elaborada a partir de uma relação dialógica entre antropologia e arte. É resultado da busca de uma apresentação sensível que inscreva o espaço de intersubjetividade construído por eu e as mulheres no convívio do trabalho de campo, onde se reinventa a disciplina antropológica, através da articulação de diferentes movimentos de abstração em distintas formas de linguagem.

Arte é.

## Referências

ACHUTTI, L. E. R. Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Tomo Editorial: Palmarinca, 1997.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *In: Revista Visagem – Antropologia visual e da imagem.* Vol.1, n. 1, p. 219-222, março 2015.

BARROS, M. Poesia completa. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, R. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BLAZUS, P. O. ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. Fotoetnografia da Biblioteca Jardim. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Tomo Editorial, 2004. 319 p. *In: Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 12, n. 25, p. 301-306, jan./jun. 2006.

BOURDIEU, P. A distinção: crítica social do julgamento. 2 ed. Ver. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BRANDAO, C. R. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. *In: Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 18, p. 27-54, 2004.

CLIFFORD, J. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRJ, 1998.

DA MATTA, R. A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DE CERTEAU, P. A invenção do cotidiano. 17 ed. Petrópolis: Vozes, 2011. v. 2.

DE FRANCE, C. Do filme etnográfico à antropologia fílmica. Campinas: editora da Unicamp, 2000.

DIAS, D. M. Imagens que agem: produção audiovisual e o paradigma pós-interpretativista. *In: PROA – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n.02. 2010. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/proa>



FIELD, S. Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FRUGOLI JR. H. Sociabilidade urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, C. Obras e vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

GODOLPHIN, N. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem. *In Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 161-185, jul./set. 1995.

HEIDER, K. “Uma história do filme etnográfico”: Cadernos de Antropologia e Imagem. Número 1, Rio de Janeiro, UERJ, 1995.

LEMINSKI, P. Toda poesia. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, C. Água viva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAGNI, C. T. Apresentação. *In Tessituras*. Pelotas, v.2, n. 2, p. 4-10, jul/dez 2014.

MALYSSE, S. Entre arte e antropologia: diálogos e apropriações. *In Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 48, n. 2, p. 739-747, dez 2005.

MARCUS, G. E. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, v. 47, n. 1, p. 133-158, jan. 2004.

MARTINS, J. S. Sociologia da fotografia e da imagem – 2 ed. – São Paulo: Contexto, 2011.

MASOTTA, C. ¿Quién necesita imágenes? Notas sobre la ansiedad etnográfica. *In: Revista Iluminuras*. V. 14, n. 32. 2013. ISSN 1984-1191. p. 30-42. (publicação eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS). Disponível em <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/>

MAUSS, M. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

---

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NOVAES, S. C. A construção de Imagens na pesquisa de campo em antropologia. *In: Revista Iluminuras*. V. 13, n. 31. 2012. ISSN 1984-1191. p. 11-29. (publicação eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/>

PEIRANO, M. Uma antropologia no plural: três experiências contemporâneas. Brasília: Ed. da UnB, 1992.

PEIXOTO, C. A antropologia visual no Brasil. *In Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 1, 1995, p.75-80.

RIBEIRO, J. S. Jean Rouch – Filme etnográfico e Antropologia Visual. Doc On-line, n. 03, dez-2007. Edição eletrônica.

ROCHA, A. L. C., ECKERT, C. A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas. Brasília: ABA, 2015.

SILVA, T. C. Registro fotográfico e a dinâmica das negociações na construção da etnografia: minhas experiências com a pesquisa “Bonecas Karajá”. *In: Revista Iluminuras*. V. 14, n. 32. 2013. ISSN 1984-1191. p. 170-192. (publicação eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/>

SILVA, M. A. Eduardo Coutinho e o cinema etnográfico para além da antropologia. *Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da UFMA*, ano XIX, n. 7, jan/dez de 2010. Edição eletrônica.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. *In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

SINGER, P. I. Introdução à economia solidária. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2002.

TARKOVSKI, A. Esculpir o tempo. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VALE, A. F. C. Por uma estética da restituição: notas sobre o uso do vídeo na pesquisa antropológica. *In Tessituras*. Pelotas, v. 2, n. 2, p. 162-200, jul/dez 2014.

VEDANA, V. Territórios sonoros e ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana. *In* Revista Iluminuras, vol. 11, n. 25, 2010.

VELHO, G. Observando o familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira (org). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

VELHO, G. Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

## Anexos

### Anexo 1: reportagem sobre o grupo *Art&Mãe* no jornal impresso Diário Gaúcho.

RECICLAGEM CRIATIVA

# Mãos unidas por uma causa

**RESUMO DA NOTÍCIA**

Projeto de produção artesanal iniciado há 28 anos na Vila das Laranjeiras, Morro Santana, em Porto Alegre, se expandiu e hoje atua também no Bairro Bom Jesus.

**ALINE CUSTÓDIO**  
aline.custodio@diariogaucha.com.br

**D**a ideia de transformar em peças únicas as sobras que iam para o lixo, surgiu há 28 anos o grupo Arte Mãe, formado por donas de casa dispostas a tornarem-se artesãs. Iniciado com 18 mulheres na Vila Laranjeiras, no Morro Santana, Zona Leste da Capital, o projeto se expandiu há cinco anos para o Bairro Bom Jesus, na mesma região, onde vai além da renda extra para mais 24 artesãs e costurinhas.

Dessas mãos ágeis, surgem travesseiros, edredons, pufes e colchonetes recheados com fibras de garrafas

pet, doadas por uma indústria têxtil de Sapucaia do Sul. Há, ainda, quem produza em crochê os jogos de cozinha e de banheiro.

● **"Somos como uma família"**

— Quem sabe, ensina. Quem não sabe, aprende. Somos como uma família — declara uma das idealizadoras do grupo, Ceníra Vargas da Silva, 48 anos.

Cansada de não ter outra ocupação que não fosse cuidar da família, a dona de casa Jussara Costa da Silva, 59 anos, procurou o Arte Mãe para fazer

crochê. Hoje, ajuda do enchimento de almofadas até a costura de edredons.

— Isso aqui (o grupo) se tornou a minha terapia — resume.

Ao perceber a falta de alternativas de trabalho para as mulheres da região, Ceníra começou a filial do Arte Mãe com apenas quatro mulheres.

Hoje, ela se divide entre as duas unidades. No inverno, as vendas aumentam com os pedidos de edredons, nos valores de R\$ 70 (soteiro) e R\$ 80 (casal).

**AJUDE**

- O grupo aceita doações de agulhas de costura, de tricô e de crochê, cordões, linhas, fios de lã, tecidos, fibras de garrafas pet (produzidas por indústrias locais) e de máquinas de costura.
- As garrafas pet são lavadas e processadas para só então serem extraídas as fibras. São necessárias 25 garrafas de 2l para a fabricação de 1kg de fio.
- Para encomendas de edredons, colchonetes, lençóis, almofadas, travesseiros, pufes, jogos de cozinha e banheiros, ligue para 9264-5088.



Ceníra (à frente) e as mulheres do Bairro Bom Jesus

Anexo 2: cartaz de divulgação do documentário etnográfico *As mulheres e a fibra*.



Arte gráfica: Júlia Mistro.

Anexo 3: cartaz de divulgação do evento de lançamento da instalação etnográfica *As mulheres e a fibra*.

EXPOSIÇÃO ETNOGRÁFICA  
**AS MULHERES  
E A FIBRA**

Diogo Dubiela

**Exibição do documentário etnográfico**  
**15 de dezembro • 18h**  
Mini auditório  
do IFCH UFRGS

**Exposição etnográfica**  
**15 de dezembro • 18:30h**  
Abertura da exposição  
Visitação: 16 de dezembro de 2015  
à 31 de março de 2016  
das 8h às 20h  
Galeria Olho Nu

localização: Prédio 43322 - Pav 2  
IFCH - Campus do Vale - UFRGS  
Av. Bento Gonçalves, 9500 - Porto Alegre

APOIO:

 **UFRGS**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO GRANDE DO SUL

 **IFCH**  
Instituto de Filosofia  
e Ciências Humanas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Arte gráfica: Júlia Mistro.

**Anexo 4: reportagem sobre a instalação etnográfica *As mulheres e a fibra* no jornal online Sul21.**

Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/instalacao-etnografica-retrata-trabalho-de-mulheres-para-transformar-fibras-de-garrafas-pet-em-edredons/>

**Anexo 5: reportagem sobre a instalação etnográfica *As mulheres e a fibra* no site da UFRGS.**

Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ufrgs/noticias/201cas-mulheres-e-a-fibra201d-e-tema-de-instalacao-etnografica>

---