

Imagens e narrativas: registros afetivos

Glória Diógenes

Resumo:

Este artigo é resultado de uma intervenção realizada no Projeto Enxame. Esse projeto iniciou um trabalho através da construção de mapas simbólicos de valores utilizando imagens (gravuras, fotografias e grafites) e as narrativas evocadas por eles. As imagens, aqui, são tomadas como inscrições afetivas. Dois tipos de oficinas foram realizados: lugares e pessoas que contam a história dos participantes, fotografada por eles mesmos. Então, cada participante selecionou uma série de fotos e, ao apresentar para o grupo, construiu uma linha narrativa. As imagens, como um denso mapa afetivo, trouxeram à tona diversos tipos de emoção e construíram uma rede de sentimentos grupais.

Palavras-chave:

Imagens-interpretação. Imagens fotográficas. Projeto Enxame e juventude.

Professora do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará - UFC; Pesquisadora do CNPq e Coordenadora do Projeto Enxame. Doutora em Sociologia pela UFC.

PERSPECTIVA, Florianópolis, v. 22, n. 02, p. 471-493, jul./dez. 2004
<http://www.ced.ufsc.br/nucleos/nup/perspectivas.html>

"A imagem é eterna"
"Essa figura que escolhi é a minha maneira de
ver o mundo, vejo o mundo de uma forma retorcida.
Cada um vê o mundo da forma que quer.
O meu mundo é pura imaginação"
Blanco - participante do Projeto Enxame¹

A imagem e os suportes materiais da memória: fazendo enxame

Voltei ao Morro Terezinha em um final de tarde do mês de agosto do ano 2000. Lembro, nesse momento, tudo já era quase setembro. O sol abrasante, a luminosidade intensa e o mar de um verde-azulado ampliando o céu. Subimos na casa de Sidarta, membro dos Conscientes do Sistema (Movimento Hip Hop), para tentar definir os primeiros passos do Projeto "Relações de gênero, cultura e violência juvenil" aprovado pela Fundação MacArthur. A The John D. and Catherine T. – MacArthur Foundation é uma instituição privada que faz doações para indivíduos e grupos que se propõem a buscar a melhoria das condições humanas relativas à saúde, paz, saúde reprodutiva e ecologia. A Fundação apóia pesquisas, desenvolvimento de políticas, estimula a criatividade individual e contribui para o fortalecimento de instituições e lideranças que no geral se projetam fora do âmbito governamental. O possível apoio dessa instituição poderia nos garantir realizar uma articulação entre o fazer acadêmico e uma atividade de intervenção mais direta no campo social. A idéia do projeto era utilizar oficinas de arte, com jovens pertencentes às galeras do bairro, como meio de expressão de si, do outro e do grupo e como campo de re-significação da noção de direitos e cidadania. Ufa! Trocando em miúdos, partíamos da idéia de que a arte é um campo propulsor de significantes, ela certamente irriga territórios esquecidos do corpo, faz emergir novas formas de linguagem. Observamos em uma pesquisa anterior² que as práticas de violência, ao serem narradas, demandam imagens, territorialidades que atuam como suportes materiais da memória.³ Ora, esse território pode ser a casa, a esquina do bairro, pedaços da cidade ou mesmo registros efetuados nos corpos dos que evocam lembranças. O "ato mudo"⁴ da violência é narrado com o corpo e pontuado por imagens carregadas de história.

Formamos o Projeto Enxame inicialmente com 16 (dezesesseis) participantes. Utilizando-se de uma conversa com o grupo identificamos uma convergência de interesses para as artes visuais (fotografia, grafites, artes plásticas e vídeo). Observamos que diferentemente do teatro, como havíamos inicialmente planejado e as oficinas de artes utilitárias, o campo da comunicação visual canaliza dois interesses específicos: uma maior demanda do mercado e uma forma mais mobilizadora das tensões e expressões múltiplas de linguagem do grupo.

Foi observado entre as gangues um modo de contar histórias de vida, através do corpo, através das marcas. A comunicação visual tornou-se tão recorrente que é como se as palavras funcionassem apenas como âncora para que o corpo-linguagem pudesse exibir-se [...] (DIÓGENES, 1998, p. 191).

Desse modo, alguns referentes foram construindo um quadro norteador do Projeto Enxame: violência juvenil, arte da comunicação visual¹⁵ e territorialidades (cidade/bairro/corpo). A idéia básica é a de que a arte da comunicação visual, por meio dos suportes materiais da memória (cidade e corpo), pode ser considerada o campo por excelência de expressão e resignificação de códigos da violência. Sendo assim, organizamos cinco oficinas de imagens: ilustrações escolhidas em revistas acerca das diferenças de gênero, ilustrações de artistas plásticos acerca da história da arte de maior identificação com cada um dos participantes, fotografias dos participantes do grupo tematizadas em “lugares que contam a minha história”, “pessoas que contam a minha história” e as “narrações sobre cores, formas e imagens dos grafites”. Nas oficinas de fotografias, além do trabalho relativo a “seleção” das lembranças, por intermédio das lentes do olhar do fotógrafo, foi requisitada uma seleção das fotos mais elucidativas de cada participante, a atribuição de um título a cada foto e a construção de um fio narrativo compartilhado com o grupo. Reunir fragmentos de imagens, vestígios de lembranças e tecer fios emaranhados da memória individual na tapeçaria coletiva do grupo.

As imagens, como densos mapas afetivos, fizeram emergir emoções diversas e construíram uma teia de emoções grupais. Nas tramas da memória

o que nos parece unidade é múltiplo. Para localizar uma lembrança não basta um fio de Ariadne; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos passados. (BOSI, 1983, p. 335).

Cada lugar de memória de um participante do grupo parecia irrigar a memória do grupo e entremeava fios de meadas diversas. As imagens se projetavam como filamentos condutores de signos e, desse modo, mobilizadoras de uma narração sobre si, um sentimento de emoção entre os participantes e uma inusitada re-inscrição no grupo. É que as emoções relativas às práticas de violência entre jovens ficam quase engasgadas na fala, parecendo desprovidas de significação (AUMONT, 1999, p. 22). É nesse sentido que o autor citado faz uma distinção entre “mostração” e narração, sendo a primeira na imagem única e, a segunda, na seqüência de imagens. (AUMONT, 1999, p. 245).

A narração dos participantes do projeto, tendo por meio a “mostração” de fotografias, ocasionou em alguns participantes a “ilusão de imaginar que o mundo real não se encontra externo, porém interno à imagem.” (KOURY, 1998, p. 64). É nesse esteio de projeções de imagens que a escola, o cemitério, o bequinho do amor, o muro do “foguim”, a quadra, as bocadas, recriam lugares, trazem de volta a força de acontecimentos esmaecidos na memória do grupo. “O espaço é um receptáculo potencial de acontecimentos – e o espaço representado atualiza quase sempre essa potencialidade.” (AUMONT, 1999, p. 247). As imagens dos espaços representados fazem fluir temporalidades diversas, experiências compartilhadas como significativas, sutis cumplicidades e nesse *puzzle* figurativo, narram e produzem um sentido singular do grupo.

Imagem e lugar: uma amizade, uma decifração?

Na narração de Mário,⁶ uma fotografia designada como a casa dele parece estranha ao grupo



Figura 1: Rua 22 de abril

“O mundo começou pra mim na rua 22 de abril. Pra mim foi, porque passei minha infância nessa rua. Antigamente, era muita casa, que agora é uma fábrica. Fábrica do Castelo, nova fábrica. Aqui era cheio de casa e minha infância foi toda lá, quando eu saí morreu pra mim, morreu o Castelo, ficou só a lembrança no meu peito. Essa paisagem aqui do Morro eu tirei porque o Castelo já tava saindo, o Castelo já tava saindo e aí foi o jeito eu tirar uma foto da paisagem. Tava sendo indenizado pelo pessoal do Moinho Dias Branco. Morreu pra mim porque ninguém mais pode ultrapassar a fábrica, murou o lugar. Agora ficou só daqui pra cá, esse lado aqui ó! Ficou só a lembrança mesmo no coração. É matar assim a nossa infância que a gente cresceu no lugar, né, e quando dá fé o lugar some do mapa. É triste, é triste, é muito triste.”

Nesse campo de narração visual, fios de meadas cúmplices vão sendo tecidos:

“Eu quero falar uma coisa que eu também passei por isso. Eu morava no Castelo e na época a gente foi indenizado para morar no Santa Terezinha... Então é como se você fosse para outro país, é outra linguagem, são outras pessoas, que você nunca viu! Então muda, desestrutura tudo, você, sua família, fica todo mundo voando. Fica tudo aéreo. Em órbita... porque não tem amizade, você não tem como viver, você vai conquistar aquilo, onde você passou a vida toda desde criança conquistando. E você vai ter que conquistar, em pouco tempo, o que você conquistou a vida inteira. Ai fica difícil”.

O mundo começa na rua 22 de abril, emblema do nascimento, lugar pontilhado de imagens de uma história, condensação de uma experiência de vida. Mesmo tendo sido removida do local, mesmo murado o fluxo das lembranças, a imagem fincada no coração faz emergir uma conotação virtual, quase invisível na foto de Mário: a casa permeando a imagem da fábrica. Essa imagem invisível, possível de ser percebida particularmente por Mário, nos coloca diante de uma função particular da fotografia: revelar uma falta, uma ausência, uma emoção. É nesse fluxo narrativo de emoção da imagem desfalcada, que uma teia de sentimentos faz revelar outras ausências, sensações de desenraizamento: fica todo mundo voando. A des-localização da matéria-casa na imagem faz emergir uma outra cena: a emoção do vazio, da perda dos suportes materiais da memória. O registro da perda, essa falta materializada, parece reconduzir para o lugar esvaziado, um novo *locus* de produção de sentido, a emoção silenciada da lembrança. Desse modo, quando Barthes (1984, p.15) afirma que “a fotografia traz sempre consigo seu referente, ambos atingidos pela imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro [...]” parece não levar em conta que a imagem pode ser pontilhada por ausências, por vazios que mesmo estranhamente estão presentes na fotografia. É assim que uma outra fotografia invisível é narrada no grupo:

“Aqui construíram um prédio agora, mas aqui desse lado era a antiga quadra, onde acontecia os bailes funk, acontecia os forró e tal aí eu botei aqui: Noites sem dormir. Que eu me impregnava aqui lombrado nessa parede aqui. Eu virava a noite impregnado. Você passava lá dez horas da noite eu toma aqui, se você passava três horas eu tomava lá no mesmo canto impregnado! Nem dançava, nem fodia, nem nada..” (JOÃO).

Ora, se considerarmos como Ferraro (1993, p. 247), que a cidade é um espaço de representação de si, podemos também pensar que as mudanças, as demolições, novas paredes, muros-barreiras provocam fluxos incessantes de novas representações de si. Amizade e cidade nos oferecem uma rima significativa. São as amizades tecidas nos vários pedaços da cidade que ao deslocar o indivíduo do seu foco de origem fazem o mesmo pensar que “fica tudo em órbita [...] porque não tem amizade [...] você vai ter que conquistar, em pouco tempo, o que você conquistou a vida inteira”. Na oficina “pessoas que contam a minha história” observou-se, de modo geral, fotos de amigos, da turma, da galera. Cada amizade traduz um enredo, um lugar, um cheiro, uma saudade, uma raiva, uma forma de evocação de si. A amizade é um lugar de se ver.

Imagens de gênero: quem são as vadias?

Utilizando de experimentações com imagens, fotografias, grafites e colagens fomos identificando, pouco a pouco, uma intrínseca relação entre narração e produção de imagens no campo das práticas e expressões juvenis. A arte da comunicação visual, por intermédio dos suportes materiais da memória (cidade e corpo), pode ser considerada o campo por excelência de expressão e re-significação de códigos da violência. Sendo assim, organizamos cinco oficinas de imagens: ilustrações escolhidas em revistas acerca das diferenciações de gênero, ilustrações de artistas plásticos acerca da história da arte, fotografias dos participantes do grupo tematizadas, como já foi mencionado, em “lugares que contam a minha história”, “pessoas que contam a minha história”. Apresentaremos, a seguir, um *flash* das oficinas de colagens, realizadas por meio de simulações de situações do cotidiano dos participantes e seleção e uso de imagens destacadas de jornais e revistas em geral. Fomos percebendo, a cada experiência, que reunir fragmentos de imagens, vestígios de lembranças possibilita tecer fios emaranhados da memória individual na tapeçaria coletiva do grupo.



Figura 2: Oficina de colagem

A vadia, segundo os integrantes do Projeto Enxame, se reconhece por intermédio do olhar, os participantes do projeto, de modo geral, definem as mulheres de dois modos: a “cumade”/companheira/namorada e as denominadas vadias e, curiosamente, de cassaquinhas. O cassaco é um mamífero muito semelhante ao gambá ou o guaxinim. Ele é muito temido no sertão do Ceará, principalmente, por atacar aves em geral e, especialmente, galinhas. Ora, coincidentemente, o termo galinha é, comumente, aqui utilizado como sinônimo de vadia, como destacou um dos participantes do grupo: *“mulher que fica com todo mundo”*. Um outro integrante da oficina ensaiou, segundo ele mesmo uma explicação óbvia, para o uso do termo cassaquinha: *“é que quando o cassaco transa com a cassaca ela que fica por cima, quando a gente fala cassaquinha quer dizer isso – mulher que ataca o homem e, se ele vacilar, ela ainda come”*. Verifica-se, quase sempre, a construção de um imaginário ambíguo, não muito preciso quando se trata de classificar o gênero feminino. Ora a “cassaca” é identificada como mulher que toma a iniciativa e, provavelmente, por essa mesma atitude pode ser considerada “galinha”.

Na oficina relativa às “imagens de gênero”, se pediu para que os participantes traduzissem essa classificação das mulheres em duas dimensões específicas, tal se poderá visualizar abaixo:



Figura 3: “Imagens de Gênero”

“A primeira foto representa um lance de espírito de companheirismo, indispensável no momento da aflição. Essa outra é a vadia, mulher interesseira, piranha, pode até usar, igual papel higiênico. A vadia tem um olhar de “me come”, só pensa em grana e diversão. Veja na cara da vadia, ela está com você e bila outro cara.” (JOÃO).

Olhar a vadia, o olhar da vadia, são nessas incursões, de classificação de estereótipos, que se definem os lugares que cada mulher ocupa no imaginário masculino. Observou-se no grupo trabalhado que as imagens falam dos significantes do masculino e feminino. É assim que diante de duas imagens um outro participante do grupo define a diferença de atitude do homem em relação às vadias e às “cumade”:

“Assim tem que ser com as mulheres, puro sexo. Só que com esse tipo de mulher é só por uma noite. Outra forma de ser com as mulheres é carinhoso. Com a mulher que a gente escolhe pela vida inteira.” (JOSÉ).

Carinho e sexo subdividem-se, ganham caminhos opostos de expressão do masculino.

Como o abandono, o indizível da violência, os porões da casa⁷ surgem nas imagens captadas pelos participantes do projeto? É João, através da foto de sua mãe de costas, não muito nítida, que nos traduz indícios daquilo que é mostrado apenas para os que compartilham, com o narrador, a memória de vestígios de sentimentos.

“É o seguinte, é pra contar a história da vida, então, primeiro de tudo a minha mãe... a minha mãe gostaria que eu a visse assim, de frente, só que na verdade eu nunca a vi assim, eu sempre vejo ela assim de costas, porque na realidade meu pai morreu eu tinha 7 anos de idade, ela teve que trabalhar pra sustentar 6 filhos e eu não entendia a ausência dela e foi daí que se tornou um menino revoltado, que nem aquela outra história. Na verdade quem me criou foram 2 irmãs minhas, que uma deixou eu tirar foto.”

Uma imagem de costas se dispõe como indicio elucidativo da atitude materna⁸ de João, como uma disposição de não revelar aquilo que foi fotografado, não mais uma ausência, um vazio mas a confissão de uma negação, de uma presença ausente. É assim que a fotografia vai deixando emergir mapas afetivos subterrâneos. Impasses, ausências, paisagens recompostas, atitudes, as imagens narram uma forma de ver, modos de sentir.

Como a imagem pode falar dos duplos do feminino através do olhar masculino? Que poder tem a imagem de traduzir os meandros da percepção projetiva do homem sobre a mulher? Um dos componentes armou para grupo uma cilada da imagem, verso e avesso da diferença:



Figura 4: Preconceito

Essa é a foto de uma judoca que precisou “provar” ser mulher para participar de uma competição feminina. Uma revista expressa duas imagens possíveis, duplos da diferença de gênero. Nesse momento, um mal estar generalizado toma conta do grupo. Observa-se uma atitude maliciosa dos participantes em relação à seleção de gravuras realizada por Almir. Ele explica que *“Ela foi vítima de preconceito, acusada de gay, só pela aparência. É preciso ter coragem ao ser vítima do preconceito. Eu, por ser negro, era chamado de macaco”*. O duplo que se projeta na foto da judoca, exposto por Almir, é a própria linguagem visual que se dispõe no corpo como escrita, como estigma.⁹ A atribuição do estigma se realiza por meio de um processo de identificação visual, cuja paisagem é corporal. Nesse sentido, como se estrutura o imaginário do grupo cujos referentes são imagens desenhadas nos corpos? Como se constitui uma trama imaginária da comunicação visual através de corpos ausentes, corpos de costas, corpos duplos? De Certeau (1995, p. 48) fala que “três traços caracterizam o retorno do corpo ao imaginário: ele exprime uma “transgressão”, conota uma “comunicação”, visa a apreensão de uma “realidade”.

Esse imaginário de um corpo em cena pública, exposto e percebido por meio de referentes visuais, constitui uma trama peculiar; embora transgrida, comunica algo que nem sempre está visível. Vestígios de ausências, de imagens distorcidas, corpos de costas mostram as acrobacias das formas de mostrar o corpo, de o fazer ver, de colocar em foco, nos primeiros planos, referentes do imaginário que parece transbordar a imagem, queimar a foto.

“As melhores fotos não tão aí não, os lugares mais massa queimou. Não apareceu a rua lá de casa, lá da favela, lá do cais. Bati lá de casa, do pessoal lá de casa. Eu tirei a foto lá da escola, num dia de domingo, num tinha ninguém dentro, só uma cabra dormindo lá dentro e ela saiu na foto.” (LUÍS).

A fotografia queimada está revelada no imaginário do narrador. A imagem transpõe a realidade, o apelo excessivo de referentes estéticos, de materialidades. Ela se dispõe como uma extensa *bricolage* que toma imagens disponíveis, que circulam aos nossos olhos e imagens que parecem apenas se traduzir quando abrimos o porão das visões secretas. Imagens que certamente assumirão os matizes dos nossos sentimentos, formas possíveis de traduzir emoções.

O corpo como território: itinerários da violência.

“Bem, meu nome é Lígia, eu tenho 19 anos, eu já sofri bastante, né, eu ia ter outra menina além dela, porque com 15 anos eu conheci o pai dela, a gente ficou 3 anos aí eu saí grávida antes dela, só que eu perdi porque meu pai me bateu muito, eu sangrei, aí ele chutou minha barriga, aí a outra que era pra tá aqui agora, ele matou. E o pai dela também mandou eu abortar ela só que eu não quis, aí eu fui embora, passei 2 dias no meio da rua, outro dia na casa do meu irmão aqui, do Marcos, que ele me ajudou muito, que eu tenho ela hoje por causa dele, né, que ele era crente, ele me ajudou muito. Ele aqui também me ajuda muito, ele sustenta a minha filha também, meu irmão Wellington, que eu amo ele demais. Essa é a minha mãe, ela é legal porque ela me botou no mundo mas até hoje ela me critica muito, mas eu amo ela assim mesmo... ah, por causa da Vanessa que ela quer que eu coloque o pai dela na Justiça, eu não quero, eu não quero que ele tenha contato com a minha filha mais porque ele não gosta dela, isso eu penso assim, né, e ele não gosta mesmo não. Meu pai também eu amo muito ele, mas eu já apanhei muito dele, até hoje eu apanho, mas eu amo muito ele.”

O corpo de Lígia não comparece nas fotos. Ela não posa com nenhum dos personagens citados no relato. Nas fotos de outros participan-

tes do Projeto, em momentos relativos ao aconchego com os amigos, com a família, os autores das fotos pedem alguém para “clicar”, para registrar sua presença. Verifica-se uma nítida correlação entre imagens e experiências sensoriais. Walter Benjamin, em seu projeto literário “Fisiognomia da metrópole moderna” (BOLLE, 1994, p. 271), assinala que o objetivo de todas as suas obras “era representar o espaço da grande cidade contemporânea como espaço de experiência, sensorial e intelectual, da Modernidade”. A identificação de um potencial narrativo, que parecia habitar nas imagens apresentadas nas oficinas, nos mobilizou a utilizar o termo fisiognomia para definir, segundo Benjamin, “a arte de descrever histórias com imagens.” (BOLLE, 1994, p. 40).

Nas fotos de Lígia, os personagens se dispõem sozinhos, de frente, em sua fisionomia particular. Cada corpo é um pedaço do percurso de agressões e violências narradas por Lígia. Cada um expõe o seu rosto, seu olhar registrador do imaginário de Lígia. Assim o corpo se traduz para o grupo, não apenas como gestualidades, atitudes e performances, mas fundamentalmente, através de imagens que parecem esculpir um imaginário sobre o corpo. Nesse sentido, o conjunto de fisiognomias dispostas no texto-foto de Lígia deixa de ser apenas uma “mostração” de rostos de família para se tornar, como *corpus*, condensação de narração.

Essas expressões de si, não necessariamente, estão disponíveis no corpo, nas imagens fotográficas registradas pelos jovens, elas circulam nos meandros e atalhos de reentrâncias que fazem lembrar corpo, exigem decifração. O temor da mesma violência vivida por Lígia a projeta na posição de dizer que a mãe, embora a critique, é boa porque a colocou no mundo e o pai, quase denunciado por maus tratos, ela enuncia que ama muito. No relato, ao invés de dar vazão a um choro que parece escorrer pelo canto da boca, Lígia ri. Esboça um sorriso desconcertado em cada foto-lembrança das tramas da violência vivida na casa, na família. Que corpo se faz ver na era da comunicação visual? Que linguagem do corpo se faz ler nos jogos de imagens acionados nos mapas afetivos das lembranças? Que suportes as lembranças utilizam para se fazer registrar no corpo?

Muito embora no mundo moderno a noção de corpo se construa por meio de referentes relativos ao corpo como átomo, divisa, fronteira, clausura do sujeito, ou seja, um corpo definido como unidade (LE BRETON, 1990), quando se trata das práticas de violência, observamos que essa noção de corpo assume outros significados. Os signos indiciais

extrapolam o próprio corpo produzindo, fazendo circular, referentes simbólicos da rua, do bairro, da cidade. Como diz Ferrara, (1990, p.5) ao comentar os cortejos na idade média, exibidos em procissões de ourives, pedreiros, bordadores, escultores: “estes signos indiciais tinham o próprio corpo como suporte e a cidade como moldura. Corpo e cidade encontravam-se na procissão para se exhibir, na praça pública ou na catedral.” No mundo moderno, o corpo se integra ao *teatrum mundi* (Sennnett) da cidade. O corpo deixa de ser uma unidade na medida em que o espetáculo-cidade tem sua escritura desenhada nos movimentos dos corpos, de seus itinerários que riscam e territorializam o urbano. É assim que a violência da cidade, localizada imaginariamente nas favelas, suscita em um dos seus moradores uma densa narração da foto da rua em que mora:



Figura 5: Favela X burguesia

“Vou falar o que? Da favela x burguesia. Pode aqui que tem prédios aqui e a favela aqui (mostra a foto) aonde eu moro. E aqui é uma área lá onde tem um mato. E aí vai. Quando a favela cresce, uh, ah, a pessoa da burguesia também quer crescer mais não pode, que quanto mais favela pega espaço, eles querem diminuir e aí não tá dando certo pra eles. E aí fica naquela ai tudo, favela crescendo, burguesia também querendo crescer mas não dá... Minoria contra maioria. Como você vê, né?! E aqui é a minha escola e tudo, a área onde eu brincava quando era menor, como tem aqui: área de lazer na escola, já levei muitas quedas nessas árvores, tem uma até bem assim aqui que eu caí foi de costa. E aqui é os livros. Coloquei até o tema livros na escola, aí tinha que pagar

outros livros, tudo, que não era pra ensinar, pegava outros livros emprestados, era tão difícil até pra comprar livros. Bem aqui é a franca violência que tem no mundo, você não compra a violência, a violência vem pra você de graça, como diz, né? Por que de graça? ‘Porque onde você for, pode aparecer, baile funk, numa rua, no forró, agora a violência vem de graça pra você. Você não quer, mas ela vem. Tipo um magnetismo. E aqui é um mercado plebeu. O mercado Plebeu é onde as pessoas são humildes, como nós todos aqui somos, compra lá, tem mais calor humano. Se você chegar numa mercearia assim tipo... mercearia assim que tem em bairro nobre, se você chega assim todo malamanhado ninguém lhe atende direito. Aqui não, você pode chegar do jeito que for, eles atendem você e tal, e tem aquele calor humano que a pessoa sempre quer.’”

Corpos em confronto se espacializam (burguesia e favela), se fazem ver em diferentes configurações. Se a noção de corpo nas sociedades pré-escrita¹⁰ se constrói como parte do cosmos, da natureza, a noção de corpo observada nas oficinas opera uma cosmologia de outra ordem, uma anexação das fronteiras entre território-corpo e território-cidade. Desse modo, o corpo seria uma fronteira, uma divisa, uma individualidade tal qual o imaginário de corpo apreendido por Le Breton (1985) no que denomina mundo moderno? Como manter o corpo como fronteira se até mesmo a dimensão de casa, nas favelas, anexa o quintal, a vizinhança, a rua? Como manter uma individualidade do corpo se a luta corporal faz transitar múltiplas possibilidades, se o campo magnético da violência ultrapassa e potencializa os corpos? A vertigem do corpo no mundo que nem sabemos se é propriamente moderno é que suas fronteiras se diluem, se espalham nos recantos onde trafega, nos botequins que pára, nas árvores que sobe, na casa onde dorme. Trata-se de um corpo diluído, de um corpo extrafronteiras. O magnetismo que a violência exerce, como é destacado no depoimento acima, transcende as pulsões do próprio limite físico do corpo que se vê, se toca; ela se exerce em todos os corposidade que adentram o ímã do corpo do passante. Como se dá a escritura da cidade nos corpos? Como se efetuam esses registros?

O corpo relativo à era da comunicação visual se, por um lado, se apresenta como território circundado de fronteiras, como corpo-limite, individualizado, por outro, transborda essa leitura e se mostra por meio de um estoque de imagens não necessariamente projetivas ou nem sequer, ainda, projetadas. Imagens que se dispõem muitas vezes como arranhaduras, tatuagens, furadas, sinais como lugares de enunciação silenciosos do corpo. Entre as galeras de rua “a tatuagem é uma das formas de comunicação

visual utilizada nas tramas da identificação juvenil, ela revela por imagens o que as palavras não conseguem exprimir [...]” (DIÓGENES, 1998, p. 191). Imagens expostas e, paradoxalmente, cifradas ao olhar do outro. Os relatos sobre situações de dor, de sofrimento, trazem como suportes imagens recortadas de silêncio, fixas, até mesmo marcadas por uma tentativa de simples enunciação: cada pessoa, cada peça fotografada, cada lugar pretende ser apenas a imagem registrada, nítida, sólida, demarcada. Um guarda-roupa, o rosto do pai, da mãe, expressões muradas de sentimentos submersos. A foto atual faz emergir um relato inusitado:

Na fotografia a imagem de um quarto e um armário de roupas traz à tona a narração de desafetos, ciúmes, violências e os limites tênues entre a vida e a morte:



Figura 6: O futuro incerto

“Então eu vivia nessa batalha, eu ainda consegui mobiliar uma casa, a gente sonhava muito na época, que pra nós ainda era luxo, era tevê e o som, que era a única coisa que não tinha, mas guarda-roupa de 8 portas com aquela mala em cima que chama de “maleiro”, né, com 8 portinha, pesado pra caralho, compramos fogão, estante, armário com mesa e cadeira, enfim, compramos tudo, na hora que eu chegava em casa tinha comida feita e tal, mas só que ela era muito ciumenta, eu vivia todo arranhado, todo rasgado, aí chegou uma época da minha vida que eu comecei a ter um certo pouco de desgosto com ela, que eu vivia naquela batalha trabalhando e ela não reconhecia aquilo. Então a gente chegou a se separar, passamos 9 dias separados, e durante esses 9 dias ela levou pra casa dela a mesa, o armário e... não lembro mais o quê, eu só sei que eu fiquei com um bocado de coisa, eu só sei que o que eu fiquei eu vendi no outro dia, e tentei até suicídio na época.” (JOSÉ).

Na foto do quarto observa-se o registro de uma substituição, o armário de oito portas, símbolo de potência da união fica substituído por um armário menor. José dá a essa foto o título: O futuro incerto. As imagens parecem narrar experiências de dor, perda e violência, falam de um silêncio. Como se pode pensar que os mesmos corpos que se mostram em cortejos de festas, que nomadizam em galeras, que se expõem nas esquinas e, que de certo modo, espetacularizam a sua existência corporal, ocultem seus sinais de fragilidade, de sofrimento? O corpo que aparece é aquele relativo à soberania do ego, corpo potente. “Le corps de la modernité devient un ‘melting pot’ bien proche des collages surréalistes. Chaque acteur ‘bricole’ la représentation qu’ il se fait de son corps, de façon individuelle, autonome [...]” (LE BRETON, 1990, p.15).^[11] Quando todo o mobiliário é vendido, quando o espaço da casa é desocupado, o corpo esvaziado de seus elementos de referência de natureza mais concreta pensa em se matar, como última peça a ser removida do cenário-casamento.

O corpo passa a funcionar como um distintivo de si, como atributo de diferenciação, porém rapidamente transmutável, metamorfoseado em novas figurações de si. Os dispositivos acionados sobre os corpos dos jovens pertencentes ao Projeto Enxame nos fazem ver que a paisagem-corpo produz as fisiognomias necessárias para a demarcação dos mesmos no bairro e na cidade: brincos, tatuagens, marcas de camiseta, estilo do cabelo, *piercings*. Na fisiognomia “o indivíduo é chamado a se distinguir da multidão. Ora, pela fisiognomia trata-se de conhecer pela aparência, aquilo que é invisível no ser, suas emoções, seus desejos, suas taras.”

(SANT'ANNA, [19—?], p. 244). Desse modo, as fotografias e, fundamentalmente, o grafite são novas formas de registro e intervenção dos corpos no local de moradia. Cores, palavras, formas, movimentos que se espraiam pelos muros das ruas, que circundam a sede do Projeto Enxame, próximo ao Clube Terra-Mar, que outros corpos registram?

A arte de se re-criar fazendo arte



Figura 7: Oficina de grafite

ção específica:
ros do clube
das: em nível
ualidades dos
ede do proje-
as de criação
es do grafite,
pode não ser entendida como a prática de pessoas que mobilizam narra-
ções e inscrições de si para o grupo.

“Eu conheci muitos amigos que tinha a vida boa, entraram nessa vida, estão arruinados, acabados, essa vida não vale a pena não. Aquele ali tá tipo(uma imagem de

uma seringa)... como se diz, simbolizando o desespero dele pra tentar sair das drogas? Rapaz, agora que eu tô tentando e tô aos poucos me saindo. Que nem ele falou que era feio mas é a realidade né, um cara morrendo todo dia na nossa área, é gente indo pra cadeia, sobra pra própria família, dos amigos, nem lembra o que fez, “o cara é pilantra [...] – Ali, a fumaça do cigarro com a mão é o que, é pedindo pra parar, é? É pedindo uma mão amiga pra poder sair dessa vida.” (PEDRO).

A imagem do grafite criado e pintado por Pedro não tem a pretensão da beleza, do puramente estético. Ela é narração. De uma seringa de duas cores, o azul como início, fundo, transformado em vermelho na extremidade, pode-se ver gotas da droga e da dor, como choro. No momento do relato, Pedro não consegue conter as lágrimas, especialmente quando fala da mão que pede socorro. Em torno do muro pintado por Pedro, todos os outros integrantes do grupo compunham o ritual de enunciação das cores, formas e escritos registrados no muro. Ao iniciar o projeto da Fundação MacArthur, durante o processo de seleção, Jurandir Freire Costa indagou acerca da função da arte em um projeto que se propõe a intervir nas redes de violência. Ele perguntou, obviamente como quem testa, como quem provoca: você espera usar a arte para diminuir o potencial de violência do grupo? No momento em que Pedro tecia os fios narrativos acerca de seu grafite, eu pensei compreender, no ato, a subjetividade instaurada na idéia – fazer arte. A arte faz emergir sentimentos ainda sem cara. A idéia básica é que a arte da comunicação visual, através dos suportes materiais da memória (cidade e corpo), pode ser considerada o campo por excelência de expressão e re-significação de códigos da violência. Sendo assim, organizamos cinco oficinas de imagens: ilustrações escolhidas em revistas acerca das diferenciações de gênero, ilustrações de artistas plásticos acerca da história da arte de maior identificação com cada um dos participantes, fotografias dos participantes do grupo tematizadas em “lugares que contam a minha história”, “pessoas que contam a minha história” e as “narrações sobre cores, formas e imagens dos grafites”. Nas oficinas de fotografias, além do trabalho relativo à “seleção” das lembranças, o uso das lentes do olhar do fotógrafo, foi requisitada uma seleção das fotos mais elucidativas de cada participante, a atribuição de um título a cada foto e a construção de um fio narrativo compartilhado com o grupo. Reunir fragmentos de imagens, vestígios de lembranças e tecer fios emaranhados da memória individual na tapeçaria coletiva do grupo, sem nome, sem corpo. A arte faz irrigar territórios anestesiados do corpo,

sentimentos em estado de latência. A arte é um “re-ligare” do que o mundo disse sobre o meu corpo e do que o meu corpo fala para mim como vocação, como pulsão particular. É assim que Erivan, componente dos “Conscientes do Sistema”, grupo de rap, traduz seu grafite:

*“Aí aqui eu fiz uma coisa meio diferente, uma pessoa gritando paz, né, porque não adianta uma pessoa só falar, falar, falar, falar, falar, tem que fazer, né, aí...
- Tem que ir à luta né?!”*

“Com certeza, aí ele tá gritando paz como vocês tão vendo, não é muita coisa, não tá bem criado ainda, não tá terminado ainda, falta colocar uma lata de lixo, uns gato, uns rato, fazer um bueiro aqui, um muro, um poste por trás, não dá pra falar muita coisa assim porque a idéia ainda tá na minha cabeça, quando eu colocar vocês vão ver e eu vou falar melhor, se vocês quiserem acrescenta.”

“A paz não é branca”^[12] nas favelas. Ela é recortada por latas de lixo, bueiros, ratos, com um poste iluminando o cenário, por detrás de tudo. Grafitar é ir à luta, produzir uma linguagem com cores fortes. Os desenhos nos muros vão sendo acrescentados na medida em que as narrações se entrecruzam. Cada corpo se faz ver no clube-sede do projeto como força de uma linguagem que sabe da cidade como “moldura”, se espalha na rua que circunda a área. Fazer enxame é se fazer ver pela força de um movimento descontínuo, por ser amplo, sem forma definida, por ser múltiplo e deixar rastros nos movimentos de zigue-zague pela cidade. O Enxame faz zoar, no sentido de produzir sons agudos e sibilantes, que reverberam pelo bairro e pela cidade outras figurações visuais e outros eixos narrativos. Desse modo, ele cria singulares dispositivos de enunciação corporal no campo das experiências juvenis de periferia. Se considerarmos a violência (DIÓGENES, 1998) como uma forma cifrada de linguagem, se ela pode ser considerada uma expressão manifesta, alardeada e transbordada da necessidade de espetacularização dos corpos nos espaços públicos do mundo moderno, a arte não seria uma outra forma de expressar outros corpos, outras linguagens da violência?

Desse modo, a idéia de algumas artes-terapia, como sublimação de sentimentos considerados malditos, assume outra natureza nas experiências do Projeto Enxame. Como menciona Frayze-Pereira (1997, p. 53), “o desenvolvimento do conceito de sublimação na direção da arte faz perdurar até recentemente a idéia de um apaziguamento pulsional, que o contato

com os olhos poderia proporcionar.” Corpos fragmentados, como mãos que pedem socorro, bocas que gritam paz e deixam emergir o corpo extra-fronteira parecem anunciar um outro tempo do que se denomina mundo ocidental, mundo moderno. Um corpo-amálgama de cada lugar vivido, um corpo-mimético de cada cor que parece fornecer um curioso matiz aos que fazem cidade. Nessas projeções de imagens, mapas urbanos se interligam aos mapas afetivos de histórias de vida. Como tela, cada corpo faz, projeta formas, algumas de costas, muradas, ausentes. Reparem: em cada canto que passam os corpos projetam estoques de imagens, representações sutis, quase indizíveis de si, como rascunhos?

Notas

- 1 Blanco, participante do Projeto Enxame é um grafiteiro, desenhista/ artista. Esse comentário aconteceu na oficina de artes, na escolha da foto de um quadro de Picasso, como imagem representativa de si.
- 2 Ver Cartografias da cultura e da violência- gangues, galeras e movimento hip hop, Glória Diógenes, editora AnnaBlume, (1998),
- 3 Ver a Poética do Espaço, Gaston Bachelard (1998, p. 28). onde desenvolve a idéia da topoanálise que seria o estudo sistemático dos locais de nossa vida íntima.
- 4 Ver Hannah Arendt.(1994) *Sobre a violência*.
- 5 Entendo por arte da comunicação visual um conjunto de fazeres criativos cujo suporte é a imagem (forma, cor e movimento).
- 6 Serão criados nomes fictícios para denominar os participantes do Projeto Enxame.
- 7 Bachelard (1998, p. 36) diz que na casa pode-se opor “racionalidade do teto à irracionalidade do porão... ele é ao princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas”.
- 8 De modo geral, quando se discute as relações do gênero masculino e do feminino se destaca a idéia do casal – homem e mulher enquanto situação sexual/amorosa/matrimonial. A relação entre mãe e filho, obviamente, é também de gênero, assim como entre pai e filha, dentreoutras.

- 9 Para Goffman (1975, p. 13) o termo estigma é usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos.
- 10 Ver Le Breton (1985, p. 13)., Corps et Sociétés, Dans une société communautaire régit une conception de la personne ou l' être humain n'est pas isolable (¿) du groupe, ni isolable de la nature, du cosmos que lie baigne" 1985 e Daniel Borrilo, L' homme propriétaire de lui-même, 1991, "Le corps défini en tant qu'unité, en tant que limite de l'individualité, est une notion modern."
- 11 Os corpos na modernidade são como um "melting pot" bem próximo das colagens surrealistas. Cada ator "cola" a representação que faz do seu corpo, de forma individual, autônoma..."
- 12 Frase de Raquel Rigoto, aluna do Doutorado em Sociologia, integrante da disciplina Antropologia de Corpo ministrada pela autora.

Referências

- ARENDDT, Hannah. *Da violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. [S.l.]: T. A. Queiroz, 1979.
- BORRILLO, Daniel. *L'homme propriétaire de lui-même- le droit face aux populaires et savants du corps*. Lille: Atelier National de Reproduction des Theses, 1991.
- BRETON, David. *Corps et sociétés*. Paris: Libraires des Meridiens, 1985.
- _____. *Antropologie du corps et modernité*. Paris: Sociologie d'aujourd'hui, 1990.
- DE CERTEAU, Michell. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.
- DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume, 1998.

FAYZE-PEREIRA, João. Acrobacias da identidade: o artista e seus duplos na Modernidade. In: CARDOSO, Irene et al. *Utopia e mal-estar na cultura: perspectivas psicanalíticas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

FERRARA, Lucrécia. *O olhar periférico*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. As máscaras da cidade. *Revista USP*, São Paulo, mar./maio 1990.

GOFFMANN, Erving. *O estigma: notas sobre a manipulação da identidade Deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

KOURY, Mauro. Fotografia, sentimento e morte no Brasil. In: KOURY, Mauro (Org.). *Imagens e ciências sociais*. João Pessoa: EdUFPB, 1998.

SANT'ANNA, Denise. Corpo e história. *Cadernos da Subjetividade*, São Paulo, [19—?].

SENNETT, Richard. *O declínio do homem Público: as tiranias da intimidade*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Images and narratives: emotive registers

Abstract:

This article is the result of an intervention at Project Enxame. The work began with the construction of symbolic maps of values using images (engravings, photographs and sketches) and the narratives evoked by them. The images are considered as emotive inscriptions. Two types of workshops were conducted: the first involved places and people that tell the story of the participants, photographed by the participants. Then, each participant selected a series of photos and, upon presenting them to the group, constructed a narrative. The images, as a dense emotive map, raised various types of emotions and built a network of group sentiments.

Key words:

Picture-interpretation. Photographic images. Project Enxame e young people.

Imágenes y narrativas: registros afectivos

Resumen:

El presente artículo es el resultado de una intervención realizada por el "Proyecto Enxame". El referido proyecto inició un trabajo de construcción de mapas simbólicos de valores utilizando imágenes (dibujos, fotografías y graffiti) y narrativas evocadas por ellos. Las imágenes, aquí, son colocadas como inscripciones afectivas. Dos tipos de talleres fueron realizados: lugares y personas que cuentan la historia de los participantes, fotografiadas por ellos mismos. De esta forma, cada participante seleccionó una serie de fotos y, al presentar para el grupo construyó una línea narrativa. Las imágenes, como denso mapa afectivo, trajeron los diferentes tipos de emoción y construyeron una red de sentimientos grupales.

Palabras clave:

Imágenes - interpretación. Fotografía. Proyecto Enxame y juventud.

Glória Diógenes
Av. da Universidade, 2853- Benfica
CEP: 60020-181-- Fortaleza- CE
E-mail- gdiogene@ufc.br

Recebido em:12/04/2004

Aprovado em:13/05/2004