

Júlia Almeida



TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS

palavra, imagem, cultura



EDUFES

TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS

palavra, imagem, cultura



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Editora filiada à Associação Brasileira de Editoras Universitárias (ABEU)
Av. Fernando Ferrari, 514 - CEP 29075-910 - Goiabeiras - Vitória/ES
Tel: (27) 3335 7852 edufes@yahoo.com.br - livrariaufes@npd.ufes.br

REITOR | Reinaldo Centoducate

SUPERINTENDENTE DE CULTURA E COMUNICAÇÃO | Ruth de Cássia dos Reis

SECRETÁRIO DE CULTURA | Orlando Lopes Albertino

COORDENADORA DA EDUFES | Elia Marli Lucas

CONSELHO EDITORIAL |

*Cleonara M. Schwartz, Fausto Edmundo Lima Pereira, João Luiz Calmon Nogueira,
José Armínio Ferreira, Gilvan Ventura da Silva, Marcio Paulo Czepak,
Sandra Soares Della Fonte, Waldir Cintra de Jesus Junior,
Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro, Eneida Maria Souza Mendonça*

DESIGN GRÁFICO | Anaise Perrone

REVISÃO | Fernanda Scopel

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

A447t Almeida, Júlia.
Textualidades contemporâneas : palavra, imagem, cultura / Júlia Almeida. - Vitória : EDUFES, 2012.
140 p. : il.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7772-172-6

1. Arte. 2. Semiótica e as artes. 3. Semiótica e literatura. I. Título.

CDU: 81'22

Júlia Almeida

TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS

palavra, imagem, cultura



Vitória

2012

Sumário

7 Prefácio

11 Apresentação

Capítulo 1

19 Do texto ao iconotexto

Capítulo 2

37 Entre texto e imagem: título e quadro

Capítulo 3

53 O recado controverso do grafite contemporâneo

Capítulo 4

69 Periferia em atos de escrita

Capítulo 5

83 A canção em tempos de rap

Capítulo 6

93 Movimentos culturais nas periferias do Rio:
potencialidades do cultural

Capítulo 7

113 Falas, silêncios e imagens: o cinema de kim ki-duk

129 Referências Bibliográficas

Préface

Não existe, em nossa cultura contemporânea, nenhuma “mídia visual”, observou o pesquisador americano W. J. Mitchell em um ensaio de 2005¹. É uma ideia provocadora, claro, numa realidade de tecnologias de mídia que para muitos causou um verdadeiro predomínio da imagem na cultura e certa ameaça para a formação letrada. Mas exatamente em função dessa virada visual surge uma interrogação constante da fronteira entre a realidade e sua representação e se evidencia que toda mídia se tornou multimídia.

Não se trata de diminuir a atenção ao aspecto visual, entretanto, precisamos entender que a distinção entre palavra e imagem já não tem a mesma clareza e que já não lidamos com signos puros. As palavras na era digital assumem cada vez mais uma dimensão visual e tátil e convertem-se em “links” que nos levam a outros níveis de complexidade. As imagens, por sua vez, conciliam em sua dimensão gráfica aquilo que mostram e aquilo que dizem de modo híbrido.

¹ “There are no visual media”. Disponível em: <<http://vcu.sagepub.com/content/4/2/257>>.

O livro *Textualidades Contemporâneas – Palavra, Imagem, Cultura* é um resultado desse reconhecimento como base para uma nova maneira de trabalhar a relação entre imagem e texto – entre artes visuais e artes verbais num sentido amplo – em que não se tenta traduzir um nível (a imagem) para o outro (o texto) ou vice-versa, mas em que se combinam os vários níveis do que pode ser visto e do que pode ser dito na dinâmica principal da significação dos materiais trabalhados. Ou para dizê-lo de outra maneira: é cada vez mais na tensão entre aquilo que o signo “mostra” e aquilo que “diz” que podemos entender não só seu significado, mas, em particular, seu “fazer” semiótico, sua dimensão performática e assim sua participação material e sensível na formação da cultura.

Encontramos aqui uma relação que se desenvolve da antiga unidade entre palavra, música e espetáculo – componentes definidores do drama segundo Aristóteles – à investigação de Roland Barthes do conjunto de imagem/música/texto no campo semiótico e que acentua a natureza híbrida da formação dos significados. Não se trata apenas de compreender as expressões hegemônicas da indústria midiática de cinema, rádio e televisão, senão de reconhecer a importância estratégica dessa relação nos embates entre “alta” e “baixa” cultura e, principalmente, na perspectiva da autora Júlia Almeida, entre centro e periferia em que o interesse se concentra nas manifestações culturais e contraculturais da chamada “periferia” brasileira. Periferia definida negativamente pela exclusão social das grandes cidades e positivamente na identificação de uma resistência em manifestações artísticas e culturais da literatura marginal, da música do *rap* e do *hip-hop*, da arte visual dos grafiteiros urbanos e das manifestações de um novo cinema e de movimentos culturais de ampla gestão que reivindicam presença, reconhecimento e visibilidade na realidade brasileira atual.

Com isso, o livro desenvolve o entrelaçamento complexo da imagem e do texto, do corpo e do som, do gesto e do signo, de um lado, e, de outro, oferece evidência da centralidade desse processo na procura das artes e da literatura contemporâneas por novas formas de realismo. O livro é composto por um conjunto de ensaios que costumam essas duas linhas de investigação. Por um lado, discute as relações entre texto e imagem em diferentes expressões artísticas contemporâneas e, por outro, mostra que existe uma demanda de realidade nas expressões da cultura periférica que não passa pela retomada do realismo histórico e representativo. O que interessa à autora é analisar artistas visuais, músicos e escritores que procurem criar efeitos e afetos de realidade a partir da característica híbrida de suas expressões e das possibilidades aqui encontradas para uma intervenção performática na realidade com a qual dialogam.

Karl Erik Schøllhammer

Apresentação

Este livro reúne sete artigos que produzi no escopo de um projeto intitulado “Textualidades contemporâneas” no período de 2005 a 2010, e que foi também objeto de meu pós-doutorado na Duke University, em 2007, nos Estados Unidos. Uma das grandes motivações desta pesquisa é confrontar nas novas práticas de textualização contemporâneas o caráter híbrido dos textos, explorando a oportunidade de repensar as relações que sempre existiram entre palavra e imagem, mas que se tornam objeto de uma maior demanda intelectual com as novas tecnologias. Pretendi, assim, entender o modo como nosso espaço-tempo conjuga texto e imagem (aproximando-os, distanciando-os) em suas práticas textuais e também refletir sobre como nossa época se relaciona com as precedentes nas suas escolhas culturais e intersemióticas. Essa dimensão de questões pareceu-me melhor se apresentar quando conectamos uma variedade de formas culturais, daí nosso trajeto por entre tantos meios de expressão e linguagens – pintura, grafite, literatura, canção, cinema.

A segunda vocação desses textos é insistirem em textualidades que se instauram no bojo de uma cultura de periferia. Algumas se avizinham do universo do *hip hop* – o grafite, a literatura marginal, o *rap* –, mas todas provêm de um lugar de enunciação socialmente subalternizado. Como pensar essas práticas discursivas como lugares de produção e reinvenção de modos de existência e resistência, como expressão de uma vida social subalterna que resiste, ao mesmo tempo que se articula com todas as forças capitalismo cultural de apropriação, mercadologização e consumo.

Ao oferecer estes artigos a uma leitura conjunta, gostaria de marcar alguns dos gestos metodológicos que os construíram. Já me referi à sua heterogeneidade, essa diversidade de meios de expressão em análise, que aqui se justifica por buscar-se um contorno mais visível para os regimes de signos que os imbricam, combinando maneiras de ver e dizer, separando gestos de escrita e de desenho, impondo materialidades e superfícies de inscrição, produzindo formas de sentir e pensar. Por outro lado, cada um desses estudos tem um caráter fortemente particular, quando propõe percorrer as questões próprias de cada textualidade em pauta, o que demandou uma pesquisa bibliográfica em áreas bem distintas e uma conceituação bem ampla.

Sobre sua envergadura teórica, posso dizer que parti de uma pergunta filosófica, que se coloca entre Deleuze e Foucault, sobre a relação que cada época produz entre seus modos de ver e dizer. Essa questão ressoa mesmo que indiretamente nas pesquisas dos autores da linguística a quem recorri (por exemplo, nas pesquisas de como os usos da linguagem são afetados pelos meios eletrônicos, feitas por Luiz Antônio Marcuschi), da semiótica (toda a discussão de Lucia Santaella acerca do hibridismo e das matrizes semióticas da linguagem e do pensamento, a partir de Peirce), e de áreas mais recentes como os estudos da palavra e da imagem (as pesquisas

publicadas na revista *Word and Image* e os trabalhos de Thomas Mitchell e Peter Wagner), os estudos da mídia etc. Mas minha trajetória pelas culturas de periferia encontra ressonância quando, no pós-doutorado, se conecta aos estudos culturais que, em busca do estatuto contemporâneo da cultura, se aproximam das culturas de grupos subalternizados, das subculturas de jovens e de todo um conjunto de objetos considerados “menores”, transformados então, por uma recusa às hierarquias, em objetos dignos do saber acadêmico. É desse cruzamento de leituras e indagações que nascem os textos que passo brevemente a apresentar.

Sendo o único capítulo mais teórico do livro, “Do texto ao iconotexto” cumpre o papel de introduzir mais pontualmente alguns dos eixos teóricos que se reencontram nos demais capítulos, todos invariavelmente motivados por um encontro com produções culturais contemporâneas que despertaram minha atenção. “Entre texto e imagem: título e quadro”, o primeiro capítulo dessas análises, é um experimento de entendimento das relações entre texto e imagem que se apresentam na pintura contemporânea, motivado pelo uso muito particular dos títulos na obra de Gonçalo Ivo. Embora seja um dos primeiros textos que escrevi, publicado em 2006 na *Alceu – Revista de Comunicação e Cultura da PUC-RJ*², sempre me pareceu um dos melhores momentos da pesquisa, no sentido de articular mais claramente o viés colaborativo entre texto, imagem, historicidade e subjetivação, pilares deste trabalho.

O terceiro capítulo, “O recado controverso do grafite contemporâneo”, inicia a permanência junto aos objetos das culturas de periferia que vai se estender quase até o fim. Investiga aspectos do processo cultural e intersemiótico implicados na produção do grafite contemporâneo, como

² *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 88-98, 2006.

uma prática de textualização em suportes incidentais erigida entre texto e imagem, configurando um modo próprio de subjetivar-se no mundo contemporâneo e de intervir em seu mosaico sociocultural. Este texto foi publicado, em 2008, pela *Contemporanea* – Revista de Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia³.

“Periferia em atos de escrita” se volta aos três cadernos intitulados *Literatura Marginal – A cultura da periferia*, publicados pela revista *Caros Amigos* no período de 2002 a 2004. Investigam-se aí as condições poético-políticas desse movimento, que insiste na expressão escrita como forma de consciência e crítica de um grupo socialmente afastado da cultura letrada e de suas instituições de veiculação, mas que a reivindica e a faz voltar-se à vida nas periferias. O texto foi publicado no livro *Nietzsche/Deleuze – Imagem, literatura, educação*⁴, que se seguiu ao Simpósio Internacional de Filosofia *Nietzsche/Deleuze*, realizado em 2005, na Universidade Federal do Ceará.

O quinto capítulo, “A canção em tempos de *rap*”, foi escrito quando o projeto “Textualidades contemporâneas” ainda se iniciava, mas já levantava as questões que foram mais pontualmente enfrentadas ao final do seu desenvolvimento: a questão da música combativa e dos grupos culturais de periferia. O texto propõe uma discussão sobre a ampliação das balizas para entendimento da canção a partir da experiência do *rap*. Depois de apresentado em alguns eventos ao longo de 2004, foi publicado, em 2005, no livro *Letras por dentro II*⁵. Ao longo do pós-doutorado, pareceu-me relevante retomar o que era periférico neste estudo, as atividades dos grupos culturais

³ *Contemporanea*, Salvador, v. 6, n. 1, p. 1-12, 2008.

⁴ LINS, Daniel. *Nietzsche/Deleuze – Imagem, literatura, educação*. Fortaleza: Forense Universitária, 2007, p. 171-181.

⁵ SALGUEIRO, W. C. F.; ALMEIDA, J. M. C.; BISCH, P. J. M. *Letras por dentro II*. Vitória: Floricultura, 2005.

de periferia, e produzi então o texto “Movimentos culturais nas periferias do Rio: potencialidades do cultural” sobre o Grupo Cultural AfroReggae – GCAR e a Cufa – Central Única de Favelas, tendo como discussão de fundo as potencialidades e limites do cultural nas periferias brasileiras. Este texto foi apresentado com alterações em três eventos internacionais, em mesas com ampla discussão sobre a produção cultural nas cidades latino-americanas⁶; sua versão em português foi publicada pela *Revista Alceu*⁷, em 2009.

Por fim, o capítulo “Falas, silêncios e imagens: o cinema de Kim Ki-duk” foi o último a ser escrito e publicado (*Ponto de Acesso*, 2010)⁸. Propõe um percurso de investigação sobre o enunciado oral, o silêncio e as imagens no cinema contemporâneo, tendo como motivação alguns filmes de Kim Ki-duk (*Bad Guys*, 2001, *Primavera, verão, outono, inverno... e primavera*, 2003, *Casa vazia*, 2004, e *Time*, 2006), cineasta sul-coreano que vem sendo chamado de “cineasta do silêncio”. A observação dos filmes de Ki-duk, como parte do novo cinema coreano, revela particularidades de uma estética em que a recusa da linguagem verbal e a afirmação do corpo ressoam demandas contemporâneas por novos modos de ver e ouvir no cinema. É com esse capítulo sobre trauma e silêncio que se concluem estes estudos, que, espero, possam contribuir para o debate sobre práticas de textualização contemporâneas a partir de um cruzamento de eixos que escapa dos mais conhecidos cortes com o quais se pretende capturar o presente.

Não poderia deixar de agradecer às instituições e pessoas que me apoiaram. Todo esse percurso de pesquisa teve acolhida

⁶ XXVIII Congresso Internacional da Lasa – Associação de Estudos Latino-Americanos (Rio de Janeiro, 2009), IX Congresso Jornadas Andinas de Literatura Latino-Americana – Jalla (Niterói, 2010) e Conferência Internacional Fronteiras, deslocamentos e criação – Questionando o contemporâneo (Porto, 2011).

⁷ *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 219-231, 2009.

⁸ *Ponto de Acesso*, Salvador, v. 4, p. 30-44, 2010.

nos setores e linhas de pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo, onde leciono desde 2003. Agradeço ao Departamento de Línguas e Letras e aos Programas de Pós-Graduação em Letras e Pós-Graduação em Linguística pelo apoio em viagens e publicações, mas também aos alunos de graduação e pós-graduação, que me acompanharam em tantas discussões, leituras e análises. Agradeço à Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa de pós-doutorado, período fundamental para a maturação de várias das propostas do projeto e também para abertura de outras frentes de pensamento que alimentam hoje novos estudos e pesquisas em direção ao pós-colonial e à descolonização do pensamento. Agradeço à Duke University, aos professores, funcionários e colegas do Programa de Literatura, sobretudo ao Professor Michael Hardt por sua pronta recepção ao projeto. Devo a Karl Erik Schøllhammer meu encaminhamento aos estudos da palavra e da imagem, a quem agradeço ainda pelo prefácio que contextualiza tão bem este conjunto de ensaios. Lillian DePaula e Jerry Schneiderman me presentearam com uma bela tradução do capítulo “Movimentos culturais nas periferias do Rio: potencialidades do cultural”, de que serei sempre muito grata. Por fim, não poderia deixar agradecer às amigas Selene Guimarães, Cristina Costa, Sheyla de Almeida May, Sonia Peyroton, e a Sydney Andrade Porto Júnior, a quem dedico este livro.

CAPÍTULO 1

Do texto ao iconotexto

CAPÍTULO 1

Do texto ao iconotexto

Com as novas mídias e a irrupção de uma discursividade ampla sobre o visual, temos visto crescer as demandas intra e interdisciplinares por ideias e conceitos a respeito das relações que se estabelecem entre texto e imagem. No campo da linguística, os estudos do texto e do discurso cada vez mais encontram nas formas visuais – da plástica das letras às imagens de todo tipo que compõem os textos – uma motivação para um tratamento mais integrador que dê conta dos fenômenos intersemióticos que enlaçam o verbal. Pretendemos aqui retomar alguns dos desdobramentos das noções de texto e textualidade em uma perspectiva linguístico-literária, para fazê-los dialogar com concepções de texto visual, iconotexto e *imagetext* (imagem-texto), que surgem de estudos transdisciplinares da palavra e da imagem, de modo a propor uma compreensão da relação dialógica presente nas práticas de textualização, superando dicotomias e essencialismos que distanciaram as pesquisas do verbal e do visual.

O texto como objeto dos estudos linguísticos e literários

A noção de texto foi um objeto relativamente recente da linguística, já que apenas a partir dos anos sessenta o termo tornou-se uma noção própria dos estudos linguísticos, passando a receber “conteúdo conceitual diferente daquilo que se observa nos usos correntes” (KYHENG, 2005, p. 1). Essa guinada textual da linguística começou a ser registrada nos dicionários lexicográficos da área a partir dos anos setenta (TODOROV; DUCROT, 1971; DUBOIS et al., 1973; publicados no Brasil em 1977 e 1986, respectivamente) cuja origem é unanimemente atribuída a Hjelmslev em seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, de 1943. No verbete *texto* do *Dicionário de Lingüística* (DUBOIS et al., 1986, p. 586) encontra-se assim definida a noção:

Chama-se *texto* o conjunto dos enunciados lingüísticos submetidos à análise: o texto é então uma amostra de comportamento lingüístico que pode ser escrito ou falado. Hjelmslev toma a palavra *texto* no sentido mais amplo e com ela designa um enunciado qualquer, falado ou escrito, longo ou curto, velho ou novo. “Stop” é um texto tanto quanto *O Romance da Rosa*.

Pouco se comenta, nessas genealogias iniciais do termo, o desenvolvimento de M. Bakhtin em “O problema do texto”, estudo encontrado em arquivos de 1959-1961, publicado posteriormente em *Estética da Criação Verbal*⁹, em que o autor considera o texto sob diferentes prismas e problemas, um dos quais constitui uma primeira noção ampliada do conceito:

⁹ Consta de *Estética da criação verbal* (2000, p. 328) que o título da edição original de “O problema do texto” teria sido “O problema do texto nas áreas da lingüística, da filosofia, das ciências humanas. Tentativa de uma análise filosófica” e que seriam “notas de trabalho para estudos projetados que não foram realizados”.

O texto (oral ou escrito) como dado primário [...] de qualquer pensamento filosófico-humanista [...]. O texto representa uma realidade imediata (do pensamento e da emoção), a única capaz de gerar essas disciplinas e esse pensamento. Onde não há textos, também não há objeto de estudo e de pensamento.

O texto "implícito". Se tomarmos o texto no sentido amplo de conjunto coerente de signos, então também as ciências da arte [...] se relacionam com textos (produtos da arte) (2000, p. 329).

[...] cada texto (em sua qualidade de enunciado) é individual, único e irreproduzível, sendo nisso que reside seu sentido (2000, p. 331).

Ao longo da segunda metade do século XX, a noção de texto ganhou destaque na linguística e fundou uma subárea, a linguística textual, que passou a ter o texto como objeto privilegiado, consolidando seu sentido em torno da ideia bem ampla de *realização* (coerente e contextualmente interpretável) *da linguagem* como detalha a citação a seguir:

Texto será entendido como uma unidade lingüística concreta (perceptível pela visão ou audição), que é tomada pelos usuários da língua (falante, escritor/ ouvinte, leitor), em uma situação de interação comunicativa específica, como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independentemente de sua extensão (KOCH; TRAVAGLIA, 1998, p. 10).

Com essa definição, que conhece nuances e variações ao longo de seu desenvolvimento na linguística, estão marcados vários dos pressupostos que a sustentam: uma abordagem que tende a ver a linguagem em uso, a partir da influência da pragmática e que converge para conceitos como realização, enunciação, interação, situação de comunicação etc.; uma aceção não exclusivamente escrita do texto, que pretende

marcar o interesse pela modalidade oral da língua e pelos textos orais; a desvinculação com o critério de uma extensão para o texto; e o destaque para a interpretabilidade por uma comunidade, que reforça o papel dos interlocutores e do contexto na produção do sentido.

Como desdobramento da noção de texto, a linguística textual vem, desde os anos setenta, adotando o termo textualidade ou textura para abarcar um conjunto de recursos que seriam os pilares para a edificação de um texto. Mecanismos de coesão (como pronomes referenciais e demonstrativos) foram pesquisados na medida em que podiam dar pistas de padrões de conexão significativa entre sequências transfrásticas. Mas foi o estudo da coerência textual e de seus fatores (como conhecimento compartilhado, conhecimento de mundo etc.), apontando para uma rede conceitual e cognitiva contextualmente ativada, que deu à textualidade seu estatuto mais amplo no rol dos objetos linguísticos.

Paralelamente a essa proposição linguística de texto, a noção teve e tem ampla conceituação e uso na literatura, apesar de alguns autores verem na rápida assimilação do termo pelos estudos literários um empobrecimento dos valores estéticos que fundamentavam a ideia de obra literária (STANITZEK, 2005)³⁰. Independentemente dessa resistência, a acepção literária de texto veio a conhecer um grande sucesso via semiologia francesa, espreada rapidamente para outros campos e estabilizando-se em torno da noção latina de *textile*: tecido, rede, textura, estilo. Roland Barthes foi um dos autores determinantes para a concepção e difusão de uma noção literária de texto, e a força de sua proposta ecoa nas

³⁰ Esse desenvolvimento literário do termo ocorre, não coincidentemente segundo Stanitzek, no mesmo momento em que "o conceito de literatura foi sendo expandido para incluir literatura trivial, ensaios e não-ficção, em geral, e quando houve um interesse crescente pelo fenômeno da cultura popular", que faz, segundo o autor, com que uma das ambigüidades do uso de texto nos estudos literários seja sua coincidência e não coincidência com a noção de trabalho literário (STANITZEK, 2005, p. 1).

discussões pós-estruturalistas do final do século XX. Enquanto a noção linguística de texto se voltava contra a visão abstrata de linguagem e língua que a linguística saussuriana imprimiu nos estudos linguísticos da primeira metade do século XX, a noção barthesiana de texto se volta contra a crítica clássica e certa idéia de *textus* que lhe é cara, que se erige sobre a autoridade de um autor:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (BARTHES, 1988, p. 68-69).

Essa noção literária de texto, com valor epistemológico importante para as ciências humanas, recebe reforços das filosofias e críticas pós-estruturalistas. Como mostra William F. Hanks, em seu artigo “Texto e textualidade” (1989)¹¹, contra a possibilidade de se postular uma teoria do texto baseada na coerência, na inteligibilidade e na unidade textual, a teoria desconstrucionista, como em Paul De Man, “salienta a falta de unidade no texto e mostra que os textos contêm contradições não resolvidas que, no final das contas, comprometem seus próprios sentidos” (2008, p. 124). Como consequência de um deslocamento radical da ideia de produto ou artefato linguístico para um processo de interação entre leitor, texto e autor, as concepções pós-estruturalistas de texto passaram a valorizar cada vez mais o engajamento do leitor na constituição do próprio texto e resultam em novas abordagens da recepção e do processo indeterminado de leitura.

¹¹ O artigo “Text and textuality” foi publicado inicialmente na *Annual Review of Anthropology*, n. 18, 1989, p. 95-127. Em 2008, foi publicado no Brasil como capítulo do livro *Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade* a partir de Bourdieu e Bakhtin (HANKS, 2008).

Dos modelos interpretativos aos dispositivos materiais do texto

Mais recentemente, essa noção pós-estruturalista de texto é revista sob impulso de uma crítica aos modelos literários exclusivamente interpretativos que pensariam os textos sempre em relação a um ato de leitura, como J. McGann aponta em seu *The textual condition* (1991, p. 4): “essa visão ‘interpretativa’ do texto tem sido totalmente elaborada pela tradição hermenêutica moderna na qual texto não é algo que *criamos*, mas algo que *interpretamos*”. No modelo de textualidade deste autor, o estudo dos textos também começaria pela sua leitura, mas considerando que essas leituras “são estruturadas filosoficamente – e atuadas historicamente – como escritas” (p. 8). Assim, contra a visão negativa que algumas abordagens teriam das condições de escrita (tais como papel, tinta, *layout*, página etc.), vistas como uma sujeição limitante ao ato transfenomênico e etéreo que caracterizaria o texto, para McGann, a incorporação física do texto é o que o condicionaria mais intrinsecamente: as variáveis textuais no nível mais material, para além mesmo das características formais e linguísticas. McGann encontra nos códigos bibliográficos o terreno para uma semiótica do texto que funcionaria como conjunto de condições concretas dos textos em vários tempos, lugares e usos.

Esse manifesto material de textos e textualidades que McGann de certa forma redige no início dos anos noventa foi, visto em retrospectiva, uma percepção importante de uma perspectiva que seria a motivação para muitos dos estudos do texto a partir dos anos noventa: uma pesquisa de sua condição material e tecnológica. William Hanks, em seu artigo anteriormente citado, publicado originalmente em 1989, dois anos antes de McGann, já previa que

um tratamento mais abrangente [do texto] deveria lidar detalhadamente com problemas de forma e do canal [...]. As conseqüências cognitivas, estéticas, sociais e culturais dessas diferentes mídias alteram de maneira igualmente ampla, barrando, pelo menos para os antropólogos, a suposição simplificadora de que todas as mídias são meras realizações alternativas de um único texto (2008, p. 127).

Essa discussão sobre os meios tecnológicos da palavra e do texto ganhou novo fôlego a partir dos anos noventa com as inovações tecnológicas aplicadas aos meios de comunicação e o surgimento dos textos digitais, do hipertexto e da hipermídia. Encontramos uma leva de autores de várias áreas voltando-se à recuperação de mudanças ocorridas nas formas materiais da escrita e nas práticas de leitura “numa busca de determinações passadas que possam ajudar a compreender os vetores do presente” (SANTAELLA, 2004, p. 16).

Um dos autores mais dedicados a levantar as propriedades dos antigos e novos regimes textuais é o historiador Roger Chartier, que tem documentado e demarcado descontinuidades na ordem do discurso – envolvendo técnicas e objetos textuais, relações com os textos, formas de leitura e de organização textual – assim como nas ordens da razão e da propriedade. Não iremos levantar todas as implicações que Chartier aponta no que considera “a revolução dos textos eletrônicos”, discutidas em vários dos seus textos (1998; 2003; 2004), mas levantar sua proposta de análise textual. Baseando-se no livro *Bibliography and Sociology of texts*, de D. F. Makenzie, de 1986, que Chartier (2004) considera um texto inaugural para a significância da apresentação material e técnica dos textos, o autor mostra que todos os elementos de veiculação dos textos – a voz, o objeto escrito, impresso, os formatos, as divisões, as convenções tipográficas etc. – estão investidos de uma função expressiva, da qual dependem (conscientemente ou não) os

processos pelos quais os leitores produzem sentidos. Para além de uma visão exclusivamente linguística do texto e para além da desvalorização dos processos coletivos de produção de sua materialidade (autores, editores, gráfica, *designers* etc.), enfim, superando a desconsideração das modalidades históricas de transmissão, recepção e interpretação dos textos, Chartier propõe uma combinada “análise morfológica da materialidade dos textos e uma análise social e cultural de leitores e leitura” (2004, p. 11).

Essa sensibilização que os meios digitais trazem para que se indague a pregnância das condições materiais e tecnológicas do texto teve seu lastro em Marshall McLuhan – em um momento em que as tecnologias eletrônicas da comunicação apenas despontavam – sintetizada em sua célebre afirmação de que “o meio é a mensagem”. Em outra região do pensamento, Foucault propiciou o entendimento de que os regimes de instituições materiais são fundamentais para a circulação e conservação dos discursos, como os sistemas editoriais, o modo e os lugares para difundi-los. Mas recentemente, a teoria das materialidades da comunicação, baseada sobretudo em Hans Ulrich Gumbrecht, consolida o viés não hermenêutico de uma apreensão material da cultura: “um projeto epistemológico que recupere e se ocupe das questões materiais que envolvem as práticas sociais e as suas formas de comunicação – da fala às tecnologias digitais” (FELINTO; PEREIRA, 2004, p. 13).

Esse deslizamento de interesses, da interpretação do sentido às suas condições materiais, não deixa de afetar o lugar conceitual do texto. Alguns o tratam como o vetor de uma episteme demasiado moderna problematizada contemporaneamente pelas energias conceituais e práticas de um mundo que se descola do livro, do impresso. Outros o reescrevem em sua complexa existência multissemiótica, como veremos a seguir.

A pergunta pelas condições materiais do texto não deixou de ecoar quando nos aproximamos de vários dos objetos que nos mobilizaram nesta pesquisa. Ela está sobretudo na análise do que chamamos “atos de escrita” da periferia, como os cadernos intitulados *Literatura Marginal – A cultura da periferia*, publicados pela revista *Caros Amigos* no período de 2002 a 2004, e que colocam em questão o caráter material dessas formas de expressão da periferia: por que (ainda) a escrita? Mas ela se espalha no conjunto destas pesquisas, quando buscam em textos não institucionalizados, como o grafite, que na falta de uma página legitimada¹² inventa meios e materialidades inesperados de semiotização e dessemiotização, de subjetivação e dessubjetivação. Daí nosso interesse e nossa permanência reiterada junto aos textos culturais de periferia.

O complexo texto-imagem

Se a noção de materialidades tecnológicas afeta a percepção e o debate contemporâneos acerca do texto/textualidade, também o fazem as demandas da cultura visual e a percepção recentemente aguçada de que o mundo simbólico não é apenas um texto, mas um texto, uma imagem, uma faixa sonora etc. Somos confrontados a cada dia com complexidades sígnicas que nos deixam desconfortáveis em nossos já habituais modelos e disciplinas de análise textual, que se fundamentam em dicotomias naturalizadas como palavra/imagem, verbal/visual, e distribuem o conhecimento e as práticas acadêmicas por campos separados, em que ora predomina o interesse pelo verbal ora pelo visual.

¹² “Na sua falta [da página em branco, na Escola], esses sujeitos [da pichação] têm no muro recém-pintado a página em branco onde inscrever-se simbolicamente” (ORLANDI, 2007, p. 17).

Eloquent Images – word and image in the age of new media (HOCKS; KENDRICK, 2003) é uma coletânea inserida nos debates em torno da palavra e da imagem na era digital, que se propõe a escapar dos modelos dicotômicos – caracterizados pelos autores como profundamente modernos – de se pensar os híbridos textuais a partir de “duas zonas ontológicas distintas” e que tenderia a partir de pares naturalizados tais como palavra/imagem, linear/hipermidiático, construído/natural, mostrando-se incapaz de investigar as formas simbólicas como formas híbridas complexas. Assim, para se ir além do moderno nessa matéria, seria preciso perceber o “dinâmico interjogo” que sempre existiu entre texto e imagem: “as relações entre palavra e imagem, textos verbais e textos visuais, ‘cultura visual’ e ‘cultura impressa’ são interpenetrantes, relações dialógicas” (HOCKS; KENDRICK, 2003, p. 2).

Assim, poderíamos encontrar ascendentes longínquos de nossas representações multissemióticas nos primeiros sistemas de escrita, como demonstram pesquisas da referida coletânea. Aprofundando a ideia de Mario Perniola de que o Egito teria criado um vasto sistema combinatório de intercambiáveis elementos midiáticos, Carol S. Lipson detalha o tratamento egípcio entre texto e imagem, mostrando como os monumentos públicos apresentavam elaborados e artísticos hieróglifos, em que a forte presença da matriz visual marca a preparação para a escrita. Através de desenhos que, explorando a capacidade referencial da imagem (referir-se diretamente a animais, pessoas, lugares) em uma ampla sintaxe visual (proximidade, hierarquização, combinação), essas verdadeiras escritas figuradas são capazes de nomear e contar histórias: “no antigo Egito a linguagem visual provia a capacidade de apresentar sentidos complexos e coexistentes dentro de textos-imagens compactos e acessíveis” (LIPSON, 2003, p. 112).

Essa é uma evidência de que as formas híbridas de palavra e imagem sempre existiram, assim como as complexas

relações entre texto e imagem. Reconhecendo que os híbridos fazem parte da complexa história das formas semióticas, os organizadores de *Eloquent Images* encorajam-nos a entender os ambientes hipermidiáticos e os textos digitais não como uma radical ruptura nas práticas de texto-imagem-som, mas como “oportunidade de (re)conhecer e teorizar sobre a relação complexa que sempre existiu entre texto e imagem” (HOCKS; KENDRICK, 2003, p. 2-3). O que não significa desconsiderar que o momento cultural e tecnológico esteja redefinindo as bases para a leitura, escrita, comunicação, educação etc.

Outros autores engajados em uma reflexão sobre as relações entre texto e imagem fora de uma perspectiva dicotômica são W. J. T. Mitchell e Peter Wagner, ambos interessados em buscar novos e integradores conceitos para análise de formas estéticas. Se no contexto de ideias do seu livro *Iconology – Image, Text, Ideology*, de 1986, Mitchell discute teorias e ideologias (de Wittgeinstein, Gombrich, Goodman, Marx e outros) que de alguma maneira reacenderam a partilha entre texto e imagem, por meio de diversas novas figuras de diferenciação (convencional/natural, tempo/espaço, simbólico/icônico, ouvido/olho), a partir de *Picture Theory* (2000) o autor vem trabalhando sobre o conceito de *imagetext* (imagem-texto), que recoloca o problema da representação visual e verbal de maneira mais colaborativa. Como ferramenta crítica ao modelo dicotômico, *imagetext* sutura o campo verbal e visual em um mesmo campo heterogêneo de práticas representacionais, pensando a estrutura interna do signo ou da representação como um meio misto e o sentido como intrinsecamente relacional. O conceito chamaria atenção para o fato de as formas semióticas não serem puramente visuais, verbais ou sonoras, mas serem o tempo todo meios mistos³³.

³³ As idéias sobre *imagetext* foram retomadas a partir de “Essays into Imagetext: An interview with W. J. T. Mitchell” (MITCHELL, 2000).

Esse conceito encontra eco nas pesquisas de Peter Wagner sobre os iconotextos. Na coletânea que organiza em torno da noção de ecfrase, definida como “uma representação verbal de uma representação visual” (seja na literatura ou nos ensaios críticos), estaríamos num campo de problematização “em que textos e imagens formam um todo (ou união) que não pode ser dissolvida” (1996, p. 15). Mas a ideia de iconotexto vai além da noção técnica de ecfrase: “iconotexto refere-se a um artefato no qual signos verbais e visuais concorrem para produzir retórica que depende da co-presença de palavras e imagens” (p. 16) e pode ser aplicado tanto a imagens que mostram palavras ou escritos quanto a textos que trabalham com imagens, desde que façam o leitor considerar ambas as representações (verbal ou verbal) na produção dos sentidos.

Assim, nos entremeios da teoria literária e da história da arte, surge um corpo de teóricos, como Mitchell e Wagner, que, em trabalho colaborativo e valendo-se de pesquisas e conceitos de várias áreas, vem povoando a distância entre texto e imagem com novas indagações sobre as interferências entre as artes verbais e visuais. Se alinharmos as três iniciativas resenhadas, de Hocks e Kendrick, Mitchell e Wagner, veremos um apelo veemente a que os pesquisadores se voltem às formas híbridas e/ou considerem a função intersemiótica em todos os produtos e processos, superando as dicotomias e essencialismos que distanciaram as pesquisas do verbal, do visual e do sonoro. Como também Mitchell sugere-nos, devíamos “entender a relação texto-imagem como social e histórica, caracterizada por todas as complexidades e conflitos que envolvem as relações de indivíduos, grupos, nações, classes, gêneros e culturas” (1986, p. 157). E por isso mesmo não caberia engendrar uma ciência com pretensões generalizantes e universalizantes sobre essa relação que é complexa, ideológica e histórica.

Reinserindo a discussão sobre os usos do termo “texto” nesse contexto de reflexões entre texto e imagem, encontraremos vários usos da palavra: a- como par diferenciado de *imagem*, no antagonismo *texto versus imagem* (recobrando a mesma zona de sentido de palavra/imagem); b- como núcleo comum das expressões diferenciais “texto verbal” e “texto visual”, como se a qualidade textual pudesse ser compartilhada por vários processos semióticos, verbal e visual; c- como híbrido de texto, som, imagem, que não se deve dissociar na análise, mas se investigar em sua potência de interfecundação.

Assim como encontramos o esteio dos estudos das materialidades em autores pioneiros de um passado não tão remoto, não poderíamos aqui deixar de convocar os estudos de Roland Barthes sobre os múltiplos sistemas de signos: literatura, fotografia, filme, música etc. A edição americana de vários de seus ensaios na coletânea *Image, music, text* (1977) evidenciou seu interesse reafirmado pela multiplicidade dos signos que compõem a cultura e que já incitava à pesquisa dos “textos visuais”. Mas autores como Foucault e Deleuze não deixaram também de contribuir para manter aberta, evidentemente fora do viés semiológico e da supremacia do verbal, uma linha de pesquisa que procurou alimentar o interesse pelo modo como se distribuem os visíveis e enunciáveis de uma época, de onde se podem inferir regimes de relação entre imagens e textos.

Partilhando desse interesse pela cartografia dos modos de ver e dizer de nossa atualidade, confrontamo-nos ao longo deste trabalho com algumas configurações estéticas que nos dão a oportunidade para repensar as relações contemporâneas entre palavras e imagens: sejam as que perpassam o título e o quadro na pintura de Gonçalo Ivo; sejam as que imbricam fala, imagem e silêncio na filmografia de Kim Ki-duk; seja o complexo texto-imagem que o grafite contemporâneo nos apresenta.

Textos culturais

Dos modos de conceber o texto que se consolidaram nas últimas décadas do século XX, herdamos singularidades importantes para se investir nesse terreno contemporaneamente: texto é linguagem em uso, confecciona-se numa rede de nós e malhas de linguagem e cultura e se desdobra numa cena de leitura que não cessa de o reinventar. Mas a noção de texto não parou de ser reescrita mais recentemente: sejam os estudos das novas tecnologias e das materialidades da comunicação, sejam os interesses pelas práticas e meios visuais afetando nossa relação e compreensão dos textos, sejam ainda as vertentes de análises textuais fortemente imantadas de questões sociais e culturais, como os estudos culturais.

No último caso, que revisaremos brevemente a seguir, temos uma máxima distância da acepção tradicional de texto, na medida em que essas pesquisas se voltam a uma configuração cultural que excede os limites de uma superfície de inscrição. Texto cultural é tudo aquilo que pode ser lido sociocultural e historicamente, “que porta um sentido simbólico sociológico [...] forma artística e literária, esporte e mídia, estilos de vida, crenças e sentimentos” (TRIGO, 2004, p. 3-4). Textos culturais são, assim, mistos de produção performativa (de formas de vida) e de produção simbólica.

Se a análise dos textos culturais é por assim dizer uma análise textual, é preciso que se tenha cuidado com o sentido da expressão quando referida aos estudos culturais: para Stuart Hall, abordar objetos como textos quer dizer buscar a processualidade de sentidos e significados que permeia todas as práticas sociais, pois “nenhuma prática é compreensível fora dos contextos de seus sentidos” (1998, p. 184). Enquanto não se opera no contexto em que as práticas se dão (contextos histórico, social, institucional, tecnológico etc.), a análise não

atinge o campo de sentidos que atrairia o pesquisador dos estudos culturais. Contra o reducionismo econômico que faz da cultura um mero reflexo da base econômica, os estudos culturais são por vezes criticados por autonomizarem os bens culturais, descolando-os dos sistemas de produção econômica. Mas a observação de Hall mantém assim a tensão sobre o estatuto da cultura e de sua análise a partir de sua múltipla inscrição como evento ao mesmo tempo simbólico, histórico, tecnológico, econômico etc.

Vimos nossas pesquisas se aproximarem de um enquadre dos estudos culturais, principalmente no que diz respeito ao fato de termos trazido certos objetos para o âmbito da investigação acadêmica: sondar o grafite, o *rap*, por exemplo, foi percebido posteriormente como um gesto muito similar ao que trouxe os estilos de vida e as subculturas para os estudos culturais. Mas é no capítulo sobre os movimentos culturais das periferias do Rio de Janeiro que mais nos aproximamos dos estudos e dos textos culturais.

Assim, a partir desses três referenciais teóricos, das condições materiais e tecnológicas do texto, da interface texto-imagem e da leitura cultural das práticas de textualização, fomos dinamizando potencialidades dos conceitos de texto e textualidade (este último parece hoje enfatizar a qualidade material ou tecnológica do texto) diante do embate com os novos problemas da atualidade. Apesar de constantes levantes sobre a possível vocação moderna da noção de texto, mais presa à racionalidade e à lógica, podem-se constatar o vigor e a plasticidade contemporânea desse conceito em discursos multivocais e multidisciplinares, conhecendo novos modos de particularização e generalização, novas ambiguidades e desafetos.

Finalmente, fomos levados a superar a visão atomizada de um objeto que pode ser abarcado por uma compreensão verbal,

em direção a um tratamento mais integrador. Esse esforço não só ganha relevo quando pensamos nas possibilidades amplas de novos processos de textualização que surgem dos meios digitais, e que se colocam como objetos para a análise, como nos permite que nos reaproximemos (assim como o fizemos em relação às práticas orais) dos sistemas semióticos orais e visuais, que histórica e ideologicamente foram desprestigiados em função de uma valorização social da escrita.

CAPÍTULO 2

Entre texto e imagem:
título e quadro

CAPÍTULO 2

Entre texto e imagem: título e quadro

O livro *Razão e Prazer - Do cérebro ao artista*, de Jean-Pierre Changeux (1997), é um rico encontro do desenvolvimento das neurociências com o campo estético: temos aí um neurocientista-colecionador buscando as bases neuronais do prazer estético, sem desconsiderar a tensão entre o biológico, o psicológico e o social, entre os afetos e a razão, entre o artista e o contemplador. A tese principal, e que dá título ao livro, supõe que a contemplação e o prazer estético façam intervir processos bem distintos, que vão desde a captação da superfície colorida e das formas (a mais pura sensação), passando pela atividade de reconhecimento de formas e figuras (a percepção), que despertará, em ressonância com as imagens internas armazenadas pelo espectador (a memória), uma síntese significativa da obra (compreensão), desdobrada nas hipóteses de sentido e de prazer que coroam a fruição do quadro. Implicam, portanto, distintas operações e faculdades, recrutando neurologicamente tanto estados de atividade do sistema límbico (o “cérebro das emoções”) como representações mais sintéticas do córtex frontal (relacionado ao raciocínio e à razão)¹⁴.

¹⁴ O que se comprova por meio de experimentos com animais e casos patológicos, que indicam o ponto de ativação cerebral nos processos implicados.

Descrição técnica do prazer estético, que uma passagem de Melville (1982) parece confirmar a tese central, quando o personagem Ismael de *Moby Dick* descreve um quadro que subitamente lhe rouba a atenção ao entrar numa estalagem:

A um lado pendia um imenso quadro a óleo, tão enfumaçado e mutilado que para alcançar alguma compreensão de seu significado, à luz incerta do lugar, era preciso um estudo diligente, uma série de visitas sistemáticas [...]. Tão inexoráveis massas de sombra e penumbra faziam pensar que algum artista [...] se tivesse esforçado para delinear o caos enfeitado [...]. Porém o que mais surpreendia e intrigava era uma massa negra, longa, inflexível e prodigiosa de algo que pendia no centro do quadro, sobre as três linhas azuis enfumaçadas e perpendiculares, flutuando acima de uma espuma indefinível [...]. Uma tela úmida, pantanosa, capaz de tornar neurastênico o homem mais distraído. Contudo, desprendia-se dela uma espécie de sublimidade indefinível, meio frustrada, inimaginável, que transtornava tanto que a gente jurava involuntariamente não descansar, até descobrir o significado daquela pintura maravilhosa. De vez em quando alguma idéia brilhante, mas, ai de nós, ilusória, se apresentava ao espírito. "É o Mar Negro durante uma tormenta, à meia-noite [...]. A dispersão da torrente do Tempo rodeada de gelo". Finalmente, porém, todas essas conjecturas cediam diante do objeto prodigioso que enchia o centro do quadro. Uma vez resolvido isso, tudo mais estava esclarecido. "Mas... um momento: não tem por acaso uma leve semelhança com um peixe gigantesco, talvez o próprio Leviatã? (1982, p. 48-49).

E de fato era, depois de confirmada com amigos a hipótese final do personagem: nada menos que uma grande baleia sobre as velas de um navio, sinal sombrio do que iria ocorrer na trama. Na descrição literária encontram-se associados todos os processos da contemplação estética acima descritos pelo cientista, revoltos no turbilhão da experiência: das cores e das formas que, uma vez transformadas em impulsos elétricos no

cérebro, teimam em não aceder a uma síntese significativa, mesmo com todo o repertório de imagens internas do personagem, convidado a ressoar nessa visão particular da obra.

Curiosamente, não vemos, em nenhum lugar dessa análise de Changeux sobre o processamento neuronal da obra de arte (mais recepção do que criação), uma única menção ao papel dos títulos nesse processo. A contemplação e a compreensão da obra parecem prescindir completamente dos elementos verbais que dão nome à obra, como se os títulos não pertencessem ao domínio do quadro nem com ele interagissem, mesmo quando são conhecidos e referidos pelo autor em sua análise. Em nenhum momento, a semiose verbal aí intervém, nem nos processos neurocognitivos de fruição da obra nem nos de criação, sobre os quais Changeux apresenta os vários estados evolutivos das imagens no cérebro do artista: quando decupa em um esquema hipotético de imagens a criação do quadro *Lamentation sur le Christ mort*, em nenhum momento cabe qualquer referência sobre o enunciado verbal que pode ter disparado ou coroadado o processo de criação imagético do pintor Jacques de Bellange (1997, p. 45).

Poderíamos justificar de imediato essa ausência afirmando coisas diversas: os títulos não mereceriam nenhum destaque nas obras pictóricas, pois são absolutamente dispensáveis, já que muitas delas não os apresentam; ou que na relação entre imagem e título no contexto do quadro a primazia do pictórico é tal que nada ou muito pouco haveria a ser dito a respeito do título, como se o enunciado verbal que intitula a obra tivesse função semiótica mínima, mero instrumento de designação formal da obra, que não participaria do processo de sua contemplação/compreensão.

Mas nosso lugar de investigação da relação entre texto e imagem nos obriga a ir mais longe. Sendo um enunciado

verbal que circula socialmente, os títulos dos quadros merecem por si um estatuto e um lugar no *continuum* das práticas intersemióticas que se configuram a cada dia, particularmente se estamos diante das pinturas e aquarelas de Gonçalo Ivo, cujas obras parecem conduzir o espectador a uma leitura intersemiótica, em que os títulos têm papel ativo. *Antônia, Leonardo e os brinquedos, Rio Vargem Grande e Luz da tarde de quinta-feira* são alguns títulos entre tantos outros que, de tão concretos e particulares, parecem fazer mais do que a mera designação do quadro, suscitando imagens mentais que intensificam a leitura da plástica. Se fôssemos usar aqui o modelo de contemplação de Changeux, como deixar de lado os títulos, que parecem ter um lugar de destaque na poética visual de Gonçalo Ivo? Fato suficiente para nos sugerir uma indagação mais ampla sobre o papel dos títulos na pintura.

Entre imagem e texto

Começamos a vasculhar os ângulos de relação entre imagem e texto no universo das artes plásticas a partir de Foucault e de sua análise meticulosa em *Isto não é um cachimbo* (2002). Trata-se de uma pesquisa em torno da arte moderna e dos procedimentos (“diabruras”) do pintor Magritte, em que são convidados também Klee e Kandinsk, reunidos os três para revolver os princípios que teriam reinado sobre a pintura ocidental do século XV ao XX, a saber: o primeiro princípio, que afirma a “separação entre representação plástica (que inclui a semelhança) e representação lingüística (que a exclui) [...] de modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou se fundar”, como se tais sistemas devessem estar hierarquizados por uma ordem subordinante (de um ou de outro), não podendo nunca serem dados de uma vez (2002, p. 39); o segundo princípio que, sinteticamente, parece fundir semelhança e afirmação,

de modo que vamos sub-repticiamente de um signo que representa por semelhança a um dito que confirma tal elo representativo: “o que vocês estão vendo, é isto” (2002, p. 42).

A alta modernidade teria produzido novas relações entre imagem e texto: com Klee, abole-se o princípio da separação, e as figuras e elementos da escrita passam a conviver no espaço pictórico de uma forma única e absolutamente nova; com Kandinsk, os traços, cores, linhas, signos sem nenhuma semelhança, afirmam-se em sua singularidade, de modo que a pergunta “o que é isto?” só pode ter como resposta “forma vermelha”, “centro amarelo”, produzindo um curto-circuito no regime da representação. Com Magritte, os elementos aparecem no mesmo espaço, mas com a condição de o enunciado contestar a identidade da figura, como exterioridade do grafismo e da plástica, uma não relação atrás da aparência do velho espaço da representação.

Isso que se diz sobre o enunciado presente no espaço pictórico em Magritte incide, também, como mostra Foucault, na escolha dos títulos pelo artista: há uma relação aleatória e complexa entre o quadro e seu título, escolhidos de modo a provocar inquietação, a vencer o automatismo do pensamento, inventando um espaço em que “estranhas relações se tecem, intrusões se produzem, bruscas invasões destrutoras, quedas de imagens em meio às palavras, fulgores verbais que atravessam os desenhos e fazem-no voar em pedaços”, relações não cotidianas (p. 48).

Sintetizando tal análise, poderíamos dizer que, no *continuum* das configurações estéticas que coincidem com a alta modernidade, se encontra um fervilhar de investidas na relação entre imagem e texto, que culminaria com Magritte e a experiência de uma não relação que se impõe à presença dos elementos verbais e pictóricos, levando ao ápice o processo de separação entre representação plástica e linguística.

Poderíamos já ensaiar uma primeira resposta à indagação que fizemos no tópico precedente sobre o papel dos títulos na pintura, dizendo que não haveria uma relação fixa e única entre a obra e o enunciado que a nomeia, mas que nesse intervalo entre título e quadro se inscreve não apenas a história, mas as transformações e as fraturas imperceptíveis nas condições representativas, que delimitam os novos modos com que tais formas distanciam-se, aproximam-se ou chocam-se.

Caberia então inferir a partir daí que talvez tenha sido oportuno a Changeux desconsiderar os títulos, pois estando diante de obras do séc. XVII e imbuído por um regime de separação bem constituído entre representação visual e linguística, esse seria o caminho mais natural de sua pesquisa (o que não permite, no entanto, generalizações sobre a contemplação estética em geral). Em outro lugar de análise estaria Foucault, sob o fogo cruzado das investidas da modernidade em fronteiras entre texto-imagem, sem uma solução única ou estável para sua relação ou não relação. Se, na amostra de obras de Bellange que Changeux examina, os títulos podem ser esquecidos, na de Magritte, Foucault é obrigado a neles se deter e a confirmar aí o princípio de exterioridade e de estranhamento que o alinhava à plástica, como elemento aleatoriamente escolhido para produzir inquietação e uma não acomodação do olhar.

Uma poética visual

Passamos então a indagar o caso que nos parece interessante: o dos títulos de Gonçalo Ivo. Pintor brasileiro que inicia seu trabalho na década de oitenta e que se consagra internacionalmente a partir dos anos noventa, destaca-se pelo uso de uma paleta de cores bem própria (é reconhecido colorista) em telas a óleo e aquarelas, pela natureza geométrica e abstrata de suas formas e paisagens e, gostaríamos de

mostrar, por um uso curioso dos títulos na relação com a plástica. Se o espectador dos quadros de Bellange pode prescindir dos títulos na fruição estética da obra, já que a representação pictórica contém todos os elementos que a sustentam independentemente da representação linguística, se o espectador de Magritte é levado a contestar o laço simples demais entre visível e enunciável descortinando uma não relação por trás da representação, com Ivo parece-nos que a interação entre imagem e título é de tal modo constitutiva da obra e das suas possibilidades de dar a ver e perceber, que não poderíamos nem prescindir dos títulos nem mais entendê-los de modo contestatório.

Vejamos melhor seu procedimento segundo Antonio Fernando De Franceschi: “a maioria dos trabalhos é de natureza geométrica e abstrata. No entanto, há neles, freqüentemente, uma presença ainda que remota da representação reforçada pelos títulos naturalísticos” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2003, p. 70). De fato, se observamos sua produção tal como registrada nos catálogos de exposições nacionais e internacionais¹⁵, vemos proliferarem-se e repetirem-se (com pequenas variações):

paisagens: *A floresta, Paisagem, As ilhas, O lago, Montanhas, A grande paisagem;*

igrejas: *Igreja Africana, Catedral Africana, Catedral;*

rios: *Rio Vargem Grande; Rio São Francisco, Rio Zaire, Rio Negro, Barcos do Rio Zaire;*

cortes tempo-espaciais: *Fim da tarde (aquarela para segunda-feira), Outono, Madrugada;*

¹⁵ Além dos catálogos citados e listados nas Referências, consultamos: VENICE DESIGN ART GALLERIES. *Gonçalo Ivo* (Veneza, 2003); GALERIE FLAK. *Gonçalo Ivo – Peintures et aquarelles* (Paris, 2004).

luzes e atmosferas: *Luz do sol, Luz da tarde quinta-feira;*

peixes: *Peixes Africanos; Peixes (num dia nublado), Um peixe no céu, Curral de peixes;*

pedras, panos, objetos etc.: *Pedras, Pano da Costa, Mesa de Bilhar.*

Todos esses trabalhos delimitam bem o escopo do procedimento que brevemente apresentamos: formas abstratas com um mínimo de representação (e remota semelhança), reforçada pelos títulos concretos e singulares que “fazem ver” na obra o que a imagem apenas deixa entrever: “referência sibilina na minha pintura, a paisagem se oculta entre as matérias ásperas da areia e terra e nos espaços abertos pela cor” (IVO, 2000, p. 103). Paisagem que se oculta e que se entrevê.

Em um pequeno texto de 1994, *Iluminações*, Ivo distingue-se de um artista figurativo (“não estou interessado na representação da realidade”) e lança em epígrafe uma citação de Braque:

se me perguntar se uma determinada forma, num dos meus quadros, representa a cabeça de uma mulher, um peixe, um vaso, um pássaro, ou os quatro juntos, não poderei lhe dar uma resposta categórica, porque esta confusão metamórfica é fundamental à poesia (MUSEU DE ARTE MODERNA, 1994, p. 10).

Confusão metamórfica que conduz a representação a um estado de suspensão poética. Que dizer então dos títulos neste conjunto? Vejamos alguns quadros:



Fig. 1 – A casa (2003)



Fig. 2 – *As ilhas* (2003)



Fig. 3 – *Lanterna mágica* (2003)

Como espectadores, parece-nos que nesse caso o efeito de “confusão metamórfica” é tão mais intenso e prazeroso quando incluímos no processo de leitura da obra os signos verbais do título. Da imagem ao título, do título à imagem, parece-nos que neste vaivém tensionamos e intensificamos nossos operadores de leitura, multiplicando hipóteses de sentido e de prazer, para usarmos a terminologia de Changeux. E se fôssemos seguir as trilhas neuronais explicitadas por este autor, diríamos que os quatro processos que intervêm na contemplação (a sensação, a percepção, a memória e a compreensão) encontram-se tanto mais ativados e ressonantes, quanto se deixam percorrer pelo complexo sógnico de imagem e texto, que, juntos de alguma maneira, deixam revelar o *percepto*, no sentido deleuzeano, como visão hiperdimensionada da paisagem, como atmosfera de uma hora do dia capturada em traços e cores.

Gonçalo Ivo [...] nos revela a riqueza da Pintura. Descobre até mesmo palavras, ora úmidas como aquarelas recém pintadas, ora como certa árvore de um quadro de um pintor anônimo do quatrocento italiano e muitas outras coisas¹⁶.

Na obra de Gonçalo Ivo, essa relação intersemiótica parece cobrir uma nova zona de enlaces: o enunciado verbal, que por definição é capaz de designar conceitos e abstrações, torna-se o mais concreto possível, remetendo a indivíduos, momentos e lugares particulares, o que seria o papel semiótico por excelência da imagem, que se torna então livre para metamorfosear-se, geometrizar-se, abstrair-se (estendendo os limites da representação pela “confusão metamórfica”¹⁷). Duplo devir: devir-imagem do texto, devir-texto da imagem.

¹⁶ Citação de José Maria Dias da Cruz, autor da orelha do livro *Gonçalo Ivo- Diário de Imagens* (IVO, 1996)

¹⁷ É fato que há uma parte da obra de Ivo, constituída por trabalhos figurativos (como os que têm árvores como tema), que curiosamente prescinde de títulos. Não há por que etiquetá-los com títulos, já que o jogo poético não é mais entre imagem e texto, e cuja sobreposição seria mera tautologia.

Considerações sobre imagem-texto

Seria interessante introduzirmos aqui a hipótese de Mitchell, retomada por Schollhammer (2001, p. 32), sobre o paradigma representativo da atualidade: “a interação entre imagens e texto é constitutiva para a representação em si”, sugerindo que “o conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral” (p. 33). Essa compreensão mista da representação, Mitchell considera importante neste momento em que estamos vivendo uma virada pictórica, entendida como momentos na história em que as imagens emergem como uma nova força, assustadora, muitas vezes. Foi o caso da fotografia, do cinema, da TV, que suscitaram e ainda suscitam uma grande ansiedade intelectual, sobre como vamos ensinar, aprender, pensar no contexto dessas mídias visuais. Todo o pressuposto da escrita como base do conhecimento e da produção de verdades que parece ser abalado, em prol da imagem, justamente ela que sempre foi perseguida como lugar da ilusão e da aparência. Mas, segundo Mitchell, é o momento para sairmos da dualidade e pensarmos texto e imagem de forma mais colaborativa. É o que ele propõe com o conceito de imagem-texto (*imagetext*), pelo qual se valoriza o caráter misto e dialógico de toda representação, fundamental para a compreensão das condições representativas do nosso tempo.

Isso significaria dizer que de algum modo viramos a página epistêmica de uma não relação (dissociação/contestação) entre imagem e texto? Se, como dizem Hocks e Hendrick (2003) com base em Latour, o binarismo é a resposta moderna (disciplinar) para as ansiedades culturais com relação à complexidade, hibridação, contaminação que encontramos no mundo, a experiência contemporânea certamente produz

um deslocamento dessa tendência a criar dicotomias que purificam e negam o híbrido. Ser não moderno, nesse sentido, seria encontrar as ferramentas conceituais que permitem pensar o potencial de implicação e inter-relação dos diferentes materiais semióticos e culturais e suas redes de produção de sentido. A explicitação de complexos texto-imagem com suas mútuas interferências dialógicas seria uma maneira de recolocar (em termos não modernos) não apenas a questão dos títulos nas artes visuais, mas do modo como nossa época distribui e conjuga palavras e imagens. No caso em particular dos títulos de Gonçalo Ivo, vimos a cumplicidade entre verbal e visual. Mas tal uso dos títulos não nos autoriza a falar em nome dos títulos em geral nas artes contemporâneas, pois teríamos evidentemente que ampliar a amostra de obras e de artistas. Mas, percorrendo exposições recentes de trabalhos contemporâneos diversificados, fica a impressão de que a justaposição entre título e obra (e aqui se inserem não apenas quadros, mas objetos, fotoinstalações e vários outros tipos de linguagens e meios) estabelece mais do que uma relação de designação, de explicação ou de contestação entre nome e coisa nomeada. Atuando como uma complexidade sógnica, cujas pistas verbais parecem potencializar as hipóteses de sentido (e de não sentido) formuláveis pelo espectador-leitor, esses títulos vem muitas vezes garantir um convívio com o irrepresentável que a obra contemporânea celebra (impossibilidade de responder a pergunta “o que é isto?”).

Para melhor caracterizar tais construtos imagético-textuais, os quadros com seus títulos, nos diferentes espaços e tempos históricos, teríamos que os dispor num *continuum* de formas, processos e relações entre texto e imagem, entre escrita e desenho, à semelhança do que foi feito com as relações entre fala e escrita. Constaríamos com surpresa que “a distinção entre escrita e desenho (ou artes plásticas em geral) é algo bastante recente” e que o grafismo pré-histórico situa-

se “num nível quase idêntico ao da técnica e da palavra” (LÉVY, 1998, p. 18). Poderíamos situar o título e o quadro naquela zona de mesclas em que a proximidade da linha que separa texto e imagem caracteriza produções e objetos explicitamente híbridos. No passado, talvez estivessem mais distantes da linha divisória, na medida em que os regimes representativos antecedentes de algum modo separaram mais, conceitualmente sobretudo, essa relação entre texto e imagem na pintura e na cultura em geral.

Mas parece que o vetor do nosso tempo aponta para uma exploração cada vez mais integrada dos processos semióticos. Em *A ideografia dinâmica* (1998), Pierre Lévy apresenta a utopia de uma tecnologia que gerasse uma linguagem multissemiótica perfeita, ao mesmo tempo icônica, tátil, abstrata, que teria as melhores qualidades de cada processo semiótico (uma perfeita máquina de aprender). Pouco mais de dez anos de proclamada essa, segundo o próprio autor, utopia semiótica, já temos a possibilidade que nos permite perceber através de um dispositivo tecnológico as sensações táteis de objetos digitais. Portanto, mais do que segmentar linguagens e processos cognitivos, precisamos nos preparar conceitualmente para explorar os novos complexos semióticos que estarão aí nos desafiando, potencializando as possibilidades intelectivas e afetivas humanas, estendendo os limites e expandindo os vetores do pensamento e do afeto.

CAPÍTULO 3

O mercado controverso do grafite contemporâneo

CAPÍTULO 3

O rzeado controverso do grafite contemporâneo

O grafite é ideológico, representando o pressuposto implícito de inverter a ordem; expressa oposição espontânea e simbólica à convenção social e à expressão da cultura dominante disseminada por museus, galerias de arte, mídia e propaganda.

N. E. Schlecht (1995, p. 1)

Se de fato a eficácia de um conceito se mede pela sua capacidade de acolher e cartografar novos problemas, de captar e ressoar fraturas que estalam aqui e ali, a contemporaneidade vem funcionando como noção privilegiada diante da qual o pensamento – político, social, estético, cultural, econômico, discursivo – não mede esforços para decifrar os contornos e os deslocamentos. Os que indagam a especificidade das textualidades contemporâneas não poderiam passar ao largo das mutações evidentes que ocorrem no campo da produção signica e dos fenômenos textuais que adquirem novas formas, condições e meios, especialmente no momento em que a comunicação e as novas tecnologias assumem posição central no chamado capitalismo cultural.

Nesse contexto contemporâneo, interessa-nos sondar formas de textualização em suportes incidentais, mais particularmente o grafite, que vem se tornando uma linguagem ícone da contemporaneidade urbana. Basta ver como os muros grafitados e a própria linguagem do grafite vêm sendo incorporadas às artes visuais (pintura, cinema, fotografia, *design*) e aos projetos públicos de intervenção urbana. Nosso objetivo seria, por assim dizer, ouvir e ressoar o recado dessas textualidades impróprias, que tomam de empréstimo o espaço público e a audiência gratuita dos passantes, teimam em se fazer apesar dos riscos e que acrescentam uma qualidade importante às cidades contemporâneas.

Da pichação à *street art*

A palavra italiana *graffiti*, traduzida para o português grafito ou grafite, designa tradicionalmente “inscrição ou desenho de épocas antigas, toscamente riscados à ponta ou a carvão em rochas, paredes vasos, etc.”¹⁸. Em sua acepção mais recente, refere-se à prática contemporânea (e a seus produtos) de escrita-desenho em paredes e muros, geralmente utilizando-se de tintas *sprays*, gerando no português derivados como grafitar, grafitado, grafiteiro etc. Tem-se documentado mais amplamente essa forma contemporânea do grafite, em metrópoles a partir da década de sessenta, embora haja registros em períodos anteriores, inicialmente em Nova York e Filadélfia, posteriormente espalhada para numerosos centros urbanos do mundo ao longo de suas quase cinco décadas de existência.

As formas contemporâneas do grafite encontram nas assinaturas estilizadas ou “logotipos individualizados” (*tags*) seu principal tema. A notoriedade que os primeiros grafiteiros recebem da comunidade jovem e o registro e divulgação pela

¹⁸ Definição do *Novo Dicionário Aurélio* (Editora Nova Fronteira).

imprensa são indicados como fatores de multiplicação do *tagging* nos muros e trens de Nova York, tornando-se uma atividade competitiva e fazendo de autores “reis” de linhas e de estações de metrô, eventualmente relacionada à disputa de territórios por gangues. O motor inicial dessa subcultura é a quantidade de *tags* espalhadas, e não a criatividade, sendo também relevante a dificuldade de acesso à superfície grafitada. Na busca de reconhecimento, as peças tornaram-se maiores e mais elaboradas, mas mantiveram o *nickname* do grafitador o seu tema principal. Em seu processo de maturação, o *tagging* passou a ser incorporado a partir do fim dos anos setenta à cultura *hip hop* e à indústria musical, recebendo maior atenção da mídia (POWERS, 1996). Absorveu e produziu inovações estilísticas, incorporando cada vez mais ilustrações e desenhos em murais (muralismo), chegando nos anos noventa como objeto de competições e premiações em categorias como *old school*, *canvas*, *other medium* etc. e consolidando-se como *graffiti art*. Mais recentemente reinventa-se em relação à *street art* (arte de rua) ou redescobre-se nos poucos traços da pichação, um tipo de grafite que se vale de recursos simples (quase sempre *spray* preto e branco), nem sempre composto de *tags* ou assinaturas, na maioria das vezes com “caligrafia indecifrável”, declarando-se eventualmente não artístico (“pichação não é arte”, dizem alguns dos pichadores).

O fato de habitarem o mesmo suporte – paredes, muros e fachadas de prédios – tem levado a que prevaleça o uso corrente do termo *grafite* para todas as formas de expressão em muros e paredes, recobrimo uma família de gêneros que mescla formas verbais (escritas) e icônicas, tendo o suporte fixo, incidental e público como seu grande definidor²⁹,

²⁹ Documento da polícia americana distingue quatro grandes grupos de grafite a partir de critérios distintos: *gang grafite*, usado para a expressão de gangues; *tagger graffiti*, em uma ampla diversidade que chega à *street art*; grafite convencional, ato isolado e espontâneo de “exuberância juvenil”; e grafite ideológico, com mensagens políticas, raciais, religiosas ou étnicas (WEISEL, 2004, p. 3).

assim como o *outdoor* (suporte fixo, não incidental, público) é também o grande definidor de uma família de gêneros que abrigamos no uso corrente sob a rubrica *outdoor*. Mas à medida que investigamos a produção do grafite, vamos encontrar essas diferentes formas também em superfícies as mais variadas, carros, pranchas, corpos e até mesmo em suportes não incidentais, como em telas de galerias. E então percebemos que ao longo de algumas décadas de existência o grafite contemporâneo desenvolveu uma linguagem complexa que se expressa em uma diversidade de gêneros, meios e instrumentos de inscrição.

Poderíamos assim ensaiar a construção imaginária de um *continuum* (como linha de variação) em que se dispõem, justapõem e imbricam algumas das diversas formas do grafite como linguagem urbana. Num dos extremos desse *continuum* estariam dispostas as formas socialmente menos aceitáveis do grafite (identificadas no Brasil como pichação) por sua “pobreza” de recursos visuais (preto e branco), de sentido (mensagem indecifrável) e de “bom-senso” (considerado vandalismo por muitos); a seguir, passaríamos a formas mais aceitas de *tagging* em que a letra recebe tratamento estético (cores e formas) e que caminham para o muralismo, com a inclusão de ilustrações e desenhos às assinaturas (chegando mesmo a abandonar a letra em prol da figura e do desenho), inserindo-se pouco a pouco no mercado de arte; por fim, o surgimento da *street art* em paredes e muros que reivindica os espaços da rua como suporte para a expressão artística com reconhecimento social e valoração estética.

Mas essas formas funcionam melhor como tendências de linguagens que o grafite desenvolveu do que como categorias estanques de observação. Se vamos a campo com esses parâmetros, vamos notar os encontros, as sobreposições, os mistos. Vejamos abaixo fotos que ilustram essas diferentes tendências no grafite:



Fig. 4 – Tags e pichações



Fig. 5 – Mural e tag



Fig. 6 – Street Art (cartaz)

Intervenções sociais e resistência

Poderíamos a seguir pensar como esse *continuum* de formas do grafite refletiu e reflete intervenções e valores socialmente construídos por várias instâncias (como a polícia, o mercado de artes plásticas, a mídia, os governos e o público) na geração dessa linguagem. Como exemplo de intervenção negativa continuada que afetou o grafite de Nova York, Lachmann (1988) mostrou como a polícia e as galerias tiveram uma função importante nos anos oitenta na fragmentação do

mundo do grafite-tagging: por um lado, a ação da polícia passou a ter resultados eficazes na extinção dos chamados *writers' corners* (clubes de grafiteiros formados para admirar e julgar peças) e, por outro, a comercialização do grafite passou a ser plenamente realizada pelo mercado da arte, separando grafiteiros de muralistas. Esse processo de revalorização é recentemente reeditado pela intervenção da *street art*, que faz o caminho inverso do mercado de arte dos anos oitenta, ao trazer agora a arte para a rua: assim ora o grafite é percebido como parte do fenômeno da *street art* ora dela diferencia-se, especialmente aos olhos das autoridades que se comprazem em permitir uns e reprimir outros, como comenta um entrevistado no documentário *To be seen* (2006), de Alice Arnold²⁰.

O que essas intervenções sociais no mundo do grafite depõem sobre a constituição de um regime de visibilidades e legibilidades é o que ressalta desse processo. Cabe às autoridades, às lojas e às grandes corporações anunciantes controlar os usos dos espaços públicos e os fluxos de pessoas, carros, mensagens e imagens a partir de seleções entre aquilo que pode e merece ser visto/lido e o que não deve ser. Evidentemente a publicidade é o agente prioritário de textualização em espaços públicos, pois pode pagar pelos suportes de divulgação de suas mensagens: cobrem-se com textos e imagens grande parte das superfícies das cidades numa verdadeira semiotização econômica do espaço público. Da mesma forma, cabe particularmente à tecnologia de eletrônicos formatar os processos e meios pelos quais os indivíduos devem deixar suas marcas pessoais: fotos, vídeos, *blogs*, etc. (RODRIGUES, 2005).

²⁰ Consideramos como fonte de pesquisa alguns documentários americanos: além do já mencionado *To be seen*, reunimos também o filme *Wild Style*, de Charlie Ahearn (1997) e a trilogia *Graffiti Verite* de Bob Bryan, em que constam *Read the Writing on the Wall* (1995), *GV 2* (1998) e *GV 3: the final episode* (2000).

O grafite-*tagging* usa sem consentimento social essa mesma lógica de criação e propagação de marcas (comerciais e individuais), mas cria marcas que dizem respeito ao universo dessa subcultura e aos seus integrantes, em um processo de semiotização contrastante com o uso comercial do espaço público. Num mundo que exalta a fama e a visibilidade pessoal por meios comerciais e tecnológicos, uma das motivações do grafite pode ser a falta de visibilidade que sofrem as populações e a juventude pobre de periferias (e a baixa autoestima daí resultante), fazendo do grafite um tipo de apropriação indébita da ideologia e dos espaços sociais de construção de visibilidade e fama. Macdonald (2005) trata o grafite como construção de uma identidade virtual desgarrada da vida real que o nome ou *tag* permite, assim como ocorre na internet com os *nicknames*. Essa singularidade virtual, uma vez criada, está lá para ser vista, positiva ou negativamente, oferecendo um substituto visual para o *self* e seu espessamento na vida real.

Até que ponto o grafite ainda “resiste” ou se deixa apropriar pela cultura dominante, eis o que mostra Schlecht (1995) em uma análise detalhada da institucionalização do grafite na cidade de São Paulo. O autor mostra como ao longo das décadas de oitenta e noventa a mídia e os governos do município (especialmente a prefeitura do PT) institucionalizam ou “domesticaram” o grafite. A mídia, por sucessivos estágios de reformulação, indo no final dos anos setenta da mais dura rejeição (grafite como ofensivo, vandalismo) até sua valoração como arte a partir da metade dos oitenta, redesenhando uma nova maneira de o grafite ser recebido pela cultura dominante. Essa reavaliação é consolidada no final dos anos oitenta com a entrada do PT na prefeitura de São Paulo²¹ pela incorporação

²¹ Esse diálogo entre prefeitura e grafiteiros culmina com a defesa inflamada da então Secretária de Cultura Marilena Chauí, ao dizer que o grafite não faz muito diferente da publicidade e da política ao se apropriar do espaço público para fins privados (SCHLECHT, 1995).

de grafiteiros em discussões sobre políticas urbanas e pela nova legislação para determinação de espaços públicos para a prática do grafite. O autor conclui que o grafite, como violação simbólica da ordem social e revelador de desigualdades e contradições, foi recontextualizado de modo a emprestar suporte tácito à cultura hegemônica, enfraquecendo seu impacto social e político, agora a serviço de prefeituras e campanhas publicitárias.

As forças de controle social voltam sua ofensiva a partir de então contra a pichação, que não obedece às regras do grafite, e cuja proliferação parece mostrar que o processo de resistência e os conflitos não se aplacaram, mas mudaram de terreno (SCHLECHT, 1995). A pichação em São Paulo, a que se dedicaram vários livros e artigos de circulação internacional, parece ser hoje reconhecida como mostra da radicalidade vital do grafite, reacendendo sua motivação não comercial e não estética como uma escrita de resistência: “enquanto houver pobreza, haverá pichação”, dizem os pichadores de São Paulo. O grafite pobre de recursos como marca visual insistente de uma pobreza outra, econômica e social.

O grafite como complexo texto-imagem

Cada uma das variedades contemporâneas do grafite poderia ser posicionada assim em relação a um conjunto de critérios que inclui autoria (se produtores são gangues, artistas, indivíduos isolados, categorias profissionais etc.), processos semióticos e estéticos (se compostos por letras, palavras, ícones, cores etc.), particularidades temáticas e informativas, localização e condição material dos suportes, recepção etc. Em um artigo sobre os grafites de marinheiros a partir do início do século XX na França, Marc Derycke (2003) introduz uma série de polarizações que nos ajudarão a pensar as formas

contemporâneas do grafite, a saber:

- Grafites icônicos e grafites escritos: na navegação, a tradição mais antiga é de grafites icônicos que apresenta em geral um protótipo figurativo, enquanto os grafites de marinheiros do século XX são escritos, em maioria, trazendo um nome próprio que atesta de alguma maneira a presença de um autor. O autor considera os grafites icônicos como genéricos/anônimos e os escritos, como particulares;
- Grafites informativos ou comunicativos e grafites sem função comunicativa ou com informação “nula”: referem-se os primeiros aos grafites que apresentam uma informação geral, efêmera ou permanente (como “Vive Staline”) e se distinguem dos grafites que apresentam nomes próprios, em geral de barcos (como “Jean Lesques”), e cuja função é “dar prova” de passagem do barco/tripulação por um “aqui” encarnado no suporte. Estes são considerados signos de identidade;
- Grafites com destinatário particular (compartilha saber prévio e particular) e grafites com destinatário universal;
- Grafites provocadores (visam subclasse de destinatários que acedem ao estatuto de provocados) e grafites que visam ao reconhecimento dos pares (subclasse de destinatários iniciados capazes de reconhecer o sentido);
- Grafites de caráter lúdico e grafites de caráter militante;
- Com relação à materialidade: se feitos com betume ou pintados; se produzidos em suportes preparados e lícitos ou em suportes neutralizados (reciclados);
- Com relação à execução: execução apressada e execução cuidada; com rasuras (o que pode ser mais comum em escritas com a mão levantada) e sem rasuras; ocupando espaço gráfico livre (escrita em expansão) ou restrito (escrita em contenção);

- Quanto ao uso de caracteres: preferência pelas maiúsculas de imprensa para nomes de barcos e cursivas para informação menos significativa.

É curiosa essa observação de Derycke de que os grafites dos marinheiros do século XX quebraram uma tradição de grafites icônicos na navegação desde a antiguidade passando à produção de grafites escritos, que mimetizam nomes e letras (embora sejam feitos em geral por analfabetos) e antecipam de alguma maneira as formas contemporâneas do *tagging*. Também curiosa é sua explicitação de que os grafites escritos dos marinheiros passam a ser interditos exatamente por se tornarem particulares e referirem-se a identidades singulares – de barcos, tripulação e autores – tornando delicada sua interpretação e restritos os destinatários, ao passo que os grafites icônicos com desenhos de barcos e outros protótipos teriam uma interpretação mais acessível e um interlocutor dito universal. A interdição pesaria assim sobre o grafite tanto mais o uso do espaço público é reconhecido para fins particulares.

Seria essa regra válida para o grafite contemporâneo? De fato, reprovam-se por algumas décadas as garatujas, as letras, os rabiscos, os nomes indecifráveis, as mensagens herméticas que o grafite escrito legou ao espaço público: no Brasil, por exemplo, desde os anos setenta quando se alastra a pichação, pesa sobre a prática a reprovação às “palavrinhas curtas, nomes, onomatopeias” daqueles “que não têm o que dizer”, como mostra Fernanda T. Costa Moura (1990, p. 12). O grafite sendo considerado uma apropriação indébita do espaço público quanto mais nega ao verbal a produção de discurso e de sentido:

sem a ‘sombra’ de significado que transforma a escritura em lição e se apropria dela como mercadoria útil (p. 25);

com a ilegibilidade daquelas escrituras que embora fortes não podem ser naturalizadas sob o sentido (p. 02);

não há nelas [nas pichações] nenhum destes elementos (referente, significado) com que se marca normalmente o direito tão abusivo quanto ilusório da realidade sobre a linguagem (p. 25).

A pichação como escrita sem discurso, particular e opaca demais para tocar a receptividade do público em geral, em direção contrária ao desenvolvimento do grafite das últimas duas décadas, em que se observa uma predileção crescente pelas formas icônicas. Nota-se, recentemente, no próprio discurso de grafiteiros, certa tendência a não caracterizar o grafite como apenas constituído por letras e nomes²². As formas icônicas parecem mais toleradas e aceitas no ambiente público e são estimuladas no processo de institucionalização do grafite, colaborando para sua aproximação com outras linguagens visuais (quadrinhos e desenho animado). Mas em sua linguagem complexa o grafite dá provas – ao longo dos séculos e ao longo das últimas décadas – de um processo híbrido de constituição de linguagem, que tira proveito da escrita e do icônico, ora fazendo-os convergir e encontrar-se num espaço de interjogo, ora deixando-se levar pelo icônico, ora pelo verbal, mas sempre em uma zona de contágio que expressa o modo de ser complexo da relação entre texto e imagem.

Linguagem urbana

Revestindo a cidade com uma qualidade *on the edge*²³ – excitação e perigo que expressam bem a vida na metrópole – o grafite incorpora ao gesto ancestral de inscrição em

²² Cf. entrevista em *Graffiti verité 3: the final episode* (2000), de Bob Bryan.

²³ A expressão "*life on the edge*" – "viver no limite" – associada à cultura urbana e ao grafite aparece em Powers (1996, p. 5).

muros a temporalidade acelerada da cidade contemporânea, fazendo com que alguns grafiteiros tornem-se exímios na arte de grafar suas assinaturas com gestos ultrarrápidos e quase imperceptíveis (grafitar o asfalto das ruas enquanto os carros não vêm!). Sua internacionalização dá prova de persistência e relevância na cultura contemporânea: “Talvez ‘Eu grafito, logo eu sou’ fale por um segmento do mundo pós-moderno” (GROSS; WALKOSZ; GROSS, 1997, p. 77). O *tagging* como um “discurso internacional” que manteria certas características específicas através das fronteiras por onde se espraia a prática, sendo capaz inclusive de anunciar outros tipos de discurso que podem vir a se consolidar, com as mesmas especificidades do grafite: simplicidade, visibilidade, permanência.

Por fim, como afirma Derycke (2003, p. 10), o grafite exalta o processo de constituição de um espaço de sentido que faz irrupção em um lugar “onde a expressão escrita ou icônica eram inimagináveis”, por meio de operações de invenção do suporte, ora ganhando espaços não semiotizados ora se reapropriando de superfícies já semiotizadas; o grafite como um importante meio de marcação semiótica dos lugares. Ou, como sugere Moura, transformando a superfície neutra em “espaço social”, o grafite é capaz de mostrar “um outro funcionamento da superfície da cidade (como suporte, como campo de combate, e ao mesmo tempo região de uma liberdade)” (1990, p. 2). Mas essa semiotização do espaço público pelo grafite não se faz sem que se afirme uma tensão entre produção de sentido e irrupção da falta de sentido: lá estão as camadas do grafite e da pichação como extratos de um movimento dinâmico entre produção de escrita para o *socius* e para o ego, para todos e para alguns, para a inclusão e para a divergência.

CAPÍTULO 4

Periferia em atos de escrita

CAPÍTULO 4

Periferia em atos de escrita

O problema é saber em que direção vão os fios que tecem a escrita.

M. FOUCAULT (2002, p. 243)

A publicação dos três *Atos* do caderno *Literatura Marginal* – *A cultura da periferia* pela *Revista Caros Amigos* levantou polêmica no cenário literário do país ao expor o enlace entre literatura e periferia, entre cultura da escrita e populações dela excluídas (pobres, marginais e índios). Leo Ferréz, quem assina os editoriais dos três números, intitulados respectivamente “Manifesto de abertura: Literatura Marginal”, “Terrorismo Literário” e “Contestação”, neles avisa: “é nós nas linhas de cultura, chegando devagar, sem querer agredir ninguém”; “estamos na área, e já somos vários [...] mostramos as várias faces da caneta que se manifesta na favela, pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro” (2003, p. 2; 2002, p. 3).

As revistas reúnem textos de autores diversos, alguns com obras já conhecidas do público, como Paulo Lins (*Cidade de Deus*), Leo Ferréz (*Capão Redondo* e *Manual Prático do Ódio*) e

Plínio Marcos (este tido pelo editor Ferréz como um precursor dessa literatura marginal que propõem); muitos são autores de livros independentes como Alessandro Buzo, Erton Moraes, Edson Véoca, Marco Antônio, Sérgio Vaz, Jocenir; há também MCs, como Cascão, Atrês, Mano Brow, e outros tantos autores são moradores de periferias de vários cantos do país e se engajaram em alguma forma de escrita e ação cultural: “cultura de periferia, feita por gente da periferia e ponto final, quem quiser que faça o seu, afinal quantas coleções são montadas todos os meses e nenhum dos nossos é incluído?” (FERRÉZ, 2004, p. 2). Igualmente diverso é o conjunto dos gêneros que as revistas publicam, entre poemas, crônicas, contos, cartas, trechos de peças, narrativas indígenas, relatos, em geral ilustrados por desenhos e imagens, que funcionam como chave de acesso ao universo temático de cada texto.

É curioso notar pelas metáforas (*terrorismo literário* é exemplo) que o movimento é reação enérgica à longa desigualdade discursiva do país, tornando-se logo objeto da reação não menos enérgica dos críticos. Grosso modo, a crítica jornalística balançou entre anunciar com algum otimismo o que seria uma nova onda cultural, da qual tais atos de escrita são indícios, e, no extremo, denunciar seus propósitos no rol do que seria uma cultura “bandida” que assolaria o país. A crítica literária também compareceu para avaliar sua qualidade literária e parece ter encontrado menos problemas ao acolher tais textos no escopo de uma literatura testemunhal, produzida por pessoas excluídas do meio literário institucionalizado, em torno de vozes e realidades marginais, que ganham então um lugar (em geral, periférico) no mercado editorial.

Se levarmos em conta que tais textos estão relacionados a um intenso movimento literário-cultural que produz na cidade de São Paulo inúmeros eventos, saraus, cooperativas, de nossa parte interessa indagar, com curiosidade, que a escrita nesse caso constitua o objeto de ações e de embates, justamente

neste momento de “abalos epistêmicos” que atingem diretamente a cultura dos livros e do texto impresso, em prol de uma cultura audiovisual dos meios eletrônicos. Quando já se fala de novos suportes para a narratividade contemporânea, como a música, os *shows* e o cinema, que teriam dessacralizado o livro como suporte privilegiado da cultura (ROCHA, 2003), é justamente então que esses autores vêm exigir um lugar para os seus textos, seus poemas, seus contos, suas histórias. Por que tais autores insistem em lutar por um lugar no sistema da escrita, da leitura e da literatura? O que esses atos de escrita nos mostram sobre o papel e as condições da escrita como sistema cultural-midiático na atualidade e de que modo nos revelam processos que revolvem o texto contemporâneo?

Oralidade, escrita e semióticas alternativas

Para pensar melhor o lugar da escrita na cultura contemporânea é importante retomar as críticas que foram feitas recentemente a sua compreensão como sistema imprescindível ao que entendemos por estudo, interpretação, conhecimento – tese defendida na antropologia por Jack Goody (1977), quando fundamenta o contraste entre sociedades mais simples e sociedades mais complexas²⁴ justamente por suas formas de comunicação. Goody postula que a condição prévia a essas diferenças culturais estaria justamente na passagem à escrita: por um lado, a oralidade e as sociedades orais, que experimentam a identidade entre locutor e seu enunciado; por outro, os povos com escrita, que seriam capazes de, ao fixar o dito, distanciar o homem de suas palavras, permitindo seu exame, comentário, estudo e a separação do saber do uso corrente, o *logos* da *doxa*. Segundo o autor, a escrita

²⁴ Termos considerados preferíveis, pelo autor, a sociedades primitivas e civilizadas.

abriria, assim, caminho para o processo de acumulação e sistematização do saber, que implicaria métodos elaborados de aprendizagem, relacionados posteriormente do livro.

A proposição mais geral de Goody, de que a cultura escrita foi decisiva para certas mudanças sociais e cognitivas, foi compartilhada por vários autores, como McLuhan, Olson, Havelock e Ong, os dois últimos no campo dos estudos literários e no esteio de pesquisas como a de Milman Parry que, no início do século XX, encontrou a chave de leitura dos poemas homéricos nas formas artísticas orais que caracterizavam a sociedade de Homero, possibilitando uma nova apreensão da poesia épica e da oralidade primária das sociedades ágrafas.

Mas a ideia mais polêmica de Goody, de que a escrita apresentaria avanço ou superioridade para a capacidade cognitiva humana, não ficou imune às críticas. Mesmo considerando o papel decisivo dessa forma de expressão para o surgimento da história, das literaturas, do estudo da língua etc., entendeu-se mais recentemente, na linguística por exemplo, que não se deve atribuir um valor intrínseco absoluto à escrita, e sim ao fato de as sociedades ditas letradas reservarem-lhe um lugar simbólico privilegiado, inclusive restringindo seu conhecimento a um grupo de indivíduos (MARCUSCHI, 2003, p. 30)²⁵. Principalmente tem-se evitado nessa área tratar a possibilidade da escrita como uma mera tecnologia, atribuindo-lhe o estatuto de uma prática e de um bem sociais, inseridos nas relações econômicas, culturais e também cognitivas de cada época.

²⁵ Outras críticas feitas ao cerne da tese de Goody, que reservaria à escrita os processos de fixação da palavra tornando-os passíveis de interpretação (logo, de estudo, de comentário), mostram que tais processos seriam universais da cultura humana e já se encontravam em gêneros de povos orais, capazes tanto de prezar pela elegância do discurso quanto de fixar a palavra para posterior interpretação. Nesse sentido, seriam certos gêneros discursivos, e não a escrita, os responsáveis pela aparição da interpretação e do comentário.

Assim, por caminhos argumentativos diversos, a ideia de uma supremacia da escrita não é mais sustentada, nem mesmo pelos seus defensores de antes. A tendência hoje é que se veja oralidade e escrita, nas sociedades letradas, como práticas interativas e complementares. Os privilégios/estigmas que se lhes atribuem seriam então relativos a valores sociais historicamente construídos, que precisam ser desconstruídos, como têm feito autores dos estudos subalternos e pós-coloniais, interessados em explicitar a relação entre tecnologias da representação e formas de dominação:

A ordem epistemológica moderno-colonial também implica a lógica de sua representação. O privilégio outorgado à escrita frente a uma assumida imediatez da oralidade (já desconstruída por Derrida) é uma concepção ocidental que foi confirmada pela experiência da conquista [...]. Dela se deduz a ideia de que a capacidade crítica de pensar nasce da metodologia reflexiva da escrita. Esta lógica precisa ser repensada tanto a partir da desconstrução e da descolonização dos processos de reflexão crítica, como também a partir do uso dos sistemas semióticos alternativos, visuais, audiovisuais e telemáticos (WALSH; SCHIWY; CASTRO-GÓMEZ; 2002, p. 13).

É nesse contexto de discussões que muitos autores próximos à crítica pós-colonial e aos estudos culturais têm se dedicado à análise da literatura testemunhal, dos filmes indígenas, de uma estética das diásporas e de toda uma variedade de obras e de semióticas que tradicionalmente estiveram relacionadas à cultura popular e à doxa. Desfazer a fronteira entre saberes populares e conhecimentos considerados legítimos tem sido uma das frentes de movimentos intelectuais importantes do nosso tempo.

Entretanto, os autores dos atos de escrita em análise – autores tidos como subalternos, que se consideram “marginiais” – quando insistem na escrita, parecem reconhecer não só o

valor socialmente atribuído ao universo da escrita, desejando legitimamente dele desfrutar, mas mostram também encontrar na escrita um lugar de criação cultural, que oferece possibilidades de resistência e crítica.

Imagem e escrita crítica

Interessado pelas “características da literatura contemporânea em relação à nova realidade midiática dominada pela imagem eletrônica”, Schollhammer procura no amplo estatuto da leitura na época da imagem uma resposta a sua indagação literária. Se, por um lado, atesta “a superioridade contemporânea da representação visual quanto à eficiência de divulgação e impacto sensível sobre o público”, por outro, para ele “nada indica que os meios visuais estejam substituindo o livro [...] divulgado continuamente pelo cinema e pela televisão que de seu lado precisam, cada vez mais, da inspiração literária” ([s.d.], p. 20-21).

Para esse autor, o problema que se coloca para a escrita literária se dá em outro ponto de conflito: entre a palavra capaz de evocar imagens mentais de importância singular para o sujeito e a avalanche de imagens exteriores pré-fabricadas, veiculadas pelas mídias, e que distrairiam o processo de conscientização na recepção literária e a própria potência da imaginação. Essa avalanche de visibilidade, como conceitua, acaba nos condenando a “uma proliferação cada vez maior de imagens até um grau de onipresença que acaba convertendo a imagem visível na opacidade de uma realidade imagética indecifrável” (SCHOLLHAMMER, 2003, p. 90).

Poderíamos indagar inicialmente como tais atos de escrita se portam diante dessa “tendência entrópica da imagem” e parece ser uma constante entre autores aí publicados a

denúncia a uma “televisibilidade”, a valorização de uma fulguração midiática que não muda o estado de coisas:

Programa acabado [...] Circo acabado e tudo volta ao normal, como se nada tivesse acontecido [...] A revolução não será televisada (MANO BROWN, *Ato II*, p. 13).

Tentar criar nessa massa o hábito de leitura, fazer o pessoal desligar um pouco a televisão (ALBUQUERQUE, *Ato II*, p. 4).

Parecem estar tais escritos na direção de uma criação coletiva que não caminha pelas pernas da cultura hegemônica e de seus pressupostos de circulação de bens culturais. A cultura de periferia que pretendem reativar nos seus escritos parece voltar-se a valores que confrontam os do consumo e da mídia; sair da passividade e do lugar de evasão a que o consumo de imagens televisivas nos leva, pela leitura, pela escrita: “Obrigado, meu Deus [...] pela saúde, pelo sorriso dos meus irmãos, pela escrita, o papel, a caneta e a consciência” (SACOLINHA, *Ato III*, p. 29).

Tais valores não parecem convergir para um dos traços que Ladagga (2002, p. 19-20) aponta como tendência da literatura, e que estaria presente em toda a escrita literária da modernidade: sua virtude crítica, a exceder o espaço das práticas cotidianas? Sem querer entrar no mérito literário dos textos dessa literatura marginal – para o que deveríamos considerar os outros traços propostos por Ladagga, como alta densidade semântica, grande complexidade formal e capacidade interruptiva, a “oferecer uma experiência singular de intensidade” (p. 18) – gostaríamos de neles apontar essa vontade crítica, mesmo sabendo que a escrita literária, como reconhece Foucault, já nos anos setenta dava sinais de ter perdido o caráter de cena ampliadora de um intolerável que a sociedade em outras escolhas queria fazer calar (2002).

Mas, segundo Jacques Rancière (1995), a predestinação da

literatura seria justamente essa: viver a contradição de, por um lado, cumprir seu destino platônico de constituir um discurso do alto em solidariedade e legitimação a uma comunidade de desiguais, mas, por outro, deixar-se percorrer por uma inquietação que gostaria de conjurar, ao escapar para mãos a que não estaria 'destinada'. Guerra da escrita, das armas que não ferem:

É assim que as coisas se passam quando os escritores consagrados respondem com um apadrinhamento ambíguo às solicitações desses colegas inesperados que são os escritores operários. Estes não são com efeito simplesmente epígonos inofensivos. Quando se apropriam da língua elevada do poema e dividem seu tempo em duas partes, uma do trabalho diurno da ferramenta com que ganham o pão e outra do labor noturno da caneta que dá a verdadeira vida, eles transformam a divisão do sensível em que também se apoiava o estatuto do poema (1995, p. 16).

Escreve um de nossos autores marginais:

Há algum tempo escrevo poemas com as mesmas mãos com que trabalho de ajudante de pedreiro. Pra muita gente pode parecer exótico, pode parecer surreal. Mas o que tem de estranho? Pobre não tem sensibilidade? Não pode escrever, desenhar, pintar, interpretar? (ALBUQUERQUE, *Ato II*, p. 4).

Ora, que acomodações da escrita e do sensível se balançam quando se enuncia no espaço do poema um dia que se colore de vermelho como o dia-carnificina, imagem de um intolerável que ronda a atualidade brasileira trazido à luz pelas mãos de Edson Veoca, morador da Cidade de Deus, no poema "Há chacina" (*Ato I*, p. 14):

Ninguém ousa,
Mas há uma fala
na esquina

Dia carnificina.

Pernas mudas
Olhos tesos,
Entrou na igreja
Dona Enedina,
Dia carnificina

Um vento esfolado
Forma um rio na via;
É sinal de uma sina,
Dia carnificina

-Vamos menino!
Entra logo,
E chama sua irmã Cristina
Dia carnificina.

Num apartamento, nos Apês,
Seis corpos cercados, pela PM, na adrenalina.
Rezou-se um credo, fechou-se uma cortina.
Dia carnificina.

A bala calou a fala.
A mão dum guarda avançando a um guarda-chuva
Obedece ao comando da mente
(Coisa que parece de rotina)
Dia carnificina.

A ponta do guarda-chuva
Fura uma dúzia de olhos
- É muita maldade... Minha Santa Josefina!
Dia carnificina.

Os sangues formaram um rio,
Apagaram risos, deixaram rastros.
-Acabô. Limpa logo tudo isso!
-Lava o chão com creolina.
Dia carnificina.

Nó na garganta. Solução travado.
Alguém desejou bem-feito
Em surdina.
Dia carnificina.

Não haverá movimento na favela.
Um tiro fuzilou a luz do poste.
Num barraco,
Acendeu-se uma lamparina.
Dia carnificina

Fecham mercados, escolas
Farmácias, biroschas
E, até mesmo, a falsa oficina.
Dia carnificina.

O que fazem essas escritas não é tornar mais suportável esse intolerável (não o domesticam), mas parecem agigantar figuras e fulgores que de outro modo permaneceriam imperceptíveis, mesmo quando são objetos de circulação ampla na mídia: imagens do menino de rua que se torna gigante na arte de sonhar (e matar), do pai honesto que sacode o crânio “para afugentar os gritos deste cotidiano”, desse dia que se colore de vermelho, o dia-carnificina. Não estaria recolocada aqui a condição da enunciação literária de tender a dizer aquilo que não se diz em outros tantos enunciados?

Textualidades contemporâneas

Tais atos de escrita parecem proceder, assim, de uma estratégia singular de reinvenção da relação da escrita com os demais processos de produção de cultura e de formas de vida, reconfigurando o próprio papel da escrita no conjunto das formas semióticas. Tal compreensão decorre de um entendimento mais amplo de que no universo das periferias brasileiras, do qual tal literatura marginal é fruto, estão em ação usinas multiculturais e multisemióticas, que põem em ação processos de criação disruptivos em meios de expressão diversos, revitalizando formas e processos de textualização, seja o grafite, a escrita, a canção e outras formas culturais, que veremos nos próximos capítulos. Não há como negar hoje o papel revitalizador que tem a cultura periférica na música, nas artes, na educação, na política e em vários campos da vida social. O procedimento na escrita parece configurar a busca de novos lugares e modos de escrita, de novas relações entre escrita e formas sócio-culturais, entre escrita e vitalidade social.

Parece estar em ação aqui a construção de uma textualidade capaz de criar e conservar sensações e visões que, pela persistência, venham a tensionar as cartografias bem sedimentadas dos afetos e percepções enrijecidos de um país que, condenando essa cultura ao silêncio, acaba por ser vítima da própria mutilação histórica e cultural. Persistir no entendimento do jogo de forças que nos atravessa e forjar uma nova sensibilidade, persistir na atividade, seja pela escrita, pela leitura, pela produção de vetores de intensidade que circulem pela comunidade na revitalização de uma cultura de periferia, persistir na integração dessa cultura à história: “quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura” (FERRÉZ, 2002, p. 2).

Um pouco como o personagem histórico Menocchio, de Carlo

Ginzburg (2004), encontra na leitura viabilizada pela tecnologia da imprensa o meio de revitalizar a cultura popular oral e sua cosmogonia materialista de queijos e vermes, esses escritores contemporâneos, dos muros e dos livros xerocados, e que têm sido terminantemente desapropriados de sua vitalidade criadora, deixam entrever nessa produção incessante o que poderia ser um sinal de uma nova relação com o texto: ao aceitarem o desafio de produzir textualidades na proximidade da imagem, em mesclas com a oralidade e sobre os muros, parecem experimentar um tipo de saída para o impasse do texto contemporâneo, que se confronta abertamente com novos suportes e novas superfícies, não garantidas pela interioridade do livro, mas que o obrigam a reinserir-se abertamente no mosaico sociocultural contemporâneo.

Se essas investidas terão força para arranhar o sistema da escrita e, mais particularmente, da escrita literária, é algo que ainda não sabemos. Mas se o gesto de escrever compõe a partilha do sensível que dá forma à comunidade, como quer Rancière, esse gesto inaugural da literatura marginal recria, como no texto *Nóis*, de Catia Andréa Cernov (*Ato III*, p. 22) um novo contorno para um *nóis*, povo brasileiro:

povo sangue bom! Porque chegará o dia em que os outros se queimarão em suas próprias fogueiras de vaidades. É *nóis*, os bestas e vagabundos aqui, despertaremos um tal de "Gigante Adormecido". E, com certeza, plantaremos e produziremos para alimentar o mundo. Não como os outros... mas como *nóis*.

CAPÍTULO 5

A canção em tempos de *rap*

A canção em tempos de rap

Ao estudar a canção popular, algumas pesquisas têm ressaltado os elementos ou traços essenciais que fariam parte dos mecanismos de identidade da canção e que seriam determinantes em sua recepção pelo público ouvinte. Nessa direção, a canção é definida por Nelson Barros Costa (2002, p. 107) como “um gênero híbrido, de caráter intersemiótico”, como “uma peça verbo-melódica breve, de veiculação vocal”. Esses termos retomam a definição proposta por Luiz Tatit, ancorada nos elementos letra e melodia, que funcionariam como balizas para estudarmos a canção e que nos permitiriam reconhecer, de uma versão para outra (mesmo com diferentes intérpretes e arranjos), que se trata de uma mesma canção²⁶.

Neste trabalho pretendemos investigar, à luz de abordagem textual-discursiva em diálogo com explorações culturais, expansões possíveis para o estatuto genérico da canção a partir de experiências da música urbana próximas ao universo do *hip*

²⁶ Referimo-nos às pesquisas de Luiz Tatit, tal como apresentadas por Sheyla Rodrigues de Almeida May (2000) e Júlio Diniz (2003).

hop e do *rap*, que parecem incitar uma necessária ampliação dos limites teóricos para que o estudo da canção possa acolher as mais diversas experiências musicais contemporâneas.

Canção e discurso cultural

Em uma detalhada pesquisa sobre a canção “Mesmo que seja eu”, Sheyla May (2000) percorre uma indagação que parece sugerir algo de interessante para uma teorização da canção: o que ocorre quando essa canção é cantada por Erasmo Carlos, Ney Matogrosso ou Marina Lima, isto é, por intérpretes que, com suas performances, colocam em jogo a relação entre sexo, gênero e sexualidade. Cada interpretação parece produzir efeitos contextuais distintos, e especialmente o refrão “você precisa de um homem para chamar de seu, mesmo que esse homem seja eu” ganha a cada versão variantes contextuais, valendo-se, entre outros recursos, de efeitos de sentido ativados pela relação entre dêiticos e enunciadores.

É justamente este o ponto da crítica que faz Júlio Diniz à definição de Tatit, que privilegiaria os elementos invariáveis em detrimento do uso efetivo e da realização concreta. Diniz é levado a sondar uma definição “discursiva” da canção – e não linguística –, que levantaria “a discussão de elementos fundamentais para a compreensão de sua condição de *discurso cultural*, como as variantes contextuais de produção e recepção” (DINIZ, 2003, p. 122).

É curioso perceber o alcance dessa dimensão discursiva no universo do *hip hop* e do *rap*²⁷. Tratando-se de um estilo

²⁷ O *rap* é hoje um estilo musical transnacional, que faz parte de um movimento maior, o *hip hop*, e que inclui uma série de outras formas de expressão além da música: grafite, filmes, documentários, os duelos, um visual próprio e um modo (ou modos) de pensar a vida, a sociedade, a política, a violência. Sua música baseia-se na fala rimada e ritmada; *rap* é uma sigla formada pelas iniciais de ritmo e poesia.

que poderíamos chamar de realista (estamos longe da romantização dos morros, como no samba), a figura pública do cantor, sua performance e conduta, sua “atitude”, são fundamentais para a recepção e interação da canção com público. Cada canção é a narrativa de uma forma singular de viver da qual o *rapper* é o experienciador e enunciador por excelência, a ponto de não ser comum que *rappers* venham a executar uma canção que não tenham composto, não sendo comum a figura do intérprete.

Nas apresentações de lideranças musicais de periferia em shows realizados em comunidades populares – como nos shows do Projeto Conexões Urbanas, organizado pela prefeitura do Rio de Janeiro em parceria o Grupo Cultural AfroReggae – é curioso perceber como através das rimas, do ritmo e da enunciação vigorosa dos *rappers* revitaliza-se e dignifica-se a existência nessas comunidades. Embalados pela canção-discurso, parece se processar uma transformação de objetos em sujeitos do discurso, como bem coloca Ivana Bentes (2003).

No Brasil, temos os Racionais MC’s como grande expressão do *rap* nacional, cujo CD – *Sobrevivendo no Inferno* – foi considerado pelo músico e pesquisador José Miguel Wisnik um dos acontecimentos mais importantes surgidos na música brasileira dos últimos anos²⁸; o que não é pouco para nos despertar a atenção. Há muitos outros nomes de expressão, mas é bom lembrar que o movimento se dissemina em muitos grupos iniciantes na cultura *hip hop*, que aglutina uma importante força poético-política, como ressalta Luiz Eduardo Soares (2003, p. 6):

²⁸ Em debate no Encontro Nacional de Pesquisadores em MPB, na Uerj, Rio de Janeiro (2001).

Os brasileiros temos o privilégio de contar com a energia guerreira da juventude, de parte dela, investida na edificação de uma genuína cultura da paz: o hip-hop. Ela está aí, cheia de força, se articulando na dança, no grafite e no rap. Som, imagem e movimento. Corpo, espaço e ritmo. Um universo de valores e reflexões, o duro aprendizado das ruas, a sabedoria tecida de uma voz a outra por novas lideranças, instaladas no coração do Brasil mais pobre, geralmente negro.

A Banda AfroReggae é um maravilhoso exemplo de militância discursiva, musical e política. A Banda é a base do Grupo Cultural AfroReggae, surgido em meio à chacina na favela de Vigário Geral, em 1993, que tem se destacado em inúmeras frentes de atuação junto a comunidades populares, com atividades que vão desde programas de rádios, jornais, oficinas diversas, *sites*, projetos sociais, além de mobilizar outras sub-bandas musicais (Banda AfroReggae II, Banda AfroSamba, Banda AfroLata), em uma riqueza cultural imensa que funciona como uma verdadeira incubadora de talentos e de existências mais dignas.

Mas assistir a um show da Banda AfroReggae e também escutar o CD são convites a sair dos trilhos da percepção musical através das fórmulas da identidade, principalmente com relação ao estilo: não é *reggae*, como sugere seu nome, mas também não é *rap*, *funk*, samba. Cada canção apresenta uma grande diversidade rítmica e sonora, compondo um *multiestilo*, que Hermano Vianna denominou como música-barraco, “construída com uma variedade estonteante de elementos” como a própria favela com sua “sinfonia de infinitos pontos de escuta” (2001, p. 11-12). Ouvindo e vendo a Banda AfroReggae estamos longe de um regime de hierarquia sonora monofocal em que a voz, como centro da emissão sonora, é acompanhada pelos instrumentos. São vozes, instrumentos, tambores, *scratch*, ruídos de todos os tipos

que compõem um regime sonoro plurifocal: uma autêntica militância musical que parece também extrapolar os limites em que reconhecemos a canção.

A canção nos tempos do *rap*

Os pesquisadores que buscam elementos para caracterização do gênero canção parecem já ter percebido que uma definição de canção baseada no conjunto mínimo letra-melodia apresenta problemas quando diante do *rap*. Nelson Barros da Costa, ao mostrar os elementos caracterizadores do gênero canção, lembra que se fixamos a melodia e os padrões entonacionais como balizas para definir a canção, podemos ter problemas para abrigar, sob esta definição de canção, o subgênero *rap*, em que a melodia é colocada de lado em prol da letra e do ritmo, e em que “a fala cantada é substituída ou conjugada com uma fala rimada e ritmada de acordo com certos padrões” (2002, p. 108). E sabemos que há mesmo tipos menos comerciais de *rap*, como o *gangsta*, que se distanciam mais ainda da melodia. Assim, sugere o autor que essas balizas conceituais da canção sejam extremamente flexíveis, para que não se restrinja demasiadamente o campo de objetos abrigados sob o rótulo canção, “sob pena de se ter uma visão abstrata da realidade da canção” (p. 8).

Afora o problema da melodia, o *rap* também coloca alguns problemas para a ideia de *letra* como elemento constituinte e identificador da canção. Embora os elementos verbais ou textuais estejam evidentemente presentes no *rap*, o estatuto da *letra de música* parece encontrar algum desvio aí, havendo muitos indícios de que o *rap* contorna a ideia de acabado da *letra*. O *rapper* Marcelo²⁹, da Banda Dughettu, do Rio de

²⁹ Comentário feito em entrevista feita à pesquisadora em 2003.

Janeiro, por exemplo, diz que é comum que o texto da canção seja composto em um processo aberto e contínuo que inclui várias execuções e apresentações da canção, e pode, mesmo depois que se consagra uma forma, sofrer diversas alterações, inserções de expressões (os ruídos, que quebram o ritmo da fala rimada) ou frases. Outro indício de que a letra como forma acabada não é um elemento estável nesse universo é a cultura do improviso, que se pratica em encontros ou festas, nos chamados duelos, em que dois *rappers* se desafiam a “rimar” melhor, com o fundo de uma base rítmica, sendo escolhido pelo público o que melhor se desempenha. E ainda um último indício do descompromisso com relação à letra é o fato de alguns CDs de *rap* não trazerem as letras das canções no encarte.

No caso da Banda AfroReggae e de suas canções, percebe-se também uma evitação da voz como centro focal de veiculação da canção. Os múltiplos elementos e relações que compõem a canção (verbais, rítmicos, melódicos, instrumentais, eletrônicos etc.) não parecem mais convergir sob o comando vocal. Mas instaura-se um regime sonoro em que os diversos elementos tendem a uma divergência não excludente, criando intensidades e contrastes vigorosos, que, nas palavras de Vianna, “pretende substituir o modelo de ecologia sonora vigente no Rio de Janeiro: a monotonia do regime do terror (onde o barulho do tiro era o imperador, subjungando qualquer outro som) dá lugar à diversidade plurifocal da paz democrática” (2001, p.11). Esse tipo de sonorização plurifocal que caracteriza o multiestilo da Banda AfroReggae parece ser também encontrado em outras experiências musicais recentes, como no movimento *mangue-beat* de Recife e parece mesmo caracterizar uma tendência da música brasileira recente, com suas novas misturas de meios acústicos e eletrônicos, regionais e transnacionais.

A canção fora dos trilhos da identidade não deveria ser, portanto, definida por meio da operação de eleição de termos essenciais e constantes – seja letra-melodia ou quaisquer outros traços postos para sua identificação –, mas poderia ser pensada como um agenciamento sonoro aberto à reinvenção de seus elementos e de suas relações, o que não torna cada novo experimento musical (como o caso do *rap*) uma ameaça aos contornos previamente definidos e pressupostos. Poderíamos pensar a canção como um híbrido que articula, reinventando sempre os modos de articulação, elementos das mais diferentes naturezas (partes linguísticas, poéticas, instrumentais, musicais...), um *continuum* de formas e intensidades que não se deixaria subordinar aos elementos que localmente privilegia, em função de necessidades expressivas, permanecendo assim no terreno de uma conceituação aberta, capaz de acolher diferenças constantemente trazidas ao cenário da música nos diversos contextos culturais. Esta conceituação, que pretendemos aproximar do universo da canção, pode ser entrevista em páginas de Deleuze e Guattari quando tratam da música, em que “um imenso coeficiente de variação afeta e arrebatada todas as partes fáticas, afáticas, linguísticas, poéticas, instrumentais, musicais, de um mesmo agenciamento sonoro” (1995, p. 40).

As vantagens de não limitarmos a análise da canção a constantes fixas e válidas para todos os subgêneros e estilos podem partir da própria teoria dos gêneros discursivos: como formas enunciativas em estreita relação com a vida cultural e social, os gêneros não deixam de produzir variações no espaço-tempo e não devem ser tratados como fórmulas prontas, sob pena de criarmos em nossa análise o ambiente coercitivo que alguns autores criticaram na perspectiva dos gêneros literários.

Dois recados finais que valem como pressupostos de toda essa reflexão: o fato de pensarmos a canção não apenas

como objeto cultural situado na esfera do entretenimento para situá-la na esfera propriamente artística, estética e culturalmente em sintonia com a literatura, o cinema, o teatro e as artes plásticas (nisso concordando inteira e literalmente com as palavras de Favaretto (2001, p. 6); e se já nos livramos de um primeiro conceito limitador, teríamos que recolocar mais adiante as barreiras de um segundo problema conceitual: aceitar que a música brasileira se fez e se faz, especialmente em tempos de mundialização, de trocas culturais intensas, através das quais muitas vezes é possível recompor e revitalizar as formas nacionais e regionais.

CAPÍTULO 6

Movimentos culturais nas periferias
do Rio: potencialidades do cultural

CAPÍTULO 6

Movimentos culturais nas periferias do Rio: potencialidades do cultural

Entender as condições e as relações da produção de cultura e política no cenário contemporâneo para aí situar movimentos urbanos que irrompem nas periferias brasileiras, eis o que de modo bem geral nos mobiliza neste texto. Mais especificamente, pretendemos investigar as atividades de grupos culturais que vêm se destacando nas favelas do Rio de Janeiro e indagar de que modo o desenvolvimento de estratégias culturais envolvendo cooperação, criação artística e educação potencializa a emergência de espaços de resistência em meio às condições de escassez de direitos que lhes reserva a sociedade brasileira.

Curiosamente as duas iniciativas culturais que analisaremos estão localizadas em favelas do Rio de Janeiro de algum modo destacadas como cenário de conflitos e violências: a comunidade de Vigário Geral, palco em 1993 de uma das piores chacinas no Brasil, hoje passa a ser cada dia mais conhecida como sede do Grupo Cultural AfroReggae – GCAR; Cidade de Deus, internacionalmente conhecida (injustamente, para muitos) pela violência do tráfico tal como foi mostrado pelo

filme *Cidade de Deus* (2002), é atualmente a sede da Cufa – Central Única de Favelas. No primeiro caso, do GCAR, temos a formação por membros da comunidade de uma usina cultural no coração da comunidade, iniciada pela mobilização de seus membros em torno de um projeto compartilhado de atividades em frentes diversas (música, jornal, educação). No segundo caso, da Central Única de Favelas, temos a criação de uma entidade nacional, a partir de demandas e esforços de jovens de várias favelas do Brasil, cujo esteio é MV Bill, ativista e *rapper* consagrado oriundo da comunidade Cidade de Deus.

Para tratar dessa resposta afirmativa – a promoção dessas ações socioculturais – à continuada produção e reprodução de precariedade social, iremos levantar algumas das condições negativas a que tais ações respondem: novas e antigas condições de pobreza e de naturalização da exclusão, que garantem a percepção corrente de serem as favelas locais de baixíssima produtividade (mão de obra desqualificada, informalidade e precariedade), enclave de pobreza, tráfico de drogas, violência (250 jovens exterminados por mês no Rio) e ônus social, incapaz de gerar riqueza e conhecimento. Em seguida, vamos descrever as atividades desses grupos para então discutir as potencialidades desses movimentos culturais de iniciar novas práticas sociais e políticas, reforçando o entendimento da *Articulação Latino-Americana: Cultura e Política* (ALACP), uma nova rede envolvendo grupos de vários países da América Latina, marcada pela percepção de que a cultura é um fator importante de mudança social em nossos países.

Periferia, pobreza e produtividade

Em um número “recente” da revista *Multitudes* sobre periferias, Judith Revel (2007) analisa a revolta da população

pobre de Paris em 2005, procurando entender a população dos subúrbios parisienses como tendo sido forçada a tornar-se “improdutiva”: pelo fechamento das fábricas e a consequente diminuição de demanda de mão de obra não qualificada; e pelas barreiras ao transporte e à educação que bloqueiam sua qualificação e consequente possibilidade de entrada no regime pós-fordista de produção. A produção negada torna-se naturalizada e a periferia torna-se o lugar da não produção ou da improdutividade. A partir daí, conclui a autora: “negamos-lhes (às periferias) esta outra produtividade – social, cooperativa, lingüística, subjetiva – da qual ela é, contudo, rica” (2007, p. 166). Para entender a composição sociopolítica das novas lutas nesse cenário francês, foi criado o fórum permanente *Seminário devir-periferia: subjetividade política e redes metropolitanas*, do qual a autora faz parte, em um esforço de “reflexão coletiva sobre as formas emergentes da política nas metrópoles contemporâneas”³⁰ e principalmente das novas subjetividades políticas nesse cenário.

Se no considerado mundo economicamente desenvolvido o fechamento das indústrias e a passagem ao capitalismo globalizado criam sulcos mais fundos de pobreza, abrangendo populações que forçosamente serão excluídas das condições de acesso aos novos postos de trabalho, consideradas então improdutivas, o que esperar da pobreza nos países considerados economicamente não desenvolvidos? Segundo Anibal Quijano, após três décadas de capitalismo neoliberal e como resultado dos programas impostos aos países endividados, os indicativos da América Latina mostram a mais alta taxa de desemprego, de precarização das condições de emprego – aumento da economia informal e de todo tipo de servidão pessoal – e a maior porcentagem de pobres da

³⁰ Citação de trecho do site do *Seminaire Devenir-Banlieue: subjectivité politique et réseaux métropolitains* 2006-2007. Disponível em: <<http://seminaire.samizdat.net/spip.php?article172>>. Acesso em: 26 abr. 2007.

história (QUIJANO, 2004). Resultados numéricos desses sucessivos processos de empobrecimento no Brasil³¹: hoje existem no país 30 milhões de pessoas em situação de precariedade, incluindo 12 milhões de desempregados e 15 milhões de pessoas no trabalho informal.

Mas obviamente essa situação de empobrecimento e de guetização no Brasil, percebida como improdutividade, é fruto de um processo histórico multissecular, enraizado no Brasil colonial. Foram 300 anos de colonização do país, 400 anos de escravidão e um arraigado legado colonial, baseado em racismo e exclusão racial. Como afirmam Cocco e Negri (2006, p. 58), o racismo é a “cobertura cultural de um processo de inferiorização (discriminação) destinado a alimentar o mercado de trabalho”, na base da estratificação social. Mas, travestido no mito da democracia racial e da fusão das raças, o racismo no Brasil encontra um modo de negar a si próprio, à desigualdade produzida e às necessidades e lutas da população discriminada e excluída³².

Mas paralelamente aos números da catástrofe social na América Latina e no Brasil, percebe-se que se consolidam a contrapelo formas de resistência e *reexistência*, manifestando-se de diversos modos, inclusive pela eleição de governos antiliberais. De um ponto de vista de processos moleculares e difusos, Aníbal Quijano aponta na América Latina a formação de “nova subjetivação social”, de “novos sujeitos sociais, com reivindicações, discurso e formas de organização e mobilização novos” (2004, p. 19). De modo geral, tem sido destacado também o fato de que na América Latina contemporânea “os

³¹ Números obtidos de artigos de Raúl Zibechi, extraídos de <www.sincensura.org.ar> e <www.lafogata.org>. Acesso em: 29 mar. 2007.

³² Mas é interessante também notar como esse paradigma biopolítico da mestiçagem na construção dos estados nacionais da América Latina responde a uma lógica mais ampla que é europeia em sua gênese e que tem como motor o modo pelo qual negros, índios e mestiços foram construídos como “outros”, inferiorizados e passíveis de exploração e opressão.

novos pobres urbanos parecem ter concluído que sua situação de marginalização não será resolvida por nenhum Estado nacional e se colocaram a postos para trabalhar para assegurar a sobrevivência cotidiana” (ZIBECHI, 2005, p. 2).

Os movimentos culturais urbanos que aqui tematizamos também partem da percepção de que a situação de precariedade – desemprego, marginalização e violência – não será transformada sem o envolvimento dessas populações na criação de novas relações sociais e de políticas públicas. Infelizmente a sociedade brasileira tende a desconhecer ou a não dar devida atenção à ação desses grupos de ação sociocultural que se multiplicam pelo país, inclusive tal desconhecimento deu título ao evento *Um Brasil que desconhece o Brasil – ações que transformam*³³. No entanto, o que parece ser gerado pouco a pouco via produção cultural alternativa é a irrupção de um processo de subjetivação que carrega um fulgor de vida e de dignidade, em meio à produção maciça de mortes, indignidade e sofrimento nas periferias pela lógica cruel de dispensabilidade de vidas humanas. Inclusive esses movimentos urbanos vêm encontrando ecos e empatia em outros movimentos sociais, como o MST, que afirma e sustenta o vínculo com os movimentos urbanos, especialmente com a juventude pobre. Sobre os jovens de periferia e o movimento *hip hop*, comenta o líder do MST, João Pedro Stédile:

os desempregados urbanos têm em maioria estudos secundários e completos e 'é possível que construam novos movimentos' [...] o *hip hop* [...] é um movimento que, com base cultural, aglutina jovens pobres, negros e mulatos das periferias que têm idéias na cabeça [...]. E nós temos que nos relacionar com eles (STÉDILE, apud ZIBECHI, 2007, p. 4).

³³ Realizado em 16/08/2007, na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, com a participação de Zuenir Ventura, Daniel Munduruku e Hermano Vianna.

Ação cultural nas periferias

Revisaremos brevemente as atividades dos dois grupos em questão, de modo a amparar nossa análise interconectando criação cultural e práticas políticas. Tomamos como fonte os *sites* dos dois grupos³⁴ e um conjunto de textos oriundos do que poderíamos chamar uma imprensa alternativa que vem dialogando diretamente com esses grupos culturais (as revistas *Caros Amigos*, *Le Monde Diplomatique Brasil*, *Ocas* etc.).

Grupo Cultural AfroReggae

O Grupo Cultural AfroReggae surgiu em 1993, mesmo ano da chacina de 21 inocentes na favela de Vigário Geral, como Núcleo Comunitário de Cultura, com a oferta de oficinas de percussão, dança, capoeira e os objetivos de promover uma “intervenção mais direta junto à população afro-brasileira” e oferecer “uma formação cultural e artística para jovens moradores de favelas de modo que eles tivessem meios de construir suas cidadanias e com isto pudessem escapar do caminho do narcotráfico e do subemprego”³⁵. Em mais de uma década, o AfroReggae vem consolidando esse propósito em várias frentes de ação cultural: pela formação e profissionalização de uma banda oriunda desse projeto cultural, que serve como eixo e modelo de sucesso artístico e projeto social, a banda AfroReggae; pela multiplicação de diversas oficinas e atividades em que a música é o foco, gerando múltiplas bandas (AfroLata, AfroMangue, AfroSamba etc.); pelo desenvolvimento de outras atividades, circo, teatro, que geram por sua vez trupes e grupos que se apresentam regularmente e que deslancham eventualmente a carreira de talentos e novos artistas.

³⁴ <www.cufa.com.br> e <www.afroreggae.org.br>.

³⁵ Citação de trechos do *site* do AfroReggae, *Seção História*, p. 1. Disponível em: <www.afroreggae.org.br>. Acesso em 31 mar. 2007.

Afora as oficinas e subgrupos (em um total de 13), que são o forte da ação sociopedagógica do GCAR em suas bases (Vigário Geral e Cantagalo), o grupo tem desenvolvido projetos diversos de ação e intervenção mais ampla nas periferias do Rio de Janeiro, muitas vezes em parceria com a prefeitura, como é o caso do Projeto Conexões Urbanas, que leva a favelas e a regiões de risco da cidade oficinas culturais e shows de grande qualidade nos fins de semana. Ainda o projeto de oficina de percussão para a Polícia de Minas Gerais é outra parceria com instituições estaduais que parece potencializar a ação do grupo em direções inusitadas, rompendo barreiras dentro e fora das favelas na promoção de uma revitalização de coletivos que têm sido postos à margem da sociedade.

Nos textos dos *sites* do AfroReggae aparece claramente a vinculação entre envolver-se com o fazer cultural e artístico como forma de escape ao tráfico, à morte e à indignidade pelo acesso a novas possibilidades de vida via cooperação e solidariedade. É o primeiro fio que podemos puxar desse agregado de forças em ação que é o AfroReggae: a luta pela vida. Quando enunciam seus propósitos, está lá claramente a condição de risco pessoal em que se encontram os jovens nas favelas das grandes cidades brasileiras. Como dissemos antes, aproximadamente duzentos e cinquenta jovens, a maioria negra, morrem por mês no Rio de Janeiro por conflitos entre traficantes ou com a polícia, ajudando a fazer do Brasil o terceiro país em mortalidade de jovens: “se eu morrer nascem mais dois”, enuncia um dos meninos do tráfico no documentário da Cufa³⁶. Números que aproximam a vida nas favelas do Rio daquelas que se esvaem em lugares de guerra, de severas doenças, de fome e de sede, e que foram retratadas como parte de um sistema global de geração de vidas

³⁶ Dados do centro audiovisual da Cufa mostram que ao longo dos nove anos de filmagem do documentário *Falcão – Meninos do Tráfico* (1998-2006) 16 dos 17 falcões entrevistados morreram, 14 em apenas três meses.

dispensáveis (*disposable people*) pela produção e reprodução de miséria humana e social. É por isso que o primeiro ato do AfroReggae é, pela inclusão em projetos culturais e artísticos, garantir a vida. Viver é aqui o ato inicial de resistência à produção social de mortes nas periferias brasileiras. E não a vida desnuda de qualidades, mas a vida criativa, talentosa, estética, transformando subjetividades que caminham a passos rápidos para a morte em agentes de reconstrução da dignidade humana.

Cufa – Central Única das Favelas

A Central Única das Favelas surge em 1998 de encontros entre jovens de várias favelas do Rio com propósitos bem próximos aos do AfroReggae – ser um polo de produção cultural, de formação e de inclusão social –, mas com uma estrutura distinta, pois se realiza como uma organização nacional e porque abraça a cultura do *hip hop* e seus elementos – como dizem, sem “hip-hopismo”. Embora a Cufa esteja ligada à figura pública do *rapper* MV Bill, sua ação como rede sociocultural interliga diversos esforços e ramifica-se em várias comunidades, com bases culturais em 13 estados do país, desenvolvendo os elementos tradicionais do *hip hop* (grafite, DJ, *break*, *rap*, basquete de rua) mais audiovisual, literatura e projetos sociais.

A presença da cultura *hip hop* na entidade é defendida como instrumento de tematização da causa negra, contra a segregação, como uma voz da periferia oriunda da própria periferia: “a favela é um personagem que deve falar por si e participar do diálogo cultural, político e social com outros grupos”³⁷. Conscientes de que não podem ser “coadjuvantes” de sua própria história, os idealizadores da Cufa entendem-

³⁷ Disponível em: <www.cufa.com.br>, seção *A Cufa*, p. 2. Acesso em: 01 abr. 2007.

na como o ativismo na favela que se representa “não só culturalmente, mas política e socialmente” (PRETO ZEZÉ, 2006, p. 1).

Além de compartilhar das mesmas premissas e propósitos do AfroReggae, a Cufa investe particularmente contra o racismo e preconceitos. Por meio dos textos dos seus colonistas no *site* nacional, podemos ver por quais caminhos corre o pensamento crítico da periferia, denunciando que “quem é negro sabe que não existe democracia racial no Brasil [...] onde o discurso de igualdade é usado contra uma iniciativa que busca promovê-la” (SOARES, 2006), fala afiada com os esforços da ação afirmativa no Brasil. Contra o estranhamento com que reage de modo geral a sociedade ao fato de negros ocuparem espaços e posições inesperadas, “organizar a Cufa e fazer parte dessa família nos possibilitou transitar em lugares antes não freqüentados por gente da nossa formação étnica e social” (PRETO ZEZÉ, 2006, p. 1). Uma palavra chave é autoestima; mas não aquela resultante da glória do tráfico – a de portar uma arma –, mas a que resulta da criação de novas relações sociais e da sensação de pertencimento comunitário.

Esse levante cultural de um estrato da população brasileira, que sai de trás dos números e das estatísticas e vem enunciar suas questões, seu sentimento, seu pensamento, pode provocar muitos deslocamentos no modo de compreender a situação da violência e da pobreza. O senso comum tem por regra demonizar a favela e vitimizar a sociedade, um esquema simplista entre bandidos e inocentes. Articular por dentro essas e outras vozes marginais é um passo para se chegar a um conhecimento das condições imbricadas na produção da violência: “lugares onde se planta ódio, descaso, desdém, não dá pra depois colher amor” (MV BILL, 2005)³⁸. Esse é o objetivo

³⁸ Entrevista a *Caros Amigos*, abr. 2005. Disponível em: <www.carosamigos.com.br>. Acesso em: 25 abr. 2007.

do documentário *Falcões – Meninos do Tráfico* e do livro e do cd (quase) homônimos³⁹. O Projeto Falcão, como é chamado, talvez seja a melhor resposta ao filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, que de alguma maneira ignora o lento processo objetivo e subjetivo pelo qual é forjado um marginal. Sobre o documentário *Falcões*, explicita um dos realizadores:

O filme é para isso. Para contar nossa história do jeito que a gente acha que deva ser contada. Não é para resolver os problemas da favela. O filme surge no conceito faça você mesmo. Não sou diretor, não sou escritor, mas minha história ninguém vai contar. Eu mesmo conto (ATHAYDE, 2006).⁴⁰

A partir dessas vozes da periferia, com ecos na mídia, na educação, na universidade, na sociedade em geral, a Cufa vem reunindo um conhecimento que de outra forma não se produziria. Não que não existam outras iniciativas importantes de produção de conhecimento sobre a favela e suas condições, mas é fundamental que a própria favela tenha voz e articule seus modos singulares de perceber, enunciar e colocar em ação suas vias de problematização e solução: “fazendo do nosso jeito” é o *slogan* dessa proposta. Esse processo de revisão, por parte das populações excluídas, de marcos importantes da história e da contemporaneidade brasileiras – agora também com a gradual entrada dos negros e pobres na universidade pública – é um impulso para que se liberte o conhecimento no e do Brasil dos modos dominantes de enunciação e das mitologias ancoradas no racismo e no preconceito.

³⁹ O documentário *Falcões – Meninos do Tráfico* (2006) foi produzido por MV Bill em parceria com Celso Athayde e com Luiz Eduardo Soares, ex-subsecretário de Segurança Pública do Rio. MV Bill publicou anteriormente, com os mesmos coautores, o livro *Cabeça de Porco* (Editora Objetiva, 2005). Mais recentemente, em fevereiro de 2008, MV Bill e Celso Athayde publicaram *Falcão – Mulheres e o Tráfico*.

⁴⁰ Disponível em: <<http://cartamaior.uol.com.br>>. Acesso em: 25 abr. 2007.

Potencialidades e limites do cultural

Definindo-se de modo geral como grupos de ação sociocultural, esses novos coletivos têm na música o vetor principal de aglutinação e transformação. Seja o *rap* de MV Bill ou o multiestilo do AfroReggae (*reggae, rap, afro*), os jovens pobres da periferia reencontram na música o instrumento combativo capaz de “fazer uma verdadeira revolução na mentalidade das pessoas”, reconhecendo aí o elemento-chave pelo qual “o povo da periferia se comunica, se expressa e se indigna”⁴³. Essa definição de música combativa poderia encontrar suas raízes em tantos outros estilos e ritmos que se consagraram como linguagem da insubordinação e da resistência e que se tornaram suportes de subjetivação política em outras terras. O *hip hop* torna-se hoje em tantas partes do mundo um veículo de expressão e de transformação de realidades, contrariamente ao que o próprio *rap* comercial americano poderia fazer crer. Da mesma maneira age o *reggae*, basta ver a coletivização e os processos de reconstrução da dignidade em torno da formação da banda *The Refugee All Stars* durante a guerra civil de Serra Leoa; e ainda o *afrobeat* de Fela, na Nigéria. Reencontramos na diversidade da diáspora negra a música como “forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural” (HALL, 2005, p. 5).

Mas se a música é um vetor do afeto e do pensamento e um veículo da transformação de mentalidades e de subjetividades, a atividade desses grupos que aqui reunimos extrapola o fazer musical. A música é o elemento chave de aglutinação desses coletivos e está na base dos projetos culturais do AfroReggae e da Cufa, mas no decorrer do processo de formação e maturação desses grupos culturais ela vem se somando a uma gama de

⁴³ Trechos de texto citado por Raúl Zibechi da convocatória do festival de *rap* na inauguração de um acampamento de sem-tetos no Brasil (ZIBECHI, 2007, p. 4-5).

outros meios de expressão e de atividades de educação e cooperação. Como Heloísa Buarque de Holanda afirma, temos aqui práticas culturais multifuncionais e precisamos encontrar novos paradigmas para sua análise (HOLANDA, 2008, p. 5).

Nessa direção, a publicação intitulada *Black Brazil – Culture, Identity and Social Mobilization* (CROOK; JOHNSON, 1999) apresenta uma defesa enérgica das organizações culturais da tradição afro-brasileira (como Ilê Aiyê e Olodum) como um importante componente do movimento negro contemporâneo no Brasil. Em direção contrária às críticas, Crook e Johnson preferem explorar a dinâmica relação entre práticas culturais e mobilização social, postulando que expressões culturais são inseparáveis de processos políticos, como forma de identidade política. Para eles, as organizações culturais afro-brasileiras, como o movimento *Black Soul* nos anos setenta ou os blocos afro da Bahia, por meio da tradição, encontram a necessária identificação, “chamando atenção para negros como negros com sua própria identidade” e “superando a ideologia oficial da democracia racial” (1999, p. 6).

Mas não raramente esse tipo de movimento cultural que enfocamos aqui aparece sob um julgamento negativo. Alguns, como apontado por Crook e Johnson (1999, p. 8), desconhecem seu potencial social e político, dizendo que esses movimentos “são suportes para a hegemonia cultural americana”. Outros os criticam como “culturalistas”, tentando provar como eles impedem o ativismo organizado de desenvolver uma efetiva organização negra no Brasil. Podem-se acrescentar outras suspeitas que pesquisadores brasileiros manifestam com relação a essas práticas culturais: questiona-se se esses movimentos têm “consciência”, se eles são confiáveis ou se seriam apenas um outro modo de ganhar a atenção da mídia e de receber fundos do governo de empresas; e finalmente, se eles teriam um valor estético ou se têm limitações que precisam ser esclarecidas. Para

considerar os movimentos culturais e definir seu potencial na cena social e política contemporânea, deve-se entender o eixo cultural como eminentemente político, devido à sua força e centralidade e à maneira como incorpora poder (e biopoder) na formação de subjetividades. Para teóricos como Stuart Hall, Grossberg e outros, a cultura é um terreno pedagógico e político estratégico cuja força é “crucial e uma arma de poder no mundo moderno” (GIROUX, 2000, p. 342).

Mas a ação desses grupos não está livre das grandes contradições que encarnam a produção cultural contemporânea e a cultura popular em particular, como apontou Stuart Hall: de ser a expressão de uma particular vida social subalterna que resiste, ao mesmo tempo em que se faz “nesse espaço de homogeneização onde o processo é claramente estereotipado [...] se enraíza na experiência popular e está ao mesmo tempo livre para a expropriação” (2005, p. 4).

Nessa direção, tem-se ressaltado como atualmente a modelização de estilos subculturais é inseparável de uma prática de controle: retirados de contexto, os estilos musicais da periferia são vendidos pelo mundo como “produtos-espelhos, em que se reconhecem características que passam a valer como objetos de desejo” (HOLMES, 2003, p. 63). Segundo este autor, esse processo teria ainda, da perspectiva do controle, a vantagem de paralisar “o desenvolvimento profundo das culturas de resistência nos territórios relacionados”, pois se a subjetivação individual e coletiva é vigiada e mesmo encorajada é para no momento oportuno se tornar passível de “parasitagem” pela valorização econômica (2003, p. 63). Encontramos esses grupos nessa constante batalha que as produções culturais incorporam hoje, “onde nenhuma vitória definitiva é obtida, mas onde sempre se encontram posições estratégicas que podem ser ganhas ou perdidas” (HALL, 1981, apud CROOK; JOHNSON, 1999, p. 9).

Não raramente vemos os movimentos que analisamos cruzarem aqui e ali essas contradições, e um dos grandes debates do movimento *hip hop* no Brasil é a sua relação com a indústria cultural e com os circuitos midiáticos de modelização e comercialização cultural. Embora estejamos lidando com uma grande heterogeneidade de posições, raramente vemos os grandes nomes do *hip hop* nacional em programas de televisão que alimentam a venda de cds, imagens, estilos etc. Inclusive são conhecidas as discussões entre integrantes do movimento no sentido de avaliar essa posição, entender as diferenças e propor alternativas para impasses. Mas mesmo quando empenhados na estratégia de uso do espaço midiático para divulgação de projetos sociais (como documentários e atividades), em detrimento de deixar-se pessoalmente capturados pela indústria cultural, vemos aí encarnar-se tal contradição.

Esse é o caso da exibição do documentário *Falcões – Meninos do Tráfico*, da Cufa, em um dos programas de maior audiência do Brasil, o *Fantástico* da TV Globo, por mais de uma hora em horário nobre. Por ser um canal que quase sempre escamoteou as discussões realmente relevantes e transformadoras para o país, fica no ar uma ambiguidade sobre a divulgação desse material pela emissora: estaria mesmo funcionando essa difusão como portal para uma reflexão social ampla? São 135 milhões de telespectadores vendo a história do tráfico e da violência contada pelos seus protagonistas mirins, que na maioria das vezes não chegam aos 20 anos de idade, morrem antes. Mas desde que exibida sobre a tela da maior emissora do país, essas histórias são imediatamente rebatidas sobre outras lógicas, a começar pelo interesse da emissora nessa exibição. De algum modo, estamos diante da construção de uma imagem participativa e humanitária da emissora, que ajuda a mantê-la confortavelmente distante da real proposição de discussões e soluções para o problema.

Se o exemplo elucida a contradição inerente às culturas de resistência em tempos de capitalismo cultural, ele também manifesta o lugar do debate e das negociações que parecem contribuir para o fomento do que seria o “capital simbólico preciosíssimo que a periferia acumulou”, para usar a bela expressão de Spency Pimentel em editorial para a edição *Hip Hop hoje* da *Revista Caros Amigos* (2005, p. 2).

Existem ainda outros impasses com que se confrontam esses coletivos envolvidos: ONGs? Movimentos sociais? Representação política? Como a segregação entre essas comunidades encapsuladas é um efeito imediato da urbanização territorial, que cria um tipo de relação com o Estado baseado em rivalidades entre territórios, desmobilização e vulnerabilidade, esses movimentos culturais têm sido um fator importante de criação de relação entre favelas, haja vista a Cufa e a proposição de uma organização nacional de favelas, que tem documentado e fortalecido a troca de experiências, conhecimentos, e a mobilização nacional em torno dos direitos das populações dessas comunidades.

Também o AfroReggae tem tido no Rio um papel importante no sentido de quebrar barreiras entre comunidades dominadas por diferentes comandos ou organizações criminosas, que impedem a livre circulação de indivíduos em áreas sob comando de organizações criminosas rivais. Com o Projeto Conexões Urbanas, o grupo vem conseguindo quebrar os bloqueios entre territorialidades rivais, possibilitando o surgimento de trânsito e diálogo entre membros de comunidades fechadas e vulneráveis sob o jugo do crime organizado.

Também a participação junto a outros movimentos, como os sem-terra e alguns grupos religiosos, tem sido o caminho desses movimentos no sentido de ampliar formas de intervenção e participação na sociedade. Em muitos encontros importantes (desde encontros locais, nacionais e

mesmo os Fóruns Mundiais) esses movimentos urbanos têm marcado presença, especialmente o *hip hop*, através de suas frentes de ação social, como a Frente Brasileira de *Hip Hop*, ligada à Cufa, criada em 2003 para atuar como interlocutora do movimento junto ao governo Lula. Nesse ímpeto de organizar nacionalmente o movimento *hip hop*, outras frentes foram criadas (numa extensão das “posses”), como a Nação *Hip Hop* Brasil e o Movimento *Hip Hop* Organizado do Brasil, com encontros nacionais e um trabalho contínuo de reconstrução da autoestima e da dignidade.

Modestamente esses movimentos têm gerado recursos e empregos, como o *hip hop* em São Paulo, onde cada “posse” emprega por volta de 12 pessoas, somando “umas 60.000 pessoas trabalhando por maior distribuição de renda, por políticas públicas na periferia, pelo fim da guerra civil que está matando a molecada nos morros e nas favelas” (AMARAL, 2005, p. 5). E se pensarmos que são centenas de grupos culturais em todo o país imbricando produção cultural e mobilização social, podemos visualizar um processo de subjetivação amplo, recriando condições de *reexistência*, intervindo em formação, conhecimento e trabalho nas periferias de muitas cidades do Brasil.

Mas evidentemente estamos lidando com organizações limitadas e que reconhecem seus limites. Tendo muitas assumido a estrutura de ONGs, para como pessoa jurídica facilitar parcerias com governos e empresas, essas organizações sabem que estão longe de resolver os problemas das favelas, pois o número de jovens em situação de risco pessoal e formação precária excede amplamente as possibilidades de sua intervenção. Mesmo assim, não há como desconhecer a importância desses movimentos culturais nas periferias das grandes cidades do Brasil.

Na agenda de pesquisas e ações importantes envolvendo cidade e periferia está lá previsto o papel “das novas formas de expressão cultural”, das “novas formas de vocalização e de comunicação entre os territórios e destes com a cidade” e das “novas formas de manifestações artísticas, construídas a partir de suportes culturais como esse *hip hop* à brasileira” (BURGOS, 2005, p. 13). Mas no caminho de consolidação e transformação dessas políticas culturais em políticas públicas, há que ter todo o cuidado com os modelos já gastos de relação das favelas com as instituições políticas e os partidos, baseados na troca de favores. E uma certa desconfiança do movimento *hip hop* em geral com relação ao modo como se deixa representar por personalidades, frentes e organizações parece ser uma tentativa de escape aos modelos de captura e ensurdecimento dessas vozes das periferias.

CAPÍTULO 7

Falas, silêncios e imagens:
o cinema de Kim Ki-duk

CAPÍTULO 7

Falas, silêncios e imagens: o cinema de Kim Ki-duk

Em uma entrevista à revista *Bravo* (2004), o cineasta francês Eric Rohmer denuncia uma tendência do cinema recente à perda de poder da palavra: “escutamos muito menos a palavra hoje. Os atores articulam mal, falam baixo, muitas vezes há música cobrindo suas vozes e com frequência dizem coisas não muito interessantes” (p. 40-41). Como contraponto a essa tendência, não estaria a seu ver apenas o “cinema falado”, do qual Rohmer diz se distanciar, mas principalmente um cinema no qual “a imagem deve viver por si mesma” (p. 39), mas em que os personagens também têm o que dizer. Além de grande diretor, Rohmer é um observador atento das formas discursivas no cinema, tendo escrito um texto que é referência para vários teóricos importantes do cinema⁴², credencial que respalda nossa atenção a sua aparentemente despreziosa afirmação. É a partir dessa observação que ensejamos um percurso de investigação sobre o enunciado, o silêncio e as imagens no cinema contemporâneo, tendo como motivação alguns filmes de Kim Ki-duk (*Bad Guys*, 2001, *Primavera*,

⁴² *Le film et les trois plans du discours: indirect, direct et hiperdirect* (1984).

verão, outono, inverno... e primavera, 2003, *Casa vazia*, 2004, e *Time*, 2006), cineasta sul-coreano que vem sendo chamado de “cineasta do silêncio”.

O texto se divide em quatro partes: a primeira traz algumas considerações sobre o estatuto semiótico da linguagem cinematográfica; a segunda particulariza o enunciado cinematográfico como objeto de reflexão; a terceira aborda a ação signíca do silêncio na estética moderna; a quarta apresenta breve análise dos filmes de Kim Ki-duk.

Uma linguagem verbo-visual-sonora

Sabe-se que o som encontrou certa animosidade em sua irrupção no cinema. O cinema mudo explorava toda a potência visual da imagem em movimento e encontrava no silêncio um elemento de encantamento, como dizia Chaplin: “os personagens cinematográficos são seres ilusórios que vivem absolutamente e só do silêncio que os envolve. Obrigá-los a falar é fazer com que percam o encantamento” (apud SILVA, 1975, p. 85). Contudo, se o silêncio potencializava a imagem ilusória das personagens, havia por outro lado a percepção de certo “incômodo” do filme mudo advindo da imagem que reclamava o som – a imagem de trem que não se fazia acompanhar pelo som de um trem – fazendo com que alguns exibidores já contornassem tal fato sincronizando com as imagens ruídos produzidos por engrenagens (SILVA, 1975). Mas, contra esse pessimismo que rejeitava a novidade do cinema sonoro, Bela Balázs, na década de trinta, profetizava que o cinema sonoro nos daria uma nova audição, a ser acrescida à ampla revelação “do rosto das coisas” que a expressão visual cinematográfica alcançara:

O filme sonoro descobrirá o mundo acústico que nos circunda. [...] As vozes de tudo o que é audível, para

além do falar humano: aquele grande falar da vida que ininterruptamente age sobre o nosso modo de pensar e de sentir. [...] E a sensibilidade do aparelho de tomada de som tornará mais aguda nossa sensibilidade (1958, p. 58).

É evidente que o sonoro acabaria por se consolidar, apesar das críticas, seja para trazer o diálogo direto e vivo das personagens, seja para dar à imagem os ruídos das coisas e do mundo, seja para consolidar a potência musical no cinema (e uma leitura musical da imagem). Com o som, o cinema dilatava a semiose visual e verbal em que se fundara a uma experiência simultaneamente sonora e mais amplamente verbal. Na breve descrição de Lucia Santaella da linguagem híbrida do cinema com base na teoria das três matrizes da linguagem e do pensamento (sonora, visual, verbal), encontramos em articulação “a mistura do verbal escrito (o roteiro) com o verbal oral (a fala viva das personagens), a imagem [...] e todos os tipos de som, na música e ruídos” (2005, p. 29). Mas, segundo a autora, já nas imagens em movimento do cinema mudo estaria a lógica da sonoridade que se faz presente mesmo na ausência do som, “nos movimentos, durações, enfim, nos ritmos de suas imagens” (p. 387), assim como a lógica da matriz verbal, implícita no “entrecho narrativo” (explicitada no roteiro), que garante já ao mudo um caráter discursivo-narrativo (p. 397). Isso para dizer que o cinema, mesmo quando mudo, já é uma linguagem verbo-visual-sonora, mas com a possibilidade concreta da sonoridade alcança maior força semiótica, tornando-se a grande arte de sínteses de linguagens do século XX.

Mas é fato também que essa sua natureza tríplice, consolidada pelo cinema sonoro, não exclui até hoje o privilégio histórico do visual: “no ponto onde estamos o cinema continua uma arte fundamentalmente visual” (DELEUZE, 1985, p. 313-314). Mas a partir daí cada filme parece compor de um modo próprio

essa tríplice determinação, potencializando ou restringindo cada um desses elementos que o compõem. Filmes como os do cinema moderno francês valorizaram fortemente os diálogos, explorando a potencialidade verbal oral dos filmes. Há filmes, como lembrado do Robert Stam (1983), em que o som é a “estrela” (*Guerra nas estrelas, Contatos imediatos de do terceiro grau*), mas principalmente a fotografia e a própria imagem em movimento são as “estrelas” potenciais do cinema.

O verbal oral: o enunciado cinematográfico

Mas vamos nos ater ao elemento verbal (oral) do cinema, isto é, à fala e aos diálogos das personagens, que constituem exatamente o elemento subtraído nos filmes de Ki-duk. Algumas das poucas reflexões diretas sobre o tema foram feitas por Pasolini, em seu pequeno texto intitulado “Le cinéma et la langue orale” (1976). Pasolini parte de uma denúncia, no campo do valor estético e cultural, à preferência pela escrita em detrimento da oralidade:

É verdade que nós estamos habituados, depois de séculos de história, a fazer apreciações estéticas apenas sobre a palavra *escrita*. Só ela nos parece digna de ser não somente poética, mas mesmo simplesmente literária. Como no cinema, ao contrário, a fala é *oral*, ela é naturalmente vista como um produto de pouco preço, ou totalmente sem nenhum preço (1976, p. 123-124).

Pasolini critica, assim, os defensores do cinema mudo que atribuem à palavra oral uma função acessória, sem nenhum valor estético. E contra o “charme” da ideia retórica de ser o cinema pura imagem, ele proclama: o cinema é audiovisual, “imagem e som, como diria um historiador das religiões,

formam uma 'biunidade'" (p. 124). Mas essa constatação semiológica, segundo o autor, ainda não garante uma função precisa à fala no cinema. É no contexto de suas ideias sobre o "cinema de poesia", como herdeiro de uma longa tradição poética oral que remonta a Homero, que o autor questiona nossos valores estéticos habitualmente voltados exclusivamente para a apreciação da palavra escrita. O som da palavra (escutado ou mesmo imaginado) é o que proporcionaria a "hesitação entre som e sentido", a "dilatação semântica", a suspensão poética que faz vibrar o enunciado. Para ele, esta seria a voz que deveria ecoar no íntimo do artista-cineasta: em lugar de uma língua naturalista ou puramente informativa, "eu ressuscitaria a poesia oral (que há séculos se perde até mesmo no teatro) como uma técnica nova" (1976, p. 124).

Com Deleuze, poderíamos reformular melhor a questão da fala no cinema a partir de uma nova terminologia: os "enunciados cinematográficos" ("escritos no cinema mudo, orais no cinema falado") teriam uma "especificidade" e "condições de pertencimento ao sistema de imagens de signos" (1985, p. 45). Os indícios para seu estudo, o próprio Deleuze se encarregou de traçar particularmente no último capítulo do *Cinema 2* (1985), "*Les composantes de l'image*". No entanto, se vemos em Pasolini um esforço de fazer o cinema coincidir com o teatro pela proximidade à poesia oral, em Deleuze o interesse pelo enunciado cinematográfico significa claramente a procura de sua diferença em relação ao teatro e a outros meios de expressão, mesmo quando passa de escrito a oral e recupera a função e os traços do discurso direto.

Para o filósofo, no primeiro estado do cinema falado, a especificidade do enunciado cinematográfico era, inicialmente, integrar como componente a imagem visual, fazendo ver na imagem algo que não estaria lá desde o início e tornando-a legível de alguma maneira, desnaturalizando-a

(1985, p. 298). Filma-se a palavra, a conversação, a “excitação do jogo das interações” (p. 301), no que elas têm de formas sociais o menos naturalizadas ou estruturadas, isto é, não como uma vida social preexistente, dada como tal, mas no ato de fazer-se pela interação e conversação (p. 299). Toda uma pragmática discursiva, uma sociabilidade em ato (que insere também os boatos, os mal-entendidos, as mentiras, os insucessos da interação, como também os sussurros, a intimidade discursiva), que fazem desse cinema um tipo de “sociologia interacionista” que não estaria plenamente conquistada pelo teatro ou mesmo pelo romance.

Mas não estaria ainda aí toda a potencialidade do cinema neste terreno. Ganharia força no cinema moderno, segundo Deleuze, um ato de fala que levaria o enunciado interativo e o discurso direto (as conquistas do cinema sonoro clássico) a um limite novo, em que personagem e diálogo passariam a ser tratados como se proviessem de um outro, e o enunciado, cortado de sua ressonância direta, seria tensionado em discurso indireto livre, reverberando um novo estado do ato de fala, para além da interação e da reflexão. Multiplicação e indeterminação de vozes no enunciado, o que não deixaria de ser um resgate de um valor literário e sonoro da palavra no cinema. E assim como a imagem visual inventa a tela branca como vazio estrutural, a fala no cinema inventa esse ato de fabulação, um puro ato de fala, que se extrai das palavras, dos sons, da música ou do silêncio (1985, p. 328). Ato também de resistência, já que a conversação tantas vezes transformaria interlocutores em vencidos e vencedores, forçando-os a mudar de perspectiva, por meio de uma fala despótica. Deleuze, para além da interação e da função comunicativa, perseguiu um enunciado fabulativo, resistente ao que o ameaça, econômico e raro, por vezes um puro ato de silêncio (1985, p. 324), que não é uma respiração ou pausa do discurso, mas sua contestação radical. É para essa direção que conduzimos nossa análise.

Uma estética do silêncio

Em uma terminologia que se assemelha muito ao estudo recente de Lucia Santaella sobre as matrizes do pensamento e da linguagem, George Steiner, em 1958, ano da publicação original de *Linguagem e silêncio – ensaios sobre a crise da palavra*, já dizia que a matriz verbal, embora fosse “a raiz e o córtex de nossa herança greco-judaica”, não poderia ser considerada a única modalidade de realidade intelectual e sensória, coexistindo com a imagem e a música (1988, p. 30). Mas curiosamente Steiner mostrou também que, ao lado dessas energias comunicativas da palavra, da imagem e da nota musical, “existem atividades do espírito enraizadas no silêncio” (p. 30). Qual seria o estatuto semiótico do silêncio no plano das matrizes (sonora, visual e verbal) da linguagem e do pensamento?

O silêncio como comumente o concebemos é uma ausência de som (seja de palavras, música, ruídos), mas alguns pesquisadores têm estendido essa categoria para os outros sentidos de forma que poderíamos pensar num silêncio visual (como o que se cria em certas formas de pintura, seja pelo uso de uma só cor ou pela ausência de referências à comunicação verbal), num silêncio tátil ou um silêncio olfativo, gustativo, quando a ausência de uma sensação é percebida; o silêncio assemelha-se assim a outros processos que operam através dos diferentes sistemas ou modalidades sensoriais (KWIATKOWSKA, 1997, p. 335).

Mas seria preciso dizer também que a ideia de simples “ausência de som” não daria conta de um fenômeno comunicativo tão abrangente e diverso como o silêncio, que envolve aspectos linguísticos, discursivos, literários, sociais, culturais, espirituais etc. Em seu trabalho sobre *silent art* e o silêncio na pintura, Stacie Withers mostra que mais que uma ausência de sons,

o silêncio é uma força muito positiva que mereceria ser considerada o elemento fundante. Essa força não raramente faz-se apresentar na pintura, como em Vermeer, através de figuras que, mesmo realizando tarefas diárias, se encontram em completa absorção; e pela força da concentração contraem-se num “presente eterno” que nos convoca à contemplação, à comunhão (WITHERS, 1997, p. 351).

Historicamente Steiner percebeu na sociedade ocidental uma mudança, a partir do século XVII e que se consolida no século XX, na distribuição das energias comunicativas, tendendo à diminuição progressiva do alcance comunicativo da palavra: as palavras (e os recursos poéticos) teriam perdido “o controle natural da experiência de vida” (p. 44), com a conquista de seu lugar pelo som musical, pela obra de arte e sua reprodução, pelas ciências:

grandes áreas de significado e da práxis pertencem agora a linguagens não-verbais como a matemática, a lógica simbólica [...]. Outras áreas pertencem às sub-linguagens ou anti-linguagens da arte não-objeto e da *musique concrète* [...]. O mundo das palavras encolheu (1988, p. 43, grifo do autor).

As ciências, segundo Steiner, teriam comandado esse afastamento da esfera da manifestação verbal, com a formulação de um sistema complexo de notações simbólicas, pela matemática e pela lógica, que foi se expandindo a várias áreas do conhecimento, em linguagens técnicas com “progressiva intradutibilidade” ao verbal. Einstein mesmo teria enunciado sua experiência de um pensamento não verbal:

as palavras e a linguagem, escritas ou faladas, não parecem executar função alguma em meu pensamento. As entidades psíquicas que servem de elemento a meu pensamento são certos signos, ou imagens mais ou menos

claras, que podem ser reproduzidas e combinadas à vontade (EINSTEIN, apud LÉVY, 1998, p. 6).

Na música estaria a experiência mais significativa, entre as artes do século XX, dessa mutação, especialmente na chamada música contemporânea ou “nova música”, em que Steiner reconhece processos cada vez mais distantes da “ordenação da experiência para a qual a linguagem dispõe de paralelos eficazes”, isto é, “nega-lhe (ao ouvinte) a possibilidade de relacionar a impressão puramente auditiva a qualquer forma verbalizada de experiência”. E até “dispensa os títulos para que este não ofereça uma falsa ponte de volta ao mundo das idéias verbais e pictóricas” (1988, p. 42).

Susan Sontag propôs a metáfora do silêncio como recurso de explicitação dos processos em pauta na arte moderna em seu texto “The Aesthetics of silence”:

O silêncio é a extensão mais extrema dessa relutância em comunicar, essa ambivalência em fazer contato com o público que é uma motivação principal da arte moderna [...] pelo silêncio ele [o artista] liberta a si mesmo da escravidão servil ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, antagonista, árbitro e desvirtuador de seu trabalho (2002, p. 6).

As maneiras pelas quais a arte moderna cruza o silêncio nem sempre coincidem com o silêncio literal; os artistas estão sempre falando, mas de modo ininteligível ou inaudível. É a distância criada entre artista e público, o espaço do diálogo rompido que constituem por excelência essa estética do silêncio, que teria dominado nossa experiência moderna, ancorada em vários pressupostos e mitos, segundo a autora.

Um deles seria a crença na experiência da linguagem “não apenas como compartilhada, mas também como corrompida, pesada pela acumulação histórica” (SONTAG, 2002, p. 15),

o que levaria à busca do silêncio como espaço a-histórico. Postula-se assim uma percepção que não possa interferir, neutra, e a opacidade daquele que contempla; aniquila-se o sujeito que percebe, superexposto aos discursos e às imagens de seu tempo. O silêncio, para a experiência estética ocidental moderna, é uma noção complexa com uma gama de usos. No extremo dessa retórica, estão os artistas que se retiram voluntariamente da prática artística (e emudecem), e os que por força de um pensamento radical demais para o seu tempo (Artaud, Hölderlin) produzem, como dizia Foucault, nos interstícios de uma “ausência de obra” que os faz calar.

Mas essa estética tem muito pouco de silêncio literal, isto é, não se trata de uma falta de estímulo por parte do artista, já que o silêncio e o vazio só seriam percebidos em sua relação com o cheio, o gesto, o ruído, nunca deixando de implicar seu oposto e depender de sua presença. O artista não poderia abraçar o silêncio literal e ainda permanecer artista, eis a conclusão da autora: o silêncio é sempre ruidoso, é sempre forma discursiva, é sempre parte de um diálogo, de uma retórica cultural, jamais neutro. Sontag cita o caso exemplar de John Cage e de suas composições como 4'33'', em que Cage à frente da orquestra e da plateia rege, com batuta em punho, três movimentos de silêncio. Ao terminar cada movimento de aproximadamente um minuto a plateia move-se ruidosa (sons de movimentos, tosses, risos) até o início o seguinte. Mas também em seus livros (como *Silence* e *Empty Words*), Cage é uma referência importante para a ativação da experiência (estética, retórica) do silêncio que não é a da simples ausência literal de música e da busca de um “vazio genuíno”. Mesmo quando a obra é 4'33'': “não existe uma coisa como silêncio. Alguma coisa está sempre acontecendo que produz um som” (CAGE, apud SONTAG, 2002, p. 10). Mas ao elevar o silêncio ao estatuto de suporte e de configurador da peça musical e convocar ruídos e ritmos corpóreos, a

obra descondiciona certa relação dada culturalmente com o universo sonoro e com a escuta musical.

Ki-duk: o cineasta do silêncio

O cinema, escreveu Jean-Claude Carrière, “nasceu silencioso e continua a amar o silêncio” (1995, p. 34). Para o autor, o cinema teria dominado a arte do silêncio, às vezes contrapondo silêncios, para melhor perceber “emoções literalmente indescritíveis percorrerem silenciosamente o rosto” ou alguma coisa “sobre a qual não podemos dizer nada, para a qual não temos palavras, e ainda assim percebemos que contém alguma coisa significativa” (1995, p. 34 e 35, respectivamente). Mas se o cinema tem no silêncio um elemento chave desde o início, a situação hoje, segundo Carrière – que é roteirista – é de uma aceleração de ritmo constante, eliminando todas as pausas, ainda que o cineasta possa considerar fundamental um momento de descanso, para contemplar uma bela paisagem. O risco do silêncio e da pausa é de que o espectador se desinteresse, mude de canal, sem “paciência com o tipo de quietude” da qual se desacostumou (p. 26); sua integração como elemento se metamorfoseia, para aderir ao caos de imagens e de sons que vivemos cotidianamente. “Perigo de mudança de canal”, rabiscam os editores sempre que uma pausa no roteiro desacelera os processos de percepção e de decifração.

É neste cenário contemporâneo, de contínua reinvenção dos modos de ver, ouvir e dizer, que vamos ao cinema para assistir aos filmes de Kid-duk. O filme *Primavera, verão, outono, inverno... e primavera* (2003) nos introduz no universo de um monge em retiro num templo flutuante a educar um filho adotivo, cuja vida de erros, crimes e culpas, idas e vindas, expõe-se à aprendizagem dos preceitos budistas. É um filme

de imagens vigorosas, marcadamente visual, impregnado de silêncio e pausas, dominado pela fala equânime do monge, que procura transmutar todo excesso em silêncio, não ação. Ki-duk, que não se considera budista, mas cristão-protestante, afirma que esse filme reflete alguns aspectos do budismo que não foram suficientemente apreciados, mas que existem como substrato na cultura coreana contemporânea (2006b). O filme poderia ser assim cotado entre as angústias da “psique de uma nação cuja cultura nacional tradicional, especialmente o legado de Confúcio, está desaparecendo devido à influência do capitalismo global” (MARTIN-JONES, 2006, p. 206).

Vale lembrar que os filmes de Ki-duk são parte do que vem sendo chamado de “novo cinema coreano”, que surge nas últimas décadas de um século de sucessivos traumas nacionais vividos pela Coreia do Sul (subjugação colonial ao Japão, divisão da península da Coreia, guerra da Coreia e regimes autoritários e brutais) e que abrem uma perspectiva democrática a partir da qual se pode falar mais livremente das experiências traumáticas vividas. Tem-se observado que muitos filmes desse período perseguem personagens masculinos traumatizados e desesperados por libertarem-se de repressão, responsabilidades e ansiedades, mas que expressam a “dessubjetivação” coletiva após sucessivos regimes militares (MARTIN-JONES, 2006, p. 206).

Os filmes de Kim Ki-duk não são exceções. Por meio do silêncio, suas personagens evidenciam sobretudo seus traumas e o forte sentimento de *han*, que a cultura asiático-coreana entende como a dor profunda daqueles que foram vítimas de injustiças e opressão social, política, econômica, cultural etc. Segundo Andrew Sung Park, autor de *The wounded Heart of God* (1993), o sentimento de *han* seria a dor das vítimas do pecado, daqueles que violentaram, oprimiram, e se expressa pela falta de esperança, pelo ressentimento, pela amargura, mas também pela violência e pela vingança. É mesmo nessa

direção que Ki-duk justifica o silêncio do protagonista de *Bad Guy*:

A razão de nos meus filmes existirem pessoas que não falam é porque alguma coisa muito profunda as feriu. Eles tiveram suas crenças em outros seres humanos destruídas pelas promessas que não foram cumpridas [...]. Por causa desses desapontamentos eles perderam sua fé e crença e pararam de falar com os demais. A violência em que se converteram, eu prefiro chamá-la de um tipo de linguagem física. Eu preferia pensar nela mais como uma expressão física do que apenas uma violência negativa. As cicatrizes e feridas que as marcam são signos de experiências pelas quais passam, em uma idade em que não podem realmente responder aos traumas externos. Eles não podem se proteger contra o abuso físico, de seus pais, por exemplo, ou o abuso verbal, ou das brigas de seus pais (2006a).

É curioso perceber que várias das personagens de Ki-duk, sempre motivadas por uma forte sujeição vinda do exterior, pendulam entre as consequências de *han*: ora as personagens não podem mais controlar seus sentimentos e partem para a violência física e a vingança (*Bad Guy* é o grande exemplo); ora procuram a dissolução desse sentimento por meio de um deixa-se ir, um silenciar-se, um esvaziar-se, que *Casa Vazia* exemplifica maravilhosamente: deambulação pelo mundo do protagonista, que perdeu toda a condição de ter um refúgio para si e a cada dia encontra seu lugar nas casas vazias que provisoriamente habita, na ausência de seus donos.

A raridade do elemento verbal e a ambivalência do silêncio aí se consolidam. A linguagem foi absorvida pelo silêncio completo, não há mais o que dizer; o romance das personagens se constrói sem qualquer palavra. E as falas que lhes cruzam o caminho são quase sempre falas atormentadas, abusos verbais (do marido agressor, do casal que briga) ou atos de fala no sentido forte, como os comandos e perguntas do policial que

o jovem insiste em não responder. Se a palavra, como disse Deleuze, por vezes produz uma assimetria entre vencidos e vencedores, essas duas personagens de Ki-duk teimam em opor-lhe uma resistência pelo silêncio ou pelo grito, como a mulher com o marido ao telefone, ou pela música, que o jovem deixa inundar as casas por onde passa.

Não falar. São derivações contemporâneas de Bartleby, o personagem de Melville que faz da expressão “preferiria não” uma fórmula a desarticular os atos de fala (ordens, perguntas, promessas) que lhe são dirigidos:

Bartleby ganhou o direito de sobreviver, isto é, de permanecer imóvel e de pé diante de uma parede cega. Pura passividade paciente, como diria Blanchot. Ser enquanto ser, e mais nada. Pressionam-no a dizer sim ou não. Mas se ele dissesse não (cotejar, sair...), se ele dissesse sim (copiar), seria rapidamente vencido, considerado inútil, não sobreviveria. Só pode sobreviver voltando num suspense que mantém todo mundo à distância [...]. Se Bartleby recusasse, poderia ainda ser reconhecido como um rebelde ou um revoltado, e a esse título desempenharia um papel social. Mas a fórmula desarticula todo ato de fala, ao mesmo tempo que faz de Bartleby um puro excluído, ao qual já nenhuma situação social pode ser atribuída (DELEUZE, 1997, p. 83-85).

Em um dos últimos filmes de Ki-duk, *Time* (2006), as personagens principais voltam a falar, mas a presença dos diálogos reforça a impressão que os filmes silenciosos deixavam: em geral a fala é mais própria às personagens atormentadas, e a comunicação verbal parece contaminada por uma enorme violência, pois mais discute-se, grita-se, ofende-se. Nesse filme, a insatisfação e a infelicidade são atribuídas ao rosto, o que a cirurgia plástica promete corrigir. *Time* é a tentativa de busca de um novo corpo, no que isso tem de mais radical: dar-se um novo rosto. Mas só restará

ao final o silêncio do próprio rosto, subjetividades sem rosto, irreconhecíveis na multidão.

Há em geral uma grande descrença no cinema de Ki-duk e não há saída pela linguagem, o silêncio é o que resta do trauma, assim como uma cicatriz. Indagado sobre o excesso de violência de seus filmes, Ki-duk lembra que “a vida é cruel [...] ninguém pode me acusar de retratar a realidade” (2006b). Como dizia Godard “é o mundo que vive um mau roteiro” ou como disse Deleuze “não é o que nós fazemos do cinema, é o mundo que nos parece como um filme ruim” (1985, p. 223). Filmar as coisas antes das palavras, antes dos nomes, antes dos diálogos e de seus efeitos, esse é o procedimento, como pensava Deleuze, de um cinema do corpo (Godard, Garel) que, na busca de acreditar nesse mundo, precisava “crer no corpo”, crer na “carne” como “germe de vida” (1985, p. 225). Curiosamente Godard é a grande referência do cinema ocidental para Ki-duk, que vem sendo também referido a Artaud, o pensador de um teatro da crueldade. Reconstituir um corpo possível é o que faz a personagem de *Casa Vazia*, com seu treino em deslocamentos imperceptíveis. Reinventar o corpo, como instância fundante para o processo comunicativo, prescreve Baitello Jr. (1998).

Em *Casa Vazia* e em outros filmes de Ki-duk, o silêncio nos traz de volta – pela imagem – à dimensão do corpo, à potência (destrutiva e afirmativa) do corpo, à poesia do corpo. Se o cinema é uma arte em que a história se monta através das ações das personagens, e entre tais ações há dominância dos diálogos, esses filmes de Ki-duk exploram as ações mudas do corpo como suporte para a construção da narrativa. A restrição do elemento verbal oral não limita nem a interação entre as personagens nem a narrativa implícita do filme, que se constrói potencializando fortemente a imagem, as ações do corpo e todos os elementos sonoros não verbais, ruídos que ganham relevo no calar das personagens, mas principalmente

a música, que em tantos momentos se coloca no lugar dos diálogos a produzir sentidos entre as personagens. Também meios inusitados de interação aparecem nos filmes, como em *Casa Vazia* e *Time*, em que as personagens fazem rolar entre si, como nas brincadeiras de criança, uma bola que vai e volta, criando vínculo e afeto.

Poderíamos concluir dizendo que, de algum modo, a presença do silêncio linguístico nos filmes de Ki-duk desfaz a hierarquia das “cinco pistas” que servem como “matéria de expressão”⁴³ ao cinema (imagem, diálogo, ruído, música e materiais escritos), redistribuindo o peso da balança de nossa experiência estética de ver e ouvir no cinema. Carrière afirmou que a linguagem do cinema (mesmo em constante metamorfose) talvez tenha se tornado familiar demais para todos nós espectadores, óbvia demais, como uma “correnteza cuja superficialidade nos afoga”, impregnados que estamos de tantas “sequências cinematográficas que nos envolvem e nos inundam”, uma poluição, uma febre, uma procura incessante, sem pausas, “que causa depressão e fadiga” (1995, p. 48). É preciso extinguir a imagem para que possamos deter essa correnteza, diz Carrière. A subtração do elemento verbal oral nos filmes silenciosos de Ki-duk, criando vazios sonoros e uma outra escuta, parece desfazer as amarras tão familiares com que ligamos as cinco pistas da expressão no cinema. Não por extinguir a imagem nem por garantir-nos uma percepção total dos elementos, mas por devolver à percepção a vibração neurofisiológica, a onda nervosa, da qual falavam Artaud-Deleuze.

⁴³ Robert Stam (2003, p. 237)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPÍTULO 1

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso: introdução à filosofia da linguagem*. São Paulo: Parábola, 2004.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Image, Music, text*. New York: Hill and Wang, 1977.

BAZERMAN, C. *Handbook of research on writing: history, society, school, individual, text*. New York/London: Lawrence Erlbaum Associates, 2008.

BAZERMAN, C.; PRIOR, Paul. *What writing does and how it does it: an introduction to analyzing texts and textual practices*. Mahwah/London: Lawrence Erlbaum Associates, 2004.

CHARTIER, Roger. Languages, books, and reading from the printed word to the digital text. *Critical Inquiry*, n. 31, fall 2004. Disponível em: <<http://galenet.galegroup.com>>. Acesso em: 28 jan. 2007.

_____. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

DUBOIS, J. *Dicionário de Lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1986.

FELINTO, Erick; PEREIRA, Vinícius Andrade. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE – SIPEC, 10., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Uerj, 2004. p. 1-15.

HANKS, W. F. *Língua como prática social: das relações entre*

língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin. São Paulo: Cortez, 2008.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1943.

HOCKS, M. E.; KENDRICK, M. R. (Orgs.) *Eloquent Images – word and image in the age of new media*. Cambridge/London: The MIT Press, 2003.

KYHENG, Rossitza. Hjelsmslev et le concept de texte en linguistique. Disponível em: <http://www.revue-texto.net/Inedits/Kyheng/Kyheng_Hjelsmslev.htm>. Acesso em: 22 fev. 2007.

KOCH, I.; TRAVAGLIA, L. C. *A coerência textual*. São Paulo: Contexto, 1998.

LIPSON, Carol S. Recovering the multimedia history of writing in the public texts of Ancient Egypt. In: HOCKS, M. E.; KENDRICK, M. R. (Orgs.). *Eloquent Images – word and image in the age of new media*. Cambridge/London: The MIT Press, 2003.

McGANN, J. *Radiant textuality: literature after world wide web*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.

_____. *The textual condition*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

MITCHELL, W. J. T. Essays into Imagetext: an interview with W. J. T. Mitchell. In: *Mosaic*, v. 33, jun 2000. Disponível em: <<http://galenet.galegroup.com>>. Acesso em: 29 jan. 2007.

_____. *Iconology – Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

ORLANDI, Eni. O sujeito discursivo contemporâneo: um exemplo. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos*,

confrontando limites. São Carlos: Claraluz, 2007.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

TODOROV, T.; DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

TRASK, R. L. *Dicionário de Linguagem e Lingüística*. São Paulo: Contexto, 2004.

TRIGO, Abril. General Introduction. In: SARTO, Aa Del; RÍOS, Alicia; TRIGO, Abril. *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham/London: Duke University Press, 2004.

STANITZEK, Georg. Texts and paratexts in media. *Critical Inquiry*, n. 32, fall 2006. Disponível em: <<http://galenet.galegroup.com>>. Acesso em: 28 jan. 2007.

WAGNER, P. (Org.) *Icon – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1996.

CAPÍTULO 2

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CHANGEUX, Jean-Pierre. *Razão e Prazer – Do cérebro ao artista*. Lisboa: Odile Jacob, 1994.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (São Paulo, SP). *Gonçalo Ivo*. São Paulo, 2003.

IVO, Gonçalo. *Gonçalo Ivo – O livro das árvores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

_____. *Gonçalo Ivo – Diário de Imagens*. Rio de Janeiro: Brasil-

América (Ebal), 1996.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LÉVY, Pierre. *A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?* São Paulo: Loyola, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2004.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (Rio de Janeiro, RJ). *Gonçalo Ivo*. Rio de Janeiro, 1994.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, p. 28-41, jan./jun. 2001.

CAPÍTULO 3

ALMANAQUE de Graffiti, São Paulo, n. 1, [s.d.].

BAITELLO Jr., Norval. *A era da iconofagia – ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hackers, 2005.

DERYCKE, Marc. Les graffitis bateliers – empreintes, suspensions... nomination. *Langage & société*, n. 103, p. 79-113, mars 2003.

GROSS, Daniel D.; WALKOSZ, Barbara; GROSS, Timothy D. Language boundaries and discourse stability: “tagging” as a form of graffiti spanning international borders. *ETC: Review of General Semantics*, 54 (3), p. 274-285, fall 1997.

HOCKS, M. E.; KENDRICK, M. R. *Eloquent Images – word and image in the age of new media*. Cambridge/London: The MIT Press, 2003.

LACHMANN, Richard. Graffiti as career an ideology. *The American journal of sociology*, v. 94, n. 2, p. 229-250, sept. 1988.

MACDONALD, Nancy. The graffiti subculture – Making a world of difference. In: GERDER, Ken. *The subcultures reader*. Londres/Nova York: Routledge, 2005.

MANCO, Tristan; LOST Art; NEELON, Caleb. *Graffiti Brasil*. São Paulo: Thames & Hudson, 2005.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology* – Image, Text, Ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MOURA, Fernanda T. Costa, *Estilhaços de linguagem nos muros da cidade*. 1990. 154 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1990.

NEELON, Caleb. Unsavory characters. *Print*, New York, v. 60, n. 1, p. 30-32, jan./feb. 2006.

ORLANDI, E. P. *Cidade dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2004.

POWERS, Lynn A. Whatever happened to the *Graffiti* Art movement? *Journal of popular culture*, n. 29 (4), p. 137-42, 1996.

RODRIGUES, José Carlos. Uma paixão cega pelos meios visuais? *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 5-17, 2005.

SCHLECHT, N. E. Resistance and appropriation in Brazil: how the media and “official culture” institutionalized São Paulo’s grafite. *Studies in Latin American Popular Culture* – SLAPC, n. 14, p. 37-67, 1995.

SINNREICH, Helene J. Reading the writing on the wall: a textual analysis of Łódz Graffiti. *Religion, State & Society*, v. 32, n. 1, p. 54-58, mar. 2004.

SHEAN, Olivia. Writing on the wall. *New Statesman*, v. 136, n. 4828, p. 60, 2 may 2007.

WEISEL, Deborah Lamm. *Graffiti* – Problem-oriented guides for police / Problem-specific guides series – Guide n. 9. Disponível em: <<http://www.cops.usdoj.gov>> – Acesso em: 02 maio 2007.

CAPÍTULO 4

CAROS Amigos: a Cultura da Periferia – Ato I. São Paulo: Casa Amarela / Ed. Literatura Marginal, 2002. Anual.

CAROS Amigos: a Cultura da Periferia – Ato II. São Paulo: Casa Amarela / Ed. Literatura Marginal, 2003. Anual.

CAROS Amigos: a Cultura da Periferia – Ato III. São Paulo: Casa Amarela / Ed. Literatura Marginal, 2004. Anual.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka* – Por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FERRÉZ, Leo. Contestação. In: CAROS Amigos: A Cultura da Periferia – Ato III. São Paulo: Casa Amarela / Ed. Literatura Marginal, 2004, p. 2.

_____. Terrorismo Literário. In: CAROS Amigos: A Cultura da Periferia – Ato II. São Paulo: Casa Amarela / Ed. Literatura Marginal, 2003, p. 2.

_____. Manifesto de Abertura: Literatura Marginal. In: CAROS Amigos: A Cultura da Periferia – Ato I. São Paulo: Casa Amarela / Ed. Literatura Marginal, 2002, p. 3.

FOUCAULT, Michel. Loucura, literatura e sociedade. In: _____. *Ditos & Escritos I* – Michel Foucault – Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

GINSBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOODY, Jack. *La raison graphique – la domestication de la pensée sauvage*. Paris: Minuit, 1979.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita – Atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2003.

LADDAGA, Reinaldo. Uma fronteira do texto público: literatura e meios eletrônicos. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 17-31.

ONG, WALTER. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papirus, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette*. Paris: Hachette, 1998.

_____. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ROCHA, João Cezar de Castro. Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003, p. 37-62.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A literatura e a cultura visual. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003, p.87-101.

_____. Literatura e condições representativas, [s/d]. Texto obtido do autor.

WALSH, C.; SCHIWY, F.; CASTRO-GOMEZ, S. *Indisciplinar las ciencias sociales*. Quito: Universidad Andina Simon Bolivar / Ediciones Abya-Yala, 2002.

CAPÍTULO 5

BENTES, Ivana. Made in favelas. *Glob(al)*, Rio de Janeiro, n. o, p. 13, 2003.

COSTA, N. B. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. *Gêneros Textuais & Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1995. v. 1.

DINIZ, Júlio. O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER K. E. (Orgs.). *Literatura e Cultura*. São Paulo: Edições Loyola/PUC-Rio, 2003.

FAVARETTO, Celso F. Entrevista. *Cult* 49 – Caetano Veloso, o poeta da MBP. São Paulo, p. 6-9, ago. 2001.

HERSCHMANN, M. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2000.

MAY, Sheyla Rodrigues de Almeida. 'Ecce Homo' transitivo "Mesmo que seja eu": desconstrução de modelos de identidade nas performances de Erasmo Carlos, Ney Matogrosso e Marina Lima. 2000. 161 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2000.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ROLNIK, Suely. Subjetividades Antropofágicas. In: MACHADO, Leila et al. (Orgs.). *Texturas da Psicologia: subjetividade e política no contemporâneo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

SOARES, Luiz Eduardo. Hip-hop: cultura da paz. *Prêmio Hutús - 2003*. Rio de Janeiro: Prefeitura/Rioarte, 2003.

TATIT, Luiz. Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX. In: AO ENCONTRO da palavra cantada – Poesia, Música e Voz. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2001.

VIANNA, Hermano. Banda AfroReggae. In: GRUPO Cultural AfroReggae. Rio de Janeiro: [s.n.], 2001, 22 p.

CAPÍTULO 6

AMARAL, Marina. De volta para o futuro. *Revista Caros Amigos: Hip Hop hoje*, jun. 2005. Disponível em: <<http://www.carosamigos.com.br>>. Acesso em: 25 abr. 2007.

BURGOS, Marcelo Baumann. Cidade, territórios e cidadania. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 48, n. 1, jan./mar. 2005.

COCCO, Giuseppe; NEGRI, Antonio. Les modulations chromatiques du biopouvoir au Brésil. *Multitudes*, Paris, n. 23, p. 53-61, 2006.

CROOK, L.; JOHNSON, R. *Black Brazil: culture, identity and social mobilization*. Los Angeles: University of California, 1999.

GIROUX, Henry A. Public pedagogy as cultural politics: *Stuart Hall and the 'crisis' of culture*. *Cultural Studies*, v. 14, n. 2, p. 341-360, apr. 2000.

HALL, Stuart. Qué es "lo negro" en la cultura popular negra? *Enfocarte*, n. 25, p. 1-9, 2005. Disponível em: < <http://www.enfocarte.com/5.25/pensamiento2.html>>. Acesso em: 28 ago. 2007.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Multitude – War and democracy in the age of empire*. Nova York: The Penguin Press, 2004.

HOLANDA, H. B. de. A política do *hip hop* nas favelas brasileiras. Disponível em: < <http://www.inesc.org.br/biblioteca/textos>>. Acesso em: 09 nov. 2008.

HOLMES, Brian. Warhol au soleil levant. *Multitudes*, Paris, n. 13, p. 59-67, 2003.

PIMENTEL, Spensy. Editorial. *Revista Caros Amigos: Hip Hop hoje*, jun. 2005. Disponível em: < <http://www.carosamigos.com.br>>. Acesso em: 25 abr. 2007.

PRETO ZEZÉ. A luz da dignidade que teima em brilhar. *Central Única das Favelas*, 03 ago. 2006. Disponível em: < <http://www.cufa.com.br>>. Acesso em: 01 abr. 2007.

QUIJANO, Anibal. El laberinto de América Latina, hay otras salidas? *Revista Osal*, Buenos Aires, n. 13, p. 15-30, jan./abr., 2004.

REVEL, Judith. De la vie en milieu précaire. *Multitudes*, Paris, n. 27, p. 157-172, 2007.

ZIBECHI, Raúl. Los sin tierra ante la crisis – La hora de plantar árboles, 2007. Disponível em: < http://www.lafogata.org/zibechi/zibechi_22-2.htm>. Acesso em: 29 mar. 2007.

_____. Qué hay de común entre piqueteros y zapatistas? 2005. Disponível em: < <http://www.sincensura.org.ar/imprimirnot.php?id=203>>. Acesso em: 29 mar. 2007.

CAPÍTULO 7

BAITELLO Jr. *A era da iconofagia* – Ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker, 2005.

BALÁZS, Bela. *Estética do filme*. Rio de Janeiro: 7ª. Arte / Edições Verbum, 1958.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio

de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Cinéma 2 – L' image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

_____. *Cinema 1 – L' imagem-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

KI-DUK, Kim. *Interview with Kim Ki-Duk* (by Volker Hummel).

Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/kim_ki-duk.html>. Acesso em: 14 ago. 2006a.

_____. Kim Ki-duk. Disponível em:

<<http://www.elcultural.es/HTML/20040909/Cine/CINE10193.asp>>. Acesso em: 14 ago. 2006b.

KWIATKOWSKA, Alina. Silence across modalities. In: JAWORSKI, Adam. *Silence – Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1997. p. 329-337.

LEVY, Pierre. *A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial*. São Paulo: Loyola, 1998.

MARTIN-JONES, David. *Deleuze, Cinema and National Identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. *L'expérience hérétique*. Paris: Payot, 1976.

PARK, Andrew Sung, *The wounded Heart of God: the asian concept of Han and the christian doctrine of Sin*. Nashville: Abingdon Press, 1993.

ROHMER, Eric. *A palavra clara: Entrevista*. *Bravo*, São Paulo, ano 8, p. 39-41, out. 2004.

_____. Le film et les trois plans du discours: indirect, direct et hiperdirect. In: _____. *Le gout de la beauté*. Paris: Cahiers du cinema-Editions de l' Etoile, 1984. p. 96-99.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento – Sonora, Visual, Verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

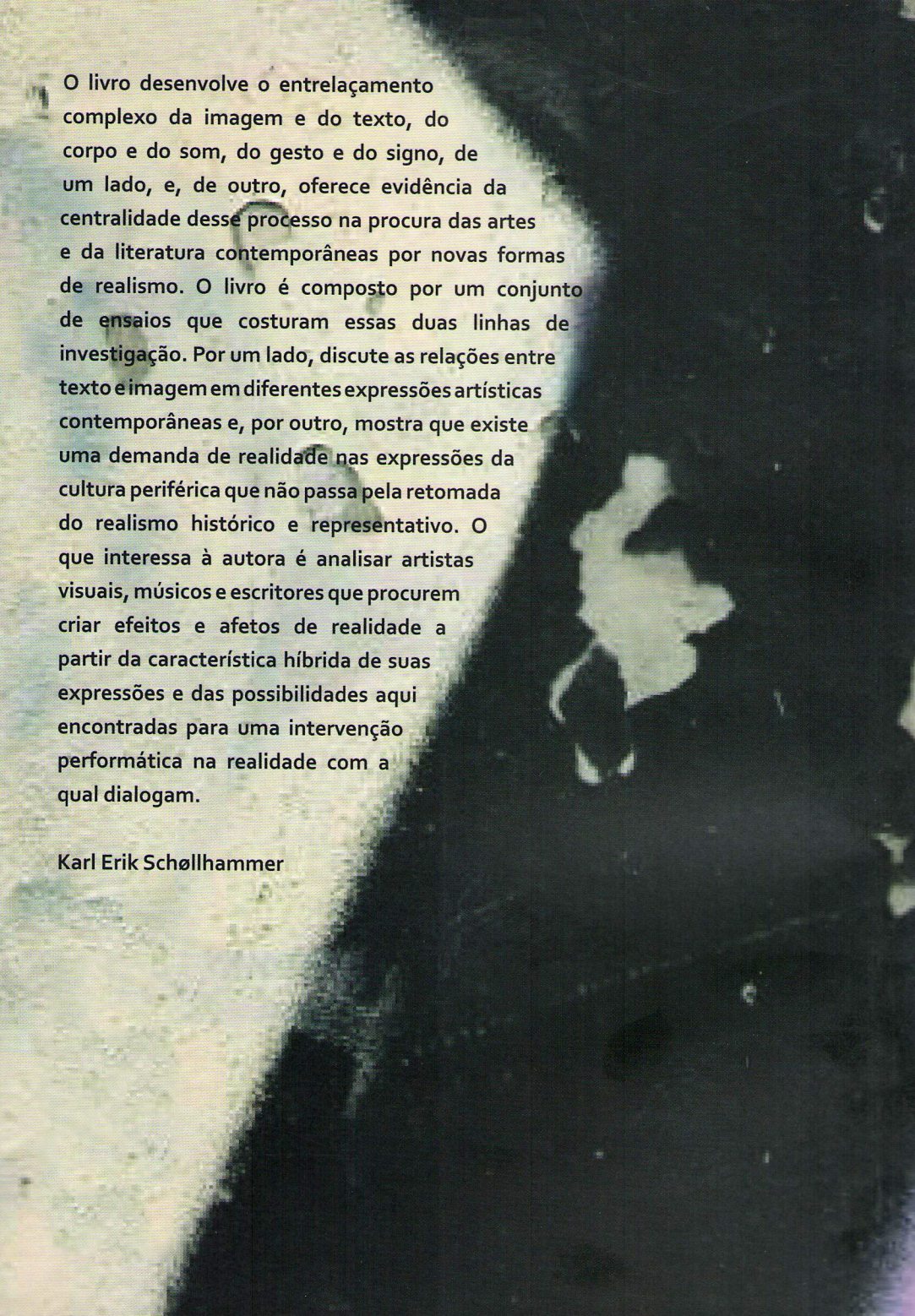
SILVA, Alberto. *Cinema e Humanismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

SONTAG, Susan. *The aesthetics of silence*. In: _____. *Styles of radical will*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 3-34.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio – ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

WITHERS, Stacie. Silence and communication in art. In: JAWORSKI, Adam. *Silence – Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1997. p. 353- 366.



O livro desenvolve o entrelaçamento complexo da imagem e do texto, do corpo e do som, do gesto e do signo, de um lado, e, de outro, oferece evidência da centralidade desse processo na procura das artes e da literatura contemporâneas por novas formas de realismo. O livro é composto por um conjunto de ensaios que costuram essas duas linhas de investigação. Por um lado, discute as relações entre texto e imagem em diferentes expressões artísticas contemporâneas e, por outro, mostra que existe uma demanda de realidade nas expressões da cultura periférica que não passa pela retomada do realismo histórico e representativo. O que interessa à autora é analisar artistas visuais, músicos e escritores que procurem criar efeitos e afetos de realidade a partir da característica híbrida de suas expressões e das possibilidades aqui encontradas para uma intervenção performática na realidade com a qual dialogam.

Karl Erik Schøllhammer