

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

HELOISA CORRÊA GRAVINA

***SER DA PRAÇA: PERFORMANCE-ETNOGRAFIA
NA PRAÇA DA ALFÂNDEGA, PORTO ALEGRE***

PORTO ALEGRE
2006

HELOISA CORRÊA GRAVINA

SER DA PRAÇA: PERFORMANCE-ETNOGRAFIA
NA PRAÇA DA ALFÂNDEGA, PORTO ALEGRE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientadora: Maria Elizabeth Lucas

PORTO ALEGRE

2006

*Dedico este trabalho aos amores
que me atravessam e configuram
no fluxo do tempo:
Guile e Patrick; Agda, Gravina e Flora.*

Às pessoas da praça e suas tantas histórias.

AGRADECIMENTOS

Neste percurso entre a dança e a antropologia — que de tão intenso parece ter durado muito mais do que os dois anos marcados pelo calendário — agradeço a todos que, de alguma forma, se fizeram presentes. Fosse na escuta, nos comentários, nas críticas, no apoio mudo ou explícito, na simples presença. Agradeço, especialmente,

Às *peessoas da praça*: Dercy, Luiza, Ana, Rosângela, tantos outros que estiveram por perto, e, especialmente, Cacaoio, pela acolhida, pela *pegação no pé*, pelo bate-papo, pelo perambular, pelas dores, pelo tempo, pelas experiências e saberes partilhados, e pelo tanto que pude aprender no encontro;

Aos professores e funcionários do PPGAS/UFRGS, que tornaram possível a realização deste mestrado;

À minha orientadora, Maria Elizabeth Lucas, pelas leituras críticas e orientações precisas, e também pelas “desorientações” provocadoras, as quais tiveram valor inestimável na construção dos caminhos aqui trilhados;

Ao professor Caleb Alves, pela riqueza dos debates e pela forma respeitosa e carinhosa com que contribuiu para trabalhar a desconstrução de algo tão caro a mim: a arte;

Ao grupinho: Patrick, Lore, Grazi e Patrícia, por formarem esse espaço tão precioso de aprendizado, pela confiança em compartilhar a intimidade de seus trabalhos e se configurarem, afinal, como essa rede de segurança para salto mortal;

À Lore, ainda, pela disponibilidade do olhar, da escuta, das danças, e pelo simples e mágico prazer do encontro;

Aos colegas, pela riqueza da convivência, nas aulas e nas festas; em especial ao Marcelo, por me fazer sentir “em casa” desde a chegada;

À Paula, à Dani e ao Diego, por “se atirarem” na praça comigo: jamais o faria sem esse amparo; também à Chiarah por me ensinar a *querer voar*;

Especialmente à Lu, por *estar na praça* e pelas dores e delícias de nossas errâncias partilhadas;

Ao muito amado *Era uma vez, não era uma vez* — Dani, Michel, Robson, e as nossas crianças — pelo bálsamo e pela descoberta das histórias dançadas-contadas e por dançar-contar;

Ao *ARTERIA – artistas de dança em colaboração*, por irrigar também os fluxos de minhas escritas e, especialmente, à Tati e à Cibi, pelo tanto que se fizeram incorporadas à minha vida, parte do desejo e do suporte necessários para correr riscos;

À minha mãe, Agda, por me ensinar a buscar sempre novos caminhos, por mais estranhos que pareçam; pelo suporte do afeto sob quaisquer circunstâncias, e ainda pelas consultorias urbanísticas;

Ao meu pai, Gravina, por estar tão perto e tão presente; pelo prazer da leitura e da escrita, e pelo toque de classe que dá a esta dissertação;

À minha vó, Flora, colega de escrita e âncora para as tempestades;

Ao Guile, pelo tanto que me ensina desde que existe em mim; por mais uma vez me surpreender lindamente com tamanha disponibilidade e tolerância durante esta escrita;

Ao Patrick, por ter sempre um outro jeito de olhar; por me revelar a beleza das estruturas; por me ensinar a conversar com os rios e, por ser, ele próprio, esse rio na minha vida: sempre em movimento, em contínuo fluxo de transformações e que, ao mesmo tempo, está sempre lá.

Certamente, os processos de caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui densos, ali mais leves) e trajetórias (passando por aqui e não por lá). Mas essas curvas em cheios ou em vazios remetem somente, como palavras, àquilo que passou. (...) Essas fixações constituem procedimentos de esquecimento. O traço vem substituir a prática. Manifesta a propriedade (voraz) que o sistema geográfico tem de poder metamorfosear o agir em legibilidade, mas aí ela já faz esquecer uma maneira de estar no mundo.

(Michel de Certeau, A invenção do cotidiano)

RESUMO

Este trabalho trata das apropriações e usos do espaço público da Praça da Alfândega, centro de Porto Alegre. Construí minha inserção em campo através da realização de uma performance artística no local — baseada numa linguagem de dança contemporânea —, transformada, por um uso específico, em parte do método etnográfico. A partir das interações ocorridas durante o evento performático ou motivadas por ele, delimito meu universo de pesquisa: prostitutas, vendedores, catadores de papel, aposentados — enfim, pessoas que ocupam a praça cotidianamente e têm uma relação de identificação com aquele espaço. Assim, iniciei propondo a performance artística que realizara como tema de diálogo com este universo para, em seguida, passar a uma compreensão das dinâmicas que organizam o espaço da praça como um espaço vivido por esses atores. Observando as práticas, performances e narrativas dos sujeitos, busquei acessar processos de construção das subjetividades na relação com aquele contexto social. A performance enquanto abordagem antropológica permeou todo o trabalho, sendo mobilizada de maneiras e com propósitos diferenciados no decorrer do processo: como base para a estrutura dramática da performance artística; enquanto abordagem para dar conta dos aspectos performativos das ações cotidianas, e como ferramenta analítica, possibilitando a compreensão dos eventos performáticos como arenas reflexivas através das quais pontos de tensão pouco visíveis na vida ordinária eram explicitados.

Palavras-chave: Praça da Alfândega, performance, práticas de espaço, dança contemporânea.

ABSTRACT

This research studies how the public space of the *Praça da Alfândega* – a historic site in the central area of Porto Alegre – is commonly “used” by the local workers and inhabitants, which identify themselves with that space. As an important part of the ethnographic method, artistic presentations based in the language of contemporary dance were performed by the author at *Praça da Alfândega*. Those presentations provided the means to engage in the fieldwork, to interact with the locals and to circumscribe the universe of the research: prostitutes, salesmen, paper collectors, pensioners. Through the observation of the practices, performances and narratives present in that specific social context, the study focused in the analysis of the dynamics by which that space is organized by its ordinary occupants and the process of construction of subjectivities, related to the use of that space. The concept of performance was proposed as an anthropological tool, used with different purposes and in different ways throughout the research: as a base to the dramatic structure of the artistic performance, as a perspective from which to observe the performativity related to daily actions and as an analytic device – providing the means to understand social events as reflexive arenas where opaque aspects of the ordinary life are made visible.

Keywords: Praça da Alfândega, performance, practice of space, contemporary dance.

RÉSUMÉ

Ce travail traite des appropriations et usages de l'espace public de la *Praça da Alfândega*, au centre de Porto Alegre. J'ai construit mon insertion sur le terrain au travers de la réalisation d'une performance artistique sur les lieux – basée sur un langage de danse contemporaine –, transformée, par un usage spécifique, en partie de la méthode ethnographique. A partir des interactions apparues pendant l'événement performatif ou motivées par celui-ci, j'ai délimité mon univers de recherche : prostituées, vendeurs, chiffonniers, retraités – c'est à dire, les personnes qui occupent la place au quotidien et ont une relation d'identification avec cet espace. Ainsi, j'ai commencé en proposant une performance artistique que j'ai réalisé comme thème de dialogue avec cet univers pour, ensuite, passer à une compréhension des dynamiques qui organisent l'espace de la place comme un espace vécu par ces acteurs. En observant les pratiques, performances et narratives des individus, j'ai cherché à accéder aux processus de construction des subjectivités en relation avec ce contexte social particulier. L'abordage anthropologique de la performance traverse tout le travail, mobilisé de manières et avec des objectifs différenciés au long du processus: comme base pour la structure dramaturgique de la performance artistique; comme abordage pour rendre compte des aspects performatifs des actions quotidiennes, et comme outil d'analyse, permettant la compréhension des événements performatifs comme arènes réflexives au travers desquelles des éléments de tension peu visibles dans la vie ordinaire sont explicités.

Mots-clefs: Praça da Alfândega, performance, pratiques de l'espace, danse contemporaine.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	14
PRIMEIRA PERFORMANCE	26
PRIMEIRO EPISÓDIO: PERFORMANCES EM PRAÇA PÚBLICA	34
DA PERFORMANCE ARTÍSTICA AO ENCONTRO ETNOGRÁFICO	35
EXPERIÊNCIAS E REFLEXÕES NO RETORNO À PRAÇA	42
MODOS DE ENTRAR E MODOS DE OLHAR	52
UM ENQUADRE ESTRUTURAL DA PRAÇA	54
SEGUNDA PERFORMANCE	62
SEGUNDO EPISÓDIO: A MORTE, O TEMPO E AS NARRATIVAS	71
A IMINÊNCIA DA MORTE E A VIDA COTIDIANA	72
SER DA PRAÇA	78
O FUTURO A DEUS PERTENCE?	83
TERCEIRA PERFORMANCE	91
TERCEIRO EPISÓDIO: QUANDO A MARGEM ESTÁ NO CENTRO	101
FEIRA DO LIVRO: UM ESPETÁCULO ASSISTIDO A PARTIR DAS MARGENS	102
A LIMINARIDADE COMO CONDIÇÃO DA EXISTÊNCIA	112
RECONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO: A VIDA RETOMA SEU FLUXO	119
EPÍLOGO	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem 01 (p.20)* – Planta de situação da praça. Representação gráfica. Carlos Alberto Gravina. 2006.
- Imagem 02 (p.20)* – Planta de localização da pesquisa. Representação gráfica. Carlos Alberto Gravina. 2006.
- Imagem 03 (p.27)* – Seqüência: primeira performance artística na Praça da Alfândega. Parte I. Fotografias de Lucenira L. Kessler. 29 de janeiro de 2005.
- Imagem 04 (p.30)* – Seqüência: primeira performance artística na Praça da Alfândega. Parte II. Fotografias de Lucenira L. Kessler. 29 de janeiro de 2005.
- Imagem 05 (p.53)* – Esquema da ocupação espacial da praça. Representação gráfica. Carlos Alberto Gravina. 2006.
- Imagem 06 (p.64)* – Seqüência: perspectivismo. Fotografia de Paula Biazus. 4 de junho de 2005.
- Imagem 07 (p.65)* – Sentada no lugar do Cacaio. Fotografia de Paula Biazus. 4 de junho de 2005.
- Imagem 08 (p.65)* – Tentativa de diálogo. Fotografia de Paula Biazus. 4 de junho de 2005.
- Imagem 09 (p.66)* – Seqüência: segunda performance artística na Praça da Alfândega. Fotografias de Paula Biazus. 4 de junho de 2005.
- Imagem 10 (p.68)* – Microperformances. Fotografias de Paula Biazus. 4 de junho de 2005.

Imagem 11 (p.92) – Seqüência: terceira performance artística na Praça da Alfândega. Parte I. Fotografias de Paula Biazus. 28 de julho de 2005.

Imagem 12 (p.95) – Público de artistas. Fotografia de Paula Biazus. 28 de julho de 2005.

Imagem 13 (p.95) - Público de transeuntes da Rua da Praia. Fotografia de Paula Biazus. 28 de julho de 2005.

Imagem 14 (p.97) – Seqüência: terceira performance artística na Praça da Alfândega. Parte II. Fotografias de Paula Biazus. 28 de julho de 2005.

Imagem 15 (p.99) – Final da performance. Fotografia de Paula Biazus. 28 de julho de 2005.

Imagem 16 (p.100) – Seqüência: o pregador. Fotografia de Paula Biazus. 28 de julho de 2005.

Imagem 17 (p.109) - Esquema da ocupação da praça durante a Feira do Livro. Representação gráfica. Carlos Alberto Gravina. 2006.

PRÓLOGO

15 de dezembro de 2004

A idéia é fazer alguma coisa que seja um comentário sobre o espaço, sobre um lugar da cidade. Com esta frase, a produtora cultural Maria Waleska Van Helden explicava-me a proposta artística do evento para o qual me convidava: o festival Dança Alegre Alegrete, que seria realizado nos dias 10 e 11 de dezembro de 2004. Organizado pela produtora, o evento acontece há mais de dez anos na cidade de Alegrete. Nas últimas edições, o festival buscava filiar-se às correntes identificadas com a dança contemporânea, integrando, inclusive, uma rede internacional. Sob o nome *Cidades que dançam*¹, a rede promove mostras de trabalhos coreográficos e performances artísticas que se configurem como interferências no contexto urbano, propostas por bailarinos-coreógrafos. Essa figura do bailarino-coreógrafo é bastante representativa da dança contemporânea, substituindo a idéia, presente no ballet e na dança moderna, do intérprete que apenas executa uma coreografia criada por um terceiro, o coreógrafo².

A mostra de Alegrete, em 2004, contava com a participação de vinte bailarinos-coreógrafos, cada qual realizando um trabalho de dança num local diferente da cidade. Na praça central, ao meio-dia, Dani Boff ocuparia um monumento situado próximo à rua, em frente ao Bola de Ouro, famoso cabaré, desativado há vários anos. Às 15 horas e trinta, Marco Fillipin faria uma intervenção no chafariz e, às 16 horas, eu realizaria minha performance no *redondo da praça*: o canteiro central, circundado por um caminho de concreto

¹ A rede é composta por grupos, produtores culturais, bailarinos e coreógrafos identificados com cidades, em diversos países. O nome da rede é traduzido para a língua do país no qual essas cidades se encontram: *Villes qui dansent*, *Ciudades que danzan*, e assim por diante. Para maiores informações, ver <<http://www.cqd.info/>>.

² O termo *dança contemporânea* será empregado ao longo do texto num sentido abrangente, remetendo à articulação com o universo mais amplo da arte contemporânea; não contempla, contudo, a distinção construída entre *dança contemporânea* e *dança pós-moderna*, distinção essa que remeteria a outras filiações estéticas e políticas que constituem as dinâmicas internas ao campo da dança. Para essas filiações, ver NOVACK (1990), CANTON (1994), DANTAS (1999) e FERNANDES (2000).

do qual irradiavam outros caminhos que o ligavam a um círculo maior. Ao longo de toda a borda externa deste círculo, bancos regularmente dispostos formavam quase uma platéia pronta.

Quando me foi feita a proposta, estava no meio do curso de mestrado em antropologia social, escrevendo o projeto para a dissertação. Face à demanda de fazer, num evento de dança, uma performance artística que fosse *um comentário sobre o espaço*, imediatamente pensei nas pessoas que freqüentavam e compunham esse espaço cotidianamente. Com um objetivo artístico – e não etnográfico –, coletei alguns dados através da produtora e de sua assistente, nativas de Alegrete. Segundo me informaram, a praça era predominantemente freqüentada por aposentados, que passavam os dias sentados nos bancos, contando suas histórias e comentando os acontecimentos da cidade.

Apropriei-me, então, de conceitos – apreendidos desde a antropologia – de memória, narrativa, práticas de espaço e performance³ para construir uma interferência performática, fundada numa linguagem de dança, que fosse um comentário sobre esse espaço. Para dar conta da amplitude do espaço que desejava configurar como cênico, mobilizei também conhecimentos advindos de meu curso de graduação em artes cênicas: a inspiração no teatro de estações medieval, no qual cada trecho da história era contado num palco, e os palcos organizavam-se em seqüência. Nesses espetáculos, o público deslocava-se a fim de assistir às cenas que se desenrolavam simultaneamente nos diferentes palcos. Articulando as noções de práticas de espaço e performance, pensei a configuração espacial e performática do evento através de minhas trajetórias, e a narrativa dividida em quatro motes coreográficos. Ao invés de esperar o deslocamento do público, eu ia me deslocando para contar a história.

Uma idéia fundamental nas teorias de performance é a de que a recepção não é passiva: o evento performático é instaurado coletivamente na relação entre performer e audiência. Assim, desde o início do evento, contava com a participação do público para que a história ganhasse sentido. No segundo dia da mostra, em Alegrete, um senhor levantou-se de seu banco e me convidou, através de um gesto, para dançar com ele. Não propôs uma dança convencional, de salão, mas interferiu através de uma lógica de movimento semelhante à que eu estava propondo. Dessa interferência, surgiram as primeiras questões que levaram à construção desse projeto: por que ele interferiu? Quais suas motivações? Qual seu entendimento do que fiz?

A realização dessa performance artística em Alegrete, dentro de um evento de dança, remete ao momento de germinação desta proposta de pesquisa. Também é representativa de meu ponto de partida para construir um olhar antropológico sobre uma realidade social através da intersecção entre os campos de

³ Esses conceitos serão desenvolvidos ao longo da dissertação. As principais referências são RICOEUR (1994), DE CERTEAU (1990), TURNER (1987) e SCHECHNER (2003).

conhecimento da arte e da antropologia. Realizar a performance em Alegrete apresentou-se como uma possibilidade de apropriar-me dos conceitos antropológicos através de uma via artística e corporal. Por outro lado, as questões então emergentes — por que aquele senhor interferiu? Quais suas motivações? Qual seu entendimento do que eu fiz? — traziam elementos passíveis de serem trabalhados para se constituírem como problemas antropológicos. Aquele evento sinalizava o primeiro dos múltiplos trânsitos entre saberes, e dos vários deslocamentos do olhar que constituíram esta etnografia.

Com base na experiência de Alegrete, então, procedi à construção do presente projeto de pesquisa etnográfica. Partindo das indagações surgidas daquele momento, considerei que um ponto de vista singular sobre a realidade social poderia ser construído através da realização de uma performance artística num espaço público, e de sua problematização, a partir das interações surgidas durante o evento. Para tanto, cruzei referências provindas basicamente de três correntes antropológicas: as que tomam como objetos de estudo a arte, a performance e os contextos urbanos.

Iniciei o trabalho tendo a performance artística como problema de pesquisa e como parte constituinte do método etnográfico. Através da realização de um evento artístico num contexto distinto de seu público usual, pretendia investigar as possibilidades de relação entre público e obra, abordando as negociações de sentido constituintes dessa relação. Partindo da idéia de que “*estudar arte é explorar uma sensibilidade, e as bases de tal formação [da sensibilidade] são tão amplas e tão profundas como a própria vida social*” (GEERTZ, 1999:149), pretendia, nessa problematização, identificar articulações possíveis entre diferentes concepções de arte existentes na sociedade contemporânea, tanto em relação ao entendimento do que pode ou não ser considerado artístico, quanto a sua funcionalidade ou relevância na vida cotidiana.

Ao identificar como essas concepções de arte estavam ligadas a visões de mundo, passei a considerá-las como uma via de acesso ao universo social que emergira do encontro provocado pela interferência artística. No decorrer do processo, então, a performance artística passou a se configurar não como objeto mas enquanto recurso metodológico de entrada em campo.

As teorias antropológicas de performance apareceram já no momento da concepção do trabalho artístico: a idéia de que o evento performático é instaurado coletivamente por performer e audiência constitui a base da dramaturgia da performance na praça. Conforme Turner (1987), a performance pode ser considerada uma arena reflexiva, na medida em que cria um espaço-tempo distinto do cotidiano, no qual os conflitos e tensões são explicitados, momentaneamente invertendo posições ou negociando-as. Nesse processo, cria-se o espaço para uma reflexividade sobre as ações cotidianas, e a possibilidade de uma reordenação dos pontos de tensão da vida ordinária.

Considerarei essa entrada peculiar em campo, então, como uma via propícia para instaurar uma etnografia que se propusesse dialógica, buscando, desde o início, negociar tão explicitamente quanto possível os pontos de vista colocados em jogo na relação que estabeleceria com aquele universo social. Mobilizei igualmente o corpo conceitual da performance, enquanto abordagem, na análise etnográfica, através da observação dos aspectos performativos das relações cotidianas (BAUMAN; BRIGGS, 1990; TURNER, 1987; SCHECHNER, 2003).

Nesta pesquisa, proponho a produção de um acontecimento extraordinário num contexto urbano para então proceder à observação etnográfica a partir das interações ocorridas durante o evento ou motivadas por ele. Enfatizo, assim, a própria entrada do etnógrafo em campo como produtora do recorte da pesquisa. A idéia do antropólogo que vai estudar um contexto definido de antemão em termos normativos e institucionais é substituída por um movimento que poderíamos chamar de *contextualização* (BAUMAN; BRIGGS, 1990). A ênfase é, então, deslocada do texto para a emergência desse texto.

Ao propor uma interferência num espaço urbano como recorte possível de análise, remeto-me aos estudos que tomam esses espaços como objeto. Uma referência fundamental é a análise de Gilberto Velho em “Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas”. No primeiro capítulo desse livro, o autor parte de um evento performático instaurado no centro do Rio de Janeiro, no momento em que um senhor “baixa o santo”, incorporando uma entidade conhecida como “preto velho” nas religiões afro-brasileiras. Indivíduos aparentando trajetórias sociais nitidamente diferenciadas reúnem-se em torno do evento, assumindo

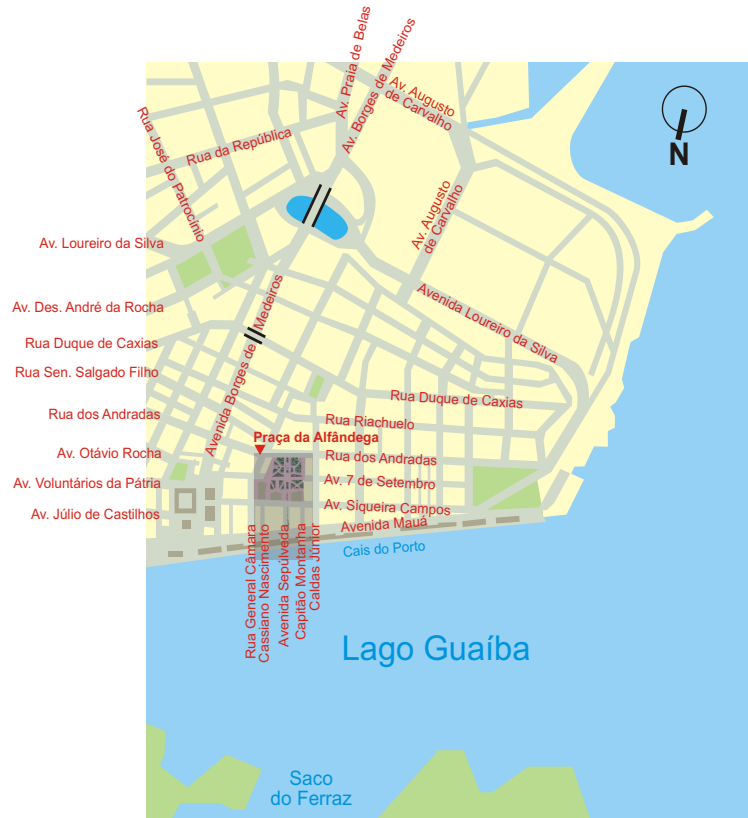
posições definidas quase imediatamente. A partir desse acontecimento, o autor procede a uma análise dos mecanismos de unidade e diferenciação presentes nas sociedades complexas. Nesse caso, o evento performático emergia do cotidiano e era utilizado como porta de entrada para uma observação etnográfica no contexto urbano de uma grande cidade.

Pensando em operar um recorte performático no contexto urbano de Porto Alegre, então, escolhi a Praça da Alfândega. Situada no centro da cidade, a praça é delimitada pelo Calçadão da Rua da Praia (cujo nome oficial é rua dos Andradas) e pela Avenida Siqueira Campos (ver plantas na página seguinte). É circundada pelos prédios históricos do Museu de Artes do Grande do Sul, do Memorial do Rio Grande do Sul e do Santander Cultural, entre outros. O antigo prédio da Alfândega, referência para o nome da praça, quase não é visto dali, situado no outro lado da Avenida Siqueira Campos. No calçadão, vários estabelecimentos comerciais, inclusive um *shopping center*, compõem o cenário, característico de um centro urbano.

A Praça da Alfândega é tanto um lugar central na cidade quanto uma referência na memória portoalegrense. Conjugando trânsitos e ocupações diversas ao longo do tempo, forneceu material para muitas pesquisas acadêmicas. No contexto da abordagem aqui desenvolvida, destaco os trabalhos de Claudia Fonseca (1996), enfocando a atividade de prostituição na praça, e de Lisiane Lecznieski (1992), sobre o cotidiano dos *guris de rua*⁴.

Na dissertação de mestrado “Pequenos homens grandes: o cotidiano de gurus de rua numa Praça de Porto Alegre”, Lisiane Lecznieski traz uma descrição densa do cotidiano dos gurus que vivem na Praça da Alfândega ou freqüentam-na quase diariamente, a fim de compreender os valores e modos de pensar que orientam as ações desses meninos, na sua relação com o contexto social. A pesquisa foi realizada no início dos anos 90, e, sob vários aspectos, a praça conserva, mais de uma década depois, muitas das configurações descritas pela autora, sobretudo no que tange às negociações de espaços entre seus vários ocupantes: os gurus, os vendedores, as prostitutas, etc. No entanto, principalmente no espaço onde realizei

⁴ “O uso do termo *guri* restringe-se mais ao contexto gaúcho e equivale aos termos *garoto* e *menino*.” (LECZNIESKI, 1992) É utilizado pela autora para identificar os meninos ao contexto a partir da linguagem utilizada por eles, mas também compartilhada com o universo mais amplo da cidade.



Planta de situação

Imagem 01



Planta de localização

Imagem 02

a maior parte de minha pesquisa, não havia muitos meninos. Não a ponto de configurarem um grupo significativo⁵.

O artigo de Claudia Fonseca, “A dupla carreira da mulher prostituta”, aproxima-se mais de meu trabalho, pois aborda um universo social que integra de minha pesquisa: as prostitutas da praça. Através de uma etnografia centrada na observação do cotidiano dessas mulheres, sobretudo quando estão na praça, a autora desconstrói uma (falsa) idéia homogeneizante da prostituta. Lançando um olhar denso sobre essa dimensão cotidiana, mostra-nos redes sociais e universos simbólicos que compõem a vida dessas mulheres, e “*que vão bem além do metiê*” (FONSECA, 1996:8). A praça, nessa abordagem, aparece como local de trabalho das prostitutas. Funciona como um pano de fundo para contextualizar esse ambiente, enquanto o foco central da pesquisa está nas mulheres, para quem, no modo de ser e no modo de se ver, “*a profissão ‘prostituta’ não ocupa necessariamente um lugar de destaque*” (FONSECA, 1996:14).

Esta reflexão — bem como vários aspectos observados pela autora no que concerne ao cotidiano das prostitutas — vem ao encontro das minhas observações na praça. No entanto, além das vias que oferecia para o aprofundamento das reflexões, e da confrontação de observações de campo, esta etnografia auxiliou-me a delimitar meu foco. A leitura do artigo de Claudia Fonseca, ajudou-me a destacar alguns pontos-chave de meu trabalho, tornando mais precisa a singularidade do olhar que buscava construir. Em sua etnografia, a autora partira da idéia de observar o cotidiano das prostitutas e, então, chegara à praça por ser um dos locais de trabalho dessas mulheres; portanto, lócus privilegiado para essa observação. Eu pretendia fazer o movimento inverso: partir de um recorte num espaço urbano para, então, acessar as dinâmicas através das quais os sujeitos o constituem como um espaço social através de suas práticas.

Seguindo esse movimento, meu universo de pesquisa resultou composto pelas pessoas que ocupam a praça cotidianamente, principalmente as que

⁵ O período em que vi mais meninos de rua foi, para minha surpresa, durante a Feira do Livro, vindos de outros pontos da cidade, devido ao Projeto Asteróide, organizado pelo evento. Sob iniciativa e coordenação de Sônia Zanchetta, o projeto existe desde 2000. Voltado para a inclusão dos meninos no evento, o Projeto Asteróide provê, durante aquele período, higiene, alimentação, informação sobre a programação da Feira e sobre os órgãos institucionais que desenvolvem ações voltadas para a cidadania dos menores, além de oficinas de técnicas de artesanato, desenho, pintura, etc.

desenvolvem suas atividades de trabalho ali: prostitutas, vendedoras, *ladrões*⁶, catadores de papel. Minha proposta, portanto, não era abordar as dinâmicas “das prostitutas” ou “dos vendedores”, por exemplo, enquanto categorias sociais específicas, mas compreender como esses sujeitos se apropriam do espaço da praça através de suas práticas, e como essas categorias são, numa medida, construídas nas relações.

Considerando esse processo de apropriação, a ênfase desta pesquisa não está na praça como *lugar*: a praça aparece, fundamentalmente, como um *espaço vivido*. A idéia do urbano serve como ponto de partida para a investigação de possíveis apropriações do espaço público da praça através das práticas microbianas dos agentes. Conforme De Certeau (1990), a experiência da cidade traduz-se nessas práticas, as quais reiteram ou atualizam suas possibilidades. É através delas, portanto, que se pode deslocar o olhar de uma cidade institucionalizada, anônima, para uma cidade vivida pelos sujeitos. Na obra deste autor, “*a questão tratada se refere a modos de operação ou esquemas de ação e não diretamente ao sujeito que é seu autor ou seu veículo*” (DE CERTEAU, 1990:38).

Partindo dos *esquemas de ação* formulados por De Certeau, então, adotei como complemento a perspectiva de Sherry Ortner (1984, 2005), de um sujeito que se constitui cultural e historicamente. Assim, nesta etnografia, parto do estudo das práticas e performances que constituem o espaço urbano da praça como um espaço vivido, para investigar processos de construção das subjetividades em relação com o contexto social, assim como as possíveis lógicas de agenciamento mobilizadas pelos sujeitos nessa relação.

As diversas temporalidades da etnografia tiveram papel fundamental do andamento da pesquisa, sendo determinantes para os deslocamentos do olhar. Essa experiência do tempo organizou-se, durante o processo, através da realização de três performances artísticas na Praça da Alfândega, nos meses de janeiro, junho e julho de 2005. Estas, não aconteceram em momentos aleatórios: sua realização

⁶ O termo *ladrão* designa uma categoria êmica: é assim que os sujeitos se descrevem, remetendo-se à atividade de praticar pequenos furtos, no estilo conhecido como “punguista”. Podem também usar o termo *vagabundo*, remetendo à atitude de ficar por ali, sem fazer nada, e ao fato de não ter emprego fixo. Ao longo do texto, o recurso ao itálico servirá como convenção para os termos que forem provenientes do vocabulário da praça. Pretendo que o sentido desses termos seja apreendido conforme sua contextualização no decorrer da dissertação.

foi motivada por pontos de tensão durante o trabalho de campo. Entre esses eventos, estive freqüentemente na praça, permanecendo, geralmente, uma tarde inteira, às vezes adentrando um pouco à noite.

Buscava, nesses momentos, incorporar um *modo de estar* na praça, percebido nas pessoas dali: sentar nos bancos, circular um pouco pelo espaço, ficar ao redor dos carrinhos de bebidas, conversando com um ou com outro, participando das rodinhas de bate-papo. Não realizei entrevistas gravadas. Meu principal interesse era compreender um modo de vida que se apresentava tanto nas falas quanto no gestual, nas posturas, nas performances que envolviam esse *estar na praça*. Tencionava adentrar às lógicas que organizavam a vida ali através das práticas cotidianas. Mais do que conseguir depoimentos gravados e construídos no recorte de uma entrevista, precisava aguçar a percepção à multiplicidade de recursos expressivos mobilizados pelos atores em suas performances. Freqüentei a praça assiduamente até o início de dezembro de 2005.

No processo de escrita desta dissertação, busquei restaurar a dimensão performática de sua realização através de uma estrutura que potencializasse a dramaticidade da experiência, nos termos de Turner (1987) e Schechner (2003). De acordo com este autor, a ação humana recontada cenicamente é uma espécie de *comportamento restaurado* (SCHECHNER, 1995). Não é mais o acontecimento real, como encontrado na vida cotidiana, mas uma reconstrução dele através de recursos técnicos, no caso do teatro, predominantemente corporais. A partir dessa idéia, podemos também pensar a etnografia como uma restauração, através da escrita, do comportamento humano observado pelo etnógrafo⁷.

Estendendo a analogia proposta pelos autores entre teatro dramático e vida social à escrita etnográfica, procurei organizar o texto através de moldes teatrais, buscando recriar a etnografia através das fases de pré-liminaridade, liminaridade e reintegração que compuseram seu desenrolar. Essa construção da etnografia como drama remete à forma como foi vivida durante o trabalho de campo.

⁷ A dimensão participante dessa observação traz a questão do engajamento subjetivo do pesquisador na construção desse saber antropológico, remetendo às discussões em torno do próprio paradigma da racionalidade, fundante da noção de ciência sobre a qual estrutura-se a antropologia como forma de conhecimento (LATOURETTE, 1994). Neste trabalho, busco inserir-me nessa problemática através de uma etnografia que coloca o engajamento subjetivo do pesquisador como parte ativa na construção do conhecimento.

Busquei, então, dentre as formas teatrais, aquelas que melhor restaurassem a dramaticidade e, sobretudo, a reflexividade da experiência etnográfica. No século XX, numa reação à ilusão promovida pelo teatro realista, Bertolt Brecht desenvolveu uma forma de encenação que, através de efeitos de distanciamento, explicitava os mecanismos de produção da ilusão cênica, estimulando a reflexividade da experiência para atores e público. Como a ênfase do teatro brechtiano encontrava-se nos recursos de encenação e não restrito à forma da escrita, remeti-me à sua referência para construir a estrutura textual da dissertação: a tragédia grega. Esses textos possuíam um modelo básico: prólogo, onde se anunciava a ação; episódios, onde o protagonista atuava, e epílogo, onde se apresentavam o desfecho e a síntese. Os episódios eram intercalados pelos estásimos: interferências do coro que ofereciam o contraponto ao protagonista⁸.

Apropriei-me deste modelo para organizar o texto da dissertação. Os três episódios que se seguem a este prólogo buscam restaurar os diferentes momentos da etnografia. Essa divisão sinaliza a temporalidade da experiência etnográfica, mas não reproduz uma cronologia rígida. Assim, informações obtidas em diferentes momentos do processo podem ser acionadas para compor um mesmo episódio. A presente distribuição visa, antes, recriar os deslocamentos do olhar que foram construindo uma experiência etnográfica singular a partir dessa inserção específica em campo.

A cadência do texto pode ser acompanhada através das performances que, ao modo dos estásimos da tragédia grega, antecedem os episódios. A descrição das performances artísticas remete à temporalidade da etnografia: as performances são apresentadas no texto em ordem cronológica. Num outro nível, pretendem ser recortes representativos dos deslocamentos do olhar constituintes do processo etnográfico. Isso não é apenas um recurso estilístico encontrado para o texto: durante a etnografia, as performances artísticas funcionaram como tais recortes reflexivos, efetivamente possibilitando os diversos deslocamentos do olhar ao longo da pesquisa.

No primeiro episódio, a delimitação do universo de pesquisa é descrita a partir de minha interferência em campo através da performance artística. A possibilidade

⁸ Ver PAVIS (2003) e ROUBINE (1998).

de pensar este evento como artístico-etnográfico é construída, assim como os processos que o levaram a ser uma porta de entrada a uma etnografia de alguns modos de ser característicos da Praça da Alfândega. Nesse episódio, ainda, são problematizados alguns trânsitos possíveis entre os campos da arte e da antropologia como formas de conhecimento, no confronto com a realidade empírica.

O segundo episódio inicia com minha experiência de desorientação frente aos acontecimentos do campo, para conduzir à possibilidade de acesso às narrativas emergentes sobre a morte. Através dessas narrativas, apreendemos algumas formas que a experiência do tempo assume no cotidiano da praça. Por fim, acedemos aos processos de formação de sensibilidades e subjetividades que se dão na relação com esse contexto específico.

No terceiro episódio, a interferência da Feira do Livro nos ritmos rotinizados dos freqüentadores habituais da Praça da Alfândega é tratada como um drama social, buscando compreender como as desconfigurações e reconfigurações que promove no espaço tensionam a vida na praça. Nesse processo, vemos como os sujeitos negociam, performaticamente, suas posições numa situação extra-cotidiana. Observando o evento a partir de suas margens — as pessoas da praça não participam dele, efetivamente — podemos observar algumas táticas mobilizadas por esses atores a fim de construir para si possibilidades de agenciamento frente a uma situação vivida como opressora.

PRIMEIRA PERFORMANCE



Praça da Alfândega, centro de Porto Alegre. Sábado, 29 de janeiro de 2005, 5º Fórum Social Mundial⁹. É uma tarde quente, há poucas pessoas na praça. A maioria das bancas de artesanato está fechada. O MARGS¹⁰ está aberto, e posso trocar de roupa no banheiro do bistrô. Saio, de vestido, calça comprida e, o que mais chama a atenção dos garçons, de pés descalços, parcialmente envoltos em esparadrapos. Combino os últimos detalhes com a Dani e a Lu, amigas minhas, encarregadas do som e das fotos. Passo, então, a perambular pelos caminhos que, cercando áreas arborizadas, recortam formas e vazios na praça. Meus pés começam a assumir uma cor acinzentada. Olho em volta e tenho a impressão de que o verde e o roxo dos jacarandás disputam espaço com o cinza conferido pela poeira que cobre praticamente todas as superfícies da praça: dos bancos ao pavimento de pedra portuguesa, tudo tem aquela camada de sujeira que cotidianamente quase não vemos, acostumados a associá-la ao centro das grandes cidades. Volto então meu olhar para esses bancos que, distribuídos ao longo dos caminhos, convidam os passantes a paradas ocasionais.

⁹ O Fórum Social Mundial é um encontro promovido por diversos segmentos da sociedade civil com abrangência internacional, organizado anualmente desde sua primeira edição em Porto Alegre, em 2001. O evento tem uma forte identificação com a capital gaúcha, que participou ativamente de sua promoção sob o governo do Partido dos Trabalhadores, e acolheu quatro das cinco primeiras edições. A presença de estrangeiros em grande número, a dimensão festiva do Fórum — sempre associada à sua dimensão ideológica de esquerda — e seu impacto positivo no comércio na cidade transformam o ambiente urbano no período de sua realização. Entre os dias 26 e 30 de janeiro de 2005, segundo o Comitê organizador, essa quinta edição do evento reuniu em Porto Alegre 135 mil participantes de 135 países diferentes.

¹⁰ Museu de Artes do Rio Grande do Sul. O bistrô tem mesas instaladas na Praça da Alfândega, com uma cerca e folhagens delimitando seu espaço, e onde se pode entrar sem passar pelo Museu.

Sento num banco, converso com duas mulheres que estão por ali. Elas perguntam: *O que tu vai fazer?* Contar uma história. Querem ouvir? *Depende. É interessante?* Normal. Não mais que as de vocês. Acho que é como qualquer história daqui. Riem, e continuam com seus assuntos. Sigo adiante.

Esse vaguear inicial já pode ser considerado o esboço de um traçado que, ao longo da performance, configurará um espaço específico dentre as inúmeras possibilidades da praça. Não há, inicialmente, uma convenção palco-platéia estabelecida. Nas caminhadas sem rumo, jogo com a pouca nitidez desses limites, bem como com a fluidez presente no processo de instauração do evento performático. Percebo que minha figura — loira, olhos azuis, de vestido e calça, pés com esparadrapos —, caminhando ao mesmo tempo decidida e sem destino, causa algum estranhamento. Escuto comentários: *tá machucada? Esqueceu o sapato? Vai pra onde?*

Identifico grupos de pessoas sentadas nos bancos situados no caminho central da praça, próximos ao monumento de um herói militar em seu cavalo. Ao redor da estátua, a secura de um chafariz desligado. Começo, então, a “contar a história” para essas pessoas. Uma breve descrição de como o trabalho foi pensado artisticamente facilitará a compreensão do que acontece nesse momento.

A dramaturgia dessa performance artística consiste em contar uma história da minha vida através de uma narrativa construída pelo movimento, organizada conforme a interação com a audiência. São quatro motes coreográficos distintos — envolvendo fala e gestual de dança contemporânea¹¹ —, realizados em seqüência, um para cada grupo de pessoas sentadas nos bancos da praça. Os motes são repetidos e modificados conforme o desenrolar do evento, de acordo com as respostas ou estímulos que essas pessoas emitem. Tendo, ao longo da performance, a aumentar a velocidade, na medida em que tento ser ouvida ou obter respostas. Em certo momento, Dani liga o som e ouve-se *I can't stop loving you*, com o Ray Charles. Quando a música é desligada, posso sentar. Quando ela volta, sou obrigada (pelas regras que estabeleci para o jogo) a levantar e tornar a “contar a história”, o que significa, a essa altura, correr bastante e tentar executar os

¹¹ Esta filiação a uma linguagem específica de dança, bem como sua articulação com um contexto mais amplo (o da arte contemporânea) será apresentada ao longo do Primeiro Episódio.



movimentos muito rapidamente, apesar do cansaço. Como regra para terminar, estabeleci que só paro quando alguém me segurar e, para tanto, vou de um em um, pedindo: *me segura para eu poder parar*.

Nesse dia começo, então, “contando a história” para as pessoas sentadas nos bancos centrais da praça. Cada grupo de pessoas é, inicialmente, contemplado com um trecho da história. A construção de um sentido mais geral fica a cargo das conexões que o público estabelece à medida que os fragmentos são repetidos e alterados. Contudo, antes que haja uma obra artística estabelecida, e para a qual se negociem sentidos internos, o primeiro sentido negociado nesse processo de instauração do evento é, sem dúvida, o que está acontecendo ali, afinal. O público levanta as mais diversas hipóteses: *o que essa louca tá fazendo aí? Já vi cheirada de loló, mas como essa daí nunca! Ih! Tá baixando o santo...É uma coisa de teatro, é um teatro isso né? Segura! Chama a SAMU!*¹²

Conforme vou repetindo os movimentos e as trajetórias, um espaço configura-se: a ação fica restrita a duas fileiras de bancos, dispostas frente a frente, e às pessoas que passam por ali. No trajeto, acabo selecionando um número limitado de bancos aos quais me dirijo em seqüência antes de me deslocar para a fileira de bancos em frente. Realizando o percurso sempre no mesmo sentido, é como se um retângulo ficasse inscrito como um recorte no espaço mais amplo da praça. Nessa relação entre o trajeto e o público configura-se, ainda que de forma tênue, uma espécie de palco.¹³ Alguns passantes deliberadamente me ignoram. Para muitos deles, eu — e grande parte das pessoas da praça, depois percebi — era quase “invisível”. Para outros, a curiosidade (por falta de termo melhor no momento) é perceptível. Muitas pessoas têm a atenção voltada para o evento. O que não significa dizer que têm o foco o tempo inteiro em mim, já que muitos parecem tão ocupados com o que estou fazendo quanto com as reações dos outros. Os olhares vagando muito em torno, como que perscrutando, talvez buscando como agir

¹² Essas informações chegam até mim tanto pelo que escuto na hora, quanto por relatos das amigas incumbidas de colocar o som e tirar as fotos, e de colegas que assistiram ao evento. “Loló” é uma espécie de droga, semelhante ao antigo “lança-perfume”, que, por seu baixo custo, é bastante utilizada por populações de baixa renda. Também é chamado de “cheirinho”. SAMU é a sigla para o Serviço de Atendimento Médico de Urgência, órgão da Prefeitura de Porto Alegre que fornece ambulâncias para atendimento de emergência em espaços públicos. Conforme vim a saber mais tarde, sua presença é bastante freqüente na praça.

¹³ Palco, aqui, é utilizado no sentido amplo de lugar onde se desenrola uma ação cênica, em oposição ao lugar da audiência, a quem cabe predominantemente a função de assistir.

naquele contexto específico, distinto do usual, talvez apenas atentos às ações desempenhadas pelos conhecidos.

O que fica evidente no processo de negociação do que está acontecendo ali é seu caráter performático: algo extraordinário, que emerge de uma situação cotidiana e se estabelece numa ordem perceptível, criando uma relação diferenciada com o tempo e o espaço. As ações periféricas da Paula tirando fotos e da Dani movimentando-se com o aparelho de som portátil (e segurando a filha pela outra mão), também funcionam como indicativos de uma certa espetacularidade. Passa a predominar, no entendimento geral, a idéia de que algo “artístico” está acontecendo, embora nesse termo, “artístico”, estejam também contidas muitas possibilidades de significados a serem negociadas durante o evento e para além dele.

Nesse ambiente, quando passo a pedir que alguém *me segure para eu poder parar*, Seu Antônio, um senhor de meia-idade, cabelos brancos, e que estivera todo o tempo da performance me fazendo perguntas a cada vez que eu chegava perto do banco no qual ele estava, interfere corporalmente na ação: levanta-se para atender aos meus apelos e me segura, tomando minhas mãos entre as suas, dizendo para que eu fique serena, que me acalme. Toma meu rosto entre suas mãos e reza. Também tomo seu rosto entre minhas mãos. Seus olhos enchem d’água, e penso que vai chorar. Ao invés disso, respira fundo, aproxima-me de seu peito com um braço e estende o outro no ar, como num gesto declamatório: entoando um canto religioso.

É um choque para mim. Penso: *ele não entendeu o que eu quis dizer*. E mais: *O que os outros vão pensar?* Sinto um desconforto, pois pretendia contar uma história da minha vida, e receio que sua interação confira um cunho religioso a todo o evento. Aos poucos, volto a respirar e busco adaptar-me, corporalmente, à situação (relaxar a musculatura, buscar encaixes corporais que me permitam aceitar sua maneira de me segurar). É precisamente nesse momento que me apercebo: *ele respondeu exatamente como eu queria. Compreendeu o que eu estava fazendo como um evento performático e atuou nesse espaço (da performance) através de um recurso familiar a seu universo: a pregação religiosa*. Passo a entender, então, aquela resposta, tão estranhada por mim, como o início do tão procurado encontro com a alteridade, através da materialização de um dos problemas fundamentais na

concepção deste trabalho: a construção do evento performático como uma interação entre performer e audiência, na qual ambos têm papel ativo.

Seu Antônio então termina de cantar, e me conduz para sentar a seu lado no banco. Passamos a conversar numa situação de aparente intimidade, a audiência dispersa-se e, depois de algum tempo, despeço-me dele e saio da praça. Assim como surgiu, o evento performático se dissipa no ambiente público do centro da cidade.

PRIMEIRO EPISÓDIO

PERFORMANCES EM PRAÇA PÚBLICA

O objeto e o sujeito se intermesclam a tal ponto que o primeiro se desvenda através das errâncias, das apalpadelas, das descobertas do segundo.

Uma cidade é apenas a soma dos caminhos que empreendemos nela, e, acrescentaria, dos caminhos que tomamos para ir até ela.

(Pierre Sansot, Les formes sensibles de la vie sociale)

Da performance artística ao encontro etnográfico

A partir da análise dos acontecimentos que compuseram este evento performático e seus desdobramentos, podemos iniciar sua problematização através das dimensões artísticas e etnográficas que se articulam para construir minha proposta de pesquisa.

Talvez uma estratégia frutífera para conduzir a reflexão seja partir justamente da primeira pergunta que pareceu emergir da interação performática: *O que estava acontecendo ali, afinal?* Num primeiro momento de análise, podemos ainda subdividir esta pergunta em duas: *o que estava acontecendo*, e *de quais espaços estamos falando ao dizer “ali”*, e teremos já material para bastante reflexão.

Iniciamos esta dissertação apresentando a Praça da Alfândega através de mapas e descrições relativamente objetivas. Em suma, buscando localizá-la: um lugar específico, situado em sua relação com o contexto mais amplo da cidade de Porto Alegre. Agora, tomando De Certeau (1990) como referência, procederemos a uma compreensão desse lugar da cidade como um espaço social. Seguindo a proposta deste autor, pretendemos partir de uma percepção mais geral do espaço urbano para então observar as práticas microbianas que acabam por constituir este

recorte da cidade, e a própria cidade, não apenas como instituição (ou conceito, para empregar o termo do autor) mas como espaço vivido.

Como, então, este espaço ao qual chamamos “Praça da Alfândega” é povoado? À primeira vista, percebemos os artesãos, muitas pessoas em trânsito, outras sentadas nos bancos. Num primeiro olhar, observamos indivíduos aparentando categorias sociais distintas. Através das roupas (e do uso feito dessas roupas, de características físicas, posturas e gestual), percebemos indicativos de gênero, faixa etária, status social, tipos de atividade, que levam a perceber uma heterogeneidade típica de uma grande cidade, com todos os componentes habitualmente atribuídos às sociedades complexas: trânsitos, anonimato, cruzamentos entre trajetórias sociais distintas (VELHO, 1994). Contudo, seguimos numa generalização que pouco pode contribuir a uma análise antropológica, visto que carece de densidade etnográfica.

Em todo caso, estamos ainda trabalhando com uma primeira impressão, a que me informara no momento da escolha por aquele espaço para realizar uma performance artística-etnográfica. Pensando a praça como um lugar de sociabilidade urbana, e vendo as pessoas sentadas nos bancos conversando, imaginava, ainda, que estavam ali contando suas histórias¹⁴. Naquele momento, então, apropriei-me da noção (apreendida desde conceitos antropológicos) de que a memória individual é também construída e atualizada através das narrativas dos indivíduos, e de que o ato de narrar é relacional, para conceber a performance como uma narrativa na qual contaria uma história da minha vida, alterando-a conforme a interação com a audiência. Tais noções estavam ancoradas, ainda, na idéia mais ampla de que as próprias subjetividades são construídas culturalmente e, ao menos em parte, através desses momentos de interação face-a-face.

No momento da interação provocada, conforme referi acima, um recorte específico no espaço mais geral da praça foi sendo operado através da ação, levando aqui em conta a multiplicidade de meios que compõem tal ação: deslocamentos, gestos, movimentos, fala, música, fotos. Na emissão de comentários, o público arriscou suas hipóteses sobre o que estava acontecendo. Pensando nos termos de Geertz (1989), é possível interpretar esse momento inicial

¹⁴ De fato, pude perceber depois que este é um dos componentes da sociabilidade naquela praça.

já como uma negociação entre redes de significados distintas, mobilizadas e atualizadas em ato, performaticamente. Essa negociação não só permearia todo o evento, como seria constituinte do mesmo. Considerando que tal afirmação não é um dado de realidade, vamos à construção da hipótese.

Somos levados a ela não por abstrações teóricas, embora essas sejam componentes fundamentais da construção de nosso olhar sobre essa realidade específica. Somos levados à construção da presente hipótese, em primeiro lugar, pela questão emergente no momento da interação performática: *o que estava acontecendo ali?*¹⁵

O evento performático pode ser pensado, neste trabalho, como um acontecimento a um só tempo artístico e etnográfico. Para tanto, é importante problematizar minha posição de performer-etnógrafa, a qual remete à idéia da subjetividade do etnógrafo como constituinte do processo de construção do conhecimento científico.

Como bailarina, considero-me inserida numa tradição de dança contemporânea, a qual, por sua vez, articula-se com um universo mais amplo, o da arte contemporânea. Uma boa via para iniciar essa problematização pode ser, então, partir de um dos pressupostos básicos, proveniente de minha vivência em dança, e que está no cerne dessa pesquisa: o de que apreendo e compreendo o mundo a partir de uma experiência predominantemente corporal. Assim, apropriar-me do corpo conceitual da antropologia sobre performance para realizar o evento artístico era, numa medida, um recurso para processar tal conhecimento, quase literalmente incorporando-o.

Podemos considerar tal ação como a busca da realização performática de uma circularidade hermenêutica: o corpo conceitual da antropologia seria processado a partir de um corpo de conhecimento prévio e externo a ela (a dança);

¹⁵ A formulação da pergunta nesses termos é uma síntese dos comentários apreendidos no momento do evento, mas também produto de inúmeras conversas realizadas nos meses subseqüentes, durante os quais passei a freqüentar a praça com relativa assiduidade, tornando-me conhecida e conhecendo um pouco dos vários universos que habitam aquele lugar. Entre um empreendimento e outro — a intervenção artística e as conversas — passaram-se algumas semanas. Esta informação é relevante por duas razões básicas: foi um tempo necessário para que pudesse formular questões com algum distanciamento, assim como, imagino, tenha produzido um distanciamento entre o público (agora os nativos) e o evento, permitindo resgatar, através da já mencionada relação entre narrativa e memória, o que ficou de significativo para eles do ocorrido.

atravessaria esse conhecimento, colocando os conceitos em confronto com a realidade social, e retornaria à antropologia como um outro olhar sobre essa realidade social, mas também sobre a disciplina.¹⁶ Vale ressaltar: este trabalho propõe uma experiência reflexiva que não pretende dar conta da totalidade da questão, mas explorar uma possibilidade, entre várias, de sua problematização.

Um dos pressupostos da teoria antropológica que informa a utilização do expediente – uma performance coreográfica como parte do olhar etnográfico – diz respeito à construção da performance como uma interação entre performer e audiência, na qual ambos têm papel ativo¹⁷. Parece coerente, ou ao menos uma via promissora para proceder a essa exploração, iniciá-la através da observação do acontecimento mais emblemático dessa interação: a interferência de Seu Antônio.

A partir da observação de sua resposta à minha proposta interativa, e de minha reação à sua resposta, podemos dizer que distintas redes de significado estão sendo mobilizadas por artista e público no momento da performance. Isto nos leva a questionar uma espécie de “mito da comunhão”, próprio do discurso artístico contemporâneo. Para este universo, o sucesso — ou a eficácia — do evento artístico é entendido como uma comunhão entre artista e público. Não se trata, num primeiro momento, de dizer que essa comunhão, como uma categoria de entendimento, segundo a qual ambos estão unidos por um ponto comum, seja ilusória, apenas que não é necessariamente composta por uma concordância quanto aos significados veiculados na obra de arte¹⁸.

Aprofundando esse ponto de vista, podemos ainda dizer que a arte não veicula um significado *per se*, mas que suas possibilidades significativas são

¹⁶ Para *hermenêutica* ver GADAMER (1998), RICOEUR (1994) e GEERTZ (1999).

¹⁷ Segundo Paul Zumthor, “a performance é então um momento de recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” ZUMTHOR (2000:59). Em BAUMAN & BRIGGS, SCHECHNER e TAMBIAH, encontramos a idéia de que um evento se configura como performático na medida em que os sujeitos envolvidos reconhecem nele determinadas características fundamentais: ser propositivo; possuir uma ordem estruturada e reconhecível, e ser extraordinário. Essas noções serão retomadas ao longo da dissertação. O importante aqui é ressaltar que, para tais autores, o evento performático é reconhecido como tal através de um acordo entre todos os participantes, estejam eles atuando como performers ou como audiência.

¹⁸ O termo “obra de arte” é aqui empregado num sentido amplo, referindo-se tanto a obras fixadas em suportes que lhe conferem uma certa permanência, quanto a eventos artísticos que, a despeito de sua efemeridade, são pensados como obras. A relação estabelecida entre público e obra nos dois casos, não seria de natureza essencialmente distinta, tomando como referência a noção de obra aberta, de Eco (1971), e as de performance e leitura, de Zumthor (2000), dentre outros.

construídas na relação entre a realização do evento artístico e a leitura do público. Extrapolando semelhante perspectiva, chegaríamos a dizer que existem tantos significados possíveis para uma obra de arte quanto pessoas na platéia. Ao fazer tal afirmação, contudo, estaríamos negligenciando um ponto que nos parece fundamental à reflexão: ditas construções de sentido não se dão no vazio, mas a partir (ou através) da experiência individual do sujeito em sociedade e, como tais, são coletivas.

Mas, se não há uma concordância entre público e artista quanto ao significado da obra, o que está em jogo, então, ali? O que faz com que indivíduos e categorias sociais nitidamente distintos e diferenciados organizem-se, mesmo que momentaneamente, em torno de um foco de interesse e até de uma ação comum? Questões às quais retornaremos. Na trilha indicada por Gilberto Velho (1994), vale observar que é característica das sociedades complexas o entrelaçamento entre *redes de significado* (GEERTZ, 1989), em constante negociação. De fato, o que chamamos sociedade complexa não só comporta tais entrelaçamentos e negociações como é constituído através deles. Assim, a partir da observação desse evento particular, não estamos apenas refletindo sobre arte, ou mesmo sobre a arte na sociedade contemporânea. Ao propor a interação de um evento artístico – reconhecido como tal dentro do campo da arte contemporânea – com um universo que não é seu público habitual, estamos investigando mecanismos e possibilidades de interação social entre esses universos, bem como afastamentos e aproximações entre diferentes visões de mundo, constituintes da sociedade complexa contemporânea.

Para tanto, partimos de uma perspectiva que não compreenda a arte como sendo passível de interpretação somente (ou mesmo predominantemente) a partir de suas propriedades intra-estéticas. Também não interessa, aqui, uma visão funcionalista, que reduziria as obras de arte a “*mecanismos elaborados para definir as relações sociais, manter as regras sociais e fortalecer os valores sociais*” (GEERTZ, 1999:150). Como ponto de partida, tomamos o entendimento de que “*estudar arte é explorar uma sensibilidade, de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social...*” (GEERTZ, 1999:149). Assim, mais do que prescrever normas ou assegurar o andamento da sociedade, a arte

teria a capacidade de materializar e constituir uma forma de viver. Ainda dentro da perspectiva de Geertz, a relação entre obra de arte e público seria uma relação de comunicação. Portanto, podemos dizer que, para o funcionamento de tal comunicação, códigos precisam ser minimamente compartilhados.

Quando propus a realização dessa performance, tinha em mente que ela era reconhecida como artística dentro de um universo social específico — o da arte contemporânea —, no qual sei me situar entre os códigos. Não sabia, contudo, se o público presente na praça interpretaria o evento como artístico e, mesmo, se a categoria “artístico” seria relevante naquele contexto. Este era, então, o primeiro tema do diálogo que eu estava propondo àquele universo social, nitidamente distinto dos grupos que habitualmente têm contato com a chamada “arte contemporânea”.¹⁹ Retornamos, assim, à questão inicial: *o que estava acontecendo ali?* No esforço analítico, esta pergunta tem ainda um desdobramento necessário: *para quem?*

De minha parte, estava evidente que se tratava de uma performance artística: foi concebida como tal, composta através de movimentos e narrativas próprios à dança contemporânea (técnicas corporais específicas, narrativa fragmentada, recurso à improvisação²⁰); quanto ao sentido interno e inicial da obra, era uma história da minha vida. Num outro nível, era também a proposta de uma etnografia, mesmo que, nesse momento, o que isso significava fosse menos evidente para mim. Embora houvesse tal intencionalidade, eu não tinha clareza do que era, na prática, fazer etnografia.

Mas, e por parte do público? A fim desconstruir a falsa homogeneidade que o termo “público” pode evocar, observemos mais atentamente as personagens que integram este público, buscando as particularidades de suas ações, comentários, narrativas. Iniciaremos essa densificação do olhar, pela primeira pessoa com a qual

¹⁹ O público habitual dessa forma artística é basicamente composto por artistas, intelectuais e camadas médias em geral. Enfim, freqüentadores de casa de espetáculos. Na Praça da Alfândega, encontramos uma predominância de pessoas pertencentes às camadas populares.

²⁰ Os artistas de dança contemporânea reconhecem-se pela filiação a uma tradição da dança ocidental organizada enquanto forma espetacular. A maneira de se relacionar com as formas que os precederam nessa tradição é promover rupturas manifestas através da adoção de novas orientações estéticas. Contrapondo-se principalmente à dança moderna, a dança contemporânea (ou pós-moderna) utiliza predominantemente narrativas fragmentadas, buscando uma não-linearidade na sucessão dos acontecimentos. Mobiliza geralmente técnicas corporais baseadas na improvisação, na disponibilidade ao inesperado e na relação entre os corpos como motores do movimento (*contact improvisation*), e dos corpos com o espaço (*release, principios laban-bartenieff*). Para mais referências, ver FERNANDES (2000, 2002) e NOVACK (1990).

tive uma interação mais intensa: Seu Antônio. O que parece quase um contra-senso, pois, sintomaticamente, não tenho muito mais dele além desse momento: nunca mais o encontrei. Tenho, sobretudo, informações extraídas do que outros me falaram a seu respeito. Isso nos alerta para dois pontos importantes da pesquisa: remete a uma lógica recorrente na praça, feita de desaparecimentos, descontinuidades, intermitências; indica que estamos ingressando nessa lógica levados pela mão de personagens construídos no mapeamento de redes de relações restauradas, como um *bricolage*, através de narrativas elípticas, circulares, de difícil apreensão.

No caso da interação performática com Seu Antônio, ao menos uma informação é relevante para investir na análise do evento: ele costumava “pegar a palavra” na praça: utilizava aquele espaço público para fazer pregações religiosas. Esse dado permitiu-me avançar na reflexão sobre as distintas redes de significado mobilizadas por artista e audiência no momento da performance. A observação mais evidente era de que atribuíamos significados distintos ao evento: para mim, fundamentalmente um evento artístico, uma performance de dança; para ele, aproximava-se mais de um espaço religioso, de uma espécie de ritual de possessão²¹, no qual ele detinha o poder de me “exorcizar”.

O segundo ponto aqui abordado é a janela aberta para uma percepção que só desenvolvi depois de meses de muitas conversas e estadas na praça. Meu intuito inicial ao realizar a performance era proporcionar um recorte na realidade que possibilitasse a emergência das performances individuais, convidando as pessoas a interagir. Observando a interação com Seu Antônio, podemos construir a interpretação de que, enquanto eu estava, como artista, pensando que havia lhe proporcionado um espaço inédito de atuação, estivesse, para ele, apenas recortando mais um espaço entre vários que já ocupa para construir seu papel.

Podemos, então, analisar essa interação como encerrando diferentes níveis de negociação: do significado intrínseco do evento, de posições de performer e audiência, de visões de mundo. Nesse momento emergia uma vaga idéia de que a

²¹ Suprimindo a distinção durkheimiana entre sagrado e profano, Turner (1982, 1987) constrói a idéia de que os eventos rituais e teatrais aproximam-se em seu caráter performático: ambos são encenados, de acordo com uma estrutura ordenada, e funcionam como recortes reflexivos sobre a sociedade na qual estão inseridos. Sob este aspecto, poderíamos aproximar o meu entendimento e o de Seu Antônio da performance na qual interagimos.

praça poderia ser, ela própria, observada como um palco para as performances sociais dos atores ali presentes. Tal perspectiva, contudo, só poderia ser levada a cabo uma vez que houvesse, efetivamente, delimitado um universo de pesquisa mais específico.

Para não nos perdermos em inferências exageradamente calcadas numa primeira interpretação faz-se necessário retornar à experiência da praça, através dos desdobramentos etnográficos posteriores à realização da performance artística. Num primeiro momento, tratando de desconstruir o que para mim era dado como arte. Segundo, buscando compreender processos de negociação de sentido presentes naquela interação, entendendo que são representativos de mecanismos mais gerais acionados nas sociedades complexas.

Experiências e reflexões no retorno à praça

O (des)encontro e uma nova entrada

26 de fevereiro

Retorno à Praça da Alfândega, munida com as fotos tiradas no dia da performance, com o objetivo definido de encontrar Seu Antônio e entrevistá-lo: desejava saber quem era, o que fazia, por que me segurou quando pedi e o que tinha achado da performance. Ele dissera que sempre estava por ali, eu achava que seria fácil encontrá-lo, que o trabalho seria simples assim. Quando chego lá, ele não está, como em nenhuma das inúmeras vezes que voltei à praça.

É sábado, em torno de 15 horas. O dia está cinzento, meio chuvoso, e a praça encontra-se bem vazia. Provavelmente só quem precisava trabalhar não deixou de ir. Seu Antônio não foi. Desanimo. Acho que não vai dar em nada. Estou num movimento de saída daquele espaço quando um senhor barbudo, camiseta com as mangas cortadas, vendo que eu olho umas fotos e procuro em volta, me chama: *Ei! Tá procurando alguém por foto?* Explico que queria falar com o Seu Antônio, que me ajudara numa performance, e mostro a foto para ele. *Ah, eu lembro. Ele tá sempre por aí, hoje não veio. Mas quando eu enxergar ele dou um toque.*

Agradeço, e penso que não podia desistir tão cedo. Lembro que tenho uma foto em que apareço conversando com duas mulheres. Resolvo dar a foto para uma delas, aquela que eu considerara a mais receptiva. Logo que chego, ela é um pouco fria. Quando lhe mostro a foto e falo da performance, sua expressão se abre: lembra-se de mim. Há outra com ela que também lembra, e

faz comentários: *O pessoal dizia “ela tá baixando o santo”, ou “deve ser louca”... e por aí afora.*

A da foto, Ana²², fica realmente receptiva. Sente-se muito à vontade para falar comigo: *Eu falei pra esses ignorantes que era uma coisa de teatro – é um teatro isso que tu faz, né? – mas não adianta, é um bando de ignorantes.* Convidame para sentar e conta muitas coisas da sua vida. Fala, sem rodeios, que *faz hora*²³ na praça, que teve sete filhos, e hoje tem cinco, que não é casada, *porque não agüenta mais marido.* Fala da vida na praça, das pessoas, de Seu Antônio. Fala que *o pessoal daqui ficou comentando.*

Pergunto onde é “aqui”.

Aqui, na praça. O pessoal da praça.

Conto coisas da minha vida também. Tivemos experiências comuns, partilhamos saberes sobre a vida. Ficamos numa situação de exposição mais equilibrada. Logo ela quer saber sobre o que é meu trabalho, qual meu interesse ali, e ouve, bastante atenta, minhas explicações. Voltei lá outras vezes e ela sempre me recebeu muito bem: *Volta quando quiser, a sala de visitas tá sempre aberta pra ti.*

Voltei, e logo fui percebendo que a praça é um universo bastante circunscrito. Situada no centro da cidade, conjuga tanto os trânsitos de indivíduos com trajetórias sociais distintas, que apenas dividem aquele espaço temporariamente, sem praticamente nenhuma interação significativa, quanto abriga uma rede de relações relativamente estável, na qual os indivíduos compartilham um *ethos* de solidariedade e reciprocidade comparável, em vários aspectos, ao das cidades pequenas (CANIELLO, 2003). A sensação de conhecer Ana e sua rede de relações era a de entrar num mundo bastante fechado, embora localizado num lugar tão público como o centro da cidade. Era de começar a conhecer o *pessoal da praça*²⁴.

Ana parece bastante respeitada nesse universo. Trabalha ali há uns 20 anos, conhece todo mundo e exerce certa autoridade. Por que, então, dispôs-se a me receber de forma tão aberta, e tão rapidamente? Sua atitude mudou quando me reconheceu, e a todos que me apresentava, fazia questão de lembrar da performance. Quando falavam que achavam que eu era louca, imediatamente saia

²² Todos os nomes dos informantes da praça foram substituídos.

²³ “Fazer hora” é uma das formas que se referem à atividade de prostituição.

²⁴ A expressão “pessoal da praça”, tomada da fala de Ana, é recorrente naquele universo. Será utilizada (podendo também aparecer como “pessoas da praça”), daqui para frente, designando os sujeitos que têm, com a praça, um vínculo estabelecido através de permanências, práticas, identificação com aquele espaço social. Pessoas que se reconhecem como “sendo da praça”, conforme poderemos acompanhar ao longo do texto. Uma apresentação mais clara da categoria encontra-se no Segundo Episódio.

em minha defesa: *Ela não é nada louca, é muito inteligente e é muito simples também*. Esta opinião a meu respeito ela emitia desde nosso primeiro encontro após a performance.

Deixando tais reflexões em suspenso, tornam-se necessárias ainda algumas observações, no que tange a esse movimento que chamamos de “entrada” na praça. A ação de entrar pressupõe que existam um dentro e um fora. Podemos, logo, pensar na distinção entre a casa e a rua, nos termos de DaMatta. Para este autor, tais termos podem ser compreendidos como “*categorias sociológicas*” para os brasileiros, na medida em que “*não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados(...)*”(DA MATTA, 1985:12).

Essa noção pode ser um indicativo para investigar porque havia, tanto na fala de Ana, quanto em minha recepção, uma certa ironia quando ela se referia à praça como a “*sala de visitas*”. Que tipo de apropriação faz com que o espaço público possa ser pensado, e vivido, como um espaço privado? Quais os mecanismos dessa apropriação e seus limites? Indo além, quais categorias sociais são negociadas nesse processo? Tais questões se configuraram nesse momento da etnografia, fortemente ancoradas em minha experiência da relação com o espaço físico e social da praça.

O que significa, nesse contexto, dizer que a praça é um universo social relativamente circunscrito? Na companhia de Ana, era como se a praça fosse se desdobrando em muitas camadas diante de meus olhos, a partir dos percursos que meu corpo experimentava em seus espaços. Era muito diferente de quando passava por ali antes. Antes de fazer a performance, de pensar naquele lugar a partir de uma interferência corporal.

Então, sentia como se a praça fosse um lugar fechado, era desconfortável passar nos caminhos entre os bancos, entre os olhares, através de um mundo desconhecido. Já no momento de realizar a performance, minha relação com o espaço mudou. Caminhar já não era simplesmente uma ação ao acaso, mas eu

percebia meus passos como uma escrita no espaço²⁵. A praça tinha mudado: eu tinha, para narrar, a história de uma experiência vivida naquele lugar, que assim deixava de me ser um lugar anônimo.

Nas conversas com Ana e outras *gurias* dali, fui percebendo que existiam códigos que eu não dominava, manifestados através de pequenos gestos e olhares, permeando as falas, e que todos por ali os compartilhavam. Compreendi como, na praça, há coisas que não precisam ser ditas, e outras que são ditas através de jogos de palavras, “só para iniciados”, compreensíveis na relação com o contexto situacional do qual emergem.

A performance, nesse primeiro momento, serviu como uma porta de entrada àquele espaço social. A partir da lembrança do evento, Ana sentiu-se motivada a conversar comigo. Podemos pensar numa comunicação operada fundamentalmente num plano simbólico, suspendendo temporariamente diferenças de *status* social mais identificáveis na fala. Podemos pensar na exposição produzida pelo recorte performático: quando propus um jogo e este jogo foi aceito pela audiência, esta me autorizou a desempenhar um papel naquele universo.

Mas podemos também, para começar de um ponto mais concreto, pensar que dançar na praça tornou-me minimamente peculiar para as pessoas dali. Chegar me jogando no chão e ficando imunda era, no mínimo, insólito. Quando passei a perguntar o que pensavam daquilo, tive a impressão de que todos teriam algo a dizer. Mais atentamente, contudo, é interessante observar quem efetivamente fala do ocorrido, e como podemos interpretar esse interesse, bem como as narrativas emergentes.

Na sociedade ocidental, o discurso sobre arte sustenta-se numa perspectiva fundamentalmente intra-estética. Melhor dizendo, aponta para uma supervalorização (ilusória) da autonomia do discurso artístico (e das práticas de artistas e público) em relação à vida social nessas sociedades. A problematização de tal perspectiva

²⁵ Segundo De Certeau, os passos são “*um estilo táctil de apreensão cinética. Sua agitação é um inumerável de singularidades. Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses ‘sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade’, mas ‘não têm nenhum receptáculo físico’. Elas não se localizam, mas são elas que espacializam*” (DE CERTEAU, 1990:176).

poderá ser melhor explorada ao dirigirmos, novamente, o foco para os diálogos com as pessoas da praça sobre *o que estava acontecendo ali, afinal*.

Jogando conversa fora com as gurias

02 de março

Depois de algumas idas à praça, estou sentada num banco, conversando com Ana. Logo, chegam mais duas *gurias* que fazem hora ali, uma morena, por volta dos quarenta e poucos anos, a outra loira, uns vinte e cinco, mais ou menos.

Ana: *vamos tomar uma, lá na Nega*. Aceitamos, e nos abancamos, as quatro, junto ao carrinho de bebidas. Ana fala do evento que eu protagonizara na praça para me apresentar à Dercy, *que todo mundo chama de Nega*, dona do carrinho. Ela cumprimenta e logo também me reconhece, entre risadas: *Eu vi tu te retorcendo lá daquele jeito [imita minhas contorções], pensei que tava tendo um troço. A gente achou bem esquisito aquilo, no começo...* Eu também acho engraçado e rio. A partir daí, todas começam a comentar um pouco.

O pessoal dizia: *tá baixando o santo! E a gente não sabia, né? Podia ser, sei lá, aqui aparece de tudo. Podia ser “cheirada”, mas não tava parecendo. Daí a gente foi vendo que tu sabia o que tava fazendo. Que não era de graça, que tinha um porquê*.

Perguntam por que eu fazia aquilo. Digo que faz parte de meu trabalho, de uma pesquisa que estou fazendo. Parece suficiente, nesse momento. Embora fiquem com um ar intrigado, não fazem mais perguntas. Parecem mais interessadas em discutir entre si o que tinham achado, os comentários ouvidos na hora.

O pessoal se divertiu!

Depois a gente ficou comentando o que era aquilo. Tu parecia uma louca correndo. Depois a gente entendeu...É um tipo duma dança, né? Tu parecia que tava dançando, às vezes, e tinha música...

E tinha uma que tirava foto, também. Ela tava contigo?

A do som também?

É, mas tu sabia o que tava fazendo, tu sabia onde ia.

Dercy: *Eu achei tri aquilo que tu fez. Tu vai fazer de novo? Eu achei tri. Não é qualquer um que faz aquilo. Se mexer daquele jeito, tu faz o que tu quer com teu corpo. É tão leve. Parece que não tem osso. Eu, se faço aquilo, me quebro toda. Também, todo dia aqui vendendo. Mas eu gostei de ver, faz a gente se sentir bem, aquilo tão leve. É uma coisa de arte aquilo?*

“Fazer o que quer com o corpo” encontra eco nas reações das outras, como algo que as impressionou. Também dá margem a umas boas risadas, evocando ambigüidades, aproximando o que faço de meu trabalho como prostitutas, entrando numa zona de deboche característica de um “modo de ser” da praça.

Uma das *gurias* arrisca uma hipótese mais definitiva: *A gente achou que era uma coisa de arte...*

Ana retoma a palavra, pondo um termo à discussão: *eu disse pra esses ignorantes que era uma coisa de teatro – é um teatro isso que tu faz, né? – eu disse*

pra eles. Mas não adianta, é um bando de ignorantes mesmo. Tava na cara que era um teatro e eles falando esse monte de bobagem.

Esse trecho, extraído do diário de campo, é exemplar de um tipo de discussão que acabava acontecendo quando eu ia conversar com as pessoas da praça sobre o ocorrido. Em suas falas, geralmente identificavam o que eu fazia com alguma manifestação artística, como teatro, dança, mencionando o uso da música. Em algum momento, a palavra arte sempre acabava aparecendo. Assim, mesmo que o termo não aparecesse como uma categoria freqüente nas conversas cotidianas (sempre cercado por expressões do tipo “*uma coisa de*” arte, como no trecho acima), percebemos claramente que designava algo com características específicas.

As pessoas da praça com as quais pude conversar têm categorias muito claras para delimitar o que pode ser considerado como artístico: distinção, conhecimento, organização da realidade. Não é qualquer um que pode fazer, apenas alguém com um conhecimento específico. A palavra arte aparecia associada a modelos de beleza, e a um sentimento de prazer no desfrutar. O que pode ser considerado artístico também é reconhecível através de sua organização: *Primeiro a gente pensou que era uma louca. Depois a gente foi vendo que aquilo não era de graça, que tinha um porquê.* Este “porquê” é, na maioria das falas, relacionado às trajetórias espaciais e a uma habilidade percebida na execução: *dava pra ver que tu sabia o que tava fazendo ou tu faz o que tu quer com teu corpo.*

Não se trata, de dizer que há, entre as pessoas da praça, um discurso sobre arte organizado na forma como os estudiosos ou produtores de arte o entendem, mas que têm categorias muito claras sobre o que é artístico, e relacionam-se ativamente com a obra de arte através dessas categorias. Quando Ana abriu tanto espaço para que eu soubesse sobre sua vida, após assistir à performance, estava me dizendo não só que foi tocada sensivelmente pelo evento, mas que agia a partir dessa sensibilidade mobilizada. Não significa, ainda, dizer que a arte exista cotidianamente como um componente fundamental da vida dessas pessoas. Tampouco é esse o caminho da investigação aqui proposto. O caminho que pretendemos seguir a partir dessas observações iniciais busca uma relação de diálogo entre pesquisadora e universo pesquisado. Para tanto, seguimos na

investigação das relações estabelecidas durante a performance artística, através do comentário de Cacaio, trabalhador da praça:

Eu achei bem bacana aquilo que tu fez, bem bacana mesmo... É bom a gente ver uma coisa diferente, bonita. A gente presta atenção, fica tentando entender.

*Tem que ter coragem, né? Não é qualquer um que tem. É como eu. As pessoas me perguntam se eu não tenho vergonha de fazer o que eu faço, vender bala, latinha. Eu não. O importante é a pessoa se manter. Eu criei minha filha, tenho pra minha bebida. É como uma transcendência, não é? E tu é feliz fazendo isso, não é? **Eu também.** É uma transcendência. (ênfases minhas)*

A fala acima é um recorte de várias conversas que tive, em momentos diversos, com Cacaio. Um senhor muito gentil no trato, de postura ereta, andar elegante, fala serena. Longa barba branca, camisetas com as mangas cortadas, aparentava uns cinqüenta anos, nunca fiquei sabendo ao certo. No processo de escrita, escolhi a fala desse informante, entre tantas similares, como porta de entrada para essa reflexão, por uma razão simbólica: foi ele quem me chamou de volta para a praça, no primeiro momento em que pensei desistir. Uma razão, portanto, afetiva.

Tratando sua fala como uma construção narrativa, então, precisamos considerar dois elementos fundamentais. O primeiro é que foi organizada *a posteriori* e não é, portanto, sua relação com o evento, mas uma construção sua a partir dessa relação. O segundo é que esta construção foi feita em resposta a uma pergunta minha: o que ele achara do que fiz ali. Incorporando esses dois aspectos, nossa análise ganha em densidade.

Em sua narrativa, observamos um mecanismo recorrente na maioria das respostas que obtive a essa pergunta: as pessoas começaram falando do evento, para, numa espécie de contínuo, passarem a falar de si. Esse contínuo geralmente era construído através de recursos semelhantes ao “*como eu*” empregado por Cacaio. Em certa medida, podemos dizer que se apropriam da narrativa artística para organizar suas próprias narrativas sobre a vida, traçando pontos de conexão que, se não chegam a reorganizar essas narrativas, permitem rever categorias ou redimensionar significados de experiências vividas.

Num primeiro momento, podemos pensar a arte como forma de organizar o mundo. Mais do que ajudar a sociedade a funcionar ou estabelecer formas de conduta, a arte materializaria uma maneira de viver, tornando visíveis modelos específicos de pensar o mundo dos objetos. Não nos interessa, contudo, pensar o artista como o portador de algo que o público, por si só, não veria. Ao contrário, o público necessita da arte como *“um objeto precioso, no qual lhe seja possível ver aquilo que sabe; precioso o bastante para que, ao ver nele o que sabe, possa aprofundar esse seu conhecimento”* (GEERTZ, 1999:158).

Neste ponto, um pequeno aparte reflexivo (e um conseqüente deslocamento do olhar) pode ser de extrema valia para avançar na discussão do evento performático, compreendido neste texto sucessivamente como performance artística e obra de arte (além, é claro, de fato etnográfico). Remetendo-nos às discussões tanto antropológicas como filosóficas no que concerne à obra de arte, chegaremos à sua dimensão estética. Não nos interessa aqui adotar uma perspectiva que compreenda os objetos estéticos (e a arte enquanto um tipo específico desses objetos) como reconhecíveis a partir de propriedades intrínsecas, puramente perceptíveis, em oposição a uma totalidade de outros objetos, agrupados como “comuns”. Tal concepção estaria ancorada numa espécie de compulsão à ontologização do real — um bias ontologizante —, apontada por Heidegger como característica da sociedade ocidental. Identificaríamos duas dimensões do problema, caso adotássemos tal concepção dos objetos, ou mesmo dos fatos, estéticos: primeiro, a idéia de que tais fatos são estéticos devido a propriedades internas que traduziriam uma espécie de natureza ou essência; segundo, por partir da ficção de que o homem é exterior ao mundo, podendo apreendê-lo desde uma posição de sujeito puro do conhecimento, não implicado nessa percepção do real²⁶.

Seguindo essa perspectiva, perderíamos a dimensão processual das construções de sentido, bem como as dinâmicas de agenciamento do sujeito nessas construções. Assim, o que nos interessa aqui, mais do que determinar o que é estético ou artístico, é compreender como tais categorias se situam significativamente num dado contexto. Mais ainda, interessa-nos apreender o caráter relacional de sua construção, a qual fala desse contexto na mesma medida em que

²⁶ Para aprofundamento dessa discussão sobre objetos estéticos, ver SCHAEFFER (2004)

o constitui. Podemos, então, pensar que a dimensão estética de um objeto ou fato não é definida por suas propriedades intrínsecas, mas por um tipo de relação que um contexto social específico estabelece com tal objeto ou fato, investindo-o esteticamente.

No caso da performance artística aqui analisada, podemos, então, deslocar nosso foco da idéia de uma obra de arte preexistente, à qual o público atribuiria significados, para o entendimento de que existe um tipo de relação estética estabelecida com o evento. De acordo com Schaeffer (2004), essa relação ancorar-se-ia na atividade cognitiva (numa acepção ampla, de atribuir sentidos às experiências), orientada pela satisfação propiciada pelo próprio ato de dispensar atenção e atribuir sentido. Tendo isso em vista, podemos resgatar a dimensão do agenciamento envolvida na relação entre público e evento artístico.

Ao observar que as pessoas com as quais conversei apropriavam-se da performance como um modelo narrativo para organizar suas próprias experiências, podemos pensar não num modelo externo, que é incorporado passivamente, mas numa relação de agenciamento, na qual o público recria as narrativas e as utiliza conforme suas necessidades ou desejos.

Numa medida, seguimos ancorados na idéia de Geertz: a cultura como um sistema simbólico e, portanto, público e coletivamente construído. Uma dimensão dessa construção merece, contudo, especial destaque: os símbolos, mesmo sendo coletivos, só existem na medida em que são acionados por um ator (*enacted*). Adotando o paradigma da performance, podemos dinamizar essa noção de *enactment*, enfatizando seu potencial criativo e não meramente reprodutivo (de símbolos preexistentes). Assim, quando Cacaoio dizia “é como eu”, e passava do comentário sobre a performance que eu fiz à narrativa de sua experiência vivida, ou quando Dercy contrapunha a leveza de meu movimento ao peso de sua vida na praça, podemos pensar que não estavam simplesmente adaptando sua experiência a um modelo, mas utilizando esse modelo formal oferecido para refletir sobre os aspectos de suas experiências, para eles relevantes.

É também através desse mecanismo de apropriações e recriações narrativas que se produz uma possibilidade de comunicação entre universos sociais

nitidamente distintos. Num primeiro nível, deslocando a questão de por que o evento é ou deixa de ser artístico, para investigar quais processos comunicativos e de produção de sentido podem ser agenciados pelos vários sujeitos envolvidos; em suma, dinamizando a noção de que a performance é uma construção acordada entre performer e audiência. Num segundo nível, explorando as possibilidades etnográficas potencializadas por esta “entrada em cena” da etnógrafa: observando os aspectos enfatizados nas narrativas sobre o evento, podemos iniciar uma aproximação a um universo de valores e visões de mundo, bem como ao processo de construção das subjetividades na relação com esse contexto social.

Neste ponto, podemos retornar a outra questão presente nessa escolha etnográfica: ao voltar à praça para conversar com as pessoas dali após ter realizado a performance artística, estava produzindo um segundo recorte, este no sentido epistemológico. Melhor dizendo: se, durante o evento, um recorte físico fora operado no espaço mais amplo da praça, através dos recursos performáticos (movimentos, trajetórias, música, etc.), nesse segundo momento, começava a recortar melhor o universo da pesquisa a partir da instauração de uma reflexividade em relação ao evento. Não significa dizer que as pessoas que assistiram ao evento não tenham refletido por conta própria, ou mesmo que este segundo momento de reflexão é mais aprofundado. Indica apenas a delimitação mais precisa do objeto de estudo antropológico, bem como instaura um processo diferenciado de engajamento entre performer/etnógrafa e audiência/nativos.

Num primeiro momento, então, a realização do evento performático, visto como enquadramento reflexivo, abre a possibilidade de explorar a própria construção do objeto etnográfico como construção performática, deslocando a ênfase do olhar do antropólogo que vai observar uma realidade social (enquanto um sistema pré-existente), para a possibilidade de construção de uma perspectiva que só é possível na relação antropólogo-nativo (enfatizando também a dimensão performática de tal relação). Num segundo momento da etnografia — o retorno à praça — podemos adensar o olhar quanto à relação entre o engajamento antropólogo-nativo e a construção do objeto de estudo.

Modos de entrar e modos de olhar

Incidente na Praça da Alfândega

28 de fevereiro

Segunda-feira, por volta das dezenove horas, começa a escurecer. Estou sentada, num dos bancos centrais da praça, conversando com Ana. Ela comenta que precisa voltar a procurar a psicóloga (do SUS²⁷), de quem diz gostar muito. *Ela é muito inteligente. E me conhece direitinho. Eu chego lá e ela já diz: tu não tá bem, que te aconteceu? Mas eu me cuido. Tomo meus remédios. É que agora tô numa fase meio ruim. Ando meio triste, sei lá.*

Noto outra mulher nos rondando. Morena, cabelo curto, muito magra. Calça jeans, bolsa bem segura perto do corpo. Pelo gestual, deduzo que é uma das gurias. Circula por ali, ora chega mais perto, escuta um pouco da conversa, ora se afasta. Sempre com um copo na mão, não desgruda o olho da gente. De repente, dirige-se a mim: *Foi tu que tirou aquelas fotos?* A cabeça levemente acima da linha dos olhos, numa atitude de enfrentamento.

Fui, respondo. E então a reconheço: era a outra mulher, junto com Ana na foto.

E Ana: *Não enche, Luiza, ela tirou a foto de mim.*

E logo completo: *Mas posso te dar uma, também, se tu quiser.*

Luiza: *Não gosto que tire foto de mim. Sou meio índia.* (Percebo que ela não tem um dente da frente.) *Tu vai destruir aquele filme. Me traz aqui pra eu queimar!*

Tento explicar que a máquina é digital, que não tem filme, mas que posso apagar a foto.

Luiza: *E como é que eu vou saber que tu apagou? Eu não confio em ti. Como é que vou saber? O que tu vai fazer com aquela foto? E para as outras, que começam a se agrupar em torno: Sabe que tem gente que faz até pornografia na internet?*

A risada é geral. Alguém diz: *Ah é Luiza, e quem vai querer botar essa tua cara linda na internet? Periga mesmo!*

Mas nem Luiza nem eu achamos graça. A situação está ficando tensa. Ela me interpellando e eu não conseguindo dar respostas satisfatórias. Ela vai ficando cada vez mais enfrontativa e, de repente, arremete na minha direção de uma maneira que não tenho a menor idéia do que pode fazer. De qualquer jeito, não gosto da aparência geral da situação. É nesse momento que sinto a mão de Ana me pegando, ao mesmo tempo em que escuto sua voz: *Vem.* E para Luiza: *Deixa ela, não enche.*

Chegamos no carrinho da Dercy. Ainda estou em choque, e as duas riem: *A Luiza tá louca, hoje. Não repara. É outra quando bebe. Mas é uma boa pessoa. É que também tu deu azar... Sabe como é... Tu andando por aí, ela fica... o pessoal fica meio sem saber...*

²⁷ Sigla para Sistema Único de Saúde. Em Porto Alegre, possui um serviço de atendimento psicológico gratuito, disponibilizado em Postos de Saúde regionalizados (Equipes de Saúde Mental) e, de atendimento psiquiátrico, no Hospital de Clínicas de Porto Alegre.



Legenda

Banca de revistas



prostituta



velho



transeunte



brigadiano



ladrão



Um enquadre estrutural da praça

Ana, Dercy e Luiza demonstram bastante intimidade entre si. Brigam, *pegam no pé* umas das outras, mas, por fim, sempre *se defendem* mutuamente. A relação que mantêm pode ser tomada como um indicativo das redes de relações que fazem da praça (e mais especificamente do recorte que estamos operando na praça) um universo social circunscrito. Partiremos, então, de uma abordagem estrutural da vida na praça, através das ocupações do espaço físico e das relações de oposição relativamente estáveis ali observadas, como uma base para compreender as dinâmicas dessas relações, inclusive das posições experimentadas pela pesquisadora.

Tomando como base a Praça da Alfândega, operamos um primeiro recorte via performance artística e posteriores investidas etnográficas: o espaço que vai da Rua da Praia, onde fica grande parte dos aposentados, até o corredor central (paralelo àquela), ocupado pelos artesãos. Essas duas categorias opõem-se apenas espacialmente, situando-se nos limites da ênfase de nosso espaço etnográfico, e, entre si, praticamente não têm relação. Observamos, inclusive, que os dois grupos quase não se vêem: os aposentados sentam-se de costas para a praça, enquanto os artesãos formam um corredor no centro, posicionando suas bancas de tal forma que ficam uns de frente para os outros. Se imaginarmos a praça como um quadrado, e as linhas formadas por essas ocupações como suas laterais, as outras duas laterais seriam demarcadas pelos engraxates fixos, e pelos jogadores de damas. Basicamente, por homens.

Contudo, engraxates, artesãos e aposentados situam-se numa zona fronteira de nosso recorte. Remetem, por suas posturas e posições, a um mundo quase externo ao que estamos abordando. O que poderíamos então chamar de mundo interno da praça pode ser dividido, por sua vez, em alguns pares de oposições, de acordo com categorias definidas através das práticas de espaço, atividades e identificações dos indivíduos.

Uma das relações constituinte desse espaço dá-se entre as prostitutas e os *velhos*. Enquanto estes ocupam os bancos do caminho central da praça, muitas

vezes sozinhos ou, no máximo, em duplas, aquelas permanecem nos caminhos laterais, alternando o andar sem uma direção definida com as paradas em pequenos grupos nos bancos ou ao redor dos carrinhos de bebidas, para conversar e esperar²⁸. As relações entre essas duas categorias — os *velhos* e as prostitutas — são pautadas por regras específicas: é esperado que os primeiros gastem quantias consideráveis com as segundas, e que guardem fidelidade a uma profissional durante um certo tempo. O *velho* é, normalmente, explorado, devendo, além dos programas, dar muitos presentes à prostituta, e faz parte da relação que ele seja *feito de bobo*.

O corredor central, onde ficam os *velhos*, também divide a praça em dois lados opostos. Olhando da Rua da Praia²⁹, à esquerda fica o lado ocupado pelas prostitutas que fazem programa no banheiro da praça. Muitas delas são bastante jovens, não sendo consideradas meninas de rua basicamente pelo fato de entrarem, segundo a classificação local, na categoria das *mulheres que se viram* (independentemente da idade). Também neste lado acontece a maior parte da venda e consumo de drogas durante o dia. No outro lado, estão as prostitutas mais velhas (de certa forma, mais estabelecidas), e que fazem programa em hotéis das redondezas. É controlado, em grande parte, pela Didi, uma ex-prostituta que atua, hoje, como uma espécie de cafetina, recebendo dinheiro e “presentes” das outras, em troca de alguma proteção.

Observando as práticas, vemos uma oposição entre o contínuo circular das prostitutas e a estabilidade das vendedoras de bebida, cada qual estabelecida em seu posto fixo, quase que demarcando (e simbolizando) esses territórios opostos: no esquerdo, a Rosângela, com sua filha, Pati, de 18 anos e o filho, Máiquel, de 16, que vem ajudar a carregar o velho isopor, na saída; no outro lado, Dercy com seu carrinho, e o filho mais velho, Daniel, 19 anos, *que já tá no ramo*, vendendo com outro carrinho. Ambos trabalham, mas a mãe gerencia o negócio, basicamente controlando o dinheiro.

²⁸ Como bem aponta FONSECA (1996), a espera constitui grande parte do tempo de trabalho das prostitutas.

²⁹ A partir daqui, quando não houver outra indicação, esta será nossa referência espacial na dissertação para “olhar para a praça”.

Observamos que essas oposições foram traçadas tendo como base o espaço da praça e, mais especificamente, a ocupação desse espaço pelas prostitutas e suas redes de relações. Tomando seu ponto de vista como referência, ainda, vemos uma oposição entre as categorias de *ladrões* (ou *vagabundos*) e de *velhos*. Ao contrário destes, os primeiros ocupam os mesmos lugares que as prostitutas, e elas têm, para com eles, uma atitude de respeito mútuo, que poderíamos traduzir na expressão *de igual pra igual*.

Um nível semelhante de relação existe entre as prostitutas e as *ladras*, assim definidas numa relação entre termos. Não significa dizer que prostitutas não roubem, ou que *ladras* não troquem serviços de ordem sexual por dinheiro. Justamente tratamos aqui de categorias cuja definição é relacional, considerando a atividade predominante de cada mulher, mas, sobretudo, como cada uma se define nessa relação.

Por fim, uma relação de oposição fundamental não poderia deixar de ser mencionada aqui: entre as pessoas da praça – prostitutas, vendedoras e *ladrões* – e a polícia. Os *brigadianos* exercem a função de coibir as práticas ilícitas. O que é ou não lícito, nesse caso, passa por sua interpretação, gerando uma situação na qual as fronteiras entre a aplicação das leis e a repressão moralizante é pouco nítida. Esta relação — entre pessoas da praça e brigadianos — é estruturante da vida ali, na medida em que aponta para a constante tensão entre o que pode ou não ser feito naquele local, tanto em termos legais quanto morais (de acordo com a moral dominante, se falamos em relações de poder). Indica, portanto, uma tensão constitutiva do modo de viver da praça.

Para traçar essa estrutura básica do recorte da praça ao qual dedica-se esta pesquisa, adotamos, como referência, o ponto de vista das prostitutas e suas redes de relações (na praça³⁰). Esta escolha está alicerçada diretamente em meu processo de entrada em cena como performer-etnógrafa, compreendendo a performance artística e as posteriores idas à praça. Não ambiciona, portanto, um

³⁰ É importante observar que as atividades desempenhadas na praça são apenas uma parte da vida dessas mulheres, e não necessariamente a mais importante. Contudo, embora o ponto de vista das prostitutas seja nossa porta de entrada a esse espaço, e essas mulheres façam parte do objeto dessa pesquisa, o “ser prostituta” não é nosso foco central aqui. Para discussão sobre a prostituição como carreira, ver FONSECA (1996) e PASINI (2002).

status de objetividade, no sentido de neutralização do ponto de vista. Pelo contrário, a idéia aqui é justamente traçar um esquema de como essa vida na praça aparece estruturada, em termos de relações de oposição, para quem entra nesse espaço por um lugar específico.

Assim, deixamos de mencionar aqui uma parcela significativa da população que compõe o cotidiano da Praça da Alfândega: meninos de rua, travestis, *bêbados*, trabalhadores do comércio próximo, que ficam por ali nos intervalos ou dão uma passadinha no final do expediente e, por fim, transeuntes em geral, indivíduos das mais diversas categorias sociais que não têm, com a praça, uma relação de identificação mais profunda. Contudo, escolhemos, aqui, manter esse intenso fluxo e diversidade de relações como um pano de fundo, atendo-nos às relações que, sob o ponto de vista que se delineava para a pesquisa, constituíam pontos de tensão relevantes para nosso objeto de estudo. Essas relações e sua distribuição espacial podem ser visualizadas no esquema à página 53.

Outro ponto que não pode escapar à observação é o de que, se, por um lado, o esquema apresentado nos ajuda a visualizar algumas relações estruturantes desse espaço social, por outro, não nos permite captar as temporalidades que constituem o cotidiano da praça, e tampouco os fluxos e dinâmicas dos sujeitos que encarnam essas relações.

Iniciando pela questão da temporalidade. A configuração apresentada acima refere-se especialmente ao período diurno e, mais especificamente, ao horário da tarde. Pela manhã, a frequência de pessoas da praça é menos intensa. Estão por ali os mendigos, os engraxates, e, segundo me contaram, alguns meninos que dormem no banheiro ou mesmo nos bancos. Pelas nove horas começam a chegar as prostitutas do dia (pois há as que atuam predominantemente à noite, mesmo que essa divisão não seja tão rígida), que permanecerão ali até o anoitecer, por volta das 18 ou 19 horas, conforme a época do ano. Essas mulheres costumam, enquanto estão *na batalha*³¹, ter uma regularidade disciplinar em seu horário de trabalho: um expediente tipicamente comercial.

³¹ Muitas delas recorrem à atividade de prostituição em períodos de maior necessidade econômica, geralmente quando o marido está desempregado. Contudo, no tempo em que frequentei a praça,

Em torno das nove horas chega também a Rosângela, com a filha. Estabelecem-se em seu banco, situado no limite central do lado esquerdo da praça, onde permanecerão até às 18 horas, rigorosamente. Neste horário, o filho vem ajudá-las a carregar o isopor, e dirigem-se ao ponto do ônibus IPE, que os leva para sua casa, no bairro Boa Vista. Na praça, Rosângela fica quase todo tempo sentada: *essas minhas pernas...* A frase é completada por uma expressão facial traduzível por “não têm jeito”. Está sempre mexendo numa pochete, procurando remédios para dor, para pressão alta, para diabetes, os quais faz questão de me mostrar várias vezes, reforçando a narrativa constante de sofrimentos corporais, de doenças, de estadias no hospital. A filha, por sua vez, faz todas as atividades periféricas: busca bebidas, gelo, troca dinheiro, aborda os passantes, pedindo o *selinho do Diário Gaúcho*, que Rosângela reutiliza. Parou de estudar na sexta série e ajuda a mãe na praça. Repete freqüentemente: *parei esse ano, mas no ano que vem eu volto pro colégio.*

Ao meio-dia, há um aumento no fluxo de transeuntes da praça. Trabalhadores do comércio próximo, em intervalo de almoço, param por ali para descansar, conversar, matar o tempo. Há, no geral, um trânsito maior e mais diversificado de pessoas.

É também neste horário que, do outro lado, chega Dercy. Justifica: *porque tem um brigadiano de manhã que pega no meu pé.* Mas também porque fica até dez, onze horas, depende o dia. Isso também está relacionado com seu público preferencial: as prostitutas, os *ladrões* e *vagabundos*, que chegam em maior número à tarde, e ficam até a noite. Coloca seu carrinho num caminho perpendicular ao central. Passa o tempo orbitando em torno do carrinho, sempre arrumando alguma coisa, servindo os clientes, ou sentada no encosto de um banco, de costas para o caminho central. Sempre conversando muito, com todos por ali. O tom predominante das conversas é bem humorado, de deboche, *pegação no pé.* Inclusive comigo: *Bah, tu parecia uma minhoca se contorcendo daquele jeito.*

Ao anoitecer, a configuração da praça sofre rearranjos. Os artesãos, aposentados e engraxates vão embora. O fluxo de transeuntes do centro diminui. O

havia em torno de vinte mulheres que, além de estar ali com essa assiduidade quase operária, identificavam-se, em suas falas, como *sendo* da batalha, ou *sendo* da praça.

policiamento é mais escasso. Rosângela vai embora, e Dercy passa a ocupar o caminho central, praticamente sem concorrência. A venda e o consumo de drogas, antes restritos a pontos específicos, resguardados do olhar público, passam a ser feitos mais abertamente, nesse espaço central. Os ânimos também ficam mais exaltados, e esse é o período mais propenso à explosão de conflitos. Às vezes, desentendimentos ocasionais; às vezes, ajustes de diferenças mais antigas. Num ou noutro caso, a via adotada é, não raro, a do confronto direto, geralmente envolvendo uso de armas (facas, instrumentos cortantes de toda ordem ou mesmo pedaços de pau ou ferro tomados de improviso no momento da briga).

Ter percebido essa dinâmica da praça foi uma das razões que me levaram a temer a arremetida de Luiza em minha direção. Em outras ocasiões, vi-me posicionada no meio de uma cena de roubo, tive de correr para não estar no centro de uma briga de homens, e presenciei muitos episódios de venda de drogas. Num determinado momento, após alguns meses de campo, senti-me fisicamente ameaçada. Decidi, então, restringir minha observação ao período diurno.

Um encontro especial

Foi ele quem me viu primeiro. *Ei! Tá procurando alguém por foto? Voltei-me e vi um senhor de longa barba e cabelos brancos, bem cortados. Com uma expressão simpática, sorridente, vinha na minha direção. Respondi, mostrando a foto: queria encontrar o Seu Antônio, que me ajudou numa performance, e dar a foto para ele. Ah, disse, olhando a foto, eu lembro. Tá sempre aí, hoje não veio. Quer que eu dê a foto pra ele?*

Não, obrigada. Queria falar com ele, também.

Tá bom, quando eu enxergar ele, dou um toque.

Agradei, explicitamente por ter se proposto a me ajudar. Implicitamente, por ter me chamado de volta quando eu, desanimada, já pensava em desistir.

Depois disso, quase todas as vezes que fui à praça, à tarde ou à noite, ele estava por lá, sempre muito receptivo. Figura querida do lugar, não costumava envolver-se nos conflitos. Vivia basicamente de catar e vender latinhas de bebida e garrafas pet, e andava quase sempre com um carrinho de supermercado – em dias difíceis, vazio; em dias bons, abarrotado desses e de outros objetos de uso mais específico. Coisas que ganhava ou juntava por ali, afinal. Sei que tinha mãe e filha, e que ambas tinham casa. Quanto a ele, acho que vivia itinerante, um pouco nômade. Sua referência mais permanente parecia ser, mesmo, a Praça da Alfândega, o centro da cidade.

Certa vez, eu chegava na praça pelo caminho que vem da rua Sete de Setembro, na direção centro-gasômetro, e o vi, de longe, sentado no pé de um mastro, no meio da praça. Bom, era por volta das 17 horas, o sol batia de frente em meus óculos escuros e eu quase não conseguia enxergar. Tentava adivinhar se era ele mesmo sentado ali quando reconheci a voz: *Ah, é tu! Agora eu te vejo chegando de longe! Agora a gente se conhece, não é qualquer um, né?* Concordei com ele, feliz e um pouco emocionada com a constatação, dita em tom afetivo. Conversamos longamente sobre a performance e, daí, sobre nossas vidas. Falou da filha, que eu tinha que conhecer. *Pena que ela não gosta de vir aqui. Ela estuda, tá na faculdade, é muito inteligente. Não gosta de me ver aqui. Só às vezes ela traz meu netinho pra me ver. Tem uns cinco anos, e me adora, o guri. Tu tem filho?* Falo do meu filho, tão orgulhosa quanto ele, e passamos um tempo falando de crianças, de criar filhos, das dificuldades e das gracinhas de nossas respectivas proles.

Noutro dia, logo que me viu: *tu tira uma foto de mim? É pra eu dar pra minha filha.* Combinamos um dia, *pra eu me arrumar.* No dia marcado fui, com a câmera em punho. Tiramos duas fotos, por escolha dele, no carrinho, junto com a Dercy, a filha e uma amiga. *O meu pessoal daqui.*

Por atribulações diversas, demorei umas duas semanas para aparecer na praça. Nesse meio tempo, encontrei-o na rua, perto do ponto de ônibus. Não sei se não me viu ou não quis falar comigo ali, mas chamei-o: *Ei! Tô te devendo aquela foto. Oi, pensei que tinha sumido! Que dia tu vai levar?* Quinta-feira, sem falta. Cheguei lá um pouco tarde, por volta das 19 horas. Dercy já ocupava o caminho central e, em torno dela, um bocado de gente circulando, bebendo, conversando e rindo muito. Respirei fundo e fui perguntar por ele. *Ah, o Cacaio? Ele tá por aí, daqui a pouco aparece.* Dei, então, uma cópia da foto que tinha feito pra Dercy, também. *Ficou bonita! E como ele ficou bem nessa foto. Os dois de amarelo, cada um numa ponta, ficou legal isso, combinou com o guarda-sol. Tu quer que eu fique com a foto pra dar pra ele?* Agradei, dizendo que queria dar pessoalmente.

Já estava quase aceitando a proposta de Dercy quando o vi, vindo de longe já com os braços abertos na minha direção. *Pensei que tu não vinha mais!* Assinalei que podia demorar, mas que sempre viria quando combinasse. Ficou felicíssimo com a foto, mostrou pra todo mundo e, para meu constrangimento e divertimento dos que estavam ao redor, me abraçou e beijou diversas vezes. Dercy: *não liga, ele é bom mas é do tipo que fica grudento* (quando bebe). E para ele: *Deixa a gurria, Cacaio, não vê que ela tá ficando sem-graça.* A recomendação não surtiu efeito, e, como eu estava sentada, ele finalmente se ajoelhou na minha frente se desmanchando em agradecimentos e efusões de alegria. Num misto de contentamento por sua recepção da foto, e de chateação, encarando aquilo como *coisa de bêbado*, dei um jeito de me desvencilhar e ir embora, tentando não magoá-lo.

Não havia passado muito tempo quando resolvi propor um ensaio fotográfico com ele. Eu achava que sua relação com a praça, os deslocamentos com o carrinho, o gestual, sua postura elegante contrastando com que se espera daquele ambiente, poderiam tornar-se ótimo material etnográfico. E também pensava que ele adoraria a idéia. Mais ainda, adoraria ter as fotos. Era

importante, para mim, estabelecer formas de troca para além das conversas. Considerava que as fotos poderiam ser uma forma concreta para simbolizar meu desejo de diálogo com as pessoas dali, desejo que já procurara manifestar desde a realização da performance artística e da maneira de estar na praça, bem como através da idéia de construir um ponto de vista antropológico a partir da relação com esses sujeitos em particular, buscando atentar para o que eles achavam significativo em suas vidas. Uma fala de Cacaoio também era muito presente para mim nesse momento: *É, um monte de gente vem aqui fazer pesquisa e vai embora. Só a gente é que não vê, não fica com nada disso. A gente deve ser bem interessante, né?* Dita em tom de ironia, a frase indicava uma consciência de posições sociais bem diversas ocupadas por nós dois, e de uma espécie de abismo intransponível entre mundos hierarquicamente distintos.

Enfim, performance, conversas, fotos, não resolveriam o problema social do abismo entre mundos, e menos ainda a questão da hierarquização entre tais mundos, mas poderiam, juntos, ampliar as possibilidades comunicativas e reflexivas entre esses universos. Tendo isso em mente, fui à praça. Entrei por um dos caminhos em diagonal, que levava diretamente ao carrinho da Dercy. Ela estava sozinha e, assim que me viu, disse: *Bah! Hoje mesmo pensei em ti.* Sua expressão estava séria, coisa pouco usual. Alguém chegou e ela atendeu, me deixando em suspenso. Só depois que terminou a venda, continuou: *Sabe o Cacaoio? Sei,* disse já com uma impressão ruim. *Pois é... morreu. Ontem... não, anteontem.*

SEGUNDA PERFORMANCE

No confronto com a morte de um informante, durante o trabalho de campo, meus sentimentos iniciais não foram muito diferentes daqueles experimentados ao perder pessoas queridas, em outras esferas da vida. Choque, tristeza, desorientação. Justamente por isso, vieram acompanhados de uma surpresa de outra ordem, diria, talvez “metodológica”, por falta de palavra melhor. A falta de termos, conceitos, teorias, para dar conta dessa experiência era, nesse momento, a deficiência que se colocava para mim. Não era surpreendente chorar a morte do Cacaoio. Surpreendente era perceber, em sua ausência repentina, o quanto aquele encontro motivado por uma pesquisa antropológica — construído a partir de conceitos e práticas científicos — tinha de pessoal.

Num primeiro momento, emergiu a consciência de que ter entrado num universo de relações sociais significava estabelecer vínculos com esse universo, e de que esses vínculos não eram isentos de afetividade. Em seguida, tive a impressão de um abismo intransponível entre mundos: ao contrário da experiência que trazia de meu universo social, a morte, ali, parecia um acontecimento corriqueiro, quase banal.

Não se trata aqui de postular, em termos de objetividade e subjetividade, uma distinção fundamental entre ciência e experiência. Tal discussão, posta nesses termos, é constituinte da própria antropologia, remetendo aos paradigmas racionalistas que fundam a noção mesma de ciência, e tensionam o estatuto científico da disciplina na relação com tais paradigmas. Mantendo esses debates como pano de fundo, interessa aqui situar esta pesquisa dentre as correntes

antropológicas que buscam, ao etnografar o particular, aceder às dimensões encarnadas da vida social. Assim, mais do que a um exaustivo debate teórico, este segmento é dedicado à experiência da perplexidade, vivida no confronto entre um olhar conceitualmente construído e a realidade empírica. É feito, portanto, de reflexões mais ou menos fragmentárias, mas que permitiram, na circularidade do processo de pesquisa, uma nova entrada em campo, desde um outro lugar. Essa mudança de lugar pode ser encarada em seu sentido metafórico, de um deslocamento teórico-conceitual: uma mudança no modo de olhar a realidade, proporcionando novas articulações entre teoria e vida social através da etnografia.

O potencial etnográfico dessa experiência reside basicamente no caráter de ruptura que assumiu no decorrer da pesquisa, possibilitando um espaço de liminaridade através do qual minhas posições iniciais eram colocadas em risco, proporcionando uma mudança de ponto de vista. Esse movimento remete à noção de *perspectivismo* conforme formulada por Viveiros de Castro (1996, 2002), ao confrontar as cosmologias ameríndias e ocidentais, tomando por base a noção de perspectiva de Deleuze. Segundo esses autores, será sujeito de uma relação aquele que aceder ao ponto de vista, e o lugar do ponto de vista é o corpo. Assim, a maneira de ver o mundo não pressupõe que exista um mundo pronto para ser visto, mas que este é construído na relação estabelecida pelo sujeito.



Imagem 06

No encontro entre antropólogo e nativo, então, é que ambos se constituem como tais, e o deslocamento do olhar possível é o do ponto de vista que se cria a

partir dessa relação. Adotando como complemento a noção de *embodiment* (CSORDAS, 1988), podemos pensar num processo dinâmico através do qual a posição de sujeito de uma relação é incorporada. As transformações no ponto de vista, nesse caso, são tanto deslocamentos do olhar num sentido epistemológico, quanto mudanças experienciadas através da corporalidade.

Na tentativa de organizar essa experiência — da desorientação provocada pela morte do Cacaio —, duas semanas depois, realizei uma segunda vez a performance artística, buscando incorporar o acontecido à minha narrativa. Era um sábado de junho, 17 horas. Um dia nublado, com poucas pessoas na praça. Acabei escolhendo um lugar diferente do usado na primeira vez: partindo de onde o Cacaio *me viu de longe*, porque *a gente já se conhecia*, acabei realizando grande parte da performance entre os bancos do caminho normalmente ocupado pelos artesãos (que, no sábado, estava liberado, pois eles ficam na Rua da Praia). Nos bancos ao longo desse trajeto, a maior parte das pessoas estava sentada sozinha ou em duplas. Havia poucos grupos, e o clima geral era mais pesado do que no outro espaço que anteriormente eu ocupara. O público era praticamente todo formado por pessoas da praça, e havia pouco movimento de clientes para os serviços ali oferecidos. O som não funcionou, e eu tinha dificuldade em estabelecer uma comunicação

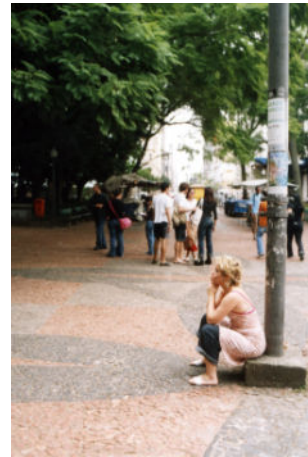


Imagem 07



Imagem 08



Imagem 09

com a audiência. De fato, tinha a impressão de que nunca se formava uma audiência.

Do ponto de vista artístico, a performance inteira “não funcionou”. Em outras palavras, a forma que eu pretendia realizar não aconteceu. Não houve a instauração de um evento performático eficaz, nas dimensões do anterior. A comunicação foi difícil, truncada. Ao final — quando passei a pedir que alguém *me segurasse pra eu poder parar* —, um senhor, de uns sessenta anos, segurou-me, mantendo uma postura tensa, defensiva.

Também dentro de uma abordagem antropológica da performance, podemos considerar que o evento performático não se instaurou – o público não se engajou na totalidade do que ali acontecia, não havendo, portanto, os processos de *transportation* e *transformation* (SCHECHNER, 2003) que caracterizam tais eventos.

Um aspecto fundamental desse processo de deslocamento do olhar em campo remete às diferentes temporalidades que o constituíram, e às suas possibilidades de articulação através de narrativas. Refiro-me à intrincada trama tecida pela etnografia na relação com as diferentes experiências do tempo que conformam a vida na praça, e às narrativas que buscam, constantemente, dar sentido a essas experiências — da etnografia e da vida social. Para construir tal abordagem, busco referências na noção de Paul Ricoeur (1994), de uma relação dinâmica entre o tempo vivido e as narrativas que permitem organizar essa experiência, na mesma medida em que a constituem.

Atentando para algumas micro-relações estabelecidas durante o evento, podemos perceber um outro nível de comunicação, não tanto entre artista e público, mas entre performer-etnógrafa e nativos. Desta vez, eu realizava a performance para um universo de pessoas com as quais já tinha alguma convivência, e falava de um acontecimento vivenciado por ambos, ainda que de maneiras diferentes: a morte de alguém da praça. Essas micro-relações apresentaram uma estrutura dramática recorrente: após um momento inicial de estranhamento, havia o reconhecimento de que estava eu falando do Cacaio e, em seguida, uma ação de recusa ou aceitação do diálogo sobre o ocorrido. Tais etapas — estranhamento, reconhecimento, resposta — eram performatizadas através de uma multiplicidade de meios, dentre os

quais o conteúdo das falas era um dos componentes significantes, tanto quanto o tom dessas falas e, principalmente, as expressões faciais, os gestos e posturas corporais. De fato, nem sempre havia uma fala articulada compondo essas pequenas narrativas, mas um balbuciar que se tornava significativo somente na relação com o contexto e aliado às manifestações corporais.

Durante o tempo considerado como sendo o do “evento performático”, poucas pessoas chegaram a conversar sobre o fato. Entendo que isso se deu, em grande parte, porque eu tinha uma forma estabelecida de antemão para aquele evento. Não me permitiu perceber, imediatamente, que a narrativa simplesmente poderia receber, a partir das reações desse público nesse momento, outra forma. Após ter sido segura (por esse senhor do qual acabei por não saber nem o nome), passei então a caminhar novamente pela praça, adotando, quase inconscientemente, o modelo narrativo proposto pelo público para essa performance: voltei ao caminho central da praça e passei a conversar com os pequenos grupos distribuídos nos bancos, dançando pequenas narrativas que se configuravam e desfiguravam a cada encontro, fechadas em si mesmas. O trecho a seguir traz um desses encontros.

Logo que me aproximo de um banco próximo à rua da Praia, passo a narrar, performaticamente, meu encontro com o Cacaio. Em seguida, uma senhora de uns setenta anos, ocupante habitual daquele banco, interfere: *Ah! Eu também conhecia ele. Ele era uma alegria na praça. Tava sempre de bom humor, não comprava briga com ninguém. Vai fazer falta aqui sim. A praça ficou mais vazia sem ele, ficou mais triste.* A seu lado, uma mulher, de uns quarenta anos, e que está sempre com ela, complementa: *é, mas aqui é assim mesmo. Num dia a pessoa tá, no outro...* A frase é dita em tom muito sério, e seguida de um silêncio. Não há o que dizer. Um homem alto completa o trio. Sua estatura imponente confere uma aparência de solidez ao conjunto, contrastando com a imagem de fragilidade evocada pelas mulheres: a primeira, curvada pela idade, falando com



Imagem 10

voz fina e pouco articulada; a outra, pequena e muito magra, assume uma postura encolhida que diminui ainda mais seu tamanho. Quando começamos a falar da morte do Cacao, o homem levanta e sai de perto, ostensivamente.

Mais do que pensar numa outra forma performática, o relevante nesse processo é justamente o deslocamento de olhar que possibilitou, enfatizando a performatividade das relações cotidianas. A partir dessa observação, podemos compreender as falas como ações a engendrar sentido tanto pelo conteúdo proferido quanto pela forma que assumem. Essa perspectiva promove um colapso na relação entre forma e conteúdo: deixam de ser tomados como dimensões referenciais de uma mesma realidade para tornarem-se aspectos constituintes dessa realidade.

As falas, então, podem ser abordadas como narrativas construídas num determinado contexto de sentido pré-existente, organizando os elementos desse contexto de tal maneira que, por sua própria conformação, transformam o que seria uma sucessão de acontecimentos numa representação: numa configuração das ações que tem a função mediadora de transformar a pré-figuração numa re-figuração. A narrativa depende de aspectos temporais para concretizar-se: é fundamentalmente diacrônica. Fornece, portanto, uma forma para organizar a experiência humana do tempo, articulando as dimensões sintagmática e paradigmática dessa experiência (RICOEUR, 1994).

De acordo com tal perspectiva, a mudança na forma assumida pela performance não só indicava como possibilitava uma mudança na relação entre performer-etnógrafa e nativos. Nessas micro-relações – ou micro-performances – houve espaço para a emergência das primeiras narrativas sobre a morte. Começava a desconstruir minha falsa impressão inicial, fundada no senso comum, de que, por acontecer com frequência na vida de populações em situação de marginalidade social, a morte é banalizada³². Nessas narrativas, pude perceber que a ocorrência da morte não era, sob nenhum aspecto, algo banal para aqueles sujeitos. As reações ora sinalizavam uma rejeição ao tema (reconhecível por uma postura defensiva, assumida após o relaxamento proporcionado pelo reconhecimento), ora

³² No livro *Vozes do meio-fio*, os autores apresentam uma descrição densa da tensão entre sentimentos de banalização e de choque vividos pelos meninos de rua no confronto quase diário com a morte (SILVA; MILITO, 1995).

iam no sentido de contar a sua versão da história. Num e noutro caso, indicavam que aquela morte tivera um impacto significativo ali, embora eu ainda não pudesse precisar esses possíveis significados.

De acordo com Ricoeur (1994), podemos considerar que, especialmente nas narrativas em torno da morte, encontra-se potencializada a dimensão temporal da existência. Sob esse prisma, as narrativas emergentes a partir desse fato específico configuravam-se como vias privilegiadas para acessar as temporalidades constituintes da vida na praça. Era então necessário situar os sentidos atribuídos à experiência da perda por aqueles sujeitos, a fim de compreender como eram engendrados coletivamente, e o quanto falavam sobre concepções do mundo e da vida constituintes de um *modo de ser* da praça.

Um aspecto do processo merece ser retomado. Durante a performance, experimentara o sentimento de *ser engolida pela praça* — de não ter o controle da situação. Paradoxalmente, foi essa desorientação que me possibilitou abrir espaço para a emergência das narrativas sobre a morte, e atentar para suas possíveis relações com a organização cotidiana da vida na praça. Essa via de acesso configurava-se, a partir daí, como uma possibilidade de processar conceitualmente a experiência vivida da perda, transformando-a em elemento fundamental da pesquisa. Entre um e outro momento — o choque da perda e seu processamento conceitual — houve um lapso de tempo de aproximadamente um mês.

SEGUNDO EPISÓDIO

A MORTE, O TEMPO E AS NARRATIVAS

Pelo meu discurso, pode-se tirar a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas o que eu queria observar é outra coisa: que todas as futuras Berenices já estão presentes neste instante, contidas uma dentro da outra, apertadas espremidas inseparáveis.

(Italo Calvino, As cidades invisíveis)

A iminência da morte e a vida cotidiana

17 de maio

Bah! Hoje mesmo pensei em ti... Sabe o Cacaio? Pois é... morreu. Ontem... não, anteontem. Precisei sentar no banco mais próximo e, sem conseguir controlar, comecei a chorar. Diante de minha reação, Dercy prosseguiu: Ele gostava muito de ti, né? Ele ficou tão feliz com a foto. Que bom, pelo menos agora a gente ficou com uma recordação dele. Daquela alegria dele, aqui. E aquele dia mesmo ele te abraçou, ficou tão feliz... E lembra que tu nem queria dar a foto pra ele, porque ele tava muito bêbado?

O tom das falas, nesse momento, contrastava com sua animação habitual. Dercy é muito dinâmica. Está sempre contando várias histórias, e o tom predominante das conversas com ela é de brincadeira, deboche. Exala, no cotidiano, um entusiasmo contagiante pela vida, e especialmente pela vida na praça. Não era o caso nesse dia. O tom ficou ainda mais grave quando passou a dar sua versão do ocorrido: *Primeiro eu me preocupei. Achei que ele tinha morrido porque tava muito bêbado, daí fiquei meio assim... Depois me contaram como foi: ele tinha ido visitar a mãe dele, agora, no Corpus Christi, e tava almoçando. Tava com o prato na mão, no cordão da calçada. Ele não gostava de tá dentro de casa. Daí veio um carro fugindo da polícia e pegou ele. E pronto, foi assim. Tu vê, a gente aqui pensa que... mas pode ser em qualquer lugar, né? E, para concluir: Bom, era a hora dele... não tem como saber, né?*

Após essa tentativa de aliviar o peso que parecia sentir com a situação, permaneceu por um bom tempo calada, olhando a praça. As palavras pareciam faltar a nós duas, e assim nos deixamos ficar, sentadas no banco, lado a lado. Mudadas e um pouco ausentes, apesar das constantes investidas da Luiza que, parecendo alheia a tudo, não parava de importunar pedindo que

eu lhe pagasse uma bebida. Para me livrar do incômodo, paguei, e ela, felizmente, se afastou. Quando ficamos novamente sozinhas, Dercy prosseguiu: *Hoje tô meio assim... não sei... Será que é por causa da morte do Cacaio? Mas eu já perdi tanta gente... Na quinta mesmo, morreu outra daqui da praça. A Minhoca. Tava no hospital. Uns vinte e cinco anos... Fez uma pausa para respirar profundamente, antes de completar: Eu me drogava junto com ela. Podia tá junto nessa... Olha só, dois no mesmo dia...*

Dercy inicia sua narrativa contando a morte do Cacaio para, então, remeter a outra morte de alguém da praça. Não deixa de se surpreender pelo fato da dupla ocorrência *no mesmo dia*. O que a faz refletir, contudo, é a proximidade que identifica consigo: *eu me drogava com ela. Podia tá junto nessa...* Remetendo-nos novamente à fala da mulher no banco, durante a performance — *aqui é assim. Num dia a pessoa tá, no outro...* —, temos indicativos do quanto cada morte era sentida, individualmente, no cotidiano da praça, como um alerta: uma lembrança da fragilidade da própria vida. Nesse sentido, nada muito diferente da maioria das pessoas face à morte de conhecidos. Um ponto marcante desse contexto, contudo, é a freqüência com que tal realidade é confrontada pelos sujeitos.

Nos termos colocados por Paul Ricoeur (1994), o *ser-para-a-morte*, concebido na existência individual como o fim último de todo projeto, é vivido quase diariamente pelas pessoas da praça. É, portanto, organizado em diversas narrativas. As mortes são contadas, re-contadas e comentadas durante muito tempo. A cada nova ocorrência, são também contabilizadas: *este ano, morreram três aqui na praça, o Cacaio, a Minhoca e aquela guria, que fazia ponto no banheiro, uma moreninha (Luiza, em outubro)*. No entanto, mais do que perceber a iminência da morte no cotidiano da praça, interessa-nos compreender que sentidos lhe são atribuídos pelos sujeitos. Buscamos, ainda, apreender os mecanismos através dos quais essa experiência chega a organizar um modo de vida da praça.

Para tanto, retomemos o conceito de Geertz (1989): a cultura como um sistema simbólico, o qual é público, pois os significados são coletivamente construídos. A sensibilidade, portanto, é uma formação coletiva. Seguindo na linha de Sherry Ortner, podemos lançar novo olhar a esse conceito, não para refutá-lo, mas, pelo contrário, a fim de potencializar seu uso.

Com base na idéia (presente em Geertz) de que o símbolo, para existir, precisa ser acionado por um ator (*enacted*), a autora dinamiza o papel do sujeito no processo de produção de sentido. Avançando nessa perspectiva, formula a noção de que a subjetividade compreende uma “*concepção do sujeito como um ser existencialmente complexo, que sente, pensa e reflete, que dá e busca sentido*” (ORTNER, 2005). A subjetividade, então, seria uma articulação entre os processos culturais de produção de sentido e os esquemas de sentimentos e pensamentos incorporados pelos sujeitos: uma articulação entre o social e o individual.

Numa medida, essa construção assemelha-se à noção de *habitus*, de acordo com Bourdieu: constituído através da internalização das estruturas sociais pelo sujeito, o *habitus* estabelece opções e limites dentro dos quais este pode agir. Contudo, para Bourdieu, essa lógica subjacente às ações do ator permaneceria na ordem do inconsciente. Conquanto não recuse essa formulação, Ortner acrescenta a idéia de um sujeito ao menos parcialmente cognoscente, para compreendê-lo como reflexivo em relação a suas ações. A subjetividade seria, dentro dessa perspectiva, uma estrutura complexa de sentimentos, pensamentos e significados (culturalmente construídos), possibilitando uma articulação entre cultura e sujeito: uma matriz engendradora coletivamente e apropriada de maneira individual.

Sob esse prisma, o processo de narrar as experiências de confronto com a morte funcionaria como uma forma de organizar tais experiências. Significa dizer que as transformaria num esquema simbólico do qual os sujeitos poderiam se apropriar para situar suas ações particulares em conformidade com o contexto. Em suma, essas narrativas seriam parte do processo através do qual a subjetividade é construída na relação com o contexto social.

Assim, compreendemos a apropriação do social pelo individual como um processo no qual o sujeito tem papel ativo. Move-se criativamente através de uma matriz de subjetividade engendradora na relação com o contexto. Vimos, até aqui, como as narrativas são parte integrante desse processo de formação da subjetividade. Contudo, interessa-nos adentrar ainda nas respostas acionadas por esses atores frente ao sentimento de iminência cotidiana da morte. Conduzidos por Luiza, poderemos penetrar um pouco mais nesse universo simbólico.

02 de julho

Luiza tem em torno de trinta e cinco anos, e trabalha na praça há uns oito, como prostituta. Tem marido e três filhos. Encontrei-os algumas vezes, quando vinham buscá-la no final do expediente para, juntos, tomarem o ônibus para Viamão. Como a maioria das pessoas dali, Luiza mora afastada do centro.

Em suas falas, freqüentemente refere-se ao fato de ser muito magra. Inicialmente, interpretei esses comentários como remetendo a uma questão essencialmente estética: a maioria das *gurias* ali é mais corpulenta, e isso parece ser valorizado como atrativo. Depois de um tempo, contudo, percebi que não só afirmava como freqüentemente perguntava, a Dercy ou mesmo a mim: *Tu não acha que eu tô muito magra, hein?* Diante de nossas respostas negativas, respirava aliviada.

Um dia, estamos comentando a morte da Minhoca no hospital, devido a complicações decorrentes do HIV. No meio do assunto, Luiza torna a perguntar sobre sua magreza e, por fim, desabafa: *é que eu já andei bem mal por causa "dela". Tenho que me cuidar. Ainda mais agora, que tô bem.* Quando diz "dela", destacando a palavra, refere-se à AIDS, da qual nunca fala diretamente. O não falar parece relacionado ao temor que os nomes atribuídos à doença evocam. Como se ao ser nomeada, a doença se tornasse mais concreta em sua vida.

Após revelar-me sua fragilidade — o medo da morte, decorrente de ser portadora do HIV — Luiza passa imediatamente a narrar seu episódio de vitória mais recente.

Agora que eu tô bem é que não vou dar mole. Mas também precisou eu quase morrer pra largar daquela vida. Refere-se ao fato de ter parado de beber. *Já faz uns dois meses que eu tô de cara!* Conta, como uma saga na qual ela é a heroína, como efetivamente quase morreu, narrando repetidas vezes, em detalhes, a ida para o hospital: *quer dizer, me levaram, né, porque eu já não via mais nada. De lá quase não lembro. Até tinha um cara daqui do meu lado, lá no Cristo Redentor, que ficava querendo falar comigo. E eu nem via nada. Bah... Só sei que... nem sei... tive pertinho, ali, ó... Completa com um gesto da mão, indicando um fim próximo.*

Na narrativa de Luiza, há um ponto que merece especial destaque. A história inicia pela externalização do temor à morte — partilhado com aquele universo social — para, em seguida, enfatizar uma vitória da protagonista frente a essa ameaça. Ou seja, o que pareceria, à primeira vista, apenas um contexto opressor com poucas possibilidades para os agentes, torna-se o cenário de uma trajetória vitoriosa. Não pretendemos aqui dizer que a situação de opressão social tenha sido neutralizada ou efetivamente revertida, mas compreender mecanismos através dos quais, mesmo em situações limítrofes de temor, há espaço para respostas criativas dos sujeitos. Ao

contar várias vezes seu episódio de vitória sobre a morte — em comparação a outros que, em situação semelhante, sucumbiram — Luiza não está apenas reafirmando essa história, mas construindo para si a possibilidade de reagir a outras situações de opressão social a que está sujeita no contexto em que vive.

Dercy, como Luiza e várias pessoas da praça, é soropositivo. *Mas eu enfrento, sou forte. Já andei bem mal, mas não é assim pra me derrubar*³³. Complementando essa imagem de si, narra uma trajetória na qual passou de uma época em que *vivia louca*, para uma reorganização de sua vida. Em suas palavras:

Meus filhos nunca me viam de cara. Nem cuidava deles direito. Sorte que eu tinha minha mãe pra cuidar deles, senão nem sei... Daí, quando ela morreu foi que eu me vi... Tu vê como é, minha mãe precisou morrer, coitada, pra eu me ajeitar. Fala isso dando risada, e prossegue, séria: foi quando não tive mais ninguém por mim que eu consegui largar daquela vida. Daí entrei pra Universal e parei de beber, de fumar, de cheirar.

Indica que o ambiente da praça foi propício para que *entrasse naquela vida: eu vim pra cá muito nova. Achava tudo lindo. Tinha liberdade, tudo era fácil de conseguir*. A partir de sua trajetória, contudo, identifica a possibilidade de outras escolhas, permanecendo nesse mesmo contexto:

Agora, da praça eu não largo. Não adianta, eu gosto daqui. Não tenho patrão, tenho meu dinheiro todo dia. Não adianta, não ia conseguir essa coisa de fim do mês. Gosto de saber que posso tirar o meu quando preciso. Não quero ninguém me cobrando. E eu sou boa nisso. Sei vender. E completa, entre risadas: Eu sei achacar o pessoal.

Em sua narrativa, percebemos movimento semelhante ao realizado pela narrativa de Luiza: o reconhecimento de um contexto de dificuldades, como cenário para uma história em que ela, a protagonista, manipulou os fatos a seu favor. As histórias apresentam outro ponto em comum: os episódios de confronto ou iminência

³³ À luz do livro *Família, fofoca e honra*, de Cláudia Fonseca, poderíamos identificar nessas narrativas a construção da imagem da “mulher valente”, conforme apresentada pela autora como constituinte de um *ethos* popular (FONSECA, 2004:130). Tal abordagem só tem a acrescentar ao olhar que buscamos construir.

da morte não são apresentados pelas narradoras como dificuldades às quais elas simplesmente resistiram; são trazidas aos ouvintes como situações limítrofes de sujeição a um evento maior e externo a elas, e que foi convertido, por meio de suas ações, em possibilidade de transformação (e de melhora) de suas vidas.

Em nenhum dos casos, e tampouco nas conversas com a maioria das prostitutas, vendedoras e ladrões que encontrei por ali, a dureza dessa vida é negada. Pelo contrário, apresentam-se extremamente conscientes de ocupar um lugar de marginalidade em relação às estruturas dominantes. Observando suas narrativas em torno da morte, contudo, percebemos o quanto suas ações podem ser significadas positivamente, reivindicando, através das vitórias nesse confronto, uma posição de agenciamento da própria vida.

Como vimos na fala de Dercy, também para Luiza a praça aparece como escolha:

Eu já trabalhei em escritório. Mas daí a coisa apertou, o marido desempregado... E eu vim pra cá, pra completar. Depois, acabei largando o escritório. Entre dar na praça e dar pro patrão, mil vezes a praça. Aqui eu sou livre, os clientes me pagam direto e sou eu que cuido do meu dinheiro. Daí, quando preciso, eu me viro³⁴.

Essas opções podem ser pensadas como escolhas dentro de um campo de possibilidades e, portanto, norteadas por alguns valores específicos. Um deles, apontado pelas pessoas dali, é a possibilidade de gerenciamento da própria vida, expressa na idéia básica de não ter patrão. A frase de Luiza, *aqui eu sou livre*, é acompanhada de um gesto amplo dos braços e de um passeio de olhar em torno, como querendo abarcar todo o espaço possível, incluindo céu e terra ao alcance dos olhos. Reflete um sentimento mais profundo, percebido na maioria das pessoas dali e fundado na liberdade como um valor. Não uma liberdade abstrata, mas um desejo engendrado a partir de um sentimento encarnado de opressão social.

³⁴ Um enfoque interessante para a questão da prostituição como comércio do corpo é desenvolvido por Eliane Pasini, na comunicação "Prostituição e a liberdade do corpo". Para a autora, o que estariam sendo comercializados ali seriam serviços que envolvem usos específicos do corpo e da sexualidade, e não o corpo em si, apontando um complexo esquema de regras para distinguir o corpo afetivo do corpo sexual, e atribuições e condutas relativos a um e a outro (PASINI, 2005).

Uma das manifestações do agenciamento movido por esse desejo, ao menos, indica uma profunda relação entre experiência coletiva e subjetividade. Quando vemos, nas falas de Dercy e Luiza, a valorização do dinheiro ganho diariamente (em oposição ao planejamento mensal), estão sinalizando uma questão fundamental da vida ali: a incerteza em relação ao futuro. Além das mortes freqüentes, o cotidiano da praça é feito de desaparecimentos e ausências mais ou menos explicados, mas sempre percebidos e comentados. A partir dessa relação entre as narrativas sobre a morte e a organização da vida, retornamos à idéia do *ser-para-a-morte* (RICOEUR, 1994). A iminência da morte, bem como as ausências constantes, engendram uma temporalidade específica da vida na praça: um tempo do imediato, no qual o presente parece imperar sobre as possibilidades do futuro. O dito popular “o futuro a Deus pertence”, ali, tende a ganhar um tom dramático, que leva a não fixar muito a atenção nesse futuro. A temporalidade descontínua traduz-se, num primeiro momento, numa aparente ausência de projeto, como se o longo prazo, na vida individual, quase não existisse.

Ser da praça

Quando Dercy me deu a notícia da morte do Cacaio, experimentei sentimentos de perda e tristeza. O choque que os acompanhou permitiu-me perceber que tais sentimentos eram, em diferentes medidas e de maneiras particulares, compartilhados com várias pessoas da praça. Percebera, portanto, que ao delimitar meu universo de pesquisa naquele recorte espacial da Praça da Alfândega, adentrara a uma rede de relações entre sujeitos que se definiam através de códigos compartilhados e de uma identificação com aquele espaço.

Essas observações indicavam uma possibilidade de tensionamento da perspectiva inicial: de que a experiência do tempo na praça era pautada apenas pelo descontínuo, pelo fático. Levando em conta as tramas tecidas por essas redes de relações, a temporalidade do cotidiano — das impermanências e da iminência da morte — aparecia profundamente relacionada a uma outra, sinalizada pela fala de Ana, no Primeiro Episódio: *Eu sou da praça há vinte anos*. Frases semelhantes eram recorrentes quando as pessoas se apresentavam para mim. Chamam a atenção

tanto o tempo indicado (normalmente acima de uma dezena de anos, podendo chegar a quarenta), quanto o verbo empregado: as pessoas não *estão* na praça, elas *são* da praça. Conquanto a maioria não more ali, mas, via de regra, em lugares afastados do centro, a praça aparece como espaço privilegiado de construção identitária.

Por exemplo, quando fazia fotos de Luiza, um conhecido passou, brincando: *E aí, Luiza, virou modelo?* A resposta dela, igualmente debochada: *Virei, virei sim...* [ênfaticou a pose de *top model*] *Modelo da Alfândega*. Frequentemente vira Luiza remeter-se à praça como um lugar que, de alguma forma, a situava socialmente. Em outro momento, já em meio à Feira do Livro³⁵, dizia: *Tu quer escrever uma história? Minha vida dá um livro! Só não sei se alguém ia comprar: 'Besteirol de uma prostituta'*. E completou a frase, destacando a última parte: *da Alfândega!*

Para adentrar aos sentidos que esse *ser da praça* assume ali, e os mecanismos através dos quais é engendrado, podemos começar pelo primeiro comentário de Dercy quanto à morte do Cacaio: *Primeiro eu me preocupei. Achei que ele tinha morrido porque tava muito bêbado, daí fiquei meio assim...* Sua preocupação era ter, talvez, colaborado para a morte dele, vendendo bebidas. Sentia-se responsável. Sentimento semelhante demonstra para com Luiza: está sempre preocupada com ela — sempre comenta se a amiga emagreceu, se andou doente, ressalta que *ela tem que se cuidar*. Ambas têm uma relação de cooperação: *os caras bebem com a Nega e fazem programa comigo* (Luiza). As relações interpessoais, ali, são pautadas, muitas vezes, por trocas de favores e cumplicidades. É o caso da relação que Dercy mantém com Everton:

Ele é ladrão daqui. Ih, é meu amigo daqui faz tempo. É da praça há mais tempo que eu. Acho que eu era criança, por aí, e ele já era escolado daqui. A gente já aprontou todas juntos. E ele me segurou umas boas. Por isso que eu faço fiado pra ele sempre. Sei que uma hora ou outra ele paga. Senão, eu já devo bastante pra ele também...

³⁵ A Feira do Livro é um evento tradicional na cidade de Porto Alegre, que acontece anualmente na Praça da Alfândega. Será trabalhado etnograficamente no Terceiro Episódio desta dissertação.

São, em grande parte, relações que remetem a um tempo de “velhos conhecidos”, de ter *aprontado todas juntos*, mas também de ter dado e recebido apoio em momentos cruciais. Sobretudo, há uma noção de pertencimento a um grupo — um sentimento que passa pela identificação dos sujeitos com a praça. *Ser da praça* remete tanto a uma ocupação específica daquele espaço, reconhecível através das práticas, quanto ao compartilhamento de códigos e valores engendrados naquele convívio.

Poderíamos, então, dizer que é a imbricação das temporalidades do imediato e da longa duração que pauta a vida na praça. As ausências não são sentidas senão porque há uma noção de pertencimento relacionada àquele espaço, a qual remete a esse tempo longo, de experiências vividas em conjunto e de um universo simbólico compartilhado.

Mais uma vez a morte

09 de novembro de 2005

Estou há algum tempo sentada junto ao carrinho da Dercy. Estão ali conosco Luiza (já sem beber há uns dois meses) e Maria, uma mulher negra, bem arrumada, que há pouco apareceu por ali: *Não sou da praça. Trabalho de faxineira, mas tenho muito amigo aqui. Por isso venho seguido.* Não a vira até então, mas, a partir desse dia, passei a vê-la freqüentemente.

O grupo está bastante silencioso. Logo, Luiza comenta: *O clima tá pesado mesmo, né?*

Concordo, pois realmente estava achando aquele silêncio estranho, e pergunto porque ela acha isso. Quem responde é Dercy: *Acho que é por causa do cara que morreu ontem. O Binho. Acho que tu não conhecia.*

Confirmo que de fato não o conhecia, e pergunto como foi a morte. Dercy assume o lugar de contar a história: *Foi de faca. Foi na segunda de noite. Morreu ontem, no hospital. Briga. Por causa de mulher. O outro tinha roubado a mulher dele. Daí tavam os dois aqui na praça, ele chamou o cara pra briga e o cara tava armado... Enfiou a faca nele... Eu tava aqui, vi tudo. Era umas dez da noite e eu não tinha ido embora ainda. Devia ter ido, não sei o que me deu... dava pra ver que o clima não tava legal. Completa, depois de um tempo: ele enfiou a faca no cara e nem precisava, já tinha ganhado dele na mão, nem precisava... daí ele caiu por cima dos ferros e o cara meteu a faca nele. Nem precisava.* Maria justifica: *É, mas quando o sangue sobe o cara já não pensa mais.* Dercy segue contando a história: *e foi a mulher que socorreu ele. Ela botou a mão assim pra tapar [faz o gesto de tapar um buraco no peito]. A mão dela tá suja de sangue até hoje. Ele morreu nos braços dela.* Isso é dito em tom dramático e com certa admiração partilhada entre narradora e audiência. Em seguida, Dercy pondera: *Mas tu vê, parece que ela nem se importa, de noite tavam os dois, ela e o assassino do marido dela, os dois lá no*

casarão fumando crack. (...) Agora eles tão separados, mas deixa dar um tempo que logo já tão junto por aí. Logo ele vem, conta uma história triste pros guris e tá aí de novo. As outras hesitam um pouco, mas acabam concordando.

Silêncio. Dercy retoma o fio da história: *A SAMU até veio aí, levou ele pro hospital. E Luiza: é, mas já dava pra ver que não adiantava. Morreu foi ontem, né?*

Silêncio.

Passam alguns conhecidos, para os quais as mulheres gritam: *Olha a faca! Olha o Jason! O Jason tá solto na praça. Cuidado que ele te pega!*³⁶ Os passantes, por sua vez, respondem no mesmo tom das brincadeiras, e alguns fazem alusão à arma que carregam consigo, indicando que estão preparados para qualquer investida suspeita.

A morte recente é o assunto geral, e há pouco espaço para o tom mais leve dos deboches. Mesmo as brincadeiras são tensas.

Num dado momento, Maria formula uma explicação: *novembro é o mês do rapa. É o mês dos mortos. Quem tem que ir, vai mesmo.* Remete ao calendário católico (o dia de Finados, em 02 de novembro), e ao Candomblé (novembro indicado como mês do Exu) para legitimar sua explicação. Embora nem todas compartilhem do mesmo sistema de crenças, a explicação é aceita como legítima. Luiza põe fim ao assunto: *É, mas não adianta... ninguém sabe quando é a hora, e a gente vai levando... É como se diz: o futuro a Deus pertence.*

Com esta, foram cinco mortes de pessoas da praça nesse ano.

O relato de Dercy permite-nos adentrar aos códigos que informam esse modo de ser da praça. Primeiramente, podemos entrever normas de conduta que regem as relações homem-mulher nesse universo. A mulher, embora apontada como motivo da briga, não foi culpabilizada pela morte do marido: era um ajuste de contas legítimo entre homens, e que nos remete à idéia da honra como um valor³⁷. Isso indica um primeiro nível desses códigos: há conflitos que dizem respeito aos homens, e outros, às mulheres, e uns não devem interferir nas brigas dos outros.

O mesmo verificamos numa briga protagonizada por Luiza: quando importunada por um cliente inconveniente (sobretudo porque telefonava para a casa dela fora do horário de trabalho), literalmente partiu para cima dele armada com um pedaço de ferro. Em suas palavras: *Eu corri ele daqui à paulada. Quero ver aparecer de novo.* E Dercy, orgulhosa da amiga: *Bah, Luiza, tu podia ter quebrado o cara. Se tivesse pegado na cabeça... Por isso é que o pessoal tem medo de ti.* A audiência,

³⁶ Jason é um assassino, personagem central da série de filmes de terror *Sexta-feira 13*, muito popular entre os anos 80 e 90.

³⁷ A honra como um valor pode ser identificada a um ethos popular, conforme a abordagem desenvolvida por Claudia Fonseca em "Família, fofoca e honra" (FONSECA, 2004).

em torno, compartilhava da admiração, manifesta através de risadas pelo destino do inconveniente e de elogios a Luiza. O marido dela, mesmo estando na praça no momento, não interferiu. Contudo, quando o homem telefonou à noite para o celular de Luiza, ele pegou o telefone e *botou o cara no lugar dele*. Vemos, portanto, a existência de regras de conduta relativas aos espaços e aos gêneros.

Identificar um código moral preciso que organiza as formas de conduta na praça, contudo, não equivale a dizer que haja uma norma estática e inflexível. Pelo contrário, se enfocarmos as contradições aparentes na narrativa de Dercy, encontramos elementos para entender essas normas como um campo de possibilidades dentro do qual os atores movem-se criativamente, reiterando ou atualizando a própria norma. Se a mulher não foi culpabilizada pela morte, mesmo sendo apontada como motivo da briga, foi, posteriormente, condenada por não respeitar a memória do marido, permanecendo junto ao *assassino* dele. A traição, no momento em que ocorreu, não representava ação condenável, mas adquiriu esse significado após a morte do traído. Por outro lado, a narrativa sinaliza a complexidade dos sujeitos: ao tentar socorrê-lo, a mulher estava manifestando, conforme a interpretação das outras, sofrimento genuíno pela perda. Traição, descaso e sofrimento não eram necessariamente excludentes. No caso da mulher, era precisamente o gesto de socorrer o marido que abria uma possibilidade de redenção para ela, assim como um espaço para a negociação de sua permanência na praça.

No entanto, algumas ações seriam necessárias para assegurar esse direito; dentre elas, afastar-se, mesmo que temporariamente, do assassino. Este, por sua vez, não deveria aparecer por ali durante esse período e, quando porventura o fizer, também deverá apresentar sua volta de forma convincente. No dia seguinte à morte, ela estava circulando pela praça. Era necessário que o fizesse, e de uma forma específica.

A mulher caminha um pouco trôpega. Vê-se que está sob o efeito de algum entorpecente. Percebendo que estão falando dela, avança calmamente em direção à quatro mulheres sentadas no banco. A despeito do andar incerto, seu olhar é direto, penetrante. A certa distância, abre a bolsa que tem próxima ao corpo. Mantendo uma lentidão exacerbante, revela, parte a parte, o objeto que traz consigo, até ostentá-lo, à altura dos olhos: um grande estilete, aberto e

afiado. A distância que mantém do grupo é suficiente para que todos ao redor visualizem claramente o gesto, mas também próxima o bastante para representar uma ameaça para quem está sentado no banco.

A cena toda não durou mais que alguns minutos. Era uma passagem: a mulher estava atravessando o caminho próximo ao carrinho da Dercy quando percebeu que comentávamos o ocorrido. Aproveitou a deixa para passar seu recado. A audiência (eu e as mulheres da praça) compreendeu-o muito bem, permanecendo alguns instantes em alerta e, quando ela se afastou, mais um tempo em silêncio.

Podemos entender esse gesto de mostrar o estilete como uma ação simbólica: compreende um contexto pré-existente (tanto os fatos que o antecederam como os códigos dos quais emerge), uma ação do ator e uma recepção da audiência. Temos indícios desse contexto nos comentários das mulheres, nas brincadeiras feitas com os passantes e nas respostas destes. A mulher mostra sua arma numa situação em que está sendo, através dos códigos compartilhados por aquele universo, interpelada sobre seu direito de permanecer ali. É nessa situação específica que o gesto adquire significado (que o símbolo é acionado pelo ator).

O silêncio da audiência só teve fim algum tempo depois que a protagonista saiu de cena. Quando o assunto foi retomado, as mulheres levantaram hipóteses sobre o desfecho da história: *ela vai continuar com o cara? Ele vai voltar para a praça?* O tema era polêmico e o final a ser aprovado pelo grupo permaneceu em suspenso, aguardando o desenrolar futuro da intriga. Em todo caso, este drama colocava as normas também em suspensão temporária, e não só dependia delas para ter sentido, como, no fluxo dos acontecimentos, acabará por reiterá-las ou atualizá-las a cada nova performance.

O futuro a Deus pertence?

09 de novembro de 2005 (dia seguinte à morte do Binho)

Continuamos as quatro sentadas no banco, em silêncio. Depois de algum tempo, Luiza comenta, em tom grave : *Ainda tem sangue no chão. Tá cheio*

de mosca. E apontando para as gurias que estão por ali: E elas ficam pisando naquele sangue. Como é que pode?

Dercy: *Tinha que vim uma chuva pra lavar aquilo lá. Senão ninguém limpa. O sangue ainda tá lá e vai ficar...*

Maria: *Tá previsto chuva pra amanhã. Saiu no Diário.*

Perguntam se alguém viu o Diário Gaúcho³⁸ hoje. Constatam que não saiu nada, e lembram que, quando a Minhoca morreu, também não saiu.

Nesse trecho da narrativa das mulheres, percebemos outro indicativo da sensibilidade da praça, na imagem evocada pela fala de Luiza: *ainda tem sangue no chão*, e no complemento de Dercy: *tinha que vim uma chuva pra lavar aquilo lá. Senão ninguém limpa*. Considerando a gravidade com que foram ditas, as frases podem ser tomadas como metáforas: das marcas deixadas pela morte — no espaço e nos sujeitos —, e do sentimento de estar à margem, num lugar desimportante para as instâncias de poder. No caso, simbolizadas pela Prefeitura, órgão ao qual caberia a limpeza da praça.

O sentimento de abandono ao qual remetem essas metáforas, agregado à temporalidade descontínua que apontamos anteriormente, parece corroborar a impressão inicial de uma ausência de projetos de longo prazo para as pessoas da praça. Contudo, durante os meses em que freqüentei a praça, percebera nas falas e práticas das pessoas dali indícios que apontavam para uma idéia de continuidade também em relação ao futuro.

Nesse período, estive inúmeras vezes sentada no banco ao lado do carrinho da Dercy. De fato, desde o dia em que Ana nos apresentou, não houve uma única vez que eu fosse à praça sem falar com ela. Em meio aos sumiços e às intermitências da vida naquele contexto, Dercy representava uma constância: estava sempre lá. Em relação ao perambular das prostitutas (as quais também eram bastante assíduas ali), configurava-se como uma referência física de estabilidade. Também por esse motivo, conversar com Dercy era igualmente ter acesso a um ponto de observação privilegiado. Muito do que acontecia na praça passava por ali, quer fosse em ato ou em narrativas — dela ou dos que se reuniam diariamente ao redor do carrinho. Após a morte do Cacaio, passou a me receber com especial

³⁸ Jornal popular mantido pela RBS.

disponibilidade. De minha parte, somava-se a tudo o que enumerei até aqui o sentimento de que, em meio à dureza da vida que presenciava ali, era um prazer desfrutar de suas histórias e de seu bom humor.

Por essas razões, escolhi partir de sua trajetória para compreender algumas articulações entre a temporalidade descontínua — simbolizada pela força que a idéia de viver um dia de cada vez ganha naquele contexto — e a longa duração também no sentido dos projetos, remetendo ao futuro. Entre uma venda e outra, contava-me suas histórias, respondia minhas perguntas. O trecho seguinte é uma organização *a posteriori* a partir de várias conversas com ela, nos diferentes momentos em que estive na praça. É, portanto, uma forma que busca condensar informações apreendidas através de narrativas elípticas, sinuosas, circulares — as idas e vindas de Dercy.

Uma mulher da praça

Dercy tem 37 anos, e desde os 13 está na praça. *Eu é que trazia minha mãe pra cá. A mãe estava aposentada como empregada doméstica, e fazia almôndegas, que Dercy vendia na praça. Reivindica para si um talento inato como vendedora: Não sei de quem puxei... Meu pai! Meu pai vendia rapadura de balaio. Me lembro pouco dele. Morreu quando eu era bem gurria. Uma coisa que eu me lembro é isso: ele vendia rapadura de balaio e eu ia, pequena, de balaio. Não tava nem aí. A fala é acompanhada de uma pose de quem está caminhando com um balaio no ombro, nariz empinado, peito estufado; diríamos, “feliz da vida”. Vender é, para ela, como um dom. Eu adoro. Sou muito boa. Me divirto. Não ia conseguir trabalhar num lugar, em casa de família, em loja... Até já tentei, mas não dá. Cresci na rua, sou da rua. Eu gosto de tá aqui. Não consigo sair dessa praça. Às vezes eu digo que não vou vim trabalhar, mas não consigo. Começa a me dar uma coisa e eu acabo vindo. Domingo mesmo, eu vim só cobrar uma gurria e já tava quase ficando. Minha filha que não deixou.*

Perguntei quanto ela tirava ali na praça. *Uns 40, 60... em dia bom, até uns 100 por dia. É que eu sei achar o pessoal. Hoje mesmo achei um e tirei 100. Deu pra comprar as janelas e a porta. Meu filho mesmo tá colocando. Quando eu chegar em casa acho que já vai tá pronto. Eu fiquei procurando pedreiro, daí meu filho mesmo resolveu dar uma de pedreiro.*

Tem muito orgulho e zelo pelos filhos. São três: um rapaz de 18 anos, que já está trabalhando com ela na praça. *E ele é como eu, ele tem jeito pra coisa; uma menina de 12, que estuda e é tri inteligente. Ela é muito estudiosa. Às vezes me vem com umas coisas. Eu tô vendo TV e eles falam umas coisas em inglês. Eu fico ali tentando ler e ela responde. Eu digo ‘daonde tu aprendeu isso?’, e ela diz ‘eu estudo, né mãe’, e um menino de cinco, que já arruma e limpa o quarto. É bom que assim já se acostuma a trabalhar desde cedo. Tem muito orgulho de si como mãe.*

Acha que às vezes é dura demais, mas não tem dúvidas de que isso formou o caráter dos filhos. *Mesmo quando eu vivia louca, não dava mole.* Apoiou-se na Igreja evangélica para *largar as drogas*, e ainda frequenta os cultos. *É isso que me segura longe das drogas, porque vontade eu tenho até hoje.* O filho mais velho esteve internado para desintoxicação, por vontade própria, em Morungava, no “Desafio Jovem”. Ela o acompanhou até a internação, levando o pequeno junto. Narra a história da ida até a clínica como uma espécie de provação, um esforço supremo em prol de algo fundamental. Depois disso, o filho também está *de cara*.

Já foi casada duas vezes. O filho mais velho, Daniel, é do primeiro casamento (do qual ela é viúva), e os outros dois, Stefanie e Wesley, do segundo. Separou-se deste segundo marido porque ela parou de usar drogas e ele não. *Daí, quando eu pensava que ele tava me dando, já tava me tirando. Vinha com um DVD, quem não quer ter essas coisas, né? Dali a dois, três dias, já tinha vendido pra comprar droga... Ele era muito bom comigo, mas tinha isso das drogas. Eu larguei e ele não quis largar. Daí não deu mais. Ele ainda tá por aí, não sei onde. Bem longe de mim!*

Estava muito feliz porque tinha conseguido comprar janelas e uma porta para a casa que está construindo no bairro Partenon, com uma peça conjugada para o filho e a mulher. Estão esperando um bebê e ela está radiante de ser avó. O futuro pai tem 18 anos e a futura mãe, 17. Estão todos contentes com a criança. Dercy acha que o filho está bem, *ele se encarna no trabalho*, e que vai ser um bom pai, que é *bem responsável*. *É bom isso dele ter filho porque senão ele não tava em casa. Agora ele tá sempre em casa. Quer dizer, às vezes dá uma saidinha, pede pra eu dizer pra mulher que tá comigo e vai lá na MAPA. Mas é de vez em quando.* Ela acha isso muito divertido. Aliás, seu jeito de falar sobre a maioria das coisas é se divertindo muito. Dando risada de si mesma e dos outros. Ou positivando as experiências ruins que teve, inclusive o fato de ser soropositivo. Tem uma atitude de enfrentamento em relação à doença. *Eu sou soropositiva, mas ela não me pegou ainda. Eu sou forte, eu enfrento. Quer dizer, já andei bem mal, mas me recuperei e tô aqui, firme.*

A trajetória de Dercy é emblemática de algumas tensões fundamentais no que concerne tanto às temporalidades quanto aos valores que se articulam para constituir o contexto da praça. Embora a questão de uma necessidade de organização dia-a-dia seja um ponto valorizado por ela, tanto em suas narrativas quanto em suas práticas transparece um projeto de longo prazo, com igual importância. Dercy está construindo uma casa, no bairro Partenon, para si e para abrigar os filhos, agora e no futuro. O fato de não operar numa lógica de planejamento — de uma planificação racionalizada nos moldes da cultura ocidental moderna, por exemplo —, não significa que não tenha um projeto de vida. A

construção da casa simboliza um valor fundamental para esta mulher: a família como realização pessoal.

O papel de vendedora, em sua vida, é fundamental na medida em que a situa, dentro do contexto da praça, numa posição diferenciada das prostitutas e das ladras, por exemplo. Também não é possível desfazer da importância que atribui a essa função, colocando-a quase como um dom, um elemento de distinção. Contudo, para Dercy, vender bebidas não adquire um estatuto de profissão, no sentido da realização pessoal como um fim em si mesma. Não envolve planejamento para além do dia seguinte e não ocupa a centralidade da vida: seus objetivos principais estão relacionados, primeiramente, ao bem estar da família, e, sob essa ótica, vender é o que a permite realizar isso com sucesso.

Na praça, observei que as “*práticas refletem pouca influência das forças ‘normalizadoras’: escola, poupança, fundo de garantia, estabilidade de emprego, etc*” (FONSECA, 2004:90). A ideia de “carreira” — ao menos da forma como eu concebia carreira, dentro de uma lógica proveniente de camadas médias — não era categoria relevante para a organização da vida naquele contexto. Num olhar mais atento, percebemos que a pouca importância atribuída a essa categoria não significa uma ausência de projeto. Pelo contrário, ao assumir o sustento da família, Dercy, como várias mulheres da praça, constrói para si uma história na qual é protagonista e agente de seu futuro.

Assim como as posições e papéis negociados cotidianamente na praça, a relação com essas *forças normalizadoras* tampouco é rígida, possuindo um caráter situacional. Desse modo, não é contraditório, em sua narrativa, que aponte tanto para a continuidade de seu modo de vida, representada pelo filho mais velho, que parou de estudar na sexta série e *já tá no ramo*, quanto à possibilidade de mudança sinalizada pela filha, que estuda e não gosta da praça. *Ela vai ser alguma coisa na vida, quer ser professora!* O que merece destaque, aqui, é que ambas as possibilidades são proferidas com orgulho pela mãe.

“*Os projetos individuais sempre interagem com outros dentro de um campo de possibilidades. Não operam num vácuo, mas sim a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universos específicos*” (VELHO, 1994:46). Retomando

a narrativa de Dercy, vemos essa interação em dois níveis: de seu universo familiar próximo (filhos e ex-marido), e do contexto social em que se insere, o qual poderíamos considerar como representativo de uma “cultura popular urbana”, tomando de empréstimo o termo conforme empregado por Cláudia Fonseca (2004).

No universo familiar, o projeto de construção da casa é compartilhado com os filhos, na medida em que todos cooperam para sua viabilização. A filha cuida do irmão mais novo enquanto a mãe trabalha na praça, e o filho mais velho não só colabora no negócio como também *dá uma de pedreiro*. O que transparece nessa relação é um sentimento de continuidade projetado nos filhos, tanto no que concerne à manutenção de um modo de ser (da praça, da rua), quanto à busca de alternativas, simbolizada de maneiras diferentes pela filha e pelo filho menor. Para a primeira, imagina um futuro de professora, longe da praça: *ela vai ser alguma coisa na vida*. Quanto ao filho menor, nunca o traz consigo: *isso aqui não é lugar pra ele*. Vi-o por ali uma única vez, e Dercy estava muito tensa por isso. *Aqui não dá pra facilitar*, dizia repetidamente.

Na rede de relações familiares mais próximas de Dercy, então, observamos o quanto um projeto aparentemente simples, de construir a casa, pode estar simbolizando possibilidades diversas. De acordo com Gilberto Velho, “*os projetos, como as pessoas, mudam. Ou as pessoas mudam, através de seus projetos*”. (VELHO, 1994:48) No caso de Dercy, podemos dizer que a construção da casa simboliza sua *metamorfose* (VELHO, 1994) anterior, de uma vida onde a instabilidade imperava para uma situação mais estável, na qual mantém o controle. Em relação ao ex-marido, é evidente que o projeto não era compartilhado. Ou, melhor dizendo, que, segundo o julgamento dela, não havia possibilidade de viabilização do projeto em conjunto. Neste ponto, o projeto é o que a leva à transformação. É a partir da constatação da impossibilidade de levarem uma vida estável juntos que Dercy decide separar-se do marido. Por fim, a concretização desse projeto simboliza a abertura de um novo campo de possibilidades estendido aos filhos e ao neto que está por vir.

Em relação ao contexto mais amplo — de uma cultura popular urbana —, a construção da casa também é uma articulação significativa: une os mundos da casa e da rua, para retomarmos os termos de DaMatta (1985). Num primeiro nível,

podemos remetê-los aos espaços físicos em que se situam: o ambiente da casa é vivido por Dercy num bairro afastado do centro e, portanto, distante do mundo da rua. Num segundo nível, a distância pode ser tomada como metáfora de uma distinção feita pela maioria das pessoas dali entre universos simbólicos: a praça é o lugar em que vivem uma condição de marginalidade social, enquanto o mundo da casa é vivido como inserido num contexto minimamente estável. Como se os mundos da casa e da rua pudessem ser efetivamente apartados pela distância física.

O que vemos, então, no projeto de Dercy, é a complexa articulação entre esses mundos simbólicos, e o quanto são mutuamente constituintes. Assim, conquanto a praça possa apresentar-se como uma arena performática na qual os atores negociam posições numa condição aparente de marginalidade social, também podemos reconhecer na constituição desse espaço valores representativos do que poderíamos relacionar a uma cultura popular urbana, remetendo-nos a um grupo social mais amplo, para o qual a estabilidade e o trabalho apareceriam como valores.

Seguindo a trajetória de Dercy, transitamos por idas e vindas que sinalizam não somente a existência de um projeto como, dinamizando essa noção, a possibilidade de agenciamento engendrada nos processos de viabilização desse projeto (e que podem, de acordo com as circunstâncias, alterá-lo). Assim, a imagem de abandono e passividade evocada pela idéia de que precisava uma chuva (um agente externo) para que as coisas se transformassem pode ser relativizada pela idéia de que há um espaço de transformação construído pelas ações criativas dos sujeitos.

As narrativas em torno da morte serviram como porta de entrada para percebermos a existência, na praça, de uma temporalidade do cotidiano — das intermitências e das descontinuidades —, engendrada através do sentimento de iminência da morte, vivido constantemente pelos sujeitos. Ao atentar para essa experiência particular do tempo, observamos que, tanto nas narrativas quanto nas práticas das pessoas da praça, transparecia uma idéia de longa duração a tensionar essa temporalidade descontínua: o *ser da praça*, relacionado a uma noção de pertencimento a um universo social que se definia em relação àquele espaço

urbano. Finalmente, através da trajetória de Dercy, percebemos que essa temporalidade do cotidiano, do fático, encontrava-se tensionada também no sentido de uma projeção rumo a um futuro que ofereceria um campo de possibilidades a ser reiteradas ou atualizadas pelos sujeitos.

TERCEIRA PERFORMANCE



Praça da Alfândega, centro de Porto Alegre. Quinta-feira, 28 de julho de 2005. É um dia ensolarado de inverno. Por sorte, não está muito frio. Em todo caso, fico feliz de ter incorporado mais uma blusa a meu figurino. Chego na praça por volta do meio-dia. Desta vez, a performance aconteceria como parte da programação do Encontro de Dança do Cone Sul³⁹, e a responsável pela produção já deveria ter chegado. Ela não está, e decido, antes de me aprontar, dar uma caminhada por ali. Como se diz em dança, “sentir o espaço”. A lembrança de minha última interferência performática na praça, por ocasião da morte do Cacaio, ainda era bastante dura. De fato, havia decidido fazer a performance uma última vez ali como uma espécie de ritual. Ou encerraria um ciclo, retribuindo a disponibilidade com que fora recebida, através dessa última performance, ou prosseguiria com a pesquisa na Praça da Alfândega.

Enfim, encontro Paula e Dani, e logo chega Diego, de filmadora em punho. Seria meu primeiro registro em vídeo. O grupo está animado. Alguns amigos, da antropologia e da dança, juntam-se a nós. Converso com eles brevemente e vou me aprontar. Novamente troco de roupa no bistrô, e novamente os garçons reparam em meus pés descalços na saída. A praça está mais movimentada do que nas duas outras vezes: é dia de semana, horário de almoço. Os artesãos estão por ali, mas não prestam muita atenção em mim. Também não fico muito perto deles. Desta vez,

³⁹ Segunda edição do evento, promovido pelo Instituto Estadual de Artes Cênicas (Governo do Estado do Rio Grande do Sul), então coordenado por Eva Schul. Conforme idealização da coordenadora, o evento tem um perfil contemporâneo, buscando reunir artistas de dança consagrados e emergentes que se inscrevam nessa categoria, vindos de várias regiões do Cone Sul.

pretendo retomar lugar semelhante ao da primeira performance. Quando eu já estava desistindo de ter um som mais potente, conforme o planejado, a produtora chega, perguntando onde deve ficar o carro de tele-mensagem. Deixo essas combinações a cargo da Dani, e prossigo na minha caminhada.

Configuração do espaço

Mal começo a perambular pela praça, percebo que já há um público me acompanhando: artistas, participantes do evento, que haviam ido até a praça especialmente para assistir à performance de dança. Decido jogar um pouco com isso, deliberadamente evitando os lugares em que se posicionam. Mas não há jeito: quando entro por um corredor central, perpendicular à Rua da Praia, esse público logo fecha a extremidade mais próxima ao centro da praça. Além de limitar fisicamente meu deslocamento, dirige o olhar das pessoas que estão sentadas nos bancos. O tempo de instauração do evento performático é quase imediato. Minha impressão é de que o espaço cênico se forma antes mesmo da ação existir.

De fato, podemos pensar que existem dois públicos distintos, para os quais a ação dramática inicia em momentos diferentes: os artistas, que foram ali assistir à performance, e que acompanham meus movimentos tão logo me vêem, e as pessoas que são da praça ou estão ali por outras razões e são convidadas, seduzidas ou mesmo constrangidas a assistir a algo que não esperam. Para estes, o sinal de que há algo extraordinário acontecendo não está em meus gestos, trajetórias ou mesmo em meu traje estranho. O principal indício de que há algo para ser visto é o olhar de uma audiência já formada. Antes de me ver, os que estão sentados nos bancos vêem outros de pé, numa atitude de observação, e tentam descobrir para onde estão olhando.

Essa situação inicial explicita a idéia de que o evento performático é uma construção coletiva entre performer e audiência. O aspecto relacional dessa construção é enfatizado, na medida em que a audiência contribui ativamente para que o evento se configure, quase impelindo o performer à ação.

Ação

Quando percebo que o caminho foi limitado por esse público-guia, sento num banco, ao lado de duas mulheres. Elas primeiro percebem os olhares de um público sobre si para, depois, seguindo esses olhares, chegarem em mim. Elas riem um pouco, constrangidas. Pergunto se acham que posso começar. Riem novamente. Pergunto então se posso começar a contar a história para elas. Riem, hesitam, conversam um pouco entre si e acabam concordando, sempre olhando muito ao redor. Começo, então, a contar a história. Antes que complete a primeira volta, a outra extremidade do corredor (em oposição à ocupada pelas *peças de dança*) é bloqueada por uma audiência, composta basicamente por transeuntes da Rua da Praia.

Passo a repetir os motes coreográficos que compõem a narrativa da performance, alterando-os conforme as reações da audiência. Através dessa seqüência de ações, avançamos mais um passo na instauração do evento performático. Ou, nos termos de Schechner (2003), nos processos de *transportation* que constituem tais eventos: de ser transportado a um espaço simbólico que, através da ação, assume características espaço-temporais distintas do cotidiano. Através dessas ações, não habituais para aquele espaço, seus usos podem, momentaneamente, ser re-significados (mesmo que diferentemente) tanto para a performer quanto para a audiência que,



Imagem 12



Imagem 13

voluntariamente, deixa-se transportar a esse mundo simbólico. Através da organização de uma narrativa particular, a performance fornece uma forma — um desenrolar dos acontecimentos — que permite colocar em suspenso o tempo cotidiano.

Fotos e vídeo

As ações de fotografar e filmar o evento contribuem para a leitura de que algo extraordinário está acontecendo. Paula e Diego interferem na ação de maneira peculiar: são co-performers. Transitam pelo espaço cênico e travam relações específicas com a audiência. Paula está sempre muito próxima dos encontros, e quase chego a esbarrar nela. Diego pergunta ao público o que pensam que está acontecendo, e por vezes entrega a câmera para que a audiência enfoque o que acha interessante no evento.

Nas respostas do público — *dá pra ver logo que ela não é louca. Parece que ela tá dançando. É uma coisa de faculdade, né? Aquele pessoal é de faculdade* [indicando o público de artistas] —, é evidente que algo performático está acontecendo. O que é esse algo, contudo, não é tão facilmente definido pela audiência: *o que ela tá fazendo? O que quer dizer isso? Isso aí é um teatro?*

Também é evidente que o público da praça me identifica com o grupo nomeado como “de artistas”. Fique claro, contudo, que esse termo é tratado aqui como uma categoria nativa: reconhecê-los como artistas faz parte de meu processo de construção identitária. Esse público específico integra um possível *campo da arte contemporânea*, através do qual construo e legitimo uma posição específica: de artista de dança, inserida numa tradição que se reconhece como contemporânea, em oposição, principalmente, ao ballet clássico e à dança moderna. Esta corrente busca ainda situar-se numa estética mais ampla da arte contemporânea, e uma das vias para essa inserção é através da *performance art*.

Não desenvolveremos aqui a discussão sobre o *mundo das artes*⁴⁰ e suas dinâmicas. Contudo, um ponto interessante nessa performance é a maneira como

⁴⁰ Para tal discussão, ver BECKER (1982), de quem tomo emprestado o termo, e BOURDIEU (1996), referência para a idéia de *campo da arte contemporânea*. A discussão não é desenvolvida aqui simplesmente pela necessidade de limitar o recorte da pesquisa.



Imagem 14

explicita minha filiação a um grupo, e o suporte que tal filiação confere à minha performance artística. Por outro lado, é esse mesmo processo de explicitar tal filiação que permite problematizar a performance como um evento artístico-etnográfico. Remeto-me a um outro aspecto da sensação de estar entre-mundos, evocada anteriormente: ao explicitar a construção social de minha posição como artista, pude também perceber o que diferenciava esta performance de outras que já havia feito, pautadas por questões puramente artísticas. Basicamente, a relação estabelecida com o público é outra, na medida em que há uma intencionalidade diferente ao propor essa relação.

Minha impressão é a de estar sempre “do outro lado”: para as pessoas que estavam na praça, estou do lado do *peçoal da faculdade*; para os artistas, o espetáculo é composto por mim e pelas *peçoas da praça*. Tal posição é evidenciada pela situação de liminaridade constituinte do evento performático. Nesse caso, a liminaridade também permite que essa performance se apresente como uma arena reflexiva, enfatizando e mesmo possibilitando os trânsitos constituintes da própria pesquisa etnográfica.

Música

Desta vez, *I can't stop loving you* pode ser ouvida em toda a praça. Quando a música começa, há um relaxamento perceptível na audiência (e posteriormente comentado pelas pessoas da praça): parece que, afinal, está explicado. Um senhor, sentado num banco, sorri abertamente e acena com o polegar para cima, em sinal de “positivo”, para mim. E, para quem quiser ouvir, repete várias vezes: *Ai que saudades do Ray Charles!* Por outro lado, é nesse mesmo momento que duas mulheres, ao ver o carro invadindo a praça, ficam em dúvida: *será que é mensagem? Pra quem será?* E procuram em volta por indícios que expliquem o que, *afinal, está acontecendo ali.*

Repito a dramaturgia da primeira performance. A música para. Sento em meio às pessoas que estão na borda do chafariz. A música volta e torno a dançar. Agora exausta. Em relação às performances anteriores, esta tem proporções gigantescas. O público previamente instaurado, as fotos e o vídeo, a música que preenche todo o espaço, fazem com que muitas pessoas se mobilizem como audiência para o que

está acontecendo ali. De minha parte, preciso então responder a essa audiência e, quase inconscientemente, sou arrebatada pela sensação de uma efervescência coletiva. Em determinado momento, literalmente *quero voar*. A contrapartida desse sentimento é, obviamente, um cansaço diretamente proporcional.

Desfecho

Nessas condições, passo a pedir, de um em um, que *me segure pra eu poder parar*. Como nas vezes anteriores, um senhor, por volta dos sessenta anos, levanta-se de seu lugar no banco e me segura, tomando minhas mãos entre as suas: *tu podes te acalmar agora. Todo mundo já te aplaudiu. Tu faz o que tu gosta, que tu acredita. O teu pessoal gosta de ti* [indicando o grupo dos artistas com um meneio de cabeça].

Seus gestos são controlados, e ele parece consciente de cada movimento que executa. Nos termos de Eugenio Barba (1995), ele tem o *corpo dilatado*, pleno de *presença cênica*. Sabe que está sendo observado, que está ocupando um espaço de performance. Penso na reflexividade proporcionada por esse espaço. Na consciência do próprio gesto que adquirimos em presença de outros (TURNER, 1987; GOFFMAN, 1985). Em volta, comentários: *agora vai ter que casar*. Ele, impassível, mantém uma solenidade a toda prova.

Permanecemos um tempo conversando, até que saio do espaço configurado pela



Imagem 15

performance. O espaço, contudo, demora a se desconfigurar, como que marcado pelo que acabara de acontecer. Posso vê-lo desde o outro lado da praça: pessoas agrupadas em torno de um centro vazio. Como se algo ainda acontecesse ali. Como se qualquer coisa pudesse então acontecer.

Reconfigurações



Imagem 16

Dizer que a praça retoma sua configuração habitual significa também vê-la como um palco para outras intervenções performáticas, em maior ou menor escala. Um homem *pega a palavra*, e passa a pregar na praça. Vindo do lado do rio, escuto frases de protesto ditas num carro de som. Os que estavam em intervalo de almoço começam a se dirigir para seus empregos. As prostitutas voltam a circular pelo caminho central. Apercebo-me, então, que não as vi durante a performance. Pergunto a duas delas se assistiram. *Claro, a gente tava aqui o tempo todo*. O “aqui” é o encosto de um banco, fora do espaço que se definiu como performático. E elas logo se afastam. Não têm a disponibilidade cotidiana para conversar comigo. Dou uma olhada em torno e vejo que meus informantes estão por ali, em suas posições habituais: são quase invisíveis, quase parte da praça. Alguns me acenam de longe, mas não me sinto convidada a chegar mais perto, como fariam numa situação cotidiana.

TERCEIRO EPISÓDIO

QUANDO A MARGEM ESTÁ NO CENTRO

Um mapa de Esmeraldina deveria conter, assinalados com tintas de diferentes cores, todos esses trajetos, sólidos ou líquidos, patentes ou escondidos. Mas é difícil fixar no papel os caminhos das andorinhas, que cortam o ar acima dos telhados, perfazem parábolas invisíveis com as asas rígidas, desviam-se para engolir um mosquito, voltam a subir em espiral rente a um pináculo, sobranceiam todos os pontos da cidade de cada ponto de suas trilhas aéreas.

(Italo Calvino, As cidades invisíveis)

Feira do Livro: um espetáculo assistido a partir das margens

Após a realização da terceira performance artística, retornei à etnografia na praça. Ao performatizar a situação de estar entre-mundos — entre arte e antropologia; entre meu universo simbólico e o de meus informantes —, pude explicitar as tensões que constituem este objeto de estudo. Pensando a performance como uma arena reflexiva (TURNER, 1987), poderíamos dizer que através da experiência da liminaridade pude construir uma possibilidade de reintegração da autoridade da pesquisa. Após ter experimentado um sentimento de desorientação quando, no momento anterior, deixara-me conduzir pelos acontecimentos do campo, agora podia retomar a autoria do recorte. Essa desorientação foi, afinal, necessária ao duplo deslocamento constituinte de minha proposta inicial, ao colocar a arte não como objeto de estudo mas como parte do método etnográfico.

No dia seguinte à realização da performance artística, então, estava outra vez *jogando conversa fora com as gurias*: Luiza, Dercy e Elisa. Acolhendo seus comentários — *essa foi a melhor! Aquela música... isso toca a gente... E eu não sei... tu tava diferente...* me dizia Luiza — e falando sobre a vida em geral. Em outubro, então, quando já finalizava o trabalho de campo, novo evento performático,

desta vez não instaurado por iniciativa minha, prolongou a estada na praça: a 51ª Feira do Livro.

Mais um dia na praça

25 de outubro

Chegando pelo lado do rio, encontro o caminho central da praça tomado por estruturas de madeira. Através dos trilhos colocados em ambos os lados, sustentando esquadrias e vigas, adivinho futuras bancas: é o início da montagem da Feira do Livro. Minha impressão inicial é a de que está tudo bagunçado. Há mais gente “estranha” (que *não é da praça*) circulando por ali: homens carregam escadas, ferramentas, longas tábuas. Dois deles, entre trinta e cinco e quarenta anos, com crachás pendurados sobre camisas sociais, dão instruções a um senhor mais velho, de camiseta e calça jeans surrada. Imagino que seja uma espécie de mestre de obras pois, logo que os outros dois se afastam, passa a falar rapidamente com os rapazes que montam uma banca. Mais adiante, outros dois se vêm às voltas com uma furadeira que insiste em não funcionar. Rosângela, estabelecida no lugar de sempre com seu isopor, olha-me e, cúmplice, faz um sinal para que me aproxime. Sento a seu lado e ela larga, rindo: *Ainda não ligaram a luz! Eles vão passar o dia tentando fazer o troço funcionar.* Fala baixinho, divertindo-se muito com a cena.

Comento que a praça já está bem mudada para a Feira. Ela não continua o assunto. Logo chega a Alemoa, uma loira, altíssima, que sempre fico na dúvida se é um travesti. É uma das prostitutas mais antigas dali. Tem certa autoridade e, embora tenha trânsito livre pelos dois lados da praça, seu ponto é perto da Rosângela. Pergunto o que acha da Feira. Faz um muxoxo de desinteresse: *Ah, sei lá, acontece todo ano, né?* Quando insisto um pouco mais na pergunta, complementa: *Na verdade não acho totalmente ruim. Teve uns anos que eu até fazia programa com um cara que ficava ali.* Aponta para o lugar onde deveria ter ficado a banca onde ele trabalhava e que, por enquanto, tem apenas algumas ripas de madeira amontoadas no chão. *Tirava uma grana boa. Dava pra cobrar até uns cem por programa. Depois ele sumiu... Sei lá que fim deu... O chato mesmo só é ter que cuidar a roupa, por onde anda...*

Fico surpresa: Alguém controla vocês?

Ora, quem? Os brigadianos, né? Ah, não pode usar decote, minissaia... Isso é porque eles conhecem a gente, né? Porque tem muita guriuzinha de família que vem pior que a gente. E com um riso cúmplice: E que é pior que a gente, né... A continuidade é séria: Só que a gente já tá marcada. As gurias daqui tão marcadas. O riso seguinte é carregado de ironia, quando diz: É tudo uma hipocrisia... E põe fim ao assunto.

No dia seguinte, a Rosângela permanece no seu banco, no caminho central, mas as bancas já montadas formam uma parede de madeira à sua frente. Sento junto dela. Não se vê o outro lado da praça. O lugar ficou mais escuro e abafado. Ela não para de se abanar. *Não adianta. Amanhã vou ter que ir*

pra lá [aponta o caminho em diagonal, na direção da Rua da Praia]. Pelo menos passa um ar...

A Feira do Livro é um evento tradicional em Porto Alegre. Desde sua primeira edição, em 1954, acontece anualmente na Praça da Alfândega, promovido pela Câmara Rio-Grandense do Livro⁴¹. Quando foi fundada, sob o lema “se o povo não vem à livraria, vamos levar a livraria ao povo”, era composta por 14 livreiros. Em 2005, com apoio de leis de incentivo à cultura, conta com grandes patrocinadores e tem proporções de um mega-evento: 150 expositores, praça de alimentação, extensão até o Cais do Porto e farta cobertura midiática. Durante os 19 dias da Feira (de 28 de outubro a 15 de novembro), as empresas de comunicação mais importantes da cidade também mantêm bancas ali. Uma intensa programação cultural integra o evento. Grande parte acontece no Teatro Sancho Pança, sala de espetáculos montada num dos armazéns do cais, com capacidade para 1000 espectadores⁴².

De acordo com a organização da Feira, a praça está toda ocupada pelo evento. Já em 2000, Paulo Ledur, então Presidente da CRL, dizia: *Chegamos ao limite do espaço. Ou fazemos a praça crescer ou teremos que subir nas árvores*⁴³. Na última edição, a solução encontrada para a falta de espaço foi a extensão até o Cais do Porto, onde instalou-se a área infantil e juvenil. Mudar tudo de lugar, nem pensar. Já faz parte do que poderíamos chamar de um imaginário portoalegrense associar a Feira do Livro à Praça da Alfândega.

Não há dúvida de que a Feira do Livro é um evento popular na cidade, e que os objetivos de seus fundadores — de democratizar o acesso aos livros e estimular a leitura entre a população — foram bem sucedidos. Essa também era minha impressão anterior à etnografia na praça. Como boa portoalegrense, cresci indo à Feira do Livro. Quando criança, aguardava ansiosamente aquelas deliciosas excursões familiares por corredores repletos de livros de todas as cores, tamanhos,

⁴¹ A Câmara Rio-Grandense do Livro é uma sociedade civil sem fins lucrativos. Conta com aproximadamente cento e cinquenta associados, entre livreiros, editores, distribuidores de livros, etc. Ver <www.camaradolivro.com.br>. Acesso em: 20 fev 2006.

⁴² Ver <www.feiradolivro-poa.com.br> . Acesso em: 25 fev. 2006.

⁴³ Jornal Zero Hora, 20/10/2000. Disponível em: <www.paginadogaucha.com.br/barbosalessa/rep/zh001020.htm>. Acesso em: 25 fev. 2006.

formatos. Todos escondendo maravilhosas histórias que, mais tarde, seriam saboreadas uma a uma. Primeiro, aconchego na leitura das histórias pelos pais. Mais tarde, desafios para uma leitora iniciante. Já adulta, conservei a imagem da Feira como uma festa, e nunca deixei de aguardá-la com expectativa. Mesmo quando não podia fazer grandes compras. Passear pelos corredores e folhear tantos livros cobijados eram aventuras para os olhos e a imaginação. Isso sem falar no prazer experimentado ao descobrir verdadeiros tesouros nos saldos. Não tinha nenhuma dúvida: a Feira *levava a livraria ao povo*.

Imbuída desses sentimentos, e compartilhando de um imaginário portoalegrense representativo das camadas médias, qual não foi meu choque ao perceber a Feira como um estorvo. O mais surpreendente era que, não só achava perfeitamente coerentes o desconforto da Rosângela e a incomodação da Alemoa, como também partilhava deles numa medida: minha primeira impressão ao chegar na praça e ver a montagem das bancas foi de bagunça, de algo fora do lugar. Sentimento muito diferente da expectativa experimentada em anos anteriores, no mesmo período.

Nesta perspectiva, meu foco inicial não era a Feira do Livro. Estava etnografando o cotidiano das *peças da praça* quando a Feira chegou, alterando o espaço e o dia-a-dia desses sujeitos. Basicamente, há uma série de regras impostas durante a Feira, e que repercutem diretamente nas práticas cotidianas desses agentes. A começar pela configuração espacial: a Feira realmente ocupa quase todo o espaço da praça, tanto pelas bancas montadas, que formam verdadeiras paredes de madeira, quanto pelo considerável aumento no fluxo de pessoas diferentes das que usualmente freqüentam a praça.

Além das restrições impostas pela interdição concreta de espaços — onde antes havia um banco no qual se podia sentar e ver grande parte da praça, agora há uma banca de livros e muitas pessoas em torno — há uma série de proibições relativas às condutas. A Brigada Militar personifica essa normatização: os brigadianos informam as regras às prostitutas (e asseguram para que sejam cumpridas): elas não podem *usar decote, minissaia...*, e devem permanecer nos espaços laterais da praça, *no cantinho*, não estando autorizadas a perambular pelos corredores da Feira. Na fala de Alemoa, vemos o quanto isso é sentido como uma

discriminação por essas mulheres: *Isso é porque eles conhecem a gente, né? Porque tem muita guriuzinha de família que vem pior que a gente.* A venda de bebidas alcoólicas, normalmente tolerada, durante a Feira fica efetivamente proibida. No geral, as pessoas da praça são proibidas *de fazer bolinho*, de ficar muito tempo agrupadas. Assim, devem ao mesmo tempo concentrar-se num espaço menor e não ficar muito juntas, de modo a evitar a configuração do *bolinho* de gente.

Nos dias subseqüentes, antes da abertura do evento, observei como essa tensão espacial foi-se intensificando, e como os sujeitos reagiam a ela: à medida em que as bancas avançavam por seus territórios, as prostitutas, as vendedoras e os ladrões deliberadamente permaneciam até o último momento possível em seus lugares habituais. Essa permanência era tensa, sempre ameaçada pelos policiais, de forma mais ou menos direta. Desde olhares prolongados, pequenas advertências verbais, até intimidação física e confisco de mercadoria proibida. A repressão era mais ostensiva nos horários antes e depois do funcionamento da Feira, e mais discreta quando havia público. Nas palavras de Dercy, quando, já na antevéspera da abertura, perguntei como era a Feira para ela:

Bah, eles pegam no pé. Tem um brigadiano, aquele careca, que não vai com a minha cara. Outro dia mesmo eu tinha acabado de chegar e ele me tirou tudo. E eu falei pra ele: pô, acabei de chegar. Mas ele não deu arrego. E completa, entre risadas: Mas também daí eu xinguei ele de tudo. Vai ver é por isso que ele não me topa... Será, hein?

Observava que, a despeito da incomodação, e de uma banca sendo construída quase ao seu redor, ela permanecia em seu lugar habitual. Não dava sinais de que pretendia sair dali durante a Feira, de tal forma encontrava-se estabelecida em seu posto que cheguei a imaginá-la sendo fechada dentro da banca construída. Tentando entender suas motivações, segui perguntando:

*Mas não melhora também um pouco? Não vem mais gente?
Que vem, vem, mas a maioria não compra comigo. Compra ou dos que andam na Feira, ou na praça de alimentação.
E por que tu não anda na Feira?
É que bebida, cachaça, cerveja, não pode. O meu filho vai pegar outro carrinho e ele vai andar na Feira. Vai vender só refri e água. Água é o que mais vende. Água sem*

gás. Ele que quis. Ele quer andar por aí. Eu fico aqui. Não quero perder meus fregueses. O meu pessoal compra é cachaça, vinho... Não vou deixar de vender pra eles.

Era perceptível que a chegada da Feira gerava uma tensão no cotidiano da praça. Estamos falando, aqui, dessa praça que se constitui para os agentes como um mundo simbólico específico e crucial no processo de construção identitária. Falamos de quem *é da praça*. A necessidade dessa observação remete-nos à idéia de que esse mundo, obviamente, não existe isolado, mas em articulação com o universo mais amplo da cidade, e, portanto, com a multiplicidade de categorias sociais e visões de mundo que constituem esse universo. A tensão que percebemos com a chegada da Feira do Livro pode ser vista, então, como um recorte performático a evidenciar uma tensão constituinte da própria vida na praça.

Pensar a Feira do Livro como evento performático parece algo relativamente simples: um acontecimento extraordinário, que interrompe o fluxo cotidiano e instaura uma nova ordem, temporariamente, num determinado espaço. Segundo Turner (1987), seria um espaço à margem desse fluxo da vida ordinária. Contudo, tomo de empréstimo a questão formulada por Dawsey (2000:87) para chegar ao ponto que interessa aqui: *qual o lugar privilegiado para captar o espetáculo?* No caso, não estamos observando a Feira do Livro desde seu centro, ou seja, desde o ponto de vista da instituição, dos expositores ou dos frequentadores. Estamos olhando para a Feira do ponto de vista dos que dela são excluídos, a despeito de ocuparem cotidianamente o espaço no qual ela irrompe espetacularmente, e que, durante os dezenove dias de sua duração, transforma em outro. Estamos olhando o espetáculo a partir do que está *às margens das margens* (DAWSEY, 2000). A chegada da Feira, sob esse ponto de vista, instaura a ruptura desencadeadora de um drama social protagonizado por esses excluídos.

Essa ruptura manifesta-se na forma das tensões espaciais provocadas pela montagem da Feira: as pessoas da praça são literalmente empurradas para os cantos e reagem, inicialmente, permanecendo ostensivamente em seus lugares habituais. Dercy, por exemplo, só sai de seu posto quando encontra-se fisicamente impossibilitada de ocupá-lo, isto é, quando existe uma banca pronta naquele lugar. Mesmo assim, permanece próxima, por vezes quase escondida atrás da banca,

numa posição que envolve tanto desconforto físico (não pode mais sentar em seu banco) quanto tensão psicológica (está perigosamente próxima à zona do controle exercido pela polícia). Não parece, contudo, disposta a procurar um lugar mais tranqüilo. A nova configuração da praça, promovida pela Feira do Livro, pode ser visualizada no mapa a seguir.

Essa permanência pode ser vista como uma tática de resistência frente uma ação vivida como opressora pelas pessoas da praça. Para compreendê-la como tal, contudo, precisamos também observar o que significa a ocupação cotidiana do espaço. A partir de De Certeau (1990), vemos, nas práticas dos agentes, uma apropriação criativa das possibilidades e interdições espaciais. A praça, do ponto de vista da racionalização urbana, é um lugar público, de trânsitos e sociabilidades relacionadas, principalmente, ao lazer. Através de “*práticas microbianas, singulares e plurais, que um sistema urbanístico deveria administrar ou suprimir e que sobrevivem a seu perecimento*” (DE CERTEAU, 1990:175), as pessoas da praça apropriam-se desse espaço como seu local de trabalho, e de uma sociabilidade mais duradoura e constitutiva de um mundo quase à parte da cidade institucionalizada. De fato, um mundo que se insere nas brechas do outro e que, por fim, também o constitui.

Assim, na medida em que a apropriação do espaço se dá através das práticas, a resistência à desapropriação pode ser vista nas permanências. Tensão semelhante encontramos no uso dos espaços da praça pelas prostitutas durante a Feira. Cotidianamente, conquanto possamos identificar dois lados que se opõem como territórios distintos, há uma fluidez no trânsito entre eles, sobretudo através do centro da praça, cujo espaço constitui-se como um verdadeiro “caminho do meio” a diluir oposições que poderiam, sem ele, resultar deveras rígidas. Com este espaço central tomado pelas bancas, essa fluidez inexistente. Pelo contrário, o que vemos é um processo de *contenção dos fluxos* (LABAN, 1978), operado principalmente pela restrição do espaço que as prostitutas podem ocupar. Além de não poder andar pelo caminho central, a área de cada território também diminui, potencializando os conflitos.

No lado da Rosângela, há ainda um agravante: empurradas para fora do centro, as prostitutas acabam ficando muito próximas à pracinha. Como a Feira é



Legenda

Bancas de livros Bancas de revistas Órgãos de comunicação Bancos, empresas e outras instituições



prostituta

transeunte

brigadiano

ladrão



Imagem 17

freqüentada por muitas famílias com crianças, esse é um lugar especialmente movimentado. Muitos pais e mães sentam nos bancos para um breve descanso, enquanto os filhos divertem-se nos brinquedos. Na extremidade oposta ao centro, são colocados os banheiros públicos, restringindo ainda mais os espaços para realizar uma abordagem discreta a possíveis clientes. O banheiro da praça, normalmente utilizado para programas e consumo de drogas, fica igualmente exposto, inviabilizando seu uso para esses fins.

As prostitutas são proibidas de perambular pelo espaço. Podem talvez dar uma caminhada ou duas mas, na terceira, já serão advertidas, devendo retornar ao espaço que lhes fora destinado: devem voltar para o *cantinho*. Se compreendemos a caminhada como uma atualização das possibilidades espaciais, é justamente nesse perambular que as prostitutas criam seu espaço de atuação. Com essa proibição, conseqüentemente, estão impedidas de exercer parte importante de suas performances cotidianas.

Nessa situação de restrição, então, lançam mão de outro elemento constitutivo dessas performances: a habilidade no jogo de esconde-mostra. Transitar entre visibilidade e invisibilidade é parte dos saberes necessários ao desempenho eficaz da atividade de prostituição na praça. Não por acaso, mesmo que eu não as tenha visto durante minha performance artística (nem depois, nas fotos), elas tinham assistido a tudo e sabiam narrar em detalhes o que tinha acontecido. Em termos ideais, elas vêem tudo o que acontece em torno, mas só são vistas por quem querem e quando querem.

Essa habilidade em tornar-se invisível é composta por uma série de gestos e posturas que constituem verdadeiras *técnicas do corpo* (MAUSS, 2003), e que integram as formas de comunicação vigentes na praça. No cotidiano, estão por ali, sentadas nos bancos e, de tempos em tempos, dão uma volta pelo espaço. A roupa não as distingue muito: calça jeans, blusa justa, e, para um olhar mais atento, sempre uma bolsa segura muito próxima ao corpo.

Quando conversava com elas, observava que mantinham constantemente um foco indireto, como quem está desinteressado do interlocutor e de tudo à sua volta. Nesse olhar vago e aparentemente desatento, contudo, possuem uma percepção

aguçada dos movimentos em torno. Podem referir-se com bastante precisão ao que alguém atrás de si está fazendo pois, nesse perambular do olhar, apreendem as ações e disposições rapidamente. Os gestos indicativos também são mínimos. Levei muito tempo na praça até conseguir compreender de quem estavam falando quando diziam, por exemplo, *aquele cara ali*. A indicação de lugar não era nada além de uma breve passagem do olhar em torno, de uma mudança na posição da cabeça ao falar, de um minúsculo levantar do queixo.

As abordagens aos clientes também são feitas através de pequenos gestos, insinuações, palavras ditas na passagem, de modo que, muitas vezes, somente o cliente percebe a proposta. Convite aceito, as negociações são realizadas geralmente num banco, à parte dos grupos.

Durante a Feira, essa condição de invisibilidade é necessária para evitar a repressão mais violenta, mas também é promovida pelo evento. Se entramos pelos corredores destinados à visita da Feira, as bancas perfiladas formam paredes que efetivamente impedem-nos de ver o que está para além delas. Há um mundo que permanece quase invisível, às margens da festa, e que apenas momentaneamente irrompe em pequenos conflitos ou em figuras destoantes da massa, mas que existem somente numa passagem, esquecidas tão logo desaparecem atrás da próxima parede, ou são diluídas na multidão.

Ao pensar a Feira como evento performático — ou como drama social —, promovemos um recorte que a conforma no espaço e no tempo como um evento com início, meio e fim estruturados nas fases de ruptura, crise (ação-reação) e reintegração (TURNER, 1987). Segundo Bauman (1986:4) “*a performance, como qualquer forma de comunicação, carrega o potencial de rearranjar a estrutura das relações sociais durante o evento performático e talvez além dele*”. Assim, configura-se como uma arena reflexiva através da qual tensões são explicitadas e posições, negociadas.

Empregando a performance como ferramenta analítica, podemos acessar uma lógica mais geral, constitutiva da relação entre esse universo da praça e o contexto urbano mais amplo, através do recorte da Feira. A invisibilidade experimentada pelas *pessoas da praça* não surge com a Feira e tampouco é restrita

a ela. O que o evento promove é a potencialização de uma condição que, na vida ordinária, já é constituinte desse *ser da praça*. Num nível simbólico, então, podemos pensar na tensão promovida pela apropriação cotidiana do espaço central da cidade por esses sujeitos que, na relação com a sociedade institucionalizada, desfrutam de uma condição marginal.

Durante a Feira, o espaço é midiaticizado, como se entrasse no foco dos refletores. As margens, portanto, devem permanecer às margens⁴⁴. Quanto às prostitutas, há as que, nesse período, *nem vêm batalhar*, e as que se adaptam sensivelmente à norma no que tange às roupas, e que tiram proveito da própria habilidade no jogo do visível-invisível para realizar suas incursões no terreno proibido — os corredores centrais —, escapando aos olhares do controle e buscando possíveis clientes entre público tão diferente do usual. Para as prostitutas, como para as pessoas da praça em geral, manter suas atividades cotidianas nesse período não é tarefa fácil e, no meio do evento, a crise se intensifica, exigindo novas ações desses atores. Há uma irritação generalizada entre as pessoas da praça. No dia 02 de novembro, os ânimos estão especialmente alterados.

A liminaridade como condição da existência

O ataque

02 de novembro

Chego na praça perto da onze da manhã. A Feira ainda está fechada. Combinara uma entrevista gravada com Luiza. Assim que me vê, ela desconversa: *Ai, amiga, hoje eu tô correndo atrás, o movimento tá ruim. Volta de tardezinha*. Não é uma grande decepção, já que é a terceira vez que ela me dispensa. Embora seja sempre muito disponível para conversar comigo, e saiba claramente que as conversas que temos são para eu usar no trabalho, a entrevista gravada não parece animá-la. De fato, mesmo que minha prioridade não era gravar uma entrevista ali, mas impregnar-me daquela convivência, algumas vezes mais propus a gravação. Nesses casos, minha intenção era, mais do que conseguir a gravação, sinalizar meu papel de pesquisadora naquele contexto, nas rodinhas de bate-papo, nas conversas informais.

⁴⁴ No livro “As vozes do meio-fio”, os autores problematizam uma espécie de “cultura da evitação” desenvolvida pelas camadas médias em relação aos meninos de rua. Essa idéia da “cultura da evitação” pode ser estendida à relação da sociedade com as populações marginalizadas em geral, complementando a abordagem aqui desenvolvida (SILVA; MILITO, 1995).

O interessante, na recusa de Luiza, é a forma como o faz, e que fala das práticas dali: nunca me diz que não vai dar a entrevista. Apenas concorda, marca e depois desconversa.

É dia 02 de novembro, feriado. O movimento está fraco mesmo, e logo estamos conversando, eu, Luiza e Elisa, sentadas num dos bancos centrais. A Feira ainda está fechada. Elisa está indignada. Após um longo suspiro, diz: *Eu não vou ficar hoje. Vou já pelas duas lá pra minha mãe, e vou ficar por lá.*

Percebendo minha perplexidade diante da exclamação, narra o ocorrido:

Ontem, resolveram mostrar serviço e se encarnaram na gente [indica, com um movimento do queixo, os brigadianos, que nos olham desde a extremidade oposta do caminho central]. Vieram dar atraque, mandar abrir bolsa: ‘circulando, circulando’ [e imita o gesto dos policiais com o cacete na mão]. Ora, a gente tá aqui batalhando, tem cabimento? Eu tô lixando minhas unhas, eu disse, não vou me mexer daqui. Não posso mais lixar as unhas? A gente é registrada, tem carteirinha, faz os exames. Tenha dó! A gente tem direito de tá aqui sim.

Pergunto como ficou a situação.

Ah, daí veio o pessoal do NEP, fez aquele bafão: prostituta, regulamentada, carteirinha, direitos, blá, blá...afinal a gente é “profissional do sexo”, não é? Daí o pessoal do NEP botou eles no lugar deles. Hoje eles até tão na deles... Mas é um abuso, né. Eu não venho mais até o final. Tô cheia. É uma merda isso daí. Tem muita mulher que nem vem batalhar na Feira, que só se incomoda. Daí a gente tem que se virar, né.

No mesmo dia, comentei a história com a Dercy, que logo tinha uma sua para contar, com todo entusiasmo:

Outro ano foi pior. Tinha praça de alimentação aqui mesmo, e eles resolveram que a gente não podia vender nada. Pegaram pesado mesmo, tirando a mercadoria da gente todo dia. Eu não agüentei. Me fui RBS adentro! E, dramatizando sua entrada na banca institucional: ‘eu tenho direito de tá aqui! Tenho filho pra criar, tô trabalhando, tenho direito!’ O segurança me atacou, mas ele não podia comigo. Um baita dum negão e eu não queria nem saber, só faltou subir no cara. Eu tava uma fera! Juntei o pessoal todo comigo e invadimos aquilo lá. Ah, pára, eu tinha direito que nem todo mundo!

Nessas narrativas, observamos outros recursos mobilizados pelos agentes, além das permanências e da habilidade no jogo da invisibilidade. O NEP (Núcleo de Estudos da Prostituição) é uma organização formada por profissionais de áreas como Ciências Sociais e Direito, e por prostitutas e ex-prostitutas. Funciona, na prática, como uma espécie de associação que assegura os direitos das *profissionais do sexo*. É, portanto, um recurso institucional para administrar tensões com outros

segmentos da sociedade. Já para Dercy, a alternativa encontrada foi justamente invadir a banca da RBS — a maior rede de comunicação do sul do país —, localizada no centro da Feira. Durante sua narrativa performática, contudo, ficava evidente que o recurso à emissora de televisão era tanto uma estratégia para conferir visibilidade à sua reivindicação, quanto um ato simbólico. Invadir a RBS, a maior instalação de todo evento, ocupando o centro da praça, era, simbolicamente, atacar diretamente as instâncias de poder. Esse ataque era operado numa lógica de subversão: a invasão é um uso não autorizado do espaço.

É ainda através dessas narrativas que podemos acessar uma dimensão fundamental da vida na praça: a liminaridade. As prostitutas recorrem ao NEP quando as táticas usuais não são suficientes para garantir o exercício de sua atividade na praça. No cotidiano, desfrutam de uma condição indefinida: a prostituição não é proibida, mas também não é legalmente regulamentada como profissão⁴⁵. Contudo, no cotidiano da praça, é o que mais as aproxima de uma lógica institucional, na medida em que prostituta é uma categoria social com direitos minimamente assegurados. Diferente dos mendigos, por exemplo, mais próximos de um pólo oposto ao institucional⁴⁶.

Num outro registro, a atividade de prostituição possui conotações morais. Ao utilizar o próprio corpo como instrumento de trabalho, e vincular esse uso à sexualidade, as *mulheres da vida* são acusadas de comercialização do próprio corpo. Representam, socialmente, um comportamento moralmente condenável. Essas conotações não serão o foco da discussão aqui⁴⁷. O que interessa, nesta abordagem, é a percepção que as prostitutas têm desses mecanismos de inclusão e exclusão social pelos quais transitam. É através dessa percepção que podem ora atuar no registro institucional — através do NEP, por exemplo —, ora mobilizar os códigos vigentes na praça, segundo os quais praticar pequenos furtos ou vender drogas não são atividades moralmente condenáveis.

⁴⁵ A regulamentação da prostituição é uma questão polêmica, na medida em que envolve aspectos jurídicos e morais profundamente imbricados. Para esta discussão, ver PASINI (2002).

⁴⁶ No artigo “Direitos dos mais e menos humanos”, Cláudia Fonseca e Andréa Cardarello problematizam os processos de constituição de categorias sociais como mecanismos que acabam por assegurar o direito de uns ao mesmo tempo em que privam outros dos mesmos direitos. Nesse sentido permitimo-nos pensar em termos de pólos opostos entre institucionalizados e marginais, entendendo que esses pólos não são estáticos mas se constituem através de processos sociais, e são, portanto, relacionais. (FONSECA; CARDARELLO, 1999)

⁴⁷ Para debate específico desta questão, ver PASINI (2005).

Nas palavras de Ana, prostituta da Alfândega: *O pessoal aí pode achar que não, que não parece, mas a gente é cidadã*. Ao dizer *o pessoal aí*, refere-se à sociedade em geral. O que podemos apreender de sua fala é uma aparente contradição entre uma moral dominante e as práticas das prostitutas, e que nos indica o quanto a cidadania ali é uma condição complexa de definir.

Dercy e os vendedores apelam para o seu direito de estar ali, trabalhando, *como todo mundo*. Vendem água, refrigerante e lanches simples, que trazem prontos de casa. Mas também comercializam bebidas alcoólicas, mercadoria cuja venda é proibida, já que não possuem licença municipal. Têm consciência de que estão reivindicando o direito de desempenhar atividades ilegais. O argumento utilizado, no entanto, remete a outro código que não o legislativo. Ao argumentar que *têm filhos pra criar*, remetem a um código de ordem moral: mobilizando a questão básica do sustento da família, aproximam-se da condição de sujeitos pertencentes a uma sociedade, ou seja, a um universo mais amplo do que o da praça. Esse sentimento de pertencimento a uma sociedade, no entanto, apresenta-se de forma complexa e por vezes ambígua.

Quando interroguei uma mulher sobre sua profissão, por exemplo, respondeu-me, primeiro, que *trabalhava em loja*. Ao que o homem a seu lado imediatamente completou, bem-humorado: *Em loja? Ela tá no desvio*. Ambos riram. De fato, brincavam com a situação: a atividade principal da mulher é, efetivamente, praticar pequenos furtos nas lojas do centro, de mercadorias que vende, em grande parte, ali na praça mesmo. Embora esta conversa não se relacionasse diretamente à questão da cidadania, é um indício da percepção, pelas pessoas da praça, da existência de dois mundos: um institucionalizado, representado pela loja; outro à margem, sinalizado pela idéia de *desvio*. Na resposta da mulher, e na brincadeira de ambos, percebemos o quanto o trânsito entre esses mundos, bem como seu caráter relacional, são elementos constituintes da vida na praça. Remetendo-nos também às narrativas e práticas dos vendedores e das prostitutas, poderíamos dizer que a cidadania, na praça, comporta o direito de atuar às margens, *no desvio*.

O termo *desvio*, inicialmente empregado como categoria êmica — as pessoas da praça utilizam-no para descrever a condição de suas atividades ilícitas —, serve como uma pista de análise. A proximidade com a idéia de comportamentos

desviantes, conforme formulada por Goffman (1985), não é negligenciável. Pelo contrário, nessas práticas, bem como nas formas como os sujeitos referem-se a elas, encontramos indicativos de uma condição de marginalidade social vivida por tais atores. Seguindo nessa perspectiva, percebemos o quanto essa noção estar *no desvio* é relacional, construída em função do que compreendem como sendo a sociedade normatizada, e através das interações face-à-face. Numa abordagem goffmaniana clássica, diríamos que estão continuamente construindo esse papel de desviantes em relação à sociedade estabelecida. Contudo, interessa-nos aqui ir adiante da aparente rigidez proposta por este modelo explicativo para, atualizando-o através da perspectiva da performance enquanto ferramenta de análise, dar conta do fluxo dessas interações. Assim, deixamos de pensar em termos de papéis para adentrar ao processo de formação de subjetividades complexas que se dá através das interações, no qual as tensões e incongruências não são fissuras no processo mas constitutivas do mesmo.

A partir de Turner (1987), podemos pensar as interações cotidianas como micro-dramas, através dos quais os atores negociam posições constantemente, reiterando ou atualizando possibilidades de ação. Essas performances individuais não se dão num vazio mas dentro de um contexto de sentido coletivamente acordado, com o qual interagem reflexivamente. Dentro dessa perspectiva, a condição de marginalidade social experimentada cotidianamente pelas pessoas da praça, portanto, constitui-se como uma espécie de liminaridade, através da qual os sujeitos encontram uma via para construir para si possibilidades de agenciamento frente a uma situação vivida como opressora.

Pensando a Feira como performance, desde o ponto de vista dos que estão à margem, o final do evento leva ao que chamaríamos de reintegração, de acordo com Turner (1987) e Schechner (2003), conforme modelo elaborado a partir das análises de ritos de passagem, de Van Gennep. Essa reintegração comporta rearranjos do espaço e das posições dos atores, seja retornando à ordem antiga, seja assumindo que há uma ruptura irreparável e a necessidade de uma nova ordem. Tomemos como base o seguinte trecho do diário, registro do dia imediatamente posterior ao término da Feira.

O dia seguinte
16 de novembro

Chegando na praça por volta das duas da tarde, encontro o espaço da Feira já bastante desconfigurado. A maioria das bancas já está em fase de desmontagem e, as que ainda estão intactas, já não têm mais livros. Não há mais a intensa circulação de pessoas que se tornara o cotidiano da praça nas últimas três semanas. Por ali voltam a circular as equipes de trabalho: a maioria homens, às voltas com escadas, ferramentas, tábuas, etc.

Encontro Dercy já em seu posto de costume e, a seu redor, várias pessoas da praça que, durante a Feira, estavam sumidas. O clima geral é de distensão, como no final de um espetáculo. Dercy está animadíssima: vai de um banco a outro e fala muito, gesticulando sem parar. Pergunto se está contente com o fim da Feira.

Não gurria, tu nem sabe. No fim até que eu me dei com essa Feira. Vendi duzentos pila só ontem! Deu pra terminar a casa, pagar o que faltava do carrinho, e ainda sobrou. Até dei uns quarenta pro Daniel, pra ele. Também o guri mereceu. Ontem só dava ele enchendo o carrinho, e latinha saindo. Até o primo dele que tava por aí entrou no serviço. Só nós dois não dava conta. Reserva o que considera a melhor parte para o final: E tu nem sabe. O pior é que foi por causa daquele brigadiano. Aquele que não gosta de mim. A Feira tava lotada, e o cara me deu o toque que não dava pra ficar. Me expulsou daqui. Mas eu até que tenho que agradecer ele. Fui pra lá, pra saidinha da Rua da Praia, onde passa todo mundo. Foi o ponto que deu sorte. Tenho até que agradecer o brigadiano! Essa parte é repetida várias vezes, para mim e para os que estão ao redor: prostitutas, vagabundos, a maioria seus clientes habituais. Parecem compartilhar de sua alegria. Todos riem muito a cada vez que Dercy diz que tem que *agradecer o brigadiano* que a expulsou. Completa: *Tô até pensando em mudar de ponto.*

Mas o fato é que, nesse dia seguinte, está novamente no ponto antigo. Contando repetidas vezes a façanha do dia anterior, sempre enfatizando o quanto deve ao brigadiano por tê-la expulso dali.

A partir dessa narrativa de Dercy, podemos ver como os sentidos que atribuí à ocorrência da Feira na praça vão mudando com o desenrolar dos acontecimentos. Durante o período de montagem, sua atitude era o que poderíamos chamar de uma deliberada indiferença. Permanecendo em seu lugar até o último momento, resistia ao avanço do inimigo. Em seguida, o aumento da repressão e a diminuição das vendas levaram-na a remeter-se à Feira sempre como a algo ruim, incômodo, fora de lugar. No último dia, contudo, sua vitória fez com que todo o evento ganhasse um significado positivo.

As narrativas são parte importante nesse processo de atribuição de sentidos às experiências. Contudo, outra dimensão do acontecimento pode ser trabalhada se adotarmos como complemento a noção de *práticas*, conforme De Certeau (1990). Segundo este autor, as “*práticas colocam em jogo uma ratio popular, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir*” (DE CERTEAU, 1990:42). São maneiras de fazer através das quais os agentes apropriam-se das leis impostas socialmente não como um quadro normativo mas como instrumentos manipuláveis através dos usos. Esses agentes alienados dos mecanismos de produção das regras, então, não são meros receptáculos passivos de estruturas de dominação mas interagem criativamente com essas estruturas, lançando mão de diversas táticas. Nas palavras do autor:

Denomino, ao contrário [da estratégia, recurso do sistema institucionalizado], tática um cálculo que não pode contar com um ‘próprio’, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. (...) O ‘próprio’ é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no vôo’ possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos (...), mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’. (DE CERTEAU, 1990:47)

Assim, podemos ver na ação de Dercy não apenas uma adaptação às normas e uma re-significação disso através do ato posterior de contar a história diversas vezes. Sua ação efetivamente muda o sentido da Feira como um todo na medida em que transforma uma situação de restrição socialmente imposta numa *ocasião* que, então, aproveita com sucesso.

A distinção inicialmente postulada entre narrativas e práticas, contudo, merece especial atenção. Não se trata de pensar em termos de discurso e ação, separadamente. Narrativas e práticas possuem, ambas, o estatuto de pensamento e de ação, e são mutuamente constituintes. A distinção se dá no tempo em que ocorrem e nas formas que assumem. Tanto é que não trabalhamos apenas com o conteúdo da fala de Dercy ao narrar o ocorrido, mas buscamos compreender a totalidade do ato de contar a história. Tratando sua fala como uma narrativa que emerge numa realidade contextual específica, podemos atentar para sua dimensão

performática: quando repete muitas vezes a história para uma audiência com a qual compartilha um universo simbólico, enfatizando o fato de ter virado uma situação adversa a seu favor, está igualmente atualizando seu esquema simbólico subjetivo.

Sob esse ponto de vista, quando De Certeau (1990:47) afirma que as táticas não permitem ao usuário guardar o que ganha, podemos, nesse contexto, remeter à impossibilidade de planejamento que esse tipo de prática impõe. Num outro nível, contudo, se levamos em conta a dimensão performática das narrativas, a experiência vivida de uma tática bem-sucedida (como as mal-sucedidas), ao ser recontada, é também apropriada pelos sujeitos. Indiretamente, amplia, reitera ou atualiza o campo de possibilidades constituinte do complexo esquema subjetivo desses sujeitos.

Reconfigurações do espaço: a vida retoma seu fluxo

Nessa fase de reintegração, posterior ao evento, aparentemente a vida voltava à normalidade na Praça da Alfândega. Para as pessoas da praça, no entanto, esse retorno não acontecia sem alguns rearranjos no espaço, que seriam também novas configurações de alianças e conflitos.

Vimos que a presença física da Feira, bem como as regras de conduta impostas durante o evento, restringiam as possibilidades de ocupação do espaço pelas pessoas da praça. Basicamente, ficavam confinadas aos canteiros laterais. Vimos igualmente que, no lado da Rosângela, a situação era mais grave, pois ficava consideravelmente mais exposto, sendo também freqüentado pelos visitantes da Feira.

Com o aumento da tensão nesse lado, e a impossibilidade de aliviá-la escoando pelo centro, começaram a haver algumas migrações para o lado da Dercy. Tomamos aqui as duas vendedoras como referências para a distinção e a oposição existente entre esses espaços da praça. A relação de antagonismo existente entre as duas pode ser tomada como simbólica dessa oposição. Além da concorrência pelos fregueses, ambas reivindicam uma autoridade na praça recorrendo, principalmente, à duração de sua estada ali. Nunca chegam a um conflito direto

porque cada uma se mantém em seu território, e existe um espaço — que diria “neutro” — entre elas: o corredor central. Utilizamos aqui suas figuras para simbolizar esses territórios por representarem, em meio à aparente fluidez do movimento das prostitutas, uma estabilidade. Também por se apresentarem, para os outros atores sociais, como referências desses espaços: *ladrões*, prostitutas, *vagabundos*, tendem a se concentrar ao redor de uma ou de outra, seja para consumir bebida, seja para manter-se informado. Podemos pensar os lados opostos como territórios na medida em que, mesmo existindo um trânsito possível desses outros atores entre os dois lados, via de regra eles mantêm uma identificação com um deles, construída através de redes de relações, de frequência e de duração das permanências, bem como por meio de práticas diferenciadas: por exemplo, fazer programa no banheiro — as prostitutas do lado da Rosângela — ou em hotéis das redondezas — as do lado da Dercy.

Podemos perceber a existência de diferenças mais ou menos pronunciadas nas práticas dos sujeitos entre um e outro lado mas, sobretudo, uma ênfase dessas diferenças nas falas dali. Desse modo, conquanto os trânsitos cotidianos pudessem acontecer com bastante fluidez, sendo mesmo necessários à manutenção daquele sistema, as migrações mais definitivas não poderiam deixar de gerar novas tensões. A mudança mais evidente foi protagonizada por Francielle e sua rede de relações mais próximas.

À procura de lugar

Francielle é prostituta, tem em torno de vinte e cinco anos, aparentando menos devido ao porte de menina: um metro e meio, muito magra, elétrica no mover-se. Tem dois filhos e o marido integra a ambígua categoria de *ladrão* ou *vagabundo* ali. Ao longo do ano, era uma das poucas que trazia os filhos diariamente para a praça. Algumas vezes, vinha também acompanhada da mãe, que cuidava das crianças enquanto ela trabalhava. Nos outros dias, durante o tempo dos programas, os filhos ficavam a cargo do marido ou de alguma outra guria, amiga sua.

Antes da Feira, praticamente não saía de perto da pracinha e do banheiro. Quando o fazia, o acontecimento tinha um caráter de excursão, envolvendo uma preparação quase ritualizada: recomendava a filha bebê a alguém, instruía o filho, de cinco anos, a ficar por perto (quando não o levava junto), revia o que carregava na bolsa e saía, com passo decidido.

Como prostituta, destoava da maioria das gurias dali na performance, no que tange ao perambular. Francielle permanecia a maior parte do tempo sentada junto ao carrinho de bebê, salvo nessas raras excursões e durante os programas. Tinha vários clientes fixos, que vinham até seu ponto, no banco.

No decorrer da Feira, Francielle passou a ficar cada vez mais tempo na praça, e foi uma das primeiras do lado da Rosângela a manifestar desconforto. Aparecia sucessivamente em diversos pontos da praça, fazendo longos caminhos para evitar passar pelo centro. Era constantemente interpelada pelos brigadianos. Logo a vi no lado ocupado pela Dercy. Raramente a vira por ali antes. Parecia deslocada. Quase sem falar com ninguém, trocava de banco a todo momento, empurrando o carrinho de bebê e com o outro filho orbitando em torno de si. Em seguida, o marido passou a circular por ali também. Ao contrário dos longos períodos de permanência quase muda de Francielle, a performance dele era composta por rápidas incursões, nas quais sempre falava com um ou com outro. Depois de algum tempo, estava realizando algumas atividades com o marido da Drica, frequentador antigo do lado da Dercy.

À parte esse contato mais específico, a recepção pelas pessoas deste lado oscilava entre a indiferença e a hostilidade. Quando começaram a aparecer por ali outros homens identificados como da rede de relações do marido da Francielle, o clima de tensão se acirrou, culminando numa tentativa de dar uma surra num deles, por um motivo que ninguém se deu ao trabalho de me explicar. A despeito dessa má acolhida, logo a ocupação desse lado por uma rede de relações anteriormente identificada com o outro foi-se dando progressivamente.

Quando retornei à praça, umas duas semanas depois do término da Feira, havia uma nova configuração desse espaço. Num dos canteiros próximos ao carrinho da Dercy, há uma cerca delimitando um círculo quase fechado. No interior desse quase-círculo, Francielle, seu marido, os filhos, alguns amigos do marido, também com mulheres e filhos, haviam praticamente montado uma casa. Estavam morando ali, fazendo *até comida naquele fogareiro ali*, conforme me contou um dos outros ocupantes da praça. José, mais antigo naquele lado, prosseguiu: *eles juntam umas coisas e fazem até galinha, arroz, numas latas*. Enquanto ele falava, eu não desviava o olhar do grupo. De repente, levei um susto ao reconhecer Maria. A que trabalhava de faxineira, que *não era da praça* e andava sempre arrumada, estava ali. Meu susto foi por quase não a ter reconhecido: em lugar das roupas sociais de antes, vestia camisetas cortadas, calças velhas e, o que mais alterava sua aparência, tinha os cabelos desgrenhados. Quando me viu, desviou o olhar. Mais situada entre os códigos dali, entendi, por seu gesto, que não era convidada a me aproximar.

Essa nova configuração espacial tomou forma algumas semanas após o término da Feira. Podemos incluí-la nos movimentos de reintegração do evento performático na medida em que algumas das articulações que a viabilizaram foram

possibilitadas e mesmo propiciadas pela liminaridade instaurada através da ocorrência da Feira naquele contexto. Vimos que a restrição espacial imposta pelo evento estimulava as migrações. Nesse processo, novas alianças foram feitas. Por exemplo, Maria, que *não era da praça*, mas conhecia o marido da Drica, ladra identificada com o lado da Dercy, passou a conhecer também Francielle, proveniente do outro lado. O marido de Francielle, então, praticou alguns roubos com o marido da Drica, com quem nunca tinha trabalhado antes. Este contato foi uma porta de entrada para um lado que não freqüentava. A desconfiguração de um espaço estabelecido, então, gerou a possibilidade de colocar as disposições espaciais ordinárias numa espécie de suspensão, numa condição liminar, através da qual novas configurações puderam ser negociadas.

A nova configuração tensionava o espaço de outra maneira. Os que já eram deste lado antes referiam-se aos novos ocupantes com desdém ou de forma depreciativa. Referiam-se a eles como *esses daí*, ou *essa ralé*, enfatizando o fato de que esses moravam na praça, enquanto eles, os estabelecidos, tinham casas longe dali e apenas ocupavam a praça como opção de local de trabalho. Os então *moradores de rua* eram vistos como mais desprivilegiados econômica e socialmente. Sob várias formas, os que já eram desse lado sinalizavam uma rejeição à nova configuração, como que se sentindo invadidos⁴⁸. A tensão aumentava porque a nova ocupação era composta por algumas redes de relações articuladas, abrangendo, direta ou indiretamente, um número grande de pessoas. Nesse momento inicial, talvez o elemento de maior tensão fosse a própria impossibilidade de precisar quais redes de relações eram essas, e sua real abrangência, visto que era um processo ainda em fase inicial de negociação.

Nesse momento posterior à Feira do Livro, já estava encerrando o trabalho de campo, de modo que não pude investigar os desdobramentos seguintes. Isso remete às limitações operacionais da pesquisa, mas também enfatiza o aspecto processual desse recorte. Pensar a Feira do Livro como evento performático significa compreender sua emergência num contexto pré-existente, a instauração de

⁴⁸ Esse movimento de migração e suas repercussões no espaço poderiam ser analisados também a partir das noções de *estabelecidos* e *outsiders*, conforme ELIAS (2001). Poderíamos, então, investigar as dinâmicas sociais e os mecanismos acionados pelos agentes e que tensionam esse processo. Para acompanhar etnograficamente esse desenrolar, seria todo um novo recorte possível de pesquisa.

um tempo e uma espacialidade próprios do evento, e, a seu término, o retorno ao cotidiano desse contexto. Nesse caso, observamos mudanças no contexto para além da performance. Podemos, então, reconhecer processos de *transformation* (SCHECHNER, 2003) em diferentes escalas: numa dimensão mais diretamente relacionada à subjetividade, como na experiência narrada por Dercy, e num âmbito mais coletivo, no que tange às próprias configurações espaciais da praça, através da migração de um grupo de um lado para o outro. Compreendemos, de acordo com Geertz (1989) e Ortner (2005), que ambas estão imbricadas, articulando-se mutuamente: a mudança espacial altera as subjetividades, assim como a experiência compartilhada de Dercy interfere na formação de um esquema simbólico coletivo.

Outro aspecto deve ser pontuado. A Feira do Livro é um evento anual. É apontado nas falas dos informantes como algo que sempre acontece, *tem todo ano*, e que assim como vem, vai. Como algo que efetivamente faz parte daquela realidade. Ao apontar para as mudanças que a interferência específica do evento, em 2005, acarretou na praça, então, podemos pensar não numa singularidade desta edição em relação às anteriores, mas remeter-nos ao que pode ser efetivamente essa continuidade (ou essa normalidade) da vida na praça. Podemos pensar que esse jogo de rupturas, liminaridades e reintegrações não é um lapso num processo contínuo mas, pelo contrário, é o que efetivamente constitui o processo. Retomar o fluxo da vida cotidiana significa, sob essa perspectiva, adentrar à instauração de novos dramas e performances que, assumindo dimensões maiores ou menores, constituem essa vida na praça.

EPÍLOGO

Neste trabalho, as escolhas metodológicas tiveram papel central na conformação do olhar e, inclusive, na construção do objeto de estudo. Utilizei uma técnica de dança — compondo uma performance artística — transformada, através de um uso específico, em parte do método etnográfico. Realizei, assim, um duplo movimento: da dança para a antropologia; do “eu” para o “outro” — movimentos performatizados nesta etnografia. Nesse percurso, quais deslocamentos do olhar foram operados, e através de quais mecanismos, ferramentas, processos? Como esse contínuo trânsito entre saberes permitiu-me construir um ponto de vista singular sobre a realidade social observada – e experimentada – na Praça da Alfândega? Num outro nível, o que podemos pensar sobre o próprio fazer etnográfico através deste processo?

No intuito não de responder, mas de refletir a partir dessas questões, torna-se importante, tanto quanto sintetizar os aspectos específicos da vida na praça que emergiram a partir da observação etnográfica, refazer o caminho através do qual um modo singular de olhar para essa realidade foi-se construindo.

Buscava, desde o início, construir minha entrada em campo através de um recorte performático. Já naquele momento, propunha explicitar o caráter de interferência que o estudo antropológico representa nos contextos a partir dos quais constrói seus objetos. Tencionava performatizar os processos de recorte e de construção de um ponto de vista específico que compõem a pesquisa etnográfica. Retomando o caminho percorrido, podemos enfatizar o caráter processual dessa construção, através das diferentes temporalidades que constituíram esta etnografia.

Meu ponto de vista inicial era construído através da intersecção entre os campos de conhecimento da arte e da antropologia. Mais especificamente, eu buscava uma primeira apropriação dos conceitos antropológicos por uma via artística — uma performance construída com base numa linguagem de dança contemporânea. Significa dizer que, através de uma experiência concreta, poderia vivenciar corporalmente o que os conceitos antropológicos de performance, narrativa e práticas de espaço construíam teoricamente. De fato, tratava-se de colocar saberes apreendidos desde uma extensa experiência em dança em profunda relação com esses conhecimentos recentemente apreendidos desde a antropologia, no intuito de apropriar-me deste universo conceitual por uma via que me era familiar: o corpo.

Ao longo do processo de pesquisa, as performances artísticas configuraram-se como momentos reflexivos, através dos quais era-me possível fazer novas articulações entre a experiência do campo e o corpo conceitual, e dar continuidade à etnografia. Seguindo as performances artísticas, então, podemos acompanhar os deslocamentos do olhar que constituíram esta pesquisa.

No fluxo contínuo dos transeuntes, a praça configura um espaço de paradas, de encontros e, conforme fui descobrindo ao longo da pesquisa, abriga um universo social conformado pela freqüência e pelas permanências, constituído através das várias práticas dos agentes. Embora já tivesse passado pela Praça da Alfândega inúmeras vezes, meu primeiro contato com este universo, com o intuito de realizar ali uma pesquisa etnográfica, foi através da performance artística, em janeiro. Naquele momento, efetuei um recorte no próprio espaço da praça, restringido minha atuação a uma parte do corredor central.

Quando, em seguida, passei a freqüentar a praça regularmente, esse primeiro recorte espacial foi-se desdobrando num recorte metodológico, através das conversas com o público que assistira ou ouvira falar da performance. Minha performance artística, então, era o primeiro tema de diálogo que propunha a esses indivíduos, os quais, a partir das interações ocorridas durante o evento performático ou motivadas por ele, acabaram por conformar o universo da pesquisa. Durante a performance artística, quem interagiu mais ativamente comigo foram homens de meia-idade. Com eles, contudo, praticamente não conversei fora das três

interferências artísticas. Nos onze meses em que freqüentei a praça regularmente, em situação cotidiana, conversei principalmente com as prostitutas e vendedoras de bebida, e com seu universo de relações mais próximas: *ladrões*, *ladras* e *vagabundos*.

Nessa fase inicial da pesquisa, então, buscava discutir as eventuais concepções de arte existentes naquele universo social. Basicamente, tratava de investigar possíveis negociações de sentido presentes na sociedade complexa contemporânea, visando compreender os processos de construção de categorias, como, no caso, o que pode ou não ser considerado artístico por diferentes grupos nessa mesma sociedade. Nesse processo, passei por uma desconstrução de meus pressupostos iniciais de artista pois, tomando a performance artística como objeto antropológico, alternava constantemente entre as posições de antropóloga e nativa. Muitos dos conceitos sobre arte que informavam minhas práticas eram oriundos do campo (da arte) que desejava problematizar.

Percebera que o universo social da praça, o qual não participa das instâncias legitimadoras — do ponto de vista do campo artístico — ou mesmo da própria conformação deste campo, possuía categorias claras do que poderia ou não ser entendido como arte, e relacionava-se ativamente com aquela interferência artística através dessas categorias. Por outro lado, as conversas motivadas pela discussão sobre a performance foram conduzindo a outras questões, apresentadas por aqueles sujeitos como relevantes em suas vidas. A performance serviu como fio condutor para a emergência dessas questões, na medida em que esses atores apropriavam-se do modelo narrativo que eu propusera, através de recursos predominantemente corporais, recriando-o, através de novas narrativas, conforme suas necessidades ou desejos.

Essa observação nos leva a outro aspecto peculiar desta forma de inserção em campo. Uma das especificidades da performance enquanto forma artística é a centralidade do *corpo-em-ação* (GOMEZ-PEÑA, 2005) do performer, como construtor da narrativa e da linguagem extracotidiana. A mobilização deste recurso como uma espécie de entrada em cena, então, acabou por enfatizar a presença em campo do etnógrafo “em carne e osso”. A consequência mais fortemente observável disso foi o caráter interpessoal que os encontros assumiram ao longo do trabalho de

campo. Fazer minha apresentação *me contorcendo como uma minhoca* — conforme Dercy descrevia os movimentos que eu realizara durante a performance —, e retornar para acolher e discutir os comentários das pessoas da praça, acabou por criar um espaço de brincadeiras, facilitador da aproximação.

Esse espaço de brincadeiras não deve ser tomado como indicativo de superficialidade das relações. Pelo contrário: o deboche — a *pegação no pé* —, é uma forma de comunicação característica do *ser da praça*. É através do recurso ao humor que, muitas vezes, os sujeitos demarcam territórios e sinalizam alianças. Pode-se impor limites através das brincadeiras, evitando a irrupção de conflitos mais sérios. Para compreender o que essas falas estão sinalizando a cada momento, é preciso estar situado entre os códigos dos quais elas emergem e são constituintes. Iniciar minha relação com aquele universo provocando vários comentários debochados, e aceitando-os nas interações posteriores ao evento, significou sem dúvida uma via de acesso à compreensão daquela lógica comunicativa. Soube que adentrara a um segundo nível na relação com aqueles sujeitos quando podia, pela autorização que me era conferida através da familiaridade a alguns desses códigos, eventualmente debochar dos que me eram mais próximos, como Dercy e Luiza.

Quando começava a adentrar a alguns dos códigos que configuravam a praça como um universo social circunscrito, fui surpreendida pela morte do Cacaio. O choque provocado por essa experiência levou-me a tentar organizá-la através de uma nova performance artística. No desenrolar do trabalho, performatizar a desorientação vivida naquele momento foi precisamente o que abriu espaço para novas negociações de sentido e de realidades na relação etnógrafa-nativos. Dialeticamente, acentuava-se meu sentimento de distância em relação àquele universo, ao passo que ampliava-se minha possibilidade de escuta.

A mudança na forma adotada durante a performance fez com que a ênfase do evento passasse do “artístico” ao “etnográfico”. O fio narrativo não estava mais na história que eu tinha para contar, mas nas narrativas emergentes, performatizadas por aqueles sujeitos. As posições de performer e audiência alternavam-se continuamente. Esta forma, materializada através de microperformances — pequenas narrativas configuradas em encontros quase isolados com grupos sentados nos bancos —, sinalizava (e simbolizava) um tipo singular de etnografia,

centralizada nas histórias particulares e nos microdramas vividos cotidianamente pelos atores sociais: as *peças da praça*.

Passei então a observar, na praça, o quanto a morte se fazia presente nas narrativas das pessoas dali. Dercy demonstrava tristeza pela morte do Cacaio; nos comentários sobre a morte da Minhoca, sinalizava apreensão quanto a seu próprio futuro. Sentimento semelhante aparecia nas narrativas de Luiza. Adentrando ainda mais nas narrativas das mulheres, vimos que muitas das histórias iniciavam com o temor à morte para, num movimento de *virada*, terminarem com uma vitória delas frente à ameaça. Nesse contar e recontar de suas histórias, as pessoas da praça constróem continuamente possibilidades de enfrentamento para as situações vividas como desfavoráveis, ameaçadoras ou opressoras.

As narrativas sobre a morte, então emergentes, eram um fio condutor, mas a intrincada trama das temporalidades que compõem a vida na praça foi tecida, nesta etnografia, entrelaçando esse fio com outros: das trajetórias de vida, das práticas de espaço, das redes de relações. Cruzando esses elementos, percebemos que, numa medida, a experiência do tempo na praça aparecia pautada pelo cotidiano, pelo descontínuo, pelo fático. Por outro lado, observamos igualmente, tanto nas práticas quanto nas narrativas dos sujeitos, indícios de uma outra temporalidade. Ana contava histórias vividas na praça que remetiam a vinte anos atrás. Dercy vibrava com o avanço na construção da casa no Partenon.

Como um rio subterrâneo, invisível ao primeiro olhar, mas cujo movimento se percebe na umidade da terra, nos sons que porventura emergem à superfície, a longa duração permeia essa vida na praça. Aparece nas histórias que remetem a um tempo passado e evocam — na mesma medida em que constituem — uma noção de pertencimento; aparece nos projetos a longo prazo, na continuidade antevista nos filhos.

Temos pensado a praça como uma arena performática. De fato, observamos que nela há uma confluência de indivíduos vindos de diversos pontos da cidade — Partenon, Viamão, Boa Vista, etc. —, a maioria deles afastado do centro e que se reúnem ali quase diariamente. Naquele espaço, compartilham valores, códigos, práticas; apropriam-se do espaço coletivamente, configurando-o quase como um

mundo à parte da cidade institucionalizada. Efetivamente, não realmente à parte, mas que se insinua nos interstícios do outro através de pequenas subversões cotidianas (DE CERTEAU, 1990); que existe em permanente tensão, numa posição liminar — ou liminóide, conforme Turner (1987).

A primeira idéia que acompanha a imagem da arena performática é a de papéis construídos através dos processos de interação face-à-face, de um indivíduo em presença de outros (GOFFMAN, 1985). Conservando a idéia central — de que o indivíduo atua com a consciência de estar em presença de outros, e, portanto, age para uma audiência —, atualizamos o modelo explicativo goffmaniano através do paradigma da performance. Deslocamos, assim, o foco dos papéis construídos pelos atores, como entidades quase monolíticas e, principalmente, visando a uma coerência. Passamos a observar a contínua emergência dos papéis, não mais pensados como totalidades orientadas a uma coerência absoluta: passamos a ver os sujeitos — os quais performatizam suas ações — como seres multifacetados, complexos e, por vezes, incoerentes.

Na praça, observamos que os atores se reconhecem como pertencentes a um grupo — *o pessoal da praça* —, identificado com aquele espaço através de suas performances. Reiteram e atualizam códigos performaticamente. Assim, *ser da praça* não é uma categoria substantivável, mas uma definição relacional. Refere-se à frequência e à permanência naquele espaço, e se constrói continuamente através das práticas, das narrativas e das performances dos sujeitos. Conforma-se como um universo simbólico, que atravessa esses sujeitos, constituindo-se e sendo constituído por eles.

Aprofundando-nos na questão da performatividade, ressaltamos que não se reduz a uma estetização da vida, muito embora este seja um aspecto que a constitui. Performatizar compreende, simultaneamente, processos de pensar e agir condensados em ato, através de uma dimensão corporal. Nesse sentido, assemelha-se à noção de *prática* — “*uma maneira de pensar investida numa maneira de agir*” — conforme De Certeau (1990:42). O que o paradigma da performance acrescenta é a ênfase na apresentação dessas ações a uma audiência, e a reflexividade promovida pela percepção de ser observado.

Assim, na praça, vimos que as prostitutas configuram seu espaço de atuação através do caminhar — uma prática de espaço. A forma deste caminhar, no entanto, possui características peculiares que o conformam tanto como uma atualização das possibilidades espaciais quanto como uma apresentação de si mesmas enquanto prostitutas — uma performance. A apresentação, aqui, não indica uma aparência apartada de uma possível essência. Na medida em que se apresenta, o indivíduo também constitui para si uma identidade em ato, performaticamente. Não uma identidade una e indivisível, mas identidades relacionais, plásticas, mutáveis. Por exemplo, Luiza apresentava-se a mim como “*prostituta da Alfândega*”, construindo habilmente sua performance e, no momento seguinte, estávamos conversando sobre as dificuldades para criar os filhos, sobre os problemas com o marido dela. Enfim, assuntos comuns entre mulheres.

Observamos que as narrativas fazem parte do processo de apropriação do social pelo individual. Remetendo-nos ao aspecto performático dessas narrativas, podemos compreender uma outra dinâmica. As histórias são contadas para alguém, num contexto determinado. Assim, conformam tanto o esquema subjetivo do narrador, quanto atualizam os sistemas simbólicos coletivos, compartilhados com a audiência. Mais uma vez, são apreendidas pelos integrantes da audiência individualmente e, portanto, integram os esquemas subjetivos desses atores diferentemente. Verificamos uma manifestação disto nas diferentes apropriações das performances artísticas que realizei: cada indivíduo apropriava-se criativamente do modelo narrativo apresentado, numa dinâmica de agenciamento.

Abordamos a interferência da Feira do Livro no cotidiano da praça como um evento performático e, numa medida, como um drama social vivido pelas pessoas da praça. Configurava-se, assim, como uma lente sobre certos pontos de tensão e articulação entre o universo circunscrito da praça e o contexto mais amplo da cidade. Naquele momento performático, operava-se uma inversão. Cotidianamente, esses sujeitos apropriam-se do espaço da praça quase como se fosse um ambiente privado. Através de suas maneiras de estar e de agir ali, e das histórias que contam, articulam as dimensões da prática e do simbólico para se tornarem quase “donos da praça”. Com a chegada da Feira, contudo, são desapropriados desse espaço, e impelidos a uma condição de invisibilidade.

A inversão temporária da ordem da praça explicita uma tensão que permeia esse cotidiano. De fato, o universo da praça, tecido pelas teias simbólicas das relações entre seus integrantes, é um mundo quase invisível ao cotidiano da cidade. Não adere à lógica institucional, mas infiltra-se nela pelas brechas, nos interstícios, subvertendo constantemente essa ordem estabelecida. No cotidiano da praça, os sujeitos que a ocupam conformam um universo social circunscrito através das práticas, narrativas e performances. Por meio desses recursos, também definem suas fronteiras em relação ao ambiente mais geral do centro da cidade.

Nos bairros onde moram, geralmente afastados do centro, tendem a desfrutar de uma posição menos marginal, mais estabelecida. Nesse espaço da praça, contudo, assumem a liminaridade como forma de existência, como via central na relação com os espaços institucionalizados. Vale ressaltar que, conforme observamos, *ser da praça* é apresentado por esses sujeitos, na maioria das vezes, como uma escolha dentro de um campo de possibilidades que são capazes de reconhecer.

Nas práticas mobilizadas pelos atores para lidar com a interferência provocada pela Feira, vimos como essas subversões eram operadas. Dercy resistia até o último instante em seu ponto habitual. Quando foi impedida, em outra edição do evento, de vender bebida alcoólica na praça, invadiu a banca institucional da RBS, reivindicando seu direito, *como todo mundo*. Na última edição, quando foi expulsa de seu ponto pelo brigadiano, deu a volta por cima, realizando uma venda considerada extraordinária para um único dia, em outro espaço. No dia seguinte, contava a história repetidas vezes, enfatizando, bem-humorada, que precisava *agradecer o brigadiano*.

Vimos, assim, que tais ações compreendiam desde a resistência até habilidades performáticas — como a das prostitutas no jogo da invisibilidade, por exemplo. Observamos igualmente o uso de táticas que, conforme De Certeau (1990), transformam os acontecimentos em *ocasiões* aproveitadas pelos usuários. Nesse sentido, a experiência de uma temporalidade pautada pelo cotidiano, pelo fático, também aparece. Para transformar os acontecimentos em ocasiões, os agentes mobilizam uma relação específica com o tempo, pois precisam “*captar no voo*” (DE CERTEAU, 1990) as possibilidades de ganho. Abre-se, através dessa

habilidade na improvisação, no uso do momento, uma possibilidade concreta de agenciamento para as *peessoas da praça*.

Vemos, portanto, que a liminaridade como condição da existência cotidiana demanda um conhecimento específico. É preciso saber transitar entre a visibilidade e a invisibilidade, infiltrar-se nas brechas, combinar criativamente os elementos disponíveis para transformá-los em ocasiões. Na mesma medida, é através desse modo de vida experimentado na praça que tal saber se constitui, sendo apropriado e atualizado em ato, performativamente, pelos sujeitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABU-LUGHOD, Lila. Writing against culture. In: FOX, Richard (Org.). **Recapturing anthropology: working in the present**. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press, 1991.
- ALVES DA SILVA, Rubens. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, 11 (24): 35-65. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2005.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BAUMAN, Richard. **Story, performance, and event: contextual studies of oral narrative**. Cambridge University Press, 1986.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Poetics and performance as critical perspectives on language in social life. **Annual Review of Anthropology**, 19:59-88, 1990.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BECKER, Howard. **Art worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BRIGGS, Charles. **Learning how to ask: a sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research**. Cambridge University Press, 1986.
- BIZERRIL, José. **Etnografando Contato Improvisação: dança e dialogia**. 1998. (mimeo).
- BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989, p. 7-16.

- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRUNER, Edward M. Ethnography as narrative. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Eds.). **The anthropology of experience**. Illinois: Illini Books, 1986, p. 139-155.
- CANIELLO, Márcio. O ethos sanjoanense: tradição e mudança em uma “cidade pequena”. **MANA** 9 (1): 31-56, 2003.
- CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática, 1994.
- CARVALHO, José Jorge de. O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, 7 (15): 107-147, 2001.
- CONQUERGOOD, Dwight. Performance studies: interventions and radical research. In: BIAL, Henry. **The Performance Studies Reader**. London: Routledge, 2004.
- CSORDAS, T. J. Embodiment as a paradigm for Anthropology. **Ethos**, 18:5-47, 1988.
- DA MATTA, Roberto. **A casa e a rua : espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DANTAS, Mônica. **O enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS, 1999.
- DAWSEY, John C. Nossa Senhora Aparecida e a Mulher Lobisomem: Benjamin, Brecht e teatro dramático na antropologia. **Ilha**, v.2, nº 1, 2000.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Tomo I: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1990.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: HUCITEC, 2000.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: O sistema Laban-Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.
- FONSECA, Cláudia. A dupla carreira da mulher prostituta. **Revista de Estudos Feministas**. 4(1): 7-34, 1996.
- FONSECA, Cláudia; CARDARELLO, Andrea. Direitos dos mais e menos humanos. **Horizontes Antropológicos**. 5 (10): 83-121. Porto Alegre: PPGAS/ UFRGS, 1999.

- FONSECA, Cláudia. **Família, fofoca e honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- GADAMER, Hans-George. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GOFFMAN, Ervin. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GOMEZ-PEÑA, Guillermo. Culturas-in-extremis: performing against the cultural backdrop of the mainstream bizarre. In: BIAL, Henry. **The performance studies reader**. London: Routledge, 2004.
- GOMEZ-PEÑA, Guillermo. In defense of performance art. **Horizontes Antropológicos**, 11 (24): 199-226. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2005.
- GUTERRES, Liliâne. **La gente de Ansina: performance, tradição e modernidade no carnaval da “Comparsa de Negros e Lubolos Sinfonia de Ansina” em Montevideo/Uruguai**. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.
- KAPFERER, Bruce. Performance and the structuring of meaning and experience. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Eds.). **The anthropology of experience**. Illinois: Illini Books, 1986, p. 188-203.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LANE, Jill. Reverend Billy: preaching, protest, and post industrial flânerie. In: BIAL, Henry. **The performance studies reader**. London: Routledge, 2004.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- LECZNIESKI, Lisiane. **Pequenos homens grandes: o cotidiano de guris de rua numa praça de Porto Alegre**. Porto Alegre: UFRGS, 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. 6 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- LUCAS, Maria Elizabeth. Apresentação. **Horizontes Antropológicos**, 11 (24): 7-11. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2005.

- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MENEGAT, Rualdo (Coord.). **Atlas ambiental de Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 1988.
- MÜLLER, Regina Polo. Ritual, Schechner e performance. **Horizontes Antropológicos**, 11 (24): 67-85. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2005.
- NOVACK, Cynthia. **Sharing the dance: contact improvisation and american culture**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1990.
- ORTNER, Sherry. Introduction. In: ORTNER, Sherry (Org.). **The fate of "culture": Geertz and beyond**. Berkeley: Univ. of California Press, 1999.
- ORTNER, Sherry. Geertz, subjetividade e consciência posmoderna. **Etnografias contemporâneas**. 1(1): 25-54. Buenos Aires, 2005.
- PASINI, Elisiane. **Prostituição e a liberdade do corpo**. CLAM – AMB (Mimeo), 2005.
- PASINI, Elisiane. Donos da rua: uma análise sobre o exercício da prostituição. In: Seminário Conflitos Urbanos: Se essa rua fosse minha. **Anais**. Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Porto Alegre, agosto de 2002.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.
- ROCHA, Ana Luiza C. Antropologia visual, um convite à exploração de encruzilhadas conceituais. In: ECKERT, Cornelia e MONTEMOR, Patrícia. (org.) **Imagem em foco, novas perspectivas em antropologia**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SANSOT, Pierre. **Les formes sensibles de la vie sociale**. Paris: PUF, 1986.
- SANSOT, Pierre. **La poétique de la ville**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Objets esthétiques? **L'Homme**, 170: 25-46. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. Nova York: Routledge, 2003.
- SCHECHNER, Richard. A restauração do comportamento. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- SILVA, Hélio; MILITO, Cláudia. **Vozes do meio-fio**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

- SULLIVAN, Lawrence. Sounds and senses: toward a hermeneutics of performance. In: SULLIVAN, Lawrence. **History of Religions**. Chicago University Press, 1986.
- TAMBIAH, Stanley. A performative approach to ritual. In: TAMBIAH, Stanley. **Culture, thought and social action**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.
- TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. New York: Performing Arts Journal, 1982.
- TURNER, Victor. Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the anthropology of experience. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Eds.). **The anthropology of experience**. Illinois: Illini Books, 1986, p. 33-44.
- TURNER, Victor. The anthropology of performance. In: TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. London: PAJ Publications, 1987, p. 72-98.
- VELHO, Gilberto. O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia. In: VELHO, Gilberto. **O desafio da cidade: novas perspectivas da antropologia brasileira**. Rio de Janeiro: Campus, 1980, p. 13-21.
- VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Rio de Janeiro, **Mana**, 2 (2), 1996, p. 115-144.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. Rio de Janeiro, **Mana**, 8 (1), 2002, p. 113-148.
- WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.