

## Imágenes fotográficas, ética y educación: itinerario posible desde la narrativa de cartoneras.

### Photographic images, education and ethics: possible itinerary from trash pickers' identity narrative

Leandro Rogério Pinheiro<sup>a</sup>, Cassiano Pamplona Lisboa<sup>a</sup>, Márcio Freitas do Amaral<sup>a</sup> y Tiago Daniel de Mello Cargnin<sup>b</sup>

<sup>a</sup>Departamento de Estudos Básicos, Faculdade de Educação, Prédio 12201, Av. Paulo Gama, s/n CEP 90046-900 - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (Brasil)

<sup>b</sup>Centro Universitário La Salle – UNILASALLE, Av. Victor Barreto, 2288, Centro, CEP 92010-000 - Canoas/RS (Brasil).

E-mail: leandropinheiro75@gmail.com; cassiano.lisboa@gmail.com; mfamaral@gmail.com; tiago\_cargnin@yahoo.com

#### Información del artículo

Recibido 3 Mayo 2011  
Recibido en forma revisada  
8 Julio 2011  
Aceptado 28 Julio 2011

#### Palabras Clave:

Educación ciudadana;  
Identidad cultural; Ética;  
Fotografía;  
Mujeres Trabajadoras

#### Keywords:

Civic education; Cultural  
identity; Ethics;  
Photography; Women  
workers

#### Resumen

Este artículo presenta análisis relacionados con la elaboración y utilización de imágenes fotográficas, resaltando sus repercusiones éticas y educativas. Lo hará problematizando los resultados de una investigación realizada con cartoneras<sup>1</sup> de la ciudad de Porto Alegre, sur de Brasil, en el primer semestre de 2010. Tal proyecto buscaba comprender cómo las cartoneras utilizaban imágenes (fotográficas) en la caracterización de sus actividades cotidianas, considerando estas actividades en un proceso educativo de construcción de narrativas identitarias. Observando las trayectorias y las redes de sociabilidad/solidaridad que constituyen el acto de narrar, buscamos establecer diálogos desde las fotografías hechas por estas trabajadoras, descubriendo una práctica formadora desde la cual planteamos la relación entre educación, ética y producción de imágenes, reconociendo las especificidades culturales de sus fotografías.

#### Abstract

This paper presents some analyses related to the production and use of photographic images and points out their ethical and educational impact. The results of a survey carried out with trash pickers from the city of Porto Alegre-RS (South of Brazil) in the first half of 2010 are presented. The project aimed at understanding how the trash pickers used photographic images in the characterization of their everyday activities, considering them as an educational process of identify narrative construction. Looking at the trajectories and the sociability/solidarity networks which make up the act of narrating, it was sought to establish dialogues from the photographs taken by the workers. It is glimpsed a formation practice which considers the relationship among education, ethics, and production of images, recognizing the cultural specificities of their photographs.



## 1. Introducción

Este texto presenta una serie de análisis relacionados con la producción y utilización de imágenes fotográficas, resaltando sus repercusiones educativas y éticas. Lo hará problematizando los resultados de una investigación realizada con cartoneras<sup>1</sup> de la ciudad de Porto Alegre, sur de Brasil, en el primer semestre de 2010. De manera general, estas trabajadoras lograron cierta visibilidad en las últimas décadas a consecuencia del modelo de producción y consumo que nuestra sociedad ha construido, así como de las reflexiones sobre las condiciones de sostenibilidad de nuestro sistema económico.

Lo que presentaremos aquí atiende al objetivo de «comprender cómo las cartoneras utilizan imágenes (fotográficas) en la caracterización de sus actividades cotidianas, considerando estas actividades en un proceso educativo de construcción de narrativas identitarias<sup>2</sup>». Observando las trayectorias y las redes de sociabilidad/solidaridad que constituyen el acto de narrar, buscamos establecer diálogos desde fotografías de elementos que componen el día a día de estas trabajadoras, vislumbrando así una práctica formadora.

Consideramos la hipótesis de que vivir en una sociedad culturalmente organizada desde la utilización intensa de imágenes, establece de manera bastante explícita la implicación ética de los usos de la estética, así que, podríamos decir, elaborar fotografías conlleva una forma de hacer política en el día a día. Nuestro argumento merece una explicación detallada y la intentaremos ofrecer comentando los referentes que nos orientan sobre las nociones de «identidad», «imagen», «fotografía» y «ética». Tras presentarlas, narraremos las condiciones y actividades de la investigación, llegando así a nuestras inferencias preliminares sobre la relación social con la imagen fotográfica.

## 2. Sobre los referentes y el método

### 2.1. Educación e identidad: relaciones desde la práctica narrativa

Comprendiendo la educación como una práctica realizada más allá de las actividades escolares, desarrollada en distintos espacios u organizaciones de la sociedad, nos acercamos a lo que explica Brandão (2005) sobre la diversidad de «situaciones sociales de aprender-enseñar-aprender». Tal interpretación nos pone delante una idea, según el cual la formación del sujeto se ve organizada desde muchas actividades y pertenencias, siendo la relación «sujeto-contextos» un vector importante para el análisis de la construcción de identidades.

Fijándonos en las trayectorias de los sujetos y en la manera cómo ellos establecen relaciones, que también son formadoras de su campo de acción, se pueden ver rasgos del espacio social como constitutivos de una «identidad narrativa», «*que vuelve posible a los sujetos (inmersos en la historia y en el lenguaje) agenciar los hechos según una perspectiva de comprensión del mundo, la cual desea comunicar cierta experiencia personal y social*» (Carvalho, 2003: 296)<sup>3</sup>. Esta asociación propone, entonces, rescatar los contextos histórico-culturales específicos de los sujetos, así como sus singularidades y sus redes de relación, percibiendo sus (re)construcciones en el campo.

Así, la identidad narrativa está relacionada a una acción de construcción de «biografía», o sea, historias de vida en su perspectiva más amplia: relatos orales, entrevistas prolongadas, descripción de trayectorias, registros fotográficos y otros (Eckert, 1994; Marre, 1991), operando bajo la idea de que los individuos son atravesados por movimientos culturales y por procesos históricos que influyen la forma

<sup>1</sup> En Brasil, cartoneras son las trabajadoras que sobreviven de la recolección, selección y comercialización de materiales reciclables y, en muchos casos, se organizan en grupos, buscando eficacia productiva y política en la demanda por sus derechos.

<sup>2</sup> Aquí, utilizamos el término «identitário/a» para mencionar lo característico o relativo a la identidad.

<sup>3</sup> Señalamos que la noción «identidad narrativa» fue utilizada por Isabel Carvalho en el análisis del campo ambiental a partir de las contribuciones de Paul Ricoeur, más específicamente de: Ricoeur, P. (1994). *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus. Observación: en esta cita, como en otras incluidas a lo largo del texto, la traducción fue realizada por los autores del artículo.

de narrarse a ellos mismos. Siendo así, consideramos que la observación de las condiciones objetivas de pertenencia del sujeto a través de las narrativas, elabora y revela, en aproximación a las contribuciones de Pierre Bourdieu, cierta «*relación de encantamiento en un juego que es el producto de una relación de complicidad ontológica entre las estructuras mentales y las estructuras objetivas del espacio social*» (1996:139-140), refiriéndose al vínculo recursivo entre sujetos y campo de acción, lo que aportaría instrumentos para «naturalizar» y, también, para reflexionar sobre la convivencia.

Asimismo, Bourdieu destaca que la participación en el espacio social y, podríamos añadir, en las prácticas formativas que este instituye, se daría desde relaciones de disputa, según el *quantum* de «poder sobre el campo (en determinado momento) y, más precisamente sobre el producto acumulado del trabajo pasado, luego sobre los mecanismos que contribuyen para garantizar la producción de una categoría de bienes» (Bourdieu, 2007:134). Una vez articulados al campo, establecemos estrategias de disputa por los recursos disponibles en el *locus* de actuación, participando de la configuración de lo social mientras reescribimos nuestra toma de posición.

Es así que comprendemos la narrativa más allá del testimonio personal: como fuente de caracterizaciones colectivas y sociales, incluyendo ahí las condiciones de poder. Comprendido de esta forma, el autorrelato, constitutivo de una «identidad narrativa», puede ser interpretado como señala Isabel Carvalho: «(...) un *locus privilegiado de encuentro entre la vida íntima del individuo y su inscripción en una historia social y cultural. La biografía, volviéndose discurso narrado por el sujeto autor y protagonista, establece siempre un campo de negociación identitaria.*» (Carvalho, 2003:284).

De la comprensión de «identidad» que planteamos aquí debemos pasar a su relación con la producción de imágenes, bastante evidenciada en la sociedad contemporánea, y cuya articulación merece ser detallada antes de acercarnos al análisis de registros fotográficos.

## 2.2. Entre imágenes e identidades: la práctica fotográfica

Creemos que Barthes (2004) nos presenta un argumento en el cual podremos basar la relación entre la construcción de identidades y la producción de imágenes. El autor afirma: «[la] *imagen [es] aquello que yo entiendo que el otro piensa sobre mí*» (2004: 440), por lo cual podríamos considerar que creamos una representación (con unidad y durabilidad relativas) sobre nosotros en la interacción con otras personas. Tal configuración imaginada conlleva, además, signos visuales apropiados en el día a día, como si tuviéramos una autodefinición manifestada como un dibujo, como una escena visualizada.

Imaginar admite, así, la doble vía productiva de la relación 'sujeto-contextos', de modo que se constituye como proceso en que se aprehenden signos del entorno, interpretándolos, para devolverlos involucrados en una narrativa socio-personal, que supone una toma de posición del sujeto en los usos cotidianos de lo imaginado y de la imagen. Por lo tanto, imagen no es solo un artefacto o una forma de registro (a ejemplo de las fotografías), sino el resultado de una capacidad cognitiva y de una producción identitaria cultural. Más aún sobre nuestra interacción con las imágenes (artefactos), Manguel (2001) nos dice que sólo podemos ver lo que, en alguna forma, ya vimos antes, o sea, reconocemos solamente cosas para las cuales ya tenemos imágenes identificables. Y cuando logramos hacerlo, calificamos lo que vemos ubicándolo en nuestras narrativas.

Llevemos ahora esa inferencia a la realidad que vivimos hoy. La ampliación y fragmentación de las realidades operada por la «industria» de la imagen ha convertido mucho de las cosas en espectáculo. A diario, las personas son sometidas a un «torrente» de imágenes que se suceden en ritmo frenético. En ese presente continuo-discontinuo, en el cual las imágenes son consumidas sin que haya tiempo para establecer relaciones entre ellas, la memoria tiene debilitado su lugar. Por otra parte, las imágenes (y las fotografías entre ellas) se vuelven importantes artefactos de comunicación y delimitación de las realidades, contribuyendo para lo que se comprende como existente o no, verdadero o no. Producir registros visuales para mostrar/comunicar implica un modelo imaginado, reconocido como «normal».

Los artefactos en imagen, como otros, comunican desde y hacia patrones de representación, operando como ciertos llamamientos estéticos morales (ejemplo de *spots* publicitarios), cuyas influencias educativas y políticas también podríamos considerar. Y las fotografías, en el ínterin, participan en la composición de lo que vemos y de lo que utilizamos para definirnos, identificarnos: las fotografías trabajan como tecnología de la imaginación. En el libro *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*, Sontag (2008) empieza uno de los capítulos con un aforismo: «Fotografía es, antes de todo, un modo de ver» (2008: 137). La realidad es revelada a través de imágenes y, por lo tanto, se presenta en múltiples facetas, inagotable, inaprehensible. En las palabras de la autora, «la cámara define para nosotros lo que permitimos que sea 'real' –y, al mismo tiempo, echa para adelante continuamente las fronteras de lo 'real'» (Sontag, 2008: 138).

Por su lado, Berger (2001) llama la atención sobre el hecho de que la fotografía atomiza y controla la realidad, con potencialidad para delimitarla, definirla. Según el autor, a mediados del siglo XX la fotografía ya desempeñaba esta función. Las imágenes vehiculadas como medio de propaganda, al mismo tiempo amplían lo real por la multiplicación de los puntos de vista (siempre socialmente ubicados) y lo fragmentan. Aquello que emerge pasa a existir efectivamente –aunque de forma discontinua. Ya lo que no logra diferencia de los fotógrafos y/o elaboradores de imágenes, desaparecería antes de siquiera existir. En ambos, los esquemas, la apariencia (visibilidad) y la realidad se confunden. «La definición de la persona y de las relaciones sociales, en la modernidad, se volvió dependiente de imágenes y del encuadramiento de lo visto en lo imaginado. Por cuanto la imagen es estereotipada es hoy mediación esencial de la vida social.» (Martins, 2009: 47).

La fotografía, observada como un sistema de elaboración de realidades, se configura en dos procesos cruciales: la producción de la imagen fotográfica y su interpretación. La relación del fotógrafo con la realidad está enmarcada por la mediación intrínseca de sus creencias, referencias e intenciones – conocidas y desconocidas, conscientes e inconscientes–; factores presentes en toda y cualquier interpretación (Andrade, 2002). Si el acto de fotografiar ocupa lugar privilegiado en la producción de la realidad, naturalizando la verosimilitud como «verdad de los hechos», no es raro ignorar que la fotografía misma se presenta como una versión de los hechos, cuando el fotógrafo elige el ángulo para registro o los sujetos y objetos que deben estar en la imagen. Además del rol de quién fotografía, se puede añadir los intereses del fotografiado en su contexto temporal: detalles como la manera de sentarse y trajes, utilizados en muchas de las fotografías a lo largo del siglo XX, eran producidas para el momento del registro, como hecho extraordinario, distinto del quehacer cotidiano (Bourdieu, 2006).

Martins (2009) refiere que la verosimilitud de la fotografía no puede ser considerada como registro documental de la realidad. Las características sociotécnicas del quehacer fotográfico (perspectiva, profundidad, plan, etc.), sumadas a los condicionamientos sociales y culturales ya mencionados, limitan y potencializan la imagen fotográfica como una forma narrativa específica. Es así que la fotografía no es la «congelación» de lo «real», sino el encuentro de varias temporalidades (la del fotógrafo, de los fotografiados, de los objetos del escenario, etc.), condensadas para una lectura peculiar. «La fotografía es más un indicio de lo irreal que de lo real, más supuestamente real encubierto y decodificado por el imaginario, por los productos del auto-equívoco necesario y propio de la reproducción de las relaciones sociales.» (Martins, 2009: 28).

Frente a la perspectiva esbozada hasta este punto, nos preguntamos sobre las posibilidades para una práctica fotográfica alternativa a los usos corrientes. O, en lo concerniente a las articulaciones entre educación, identidad y ética: ¿desde qué otros modos la producción de imágenes podría ser pensada? Y, por consiguiente, ¿cómo la utilización de la fotografía podría contribuir para la relectura de realidades diversas (en relación a las cuales el educador se ubica)? Desde ahí, teníamos el reto de problematizar interpretaciones y construcciones elaboradas en el proceso de fotografiar, reflexionando aproximaciones entre educación, imagen y ética. A continuación, hablaremos de estas reflexiones.

### 2.3. Ética y educación desde la fotografía

Durante mucho tiempo la noción de visión estuvo asociada a la «verdad», y por esta razón se atribuyó a la fotografía el estatus de expresión exacta e imparcial de la realidad social, razón por la cual ha asumido cierto carácter documental. Sin embargo, aunque esté muy cercana al registro de evidencias, las fotos presentan solo una objetividad ficticia, a medida que el lente posibilita muchas «deformaciones» de la realidad. Según hemos argumentado, la imagen no es producida solamente por la cámara fotográfica. Las elecciones hechas delimitan lo que está en primer plano, lo que compone el fondo, el ángulo, la luz, los encuadramientos, entre otros aspectos que determinan la captura de la imagen, y de esta manera se imponen normas y valores a todo lo fotografiado. Aunque algunos piensen que al fotografiar estén retratando la realidad, en verdad ese ejercicio no pasa de una interpretación del fotógrafo sobre la misma. Aun cuando sea de esta manera, Caetano (2007) afirma que la fotografía puede así volver accesibles los esquemas mentales de quien fotografía, precisamente por constituir una representación de la imagen que los individuos hacen de sí mismos y de las realidades en las cuales están insertados. De este modo, la fotografía se vuelve artefacto interesante para prácticas educativas y para reflexiones y narrativas identitarias, considerando aun las repercusiones para el debate sobre ética.

Como ya nos lo ha señalado Barthes (1984), todo cambia cuando somos observados a través del objetivo fotográfico. Normalmente, ser fotografiado no es cosa hecha sin preparación de quien va a serlo, o sea, hay cierta convención a acordar: «sin que uno se prepare no se le puede fotografiar». Esta condición extraña de los registros visuales nos habla del lugar social de la fotografía en nuestra sociedad. Lo verosímil tiene estatus de verdad y la fotografía sostiene la práctica de hacer registros para la posteridad, siendo herramienta para que los otros nos vean como nos gustaría que nos percibieran.

Cuando miramos una imagen, no necesitamos imaginar lo que ya está o, en las palabras de Barthes, «*diríamos que la fotografía siempre trae su referente*» (1984: 15). Entonces, el registro visual, a diferencia del registro escrito –texto–, interpone un límite imaginativo inicial. Sin embargo, la imagen dispone de varios puntos para empezar una «lectura», como si fueran múltiples íconos de acceso: la interpretación de la imagen se vuelve, entonces, no-lineal, ambigua y polisémica (Penn, 2002). Así, el debate desde fotografías puede traer narrativas e interpretaciones múltiples, mostrándonos (y, a veces, enseñándonos) otras maneras de ver algún hecho o alguna cosa. Pensemos ahora si lo hicimos [cuidado! ¿hicimos qué?] desde registros producidos por los sujetos, o sea, por aquellas fotografías que se tomaron sabiendo que serían vistas, aquellas que se hicieron para contarnos algo: lo imaginado antes de la fotografía (por fotógrafo y fotografiado), el registro hecho y la interpretación del Otro<sup>4</sup> se ponen a dialogar y las miradas pueden cambiar, construyendo un momento educativo.

Debemos recordar aquí a Barthes (2004) y las ilaciones que nos instiga a hacer entre «imagen» e «identidad». Vivimos construyendo una imagen propia en la interacción con otras personas y, cuanto más se nos demanda mostrando otras imágenes, más intentamos definirnos. Si la imagen no es sólo un registro visual, sino también parte de la construcción de la identidad, se amplían las potencialidades educativas del fotografiar y reflexionar sobre fotos e intenciones. Si atribuimos intención comunicativa a la fotografía (mostrarme a los otros como quiero que me vean –construir una imagen), en una relación, podríamos considerar un componente de valoración social, o sea, una toma de posición moral (sobre lo que considero demostrable, correcto, publicable) y estética (lo que pienso que es lo bello y la sensibilidad para sentirlo). Más allá de estas distinciones podríamos alegar también que lo estético trae elementos morales: definir lo que es bello o feo limita interpretaciones, relaciones, formación de grupos o la ascensión social, inclusive, como si esta definición interpusiera reglas para la convivencia.

Narrar desde fotografías crea la oportunidad de hablar sobre lo que nos gusta, sobre lo que deseamos, sobre lo que admiramos y, así, sobre nuestras imágenes personales, “navegando” y ampliando las fronteras del marco fotográfico y de la imaginación (Manguel, 2001). Discutir sobre lo que nos encanta o no nos lleva a las reglas y conceptos que nos orientan y, sin hablar de ellos específicamente, podemos aventurarnos al diálogo con lo distinto: el Otro es quien puede mostrarnos el límite de nuestras

---

<sup>4</sup> «Otro» comprendido como alteridad.

interpretaciones y de la moral que las orienta. La imagen fotográfica, como toma de posición de sujetos, define qué registrar y, de este modo, qué mostrar al Otro: se conforma la potencialidad para influir en la acción de otra persona, por lo que la fotografía se vuelve un acto político en lo cotidiano. De otra forma, como acto político, la imagen influye sobre interpretaciones y costumbres, acercándose o no a las reglas morales de los que interpretan, potenciando una discusión ética.

Cremos que la estética se convierte en una forma de movilización de las personas. Imágenes en un periódico, en una película, o en una fotografía pueden llevar personas a actuar en nombre de «causas» antes «desconocidas». La estética se quedó intensamente política en la sociedad de espectáculos visuales y, así, un punto de producción moral. Etimológicamente, las palabras 'ética' y 'moral' se acercan, llevándonos a las pertenencias y aprendizajes de usos y costumbres desde lo colectivo. De otro lado, considerando las discusiones académicas de la actualidad, la «ética» se configura como la ciencia que se dedica al estudio de la «moral» y sus sentidos, siendo esta entendida como un conjunto de reglas y normas que regulan la convivencia colectiva (Vasquez, 1993). Tal distinción nos parece pertinente al argumento que presentamos, pero nos gustaría adoptarla de manera menos formal, comprendiendo la ética como la reflexión sobre las reglas que hacen nuestras prácticas y vidas diarias, preguntándonos por lo que deseamos y su viabilidad en la convivencia. Ética y moral no son órdenes necesariamente armónicos, que explicitan conflictos en sus ámbitos de acción, entre lo teleológico y lo normativo. Partimos, así, de la hipótesis que instigar a los sujetos a reflexionar sobre la dinámica teleológica de sus actividades puede influir sobre la normatividad de sus acciones, en un flujo que esperamos sea recursivo (Martuccelli, 2001). Finalmente, en una sociedad llena de *spots* publicitarios identitarios-visuales, discutir registros fotográficos nos parece un tipo de experiencia educativa con repercusiones éticas significativas.

### 3. Sobre el proceso: cuestiones de método

#### 3.1. *Siendo así, ¿por qué cartoneras?: el contexto y el lugar*

Elegimos a estas trabajadoras porque conocíamos mucho de su realidad de vida. Desde hace ya algunos años, uno de los integrantes de nuestro equipo de investigadores apoya la gestión de la asociación de mujeres cartoneras, en la cual desarrollamos el proyecto que narramos aquí. Estuvimos también involucrados con una investigación sobre el trabajo y las condiciones educativas de los cartoneros del sur de Brasil<sup>5</sup>. Por eso creíamos posible realizar una práctica investigadora y educativa bastante rigurosa.

El volumen de residuos descartados periódicamente en Brasil ha sido objeto de trabajo para un gran número de personas que actúan como cartoneros y cartoneras. Estos sobreviven de la recolección selección y comercialización de materiales reciclables y, en muchos casos, se organizan en grupos, buscando eficacia productiva y política en la demanda por sus derechos. Articulados a los procesos explotadores del sistema capitalista, las cartoneras han participado de la gestión de residuos, constituyendo un tipo de «inclusión precaria» (Martins, 2002). Estas trabajadoras, de manera recurrente, se presentan en situación de vulnerabilidad social, considerándose la informalidad de vínculos, la insalubridad en el trabajo, la precariedad de sus viviendas y los límites al acceso a los sistemas de educación y salud pública. El trabajo de cartonera es la culminación de un itinerario de inserciones informales en el mundo del trabajo, contrastada en los testimonios al deseo de una actividad estable, con garantía de derechos laborales. Este posicionamiento, organizado desde la necesidad de sustento, según nos parece, vuelve frágil la vinculación de las cartoneras al reciclaje y los proyectos ambientales.

El escenario de nuestro trabajo fue el barrio Rubem Berta, en la periferia de Porto Alegre. En la investigación trabajamos con cinco personas<sup>6</sup>. Empezamos conociendo sus trayectorias, que nos sonaban

<sup>5</sup> Estudo do Perfil Sócio-Educacional da População de Catadores de Materiais Recicláveis Organizados em Cooperativas, Associações e Grupos de Trabalho (2008 e 2009), bajo fomento del Ministério da Educação/SECAD - Brasil.

<sup>6</sup> Fueron cuatro mujeres de diferentes edades y un hombre. Buscábamos mantener la distribución de género de este segmento de trabajo. Siendo mayoría las mujeres, seguiremos utilizando 'cartoneras'.

muy semejantes a aquellas estudiadas en otras unidades de reciclaje, en el sur de Brasil. Hablamos de actividades con mayoría de mujeres trabajadoras y jefas de familia que, según cuentan, necesitan cambiar algunas veces los horarios de la jornada laboral y también estar cercanas a sus casas, para lograr el cuidado de sus numerosos hijos. Tras las entrevistas de presentación personal, distribuimos algunas fotografías para que las observaran, mientras se exponían los objetivos de nuestra iniciativa. Durante la exposición les entregamos cámaras fotográficas desechables y les explicamos su funcionamiento. Parecían curiosas y entusiasmadas con la idea; en seguida preguntaban qué podrían fotografiar.

Acordamos encuentros semanales para discusión sobre las fotografías hechas y para entrega de nuevas cámaras. Así, en las cuatro semanas siguientes tuvimos la rutina de ensayos, charlas individuales y colectivas sobre las producciones y, además, definición de temas para nuevas fotografías: dejamos a su elección los objetos y temas para el primer ensayo; definimos colectivamente los asuntos «naturaleza» y «ciudad» para la segunda sesión; y, por último, los investigadores establecimos el argumento «reciclaje» para la tercera y última producción. Como solíamos hacer, empezábamos por una etapa individual, seguida de charlas colectivas. Individualmente, pedíamos que cada uno colocara sus fotos sobre la mesa para explicarnos los motivos de las mismas<sup>7</sup>. Después, en colectivo, solicitábamos igualmente que eligieran registros suyos, pero también de colegas, para otra vez hablar sobre las elecciones. De esta manera, producíamos varias narrativas, incluso con la posibilidad de contrastarlas. Al final del proceso solicitamos también que cada cartonera eligiera tres fotos de cada ensayo suyo para exponer a sus colegas de trabajo. Hicimos una exposición para el conjunto de trabajadoras con la intención de concluir el proyecto y valorizar el trabajo de las fotógrafas.

El análisis de las fotografías y de las narrativas fue realizado parcialmente durante la producción de los ensayos. Antes de los encuentros observábamos las fotografías y anotábamos nuestras impresiones para, después, tener contrastes con las explicaciones y motivos presentados por las cartoneras. Además, utilizamos apuntes en un diario de campo para registro de los sucesos y de las interpretaciones del equipo de investigadores. Al final de las cuatro semanas de diálogo, teníamos las imágenes producidas, las entrevistas individuales y colectivas de las cartoneras (grabadas en vídeo) y nuestros apuntes de diario. Entonces, analizamos la producción fotográfica de cada trabajadora asociándola a su discurso –intervención-, buscando sistematizar narrativas para cada participante. Estas elaboraciones fueron contrastadas a nuestras impresiones iniciales de los ensayos, por lo cual destacamos aspectos para problematización en este texto, desde los registros de diario y nuestros referentes teóricos. La relación con la fotografía se nos presentaba así para un examen desde la singularidad de la identidad de aquellas mujeres.

#### 4. Con cartoneras, la relación con la fotografía

Ahora, pasamos a presentar lo que hemos construido junto a las cartoneras. Con este objetivo describiremos, resumidamente, dos de las cinco narrativas, para aportar, en este discurrir, algunas inferencias sobre la interacción de estos sujetos con la producción de imágenes.

##### *Daniela*

En el primer ensayo, ella fotografió objetos de su casa y explicó cada una de las imágenes, con una narrativa muy afectiva: momentos de superación de su vida; la presencia del hijo; la ausencia del marido; detalles estéticos y sensibles de su casa; percepciones (por ejemplo, la futilidad de la moda, el problema del desperdicio de comida, la actual importancia de Internet); o las cosas encontradas en la basura que aprovechaba para adornar su casa.

Pese a nuestra opción por los temas «naturaleza» y «ciudad», Daniela puso en el segundo ensayo como objetos preferenciales las plantas. Dijo haber sacado solo tres fotos en el tema «ciudad»: dos de la motocicleta del marido (que relacionó con contaminación y riesgos del tráfico); y una de una zanja sucia

---

<sup>7</sup> Algunas preguntas utilizadas fueron: ¿Qué te pareció sacar esta foto? ¿Había quedado como la imaginaba? ¿Qué ves en esta imagen?



que, en una paradoja visual, casi no se percibía en medio de imágenes de árboles y plantas (del «verde», como dicen las cartoneras). Respecto a la «naturaleza» estaban las plantas, su perrito y sus gatos. Había sacado una foto semejante a aquella que consideró la más linda en el primer ensayo, pero no le gusto el resultado (hubo cierta distinción entre la imagen y lo imaginado). Cuando elegía fotos para enseñar, decía hacerlo destacando los contrastes de colores (que le encantaban). De alguna manera, creemos que su interpretación estética fue lo más significativo como criterio de elección.

No es raro que las primeras lecturas que hicimos de sus fotos nos dejaban dudas, y a algunas imágenes no les encontrábamos sentido o nos parecían huir de las preferencias demostradas por la autora en el conjunto de los ensayos. Sin embargo, cuando escuchábamos a Daniela, ella rápidamente nos presentaba una versión que articulaba las imágenes «sin sentido» a sus propósitos fotográficos. Así fue cuando observamos lo que nos parecía la foto del patio (a diferencia de cuando observamos los objetos afectivos y decorativos en su casa), que para la autora era el registro de una planta utilizada para sus cuidados estéticos (ver fig. 1).

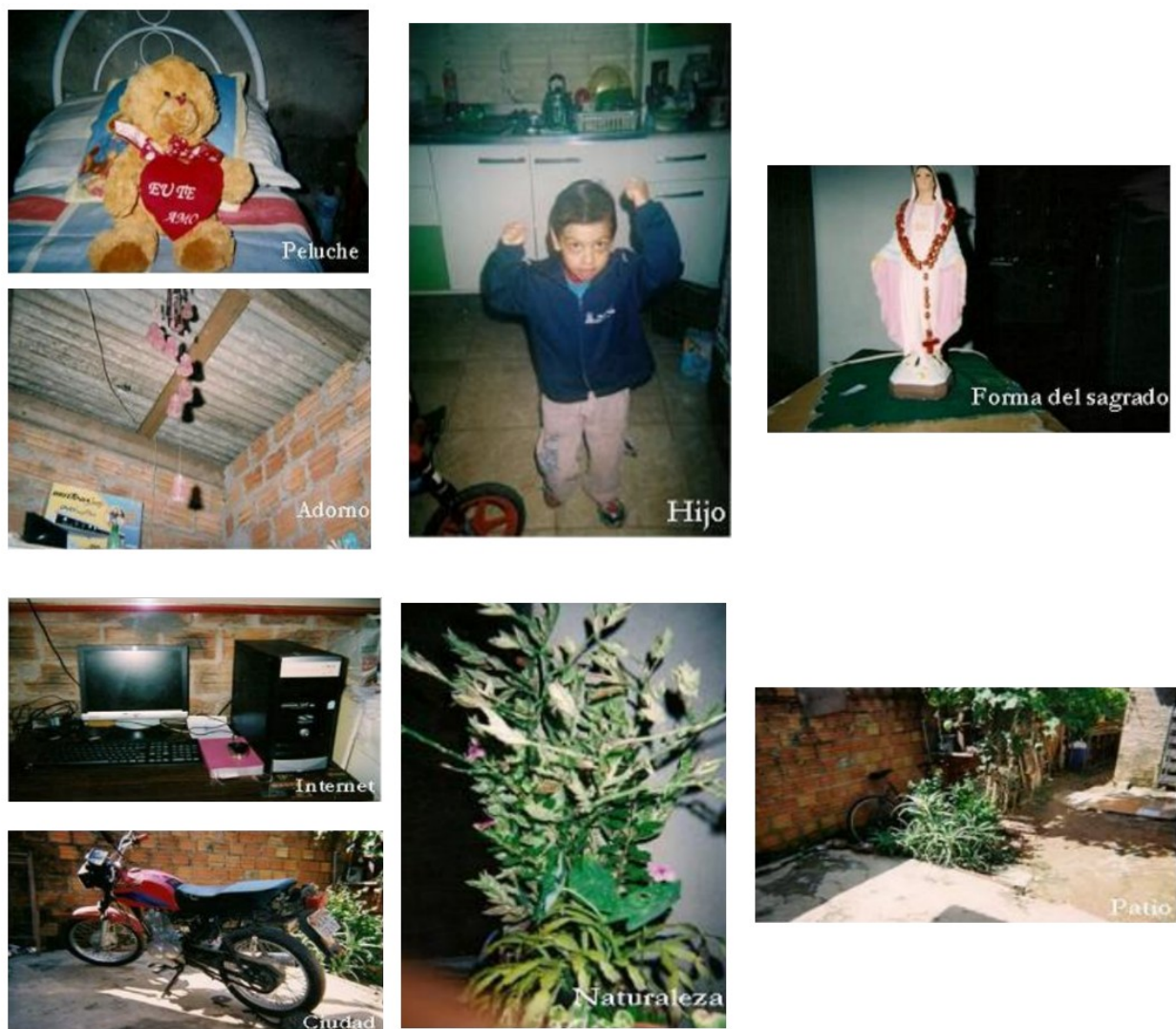


Fig. 1. Fotografías de los ensayos de Daniela.

En un análisis general, los registros de momentos importantes, no triviales y afectivos intentan contar lo que distingue o singulariza su hogar y su día a día. Incluso cuando ella quería explicitar una



opinión (sobre la moda o sobre Internet, por ejemplo), podríamos decir que estaba mostrando cómo definía parte de su vida, afirmando presencias, en medio de las ausencias, que podríamos suponer que existen, dada la precariedad de vida de estas trabajadoras. Es necesario recordar en este punto que la potencialidad para el análisis sociológico se ubica en el examen de la intencionalidad narrativa del fotógrafo (y no en lo supuestamente «documental» de lo fotografiado), al traer lo verosímil para mostrarnos lo que se ve, pero que se presenta más bien como la interpretación de lo que se vive (según nos inspira Martins, 2009).

Así, Daniela nos habló de su privacidad (placeres, inquietudes y afectos) como si publicara sus vivencias. En el primer ensayo nos sitúa: la importancia de los lazos familiares (aspecto recurrente en las entrevistas de cartoneras en el Sur de Brasil); el gusto por las cosas de la casa, que podríamos relacionar a una condición de género, como producción discursiva de un lugar a ser ocupado por las mujeres, explicitado en la privacidad del hogar (Pedro, 2006); y el sincretismo de su fe, que nos pareció imbuida de cierto pragmatismo de una vida que necesita y prefiere obtener varios apoyos y no ignora el potencial de lo «invisible» (Martins, 2009).

Ya en el segundo ensayo, se percibe la dicotomía entre «naturaleza» y «ciudad», producida en la influencia de discursos sociales corrientes: naturaleza como elemento intocado, puro, bello y necesario a la vida; y ciudad como contrapunto, intervención contaminadora y violenta. Parte así de un imaginario contemporáneo que organiza la vida llevando encubierto el carácter socio histórico de ambas categorizaciones y las posibilidades de problematizar sus fronteras. Además, cuando narra Daniela daba a lo que nos parecía fragmentado, un lugar en un conjunto argumentativo. Pues bien, lo que estaba «sin sentido» se llenaba de intencionalidad y cierta historicidad: la imagen se nos abría para otras interpretaciones y, en el contraste de percepciones (entre fotógrafa y observadores-investigadores) podemos recordar lo que dice Manguel (2001), sobre que, de cierta manera, logramos ver lo que ya habíamos visto.

En el caso de la fotografía de la planta en el patio, podríamos suponer que, si hubiese existido un mejor encuadramiento, la imagen habría sido más explícita para los propósitos comunicativos de la autora, pero, aun así, nuestra interpretación no lograría los sentidos atribuidos por Daniela. O sea, la foto-imagen, como técnica cultural, podría haber comunicado diferentemente, pero esto no anularía su polisemia. Además, si nos quedásemos en el aspecto técnico, ignoraríamos que la autora no siempre consideraba este factor en la composición de sus fotos. Siendo así, esta supuesta ausencia puede ser vista de otra forma, como parte de la relación culturalmente construida por el sujeto con la producción fotográfica.

#### *Carlos*

En el primer ensayo, Carlos estuvo en una plaza con familiares (nietos, hijos...) para registrar la «belleza» del paisaje que dice visitar regularmente. Debemos comentar que Carlos explicitaba el deseo de poner en fotos lo que entendía como bello e incluso suprimió inmediatamente las fotos que no le gustaron, tirándolas a la basura. Destacaríamos, además, la foto del partido de fútbol, dedicada a uno de nuestros colegas investigadores, y la imagen del nieto (quien pidió ser fotografiado).

En los temas «naturaleza» y «ciudad», habló de las fotos señalando sus vivencias y gustos en los sitios fotografiados. Una de las fotos no quedó como él quería, porque no había salido el cantante del bar registrado en la imagen. Cuando elegía las imágenes nos mostraba muchas de locales ya conocidos por nosotros (puntos turísticos de la ciudad); es entonces que nos percatamos de la distinción entre: 1) observar imágenes de lugares conocidos y 2) ver fotografías de contextos aún no visitados. Para distinguir las distintas evocaciones imaginativas, podríamos considerar la imagen desde la metáfora de una «ventana» en el primer caso, y de un «vuelo» en el segundo: la búsqueda de lo que se «sabe» que está más allá de los bordes de la foto en el primer caso, o la potencialidad de traer las experiencias previas para rellenar el espacio desconocido.

En sus elecciones, Carlos prefirió las fotos de una plaza, con verde, árboles y sus nietos. Dijo que las había elegido por la belleza de los lugares fotografiados. Eligió también la imagen del gol, porque le gusta el fútbol. Del segundo ensayo, eligió fotos de lugares importantes en su pasado: el local de trabajo de su padre; la estatua de Elis Regina (cantante que le gusta); y una foto de la Usina do Gasômetro (punto turístico de Porto Alegre, sur de Brasil), hecha no por la belleza del local, sino porque ahí había tomado cerveza con su esposa, aunque no se aprecie muy nítidamente el lugar específico de lo ocurrido (ver fig. 2).

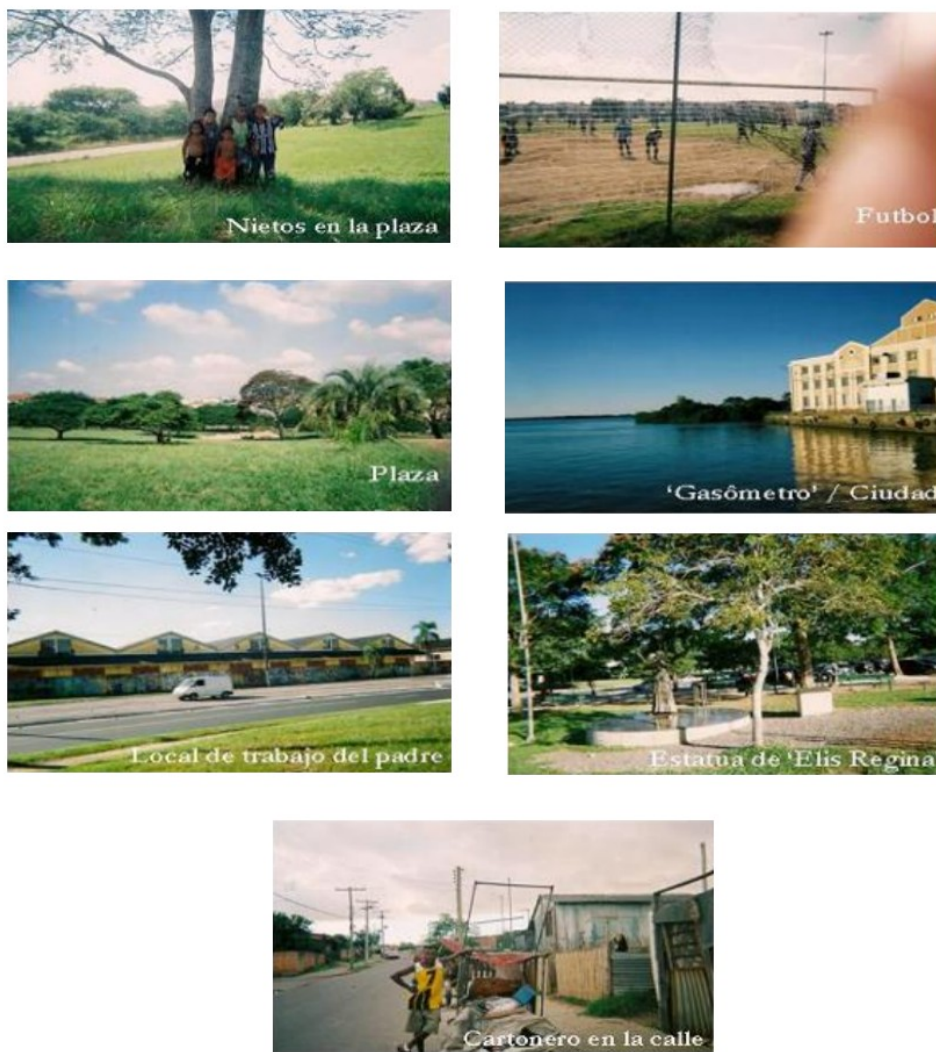


Fig. 2. Fotografías de los ensayos de Carlos

Este fotógrafo intenta configurar lo bello en composiciones de paisajes, y «el verde»<sup>8</sup> es parte de tal belleza. La plaza, en el primer ensayo, se nos presenta como ícono de un lugar placentero, por lo cual percibimos que Carlos deseaba darnos un indicio de lo agradable en su día a día, y, creemos, sería para él símbolo del acceso a recursos socialmente valorados. Así, lo «fotografiable» parece ser: «el verde»; el paisaje bonito (con colores vivos); el lugar de convivencia placentera en el pasado (distinguiéndose de la rutina); los seres queridos queridas en momentos supuestamente raros. Además, percibimos un aspecto que también está presente en las fotos de sus colegas: el hecho de registrar el objeto central de su interés sin necesariamente componer con el escenario, de forma que la comunicación de la fotografía parece centrarse exclusivamente en el punto de atención del autor. Al fotografiar un cartonero en la calle, por

<sup>8</sup> Expresión utilizada por las cartoneras para hablar sobre árboles y plantas.

ejemplo, las casas precarias del entorno no eran parte de su narrativa, aunque nosotros lectores de la imagen pudiéramos suponer relaciones. Carlos dijo estar registrando el trabajo de un colega (para el tema «reciclaje»), intentando algo original o distinto a la producción de las otras participantes, que fotografiaron sobre todo el galpón de la unidad de selección. Entre tanto, podemos observar que buscando cierta originalidad mantuvo la interpretación del tema «reciclaje» entre sus actividades laborales. Es importante señalar que la fotografía ha servido, en este caso, para traer lo inusitado que se «descubre» o que cuenta «auténticamente» la realidad. Hay una búsqueda por la autoría al fotografiar lo que pasó o lo que existe, pero la dimensión artística y/o subjetiva del registro termina siendo residual o subestimada.

Por otra parte, al ser destacadas según vivencias y gustos, las imágenes parecen informar experiencias placenteras o hechos potenciales (como la foto del local de trabajo del padre, donde Carlos podría haber trabajado un día), de modo que el tiempo (según fue vivido por el autor) se vuelve vector de la narrativa, y de lo que se desea ver registrado, demostrando la imposibilidad de observar las fotografías (en este caso, de las clases populares) como documento de supuesta verdad sobre los sucesos del día a día.

#### 4.1. La relación con la fotografía: aspectos a destacar

Ahora, trataremos algunos aspectos percibidos en el conjunto de las narrativas de las cartoneras, a los que no aludimos en el análisis de los dos casos problematizados, pero que merecen destaque antes de finalizar nuestras consideraciones. El primer punto es la distinción entre lo imaginado y la imagen. En una de las reuniones con las cartoneras se destacó la sutil distinción entre lo fotografiado y la realidad: las cartoneras dijeron varias veces «*¡esto no se parece a lo que hemos visto!*», señalando una fotografía en la que se veía una casa cercana a la unidad de reciclaje (ver fig. 3). Así, tomamos este caso como ejemplo de lo que afirma Sontag (2008) sobre fotografía y construcción de la realidad: un lugar parecía volverse otro cuando es trasladado a la imagen fotográfica y fotografiar se volvía una forma de ver (y no sólo un registro). De esta manera, se percibe que al fotografiar se producen imágenes de manera distinta, desde una lectura específica, en la búsqueda de lo bello, de lo importante, de la comunicación con el Otro, intermediado por lo que se imagina registrable o merece llegar a la «inmortalidad».



Fig. 3. «¡Esto no se parece a lo que hemos visto!»

En ese sentido, debemos destacar también que el tema «reciclaje» (tercer ensayo) no fue de su agrado, estando demasiado cercano a la rutina, sin hechos o elementos que merezcan atención o registro de una fotografía. De otra parte, por comprender que las imágenes de reciclaje serían fotos de su trabajo,

el tema les llevaría a registros semejantes o iguales (según entienden), como si volviera inviable su autoría o cierta innovación. En ese caso, la autoría no es como la producción artística; es una tarea del quehacer documentado como parte de la vida real, sobre todo lo inusitado, lo no visto, «modernamente» descubierto.

Otra característica a señalar, y que merece profundización en los próximos proyectos, es la especificidad de la producción fotográfica de las clases populares, posiblemente representada en este trabajo con las cartoneras. En contraste con los gustos de clase media (que supuestamente tenemos nosotros los investigadores), la manera de operar de las clases populares en el día a día, en sus acciones e interpretaciones, está constituida desde lo «concreto». Lo vemos, por ejemplo, cuando expresan temas abstractos (como «futuro»), cuando eligen objetos a encuadrar y fotografiar, cuando imaginan lo bello, lo cierto, lo sagrado. Ciertamente son capaces de hablar sobre lo abstracto, pero nos parece que lo hacen utilizando elementos muy concretos. Esto incluiría, por ejemplo, lo invisible o el ser sagrado que interfiere en la vida (desde manifestaciones o solicitudes concretas). Así, no se trataría de un límite imaginativo, sino de una manera mediante la cual el pensamiento opera por lo vivido, difícilmente estimulado para el uso de códigos formales o para teorizaciones/racionalizaciones académicas. Tomemos un ejemplo: durante la exposición de las fotografías para las colegas de la unidad de reciclaje, una de las cartoneras eligió una imagen que le había gustado a uno de nuestros colegas investigadores (ver fig. 4). Éste explicó su opción por ver en la foto un portón, que le simbolizaba un pasaje, un punto de llegada o salida. Tal explicación abstracta no hacía parte de los argumentos de la cartonera fotógrafa, o de la forma usual de configurar su narrativa.



Fig. 4. Elección de un investigador

Durante la exposición para las colegas, escuchábamos a las mujeres comentando y bromeando sobre las fotos en las cuales se podrían ver las cartoneras o los sitios que conocían: una forma de mostrar reconocimiento y decir lo que les importaba. Cuando personas invitadas (técnicos o intelectuales académicos) se acercaban a las fotografías, hablaban de su gusto e identificación con aspectos existenciales: en la figura 4, por ejemplo, eligieron la relación imaginada entre las luces de la ventana de la casa y el reflejo del sol en las nubes en el cielo, esto narrado por los autores de la interpretación como un elemento común entre lo natural y lo artificial, entre lo efímero y lo no efímero. Traemos tal contraste para señalar distintas maneras de leer imágenes, diferentes formas socio-históricas de ver y organizar la realidad, expresando opciones estéticas y morales, hablándonos de identidades.

## 5. Consideraciones finales: sobre identidad y ética



Las fotos de profesionales o de los admiradores de la fotografía (y de los sujetos de clase media) esbozan la opción técnica-cultural por patrones de encuadramiento, de combinación de los colores, de simetría, de configuración de foco, de incidencia de luz, entre otros factores que componen un escenario imaginado. Permanece la pregunta: si miramos las fotos hechas por las cartoneras, ¿qué patrones observamos? ¿qué decir de las fotografías en las cuales posan personas en el centro, sin relación necesaria con el entorno expuesto en la imagen? Es muy interesante observar las distintas razones para elección: gusto por «el verde2 (naturaleza «pura»); mensaje por el día de las madres; la presencia de hijos (suyos o ajenos); la belleza simplemente (según su comprensión).

En la mayoría de los casos, las cartoneras elegían fotos de las colegas por motivos de belleza. No sabían decir por qué las consideraban bonitas, pero lo afirmaban. Percibíamos, muchas veces, discursos sociales constituyéndose como referentes, como sí optaran por lo socialmente bello, a ejemplo de la valoración del «verde» (común al discurso ecologista contemporáneo). Igualmente, observamos que seguían parámetros como el gusto por los colores vivos (más aún: no les gustaban las fotos oscuras), la composición de paisajes, y/o cierta «totalidad» del encuadramiento.

Cuando les preguntábamos sobre las fotos que tenían en sus casas, nos decían tener básicamente registros de familiares, en general, en situaciones de fiestas. Aquellas imágenes que pudimos ver tenían como foco y en el centro a la familia; el escenario de fondo no parecía ser importante para la narrativa. Más importante para las integrantes de las clases populares parece ser registrar sobre todo lo extraordinario vivido en lo cotidiano (donde las personas son centrales), y no lo extraordinario de una composición que se pretende un mensaje abstracto y universal.

En esta experiencia de investigación, podríamos decir que la identidad de las cartoneras expresa opciones estéticas y éticas concernientes a ciertos discursos sociales actuales, así como presenta elementos contemporáneos de la valoración social de las imágenes en la construcción de realidades. Por otra parte, esta identidad señala también peculiaridades relativas al predominio de lo concreto en los registros y expresiones, destacando a las personas y las vivencias. En este ínterin, las tomas de posición políticas nos hablan del énfasis de lo afectivo y de la sociabilidad cotidiana, aportando para su memoria registros de una historicidad organizada en lo inmediato y en lo concreto de los lugares que habitan y producen, pero también en la solidaridad con las personas que conocen.

Las categorizaciones abstractas, los temas existenciales, así como las reivindicaciones de los espacios institucionales y de poder (que saben que existen, pero perciben como distantes y/o no accesibles), están ausentes o poco representados en las narrativas que produjeron las cartoneras. Y ahí está la potencialidad del diálogo entre ellas y nosotros, investigadores-educadores, de nuestro lado, bastante interesados en los temas genéricos y universales, pero muchas veces desatentos al día a día en el que realizan sus prácticas.

Debemos decir que señalando parte del aprendizaje en este proyecto, necesitaremos diversificar técnicas para estimular nuevas narrativas. Para lograr resultados educativos más explícitos necesitaremos disponer más tiempo y guiones más dirigidos en entrevistas y ensayos. Imaginamos que contando con el interés de las participantes tendríamos elementos para seguir en los diálogos y discutir lo que entienden por «reciclaje», estimulando nuevas fotografías y miradas, profundizando la dimensión político-cultural: ¿por qué fotos de un mismo lugar parecen distintas? ¿qué hace diferentes sus fotos de las de imágenes de publicidad? «reciclaje» es solo lo que hacen en el galpón<sup>9</sup>? ¿En dónde están los «aliados» y los «rivales» en la realización de su trabajo? Creemos posible e interesante instigar la comprensión de la existencia de un 'campo' de acción, reflexionando las repercusiones políticas para la actividad de trabajo y para la interpretación de su día a día.

De otra parte, nos quedó bastante viva la idea de que las fotografías comportan una actividad lúdica, implican la posibilidad de registro de hechos importantes de la vida o de algo que desean contar

---

<sup>9</sup> «Cobertizo grande con paredes o sin ellas» (Diccionario de la Lengua Española- RAE), que se suele destinar al depósito de objetos (Nota del Editor).

al Otro y, entonces, hablan de lo diverso en la vida de estas mujeres. Este hecho nos ha enseñado la diversidad existente en el día a día de las cartoneras que, hasta la realización de esta investigación, era observado entre nosotros investigadores sobre todo desde la precariedad del trabajo: un ejemplo de aprendizajes y de reflexiones mediados por las imágenes que han cambiado nuestra forma de ver.

## 6. Referencias

- Andrade, R. (2002). *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes.
- Berger, J. (2001). *Mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1996). Você disse "popular"? *Revista Brasileira de Educação*, 1,16-26.
- Bourdieu, P. (2006). O camponês e a fotografia. *Rev. Sociol. Polít.*, 26, 31-39.
- Bourdieu, P. (2007). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Brandão, C. R. (2005). *O que é educação*. São Paulo: Brasiliense.
- Caetano, A. (2007). Práticas fotográficas, experiências identitárias: a fotografia privada nos processos de (re)construção das identidades. *Sociologia, problemas e práticas*, 54, 69-89.
- Carvalho, I. (2003). Biografia, identidade e narrativa: elementos para uma análise hermenêutica. *Horizontes Antropológicos*, 9 (19), 283-302.
- Eckert, C. (1994). Questões em torno do uso dos relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica. *Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas*, 23, 16-32.
- Ferro, L. (2005). Ao encontro de uma sociologia visual. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 15, 373 a 398.
- Frehse, F. (2005). Antropologia do encontro e do desencontro: fotógrafos e fotografados nas ruas de São Paulo (1880-1910). En J. Martins (org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais* (pp. 185-223). Bauru/SP: EDUSC.
- Manguel, A. (2001). *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia das Letras.
- Marre, J. L. (1991). Histórias de vida e método biográfico. *Cadernos de Sociologia*, 3 (3), 89-141.
- Martins, J. (2002). *A sociedade vista do abismo*. Petrópolis: Vozes.
- Martins, J. (2009). *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto.
- Martuccelli, D. (2001). A escola entre a agonia moral e a renovação ética. *Educação & Sociedade*, 76, 258-277.
- Pedro, J. M. (2006). Mulheres do Sul. En M. Del Priori (coord.). *História das mulheres no Brasil* (pp. 278-32). São Paulo: Contexto.
- Penn, G. (2002). Análise semiótica de imagens paradas. En G. Gaskell (org.) *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som* (p. 319-342). Petrópolis: Vozes.
- Ricouer, P. (1994). *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus.
- Sontag, S. (2008). *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vasquez, A. S. (1993). *Ética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.