



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

ALLAN HENRIQUE GOMES

**MEDIAÇÃO AUDIOVISUAL E ATIVIDADE IMAGÉTICA:
UM ENCONTRO COM TRABALHADORAS NO CAMPO DA
DESIGUALDADE SOCIAL**

Florianópolis
2016

Allan Henrique Gomes

**MEDIAÇÃO AUDIOVISUAL E ATIVIDADE IMAGÉTICA:
UM ENCONTRO COM TRABALHADORAS NO CAMPO DA
DESIGUALDADE SOCIAL**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Psicologia, Área de Concentração Práticas Culturais e Processos de Subjetivação, Linha de Pesquisa: Relações éticas, estéticas e processos de criação. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso de Doutorado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.
Orientadora: Profa. Dra. Kátia Maheirie

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Gomes, Allan

Mediação audiovisual e atividade imagética : Um encontro
com trabalhadoras no campo da desigualdade social / Allan
Gomes ; orientadora, Kátia Maheirie - Florianópolis, SC,
2016.

110 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui referências

1. Psicologia. 2. Assistência Social. 3. Política
Social. 4. Educação Continuada. 5. Audiovisual. I.
Maheirie, Kátia. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III.
Titulo.

Allan Henrique Gomes

**MEDIAÇÃO AUDIOVISUAL E ATIVIDADE IMAGÉTICA:
UM ENCONTRO COM TRABALHADORAS NO CAMPO DA
DESIGUALDADE SOCIAL**

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 12 de Dezembro de 2016

Dra. Carmen Leontina Ojeda Ocampo Moré
Coordenadora – PPGP/UFSC

Dra. Kátia Maheirie
PPGP – UFSC – Orientadora

Dra. Andrea Barbará S. Bousfield
PPGP – UFSC – Examinadora

Dra. Marcela de Andrade Gomes
Departamento de Psicologia – UFSC – Examinadora

Dra. Isabel Maria Farias Fernandes de Oliveira
PPGP – UFRN – Examinadora

Dr. Frederico Viana Machado
PPGSaúde Coletiva – UFRGS – Examinador

Dra. Maria Juracy Filgueiras Toneli
PPGP – UFSC – Suplente

Dr. Marco Aurélio Máximo Prado
PPGP – UFMG - Suplente

*Dedico a Maria de Souza Wackernagel,
Ana Clara e Gercino Lucas Gomes.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Kátia Maheirie pelo acolhimento nestes anos de mestrado e doutorado. Pela sua presença reflexiva e crítica, pela sua marca pessoal e afetiva. E como não citar a professora Andrea Zanella com sua competência e amizade, pelo pensamento criativo e inspirador.

Agradeço aos professores membros da banca: Dra. Isabel Fernandes, Dr. Frederico Machado, Dra. Andrea Barbará e Dra. Marcela A. Gomes. Esta tese guarda as contribuições de vocês, desde a construção do projeto até a última linha.

Aos amigos do NUPRA que se constituíram intercessores do pensamento e de tantos bons encontros. Guardo no peito a amizade e a recepção sempre calorosa a um colega não residente em Florianópolis. A todos em todo tempo: muito obrigado!

Sou grato por dois irmãos feitos literalmente no caminho: Neiva de Assis, por compartilhar emoções e emoções! E Jaison Hinkel, pela arte da vida! Neste mesmo parágrafo devo incluir um “Salve” a uma pessoa cuja generosidade e amizade agora são cotidianas: Fabíola Langaro.

Agradeço aos colaboradores desta pesquisa, que foram a campo comigo, servindo com facilitadores: Gabriela Kunz e Adilson Aviz, sou grato pela parceria! Minha gratidão se estende a Orlando Gulanda, pelo apoio técnico, mas muito mais do que isto, pelo entusiasmo de sempre e sempre! E ainda, sou grato imensamente à Letícia de Andrade, pela colaboração ininterrupta.

Minha gratidão aos amigos do CEEDUC, de maneira especial, ao Claiton pela querida amizade que se estende há duas décadas. Também ao Fernando, Gandra e Cristiane, pelas tantas discussões!

Agradeço à Secretaria de Assistência Social de Joinville – SC, especialmente, à Monica Romminger, pela receptividade a proposta desta pesquisa. Minha gratidão a cada uma das trabalhadoras participantes do percurso formativo: foi um prazer conviver com vocês nestes encontros. Também à ACE, especialmente, aos professores Júlio e Rosnelda, pelo espaço subjetivo/objetivo de trabalho, no qual foi possível que esta pesquisa se desdobrasse como um projeto de extensão.

Aos meus pais Edno e Elisane, pela torcida em cada um dos meus projetos e decisões e, ainda, pela aposta na educação, entre tantas outras coisas vitais. Aos meus irmãos Aline e Jô: pelo carinho e pela amizade.

Ao amor da minha vida que sempre me atrai para ela: Eliane! E aos nossos filhos... Pietro, pela vida lúdica intensa, *você me ajuda de verdade*. E a você que está por vir, chamando-me ao futuro! E a Deus, por me ensinar a gratidão!

RESUMO

No Brasil, desde 2005 a Assistência Social vem sendo praticada como política pública sistematizada na forma de um Sistema Único de Assistência Social – SUAS que organiza suas ações em dois níveis diferenciados: Proteção Social Básica – PSB e Proteção Social Especial – PSE. Uma das principais expressões da PSB foi a criação dos Centros de Referência de Assistência Social – CRAS, que tem possibilitado a presença sistemática e contínua dos trabalhadores sociais nos contextos e relações marcados pela desigualdade social. Considerando a demanda pela educação continuada dos trabalhadores/as do SUAS e suas experiências nestes contextos e, ainda, a demanda por processos coletivos e criativos na PSB, esta tese se desdobrou em um projeto de pesquisa-intervenção com o seguinte objetivo: investigar a mediação audiovisual em um percurso formativo com trabalhadores da Proteção Social Básica – PSB do Sistema Único de Assistência Social – SUAS em Joinville – SC, um município do litoral norte catarinense e com população estimada em 570 mil habitantes. O percurso foi proposto pelo pesquisador à Secretaria Municipal de Assistência Social que realizou a divulgação, a inscrição e a liberação do serviço de dezoito (18) trabalhadoras da PSB para uma agenda de sete encontros, em período de aproximadamente cinco meses, tendo cada um deles aproximadamente três horas de duração. A mediação audiovisual concebida para esta investigação refere-se, primeiramente, a possibilidade de fazer encontrar sujeitos de um determinado campo com algum filme. É interessante lembrar que a mediação é inerente à constituição de sujeito em uma perspectiva Sócio Histórica, justamente, pela ênfase nas relações objetivas e subjetivas que marcam o processo de significação, sem perder de vista as dimensões históricas e concretas que objetivam/subjetivam a existência humana. No planejamento do percurso foi definido como acervo para a mediação audiovisual os filmes realizados em Joinville – SC. A pesquisa também teve interlocução com pressupostos da obra de Jacques Rancière. O trabalho de análise constituiu-se em um processo de montagem das cenas de pesquisa, um trabalho mais processual, que se estende para além do episódio em si, buscando flagrar as tensões genéricas que constituem certo plano de significação. Os resultados/cenas desta investigação foram sistematizados na forma de três artigos: (1) A mediação audiovisual como dispositivo de trabalho no Sistema Único de Assistência Social: cenas de um percurso de formação com

trabalhadoras da Proteção Social Básica; (2) A experiência de ser trabalhador na Assistência Social: imagens de vidas implicadas com o campo da desigualdade social; (3) Cenas migrantes de trabalhadoras do Sistema Único de Assistência Social – SUAS: a mediação audiovisual como desinformação de territórios. Finalmente, consideramos que a mediação audiovisual tem uma qualidade conceitual e metodológica potente para a pesquisa intervenção, processos grupais e a educação continuada de trabalhadores/as no contexto da desigualdade social e, que o SUAS, é uma política pública em construção que demanda investigações, experimentações e outras formas inovadoras de produção da Assistência Social no Brasil.

Palavras-chave: Assistência Social. Política Social. Educação Continuada. Audiovisual.

ABSTRACT

In Brazil, since 2005 the social assistance has been practiced as a systematized public policy, shaped in the Unified Social Assistance System – SUAS that organizes its actions in two different levels: Basic Social Protection – PSB and Especial Social Protection – PSE. One of the first expressions of PSB was the creation of the Social Assistance Reference Centers – CRAS, which has become possible the continuous and systematic presence of the social workers in the contexts and relations marked by the social inequality. Considering the continued education demand of the SUAS workers and their experiences in these contexts and, still, the demand for collective and creative processes inside the PSB, this thesis was unfolded in a research-intervention project with the following aims: investigate the audiovisual mediation in a formative path with the Basic Social Protection workers – PSB of the Unified Social Assistance System – SUAS in Joinville – SC, a city located on the north coast of Santa Catarina with an estimated population of 570 thousand inhabitants. The path was proposed by the researcher at the City Social Assistance Department that made the disclosure, the inscription and the liberation of the service of (18) PSB workers for seven scheduled meetings, of approximately 3 hours each, for a period of approximately 5 months. The audiovisual mediation designed for this research refers, firstly, to the possibility of finding subjects from a given field with some film. It is interesting to remember that the mediation is inherent to the constitution of subject in a social-historical perspective, precisely, because of the emphasis in the objective and subjective relations that mark the process of signification, without losing sight of the historical and concrete dimensions that objectify/subjectify human existence. During the planning of the path was defined as a collection for the audiovisual mediation films that were made in Joinville – SC. The research also had interlocution with assumptions from Jacques Rancière works. The analysis work happened through a research scenes montage process, a procedural work that extends beyond the episode itself, seeking to catch the generic tensions that constitute a certain plane of signification. The results/scenes of this investigation were systematized in three articles: (1) The audiovisual mediation as a working device in the Unified Social Assistance System: scenes of a formation path with the Basic Social Protection workers; (2) The experience of being a worker in Social Assistance: Images of lives implied in the field of social inequality; (3) Migrant scenes of the Unified Social Assistance System – SUAS workers: Audiovisual

mediation as disinformation of territories. Finally, we consider that audiovisual mediation has a powerful conceptual and methodological quality for research-intervention, group processes and for the continued education of workers in the context of social inequality. We also consider that SUAS is a public policy under construction that demands investigation, experimentation and other innovative forms of production of Social Assistance in Brazil.

Keywords: Social Assistance. Social Policy. Continued Education. Audiovisual.

RESUMEN

En el Brasil, desde 2005 la asistencia social ha sido practicada como política pública sistematizada en forma de un Sistema Único de Assistência Social – SUAS que organiza sus acciones en dos niveles distintos: Protección Social Básica – PSB y Protección Social Especial – PSE. Una de las principales expresiones de la PSB fue la creación de los Centros de Referencia de Asistencia Social – CRAS, que ha hecho posible la presencia sistemática y continua de los trabajadores sociales en los contextos y relaciones marcados por la desigualdad social. Considerando la demanda por la educación continuada de los trabajadores/as del SUAS y sus experiencias en estos contextos y además, la demanda por procesos colectivos y creativos en la PSB, esta tesis se desarrolló en un proyecto de investigación y intervención con el siguiente objetivo: investigar la mediación audiovisual en un recorrido formativo con trabajadores de la Protección Social Básica – PSB del Sistema Único de Assistência Social – SUAS en Joinville – SC, una ciudad en la costa norte catarinense y con una población estimada en 570 mil habitantes. El recorrido formativo fue propuesto por el investigador a la Secretaría de Bienestar Social que hizo la divulgación, inscripción y liberación de dieciocho (18) trabajadoras del servicio de la PSB para una programación de siete encuentros, en un período acerca de cinco meses, teniendo cada uno cerca de tres horas de duración. La mediación audiovisual concebida para esta investigación se refiere, en primer lugar, la posibilidad de lo encuentro del sujetos de un campo particular con alguna película. Es interesante recordar que la mediación es intrínseca a la constitución del sujeto en una perspectiva Socio Histórica, justamente, por la énfasis en las relaciones objetivas e subjetivas que marca el proceso de significación, sin perder de vista las dimensiones históricas y concretas que objetivan/subjetivan la existencia humana. El la planificación del recorrido formativo se estableció como acervo para la mediación audiovisual las películas hechas en Joinville – SC. La investigación también tuvo diálogo con supuestos de la obra de Jacques Rancière. El trabajo de análisis se constituyó en un proceso de montaje de las escenas de investigación, un trabajo más gradual, que se extiende más allá del episodio mismo, buscando capturar las tensiones genéricas que constituyen un cierto plan de significación. Los resultados / escenas de esta investigación fueron sistematizadas en forma de tres artículos: (1) La mediación audiovisual

como un dispositivo de trabajo en el Sistema Único de Asistencia Social: escenas de un recorrido de formación con trabajadoras de la Protección Social Básica ; (2) La experiencia de ser trabajador en la Asistência Social: imágenes de vidas con el campo de la desigualdad social; (3) Escenas migrantes de trabajadoras del Sistema Único de Asistência Social – SUAS: la mediación audiovisual como desinformación de territorios. Por fin, consideramos que la mediación audiovisual tiene una calidad conceptual y metodológica potente para la investigación y intervención, procesos grupales y la educación continuada de trabajadores/as en el contexto de la desigualdad social y, que el SUAS, es una política pública en construcción que demanda investigaciones, experimentaciones y otras formas inovadoras de producción de la Asistência Social en el Brasil.

Palavras-chave: Asistencia Social. Política Social. Educación Continuada. Audiovisual.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Participantes por encontro	37
Quadro 2 – Síntese dos regimes da arte no pensamento de Jacques Rancière.....	55

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartaz de divulgação do filme	82
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRAPSO – Associação Brasileira de Psicologia Social
CCI – Centro de Convivência do Idoso
CRAS – Centro de Referência em Assistência Social
CREAS – Centro de Referência Especializado em Assistência Social
ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente
FMC – Fundação Municipal de Cultura
SESC – Serviço Social do Comércio
SIMDEC – Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura
PSB – Proteção Social Básica
PSE – Proteção Social Especial
SAS – Secretaria de Assistência Social
SRPB – Serviço de Referência de Proteção Básica
SUAS – Sistema Único de Assistência Social
SUS – Sistema Único de Saúde

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO.....	25
2 ROTEIRO DE UM PERCURSO DE FORMAÇÃO	33
2.1 A MONTAGEM DAS CENAS DE PESQUISA	45
3 UM PLANO TEÓRICO E UMA LENTE CONCEITUAL.....	51
3.1 ALGUMAS NOTAS SOBRE A DIMENSÃO POLÍTICA DA ARTE....	54
3.2 ATIVIDADE IMAGÉTICA E OS EFEITOS DA EXPECTAÇÃO	60
4 ELENCO: ATORES E/OU FIGURANTES	67
4.1 A MEDIAÇÃO AUDIOVISUAL E CONCEPÇÕES DE SUJEITO NA POLÍTICA SOCIAL.....	67
5 CENAS DA PESQUISA.....	77
5.1 ARTIGO 01: A MEDIAÇÃO AUDIOVISUAL COMO DISPOSITIVO DE TRABALHO DO SISTEMA ÚNICO DE ASSISTÊNCIA SOCIAL: CENAS DE UM PERCURSO DE FORMAÇÃO COM TRABALHADORAS DA PROTEÇÃO SOCIAL BÁSICA	77
5.2 ARTIGO 02: A EXPERIÊNCIA DE SER TRABALHADOR NA ASSISTÊNCIA SOCIAL: IMAGENS DE VIDAS IMPLICADAS COM O CAMPO DA DESIGUALDADE SOCIAL	78
5.3 ARTIGO 03: CENAS MIGRANTES DE TRABALHADORAS DO SISTEMA ÚNICO DE ASSISTÊNCIA SOCIAL - SUAS: A MEDIAÇÃO AUDIOVISUAL COMO <i>DESINFORMAÇÃO</i> DE TERRITÓRIOS	79
6 CENAS EXTRAS: O ENCONTRO COM INFÂNCIA DE MONIQUE.....	81
6.1 INFÂNCIA DE MONIQUE: CAMINHOS REVERSOS.....	85
6.2 A INTIMIDADE DA CENA	86
6.3 MAIKE E SOLANGE: SUJEITOS EM DISCUSSÃO	89
6.4 A POLÍTICA DA ARTE NO CINEMA.....	94
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	103

1 APRESENTAÇÃO

Vou dedicar alguns parágrafos para falar um pouco sobre como foi se constituindo o objeto de estudo desta tese. Além de, pontualmente, apresentar algumas questões da minha trajetória acadêmica e profissional que colaboraram para a realização de uma pesquisa que se projetou ao campo como um percurso formativo com trabalhadores da assistência social, tendo como ênfase a mediação audiovisual.

A questão audiovisual foi o foco de minha pesquisa no mestrado, ocasião que investiguei os sentidos da experiência criadora de alguns jovens na produção de um vídeo de curta-metragem na cidade de Blumenau – SC. Durante a pesquisa ficou evidente que a experiência de fazer um filme tinha um lugar privilegiado na memória daqueles sujeitos (GOMES, 2011). Na dissertação fiz um relato que expressa um pouco sobre o modo como o audiovisual se tornou uma temática de pesquisa. É preciso voltar aos meus primeiros anos de graduado (2006 e 2007), trabalhando em um órgão de proteção aos direitos da criança e do adolescente. Naquele tempo, na condição de trabalhador do sistema de garantias de direitos infante juvenis, pude vivenciar uma série de capacitações. Entre elas, contudo, algumas se diferenciaram:

Os facilitadores convidados apresentavam vídeos como uma forma de interferir nos modos de sentir e pensar dos profissionais. Os vídeos eram conflitantes com as normas que regem as medidas protetivas aplicadas pelas autoridades, mas por outro lado, expressavam melhor as situações das famílias, crianças, jovens e comunidades que atendíamos (GOMES, 2011, p. 14).

Não foram tantas situações e capacitações com este recurso. Mas foram muito mais felizes aquelas que ofereceram imagens para pensar e conversar sobre nossas perspectivas e modos de trabalho. Anos depois, quando fui atuar com assessoria e formação na área de políticas sociais, eu passei a recriar esta vivência, contando agora, com curtas metragens para fomentar discussões com trabalhadores.

É bem provável que a experimentação que acabei realizando na tese, fosse algo que desejava desde o ingresso no mestrado. Todavia, naquele momento era preciso me aproximar de um campo de estudos que era ainda uma novidade e, estou me referindo, a questão do

audiovisual. Então, me deixei levar pelo campo e pela temática das juventudes – como disse, atuava com a proteção dos direitos infanto juvenis – e acabei por encontrar em Blumenau, uma entidade educativa com uma longa trajetória de realização audiovisual com jovens.

Mobilizado pelas relações “juventudes” e “cinemas” apresentei durante o processo seletivo do curso de doutorado o pré-projeto de pesquisa: Realizações Audiovisuais Juvenis e Produção da Cidade: modos de viver e fazer cinema em Joinville – SC. Passei a residir em Joinville em 2011, justamente quando fazia o processo de seleção para o doutorado e, portanto, buscava conhecer a produção cinematográfica local, pois tinha neste setor meu objeto de pesquisa.

Joinville é uma cidade localizada no litoral norte catarinense, com população estimada em 570 mil habitantes (IBGE, 2016). A cidade tem sua economia voltada para as indústrias de fundição, fabricação de eletrodomésticos e produtos de material plástico e vem experimentando, a partir dos anos 70, um aumento populacional significativo, especialmente, em virtude da chegada de novos habitantes por conta das oportunidades de trabalho nas indústrias do setor metal-mecânico (COELHO, 2011).

Nas andanças pela cidade, garimpei “obras” que certamente também me ajudaram na apropriação deste lugar, como forma de ser habitante e trabalhador (professor, pesquisador) em Joinville. E não posso negar, criei certa intimidade com estas obras e desejava pesquisá-las, sob algum ponto de vista. A mudança de cidade nestas pesquisas (primeiro Blumenau, depois Joinville) indica também a mudança de lugar do pesquisador. E tão pertinente quanto a mudança de cidade, foi a aproximação com outras investigações do NUPRA que afetaram positivamente minha proposta de tese.

Refiro-me ao projeto de pesquisa Experiências Coletivas em Centros de Referência em Assistência Social (CRAS) coordenado pela professora Dra. Kátia Maheirie – com apoio do CNPq – e com a finalidade de analisar os discursos sobre as práticas de psicólogos e psicólogas que atuam em CRAS, visando identificar avanços e recuos no que se refere à promoção de processos de subjetivação política, por meio de suas experiências com coletivos. O contato com a temática das experiências coletivas nos CRAS foi um disparador conectivo com minha trajetória de pesquisa e trabalhos que, de alguma maneira, apontavam para as possíveis relações entre a Assistência Social e Audiovisual.

Nas minhas intervenções com equipes de trabalhadores que atuam nas políticas sociais, sejam eles, conselheiros tutelares,

educadores de serviços de acolhimento institucional de crianças e adolescentes, entre outros, a presença de curtas metragens era uma constante. Nestas “formações” observava que a exibição e a discussão de curtas-metragens possibilitavam diálogos interessantes sobre a atuação destes trabalhadores. Foram nestas situações, sobretudo quando revisitava grupos com os quais já havia experimentado a mediação audiovisual que eu percebia que o modo como eles se apropriavam de cenas e detalhes de algumas obras, geravam o que se pode denominar de imagens-suporte. Estas imagens funcionavam como “conceito síntese” do processo de relação de trabalho com os dramas da desigualdade social. Digo isto, porque no contato com estes trabalhadores, fui percebendo a existência de um corpo de conhecimentos difusos sobre as relações tramadas com seus locais de atuação.

Portanto, se no mestrado fui pesquisar a realização audiovisual, pois havia uma curiosidade com o formato dos curtas metragens, no doutorado pude me lançar ao reencontro com os espaços formativos, pois a ligação entre Audiovisual e Assistência Social se esboçou por um novo desafio: a Proteção Social Básica do SUAS que tem nos CRAS seu núcleo inovador. Sendo assim, no doutorado, pude processualmente deslizar das questões relativas à realização do filme, para compreender aspectos do encontro entre obras cinematográficas e sujeitos trabalhadores no campo da desigualdade social.

E decidi fazer isto sem abandonar aqueles contatos com filmes produzidos localmente e que sob diferentes perspectivas protagonizam a cidade de Joinville. Esta percepção sobre a forma como uma obra audiovisual pode se abastecer da trama local para fomentar inúmeras discussões e sentidos, expressa sua dimensão potente e contribui para sustentar a noção de “mediação audiovisual”.

Nesta proposta integrativa que se desenhou no encontro do cinema produzido em Joinville com trabalhadores da Proteção Social Básica do SUAS, a noção de mediação audiovisual foi pensada como estratégia de promoção dos encontros entre estas obras e estes espectadores. A escolha pelos trabalhadores da Proteção Social Básica, especialmente, dos Centros de Referência de Assistência Social – CRAS também teve entre seus critérios a compreensão de que estes sujeitos são trabalhadores que atuam em uma linha assistencial que, em tese, buscam realizar novas propostas de trabalho socioassistencial, sobretudo, na perspectiva das potencialidades dos territórios e, ainda, dos processos coletivos e comunitários. Então, estava presumido que diante das demandas por atividades inovadoras e com grupos nesta modalidade da política, poderia ser interessante aos profissionais

apropriar-se da mediação audiovisual nos seus mais diversos modos de trabalho com filmes e, ainda, criar um contato com a produção cinematográfica da cidade.

Quando me refiro ao audiovisual estou assumindo um conceito generoso e inclusivo, pois falo do audiovisual em sentido amplo, onde diversas modalidades, gêneros e formatos são contemplados como produto de audiência. Mas, além disto, outros “usos” que não somente a expectativa pode ser inserida como possibilidade nestas mediações. No caso do percurso formativo foram construídas outras estratégias complementares à exibição de filmes, como por exemplo, a montagem de projetos de filmes e a realização de vídeo pelas participantes.

Tendo em vista estas coisas, sejam elas conceituais e também episódicas, foi-se delineando como objetivo geral da pesquisa: investigar a mediação audiovisual em um percurso formativo com trabalhadores da Proteção Social Básica – PSB do Sistema Único de Assistência Social – SUAS em Joinville – SC. E como objetivos específicos: (a) compreender aspectos do trabalho socioassistencial a partir de atividades imagéticas produzidas em um contexto de formação continuada de trabalhadores do SUAS; (b) analisar o encontro entre um grupo de trabalhadores da Proteção Social Básica da Assistência Social com obras cinematográficas realizadas em Joinville – SC; (c) pesquisar o processos de significação relativo ao encontro com trabalhadores da PSB/SUAS tendo como recurso a mediação audiovisual, e ainda (d) promover um espaço de diálogos com e entre trabalhadores da PSB/SUAS mediado por recursos imagéticos e audiovisuais.

No primeiro artigo todo o percurso de formação é contemplado, sobretudo as cenas onde a mediação audiovisual emergiu. Para isto, questões metodológicas a respeito da pesquisa-intervenção, montagem das cenas e paradigma indiciário foram discutidas. Além disso, na sessão “cenas de expectativa” rupturas com relação às noções de espectador, especialmente sobre o aspecto da passividade, foram realizadas, revelando a potência da dimensão espectadora como possibilidade de significar questões relativas ao trabalho e a própria existência. Por fim, a dimensão inventiva dos encontros, chamada de improvisação, foi discutida, apontando as oportunidades de reflexão acerca de questões até então não trabalhadas em capacitações, devido à possibilidade das trabalhadoras de falarem sobre as suas vivências no campo socioassistencial.

O segundo artigo debruçou-se sobre o primeiro encontro do percurso formativo, onde as trabalhadoras foram convidadas a realizar uma narrativa imagética (projeto de filme) em resposta a pergunta: “*que*

filme poderíamos fazer sobre o trabalho a Assistência Social?”. Divididas em quatro grupos organizaram as narrativas. A discussão dos resultados no artigo obedeceu a esta ordem. A primeira das quatro categorias de análise expressou alguns aspectos relativos ao cotidiano do trabalho socioassistencial, principalmente a escassez de recursos e o caráter legal da Assistência Social. Na sessão relativa à exposição do segundo grupo, foi visível a preocupação com a não adaptação aos modos instituídos de realizar o trabalho socioassistencial, além da ambiguidade vivenciada pelas trabalhadoras ao manejar as relações entre acolher e distanciar. A terceira categoria relata a problematização a respeito da institucionalização da vida e a necessidade de conceber modos diversos de viver, pensar caminhos alternativos com os usuários. Por fim, a exposição da quarta narrativa imagética lista uma série de demandas atendidas no CRAS, e o modo como essas questões atravessam e geram angústias nas trabalhadoras.

O terceiro e último artigo traz algumas questões referentes a discussão de migração e território, assunto que emergiu em um dos encontros do percurso formativo, após a audiência de um documentário intitulado “Do Cais ao Mercado – Um século de história”. Os procedimentos de análise foram pautados no paradigma indiciário e na montagem das cenas, com ênfase na dimensão não ilustrativa e de atravessamento dos modos instituídos de verificação da realidade. Inicialmente foram apresentados indícios da necessidade que as trabalhadoras tinham em se apropriar da história da cidade e dos territórios, especialmente pela realidade migrante de grande parte do grupo. Na segunda sessão questões relacionadas à expectativa foram discutidas, como por exemplo, a potência na mediação audiovisual como possibilidade de emancipação intelectual. Além disso, questões relativas às memórias pessoais de migração e pertencimento ao território emergiram, sobretudo referentes a rivalidade com traços étnicos (germânicos *versus* migrantes).

Com respeito às produções neste campo, na pesquisa realizada em novembro de 2016 na base de dados Scielo buscando em “todos os índices” o descritor “política social” presente na lista de Terminologias em Psicologia da Biblioteca Virtual de Saúde (BVS), a busca resultou em 142 artigos. A partir disso, combinando os descritores “política social” e “capacitação” resultou em três artigos. Destes, um apresentou uma pesquisa realizada com beneficiários e trabalhadores do programa bolsa família (SANTOS; MAGALHÃES, 2012).

Com os descritores “política social” e “educação continuada” não foi localizado nenhum resultado, igualmente quando substituído por

“política social” e “educação permanente”. Na busca relacionada especificamente a Assistência Social, combinando os descritores “assistência social” e “educação continuada”, “assistência social” e “capacitação”, “assistência social” e “educação permanente”, ambas com nenhum resultado.

Na busca combinando o descritor “psicologia” e “assistência social” foram localizados 14 artigos. Entre eles quatro (BENELLI; COSTA-ROSA, 2013, BENELLI, 2014, BENELLI, 2016 e BENELLI; COSTA-ROSA, 2012) produzidos por um autor vinculado a linha de pesquisa Atenção Psicossocial e Políticas Públicas, na UNESP. Outras três produções (YAMAMOTO; OLIVEIRA, 2010, OLIVEIRA, 2014 e RIBEIRO ET AL, 2014) são vinculadas a UFRN (Grupo de Pesquisas Marxismo e Educação - GPM&E) e contribuem para uma compreensão a respeito da atuação da psicologia no Sistema Único de Assistência Social. Além disso, Motta e Scarparo (2013) também colaboram para os estudos sobre a construção da prática do profissional da psicologia da Assistência Social. Ramminger (2001) problematiza os atravessamentos do “assistencialismo” na equipe de trabalho e usuários dos serviços socioassistenciais.

“Psicologia” e “educação continuada” aponta para oito artigos, entre eles dois no campo da educação (BARRIOS; CLAISY; BRANCO, 2011 e RIVAS ET AL, 1997) que relatam experiências de formação continuada para professores. Outro resultado importante trata sobre capacitação para profissionais da assistência social e saúde pública, com a temática de álcool e outras drogas (COSTA ET AL, 2015).

Após este breve levantamento foi possível perceber a escassez de publicações relacionadas a este campo de pesquisa, sobretudo a respeito de formações ou educação continuada dos trabalhadores. Fato instigante, pois a Norma Operacional Básica de Recursos Humanos do SUAS (NOB/RH-SUAS) aponta para a necessidade de capacitações sistemáticas. Isto quer dizer que a educação permanente dos trabalhadores é condição para o desenvolvimento da política pública de assistência social. Além disto, as diretrizes para a política nacional de capacitação incentivam “a produção e publicação de pesquisas acerca dos resultados das capacitações realizadas” (p. 29), ainda assim, não foram encontrados muitos resultados nas buscas.

Para oferecer ao leitor uma compreensão da integralidade do percurso formativo, produzimos uma síntese dos procedimentos disparadores em cada um dos sete encontros, situando objetivamente a mediação audiovisual no contexto de produção das informações.

Durante os encontros, além do pesquisador responsável, estavam participando dois pesquisadores assistentes, na época estudantes do terceiro ano de psicologia. E dois facilitadores, Gabriela Kunz Silveira¹ no terceiro encontro e Adilson José Aviz² no quarto encontro, ambos professores da faculdade onde a maioria dos encontros foram realizados.

No primeiro encontro as participantes foram divididas em quatro pequenos grupos e convidadas a elaborar uma narrativa imagética, com recorte e colagem, orientada pela seguinte questão: que filme pode ser feito sobre o trabalho na Assistência Social? No segundo encontro foram apresentados cerca de trinta títulos de obras realizadas na cidade contexto da pesquisa e a partir da seleção das participantes, foi exibido um filme de curta metragem e, com isto também, iniciada as discussões sobre as possibilidades de mediação audiovisual no espaço das políticas de proteção social básica.

O terceiro encontro contou com a mediação de imagens realizadas pelas trabalhadoras sobre seus espaços e desafios de trabalho no SUAS. O quarto encontro foi organizado com o objetivo de refletir sobre histórias, grupos, práticas, sujeitos, imagens e outros recursos que participam da vida dos territórios de trabalho das participantes do percurso. Foi neste encontro que surgiu uma notícia mobilizadora de algumas das questões que serão analisadas neste texto, tendo em vista que, das dez trabalhadoras presentes nesta ocasião, nenhuma delas havia nascido em Joinville.

O quinto encontro foi previamente pensado para ser um momento de audiência de filmes. Tendo em vista a apresentação da cinematografia local que havia sido realizada no segundo encontro e, ainda, o contato das participantes com algumas obras mediante cópias físicas que apresentamos neste dia, foi unânime a escolha do “Do Cais ao Mercado”.

O percurso de formação ainda contou com outros dois encontros, um deles em uma sala de cinema onde projetamos um filme de longa-metragem, uma obra de ficção e expressiva no circuito audiovisual

¹ Psicóloga, mestra em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialista em Educação em Saúde Mental Coletiva pela UFRGS. Experiência com Atenção Ampliada à Saúde e Ação Socioeducativa na Comunidade – UNISINOS.

² Psicólogo, mestre em patrimônio cultural e sociedade pela Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, com pesquisa sobre patrimônios comunitários.

local, tendo em vista a qualidade técnica do filme e outros aspectos temáticos. E o sétimo e último encontro apresentou um breve vídeo produzido pelos pesquisadores com imagens do próprio percurso com as trabalhadoras e com isto, mobilizou uma discussão sobre aspectos significativos do percurso para as participantes, contribuindo também para a avaliação e análise deste processo.

2 ROTEIRO DE UM PERCURSO DE FORMAÇÃO

Em 2015, ano da pesquisa de campo desta tese, o Sistema Único de Assistência Social – SUAS completou dez anos de existência. Em momento específico, vou problematizar algumas questões históricas e conceituais que tramam a atualidade da política pública de Assistência Social no Brasil. Mas agora, neste começo de conversa, lembrar a comemoração dos dez primeiros anos da implantação do SUAS é uma justificativa que visa corroborar com o argumento de uma pesquisa realizada no encontro com os trabalhadores deste setor.

O SUAS organiza as ações da Assistência Social em dois tipos de proteção social: Proteção Social Básica – PSB, que tem como objetivo prevenir os riscos sociais e pessoais, por meio da oferta de programas, projetos, serviços e benefícios a indivíduos e famílias em situação de vulnerabilidade social. E a Proteção Social Especial – PSE, destinada a família e indivíduos que tiveram seus direitos violados por ocorrência de abandono, maus-tratos, abuso sexual, uso de drogas, entre outros aspectos (YAMAMOTO; OLIVEIRA, 2010).

Estamos diante de uma política pública que ainda pode ser considerada recente e inovadora, principalmente pela sua perspectiva de direitos no campo da Assistência Social, também pela unificação dos serviços socioassistenciais na modalidade da Proteção Social Especial e, ainda, pela criação de serviços no âmbito da Proteção Social Básica. Outra questão a ser lembrada é a presença da psicologia como uma profissão de referência desde a criação do SUAS (MDS, 2005).

Apesar de não investigar aqui as práticas das/os psicólogas/os, esta pesquisa afirma(rá) de alguma maneira a presença potencializadora da psicologia no SUAS. Sabe-se que a demanda no Brasil por profissionais psicólogas/os atuando nas políticas públicas vem crescendo. A presença da psicologia nas políticas públicas passou a ganhar visibilidade com os serviços de saúde mental do Sistema Único de Saúde – SUS. Entretanto, foi na Assistência Social que a profissão alcançou um lugar de referência, compondo obrigatoriamente a equipe de trabalho dos serviços socioassistenciais, de acordo com a Norma Operacional Básica – NOB/SUAS (CFP/CREPOP, 2011).

Foi estabelecido na Resolução nº 109/2009 do Conselho Nacional de Assistência Social, a tipificação nacional dos serviços socioassistenciais, que as proteções sociais, básica e especial, serão ofertadas no Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) e no Centro de Referência Especializado de Assistência Social (CREAS). Cujos funcionamento é pautado no fortalecimento dos vínculos

familiares e na convivência comunitária, e na promoção do acesso aos serviços de apoio e na inclusão em redes de pertencimento, respectivamente (OLIVEIRA; AMORIM 2012).

O trabalho de campo desta pesquisa foi realizado a partir de um percurso formativo onde participaram trabalhadoras dos serviços de proteção social básica da Secretaria Municipal de Assistência Social de Joinville – SAS. Esta agenda de formação foi desenvolvida em parceria com a coordenação da gestão do trabalho da SAS e configurou-se como projeto de extensão universitária, pois foi realizado com o apoio da faculdade de psicologia onde trabalho.

No município de Joinville - SC a missão da Secretaria Municipal de Assistência Social é “executar a Política Nacional de Assistência Social no Município de Joinville, garantindo o acesso aos direitos socioassistenciais, por meio de serviços, programas, projetos e benefícios para pessoas em situação de vulnerabilidade e risco social” (JOINVILLE, 2015, on-line). Para isso, atualmente, a SAS dispõe de seis (06) Centros de Referência de Assistência Social distribuídos nos seguintes territórios da cidade: Adhemar Garcia, Aventureiro, Comasa, Jardim Paraíso, Morro do Meio e Paranaguamirim. Compõem ainda a modalidade básica, um serviço de referência localizado na região central, anexo à SAS e ainda, o Centro de Convivência do Idoso, que atende o público idoso residente em regiões não contempladas pelos CRAS.

A Proteção Social Especial – PSE de média complexidade conta com três unidades dos CREAS, conhecidas como CREAS Bucarein, CREAS Norte e CREAS Floresta. Nestas unidades são executados o Serviço de Proteção Social para Pessoas com Deficiência, Idosos/as e suas Famílias, o Serviço de Proteção Social a Adolescente em Cumprimento de Medida Socioeducativa de Liberdade Assistida (LA) e de Prestação de Serviços à Comunidade (PSC). Além destas unidades de CREAS, a PSE de média complexidade também conta com o Centro POP – Centro de Referência Especializado para Pessoas em Situação de Rua.

A Proteção Social Especial de alta complexidade dispõe do programa Famílias Acolhedoras, do Serviço de Acolhimento Institucional para crianças e adolescentes “Abrigo Infante Juvenil” e do Serviço de Acolhimento Institucional para Mulheres “Casa Abrigo Viva Rosa”. O município também conta com serviços de Geração de Renda, Segurança Alimentar e os devidos Conselhos Municipais de Assistência Social, dos Direitos da Criança e do Adolescente, dos Direitos da

Pessoa com Deficiência, dos Direitos da Pessoa Idosa, de Segurança Alimentar e Nutricional e dos Direitos da Mulher.

A presença das trabalhadoras no percurso formativo ocorreu mediante o convite da gestão do trabalho da SAS aos equipamentos que integram a gerência de Proteção Social Básica da SAS, para que encaminhassem três profissionais para estes encontros de formação, sendo possível então, a participação de até 18 profissionais no programa de formação. No convite aos serviços foi informado sobre a atividade de investigação relacionada ao projeto de tese. E para garantir a participação efetiva das trabalhadoras a SAS dispensou as profissionais de seus locais de trabalho nos dias agendados para os encontros, de modo que, as atividades da formação foram contadas como horas trabalhadas.

No tempo do planejamento do percurso com a SAS, foram definidas temáticas para alguns encontros, tais como, constituição do trabalhador da Assistência Social, participação e mobilização, patrimônios comunitários, trabalho com grupos. A escolha destes temas foi uma estratégia para divulgação do percurso entre os trabalhadores da proteção social básica, pensando em assuntos que compõe seus desafios de trabalho. Na concepção do percurso formativo, a ênfase na cinematografia local e a mediação audiovisual eram questões centrais do projeto e já havia desde então, a compreensão de que as temáticas poderiam ser modificadas, especialmente, no processo de participação das trabalhadoras. Outrossim, era também uma definição que a produção cinematográfica local pudesse estar transversalmente presente no percurso.

No percurso de formação foram realizados sete encontros, entre os meses de abril a setembro de 2015, tendo cada um deles aproximadamente três horas de duração. A finalidade desta formação foi promover encontros com trabalhadoras de diferentes serviços da PSB sobre suas experiências, desafios/condições e processos de trabalho na Assistência Social, tendo como principal recurso metodológico a mediação audiovisual.

Todas as dezoito vagas para a participação no percurso formativo foram preenchidas por trabalhadoras. São assistentes sociais, pedagogas, psicólogas e terapeutas ocupacionais dos seguintes equipamentos: Centros de Referência de Assistência Social – CRAS, Centro de Convivência do Idoso – CCI e Serviço de Referência de Proteção Básica – SRPB. Todos estes serviços são equipamentos que compõe a PSB e possuem suas atividades principais descentralizadas e vinculadas aos territórios das famílias usuárias de benefícios sociais

públicos (programa de transferência de renda, especialmente, Bolsa Família). A PSB tem no CRAS sua principal estratégia de desenvolvimento social, o CRAS é a porta de entrada na política da Assistência Social e a sua finalidade é o fortalecimento das relações familiares e comunitárias com vistas à autonomia dos sujeitos, ainda que, por vezes, ligados continuamente à política social. Lembro que em Joinville, no tempo da pesquisa, estavam implantados seis unidades de CRAS.

Semelhante ao Sistema Único de Saúde – SUS, o Sistema Único de Assistência Social – SUAS foi pensado em um princípio descentralizado, com oferta de serviços em bases territoriais que expressam maior demanda para o atendimento socioassistencial. Esta perspectiva de PSB, com ênfase na implantação dos CRAS, teve um impacto significativo nos modos presumíveis de trabalho na Assistência Social. A presença dos CRAS próximo à moradia das famílias que se relacionam com os programas e serviços socioassistenciais visa proporcionar ações contextualizadas e com a participação efetiva das pessoas usuárias deste equipamento.

A PSB compreende um arranjo de atividades socioassistenciais destinado às pessoas e famílias em situações de risco pessoal/social e com ênfase no fortalecimento da convivência familiar e comunitária. A vinculação dos CRAS aos territórios onde residem famílias usuárias da política de transferência de renda segue o pensamento de que é preciso conciliar o benefício financeiro às estratégias de suporte relacional de famílias e comunidades. Disto, se pressupõe que a política compreende as potencialidades das pessoas e das famílias como espaço vital para o desenvolvimento humano e, portanto, a Assistência Social na sua concepção pública deve escapar das capturas históricas que impunham aos usuários comportamentos e disciplinas que fragilizavam ainda mais o processo de autonomia.

O primeiro encontro do percurso de formação aconteceu no dia 17 de abril de 2015, na “Casa dos Conselhos”, um espaço habitualmente utilizado pela SAS para reuniões e encontros com os trabalhadores e teve como tema: “a constituição dos trabalhadores na Assistência Social”. Depois de uma apresentação inicial, passei a falar do programa de formação, com datas, temas e facilitadores convidados. Em seguida, conversei com o grupo sobre o trabalho da minha pesquisa de tese, realizando a leitura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE e discutindo com elas, especialmente, a necessidade de gravação em vídeo dos nossos encontros.

No TCLE solicitei o consentimento para a gravação em vídeo, em primeiro lugar, porque compreendo a processualidade da investigação, onde os sujeitos se encontram durante certo espaço de tempo, é provável que em alguns momentos sejam feitas referências às situações já vivenciadas e, portanto, poderia ser imprescindível recuperar o registro destas ocasiões no trabalho de análise. Também foi utilizado câmara de vídeo tendo em vista a atividade grupal e, deste modo, as imagens favoreceram a identificação dos respectivos locutores na fase de transcrição dos encontros. Outro fator que corroborou com a manutenção da câmara de vídeo ligada em todo o tempo do percurso formativo, foi à familiarização com a câmara pelos participantes.

Depois da conversa sobre o TCLE foi realizada a apresentação das trabalhadoras e também da equipe de pesquisa. Conteí com o apoio de dois pesquisadores assistentes, graduandos na época do terceiro ano do curso de psicologia e que contribuíram para a gravação em vídeo de todo o percurso, além de produzirem anotações em diários de pesquisa e colaboração no planejamento e preparação dos encontros.

Quadro 1 - Participantes por encontro

No	Profissão	17/04	08/05	12/06	26/06	07/08	21/08	04/09	Total
01	A.S.	X							1
02	Psicóloga	X	X	X	X	Licença maternidade			4
03	A.S.	X	X	X	X	Afastamento			4
04	A.S.	X	X	X	X			X	5
05	A.S.	X	X		X	Férias		X	4
06	A.S.	X	X	X	X	X	X		6
07	Pedagoga	X	X	X		X	X	X	6
08	A.S.		X	X	X	X	X	X	5
09	A.S.	X		X	X			X	4
10	A.S.	X	X	X		X	X	X	6
11	A.S.	X							1
12	Pedagoga		X	X		X	X	X	5
13	Psicóloga	X	X	X		X		X	5
14	Psicóloga		X						1
15	T.O.	X	X	X	X	X	X	X	7
16	Psicóloga		X	X			X	X	4
17	Psicóloga	X	X	X	X	X	X	X	7
18	Psicóloga	X	X	X	X	X	X	X	7
	Total/Enc	14	15	14	10	09	09	11	

O primeiro encontro será detalhadamente apresentado em um dos artigos da tese, com o seguinte título “A experiência de ser trabalhador na Assistência Social: imagens de vidas implicadas com o campo da desigualdade social”. Aqui, entretanto, é importante dizer que o encontro foi conduzido por perguntas projetadas por meio de um *datashow* e que tinham a intenção de disparar diálogos relativos à questão audiovisual e a Assistência Social. Estas foram as duas primeiras questões: (1) “*O que conhecem sobre “cinema” e “audiovisual” em Joinville?*”; (2) “*Já realizaram no SUAS intervenções a partir do cinema?*”.

Considerando que o tema deste primeiro encontro era a constituição do trabalhador da Assistência Social, propus uma terceira questão: “*que filme poderíamos fazer sobre o trabalho na Assistência Social?*”. Nesta etapa, elas foram subdivididas em quatro pequenos grupos (com quatro integrantes cada um) e convidadas a elaborar um projeto de filme. Para tanto, disponibilizamos (eu e pesquisadores assistentes) um considerável volume de figuras recortadas de diversas revistas e rolinhos de papel (30 cm de altura com aprox. 03 metros de comprimento), simulando os rolos de filmes cinematográficos.

O segundo encontro foi realizado no dia 08 de maio de 2015, em um auditório da faculdade onde trabalho. A decisão de transferir os encontros da “Casa dos Conselhos” para a faculdade ocorreu porque precisávamos de um espaço mais adequado para audiência dos filmes, com possibilidade de reduzir a luminosidade e menor interferência de ruídos externos – o espaço do primeiro encontro ficava na esquina de uma avenida. A temática definida para este encontro foi “o audiovisual como dispositivo de trabalho socioassistencial” e teve como objetivo discutir as possibilidades de mediação do cinema (especialmente, curtas metragens) no espaço das políticas de PSB. Para tanto, a estratégia foi apresentar as produções cinematográficas da cidade e a partir do interesse delas, assistir algumas obras de curta metragem. Para esta apresentação foram projetadas informações de cerca de trinta obras. Uma de cada vez, contendo: título, direção e produção, alguma imagem e/ou outra informação disponível.

A escolha por curtas-metragens ainda neste princípio de percurso não é gratuita. Tenho considerado que esta modalidade audiovisual tem uma vantagem interessante no trabalho com grupos, especialmente na perspectiva da mediação audiovisual, pois permite um tempo interessante para as discussões. Filmes de longa-metragem acabam, muitas vezes, saturando o tempo e a atenção que as pessoas dispõem

para realizar leituras sobre a obra. Na medida em que apresentava os títulos das obras, elas foram manifestando interesse na audiência de alguns destes títulos. Também disponibilizei cópias físicas de algumas obras. Estes exemplares foram disponibilizados pela Fundação Municipal de Cultura – FMC. Ao final da exposição dos títulos, solicitei que escolhessem uma obra para assistir naquele momento.

Elegeram a “História de Joinville – o projeto” (2010), um curta metragem dirigido por Fábio Porto que, apesar do título, nada retrata da história da cidade. A obra exhibe dois *videomakers* que se inscrevem no Edital Municipal de Apoio à Cultura, sendo um aprovado e outro não. O que dá o título ao curta metragem é que o selecionado pelo edital fez um projeto de filme sobre a história da cidade. Assistir ao filme foi uma vivência interessante na medida em que elas identificavam lugares e também se divertiam com as situações do próprio enredo do filme. No dia do encontro não atentava ainda, o que significava esta escolha delas por uma obra que sugeria exibir a história da cidade. Contudo, no processo de análise fui percebendo que assistir a um filme que protagonizasse Joinville era uma necessidade de apropriação deste território. Ao final da exibição uma delas pergunta: “*e cadê a história da cidade?*”.

Depois da exibição do curta “História de Joinville – o projeto” fizemos uma leitura coletiva da obra. Ainda que timidamente, elas foram tecendo comentários sobre o filme, tentando fazer um acabamento comum diante da divergência de opiniões em algumas partes. Expressaram seus entendimentos e citaram cenas que consideraram curiosas. No percurso de formação, foi a primeira experimentação de audiência e discussão de uma obra.

Quando percebi que havíamos previamente esgotado as leituras da primeira obra assistida, projetei alguns *slides* para dar continuidade a conversa, abordando questões relativas à potência do audiovisual, entre elas, sobre o acesso e a divulgação da produção cinematográfica local e, ainda, aspectos da realização audiovisual e produção de sentidos na audiência de uma obra. É bom registrar que foi neste encontro que emergiu uma questão que atravessou o percurso de formação, a saber, a emblemática relação “espectador” *versus* “protagonista”, curiosamente nascida na medida em que os encontros eram conduzidos, exigindo delas pensar as relações entre “Audiovisual” e “Assistência Social”.

Participaram neste dia três novas integrantes, sendo que duas delas permaneceram no percurso de formação até o último dia. Participou também deste encontro, na condição de observadora, a professora que foi convidada para coordenar o terceiro encontro. Ao

final deste dia de trabalho solicitamos que as trabalhadoras, organizadas por serviços/equipes, trouxessem para o próximo encontro, imagens de desafios e problemáticas do trabalho na Assistência Social a partir das realidades de seus equipamentos.

O terceiro encontro foi realizado no dia 12 de junho e foi mediado pela professora Gabriela Kunz Silveira, convidada para conduzir a discussão sobre os desafios do trabalho na Assistência Social. Na medida em que as trabalhadoras chegavam, dirigiam-se a pesquisadora assistente para “salvar” em um único computador as produções imagéticas realizadas por elas em resposta a solicitação feita no encontro anterior.

Entre as produções, algumas de fato eram vídeos, formato de uma narrativa e com edição das imagens. Outras produziram algo parecido com videocliques e ainda, um equipamento organizou um arquivo com fotografias (*power point*). Foram apresentados sete arquivos. Nenhum serviço deixou de apresentar uma produção imagética.

O procedimento deste encontro foi a audiência de cada uma destas produções imagéticas seguidas por conversas extensivas sobre detalhes constituintes tanto dos desafios de seus contextos de trabalho como também da produção das imagens e o efeito desta forma de registro. Logo depois de exibidas as produções, elas contavam um pouco do processo de produção das imagens, relatando um pouco de suas ideias naquilo que desejavam transmitir.

A presença dos vídeos no encontro possibilitou conversas onde compartilharam cotidianos de suas atividades e dos serviços, também condições específicas de suas realidades de trabalho e por fim, desafios comuns entre os serviços. Na mediação deste encontro também foram feitos exercícios de leitura das imagens produzidas pelas trabalhadoras.

O quarto encontro teve como temática “imagens e patrimônios comunitários”. Este encontro foi pensado com o objetivo de refletir sobre histórias, grupos, práticas, sujeitos, imagens e outros recursos que participam da vida dos territórios onde estão instalados os CRAS e os usuários do SUAS. Convidamos para coordenar este encontro o professor Adilson José de Aviz.

A presença deste professor foi pontual em nosso percurso de formação. Ele solicitou que as participantes se apresentassem pelo nome, profissão, local de trabalho e que informassem o lugar de nascimento e/ou tempo de residência em Joinville. Curiosamente, neste dia estavam presentes dez trabalhadoras e, coincidentemente, nenhuma delas nascida em Joinville. E nos encontros seguintes, quando outras

profissionais ausentes neste dia voltaram a participar, verificamos que somente duas trabalhadoras residem na cidade desde a infância.

A discussão permitiu pensar os atravessamentos das relações comunitárias que envolvem os equipamentos e a diversidade cultural presentes nos territórios da cidade e, no caso de Joinville, como estes “patrimônios comunitários” estão perpassados pelo processo migratório, sobretudo, a partir dos anos 70.

Considerando as questões apresentadas pelo professor convidado sobre as dimensões históricas e geopolíticas (população, migração, etc.) relativas à cidade de Joinville, as participantes foram convidadas a pensar sobre os aspectos específicos de seus territórios, expondo aquilo que, no olhar delas, se constitui como imagens e patrimônios comunitários nestes lugares. A partir disto, ou seja, da apresentação do professor e das questões comunicadas sobre os territórios de cada serviço, o diálogo seguiu em torno das comparações e diferenciações entre os patrimônios de cada lugar e, ainda, as implicações destas questões aos serviços.

O quinto encontro ocorreu depois de uma relativa pausa por conta do recesso escolar da faculdade e também porque na data que previamente tínhamos definido para este encontro, ocorreu um evento da Associação Brasileira de Psicologia Social – ABRAPSO núcleo Joinville. Sendo assim, consultamos as profissionais e decidimos com elas participar do evento citado, inserindo este momento na certificação do programa de formação, tendo em vista que a atividade da ABRAPSO tinha como temática a questão da rede de proteção à infância e juventude, alusiva aos 25 anos de promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA.

Para o quinto encontro havia planejado exibir uma série de filmes de curta metragem produzidos em Joinville. Imaginava que, fazendo isto, estaria ampliando o contato delas com o circuito audiovisual da cidade. Sendo assim, na abertura deste dia, relembramos os filmes produzidos em Joinville. Elas foram unânimes ao escolher do “Do Cais ao Mercado”. Depois da audiência deste documentário, a discussão no grupo tomou uma proporção e um caminho muito interessante e que será analisado no artigo 03: “Cenas migrantes de trabalhadoras do Sistema Único de Assistência Social – SUAS: a mediação Audiovisual como *desinformação* de territórios”.

Este processo de expectativa seguido de uma roda de conversa pode ser caracterizado como grupo de discussão na pesquisa. De acordo com Weller (2006, p. 246), os grupos de discussão “constituem uma ferramenta importante para a reconstrução dos contextos sociais e dos

modelos que orientam as ações dos sujeitos”. Ou seja, contribuem para o compartilhamento e a discussão no acontecimento do grupo/encontro, mobilizando falas que individualmente não seriam cogitadas.

Mediante aquilo que foi assistido, elas foram trazendo situações de suas histórias pessoais, especialmente duas trabalhadoras com maior tempo de vida na cidade, inclusive a infância vivida em Joinville. Elas foram tecendo suas memórias com a discussão relativa ao filme e, também, atendendo a curiosidade das demais integrantes sobre o passado da cidade. No processo narrativo, as demais participantes foram contando sobre suas vindas à Joinville e ali, foi-se percebendo como elas migraram para este lugar por conta do trabalho (na maioria dos casos, acompanhando algum membro familiar, pais e/ou companheiros).

Neste encontro, por conta daquilo que se foi “disparando” com a discussão/expectação, falaram de problemáticas da cidade que são sentidas nos seus espaços de trabalho, entre elas, o conflito étnico que perpassa o processo migratório nas últimas quatro décadas em Joinville e que é anunciado pelos historiadores como uma rivalidade cultural entre “germânicos *versus* migrantes” (COELHO, 2011).

Considerando o modo positivo que seguia o percurso e ainda, observando a possibilidade de uma experimentação ainda mais significativa, decidi articular uma parceria com o setor de cultura do Serviço Social do Comércio – SESC/Joinville – SC, para a realização do sexto encontro na sala de cinema desta instituição. A alteração proposta foi consentida pela coordenação da Gestão do Trabalho da SAS e a partir disto, foi realizado contato com todos os serviços para informar sobre o local do sexto encontro. No SESC, a recepção ao grupo foi feita por uma das técnicas de cultura da instituição que, no primeiro momento, procedeu a uma visita guiada com as trabalhadoras e os pesquisadores a uma exposição na galeria de artes visuais. Depois disto, já na sala de cinema, falou sobre a disponibilidade do SESC em construir parcerias com os equipamentos da SAS.

A decisão de realizar um encontro no SESC foi, primeiramente, pela possibilidade de acessar uma sala de cinema no percurso de formação que metodologicamente tinha uma ênfase audiovisual. Depois, considerei que poderia ser uma intervenção interessante assistir a uma ficção de longa-metragem. A expectativa do documentário no encontro anterior já havia oferecido elementos provocadores de uma intensa discussão no grupo.

Foi então que me lembrei de “Infância de Monique” (2013), um filme realizado pelos cineastas Fabrício e Fábio Porto. Eu também havia assistido “Infância de Monique” pela primeira vez no SESC

(09/03/2014), justamente no aniversário do município. Foi uma audiência interessante, pois, naquele tempo, já havia achado curioso que uma obra produzida localmente tivesse uma trama contundente à desigualdade social. Tratarei especificamente desta questão na seção da tese onde analiso o filme e a audiência que ocorreu em virtude deste encontro. Participaram deste dia oito trabalhadoras, foi o encontro com menor número de participantes. Talvez pelo mau tempo (chuvas) ou pela realização no SESC (outro espaço), mas também por conta de férias (duas trabalhadoras) e uma com licença maternidade. Contudo, este número foi adequado para o processo de audiência em grupo, pois permitiu maior interação e participação nos comentários relativos à obra.

Refletindo sobre a definição de uma obra para a audiência com um grupo, considero que a obra deve ser escolhida como aproximação de um tema. Isto não quer dizer que o filme deve ser escolhido para comunicar uma ideia, mas, é coerente pensar que a escolha de uma obra se faz a partir de algum vínculo que o mediador encontra entre a obra e seu público. Contudo, deve entender que sua leitura não é exclusiva, ou seja, não pode excluir outras possibilidades de ler e significar a obra. Assistir uma obra com um grupo e solicitar que discutam pensando em como a obra pode se relacionar com seus contextos, é talvez um dos princípios básicos da mediação audiovisual.

O último encontro, na primeira sexta-feira de setembro de 2015, foi marcado por um vídeo síntese e retrospectivo. Essa ideia me ocorreu lá no primeiro encontro, durante a apresentação das narrativas dos projetos de filmes. Fechar com um vídeo próprio do percurso era uma maneira de levar a termo a proposta Audiovisual. Depois da exibição do vídeo, posicionamos as cadeiras em roda, como habitualmente foi-se fazendo no percurso. O que se seguiu disto foi uma diversidade de colocações daquilo que elas consideraram que os encontros haviam proporcionado. Assim como os demais, este encontro teve três horas de duração.

Diante disto que descrevi sobre todos estes encontros, compreendo que este percurso possui características de uma pesquisa-intervenção. A ideia de *in(ter)venção* cunhada por Axt (2008, p. 91), propõe que este conceito seja pensado como “ato que não se reproduz, sendo único e irreversível, emergindo exatamente num certo espaço-tempo, o contexto para o qual foi inventado”. A proposta desta autora expressa um pouco daquilo que aconteceu no programa de formação.

Apesar de um filme poder ser reexibido, quando se propõe um grupo de discussão, estamos diante de um encontro que não se esgota na

obra. A mediação audiovisual, neste sentido, é da ordem das coisas que não se repetem. Deflagrar e vivenciar com elas a potência de encontros mediados por realizações audiovisuais era uma das vontades que me mobilizaram ao projetar um percurso de formação com trabalhadores do SUAS.

Portanto, havia uma intencionalidade no sentido de criar uma experimentação e que essa experimentação poderia gerar efeitos sobre os modos de trabalho com grupos, entre outras apropriações que pudessem ocorrer nestes encontros. Logo, no trabalho de campo, sentia estar diante de uma infinidade de fluxos e sinais. E por conta disso, fazia meus registros e tomava nota do que observava, mas sempre buscando estar integralmente presente, atento e participando do ato da pesquisa. Cuidava somente que a produção de todas as informações estivesse sendo gravada. Sentia também que o percurso era passageiro, lembrava das referências que conhecia, quando afirmavam que “a in(ter)venção é trágica, porque o destino da in(ter)venção é a sua própria morte” (AXT; KREUTZ, 2003, p. 330).

Na pesquisa intervenção, a questão de pesquisa não passa pela verificação daquilo que sabem os espectadores sobre a obra em audiência, ou mesmo, qualquer outro assunto de seus lugares de trabalho, independente daquilo que se anuncia na normativa do SUAS. Portanto, foi por estes caminhos que coordenei os grupos de discussão. De alguma maneira, esperava que pela expectativa de alguma das obras, poderia conhecer os modos como são vivenciados por diferentes trabalhadores um campo de experiências. Sabia também que o próprio encontro de pesquisa poderia se configurar como um ato significativo, ou seja, na mediação audiovisual (relação “filmes/sujeitos”) o tempo das discussões poderiam ser espaços de conversas significativas sobre suas trajetórias de trabalho. De acordo com Weller (2006, p. 246), os grupos de discussão “constituem uma ferramenta importante para a reconstrução dos contextos sociais e dos modelos que orientam as ações dos sujeitos”.

Diante do que foi vivenciado no percurso, é plausível afirmar que a mediação audiovisual como expectativa e discussão no trabalho de campo da pesquisa, mobilizou diálogos e até mesmo sentidos que individualmente não seriam cogitados. Com isto, venho considerando que a mediação audiovisual na perspectiva assumida nesta tese, pode ser pensada como uma forma de pesquisa-intervenção. Deste modo, se por um lado não foi pretendido oferecer para as trabalhadoras um modo de intervenção a ser conhecido como mediação audiovisual, por outro, pode-se considerar que esta intervenção desenhou um modo de fazer

pesquisa. Lembrando Vigotski (1984, p. 74), “o método é, ao mesmo tempo, pré-requisito e produto, o instrumento e o resultado do estudo”. Da mesma forma, mesmo não havendo a intenção de desenhar um modo de trabalhar a mediação audiovisual com grupos na Assistência Social, tal possibilidade se fez concretamente, não fugindo de sua condição de alternativa a novos possíveis.

2.1 A MONTAGEM DAS CENAS DE PESQUISA

As descrições dos passos realizados no campo da pesquisa não estão desassociadas de um arranjo teórico que sustenta a diversidade de procedimentos e recursos metodológicos realizados no percurso/pesquisa com trabalhadoras da PSB/SUAS. A fonte conceitual que subsidiou a pesquisa-intervenção e, posteriormente, o trabalho de análise (montagem das cenas), teve uma extensa interlocução com a obra de Jacques Rancière, um filósofo contemporâneo que tem entre as suas principais reflexões a presença da discussão estética no contexto do ato político. Este vínculo nos seus trabalhos tornou-se evidente a partir de “A noite dos proletários: arquivos do sonho operário” (1988), quando estudou “a literatura que circulava entre os extratos sociais mais baixos da população ao longo do século XIX, ali flagrando as conexões entre arte, imaginário, sonho político e utopias a se desenharem junto à ação operária” (MOSTAÇO, 2010, p. 12).

Além da literatura, Jacques Rancière também dedicou análises sobre as artes visuais, cinema e o teatro. Seus trabalhos mais recentes tratam sobre a condição das imagens. Rancière (2012b) considera que é preciso driblar as leituras simplistas e a visão apocalíptica sobre as imagens, para não cair em discursos equivocados e que não apresentam novidades ao pensamento e também a pesquisa. Sobre a questão das imagens voltarei a discutir mais adiante, quando aprofundar conceitualmente a mediação audiovisual.

O pressuposto básico da pesquisa intervenção foi o convite destinado aos trabalhadores da PSB/SUAS para pensar/sentir/inventar relações entre “produções audiovisuais” e “produções socioassistenciais”, tendo como princípio constitutivo dos encontros uma igualdade das inteligências entre aqueles que produzem uma obra e aqueles que participam assistindo e/ou pesquisando. Esta discussão encontra suporte naquilo que Rancière (2014) vem denominando de “O Método da Igualdade”, uma perspectiva que começa, em boa medida, na descoberta de Joseph Jacotot, “O Mestre Ignorante”. Jacotot descobre que seus alunos aprendem enquanto ignoram as condições já elaboradas

para um determinado saber e, buscando relações entre o que sabem com aquilo que estão conhecendo (RANCIÈRE, 2004).

Nesta proposta de mediação audiovisual, utilizei o texto imagético (preferencialmente o vídeo/filme) como um recurso proponente do diálogo, ou seja, ao escolher trabalhar com filmes em um processo de formação de trabalhadores no campo da desigualdade social, havia a premissa de que as experiências de ser trabalhador no SUAS pudesse ser um material significado no percurso formativo. É preciso dizer que no projeto de tese, compreendia que o encontro entre sujeitos trabalhadores na Assistência Social com obras cinematográficas poderia deflagrar discussões não tão comuns sobre suas experiências com as desigualdades. A presença de obras sem uma relação direta e prescritiva sobre ser sujeito do SUAS, poderia disparar encontros com infinitas possibilidades de significação, inclusive, de pensamentos ainda não elaborados entre aquilo que pode emergir de conexão e sentido entre alguns filmes produzidos localmente e trabalhadores da política da Assistência Social.

O encontro é um conceito que sugere uma potência das relações e uma dimensão ético-afetiva, e assim, não se trata somente de método. O encontro como algo desejado em uma mediação tem uma perspectiva ontológica de igualdade das inteligências. A atividade imagética se faz com a história da/na obra e também com as experiências que o sujeito/espectador tem constituídas em si, inclusive com as histórias tramadas no processo grupal, no caso de audiências coletivas (RANCIÈRE, 2004).

Neste sentido, a mediação audiovisual remete à produção de “imagens” que emergem na recepção audiovisual e, portanto, são próprias deste encontro obra/sujeito (e grupo) e suas condições de possibilidades. Logo, sabia que meu principal trabalho na coordenação dos encontros de formação era, sobretudo, não antecipar os caminhos, as leituras ou qualquer sentido que pudesse estar “entre” as discussões de grupo, as audiências de filmes, e especialmente, entre “o cinema e a assistência”.

Durante a tese esta perspectiva será aprofundada. Mas agora, no momento da escrita deste percurso pode-se perceber como, a um só tempo, os conceitos irrigam o acontecimento da pesquisa e nela/dela se banham apurando o trabalho de análise. Logo, assumir uma condição ignorante na pesquisa pode vir a promover um modo menos assimétrico na relação com o próprio campo. Estar em condição ignorante, metodologicamente falando, exige uma presença com abertura às experiências outras que não somente aquelas já dadas pela literatura

acadêmica ou qualquer outro conhecimento *a priori*. Uma presença ignorante pode fazer esquecer, ou ainda, fazer suspender, no processo da pesquisa, saberes pressupostos, hipóteses delimitadas e, concepções fechadas sobre o outro, o campo, etc..

Esta posição ignorante, ainda que performaticamente, pode fazer emergir uma relação menos desigual no campo da pesquisa. O pesquisador improvisando sua presença no campo não será tomado como alguém ignorante efetivamente, mas, na medida em que se coloca no encontro da pesquisa como alguém com olhar não tão recortado ou seletivo, pode se fazer interlocutor, emergindo aí diálogos e questões que não seriam ouvidas se sua posição fosse daquele que se faz presente para escutar o que pressupõe saber do campo.

Ainda sobre a interlocução, pode-se pensar que a pesquisa no seu método “ignorante” é relacional, não no sentido empático ou amistoso, mas produtora de conhecimentos próprios daquela relação, daquilo que pode habitar (pelo menos) duas existências. O conhecimento que decorre disto, não diz de um saber que estava lá encoberto, mas antes, são palavras contextualizadas e significadas nesta relação.

Portanto, o pesquisador não pode desconsiderar que a sua presença tende a mobilizar uma multiplicidade de sentidos. No método “ignorante”, esta presença deve ser refletida e significada no campo da pesquisa, porque nele, se compreende que o campo quando fala de si não ignora a posição do pesquisador, apontando aí o modo como os consensos hierárquicos podem acabar participando da produção do conhecimento. Logo, o pesquisador no “Método da Igualdade” não ignora as distâncias que ocupa na relação com o campo, mas antes, procura problematizar aquilo que julga saber sobre o próprio campo.

O “Método da Igualdade” é algo que pode ser aplicado não somente na intervenção, mas também na análise. Este método convida o pesquisador à montagem da cena de pesquisa, uma atividade investigativa que sugere uma perspectiva “ignorante” na pesquisa. O pesquisador deve buscar uma relação de desconhecimento com o campo (na produção das informações e na análise). Isto não quer dizer que o pesquisador deva ser um leigo, mas que abandone modos instituídos de verificação da realidade, para montar cenas de pesquisa que possam trazer alguma novidade à área do conhecimento em questão.

Quando se encerrou o trabalho de campo, uma das primeiras medidas que tomei foi a construção de uma narrativa que pudesse contemplar, de alguma forma, certa integralidade do percurso formativo. Fiz uma descrição com o propósito de registrar os procedimentos de cada encontro, tomando nota no primeiro momento

dos registros presentes nos diários de campo. Na medida em que produzia esta narrativa dos encontros, começava a perceber vínculos entre os encontros da pesquisa.

Apesar do olhar minucioso, desde o começo das análises tive a compreensão de que precisaria fazer escolhas nesta etapa da investigação. Contando com aproximadamente vinte horas de gravação em vídeo, resultante de sete encontros durante o percurso formativo, estava ciente da necessidade de não poder incluir todas as cenas e questões que fui tomando nota. Ao dizer isto, observo que não escolhi as categorias e/ou as temáticas para os artigos desta tese de antemão, elas foram emergindo no processo de análise, desde a escrita narrativa dos encontros à transcrição dos vídeos/áudios da pesquisa.

Com uma primeira escrita dos encontros elaborada, desloquei o olhar para detalhes que marcaram o percurso. Nesta fase da análise, o material transcrito possibilitou mergulhar ainda mais nos detalhes das falas, discussões e situações vivenciadas nos encontros da pesquisa. A montagem da cena diz respeito a uma proposta metodológica que “consiste em eleger uma singularidade aonde as condições de possibilidade tentam se reconstruir a partir de uma exploração de todas as redes de significações que se tecem ao redor dela³” (RANCIÈRE, 2014, p. 99, tradução minha).

O método de Rancière (2014) propõe uma leitura de relações microssocial como uma forma de rompimento com as categorias estratificadas no repertório da exclusão social. A compreensão de uma cena poderia oferecer uma compreensão dos modos sensíveis de atualização dos consensos que ocorrem no plano da desigualdade. A montagem de uma cena de pesquisa tem nela amalgamada várias coisas, ela é em si uma diversidade de problemáticas que em uma dimensão microssocial retêm efeitos de uma esfera universal. Sendo assim, nos resultados (artigos) apresento algumas citações do campo, recortes de falas das participantes da pesquisa, contudo, estas citações não são tratadas como sentidos particulares, mas compartilhados e relativos às questões que perpassam o setor socioassistencial.

Ao buscar nos episódios e nos detalhes compreender as relações, os sentidos e os movimentos do campo, a análise se fez em uma perspectiva indiciária, privilegiando as minúcias do processo e das relações em questão (GINZBURG, 1987, 2007; GOES, 2000). O mérito

³ Consiste en elegir una singularidad, cuyas condiciones de posibilidad se intentan reconstruir a partir de una exploración de todas las redes de significaciones que se tejen alrededor de ella.

de Ginzburg (1987) foi compor a história de vida de um camponês da Idade Moderna – uma época de vozes silenciadas. Fez isto a partir de pistas e rastros deixados nos documentos inquisitoriais. Fez também, conjecturando as possibilidades cotidianas de um moleiro naquela época. O trabalho tornou possível conhecer não somente o que lia Domenico e alimentava suas ideias consideradas heréticas, mas especialmente, como lia tais obras. Ginzburg recheou sua obra com detalhes sobre o cotidiano de Menocchio. A riqueza de seu trabalho está na forma como persegue os sinais dos textos que pesquisou para então, conjecturar sobre a trama da existência do moleiro de Montereale.

Uma das principais contribuições de Ginzburg (1987) à Psicologia foi debruçar-se sobre o singular, ele não escolhe o moleiro como ilustração de um “fato maior”, é a própria história de uma vida desconhecida e silenciada que se faz objetivo para o historiador italiano e a partir dela, outras tantas histórias e vidas resistentes podem vir a ser conjecturadas/imaginadas. Pensando no singular e na ênfase de estudo que se interessa pelos detalhes cotidianos e perdidos da história, podemos aproximar Ginzburg de Rancière.

A apropriação que fiz do paradigma indiciário não se refere ao propósito de refazer um percurso histórico lançando outras luzes sobre o passado, mas realizar uma leitura que permita a compreensão daqueles detalhes que participaram de uma experiência. Intensificando o diálogo com Jacques Rancière não posso deixar de considerar a escolha deste autor pela dimensão “micro” de uma experiência, um movimento de investigação que observo claramente em suas primeiras obras: *A Noite dos Proletários* (1988) e *O Mestre Ignorante* (2004).

Em ambos os trabalhos, o pesquisador Rancière desenvolve uma análise saturada de um mesmo objeto. Nestes mesmos objetos também, trata a história como literatura, ou melhor, vê nos arquivos (do sonho operário) muito além das teorias e conceitos já elaborados em sua época. Rancière (1988) toma a voz do documento como discurso de uma inteligência, de uma autoria. No processo de sua pesquisa ele estabelece relações, seu lugar de observador é atentando aquilo que pode estar “entre”. Com estas escolhas, consegue percorrer pelos detalhes esboçando uma nova possibilidade de pensamento histórico, especialmente, das relações entre estética e política.

Tem algo de analista neste processo, porque considera o sonho tal qual a realidade, contudo, não é das emoções que se ocupa, mas também não as ignora. Assim, compreendemos que o percurso indiciário realizado por Rancière (1988) na *Noite dos Proletários*, relaciona-se também ao modo como entende a produção do detalhe no

processo de subjetivação política. Neste caso, não se trata de análise individual da constituição de sujeitos políticos, mas passa pela configuração dos sentidos de uma época, expressando no texto, pistas daquilo que indica uma fissura na determinação dos lugares.

Vale afirmar que pelo prisma indiciário é possível certa apreensão da experiência a partir de uma pesquisa que toma como objeto de estudo a mediação audiovisual realizada por meio de encontros com trabalhadoras da PSB. Destes encontros, mais especificamente, a partir das nuances, minúcias e dos detalhes que puderam emergir no processo da pesquisa, foi possível conjecturar particularidades do trabalho socioassistencial que talvez de outro modo não fosse evocado.

3 UM PLANO TEÓRICO E UMALENTE CONCEITUAL

Uma breve apresentação de Jacques Rancière situa este autor como um pensador que tem nas relações entre estética e política a ênfase de sua carreira intelectual. Rancière (1996) analisando a estética como realidade própria da configuração dos modos de perceber, pensar e agir no mundo e, portanto, ordenadora das relações sociais, compreende o ato político como uma quebra do sensível. Esta ruptura danifica um plano de relações justamente porque flagra uma igualdade impensável e não percebida até então. Logo, a atividade política é marcada por uma verificação da igualdade, efeito de cisões nos regimes de visibilidade, experimentação e audibilidade em determinado registro histórico cultural. A “atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, [...] faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

A compreensão da política na obra de Rancière é uma leitura arrojada quanto aos processos envolvidos neste campo. O autor problematiza a dimensão política resguardando-a para uma forma de ocorrência infrequente e, mais do que isto, apontando para uma complexidade que retira do âmbito comum sua aparência. Nestas condições teóricas, a política refere-se mais a relações de mundos do que tipicamente aos regimes institucionais, partidários ou mesmo governos. Então, quando ocorre a política? – Raramente, diria Rancière (1996). Pois “sua ocorrência se dá quando a lógica promovida pelas partilhas desigualitárias ou a ordem da dominação, tida como supostamente natural, são perfuradas por lutas e conflitos empenhados na atualização do princípio da igualdade” (PALLAMIN, 2010, p. 08).

A vinculação entre estética e política pode ser flagrada justamente na manutenção naturalizada das hierarquias sociais que se sustentam na configuração sensível, apontando para uma trama complexa. Neste sentido, este capítulo procura elucidar a dimensão sensível como base da política, mas também, como substrato da permanência da desigualdade social. Para tanto, é preciso alargar conceitualmente a compreensão do termo estética e, nisto, a obra de Jacques Rancière tem peculiar relevância, pois ele a entende “como modos de percepção e sensibilidade, a maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo” (2010c, s/p). Portanto, a estética diz respeito ao sensível, tanto na sua possibilidade de desmonte de uma natureza das coisas instituídas em um plano de relações sociais (apontando para um ato político), como também na sua manutenção

permanente, onde a desigualdade social é refinada e qualitativamente essencializada.

Esta perspectiva toma distância da noção moderna da estética como uma disciplina associada ao campo da arte, dedicada a designação da beleza e o juízo das coisas da arte, proposta costumeiramente atribuída ao filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762). É importante observar que Rancière não cria um novo conceito para o termo “estética”. Na verdade, ele faz uma genealogia do conceito, observando que a palavra estética, no próprio “livro de Baumgarten não designa nenhuma teoria da arte. Designa o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro mais ainda confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica” (RANCIÈRE, 2009, p. 12).

Nesta mesma linha investigativa e com a preocupação de salvaguardar o conceito dos efeitos de uma época, Rancière recupera a compreensão kantiana de que a estética vai “além da arte”. Nas palavras do filósofo, estética diz respeito a “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de afetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2005, p.13).

Considerando a integralidade da obra de Jacques Rancière é compreensivo o esforço teórico do pensador em não deixar escapar o sentido etimológico de estética. A primeira operação a ser feita nesta direção é deslocar a dimensão estética de sua fusão com o campo restrito da Arte, compreendendo que ela não está coligada a “filosofia ou a ciência do belo” e, que justamente por esta dissociação, sua relação com a política não diz respeito a estetização do poder.

Afirmar a presença estética não qualifica uma relação, um objeto, uma intervenção, etc. porque não diz respeito a qualquer forma do “belo” ou modalidade de expressão artística. A estética é propriedade constitutiva das formas de vida humana. Diz daquilo que se essencializa nos modos de ser de uma comunidade, ou melhor, trata-se do próprio senso comum (*sensorium partilhado*). Talvez esta seja a primeira questão para compreender como a dimensão estética na obra de Rancière tem vinculação com a política: estética diz respeito à “distribuição do sensível, em que são determinados os modos de articulação entre formas de ação, produção, percepção e pensamento” (PALLAMIN, 2010, p. 06).

Assim, é possível pensar que qualquer cena cotidiana implica em formas estéticas, pois nelas estão harmonizados os modos de ser, sentir e perceber o próprio espaço e os elementos de composição da

cena. Isto também se aproxima daquilo que Rancière aponta como a partilha do sensível. Nas palavras do autor:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Nesta perspectiva, qualquer relação social tem em si uma dimensão estética, pois instituem modos de participação e atuação. Trata-se de “como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2005, p. 16) opera em (qualquer) uma comunidade dos humanos. A estética é em um só processo a instituição de sentido e, ainda, o próprio sentido retroalimentando as formas hegemônicas em determinadas relações sociais. Portanto, trata-se de “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Uma sala de aula, um ambiente de trabalho, um espaço público, uma festa popular, uma cerimônia religiosa, são cenas de uma dimensão estética não porque nelas possa conter um elemento ritual ou dramático, mas antes, cada uma destas cenas indica uma inteligibilidade comum a todo e qualquer participante destes espaços. Logo, a estética remete ao coloquial, aquilo que é próprio da manutenção de todo e qualquer grupo de pessoas, independentemente de qualquer critério de qualificação da comunidade (por exemplo: classe social, escolaridade, etnia, etc.). Toda comunidade partilha modos de ser, viver, pensar, sentir e perceber.

A inteligibilidade não faz referência à habilidade acadêmica ou ao esclarecimento como “consciência” de uma condição. A inteligibilidade tem um sentido corpóreo e visceral, ela indica a própria experiência, como se fosse natural a distribuição e ordem daquele espaço. E por isto é inteligível, pois tem uma racionalidade operando na compreensão das medidas, dos pertencimentos, dos direitos, das posições, e das formas de ser, sentir e viver esta cena. Logo, a estética

não diz respeito ao improvável, mas antes, ao habitual, ao episódico, à própria partilha do comum.

Sendo assim, apesar da não sujeição da estética às regras do setor artístico, é possível afirmar a dimensão performática do sensível. Toda e qualquer relação entre humanos é comunitária (tem algum senso comum), pois tem em si instituída uma partilha de sentidos. Esta partilha é experimentada performaticamente, pois é condição própria de qualquer organização de humanos (comunidade) a exibição hierárquica de seus lugares. Apesar de diferentes configurações de mundo, todos os humanos são afetados por modos de sentir, pensar, viver e (com)partilhar um mundo, restando com isto, a experiência de modos mais hierarquizados ou ainda, relações contingenciais, onde as marcações da diferença exacerbam a desigualdade.

Portanto, como dito, a força da partilha e da ordenação de lugares é um processo que compõe todas as formas de relações entre humanos, mas que, substancialmente, afeta de modo mais contundente os humanos que experimentam sua presença no mundo sem qualquer título, propriedade, filiação ou ainda *status* dado como natural para o seu pertencimento/reconhecimento. Estes humanos que vivem a partilha na sua barbárie, tomada aqui como experiência desqualificadora de sua humanidade, são aqueles que, mesmo na trama mais situada de uma experiência, não são neles reconhecido indícios de uma contagem.

3.1 ALGUMAS NOTAS SOBRE A DIMENSÃO POLÍTICA DA ARTE

No primeiro capítulo do livro *Partilha do Sensível*, Rancière (2005, p. 22) explora a dimensão política e o campo de fusão entre arte e estética, sobretudo, naquilo que foi se constituindo como uma “revolução anti-representativa”. Cita, por exemplo, que “apesar da postura aristocrática e do conformismo político de Flaubert” (idem, p. 19), sua obra possui efeito político não porque escreveu na intenção de mobilizar o leitor a uma ação coletiva, mas justamente “sua recusa em confiar à literatura uma mensagem é considerada como um testemunho da igualdade democrática” (idem, p. 19). Uma literatura não instrutiva, que antes, excede-se nos detalhes da trama que narra (como se fosse uma pintura em palavras), transfere do escritor para qualquer leitor o trabalho de significação da obra.

Rancière (2005) compreende que este processo de “democracia em literatura” inscreve-se como regime estético da arte, pois vigora nestas obras um movimento de destruição dos modelos representativos,

ou seja, desfazendo a coerência entre forma e conteúdo e também a definição pelo escritor daquilo que é dado a sentir e conhecer ao leitor. Abaixo ofereço um quadro que pode ajudar a compreender um pouco das relações que entre arte e vida:

Quadro 2 - Síntese dos regimes da arte no pensamento de Jacques Rancière

Regime	Conceito	Características
Ético (Platão em República X)	“Modelo de veracidade ontológica onde as representações artísticas são questionadas quanto à verdade da sua natureza (ao seu modo de ser) e à forma como isso afeta o <i>ethos</i> do indivíduo e da comunidade” (Silva, 2013)	“A arte não é identificada como tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens” (Rancière, 2005, p. 28). Ênfase na disjunção que existe entre o modelo (o verdadeiro) e a cópia (o simulacro a aparência) – e as consequências que daí advém não apenas no plano do conhecimento, mas também no plano ético da ação (Silva, 2013).
Representativo ou poético – imitativo	“Sistema onde a dignidade dos temas comanda a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc.). O sistema de representação define, com os gêneros, as situações e formas de expressão que convinhem à baixeza ou a elevação do tema” (Rancière, 2005, p.47).	Faz referência à arte tradicional (belas artes) quando pressupõe a existência de um modelo e a consequente adequação e conformidade de aplicação de uma ideia ou de uma forma a uma matéria. Conjunto de normas intrínsecas que, em certa medida, codificam a distribuição das semelhanças e se constituem como critérios específicos de identificação e de avaliação da própria

		expressão artística (Silva, 2013).
Estético ou democrático	“Afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático desta singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (Rancière, 2005, p.34).	Desobriga esta arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Anulação da distribuição hierárquica do sensível.

O regime representativo que tem como expressão a arte tradicional, notadamente as Belas Artes, apesar de ter alguma proximidade com a vida, faz isto tematicamente, mantendo a hierarquia naquilo que visibiliza. Freitas (2006, p. 217) faz uma síntese interessante do processo histórico que perpassa a relação “política” e “arte” nestes regimes: “a arte tradicional curiosamente afasta-se da ‘vida’ – pois se apresenta como um trabalho extraordinário frente ao ordinário dos demais trabalhos – na exata mesma medida em que a arte moderna, agora um trabalho banal, dela se aproxima”.

O regime estético da arte tem essa expressão porque tudo aquilo que é da vida é também do sensível e, portanto, pode estar na arte. Rancière (2005, p. 19) afirma que “essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação”, ou seja, é cada vez mais improvável a instituição de um denominador comum à arte. A profusão de relações que instaura o regime estético das artes é tal, que não se trata somente do entrecimento de gêneros, formatos ou mesmo modos de produção artística, mas abrem-se também, outras possibilidades de percepção da história. Conforme Rancière (2005, p. 36), “o regime estético das artes é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo”.

Talvez neste ponto valha a pena reforçar a discussão inicial na parte que faço referência a intencionalidade do filósofo em dissociar o conceito de Estética do campo exclusivo das Artes. Rancière (2005) compreende neste movimento vanguardista uma forma de manutenção

do regime de representação e consequentemente, de hierarquização naquilo que se designou como arte moderna. Escondida entre seus textos é possível encontrar uma afirmação que elucida a dimensão histórica do regime estético das artes: “o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 34). O filósofo justifica isto apontando que “a ideia de modernidade é uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes” (idem, p. 37) justamente, para salvaguardar algum modelo:

reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc, separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas (RANCIÈRE, 2005, p. 37).

Portanto, não é difícil de relacionar a emergência da estética como disciplina exclusiva da arte ao movimento de preservação da arte em seu regime representativo, ou seja, esta perspectiva de estética colabora com uma forma de conhecimento que pretende manter a arte na sua dimensão hierarquizada (do juízo do belo).

Deve-se levar em conta que a hierarquia entre as *belas-artes* e os critérios que estabeleciam o recorte entre elas pressupunham uma hierarquia social onde uma ordem simbólica tornada “natural” regulava a partilha do sensível e diferenciava uma natureza nobre de uma natureza plebeia ou vilã, a dignidade eclesiástica e da realeza e a ausência de dignidade do povo (OLIVEIRA, 2012, p. 81).

O próprio conceito da estética do modo como está convencionalizado, expressa essa hierarquização do conhecimento pela arte. No senso comum, na atualidade, a estética aparece como uma futilidade, uma superficialidade e, portanto, assunto de poucos, somente de uma parte. Logo, assegurar a existência de uma “arte moderna” é retroalimentar o discurso de manutenção da arte como uma instituição protocolar e qualificada para avaliação da eficácia de uma obra. “A

noção de modernidade parece assim, como inventada de propósito para confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva” (RANCIÈRE, 2005, p. 37). As manobras discursivas de subtração da autonomia da arte pelos modelos de reconfiguração da sensibilidade artística na “modernidade” pretendem a apreensão da experiência artística por alguma forma exclusiva de pensamento da arte.

As variações destes discursos em torno da modernidade revelam, por um lado, certo anseio pela manutenção e preservação da arte como herança (direito exclusivo) e administração de uma parte dos homens. Mas também, o que foi apelidado por Rancière como discurso “modernitarista” tem na obra de Friedrich Schiller, “Educação Estética do Homem”, sua maior demonstração, pois nela, a arte é incumbida de ser a matéria de recuperação das virtudes humanas (como se estas fossem ainda latentes no ser humano), mediando assim, uma idealização estética do futuro, a fim de “formar homens capazes de viver numa comunidade política livre” (RANCIÈRE, 2005, p. 39).

Todas estas tentativas de invalidar as novidades que permearam os circuitos e instituições artísticas, podem ser lidas como uma resistência à reconfiguração do político no campo da arte, ou seja, o regime estético das artes remete a dimensões da vida social que fazem ultrajar modelos hierarquizados e/ou pedagógicos. A inversão no olhar “da arte para a vida” expressa uma condição de que é a vida que promove a arte e não a arte que define a vida. “O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 36).

Em boa parte de suas obras, Jacques Rancière vai mapeando historicamente às questões problemáticas que insistem em torno da arte e da política. Então, se a partilha do sensível diz respeito à estética, é possível entender porque a estética é a base da política, ou seja, a verificação da igualdade tem a ver com essa quebra de inteligibilidade, com aquilo que está naturalizado e portanto, não se questiona. Portanto, “arte e política correspondem a duas formas de distribuição do sensível” (SILVA, 2013, p. 405).

Quando afirma o princípio da igualdade como uma condição ontológica, Jacques Rancière opera um giro discursivo importante. Ele não propõe saídas utópicas à questão da desigualdade, antes afirma o dissenso como conflito perpétuo da sociedade. O giro no pensamento que opera, **não** diz respeito a promoção de uma teoria de como seremos iguais, mas antes, na afirmação de que a igualdade é a razão que

mobiliza a emergência política. “A igualdade é trabalhada como ponto de partida a alimentar as lutas de natureza política e não um objetivo a ser atingido, uma meta ou um destino que nunca chega” (PALLAMIN, 2010, p. 08).

Pallamin (2010) chama a atenção ao que diz Rancière sobre a inexistência de uma *arkhé* primeira, ou seja, não temos na história uma (des)ordem (anarquia) social de pleno consenso e igualdade social. Portanto, não há essência que sustenta a desigualdade. Dito de outra forma, “há política porque nenhuma ordem social está fundada na natureza ou em uma lei divina” (PALLAMIN, 2010, p. 07), o que permite pensar que a desigualdade em toda a sua extensão histórica e com seu caráter avassalador de desumanizar/desigualar o humano, ainda assim, não altera o *princípio* e a condição ontológica que implica na igualdade de todo humano com qualquer (outro) humano.

Divergindo das teorias que propõem o fim da luta, o dissenso, por sua vez, é permanente. “A ação política, via dissenso, rompe com a configuração dada ao estado de coisas, frequentemente naturalizada, em que as relações de dominação encontram-se firmadas ou cristalizadas, mudando os destinos e lugares ali definidos” (PALLAMIN, 2010, p. 08).

Nenhuma experiência de igualdade é definitiva, entretanto, o que opera sua reconfiguração é a “batalha sobre o sensível, sobre o perceptível” (PALLAMIN, 2010, p. 08). Talvez, por isto, a arte possa ser um campo privilegiado no estudo das relações estéticas e políticas, ainda que tenhamos o entendimento de que no pensamento de Rancière, não existem sujeitos nem lugares que *a priori* possam ser politicamente designados.

Relaciona-se a isto também, a compreensão de Rancière (2005, p. 12) que “hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história”. É bom lembrar que o estético não se aplica somente a arte, mas inclusive, rompe com aquilo que antes poderia ser pensado como específico da arte. Isto permite pensar na política da arte, que no regime estético das artes está ligado as rupturas do modelo representativo da arte, sobretudo, da função/intenção da arte sobre a vida e relações sociais. Duas máximas do filósofo contribuem para pensar como a quebra da intencionalidade configura a potência de uma política da arte: “A arte faz política antes que os artistas o façam” (RANCIÈRE, 2010b, p. 51) e, ainda, “é preciso não fazer arte para fazer arte e não fazer política para fazer política” (idem, p. 52).

3.2 ATIVIDADE IMAGÉTICA E OS EFEITOS DA EXPECTAÇÃO

Nesta seção a discussão que segue problematiza a atividade imagética e o modo como uma e outra experiência estética pode carregar indícios de deslocamentos e possíveis suspeitas aos sentidos instituídos. De antemão, observo que a noção de “experiência estética” carrega em si mesma dois conceitos fundamentais. Primeiro, porque a experiência diz respeito a constituição do comum, dos modos históricos e culturais como estão consensuados a ordenação da vida, daquilo que se experimenta no senso comum, na vida social.

O social não seria nessa perspectiva o terreno do qual emerge o político. O social nessa perspectiva é a ordem social hierárquica que se reitera, a polícia que vincula corpos a determinadas identidades e as fixam em determinados tempos e espaços em reação à atividade política. Nessa argumentação, o político é heterogêneo ao social. Ele é a base sobre qual o social reage. Mas uma base que não é uma base, pois não há nada que a fundamente a não ser sua falta de fundamento. É o encontro entre a lógica da igualdade com a lógica policial (OLIVEIRA JUNIOR, 2016, p. 41).

Interessante pensar o social como campo estético, comum. Costumeiramente, o social é tido como uma a externalidade, ou em termos binários, a parte constitutiva da subjetividade, ligado ao contexto, à materialidade, ao núcleo efetivamente mais objetivo das condições de vida. Associado ao comum e no diálogo com conceitos da obra de Rancière e seus interlocutores, o social passar a ser pensado como a própria determinação, ou melhor, a lógica de instituição dos modos de ser e viver.

Tal perspectiva tem similaridade com o modo como Scott (1999) compreende a experiência. Para esta autora, a experiência não deve ser investigada como “origem” de um processo, de uma prática ou de um saber. As experiências estão vinculadas aos processos históricos, processos estes que “posicionam sujeitos e produzem experiências”. Assim, a experiência não pode ser tomada como um acontecimento exclusivamente individual, pois “não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência” (SCOTT, 1999, p. 27).

Sendo assim, a experiência tem algo de previsível. Em outras palavras, em uma sociedade ordenada por modos perceptivos que naturalizam as violências, as desigualdades e as misérias, o deslocamento de realidades ou ainda, a vivência em campo de fronteira destas sensibilidades pode potencializar formas outras de compreensão e sentido. E afirmamos isto, pelo menos agora, sem pensar em valoração dos sentimentos e dos afetos.

É bom lembrar que este capítulo iniciou com uma discussão teórica e reflexiva sobre a “estética” na perspectiva de Rancière. E neste autor, observei o esforço conceitual de afirmar a estética na sua dimensão sensível, resguardando assim seu sentido etimológico, e com isto, deslocando a estética de sua fusão com o campo restrito da arte. Somente a partir deste descolamento pode-se compreender a extensão conceitual da estética e com isto, tratá-la como propriedade constitutiva das formas de vida humana. A estética diz respeito ao sensível (para além dos gostos da arte ou da ciência do belo), mas daquilo que se “essencializa” como naturalizado nos modos de ser de uma comunidade, ou seja, do senso comum e por extensão, as configurações cotidianas.

Portanto, estética e experiência são conceitos ligados, basicamente, um é extensão do outro, pois se a estética aponta para os modos de ordenação do sensível, a experiência remete aos sentidos destes modos de ser, pensar e sentir dos sujeitos que participam de uma dada comunidade sensível. Como dito, a estética existe na forma de partilha do sensível, e com isto, traz uma ideia de comungar, de manutenção do *status quo* de uma realidade social. Mas a partilha, pode também remeter a outro movimento, de algo que pode ser fendido. Portanto, daí se compreende que a estética em sua dimensão sensível é a própria “matéria” da política.

A estética é aquela dimensão que sustenta o estado das “coisas”, neste caso, a própria manutenção da desigualdade, mas também, é no terreno sensível que pode ocorrer outra forma de partilha, de dano, de quebra, onde o sensível se abre e outros sentidos emergem. É disto que se fala quando se assume a experiência estética como um conceito imbricado nas relações entre arte e política. Silva (2013), comentando a obra de Rancière, entende que a “dimensão estética” entre arte e política faz com que elas se realizem, se estendam e por vezes até se confundam entre si.

É bom recordar que a dimensão sensível conecta o estético e o político, entretanto, não permite que arte e política possam ser confundidas (PALLAMIN, 2010). Pois, apesar de arte e política terem

como característica uma dimensão sensível, a política diz respeito a verificação da igualdade e de uma dimensão que se coletiviza e ganha proporções não calculadas e nem programadas, mas que afetam as lógicas instauradas que conservam aqueles modos de distinção entre humanos. Outra confusão a ser evitada é a noção de que *tudo é político* ou ainda, que *a política está em toda a parte*. Ao contrário disto, Rancière considera que a política é da ordem da raridade e que, concretamente, ocorre por meio “de atos de subjetivação realizados em nome da igualdade” (PALLAMIN, 2010, p. 08). Portanto, a subjetivação política refere-se aos efeitos do dissenso e do ato político na sua raridade.

O dissenso, como acontecimento político, trata da inserção de uma fenda em qualquer forma de racionalidade operante na manutenção da desigualdade. Todavia, esta fresta por onde pode ser esgotada ou pelo menos, colocada em descrédito uma lógica de sustentação da desigualdade, não ocorre exclusivamente pelo esclarecimento ou pela exposição daquilo que conserva e mantém a disparidade. Em outras palavras, o acontecimento político não pode ser produzido/fabricado, pois, o dissenso não significa falta de informação ou desconhecimento, mas “no sentido mais originário do termo, uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que visível, dizível, contável” (RANCIÈRE, 1996, p. 372).

Portanto, a subjetivação política é também uma forma de experiência estética com a configuração do sensível operante na rara verificação da igualdade. “Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais” (RANCIÈRE, 2012a, p. 60). Sendo assim, é possível considerar que são possíveis experiências com uma potência dissensual, capaz de romper com modos hegemônicos de sentir, pensar e ver o mundo.

Relembrando todo o trabalho conceitual de Rancière (2005, 2011) lapidando o termo estética, obviamente que a “experiência estética” não diz respeito a uma forma de relação específica com a arte, pois na arte (compreendida como “instituição” e campo separado da vida), operam os policiamentos de sentidos, onde “há uma lógica que distribui os corpos no espaço definindo sua presença ou indiferença, sua visibilidade e audibilidade, ou não, que é marcada por hierarquias” (PALLAMIN, 2010, p. 09). Mas, por outro lado, arrisco a dizer que tal experiência tem nela uma relação peculiar com a vida.

A experiência estética constitui a estrutura no seio da qual as formas de arte são percebidas e pensadas; [recusa a simplificação da estética à arte] envolve os diversos modos de experimentar um mundo sensível, que já não está limitado ao necessário e ao útil, nem é estruturado pelas hierarquias do bom e do aprazível. De fato, a capacidade estética enforma um mundo de experiência possível que transcende a distribuição policial dos corpos e das formas de ver, sentir e pensar tidas como apropriadas à condição de cada um (RANCIÈRE, 2011, p. 09).

Neste caso, são experiências estéticas que apontam para uma arte da vida e parece intrinsecamente ligada a emancipação intelectual. Rancière, por meio de uma entrevista, reflete este aspecto quando comenta que a Noite dos Proletários (RANCIÈRE, 1988) é antes de tudo, “um movimento de emancipação social [...] produto de movimentos que visam, antes de qualquer outra coisa, a emancipação intelectual e individual” (RANCIÈRE citado por VERMEREN, CORNU, BENVENUTO, 2003, p. 199).

Em outra fala, agora em uma conferência no Brasil sobre Política da Arte, Rancière (2010b, p. 49), também comentando a Noite dos Proletários, argumenta que “a constituição de uma *voz* política – de um *nós* – dos trabalhadores passa por essa reconfiguração da experiência sensível de um *eu*”. Trata-se, portanto, de efeitos microssociais do regime estético que apontam para a abertura dos possíveis, quando demonstram que a capacidade de um aponta a capacidade de todos.

Uma experiência estética com potência de algum deslocamento de dado sensível instituído tem seus efeitos, porque diz respeito a rupturas nos modos embrutecedores das relações, podendo fazer emergir realidades que não eram percebidas, pensamentos que não eram conjecturados, afetos que não eram sentidos. Nestas cenas – que embaralham lugares, estendem fronteiras, recombinações forças – são inventados outros modos de sentir, pensar e operar o princípio da igualdade.

Este processo parece operar uma heterogeneidade de sentidos, não somente múltiplos, mas inclusive, conflitantes entre si. Assim, não se pode ignorar o modo como atravessamentos ideológicos mobilizam o sensível também no acontecimento da expectativa e contemplação da arte/vida, mas ainda assim, compreende-se que uma experiência estética atravessada por uma relação não embrutecedora, pode potencializar

deslocamentos no olhar e no lugar de onde muitas vezes um sujeito percebe o mundo. Todavia, que este processo não encerra o dissenso, que por sua vez é permanente.

A partir destas possibilidades de experiência estética e expectativa, compreendo a “imagem” descentrando sua compreensão da noção de representação, figura ou até mesmo uma visualidade concreta. Mediado pelas leituras e conceitos neste “entre” objetivação imagética e emancipação intelectual, podemos pensar a imagem deslocada da obra artística, da visualidade ou mesmo de qualquer ideal representativo. Neste sentido, a imagem não é uma exclusividade da projeção audiovisual, do cinema ou da fotografia, nem condicionada necessariamente às tecnologias (alta definição). A imagem surge como ruptura, emerge com desconfiança e suspeitas de que outras possibilidades de percepção e sentidos são possíveis nas relações sociais. Apesar de não ignorar o modo como a atividade imagética pode estar vinculada ao ato político, deve-se ter cuidado para não cair em noções *intimistas* (psicologizantes) sobre as relações entre estética, política e processo de subjetivação.

A mediação audiovisual tem como pressuposto que diretor e espectador desfrutam de inteligências semelhantes, são relações equitativas, não há genialidade de um mestre explicador que busca pela obra transmitir uma realidade a ser percebida pelo espectador tal qual ele a esboçou. O que potencializa esteticamente uma obra é o material que ela recolhe da vida sem ter a pretensão de gerar um efeito exclusivo. A atividade imagética pode dizer de um processo de emancipação intelectual, ou seja, o espectador (também) propõe imagens no trabalho de audiência e expectativa e, neste sentido, as imagens são possibilidades de encontros entre sujeitos e obras, especialmente encontros com cenas abertas.

As imagens desta relação espectador/obra/espectador são expressões de uma inteligência não embrutecida pelo produto audiovisual. O embrutecimento significaria o estabelecimento de uma pedagogia do filme, ou seja, de uma compreensão a ser desvelada no plano de uma racionalidade filosófica ou mesmo de qualquer outra posição onde o espectador fosse submetido ao explicador. Um explicador imanente ao filme, em uma espécie de auto-explicação fílmica, onde a presença do erudito ou de qualquer outro elemento que reivindica ao filme uma posição e um saber privilegiados. Nestas ocasiões, o explicador (ou efeito explicativo) se sobrepõe aos espectadores, seguindo “a lógica da transmissão direta e fiel: há alguma coisa, um saber, uma capacidade, uma energia que está de um lado –

num corpo ou numa mente – e deve passar para o outro” (RANCIÈRE, 2012a, p. 18).

Este cinema “explicador” pode, inclusive, querer oferecer muito conteúdo aos seus espectadores, subtraindo do seu público o acabamento audiovisual, processo criativo peculiar ao espectador quando “observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares” (RANCIÈRE, 2012a, p. 17).

É princípio do mestre ignorante que “quem emancipa não tem que se preocupar com aquilo que o emancipado deve aprender. Ele aprenderá o que quiser, nada, talvez” (RANCIÈRE, 2004, p. 37). Afirmamos isto, pensando com Rancière que o espectador é um sujeito emancipado, assim como pode ser o aluno que “saberá que pode aprender porque a *mesma* inteligência está em ação em todas as produções humanas, que um homem sempre pode compreender a palavra de um outro homem” (idem).

Ramos (2012, p. 98), fazendo interlocução ao pensamento de Jacques Rancière, argumenta que “tornar a imagem pelo que ela possui meramente de visual significa desconsiderar o complexo jogo de relações que define o seu sentido e sua especificidade na esfera social”. Diante disto, faz-se ingênuo o discurso que propaga a ideia da saturação das imagens na contemporaneidade, pois se a imagem remete a uma novidade no pensamento, o que vimos atualmente pode ser um excesso visual que não renova o campo imagético.

Pensando então nas relações entre estética e política, compreendo a partir de Rancière (2012b) que a subjetivação política pode passar por uma atividade imagética e que, nestes processos, seus efeitos atravessam sujeitos e qualificam ações coletivas. Logo, a atividade imagética pode ser mediadora para a produção de um ato de subjetivação política quando passa pelo processo de invenção de imagens outras, onde os modos de ver (sentir, pensar e perceber) escapam das lógicas instituídas, possibilitando outra configuração sensível capaz de construir novas relações/mundos. Não se trata com isto de anunciar ou categorizar o político, como se o pesquisador fosse um perito com procuração de legitimar e/ou qualificar a vida pública, mas de *flagrar* efeitos de embaralhamento das formas de ocupação dos tempos e dos espaços, de manifestação das inteligências, etc.

A atividade imagética como atividade do pensamento pode estar ligada a emancipação intelectual, como ação do pensamento quando realiza caminhos próprios, não pensados, não significado ainda daquele modo. São justamente por estas operações significativas, não

representativas, de uma vontade que não está submetida a outra vontade, que a inteligência de pensar e sentir a própria vida pode se fazer como indício de uma experiência estética de emancipação.

Pensando estas questões com o paradigma indiciário, o espectador emancipado depende de um material flutuante, não qualificado, desnecessário, praticamente inútil para trabalhar com isto. O que está ocioso, ou seja, que não está com seu sentido já concluído na estrutura de uma obra, pode ser convidativo a presença de um espectador. E isto não se refere somente ao cinema ou qualquer outra modalidade artística. Apesar de o audiovisual ser interessante e potente por razões que ainda serão enunciadas, a atividade imagética não é exclusividade da recepção audiovisual.

Logo, a imagem pode ser um detalhe, indício de uma relação que permanece não acomodada, sem uma regra de sentido, como quebra de uma inteligibilidade. É um detalhe que fica, até como um incômodo ao pensamento do espectador. Esse detalhe pode ser *qualquer* coisa, pode ser algo de uma obra, mas também de uma vida. Quando digo *qualquer* é por conta de sua natureza não hierarquizada, não capturada por uma ordenação de valores. Independentemente de onde ela dispara, a imagem é uma novidade que não está significada, um detalhe insignificante (até então, sem sentido).

Com esta discussão não se pode desejar uma alternativa utópica propondo formas inusitadas de relações com a arte ou qualquer outro regime de visibilidade, na expectativa de mobilizar nos sujeitos “imagens” para uma ação ou ato político. Esta perspectiva não supõe sujeitos políticos à priori e nem pode querer forjá-los. Outra questão é que não se espera que uma imagem possa revolucionar a constituição de um sujeito (pessoas ou coletivos) e por conta disto ocorra qualquer forma de mudança de postura e/ou engajamento. Afirmar a imagem no seu processo de subjetivação política corresponde, antes de qualquer outra questão, a afirmação de uma relação entre estética e política e, ainda, a imprevisibilidade das potências humanas, inclusive no que se refere a sua dimensão emancipadora.

4 ELENCO: ATORES E/OU FIGURANTES

Os resultados específicos desta investigação foram sistematizados na forma de três artigos que tem como título: (1) A mediação audiovisual como dispositivo de trabalho no Sistema Único de Assistência Social: cenas de um percurso de formação com trabalhadoras da Proteção Social Básica; (2) A experiência de ser trabalhador na Assistência Social: imagens de vidas implicadas com o campo da desigualdade social; (3) Cenas migrantes de trabalhadoras do Sistema Único de Assistência Social – SUAS: a mediação audiovisual como desinformação de territórios. Além disto, um capítulo final, na forma de “Cenas Extras” analisa (4) o Encontro com Infância de Monique.

Nesta seção, entretanto, serão versados os resultados transversais da pesquisa intervenção e que apontam para contribuições genéricas da mediação audiovisual no contexto de um percurso com trabalhadoras da PSB/SUAS. A começar, pelo entendimento de que esta pesquisa-intervenção resultou na geração de um processo de trabalho para a formação continuada de profissionais da política social, refiro-me a “mediação audiovisual”. Diante do que foi vivenciado no percurso, é plausível afirmar que a mediação audiovisual possibilitou enunciações, diálogos e questões inéditas e como poderão ser observadas nos artigos desta tese, contribuíram não somente para a produção de informações na pesquisa, mas também, para a significação das participantes sobre suas atividades e experiências de trabalho.

Além disto, como um resultado indutivo, a mediação audiovisual na perspectiva que foi realizada nesta pesquisa, pode ser considerada uma proposta potente para discussão de questões coletivas que perpassam as atividades socioassistenciais e, quiçá, ser experimentada também com usuários do SUAS.

4.1 A MEDIAÇÃO AUDIOVISUAL E CONCEPÇÕES DE SUJEITO NA POLÍTICA SOCIAL

Outro resultado que pode ser apontado como específico da “mediação audiovisual” no âmbito de uma formação de trabalhadores e ainda, uma cena a ser elaborada sobre este campo, diz respeito a uma problematização sobre concepções de sujeito na política social. No segundo encontro discutíamos as possibilidades do audiovisual nas ações socioassistenciais e então, falei com as trabalhadoras um pouco sobre a noção do “espectador emancipado” (RANCIÈRE, 2012a).

Depois de não muitas palavras qualificando esta condição aparentemente passiva de um sujeito, surge uma frase no grupo, permeada por dúvida, ao mesmo tempo em que tomada de certa vontade de contestação: “*na Assistência a gente não trabalha com o espectador, mas com o protagonista*”.

Esta resistência em acolher a noção de espectador como uma expressão que pudesse designar a relação do usuário da Assistência Social com os serviços, fui (pontualmente) observando no decorrer dos encontros, inclusive, por aquelas trabalhadoras com um conhecimento afinado sobre o marco conceitual do SUAS. Como dito, esta questão ocorreu no segundo encontro da formação, em uma situação que simulávamos a participação de sujeitos usuários em grupos com uma atividade de recepção audiovisual. E assim, durante os encontros a noção de sujeito “espectador” permaneceu contrastando com outro conceito bastante presente na política social: o protagonista.

Para compreender um pouco do significado de “protagonismo” no âmbito do SUAS, tomei como referência textos publicados pelo próprio Ministério do Desenvolvimento Social. Um dos conceitos oferecidos de protagonismo diz respeito ao “envolvimento das pessoas em ações coletivas por meio de entidades associativas formais ou não, com vistas a exercer influência nas decisões governamentais” (BRASIL, 2011, p. 109). Trata-se, portanto, de um modo de participação social que privilegia formas coletivas de inserção na esfera pública.

Em uma literatura organizada pelo Conselho Nacional de Assistência Social em 2009, percebe-se que o incentivo ao protagonismo está associado ao modelo representativo de se fazer presente no cenário social:

os usuários, com presença organizada no SUAS, são ainda minoritários com relação aos prestadores de assistência social e representam uma parcela numericamente inexpressiva quando comparados à grande legião de usuários atomizados em atendimentos individuais. Muitos são os desafios para dotar os usuários de voz e vez (CNAS, 2009, p 22).

Neste mesmo texto, o CNAS (2009) cita Demo (2003) que compreende o protagonista como sujeito que se organiza politicamente em busca de uma cidadania coletiva. Trata-se, portanto, de uma

concepção de usuário que se coletiviza, que não age somente na esfera individual de seus interesses (ou necessidades).

É importante observar que o termo protagonista foi inserido conceitualmente no SUAS como estratégia discursiva de ruptura com as concepções assistencialistas e clientelistas que não concebiam uma cultura de direitos e ainda, faziam referência ao usuário como necessitado ou carente (BRASIL, 2011). São tentativas de criar alterações de sentidos com respeito às perspectivas que historicamente atribuem significados àqueles sujeitos constituídos de forma mais direta pela desigualdade social.

Na verdade, por isso é que se relaciona o protagonismo ao conceito de “sujeitos coletivos” que, dito de uma forma bastante simplificada, se constituem em indivíduos que se unem em torno da defesa de interesses comuns e que vão construindo uma identidade coletiva: não mais “eu”, mas “NÓS”. Por meio da reflexão crítica chegam a colocar SUAS demandas no espaço público, tornando-as de interesse público e, nesse processo, vão se constituindo como sujeitos autônomos, interferindo nos rumos da vida em sociedade (BRASIL, 2011, p. 112).

Até a década de 1980, as análises e o planejamento da participação, especialmente no âmbito da sociologia, enfatizavam o coletivo, a objetividade e a racionalidade, sendo a subjetividade abnegada, isto é, o espaço era sempre para o público e nunca para o privado. Nesta perspectiva, participar significava “arrebancar o maior número de pessoas para diferentes objetivos coletivos”, e a temporalidade era restrita ao período necessário às atividades planejadas racionalmente, remetendo-se sempre para o futuro (SAWAIA, 2002, p. 117).

É preciso considerar que a mobilização social pela ampliação de direitos e cidadania foi marcante na história democrática brasileira, a ponto de se cristalizar teórica e discursivamente, gerando um modo idealizado de participação social. Assim, parece que nas políticas públicas “estamos” sempre tentando repetir os feitos das décadas de setenta e oitenta. Entre outras razões, porque os mecanismos de participação foram sistematizados na forma de representação da sociedade civil na esfera pública, especialmente, nos conselhos setoriais.

Este protagonismo possui SUAS raízes, sobretudo, nos movimentos sociais protagônicos das classes populares surgidos na América Latina na década de 1970. Concebe o indivíduo, seja criança, jovem, adulto ou idoso “como fonte de iniciativa, que é ação; como fonte de liberdade, que é opção; e como fonte de compromissos, que é responsabilidade” (TAVARES DA SILVA, 2009). Trata-se de um tipo de intervenção no contexto social para responder problemas reais em que os indivíduos são atores principais (BRASIL, 2011, p. 114).

Boa parte do conflito (protagonistas *versus* espectadores, trabalhadores *versus* usuários) parece estar ligada a necessidade de seguir um *script* de participação, em boa medida, voltada para os espaços designados na esfera pública, tais como, conferências e conselhos. Diante deste modelo, corre-se o risco de que outros modos de participação social e até mesmo de protagonismo, escapem ao olhar dos operadores da política social e ainda, nos possíveis modos de ser usuário e/ou trabalhador no SUAS. Com isto estou afirmando que uma perspectiva de usuário idealizada como protagonista é, a um só tempo, “rica” e “duvidosa”.

Na atualidade, o “protagonismo” isoladamente pode servir de mascaramento das questões sociais, porque transmite para o sujeito certas responsabilidades estatais (GOULART E SANTOS, 2009) além de fazer a supressão daquilo que não tem aspecto politizado na perspectiva conceitual do SUAS, ou seja, ignora-se todos os outros modos da dimensão política. Logo, desconfiamos que a noção de protagonismo que acaba circulando na atualidade da política social (cotidiano do SUAS) partilha sentidos com uma concepção travestida de empreendedorismo e, portanto, atendem mais a uma lógica do mercado.

Não obstante ao entendimento crítico preferido nestas análises, compreendo o caminho do protagonismo como estratégia de defesa contra a miséria. E, portanto, como uma forma de fazer/produzir a Assistência Social no jogo capitalista e sua relevância ao colocar em cena a atuação daqueles sujeitos antes lidos como incapazes (necessitados, carentes). Por outro lado, entre os riscos de se pensar um modo exclusivo de ser sujeito na Assistência Social, está na associação que parece imbricada entre as virtudes do protagonismo com as virtudes do proletariado.

Na obra “A Noite dos Proletários”, Rancière (1988, p. 26) utiliza a expressão “moderna bajulação” para se referir a perspectiva entre acadêmicos que afirmam no próprio cotidiano da vida operária (desde sua disciplina até as suas festas) a existência de traços de uma cultura política. Nestas bajulações, pode-se estar transmitindo ao trabalhador que por meio da sua atividade e na continuidade dela, reside uma forma de colaboração com a vida coletiva e o progresso da sociedade. Este processo opera na dimensão do sentido, configurando no trabalhador um sentimento dividido com os nobres na sua reconhecida função social. Compreende-se nisto, que a “partilha do sensível” atua pelas vias do pensar/sentir/perceber, produzindo energias, desejos – de satisfação e pertencimento, por exemplo – e afirmando uma utilidade travestida de ação política naqueles que se mantêm “protagonistas” pela vocação ao trabalho.

Esta relação entre protagonista e trabalhador (operário) parece ter alguma estabilidade na Assistência Social, pois, de alguma maneira, precisam “limpar” da trama social vestígios que denotem qualquer forma de ociosidade no usuário do SUAS, inclusive, talvez, a condição de espectador. Com isto, ou seja, na função mantenedora dos usuários como sujeitos prontos e (ainda) úteis ao mercado de trabalho, possa ser compreendida, a contrapelo, uma das finalidades da Assistência Social. Uma sociedade que em tudo responde ao sistema econômico, não deixaria escapar um setor tão estratégico para o custeio com o preparo comportamental e disciplinar do contingencial público reservado para ser (continuar sendo) operário.

É bom lembrar que esta crítica diz respeito as formas históricas que instituem a Assistência Social e, portanto, remete a aspectos constitutivos deste campo que podem ainda reverberar no SUAS, com todos os princípios legais e normativos que apontam para outros modos de atuação e concepção de sujeito. Lembrando Demo (2000, p. 35):

A política social aceita distribuir bens, sem, no entanto, tocar no espectro das desigualdades sociais. No fundo, tendo a amansar o pobre, evitando que se subleve e estabeleça projeto alternativo no qual seja sujeito capaz de história própria, individual e coletiva.

Com isto, compreendo que faz-se necessário a manutenção da reserva operária (desempregados), pois nisto também habita o argumento da necessidade de qualificação continuada, muitas vezes,

ofertada pelas iniciativas de domínio assistencial que transmitem muito mais o perfil de candidato a vaga de trabalho idealizado pelo mercado do que necessariamente um “saber fazer”.

A noção de protagonismo constitutiva do SUAS também se aplica ao trabalhador da assistência social. Faço recorte de um texto oficial que expressa este chamamento:

A participação efetiva dos trabalhadores e demais sujeitos políticos inscritos nas instâncias e rede de serviços, direciona os caminhos da gestão do trabalho na assistência social, considerando as diretrizes teóricas e políticas construídas no âmbito desta política. Além **do protagonismo dos trabalhadores** os avanços na gestão do trabalho dependem de direção política construída nos grandes pactos democráticos, nas instâncias do SUAS e na relação entre os entes federados, para a unificação e fortalecimento dos processos estruturantes (BRASIL, 2011, p. 25, grifo meu).

Esta presença discursiva do protagonismo como possibilidade de ser sujeito neste setor afetam as relações institucionais e as concepções de trabalho na Assistência Social. Para ajudar a pensar nisto, apresento uma fala oficial que pude escutar quando acompanhei a X Conferência Municipal de Assistência Social, no tempo de realizava o trabalho de campo desta tese. Referindo-se aos 10 anos de SUAS, a presidente do Conselho Municipal de Assistência Social conta que conheceu “*profissionais que deram o sangue, enquanto outros, acomodam-se*”. Naquele momento considerei que dar o sangue é uma referência à cultura do sacrifício, do sofrimento e da abnegação e, fazendo pensar que ainda reverbera um ideal de trabalhador da assistência social tomado pelo modelo voluntarista.

As matrizes conceituais do SUAS claramente buscam romper com este entendimento vocacional. Na verdade, a própria denominação de “trabalhador do SUAS” é uma novidade que tem sua razão de ser. Denomina-se “trabalhador” e não mais técnicos ou servidores públicos, porque a intenção daqueles que conceberam os princípios da gestão do SUAS queriam gerar uma identificação com o usuário, entendendo que o atendimento nos serviços socioassistenciais também se destina aos trabalhadores, “em geral desempregados ou na informalidade. É mais do que uma modificação semântica [...] é o reposicionamento do projeto

político da assistência social, pelo **protagonismo dos trabalhadores**” (BRASIL, 2011, p. 28, grifo meu).

Esta ênfase na necessidade de um “reposicionamento do projeto político”, claramente, busca instituir outros modos de trabalho e outras práticas socioassistenciais. E o que vemos da citação anterior, é que estas mudanças passam, pelo menos na concepção teórica do SUAS, pelo “protagonismo dos trabalhadores”. O que descrevo a seguir é uma e outra cena observada, novamente na conferência de assistência social, pensando com estas cenas, problematizações importantes para a educação continuada de trabalhadores do SUAS.

Acredito que meu olhar estava dirigido ao modo como são pronunciados e transmitidos os princípios do SUAS aos trabalhadores e também aos usuários, pois a conferência ocorreu no tempo do percurso de formação e, portanto, pude observar que: “parece que as capacitações possuem uma performance, uma espécie de *admoestação* [aspecto religioso], tem a pretensão do engajamento, do convencimento de que a política social possui exclusivamente uma dimensão macrossocial, e portanto, exige militância, [...] sinto que ignora-se o fazer cotidiano, o saber e a experiência do trabalhador” (DIÁRIO DE CAMPO, 15/07/2015).

E diante disto, é compreensiva a insatisfação dos trabalhadores com eventos de formação porque tanto se fala dos ordenamentos e das normativas, e nisso se expressa a distância entre palestrantes e trabalhadores, pois a questão legal, jurídica e conceitual é algo que pode interessar, oxigenar a leitura da prática, mas entre o aspecto conceitual e a vivência há uma grande distância, inclusive, porque do conceito à prática estes palestrantes falam de experiências que não podem ser generalizadas.

Resolvi inserir esta discussão porque estou de alguma forma tratando dos processos formativos no âmbito do SUAS e, sendo assim, me parece que o modo como são pronunciados os conceitos, acabam por si mesmo esvaziando aquilo que pretendem: “sinto que é muita informação, muito idealizado, tentativas de completudes, de falar tudo e tanto que os trabalhadores acabam se esgotando” (DIÁRIO DE CAMPO, 15/07/2015).

Este chamamento do trabalhador para o protagonismo parece que tem como efeito a supressão daqueles aspectos da trajetória pessoal, dos sentidos construídos e da experiência de ser trabalhador. Obviamente que não posso generalizar e nem tampouco tomar uma e outra passagem vivenciada nestes contextos de formação e/ou controle social para desqualificar as matrizes conceituais do SUAS. Na verdade, estou

tomando estas cenas como intercessoras, para problematizar aspectos que por vezes são ignorados no processo de construção do SUAS. Ao escolher inserir argumentos construídos durante a participação na conferência, quero fazer ver a dimensão *espectadora* que também compõe a política pública.

É claro que não se pode fazer uma aplicação direta do “audiovisual” para a política, mas ainda que metaforicamente, a relação entre protagonistas e espectadores tem sua relevância, pois, ao que parece, ela diz respeito a uma quebra dos sentidos daquilo que possa ser participação. Pensamos com Rancière (2010, s/p) que “toda atividade comporta também uma posição de espectador. Agimos sempre, também, como espectadores do mundo”.

Voltando a pensar as concepções de sujeito que podem estar presentes no SUAS, começo a pensar, a partir da pesquisa-intervenção, que o usuário é protagonista numa relação de acabamento com o trabalhador. Porque ele não é a todo o tempo um usuário do SUAS, mas ele é usuário na relação com o serviço. Mas a vida dele não está resumida a ser usuário. E partir disto, talvez, o que pode aparecer no “encontro” com o trabalhador (serviço), são essas outras formas de relação que esse sujeito (que também é usuário do SUAS) tem com o mundo.

Contudo, ele não pode ser lido somente como usuário. Mas, para isto, talvez possa entrar em cena o trabalhador-espectador, que deste lugar no encontro com o outro pode “assistir” (olhar, ver, escutar, compreender, etc.) uma vida na sua potência. Neste sentido, não há protagonista se não tem espectador.

Apesar de ainda suspeitar com a supervalorização do protagonismo no SUAS, a partir da mediação audiovisual, passo a entender o usuário-protagonista como um espectador de si, de alguém que passa a ver “também” a sua vida como uma história. O espectador de si é alguém que se flagra nas suas vontades, experiências, projetos, na relação com território e com os coletivos de que faz parte.

Finalmente, o sujeito do SUAS não é menos complexo do que outro *homem*. Depende desse acabamento do outro, destas relações onde uma história de vida é expectada. Talvez, uma das potências do SUAS é mesmo essa relação, onde essencialmente se faz um trabalho do olhar, perceber e assistir. A ideia de que a “assistência é assistir” pode colocar em cena o protagonismo do usuário e a expectação do trabalhador.

Fecho esta primeira parte dos resultados considerando que outros aspectos da pesquisa poderiam estar presentes nesta seção, talvez em plano mais aberto, quantitativo ou até mesmo na forma de sínteses.

Contudo, pela perspectiva da montagem das cenas (RANCIÈRE, 2014) desenvolvi esta discussão, pois fui observando que a complexidade das concepções de sujeito na política social é, possivelmente, uma problemática a ser aprofundada. E de outro modo, ainda que não fosse um objetivo da pesquisa, esta discussão emergiu justamente pela proposta da mediação audiovisual, como um pensamento que se movimentava entre estes dois campos: Assistência Social e Audiovisual.

5 CENAS DA PESQUISA

5.1 ARTIGO 01: A MEDIAÇÃO AUDIOVISUAL COMO DISPOSITIVO DE TRABALHO NO SISTEMA ÚNICO DE ASSISTÊNCIA SOCIAL: CENAS DE UM PERCURSO DE FORMAÇÃO COM TRABALHADORAS DA PROTEÇÃO SOCIAL BÁSICA

Resumo

Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa intervenção que teve como objetivo investigar a mediação audiovisual em um percurso formativo com trabalhadoras da Proteção Social Básica do Sistema Único de Assistência Social – SUAS no município de Joinville – SC. A orientação teórica e metodológica foi a Psicologia Sócio Histórica em diálogo com alguns conceitos da obra de Jacques Rancière. A ênfase metodológica do percurso foi a mediação audiovisual, que privilegiou a audiência de obras cinematográficas produzidas na cidade, dentre outras atividades imagéticas, seguida por um grupo de discussão. No processo de análise buscou-se trabalhar com a montagem de cenas da pesquisa, conjecturando relações entre o plano destes episódios na pesquisa intervenção com o campo mais amplo que contorna a experiência de ser trabalhador/a do SUAS. Os resultados e discussões são apresentados em três cenas. Na primeira cena destacamos o trabalho de mediação e apresentamos uma narrativa pontuando alguns episódios e detalhes dos próprios encontros da pesquisa. Na segunda cena são discorridos os prováveis sentidos da expectativa, onde se ventila o modo como a participação no percurso produziu vivências qualitativas com a expectativa. E, na terceira cena, refletimos a necessidade de atividades de educação continuada que possibilitem espaços de diálogo, vivências e abertura para significar o trabalho socioassistencial. Consideramos que o modo como foi vivenciado o percurso permitiu a emergência de cenas na pesquisa que expressam a potência da mediação audiovisual. Também que o arranjo teórico metodológico que embasou o percurso formativo foi indispensável para a construção destes resultados e ainda, que o SUAS é um sistema democrático e permeável para investigações, experimentações e outras formas inovadoras de conhecer e produzir a Assistência Social no Brasil.

Palavras-chave: Assistência Social. Mediação Audiovisual. Educação Continuada.

5.2 ARTIGO 02: A EXPERIÊNCIA DE SER TRABALHADOR NA ASSISTÊNCIA SOCIAL: IMAGENS DE VIDAS IMPLICADAS COM O CAMPO DA DESIGUALDADE SOCIAL

Resumo

O presente texto apresenta os resultados de uma atividade imagética realizada em um percurso de formação para trabalhadoras da proteção social básica do SUAS/Joinville – SC. O objetivo da pesquisa foi conhecer e problematizar as experiências de ser trabalhador/a no campo da desigualdade social, especificamente, no âmbito da Proteção Social Básica – PSB/SUAS. Para isto, a análise dispõe de narrativas imagéticas produzidas pelas próprias trabalhadoras na pesquisa intervenção, resultante do convite para realizarem um projeto de filme expressando nele suas experiências de trabalho no SUAS. A orientação teórica e metodológica desta investigação foi a Psicologia Sócio Histórica no diálogo com pressupostos conceituais da obra de Jacques Rancière. Os resultados são apresentados na forma de cenas da pesquisa, que se constituem como elaborações dialógicas e polissêmicas que podem sintetizar certo consenso no campo investigado. As cenas apresentadas correspondem às narrativas imagéticas produzidas na pesquisa-intervenção e foram assim denominadas no processo de análise: (1) Pão com manteiga ou o “básico” da proteção social; (2) (Des)encontros (des)iguais; (3) “Desobstruções de protótipos”; (4) Ver, olhar, assistir. A partir destas cenas, foi possível pensar no modo como a constituição do/a trabalhador/a da Assistência Social é perpassada por questões relativas à instituição do SUAS, mas também pelas relações, dilemas e práticas do trabalho onde a presença do/a profissional não se faz de modo passivo, mas é visceralmente sentida e significada pelas experiências e relações que participam do trabalho socioassistencial. Finalmente, compreende-se que SUAS pode estar se constituindo um lugar profícuo à experimentação da alteridade e outros possíveis modos de relações com a desigualdade social.

Palavras-chave: Assistência Social. Desigualdade Social. Psicologia Social.

5.3 ARTIGO 03: CENAS MIGRANTES DE TRABALHADORAS DO SISTEMA ÚNICO DE ASSISTÊNCIA SOCIAL – SUAS: A MEDIAÇÃO AUDIOVISUAL COMO *DESINFORMAÇÃO* DE TERRITÓRIOS

Resumo

Este artigo apresenta algumas questões sobre a dimensão territorial presente nas vidas de algumas trabalhadoras do Sistema Único de Assistência Social – SUAS, a partir da audiência de um documentário e sua relativa discussão em grupo. A audiência do documentário “Do Cais ao Mercado” (2010) ocorreu no contexto de um percurso de formação para trabalhadoras do SUAS, que teve como ênfase metodológica a mediação audiovisual, especificamente, de filmes produzidos na cidade de Joinville – SC. A partir de uma narrativa síntese do percurso, situando a mediação audiovisual no contexto de produção das informações, realizou-se uma análise conjecturando relações sobre como a mediação audiovisual mobilizou um intenso diálogo sobre vivências com o território citadino, notadamente, cenas e memórias migrantes. Ao problematizar as características constitutivas do documentário assistido, o texto realiza uma aproximação teórica e conceitual entre Lev S. Vigotski e Jacques Rancière, deflagrando a atividade do espectador. Neste sentido, a desinformação aparece como um resultado processual da pesquisa, indicando as mutações de sentidos que uma obra pode sofrer na mediação audiovisual e o modo como aquilo que se projeta, ainda que linearmente, pode sofrer significativas alterações na recepção e mediação audiovisual. A partir dos relatos e vivências compartilhadas pelas trabalhadoras, compreende-se a dimensão territorial na sua pluralidade, fazendo-se ver nela, os trânsitos entre relações globais e locais, entre pessoas e populações, objetividade e subjetividade, e ainda, os fluxos de temporalidades.

Palavras-chave: Assistência Social. Território. Documentário. Psicologia Social.

6 CENAS EXTRAS: O ENCONTRO COM INFÂNCIA DE MONIQUE

Estamos no penúltimo dia da formação e depois de bons encontros com as trabalhadoras, escolhi realizar com elas a audiência de um filme em uma sala de cinema. Para tanto, fiz contato com o setor de cultura do SESC Joinville, que prontamente acatou a proposta. O desejo de assistir “Infância de Monique” com as trabalhadoras estava presente desde a elaboração do projeto de tese, pois, minha audiência deste filme aconteceu no encontro com o campo, na medida em que eu garimpava os filmes produzidos na cidade.

“Infância de Monique” é uma ficção de longa-metragem⁴ (74 minutos) produzida pelos irmãos Porto (Fabrício é o roteirista e Fábio o diretor). Estes irmãos já haviam realizado outros filmes, inclusive um documentário de longa metragem, Ditadura Reservada, que mais adiante farei referência. A obra de ficção assistida no SESC conta com a participação dos atores Samuel Kühn (Cia Rústico Teatral) e Clarice Steil Siewert (Dionisos Teatro), além de Ilaine Melo, Vinícius Cunha, João Zanella e Robson Benta. A sinopse anuncia que “Solange é uma prostituta que doa a sua filha Monique para um casal que vai morar nos EUA. Alguns anos depois, quando está tentando ir atrás dela, seu antigo namorado Maike reaparece, mas as coisas já não são como antes” (INFÂNCIA DE MONIQUE, 2013).

É interessante que o filme tem no seu primeiro conjunto de cenas, um percurso conexivo de passagens que exibem desde o contato afetuoso da mãe com o bebê em uma cena pública, até a sua partida, quando Solange toca carinhosamente a pequena Monique, pela última vez. O ambiente deste momento é o quarto de Solange, o segundo piso de uma casa muito simples, lugar de outras situações dramáticas – onde a perspectiva da vida de uma personagem profissional do sexo terá detalhes. Dali daquele quarto, Solange desce com Monique e, para este mesmo quarto, voltará sem ela. A câmera permanece no cômodo, registrando os dois tempos. Primeiro, os toques e afagos da mãe ao bebê até a sua saída; depois, quando retorna acompanhada por uma dor sem nome e por um choro copioso. É uma cena dramática, que na progressão da obra será entendida como a imagem da ruptura, da entrega, do último contato pele a pele entre Solange (mãe) e Monique (bebê).

⁴ O filme completo foi disponibilizado pelos produtores em: <https://vimeo.com/146704950>. Acesso em 10/12/2016.

O segundo conjunto de cenas apresenta também um trajeto que conecta a rodovia BR 101, a estação rodoviária de Joinville e novamente a casa de Solange. É a segunda vinda para casa. Dentro dela, agora, encontra Maike. A partir disto, teremos um desdobramento audiovisual tratando densamente a existência de umas (duas, três?) vidas precárias e vulneráveis.

Figura 1 – Cartaz de divulgação do filme



Fonte: www.infanciademonique.blogspot.com.br

Em outros momentos do filme poderão também ser percebidos longos e duros diálogos, mas é logo no primeiro, do encontro de Maike e Solange que talvez fiquem evidentes a intensidade de uma relação que mistura uma série de sentimentos estranhos entre si, tais como, chantagens e preocupações de um pelo outro, ameaças com doses de cuidado, desconfiança e dependência. No decorrer do filme ficará subentendido que entre estas “duas vindas para casa” existe um intervalo de aproximadamente cinco anos. Justamente a idade de Monique quando Solange reencontra Maike.

Pensando agora sobre o filme, parece contraditório dizer que o que não está presente na obra é o que a própria obra promete no seu título, ou seja, a Infância de Monique. O filme trata em todo o tempo da relação de Solange, mulher profissional do sexo que mantém um conturbado relacionamento com Maike, que reaparece em sua vida depois de passar um tempo preso. O que se sabe de Monique é que ela

foi entregue para um casal que há pouco tempo está morando nos Estados Unidos. A presença de Monique no filme é sentida pela sua ausência na história de Solange. Não se trata de um lapso comum que ocorre em alguns audiovisuais (entre outros textos) que se propõem a exibir a infância e acabam por abafar, quando não mesmo, ocultar a experiência da criança no contexto exibido. Diferente disto, a ausência de Monique no filme é um argumento que lança luz, ou melhor, sombra – considerando a cinzenta tonalidade das cenas – na dimensão ético-afetiva de uma mulher que “perde” a sua filha.

A progressão inicial que sugere um período de cinco anos entre os dois primeiros arranjos de cenas, não terá em consequência disto uma disposição narrativa cronológica. Pelo contrário, o terceiro conjunto de cenas apresenta como Solange e Maike se conheceram, o primeiro contato deles, uma espécie de acontecimento onde se encontram corpos-histórias. Depois de se depararem em um *bar qualquer*, ela inicialmente vê nele um cliente, mas uma troca de cigarros e um jogo de sedução entre eles vão conectando um diálogo que permite eles confiarem alguma coisa um ao outro.

A ligação direta entre Maike e Solange é exibida no filme por duas cenas seguidas ao encontro no bar. Na primeira, ela está na carona da motocicleta dirigida por Maike, livremente sentem o sopro das ruas noturnas e desertas da cidade. Esta cena conta com música própria, em ritmo que acompanha a velocidade da motocicleta e a energia do encontro. Quando a motocicleta chega ao destino, inicia-se a cena seguinte. Se a primeira foi deserta de palavras, na segunda, eles se envolvem no diálogo, comprometem-se um com o outro. Eles estão em um lugar com visão panorâmica da cidade, uma espécie de jardim, propício à contemplação, ainda que na penumbra da madrugada.

Logo que chegam, Solange encaminha-se para um banco, senta-se comentando que sempre vai ali quando não está trabalhando. Maike percebe que aquele encontro escapa ao interesse profissional de Solange. Ele parte para saber o nome dela e, sem cogitar, ela afirma ser Solange. Trocam documentos de identidade. Vão além daquilo que suas vidas marginais lhe conferem: na esquina da XV, ela é Jane; ele é Manoel (nome do registro civil de nascimento) e se apresenta como um “*revendedor de carros*” cujos proprietários dos veículos não solicitaram seu serviço.

A cena inicia mobilizada pela ideia de que ali é lugar de contemplação e não trabalho. Reconhecendo na cena aspectos do corpo e da geografia da cidade, identifico que eles estão na parte externa da Casa Fritz Alt, um museu de Joinville que primeiramente foi a moradia

e ateliê do escultor Friedrich Alt. Neste lugar **oficial** da arte, o museu só pode ser imaginado pela visão privilegiada do centro da cidade de Joinville, ele não é visto nem contemplado, mas é do jardim da casa, do lado de fora do museu que se desenrola uma poética do encontro de duas vidas pouco percebidas na trama da cidade. Na cena escura do jardim que ela, antes de toda a história deles, Solange afirma que desejaria se chamar Monique. Logo, este não é somente o nome da criança.

No grupo de discussão, após a exibição do filme no SESC, uma das trabalhadoras comenta que Solange “*projetou na menina todos os sonhos dela*”. Disto conjecturamos que o museu, como um território do sonho, da imaginação e da contemplação, a vida de Solange tenha lugar somente no lado de fora, na parte exterior do museu. Com esta cena também podemos pensar o refinamento da distribuição do sensível no cinema.

A começar, na possibilidade ou não de acesso à experiência sensorial cinematográfica. Se o cinema significou em algum momento uma forma de presença artística para além dos espaços tradicionais da arte, atualmente, operam-se também neste setor uma partilha que estabelece sujeitos e lugares, espectadores e obras. O que está em jogo (ou na verdade, o que entrou no jogo “capitalístico”) são as reduzidas possibilidades de circulação de qualquer obra e de audiência por qualquer sujeito. No circuito comercial, estão estabelecidas regras da produção cinematográfica onde nem todas as formas de fazer cinema encontram lugar, isto é, financiamento. Apesar de relevante, a questão aqui não pretende esboçar uma economia do cinema, mas reconhecer que *a priori*, estas mesmas regras de produção julgam as possibilidades de um filme ser exibível em tal ou qual espaço e, simultaneamente, para este ou aquele público.

Estas obras feitas daquilo que insiste em qualquer vida, estão destinadas a **não** serem assistidas por qualquer um. Trata-se de um afastamento entre o filme e seu mundo, de uma fissura entre o lugar de onde foi sacada a arte, pois, dela não será espectador aquele que ofereceu “*inspiração*”. Nas palavras de Rancière (2012, p. 160), “a experiência dos pobres não é apenas a dos deslocamentos e das trocas, dos empréstimos, dos roubos e das restituições. É também a da fissura que interrompe a justiça das trocas e a circulação das experiências”.

Pensando com Infância de Monique, dificilmente as mulheres da condição de Solange serão espectadoras de uma ficção abastecida pelas suas performáticas vidas. É isto que se quer dizer quando se afirma a fissura entre o filme e seu público. Agora, acompanhando o pensamento

de Rancière (2012, p. 161) talvez possamos encontrar uma fissura ainda mais profunda, “trata-se de enfrentar o que é impossível de compartilhar, a fissura que separou um indivíduo de si mesmo”. O filme em questão, parece desenhar justamente isto, o alheamento de um sujeito de si mesmo, uma fenda existencial que extraí do próprio humano a possibilidade de sentir seu sonho, de imaginar outra vida, de contemplar sua história. Novamente citando o grupo de discussão, uma das participantes descreve: “*e teve um momento também que ela coloca, quando ele pergunta de novo, - tu querias ser Monique? daí ela fala: - não, Monique é bonito demais pra mim*”.

6.1 INFÂNCIA DE MONIQUE: CAMINHOS REVERSOS

Entender a obra a partir de sua expectativa, contando para isto, com os relatos e discussões que se seguiram depois da audiência do filme, poderia ser inscrita como uma análise reversa, ou seja, o exame da potência do encontro com a obra, naquilo que resta dela no espectador. O **resto** não tem nada de pejorativo ou frívolo. O modo como desconfio da possibilidade do método indiciário no encontro “obra/espectador” (na mediação audiovisual) não se faz pela investigação de sinais que provem a existência de algum fato ou testemunhem a verdade de algum sujeito, mas antes, os indícios que buscamos dizem respeito à presença de detalhes ociosos na atividade imagética. Estes detalhes podem ser potencialmente significativos, pois repercute na imaginação, fazendo pensar/surgir imagens.

Nesta perspectiva de análise reversa, o paradigma indiciário não tem como finalidade tomar os rastros e as pistas com a intenção de “reconstituir um processo” ou descobrir o real ou o verdadeiro de uma experiência. Rancière (2009) aponta para outro modo de análise do “detalhe insignificante”, onde o pesquisador atenta-se não pelas linearidades ou vínculos que possam ser estabelecidos entre os fragmentos, mas inversamente, toma o detalhe como “marca direta de uma verdade inarticulável, que se imprime na superfície da obra e desarma toda lógica de história bem-composta, de composição racional dos elementos” (idem. p. 58).

E nesta pesquisa analisar a obra é, por extensão, investigar o trabalho de expectativa. A “verdade inarticulável” habita no “entre”, ocupa fragmentos da distância que envolve espectador e obra, pois somente na distância há espaço para o trabalho de significação e deslocamentos, qualquer redução da distância lança o filme na lógica

explicativa, situação que o espectador possivelmente terá reduzida sua condição imaginativa.

Com Rancière (2012a), podemos entender que em uma experiência artística, a obra tende a continuar mobilizando o pensamento do espectador e, apesar de estar viva nele, já não está mais no modo original (como foi projetada), mas entrelaçado a outras experiências. Nestas condições, detalhes da obra insistem em não acomodar-se em qualquer compartimento cognitivo, onde as coisas do pensamento já estão acomodadas. Portanto, o material a ser investigado pelo prisma indiciário, diz respeito aquilo que residualmente permanece no “espaço” (tensão) entre o sujeito e a obra, aquele material descolado, móvel, flutuante.

A perspectiva da análise reversa de um filme busca, portanto, estabelecer relações que seguem o caminho inverso à obra, pensando assim, a potência estética da obra partindo daquilo que aparece no grupo de discussão, ou seja, do espectador ao filme. Neste sentido, o insignificante é o próprio elemento da mediação audiovisual, pois está no campo de tensão e significação (não apreendido).

Na realidade, é possível pensar que todo o processo é indiciário, pois o cineasta também recolheu fragmentos de vidas, de sujeitos (não necessariamente indivíduos) e experiências marginais. Logo, o que estou denominando como análise reversa cinematográfica, pode conjecturar não somente naquilo que está sendo significado pelo espectador, mas também, pode indiciariamente buscar compreender aspectos constituintes do processo que fez emergir o filme primeiro no cineasta. Voltarei a este assunto mais adiante.

6.2 A INTIMIDADE DA CENA

O contexto da vida privada de uma “prostituta” que tem a maior parte das cenas de sua vida transmitidas de um quarto e uma cozinha, são enfatizadas pela tomada de poucos objetos e até mesmo da alimentação mais precária. No filme, Solange vive os dramas da desigualdade em situações diversas, onde sua vida é tomada como objeto de exceção. Esta condição excludente pode ser sentida dentro da própria casa, nas muitas vezes que Maike e Solange trocam pesados xingamentos e acusações e, entre eles, invalidam o que um pode significar para o outro.

Mas nem todos os tempos são passagens desta ordem. Em uma das cenas de um amanhecer na casa, ainda com silêncio das vozes, a câmera exhibe uma chaleira de água fervendo e marcando o tempo,

depois disto, um copo de café preto com bolacha faz uma espécie de moldura para o cotidiano destes dois sujeitos. Ao mesmo tempo em que a cena tem nela aspectos de uma pintura, ali não estão somente Solange e Maíke, o traço cotidiano da chaleira e do café parecem apontar para tantos outros humanos e tantas outras condições de vida.

Quando o cineasta lança no filme coisas da vida cotidiana, estes objetos comuns participam com uma tonalidade diferenciada, podendo operar um leve deslocamento de perspectiva e com isto, outra relação de sentidos. Em outras palavras, “é preciso que o que é tirado na ternura de riqueza sensível, de força da palavra e da visão, da vida e do cenário daquelas vidas precárias seja-lhes devolvido, seja posto à sua disposição” (RANCIÈRE, 2012b, p. 158). Isto não ocorre como um pagamento que a arte faz diretamente para aqueles sujeitos que nutriram e/ou inspirou uma obra. Exibindo o comum e o habitual de qualquer outra vida, o filme contempla detalhes da vida que extrapolam a desigualdade, que fazem ver a dimensão do humano em qualquer vida precária.

Assim, é do interior da casa de Solange que o espectador participa. E isto, não se trata somente de um efeito de visibilidade, pois, nas mídias especulativas também são exibidas cenas da vida marginal e/ou da desigualdade, entretanto, comumente elas aparecem desde uma perspectiva reducionista do sujeito, ou seja, são tratadas como um efeito de ambição individual (superação) frente às lógicas excludentes. Nisto é propagado uma rede de sentidos que institui uma compreensão cada vez mais equivocada da desigualdade social, dentre elas, que as pessoas não rompem com a miséria por falta de vontade pessoal ou por acomodação. Fazendo isto, estas cenas espetaculares invadem intimidades e despersonalizam qualquer história quando aplicam “lições de vida” e as fazem ser representativas de lógicas liberais de enfrentamento das misérias.

Voltando ao filme e pensando no modo como a intimidade é tratada na obra, observo uma perspectiva no posicionamento da câmera que poderia ser chamada de “espiã”. Algo semelhante já foi observado em uma pesquisa que analisou um documentário realizado pelos irmãos Porto, produtores de *Infância de Monique*. Trata-se de “*Ditadura Reservada*” (2011), uma obra que exhibe as memórias de alguns sujeitos militantes do comunismo em Joinville – SC, justamente, durante o regime militar. O “reservado” da obra foi compreendido no modo como o documentário exhibe as intimidades daqueles que vivenciaram a condição de ameaças e prisões naquele período. Em algumas cenas a câmera assume a posição de espiã e de forma discreta observa as

pessoas e gera um ar de mistério sem deixar claro quem está dentro e quem está fora. Este enquadramento da câmera é utilizado antes de cenas que adentram a vida particular sem, contudo, invadir e ameaçar a liberdade destes protagonistas “silenciosos” da história (BAPTISTA, 2014).

Em “Infância de Monique” a câmera espiã aparece entre as frestas da casa, flagrando um pouco do cotidiano, mas também sinalizando a vulnerabilidade, não somente da condição econômica, mas dos perigos que perpassam estas vidas, especialmente Solange, que se vê invadida com a presença de Maike. Esta tonalidade vulnerável da personagem pode ser percebida na sonoridade rígida de sua relação com Maike. Ela por vezes é truculenta e em pouquíssimas ocasiões deixa transparecer qualquer fragilidade, fazendo-nos lembrar do quanto os sentimentos, na arte e na vida, estão amalgamados às condições concretas de uma existência.

Solange sabe que precisa se proteger, inclusive do ex-companheiro Maike, o qual chega de surpresa, sem deixar claro se fugiu do presídio ou foi mesmo liberado. Maike – possivelmente foi preso depois que – cuidando⁵ de Solange na rua, atirou em Alemão, sujeito para quem devia dinheiro e que por isto tentou ameaçar e matar Solange. O negro Alemão do crime (interpretado por Robson Benta) dispara em Solange palavras fatais que deflagram sua solitária existência: “ninguém sabe que tu existe!” “Acabou a história da Solange”. Esta é uma cena onde a exclusão dialoga com a exclusão exacerbando as desigualdades de pelo menos duas condições periféricas: o criminoso e a prostituta.

Outra cena que tematiza a dignidade impraticável na exclusão acontece quando Solange leva um cliente para casa, justamente para seu quarto. Maike chega em casa e fica na escada, o cliente percebe e pergunta “quem é o cara?” Solange responde não ser ninguém e com isto, o cliente xinga ela duramente. Maike armado intervém fazendo-o pedir desculpas à Solange que, depois, reclama da intromissão de Maike que a fez perder “cinquenta pila”. Maike censurando-a dispara: *Alguém já te pediu desculpas Solange?*

⁵ Nesta cena são possíveis pelo menos duas interpretações: estava Maike protegendo ou vigiando Solange no trabalho? Estaria ali por ciúme ou por cuidado, prevenindo seu eminente perigo? É uma questão que não se encerra ao final do filme, a dáde cuidado/violência é uma questão não resolvida nesta história, assim como em tantas outras.

Esta tensão entre um frágil cuidado e um intenso conflito mobiliza o roteiro do filme em quase todo o tempo. Maike chega à Solange depois da prisão em um momento que ela decide migrar para os Estados Unidos, de querer ir ao encontro da filha, pois não há mais nada que sustente sua vida naquele lugar (no caso, Joinville). Entretanto, a presença de Maike coloca em questão o segredo de Solange. Ele não sabe que é pai, não sabe de Monique. Solange escondeu dele a gravidez e a filha, sendo necessário para isto não visitá-lo na prisão. Agora, sua ida para os EUA não é para buscar a filha, mas para estar mais próximo dela. A presença de Monique significa para Solange uma sobrevivência.

Nas palavras de uma das participantes da pesquisa, no grupo de discussão: *“ela queria que esses sonhos continuassem por meio da menina. Eu acho que ela queria isso, ela queria que a menina fosse feliz. Afinal, “Monique” (um nome, um sonho? uma previsão de liberdade?) já existia para Solange antes da criança, era assim que ela gostaria de se chamar.*

6.3 MAIKE E SOLANGE: SUJEITOS EM DISCUSSÃO

No grupo de discussão entre as participantes do percurso formativo, o filme foi intercessor para uma série de questões entre as trabalhadoras, a começar, o relacionamento de Maike e Solange mobilizou questões ligadas às situações atendidas no SUAS. A leitura que fazem de Solange é de uma exaltação da personagem: *“Ela foi super desprendida, ela foi muito sábia [...] muito inteligente, ela quis ser mãe, ela quis ter a experiência do homem que ela amava, mas ela não queria aquela realidade pra filha, e ela projetou o sonhos na filha, então deixou ela ser feliz, colocou o nome que ela queria”.*

A intimidade das cenas parece produzir um efeito e um processo de expectativa que liga de alguma forma as participantes com a obra, especialmente, com Solange. Entretanto, na medida em que aprofundavam o debate em torno dos pormenores observados por cada uma delas durante o filme, o “efeito Maike” venha à tona, pois afinal, quem era aquele sujeito? *“Aquele que [...] parece coitadinho, parece vítima, gente boa e tudo, e de repente ele virou o jogo, ele era bandido”*, referindo-se ao fato de Maike, astuciosamente, ter eliminado o Alemão (o chefe do crime no lugar onde vivia).

Dali em diante, inicia-se um intenso debate sem pausa entre elas. Alguém discorda da leitura de ver em Maike, integralmente, um bandido: *“ali foi a lei da sobrevivência, ou ele me mata, ou eu mato ele”*. Esta primeira discussão me fez suspeitar que elas, na relação com

as comunidades, buscam colocar as questões que discutem em campos normativos onde posicionam os usuários em basicamente dois lugares: “bons” ou “maus” sujeitos. Mas isto não exclui o exercício que fazem em procurar algum sinal ou indício que justifique até mesmo um crime. É uma relação de defesa do usuário e tentativa de implicação deste com a vida.

Esta leitura minuciosa e atenta às condições de Solange e Maíke expressa uma forma peculiar de atenção. As trabalhadoras da Assistência Social procuram escapar dos julgamentos, dos estereótipos. Para fazer isto, elas relacionam indícios, combinam detalhes, assumem uma perspectiva indiciária. E isto, me fez conjecturar que tem um possível modo de operar nas trabalhadoras com as situações precárias e vulneráveis. Elas se esforçam para encontrar algum “elemento” pelo qual vale a pena investir em uma história. Parece que um detalhe positivo nestes sujeitos, permitirá o acolhimento, o vínculo e suporte socioassistencial.

Pensando com as personagens do filme, as trabalhadoras participantes do grupo de discussão vão expondo alguns dos seus modos de pensar: *“Não existe esta de que o sol nasceu pra todos... Não, não existe! [...] Porque a gente vê pessoas que não tiveram condições de estudar, não tiveram chance [...] como tem casos que... a escola só rejeita, rejeita, rejeita, rejeita”*. Outra expressão semelhante, afirma que *“eu acredito que não é só ser vítima, [...] eu concordo contigo [referindo-se a uma fala anterior] que a gente não pode vitimizar as pessoas, mas [...] não é uma questão de livre arbítrio”*.

Uma sequência de diálogos neste grupo de discussão foi possivelmente a porção com os menores trechos proferidos por uma só pessoa. Estou dizendo com isto, que elas produziram um debate intenso, sobrepondo-se, colocando a fala uma da outra em suspensão e dúvida (divergência). Não justificaram a *“vida bandida”* de Maíke, mas *“a relação dos dois [Maíke e Solange], rodeada de palavras, mas eu senti o tempo todo, o tempo todo assim que eles se gostavam”*.

Uma das assistentes sociais lembra: *“o tempo todo assim, ela mandava ele embora”*, e outra assistente lembra o *“jeito mais extrovertido dele”* e que *“ele também gostava dela”*. E por isto, elas imaginam que *“não foi a toa que ela não tirou o filho dele”*. Nisto fazem referência às mulheres que atendem, *“porque muitos elas abortam, mas porque de alguns não. E porque elas continuam indo lá no presídio, não é? Passando por tudo aquilo, fazendo visita íntima e tendo filhos ainda. É porque existe o amor não é? E aí a gente vai se perguntar, ou vai se questionar: amor desse jeito?”*

Uma das participantes diverge: “*amor ou dependência?*”, repetindo a questão com ênfase: “*Amor ou dependência?*”. A primeira profissional finaliza a sua fala refletindo: “*não sei o que é, mas existe alguma coisa*”. Estamos em um ponto da discussão onde algumas delas conservam o olhar para o filme tendo como base leituras já instituídas no seu universo de atuação, como por exemplo, violência contra a mulher (“*ele mostrava que ela era dele*”), exclusão social (“*os dois vinham de situações de submundo*”), além da leitura que busca de alguma forma uma compreensão a partir da especificidade do olhar profissional, como neste caso, quando uma psicóloga aponta que “*ele não conseguia se comprometer de verdade*”, justificando no plano individual o fracasso do relacionamento e das violências entre eles. Outra colega de profissão continua: “*ele não ia conseguir fazer papel de marido, de pai, de nada, de amante, de nada*”.

Entretanto, estas leituras são sentidas no grupo como insuficientes para significar o drama assistido. Uma das psicólogas, discorrendo a condição do relacionamento de Solange e Maíke problematiza: “*eles não veem sobre o mesmo ângulo que a gente vê, tipo – ‘nossa! Como é que você passa por tudo isso?’ – não, ele vai lá, como eles falam um monte de palavrão e não sei o que, foi preso, matou e pra eles é como se fosse, fizesse parte daquela realidade. [...] eles não agem assim com esse drama que quem está de fora olha, naturaliza*”.

Iniciam-se, no grupo, sinais de rompimentos com aquelas categorias comumente utilizadas para a compreensão das histórias tecidas na desigualdade social e, a partir disto, começam a deslocar o olhar pensando que não se trata tanto da realidade daquilo que veem, mas de uma perturbação daquele que olha: “*eu já acho que não tinha essa expectativa dele, de ser marido, pai. [isto] está mais na nossa cabeça*”.

Estas últimas falas, entre outras que perpassam a discussão, permitem pensar que a obra, no contexto da audiência (percurso da formação), carrega indícios de deslocamentos do lugar de percepção profissional. Na medida em que elas entraram nesta discussão, dele ser bom ou ser mau, ele ficou em um “entre” lugar, debateram mas não chegaram em uma conclusão. A personagem Solange elas significaram positivamente, porque reconheceram indícios de que ela lutava pela vida, de que suas emoções eram “verdadeiras” em relação à filha (“*ela chorou*”), elas encontraram algum critério que pudesse acomodar Solange em uma condição na qual poderiam (tecnicamente) acolher e assistir esta mulher.

Mas Maíke não ficou em uma situação fechada, de bandido, porque elas estavam discutindo este caso. Porque se fechasse em uma primeira opinião, ele seria basicamente um agressor, um sujeito comum daquelas histórias na Assistência Social. No filme elas conseguem identificar sinais de que este homem não era somente um agressor. A mediação audiovisual possibilitou um debate que talvez não aconteça habitualmente entre estas equipes. E ainda que por vezes discutam casos, no filme as intensidades expressadas na trama da obra fazem emergir nas cenas as relações, os afetos, os cotidianos que não são evidenciados na política **pública** (ótica dos direitos, dos benefícios, daquilo que é possível de orientar, de encaminhar, de assistir, etc.) porque diz respeito aquilo que é do campo **privado** destas histórias.

Estas discussões no grupo podem se constituir em uma cena de pesquisa, na medida em que, parece desvelar consensos e deslocar certas compreensões em uma trama de sentidos e inteligibilidades. Por isto que se afirma que uma cena também é uma elaboração do singular, com a potência de expor as dimensões genéricas (universais) de uma configuração sensível. A cena opera como uma abertura (uma quebra, uma falha) na rede de significação. Neste caso, fala-se de uma personagem como se aquela vida (não no sentido biográfico ou de exclusividade individual e interiorizada) pudesse expor muitas outras, sobretudo, neste caso, no modo como as pensamos.

Quando outros detalhes emergem para a atividade de significação, uma singularidade deslocada no pensamento pode fazer deslizar os modos como outras vidas serão percebidas. Uma vida ilumina muitas outras, nas possibilidades e impossibilidades de uma categoria, de sujeitos de uma determinada classe social, gênero, etnia, escolaridade, etc. E tudo isto que está em discussão aqui não se refere a uma mudança das condições sociais destes inúmeros sujeitos contingenciados, mas sim, de possíveis fissuras nas configurações sensíveis que sustentam leituras generalizadas.

Então, não se trata somente da discussão, mas do tempo (ritmo) de uma discussão. No dia a dia do serviço, mesmo na proteção social básica, lida-se com “emergências”, com resposta imediatas: se aparece um caso semelhante ao Maíke e Solange, primeiro que a grande possibilidade é que venha somente a mulher e com isto, a perspectiva que tomam este homem é de uma parcialidade porque se vê nele somente um agressor. Aqui não se quer nem adentrar o campo das violências domésticas, mas o que de fato se perde muitas vezes nestes atendimentos, é a condição relacional vivenciada por estas famílias e a questão de classe social, raça, gênero, etnia, gerações. A perspectiva

legal ela procede de modo a ver uma vítima e um agressor, a lógica da política pública é judicial, alguém deve ser protegido e alguém deve ser culpabilizado. O mérito da nossa questão aqui, é que o filme evidencia que a relação deles é mais intensa e complexa do que necessariamente qualquer ato isolado.

Uma das profissionais, tentando encontrar palavras para adjetivar o que acontecia entre Solange e Maike, observa que: *“Então assim, por mais assim [falta palavra], eles tinham uma relação...”*. E alguém lembra outra palavra: *um vínculo né?* Elas vão encontrando detalhes na obra que possam oferecer sentido aquilo que acontece no filme. Suas leituras diferenciam-se entre si. Não se trata mais de justificar uma situação ou de identificar violações de direitos pautada unicamente na lógica judicial. A partir da afetação produzida pela obra neste contexto de audiência, começam a desconfiar que as vidas com as quais se relacionam no atendimento socioassistencial, são vidas com uma intensidade, por vezes, não percebidas nos seus espaços de trabalho: *“quando você vê o vídeo, você se distancia. É mais chocante, do que quando você está ali no dia a dia”*.

O que cria a distância é a possibilidade de Maike não ser somente o sujeito de um crime, de ser somente um bandido, questão que iniciou o debate sem pausas, conforme acima descrito. O efeito “Maike” me faz lembrar “A noite dos proletários” (RANCIÈRE, 1988) onde aqueles sujeitos não eram somente operários. Aqueles homens eram trabalhadores, mas eram também poetas. Maike é um sujeito do crime, ele não deixou de ser este sujeito, mas não é somente um criminoso. O proletário não deixa de ser proletário, mas ele não é só isto.

Logo, a distância não ocorre somente entre a obra e os espectadores, mas também pode acontecer dos espectadores consigo mesmos. No caso desta pesquisa, em relação ao olhar comum na atividade socioassistencial, onde a expectativa e a discussão podem distanciar as trabalhadoras do seu lugar de trabalho. Fala-se do filme pensando no trabalho e fala-se do trabalho pensando no filme e nisto faz-se desconexões, porque apesar de semelhanças, na mediação audiovisual criam-se visibilidades que fazem perceber detalhes que em uma perspectiva naturalizada da Assistência Social pode não permitir assistir. Na fala de uma assistente social: *“a gente banaliza as coisas, vai banalizando, e até porque a gente não consegue imaginar o tamanho da coisa”*.

Na discussão também aparece uma reflexão sobre o trabalho na Assistência Social que expressa possíveis modos de como a desigualdade social pode afetar o trabalhador em si: *“a gente não sofre*

mais. É mais difícil assim. A não ser que seja uma coisa muito além já do que aquilo que a gente está acostumada para você então entrar em conflito ou sofrer". O "entrar em conflito" é a quebra da leitura pronta no modo de perceber a desigualdade. E, novamente aqui, podemos sugerir os deslocamentos das participantes em relação ao comum do seu espaço profissional. Não é somente Maïke que fica "entre lugares", elas igualmente acabam por desabituar lugares instituídos na leitura de vidas marginais. E assim, é possível pensar na potência da mediação audiovisual (expectação e discussão) quando falam não somente o que elas veem no filme, mas também, naquilo que no filme pode fazer ver/falar de suas próprias vidas no contexto da desigualdade social.

6.4 A POLÍTICA DA ARTE NO CINEMA

Diante do que foi vivenciado com *Infância de Monique* e as interlocuções teóricas realizadas nesta tese, nesta seção final vou arriscar uma problematização sobre algumas questões que podem qualificar uma política da arte no cinema. Para fazer isto, é preciso fugir das ideias mais comuns sobre o caráter político da arte, tais como a denúncia de injustiças e/ou apelo às situações de exploração social com fortes argumentos que buscam elucidar as causas da exclusão e da desigualdade. Em outras palavras, "uma situação social, porém, não basta para fazer uma arte política, nem a evidente simpatia pelos explorados e esquecidos" (RANCIÈRE, 2012b, p. 147).

Portanto, a política da arte no cinema passa por outras performances. Uma citação interessante que pode apontar para outros possíveis na compreensão desta temática, diz respeito aos filmes de Pedro Costa, um cineasta português conhecido por abordar a vida de trabalhadores africanos em Portugal, ou mesmo sobre a vida de jovens portugueses em situações periféricas, além de outro filme sobre os efeitos da repressão em tempos de ditadura militar em Portugal.

Pedro Costa é um cineasta que produz nestas fronteiras, mas não se preocupa em explicar a desigualdade. As personagens de sua obra não participam com críticas ou falas revoltantes aos governos ou seus similares, nem sua câmera trafega "dos lugares da miséria para aqueles onde os dominantes a produzem ou a geram" (RANCIÈRE, 2012b, p. 148).

Tomando alguns detalhes e indícios de "*Infância de Monique*" que possam expor uma política da arte, talvez o que principia este processo diz respeito a uma ontologia da igualdade presente na obra. E isto, não se dá pela exibição dos dramas de uma vida tecida no comércio

e exploração sexual, nem pelo *status* protagonista da personagem prostituta. O que remete a uma condição de igualdade é o deslocamento da história para uma visibilidade ficcional complexa. Solange tem uma história polissêmica, como é próprio dos humanos, uma vida que vale a pena ser contada, ou seja, não está reduzida às aparências da prostituição. Este aspecto complexo se dá pelo excesso de pormenores, pelas sobras de sentidos, pelas coisas insignificantes que não estão explicadas. “Solange” não se faz como um complemento na estrutura narrativa, nem sua personagem é uma ilustração temática.

Em uma conversa com o roteirista do filme Fabrício Porto, ele contou que quando era repórter fotográfico de um jornal local, sua câmera somente podia capturar no presídio e na penitenciária de Joinville, aquilo que estava demarcado para ser visto. Qualquer outra imagem não era permitida. Um pequeno detalhe que me ajuda a compreender a condição do cineasta/artista como sujeito que pensa o mundo e que produz algo para manter esta condição inventiva na vida. No filme não aparece presídio, mas um sujeito/personagem desta condição, marcado por aquilo que seu autor/roteirista pode não conhecer, mas curiosamente imagina.

Desde o início do projeto de tese, no movimento de mapear os filmes produzidos em Joinville, fui compreendendo que o circuito audiovisual local estabelecia-se como um campo de tensões. Descobri obras interessantes, ficções e documentários, alguns deles com críticas afiadas e cenas relativas aos conflitos socioculturais na região. As obras (quase sempre) protagonizam a cidade. Isto acontece na medida em que uma obra detalha, reflete e refrata uma realidade ou ainda um grupo/território local e, portanto, o cinema que se faz em Joinville não escapa das tensões que mobilizam o direito à cidade.

Assim, é possível dizer que o cinema não está desvinculado das relações sociais urbanas. O cineasta é também sujeito daquelas experiências comuns na vida e produz sua obra, muitas das vezes, entre ruídos e debates relativos aos pertencimentos da cidade. E neste sentido, o circuito audiovisual não é impermeável aos atravessamentos de interesses daqueles que ocupando uma diversidade de lugares institucionais (religioso, econômico, governamental, etc.) percebem no audiovisual uma forma de retratar interesses “sobre” a cidade. É como se a reunião das obras estabelecesse um mosaico formado de partes e fragmentos de obras que entre si dialogam nos detalhes.

Em boa medida, são estas disputas que sustentam a produção audiovisual. Não tenho dúvida que seria possível analisar o sensível partilhado na cidade, a partir daquilo que está objetivado no seu circuito

audiovisual. Na verdade, muitas das leituras que fui estabelecendo na compreensão dos modos de ser, sentir e perceber a cidade, foram flagradas entre cenas, por vezes harmoniosas e por vezes dissidentes, no *mapa audiovisual* de Joinville.

Assistindo “Infância de Monique” senti os modos como são distribuídas as partes do corpo cidadão. Nem são estas partes tão distantes uma das outras, mas entre elas, percebi os abismos. E isto aconteceu, não porque o filme tratou de exibir as diferenças sociais, na verdade, quanto mais próximo da intimidade de duas vidas marginais, mais distante o filme foi se tornando daquelas questões que fazem de outras obras, um filme exclusivamente local. Este argumento corrobora com a compreensão de que no singular estão presentes as condições de sua constituição e significação, e que, apesar do singular apontar para uma dimensão genérica, no drama cinematográfico a trama se desvela, sem necessidade de uma arte explicativa.

Os aspectos que deflagram a desigualdade passam por outras questões que apontam ainda de modo mais evidente a configuração do sensível. Isto diz respeito a própria distribuição da arte cinematográfica, algo como uma sociologia da recepção e/ou da experiência sensorial, pois cada público parece ter já *a priori* um “tipo de filme” selecionado para ele. A discussão até poderia seguir pelas implicações éticas daquilo (imagens?) que podem ser produzidas/vendidas sobre a desigualdade social, ou até onde é possível expropriar e extrair algum lucro da injustiça, fazendo-se “vendável” as cenas da miséria, logo, transformando-as em mercadoria.

A política da arte no cinema não deixa de denunciar “a condição do mundo, isto é, a dominação nua do poder do dinheiro, que aplica a etiqueta de ‘filmes para cinéfilos’ naqueles que querem facultar a todos o acesso à riqueza da experiência sensorial disponível nas vidas mais humildes” (RANCIÈRE, 2012b, p. 159). Disto é possível deduzir que estes filmes realizados independentemente, sem apoio das grandes produtoras, por si só já anunciam uma ordenação sensível que estabelece muito daquilo que está para ser consumido no circuito comercial do cinema. Neste sentido, a não submissão às regras do fazer cinematográfico na sua lógica de consumo (ou a própria exclusão dele) é também uma condição, que de antemão, destina a obra para um campo mais ligado à crítica e à paixão pelo cinema.

Então, ao que parece, a política da arte cinematográfica além de não ter uma mensagem a ser comunicada sobre os pobres, também já emerge divorciada da probabilidade de ser exibida aos pobres. O cineasta parece coabitar a condição de uma impossibilidade, pois se

percebe conectado a um mundo (submundo?) que tanto lhe fala, ainda que quase nada possa ser compreendido fora dele. O cineasta parece saber que achou uma linha de visão onde certa existência insiste em apresentar traços de uma pintura, onde um gesto pode ser emoldurado e onde os sons e as marcas de uma estranheza ganharam, pelo menos a partir de certo posicionamento de sua câmera, uma harmonização significativa.

Ali mesmo onde nada parece apontar para qualquer valor concebido no mundo, o cineasta encontra uma potência que não consegue dizer, exceto colhendo detalhes. E por estas minúcias pode transmitir a potencialidade de uma vida além daquelas velhas certezas de que não há nada na miséria ou na desigualdade que possa ser apreciado (divinizado?). O cineasta não se confunde com o *objeto* de sua contemplação. Sua condição cineasta já lhe afirmou os limites do jogo e, tomado pela vida que emana justamente das sombras da morte destas existências perdidas (sem valor civilizatório ou que postule alguma dignidade social), a veneração daquele que mergulha nestas vidas faz ignorar as vontades de lançar sobre aquele humano as redes de civilização da sua humanidade.

A brutal condição daquele que expira/inspira o desejo de flagrar aquela semi-vida, não gratuitamente, desloca o olhar do cineasta para seu próprio lugar de concepção do mundo. *Ele não pode salvar o pobre (da desigualdade) porque não pode livrar a si mesmo do olhar desigual e das regras que instituem/perpetuam a desigualdade no mundo.* Isto não quer dizer que o cineasta esteja na mesma condição social do miserável, mas que ele próprio desidentifica-se com seu lugar no mundo, aquele que faz cenas, (realizador do cinema) não pode fazer ver o que ele mesmo contempla.

O cineasta desta experimentação não vai filmar a partir daquilo que pensa. Primeiro, porque já não reflete mais em sintonia com a orquestração dos sentidos que situam as injustiças como uma condição zerada (sem qualquer valor); segundo, porque sente que a energia não está no seu pensamento, mas nos sinais disparados por aqueles outros humanos. E aquilo que ele contempla na sua experimentação não pode ser filmado, resta-lhe – do lugar donde vê – visibilizar detalhes para que o espectador possa contemplar algo fora do senso comum.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o trabalho de análise e a escrita da tese, me dei conta que se no começo do doutorado me percebia como um pesquisador-espectador das obras/cidade, porque tinha criado intimidade com a produção cinematográfica local, no percurso formativo fui me tornando espectador dos encontros, especialmente, quando fui acessar as gravações, rever o percurso e realizar a escrita da tese/artigos.

O acabamento mais geral desta pesquisa-intervenção é a afirmação de que a mediação audiovisual se mostrou potente para fazer encontrar trabalhadoras da PSB/SUAS e disparar um percurso formativo que durou aproximadamente cinco meses. É bom lembrar que esta tese foi produzida sob uma incessante curiosidade sobre a potência da mediação audiovisual como recurso de educação continuada de trabalhadores da política social. Para tanto, esta proposta nutriu-se de discussões conceituais que possibilitaram uma leitura implicada de cada um destes aspectos constitutivos do processo investigativo, a saber: a mediação audiovisual e a atividade imagética; a experiência de ser trabalhador na política social; e ainda, a própria PSB e o contexto SUAS. Sem estas compreensões, possivelmente, o processo metodológico estaria comprometido desde a intervenção e também na análise.

Neste sentido, uma das potências da mediação audiovisual deve ser lida pela lente conceitual que perpassou a tese, ou seja, que a mediação mobilizou diversas relações entre o campo “audiovisual” e o campo “socioassistencial” que, de fato, não estavam previstas, mas eram esperadas como fluxos de sentidos que podem emergir neste processo combinatório significativo. A mínima distância entre estes dois campos, como um hiato, um intervalo, possibilitou a emergência de pensamentos a serem pensados e de compreensões inventadas no ato da pesquisa.

Este processo criativo, de alguma maneira, também foi praticado durante uma composição conceitual que buscou construir ligações e estabelecer relações entre alguns pensadores, notadamente, Vigotski, Rancière e Ginzburg. Estes autores, além do embasamento para uma prática da mediação audiovisual, também contribuíram para uma presença em campo atenta aos detalhes, as minúcias e aos sinais que pudessem qualificar uma experiência como cena significativa da pesquisa. Além disto, especialmente com Rancière (1996, 2005), temos compreendido que estas cenas são implícitas aos modos como os

consensos estabelecidos pelas ordenações do sensível atravessam a política pública de Assistência Social.

Ainda lembrando a vontade por compreender a potência do dispositivo metodológico que intuitivamente fui experimentando em passagens pelas capacitações na política social (desde 2006) e, incluindo também aqui um dos objetivos específicos da tese, a saber: promover e pesquisar um espaço de significação e diálogo com trabalhadores da PSB/SUAS tendo como recurso a mediação audiovisual; posso afirmar que o primeiro artigo quando perspectivou uma escrita sobre a “Mediação Audiovisual como dispositivo de trabalho no Sistema Único de Assistência Social”, expressou o aspecto múltiplo que pode configurar uma mediação audiovisual. Lembrando que tão importante quanto o recurso utilizado é o modo como os encontros são produzidos, a começar pela “presença ignorante” de um pesquisador/facilitar. Além disto, os resultados da mediação audiovisual apontados no texto mostram efeitos específicos de uma proposta imagética praticada com trabalhadoras no contexto da desigualdade social.

Entre os objetivos específicos da tese estava a finalidade de compreender aspectos do trabalho socioassistencial a partir de atividades imagéticas produzidas neste campo da pesquisa. O segundo artigo na ordem de apresentação da tese “A experiência de ser trabalhador na Assistência Social”, pode conhecer detalhes constitutivos do trabalho no SUAS evidenciando sentidos e imagens que atravessam estes sujeitos da pesquisa em suas relações com o campo da desigualdade social. Este texto pode situar emblematicamente, na atividade imagética, questões cotidianas e institucionais da Assistência Social.

Com respeito a especificidade do propósito de analisar o encontro entre um grupo de trabalhadores da Proteção Social Básica da Assistência Social com obras cinematográficas realizadas em Joinville – SC, posso considerar que dois textos cumprem este objetivo: (1) Cenas migrantes de trabalhadoras do Sistema Único de Assistência Social – SUAS e (2) Cenas Extras: o Encontro com Infância de Monique. Estes dois textos apontam para dimensões singulares na expectativa das obras e nas discussões do grupo e ainda, enquanto o primeiro coloca em cena uma presença audiovisual que fez/faz ver aspectos territoriais constitutivos da experiência no SUAS, o segundo e último texto da tese, insinua a possibilidade de uma análise reversa na vivência cinematográfica. Portanto, a mediação audiovisual em toda sua trama conceitual e metodológica vai exibindo contornos que não se fecham e,

com isto, projeta-se como atividade inventiva com abertura de outros possíveis.

REFERÊNCIAS

ALBERTO, M. de F. P.; FREIRE, M. L.; LEITE, F. M. & GOUVEIA, C. N. N. A. As Políticas Públicas de Assistência Social e a Atuação Profissional. Em: OLIVEIRA, I. F. de & YAMAMOTO, O. H. (orgs) **Psicologia e Políticas Sociais: temas em debate**. Belém: Ed. Da UFPA, 2014.

AXT, Margarete. Do pressuposto dialógico na pesquisa: o lugar da multiplicidade na formação (docente) em rede. **Informática na Educação: teoria & prática**, Porto Alegre, v.11, n. 1, p. 91-104, jan./jun. 2008.

AXT, Margarete; KREUTZ, J. R. Instalando o tempo no espaço social da sala de aula em rede: ou de quando a autoria se (des)dobra em in(ter)venção. In: FONSECA, Tania Maria Galli; KIRST, Patrícia. **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2003, p. 319-340.

BAPTISTA, Lilian Vegini. **Ditadura reservada: um olhar psicossocial entre as cenas de uma produção áudio visual**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia), Orientador: Allan Henrique Gomes. Faculdade Guilherme Guimbala, Joinville, 2014.

BARRIOS, Alia Marinho-Araujo, CLAISY Maria; BRANCO, Angela Uchôa **Formação continuada do professor: desenvolvendo competências para a promoção do desenvolvimento moral**. *Psicol. Esc. Educ. (Impr.)*, Jun 2011, vol.15, no.1, p.90-99.

BENELLI, Silvio José; COSTA-ROSA, Abílio da **Paradigmas diversos no campo da assistência social e seus estabelecimentos assistenciais típicos**. *Psicol. USP*, Dez 2012, vol.23, no.4, p.609-660.

BENELLI, Silvio José; COSTA-ROSA, Abílio da **Dispositivos institucionais filantrópicos e socioeducativos de atenção à infância na assistência social**. *Estud. psicol. (Campinas)*, Jun 2013, vol.30, no.2, p.283-301.

BENELLI, Silvio José. **As éticas nas práticas de atenção psicológica na assistência social.** Estud. psicol. (Campinas), Jun 2014, vol.31, no.2, p.269-287.

BENELLI, Silvio José. **Risco e vulnerabilidade como analisadores nas políticas públicas sociais: uma análise crítica.** Estud. psicol. (Campinas), Dez 2016, vol.33, no.4, p.735-745.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. **Gestão do trabalho no âmbito do suas:** Uma contribuição Necessária. Brasília, DF: MDS; Secretaria Nacional de Assistência Social, 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA (CFP); CENTRO DE REFERÊNCIA TÉCNICA EM PSICOLOGIA E POLÍTICAS PÚBLICAS (CREPOP). **Como os psicólogos e as psicólogas podem contribuir para avançar o sistema único de assistência social (SUAS):** informações para gestoras e gestores. Brasília: CFP, 2011.

COELHO, Ilanil. **Pelas Tramas de Uma Cidade Migrante.** Joinville: Ed. Univille, 2011.

COSTA, Pedro Henrique Antunes da et al. **Capacitação em álcool e outras drogas para profissionais da saúde e assistência social: relato de experiência.** Interface (Botucatu), Jun 2015, vol.19, no.53, p.395-404.

CONSELHO NACIONAL DE ASSISTÊNCIA SOCIAL – CNAS. **Caderno de textos:** subsídios para debates: participação e controle social do SUAS / Conselho Nacional de Assistência Social, Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. Brasília, DF: CNAS, MDS, 2009.

CRUZ, Lílian Regina; GUARESCHI, Neuza. (orgs). **Políticas Públicas e Assistência Social:** Diálogo com as práticas psicológicas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.FREITAS,

DEMO, Pedro. **A política social do conhecimento: sobre futuros do combate à pobreza**. Petrópolis: Vozes, 2000.

FREITAS, Artur. **O sensível partilhado: estética e política. História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 44, p. 215-220, 2006. Editora UFPR

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Indagações sobre Piero**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

_____. **O fio e os rastros**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GÓES, Maria Cecília Rafael. A abordagem microgenética na matriz histórico-cultural: uma perspectiva para o estudo da constituição da subjetividade. **Cadernos Cedex**, ano XX, n. 50, abr. 2000.

GOMES, Allan Henrique. **“Olhos Vendados”**: a experiência criadora na produção de um curta-metragem. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Curso de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

GOULART, Marcos Vinícius da Silva. SANTOS, Nair Iracema Silveira dos. **Juventude, Biopolítica e Capital Social**. 2009. Disponível em: http://abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/49.%20juventude.%20biopol%C3%ADtica%20e%20capital%20social.pdf

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Santa Catarina, Joinville. Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=420910>. Acesso em 16 de outubro de 2016.

JOINVILLE. Prefeitura Municipal de Joinville. Disponível em: <https://www.joinville.sc.gov.br/conteudo/35-Assist%C3%A2ncia+Social.html> Acesso em: 20 abr 2015.

MACEDO, João Paulo, DIMENSTEIN, Magda. O trabalho dos psicólogos nas políticas sociais no Brasil. **Av. Psicol.**

Latinoam. [online]. 2012, vol.30, n.1, pp. 182-192. ISSN 1794-4724. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/apl/v30n1/v30n1a15.pdf>.

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E COMBATE A FOME (MDS). **Norma Operacional Básica de Recursos Humanos do SUAS NOB/RH-SUAS.** Brasília, 2006.

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E COMBATE A FOME (MDS). **Norma Operacional Básica do Sistema Único de Assistência Social NOB/SUAS.** Brasília, 2005.

MENDONÇA, Maria Luiza Martins de. Mídia e diversidade cultural: a representação de grupos minoritários na cinematografia canadense. **Comunicação & Informação**, v. 11, n. 2, p. 228-239, set. 2009. ISSN 1415-5842.

MOSTAÇO, Edélcio. Da arte de quebrar pedras ou a cena da emancipação. In: **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas; Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis: UDESC/CEART – v.1, n.15, 2010.

MOTTA, Roberta Fin; SCARPARO, Helena Beatriz Kochenberger A **psicologia na assistência social: transitar, travessia.** *Psicol. Soc.*, 2013, vol.25, no.1, p.230-239.

OLIVEIRA, Daniel Cardoso de. **Arte Política ou Arte e Política:** uma análise desta disjunção em Rancière. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUCRio. 2012.

OLIVEIRA, Isabel Fernandes; AMORIM, Keila Mafalda Oliveira. **Psicologia e política social:** o trato à pobreza como “sujeito psicológico”. *Psicologia Argumento*, Curitiba, v. 30, n. 70, p. 559-566, 2012.

OLIVEIRA, Isabel Fernandes; SOLON, AvrairanFabrícia Alves Caetano; AMORIM, Keyla Mafalda de Oliveira; DANTAS, Candida Maria Bezerra. **A prática psicológica na proteção social básica do SUAS.** *Psicologia & Sociedade*. 23 ed., n. especial, p. 140-149, 2011.

OLIVEIRA, Isabel Fernandes de et al. **Atuação dos psicólogos nos CRAS do interior do RN.** *Psicol. Soc.*, 2014, vol.26, no.spe2, p.103-112.

OLIVEIRA JUNIOR, Otacílio. **Entre a luta, a voz e a palavra:** partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

PALLAMIN, Vera. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. In: **RISCO**, Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), São Carlos, n. 12, 2010.

PASSOS, Hudelson. **A polifonia urbana sob um céu de possibilidades:** diálogos entre psicologia e audiovisual. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia), Orientador: Allan Henrique Gomes. Faculdade Guilherme Guimbala, Joinville, 2012.

RAMMINGER, Tatiana. **Psicologia comunitária X assistencialismo: possibilidades e limites.** *Psicol. cienc. prof.*, Mar 2001, vol.21, no.1, p.42-45.

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. Rancière: a política das imagens. **Princípios:** Natal, v. 19, n. 32. Jul/Dez. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A Noite dos Proletários:** arquivos do sonho operário. Trad. Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Políticas da Escrita.** Trad. Raquel Ramalhetete. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.

_____. **O Desentendimento.** Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo, Ed. 34, 1996.

_____. **O mestre ignorante.** Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lílian do Valle. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **A partilha do sensível.** Estética e política. Tradução de

Monica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 86, Mar. 2010a. (*online*)

_____. Política da Arte. **Urdimento**. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol1, n.15, Out. 2010b. Florianópolis: UDESC/CEART. p.45-60.

_____. **A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière**. Revista Cult, ed. 139, 2010c. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere>>. Acesso em 01/03/2016.

_____. **O que significa Estética**. Tradução de Rui Pires Cabral. Projeto Ymago, 2011. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: 13 de maio de 2015.

_____. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a.

_____. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012b.

_____. **El Metodo de la Igualdad**: conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan. Buenos Aires: Nueva Visión. 2014.

RIBEIRO, Adriana Barbosa et al. **Desafios da atuação dos psicólogos nos CREAS do Rio Grande do Norte**. Fractal, Rev. Psicol., Ago 2014, vol.26, no.2, p.461-478.

RIVAS, Noeli Prestes Padilha et al. **Formação continuada de profissionais da educação: a busca de integração entre gestão e currículo no cotidiano escolar**. Paidéia (Ribeirão Preto), Ago 1997, no.12-13, p.135-157.

SANTOS, Cláudia Roberta Bocca; MAGALHÃES, Rosana. **Pobreza e Política Social: a implementação de programas complementares do Programa Bolsa Família**. Ciênc. saúde coletiva, Maio 2012, vol.17, no.5, p.1215-1224.

SAWAIA, Bader B. Participação social e subjetividade. In: SORRENTINO, Marcos. **Ambientalismo e participação na contemporaneidade**. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2002.

SCOTT, Joan W. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs.). **Falas de Gênero: teorias, análises, leituras**. Santa Catarina: Editora Mulheres, p. 21-55, 1999.

SILVA, Nuno. A experiência estética na arte e na política segundo Jacques Rancière. **Biblios**. N. s. XI, p. 403-423, 2013.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. Sentido e Significação – Parte A – Sobre significação e sentido: uma contribuição à proposta de Rede de Significações. In: Rossetti-Ferreira, M. C; Amorim, K. S; Silva, A. P. S; Carvalho, A. M. A. (org.). **Rede de Significações e o Estudo do Desenvolvimento Humano**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

VERMEREN, Patrice; CORNU, Laurence; BENVENUTO, Andrea. Atualidade de O mestre ignorante. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 24, n. 82, p. 185-202, abr. 2003.

VIGOTSKI, Lev.S. **Formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. **Teoria e Método em Psicologia**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Trabalho original publicado em 1970).

_____. **Manuscrito de 1929**. *Educação e Sociedade*, 21(71), 21-44: 2000.

_____. **Psicologia pedagógica.** Porto Alegre: Artmed, 2003.
(Trabalho original publicado em 1926).

_____. **Imaginação e criação na Infância.** Apresentação e comentários Ana Luiza Smolka; trad.Zóia Prestes. São Paulo: Ática, 2009.

WELLER, Wivian. **Grupos de discussão na pesquisa com adolescentes e jovens:** aportes teórico-metodológicos e análise de uma experiência com o método. Educação e Pesquisa, v. 32, n. 2, p. 241-260, 2006.

YAMAMOTO, Oswaldo Hajime; OLIVEIRA, Isabel Fernandes de. **Política Social e Psicologia:** uma trajetória de 25 anos. Psicologia: Teoria e Pesquisa, v. 26, n. especial, p 9-24, 2010.