

ALESSANDRA BITTENCOURT FLACH

**VOZES DA MEMÓRIA:
O CONTADOR DE HISTÓRIAS EM NARRATIVAS ORAIS URBANAS**

PORTO ALEGRE

2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-AFRICANA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**VOZES DA MEMÓRIA:
O CONTADOR DE HISTÓRIAS EM NARRATIVAS ORAIS URBANAS**

ALESSANDRA BITTENCOURT FLACH

ORIENTADORA: Profa. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2013

As histórias são as casas em que vivemos. Elas são o alimento que colocamos sobre a mesa, consumimos e absorvemos no sangue. As histórias não existem plenamente, exceto na presença física de quem as conta. Mais tarde, misteriosamente, elas mantêm esta corporeidade quando brotam em nossos olhos interiores e ressoam em nossos ouvidos interiores, no processo que chamamos de memória. (John Niles)

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em especial ao Programa de Pós-graduação em Letras.

À Ana, minha querida e incansável orientadora (de tantos anos!), que sempre me inspira e a quem admiro tanto.

Às professoras Rita Lenira Bittencourt e Eliana Inge Pritsch, pelas sugestões que tornaram esta tese melhor.

Aos meus colegas professores, pelas contribuições e palavras de incentivo.

Aos meus colegas pesquisadores, pelo compartilhar do conhecimento.

À minha família, em especial ao meu irmão, que gentilmente me ajudou com os vídeos.

Aos meus amigos, pelo apoio.

Aos moradores da Restinga, cujas vozes ressoam neste trabalho.

Um agradecimento especial ao Beleza, um herói, um homem que sabe dizer as coisas, e à Leonor, pela generosidade com que sempre abre as portas de sua casa.

RESUMO

Contar histórias é uma prática que atravessa os tempos e faz parte da natureza humana. Portanto, a área de Letras deve fazer desse tema objeto de estudo, com enfoque especial nas narrativas orais. Esta tese se propõe a discutir o papel do contador de histórias na pós-modernidade. Para tanto, serão analisados registros audiovisuais de um morador do bairro Restinga, em Porto Alegre (RS), com o intuito de demonstrar que ainda há espaço para ouvir e contar histórias, desde que isso seja pensado a partir de uma série de elementos das sociedades complexas contemporâneas, em detrimento das práticas de contar histórias que emergiam em culturas orais. Acredita-se que as narrativas que surgem em um ambiente de conversa também são constituídas de poeticidade, o que pode ser percebido mediante a análise da *performance*, ou seja, do evento comunicativo que envolve não só o texto, mas a linguagem, o corpo, os gestos, a voz, os interlocutores. Como suporte teórico, parte-se dos conceitos e dos estudos de Paul Zumthor, Richard Bauman e Ruth Finnegan acerca da *performance*, bem como das contribuições da Antropologia, da Sociologia e da Sociolinguística para compreender o alcance social dessas produções orais. Através das análises, percebe-se o predomínio de narrativas envolvendo as experiências de vida (histórias do bairro, da família, do trabalho, da infância). Isso deixa evidente a importância da memória como recurso que vincula o passado ao presente. Espera-se poder contribuir para os estudos sobre narrativas orais e colocar em evidência a necessidade de se desenvolverem pesquisas problematizando o assunto.

Palavras-chave: narrativas orais urbanas – *performance* – memória – Restinga.

RESUMEN

Contar historias es una práctica que atraviesa los tiempos y hace parte de la naturaleza humana. Por lo tanto, la área de Letras debe hacer de este tema objeto de estudio, con foco especial en las narrativas orales. Esta tesis propone discutir el papel del contador de historias en la pos modernidad. Para tal efecto, serán analizados registros audiovisuales de un habitante del barrio Restinga, en Porto Alegre (Rio Grande do Sul), con el intuito de demostrar que todavía hay espacio para oír y contar historias, considerando que eso haya sido pensado a partir de una serie de elementos de las complejas sociedades contemporáneas, en detrimento de las prácticas de contar historias que han emergido en culturas orales. Se cree que las narrativas que surgen en un ambiente de charla también son constituidas por elementos poéticos, lo que puede ser percibido mediante el análisis de la *performance*, o sea, del evento comunicativo que envuelve no apenas el texto, sino también el lenguaje, el cuerpo, los gestos, la voz, los interlocutores. Como soporte teórico, se parte de los conceptos y de los estudios de Paul Zumthor, Richard Bauman y Ruth Finnegan acerca de la *performance*, bien como de las contribuciones de la Antropología, de la Sociología y de la Sociolingüística para comprender el alcance social de esta producción oral. A través del análisis, se percibe el predominio de narrativas envolviendo las experiencias de vida (historias de barrio, de familia, de trabajo, de infancia). Eso pone en evidencia la importancia de la memoria como recurso que vincula el pasado al presente. Se espera poder contribuir con los estudios sobre narrativas orales y colocar en evidencia la necesidad de que se desarrollen investigaciones que problematicen el asunto.

Palabras clave: narrativas orales urbanas – *performance* – memoria – Restinga.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 José Carlos dos Santos (Beleza), que é o sujeito deste trabalho: expressividade gestual	11
Figura 2 Vista de satélite do bairro Restinga (Porto Alegre/RS), uma cidade dentro da cidade, como referem alguns moradores	26
Figura 3 Notícia do <i>Correio de Povo</i> de 11 de novembro de 1967 informando sobre a remoção das malocas do centro da capital	27
Figura 4 A capa de <i>Zero Hora</i> do dia 18 de maio de 1967 noticiava a recolocação dos moradores, mas sem perder o estigma (a “nova Ilhota”)	30
Figura 5 Mapa criado pela geógrafa Nola Gamalho (2009) reconstituindo os limites e as divisões do bairro a partir da denominação e dos limites informados pelos próprios moradores	39
Figura 6 Interação da comunidade ao marcar no mapa com adesivos o lugar de pertencimento	39
Figura 7 Registro fotográfico dos encontros com os moradores na casa de Beleza (centro). À direita, Alex Pacheco	46
Figura 8 Capa do primeiro DVD editado com a colaboração dos moradores da Restinga (2008)	50
Figura 9 Registro fotográfico da exposição <i>A via crucis da Restinga em 12 estações</i> (Escola Municipal Dolores Caldas, 20 nov. 2009)	52
Figura 10 Tirinha criada por Maragato em homenagem à aluna Laura e à professora Ana Lúcia	53
Figura 11 Momento de trabalho coletivo na produção da maquete do bairro (esquerda) e o “produto” desse esforço transformado em exposição (direita)	54
Figura 12 Capa do livro (publicado em edição dupla) contendo os poemas de Jandira (<i>Espírito flutuante</i>) e Alex (<i>Letras em versos aos corações</i>)	55
Figura 13 Poema escrito e delineado por Alex Pacheco foi inspirador do <i>layout</i> da capa do livro de poesias	56
Figura 14 Ilustração de Gustave Doré representando a contação de histórias (<i>Contes de ma mère l’Oye</i> , 1862)	106
Figura 15 Fotografias dos registros escritos feitos por Beleza	127
Figura 16 Caderno de notas do Beleza	129
Figura 17 “Metamorfose” (2010) – desenhos de Beleza explorando as relações de poder na sociedade, bem como a identidade dos cidadãos da Restinga	131
Figura 18 Objetos da casa de Beleza	136
Figura 19 O chimarrão e o compartilhar histórias	136

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 DO CORPO AO <i>CORPUS</i>: RESTINGA, UM BAIRRO, UMA COMUNIDADE, MUITOS PROJETOS	23
1.1 Restinga: visão política	25
1.2 Restinga: visão simbólica	31
1.2.1 <i>O bairro, uma espaço privado particularizado</i>	32
1.2.2 <i>Em torno da noção de comunidade</i>	33
1.3 A Restinga que se conta	37
1.4 Pesquisa participante: os alcances de um projeto	40
1.4.1 <i>As filmagens</i>	44
1.4.2 <i>Nossas narrativas – decupagens e transcrições</i>	47
1.4.3 <i>Produção dos DVDs</i>	49
1.4.4 <i>Exposição A Via crucis da Restinga em 12 estações</i>	52
1.4.5 <i>Publicação de livro de poesias</i>	55
1.5 As sementes e os frutos – parcerias e projetos	57
2 INTERFACES POÉTICAS: ALGUMA TEORIA SOBRE NARRATIVAS ORAIS	59
2.1 <i>Homo narrans</i>	60
2.2 <i>Performance</i> e narrativas orais	64
2.2.1 <i>A performance nas narrativas orais urbanas</i>	67
2.3 Arte verbal: um gênero do discurso?	69
2.4 Poéticas da oralidade	78
2.5 As narrativas orais na era da escrita e da imagem	80

3 PERFORMANCE E SENTIDOS: UM CONTADOR DE HISTÓRIAS NA CIDADE	84
3.1 Uma trajetória dos contadores de histórias	85
3.1.1 <i>A imagem do contador de histórias</i>	87
3.2 Instâncias discursivas na organização narrativa	89
3.2.1 <i>A ação enunciativa – ethos e habitus</i>	92
3.3 Beleza, personalidade encenada	97
3.3.1 <i>Três momentos de um contador de histórias</i>	102
3.3.1.1 <i>Eu, por exemplo</i>	102
3.3.1.2 <i>Dois olhares sobre o mesmo episódio</i>	107
3.3.1.3 <i>O Beleza vem aí, vocês vão andar nos trilhos</i>	110
3.3.2 <i>Interlocutores, público, ouvintes?.....</i>	112
3.4 O pesquisador como narrador	114
4 A NARRATIVA COMO MEMÓRIA: REPRESENTAÇÕES POÉTICAS DO COTIDIANO	117
4.1 Memória e linguagem	118
4.2 Memória e projetos	122
4.3 Memorabilia – uma poética do espaço	126
4.3.1 <i>A casa, o espaço das memórias</i>	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
Jogando com a etnografia	145
REFERÊNCIAS.....	149
ANEXO A – FICHA TÉCNICA DOS VÍDEOS TRABALHADOS	161

INTRODUÇÃO

As páginas a seguir são o resultado de reflexões que dão continuidade a um trabalho iniciado em 2003, no curso de Graduação de Letras da UFRGS, época em que comecei a pesquisa em iniciação científica sobre um tema bastante desconhecido para mim – as recolhas de narrativas orais. O estudo das coletas de Câmara Cascudo, Sílvio Romero, Teófilo Braga, Consiglieri Pedroso e Adolfo Coelho possibilitou a elaboração de uma monografia sobre o herói dos contos tradicionais.

A motivação decorrente das descobertas feitas durante a pesquisa, em associação com os grandes questionamentos daí provenientes, levou ao desenvolvimento, de 2005 a 2007, de uma dissertação de mestrado, defendida na mesma instituição. Esse trabalho fez uma análise da obra de Guimarães Rosa a partir de seu diálogo com as histórias orais, sobre as quais o autor realiza um trabalho literário extremamente erudito, mas que conserva ainda, como se pôde perceber, as marcas do corpo e da voz, a presença do contador e do espectador, ou seja, a situação narrativa, a *performance*, entendida aqui como “texto em situação”, conforme define Paul Zumthor (1993).

Todo esse percurso culminou no interesse de seguir a pesquisa, agora em uma etapa mais madura, em decorrência de um contato mais extenso com as narrativas orais. Por esse motivo, optou-se por ter como objeto de estudo as histórias em seu momento de enunciação, as narrativas orais não desvinculadas de seus autores. Assim, esta tese visa a apresentar o potencial de se analisarem narrativas orais urbanas sob uma perspectiva que valorize aquilo que elas apresentam de “poético” em sua constituição, tendo em vista o papel de seus narradores.

É sabido que há muitos desafios a serem superados, entre os quais se destaca a adequabilidade do emprego de uma “teoria literária” que dê conta de explicar as categorias narrativas da oralidade, especialmente considerando-se a ausência de uma “intenção literária” nas narrativas que constituem o *corpus* analisado. Entretanto, a complexidade de histórias e culturas demonstra que as narrativas orais persistem em nossos dias, a despeito de se ponderar que estariam fadadas à substituição por práticas sociais modernas e tecnológicas que prometem agilidade e virtualidade nas interações.

A tese dialoga com o projeto de pesquisa *A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais*, coordenado pela Profa. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (Instituto de Letras da UFRGS). Esse projeto, em construção, desenvolve um acervo eletrônico com recolhidas de narrativas orais de várias cidades do Estado do Rio Grande do Sul e de algumas regiões de Santa Catarina (<http://www.ufrgs.br/vidareinventada/site>), fruto da contribuição de alunos de graduação e pós-graduação da UFRGS e de bolsistas pesquisadores. Seu diferencial em relação às tradicionais coletas folcloristas é que se constitui de vídeos, recurso tecnológico que hoje permite apreender não só o texto oral, mas também a *performance* que o complementa, registrando seu contexto narrativo de produção. Tal projeto é a continuidade de uma pesquisa anterior, coordenada pela mesma professora, da qual pude participar como voluntária – *Corpo e voz em performance nas narrativas orais urbanas*. O objetivo desse trabalho envolvia registrar em vídeo e analisar histórias produzidas no bairro Restinga, na capital.

Foi através dessa participação que, em 2006, conheci a Restinga (Porto Alegre/RS) e alguns de seus narradores. Ao todo, são cerca de 30 horas de filmagens, em três anos (2006-2008) de registros de histórias, conversas, opiniões e conselhos. Esse material, que faz parte do acervo e que tem retornado à comunidade em vídeos editados pelos próprios autores, será o escopo da tese. A partir dele, é possível refletir não só sobre o conteúdo e as formas do narrado, mas também sobre as estratégias utilizadas ao narrar e sobre a interação com os espectadores.¹

É fato relevante a ser considerado que essas histórias não surgem naturalmente em um ambiente familiar. Os encontros não seguem um roteiro de assuntos e temas abordados, sendo muito próximos da conversa, até pelo vínculo amigável estabelecido entre os pesquisadores e os moradores. Ainda assim, estes têm plena consciência de que estão sendo filmados e de que falam para um grupo de pesquisadores cuja atenção está voltada para seu desempenho narrativo, mesmo que não tenham completo domínio sobre qual pode ser, de fato, o interesse da Universidade naquilo que eles têm a dizer e a inventar. Seria um equívoco, portanto, não considerar como elemento de interferência na *performance* (não necessariamente com um sentido negativo) a presença atuante do pesquisador e a consciência de que estão sendo filmados.

¹ O Capítulo 1 traz a descrição de práticas que ocorrem na Restinga como resultado desse projeto, entre as quais a produção de vídeos e a exposição itinerante *A Via crucis da Restinga em 12 estações*, que percorre as escolas do bairro.

Em especial, optou-se por estudar as intervenções performáticas de José Carlos dos Santos, o Beleza, que, em 60 e poucos agitados anos de existência, vive um desassossego criativo muito grande, canalizado para as artes plásticas, para os trabalhos sociais e para as narrativas (Figura 1)². Além de sua maneira de falar ter chamado a atenção do grupo, ele foi a pessoa que mais participou das gravações, o principal contato no bairro, o que motivou a opção por estudar seus discursos.

Beleza não vive de histórias. Não declama em público e não se parece em nada com o estereótipo do velho bruxo que dá conselhos através de histórias enigmáticas. É, sim, um homem com uma sensibilidade para expressar suas perspectivas sobre vivências, o passado, o bairro, a sociedade, o trabalho e a família de uma forma artística, performática, teatralizada, em que, quase sempre, ele é o herói, aquele que consegue fazer melhor, ter os melhores benefícios, o homem das grandes ideias, sem, contudo, parecer arrogante. Como ele, ainda hoje, muitos homens e mulheres empregam parte de seu tempo e sua *performance* para compartilhar valores, reconstruir memórias e aconselhar através das histórias. São pessoas comuns, no sentido de que não fazem da prática de contar histórias sua identidade, nem são reconhecidas como “contadores”.



Figura 1 José Carlos dos Santos (Beleza), que é o sujeito deste trabalho: expressividade gestual.

Quando se emprega a denominação “contador de histórias” a alguém como Beleza, é preciso fazer algumas considerações. A princípio, a noção de “contador de histórias” remete à

² Recentemente, criou um blog (<http://www.bocalivrebeleza.blogspot.com.br/>). Nele pode-se ter acesso a seus escritos e a suas ideias sobre o bairro, em relação a cidadania e sociedade.

imagem de alguém que inventa ou reconta histórias em espaços coletivos, que ganha dinheiro com isso, ou é reconhecido como alguém que tem um “dom” especial para fazê-lo. Em muitas culturas orais tradicionais, o contador de histórias era a pessoa que dava conselhos, orientava e decidia em seu grupo social. Hoje, em meio à atual conjuntura social (fragmentação, individualidade, relatividade), esse papel precisa ser ressignificado. Nessa perspectiva, é que se entende a postura de Beleza como pertencente a uma tradição de contadores de histórias, uma vez que faz uso da palavra, associando seus saberes a uma engrenagem narrativa única. O Capítulo 3 discutirá de forma mais aprofundada esse conceito.

Assim como os heróis de Câmara Cascudo (e o Malazarte é um bom exemplo) e os contadores de Guimarães Rosa (como o Velho Camilo, de *Uma estória de amor*, e o Grivo, de *Cara-de-Bronze*), Beleza apresenta um discurso que é apenas veladamente o discurso das minorias, dos oprimidos. Ele constrói para si uma imagem do homem que sabe pouco, que tem pouco estudo, mas, apesar disso, principalmente nas suas narrativas, consegue superar, com astúcia e tática, os infortúnios. Além disso, muitas vezes, sua opinião e suas ideias são expressas através dos causos. Vale-se da sabedoria do provérbio e da frase feita para manifestar seu posicionamento acerca das coisas. Aquilo que Kathrin Rosenfield (2006, p.48) explica acerca dos vaqueiros, inspiração para Guimarães Rosa, bem pode ser aplicado ao desempenho de Beleza enquanto narrador e, por que não, enquanto personagem de si mesmo:

a personagem simples e rústica, firmemente enraizada nas atividades concretas e práticas, é mais livre da nociva introspecção, tem a mente menos sobrecarregada de noções ou conceitos e vê o mundo sem as sutilezas estudadas da consciência histórica e psicológica.

Não se trata, obviamente, de defender uma forma de pensamento “rústica” como algo puro e de uma iluminação intelectual superior. E isso nem se aplica ao caso. O fato é que, em consonância com o que muitos críticos afirmam sobre os processos de construção mental daqueles que exercitam um saber não intelectualizado, saber proveniente do trabalho e da relação com o concreto e o aqui e agora, Beleza busca justamente nesse cotidiano o meio de expressar o que sabe e o que quer dizer. Se, na sua comunidade, essa comunicação é prontamente estabelecida e entendida, não são raros os momentos em que ele tem de explicar aos pesquisadores o uso de determinada imagem ou provérbio.

Ao analisar os vídeos em que Beleza ocupa espaço central, como um contador de histórias e organizador de memórias, percebe-se que sua voz adquire força e autoridade, cativa os interlocutores, o que, de certa forma, aproxima-o dos contadores de histórias da

tradição oral, dos xamãs, dos intérpretes, segundo a nomenclatura de Paul Zumthor. No entanto, não há como se esquecer do espaço e das condições de produção de suas narrativas. Como pensar o papel do contador de histórias nos dias de hoje se a identidade do sujeito pós-moderno tem como marca ser descentrada, deslocada e fragmentada, na acepção de Hall (2006)? Tais aspectos parecem ir contra aquilo que, teoricamente, constitui o espaço propício para contar histórias, a saber, um forte engajamento identitário, vínculo comunitário, tempo e, principalmente, o reconhecimento do grupo que autoriza um de seus membros a falar por eles/para eles.

A situação cada vez menos recorrente de contar histórias e o fato de isso ocorrer em um espaço urbano de tensões sociais significativas levou a problematizar que tipo de contador de histórias emerge na pós-modernidade, sendo esta tão associada à individualidade e à privacidade.

Isso posto, cabe referir que a tese irá se desenvolver a partir de dois propósitos, ainda que com vieses complementares. O primeiro deles é justamente demonstrar a possibilidade de se pensar em um contador de histórias urbano, o qual, em certa medida, aproxima-se do contador de histórias que se consolidou em culturas orais e, ao mesmo tempo, possui aspectos que o tornam parte inexorável de seu tempo.

O segundo propósito é a análise da representação performática nas narrativas do Beleza, o processo de criação de suas narrativas orais, a estrutura, a afetividade e a subjetividade associadas a essa composição. A opção pela análise da *performance*³ de Beleza deu-se de forma bastante natural: primeiro, porque era a pessoa mais acessível ao grupo de pesquisa, o articulador entre o bairro e a universidade. É patente seu envolvimento com a comunidade e seu desejo de que haja transformações positivas no lugar onde vive. Em decorrência disso, ele aparece de forma recorrente nas filmagens, é o que mais fala, sendo um colaborador contínuo. Segundo, não obstante as inúmeras intervenções dele que foram captadas em vídeo, logo ficou perceptível que se expressava de um modo diferenciado. Ao falar, valia-se de um conjunto de recursos comunicativos que iam além da simples conversa: modulação da voz, gestos, expressões faciais, pausas, interpelação dos interlocutores, perguntas, entre outros recursos que “coloriam” seu discurso. Mais do que isso, percebeu-se

³ Termo que será aprofundado no Capítulo 2.

como suas histórias tornavam-se complexas ao evocar memórias (do bairro, da infância, da família, do trabalho), constituindo sequências narrativas envolventes.

As situações comunicativas associadas ao desempenho de Beleza diante dos seus ouvintes culminaram no registro audiovisual de uma série de *performances*, as quais são dignas de análise. É reconhecida, no entanto, a imbricação de vários elementos que contribuem para a efetivação da *performance*, esta “regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público” (ZUMTHOR, 2007, p.30).

Debruçar-se sobre esses aspectos viabiliza problematizar a questão da *performance* que emerge em situações discursivas cotidianas, formando narrativas que ganham vida através do evento performático. É, pois, o elemento basilar de constituição das narrativas orais. Tal constatação justifica a necessidade das gravações para apreender o evento narrativo. No entanto, sabe-se quão desafiador é ter como objeto de estudo o vídeo, recurso restritivo, como refere Ester Langdon (1999, p.31):

É necessário destacar que as abordagens atuais sobre discurso e performance têm resultado numa apreciação maior das qualidades estéticas e criativas da literatura oral, e os debates de como fixar esta forma oral em escrito fazem uma contribuição importante para a noção atual de tradução cultural. Porém, é necessário reconhecer que estamos ainda limitados nas possibilidades de transmitir adequadamente a experiência intensificada da narrativa em performance. Há tentativas valorosas de reproduzir a experiência multissensorial via fotografias, gravações e vídeos. [...] Porém [...] é preciso reconhecer nossas limitações de comunicar a força e experiência multissensorial da performance da narrativa.

A percepção das limitações em relação a como fazer o registro, por si só, é forte argumento para justificar a necessidade de desenvolver pesquisas que contribuam para os estudos da *performance*, haja vista os meios tecnológicos de que hoje dispomos e a consciência teórica da importância desses estudos. Mesmo diante da percepção de que a *performance* é um ato irrepetível e situacional, impossível de ser registrada em sua completude, ela evidencia aspectos significativos da expressividade oral, em especial porque, nos exemplos aqui analisados, eleva a fala do cotidiano a um *status* poético.

Muitas são as implicações sociais, culturais e até mesmo políticas de se desenvolver uma produção que visa, entre outras coisas, tratar de comunidades e movimentos populares. Definitivamente, este não pretende ser um trabalho panfletário, que busca enaltecer um grupo de pessoas por sua condição socioeconômica ou pela definição de “minorias”, tampouco quer

ser uma forma de “preservação” das narrativas orais produzidas em uma periferia de Porto Alegre. Porém, sabe-se que problematizar determinadas produções orais (em detrimento do texto literário canônico) tem desdobramentos específicos.

Não é necessário muito tempo em contato com uma comunidade urbana, ainda que da periferia, com inúmeras carências, para se constatar que não se trata de um grupo homogêneo, ingênuo e alheio/isento de qualquer tipo de influência midiática ou, até, acadêmica. Antes, nota-se uma forte consciência social de muitos moradores, assim como a isenção de outros, como em qualquer sociedade. Há, portanto, clara noção de que as histórias produzidas nesse meio são permeadas de tudo aquilo que é importante ou chama a atenção a essas pessoas.

O trabalho oportuniza o debate acerca de um ato que vem se perdendo – os momentos de conversa e contação de histórias. Guimarães Rosa é muito feliz em fazer certa distinção entre o que considera “literatura pura” e aquela propensão ao fazer literário:

Quem cresce em um mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real, deve algum dia começar a escrever, se tiver uma centelha de talento para as letras. É uma lei natural, e não é necessário que atrás disto haja ambições literárias. (ROSA apud LORENZ, 1991, p.69)

Ideia semelhante apresenta André Jolles (1976), ao distinguir forma simples de forma artística, em que, no primeiro caso, a literatura está nas coisas; no segundo, há uma intencionalidade artística de modificar o objeto.

Ainda que, entre os moradores da Restinga, haja aqueles com tendência artística, ou seja, que, deliberadamente, escrevem contos e poemas, considerados a partir das mais tradicionais teorias literárias (que analisam o texto escrito), existem os textos que vão se compondo na medida em que são contados, que surgem não por uma motivação artística *per se*, mas como uma forma de lançar um olhar para o cotidiano, para histórias de vida, mas de uma forma poética, reinventada.

A utilização da linguagem poética, como se percebe, não pertence exclusivamente ao domínio das “performances como espetáculo”, ao contrário, está presente na vida cotidiana dessa comunidade, o que permite que seja manipulada em situações de intimidade, como nos eventos onde são contadas as narrativas pessoais. Ou seja, essa “poética” participa das expressões orais [...] em seus diversos níveis. (HARTMANN, 2005, p.147)

E quando, para esta elaboração, pode-se perceber um trabalho artístico que perpassa categorias como verossimilhança (não necessariamente comprometida com a verdade dos

fatos), tensão narrativa e elaboração poética do narrado (figuras de linguagem, repetição, paralelismo, marcas de diferenciação entre narrador e personagens), sem dúvida há a manifestação de uma “literatura pura”, que também merece o olhar da academia.

Para que isso seja viabilizado, faz-se necessário buscar complementação àquilo que somente uma teoria literária de livros não seria capaz de dar conta. Quer dizer, a História, a Antropologia e a Sociologia, por serem áreas em que já existe um método de abordagem das histórias e de seus agentes (com destaque para a etnografia), com objetivos específicos a essas ciências, contribuem para que, no âmbito dos estudos da narrativa, seja possível interagir com essa poética latente no cotidiano, com um olhar direcionado à construção das histórias. É preciso entender que a transformação por que passam as narrativas (do fato à ficção), bem como a necessidade de recontar – e a cada atualização da história uma nova versão se constitui –, fazem parte da “tática”, como indica Certeau, de, ainda que simbolicamente, resistir ao domínio de discursos dominantes e, mais importante, reforçar identidades e compartilhar formas de pensar.

Uma formalidade das práticas cotidianas vem à tona nessas histórias, que invertem frequentemente as relações de força e, como as histórias de milagres, garantem ao oprimido a vitória num espaço maravilhoso, utópico. [...] Enfim, nesses mesmos contos, os feitos, as astúcias e “figuras” de estilo, as aliterações, inversões e trocadilhos participam também na colação dessas táticas. Tornam-se também, mais discretamente, os museus vivos dessas táticas, marcas de uma aprendizagem. (CERTEAU, 2008, p.85)

A importância deste trabalho é a valorização dos momentos de criação e recriação, em que o próprio pesquisador atua no processo de circularidade, assimilação e transmissão da palavra narrada, na medida em que interage com o contador em *performance*. Além disso, ao optar-se por estudar uma produção que não costuma receber atenção e considerando-se o que já foi referido aqui, em relação ao fato de que, ao narrar, as pessoas expressam sua maneira de pensar e ratificam sua identidade, está-se, conseqüentemente, valorizando experiências de vida e sabedorias de comunidades que, por diversos motivos, não são propagadas.

E é a própria história da literatura que justifica a importância que a oralitura (ONG, 1998) tem para a civilização e para a formação da literatura “erudita”. Desde Homero, passando por Perrault e chegando a Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna e Simões Lopes Neto, apenas para citar alguns, têm-se exemplos de quanto as histórias transmitidas oralmente possuem valor e matéria poética e de quanto o momento de enunciação destas contribui para que seu sentido seja pleno. Mesmo que as práticas coletivas

de parada e escuta tenham perdido espaço para a mídia, a tecnologia, o consumismo e, até, para o individualismo da modernidade (basta lembrar Michel de Certeau, 2008, acerca dos conceitos de “Cada Um”, “Ninguém”, ou seja, do “Homem Ordinário”), não se pode negar que ainda permanecem latentes essas situações narrativas, e os contatos com o bairro Restinga são prova disso.

Está mais do que na hora de os estudos literários estabelecerem um olhar menos protecionista às narrativas de tradição oral, como muito se fez no Brasil, através de Sílvia Romero e Câmara Cascudo, por exemplo, com o intuito de “preservar”, “resgatar” ou “divulgar” uma produção “melindrosa e inconstante”, como se somente a escrita pudesse garantir a perpetuação e o *status* de literatura desta. As narrativas orais persistem, ainda que em espaços bem mais reduzidos, mas é no contexto oral de transformação constante e de interação contador-espectador que simbolizam, comunicam e permanecem. Pesquisadores de campos como a Linguística, a Antropologia e a Sociologia reconhecem o caráter estético dessas narrativas e estimulam o envolvimento de estudiosos da linguagem. Ou seja, para além da função comunicativa (no caso da Linguística), da observação do comportamento (na Antropologia) e das relações entre grupos e os significados dessas práticas (Sociologia), nota-se, em todos esses nichos de estudo, a referência à expressividade das histórias, de seus contadores, ao espetáculo que acompanha suas práticas sociais e que se manifestam mesmo na mais trivial conversa. Ainda assim, são ainda incipientes as pesquisas que dão tratamento “artístico” às narrativas que emergem nas interações do cotidiano.

“O conhecimento dos contrastes e das relações entre oralidade e cultura escrita normalmente não gera lealdades fervorosas a teorias”. Esta afirmação de Walter Ong (1998, p.10), por um lado, não é muito animadora para quem busca estudar as narrativas orais e *precisa* de um aparato teórico sobre o qual desenvolver suas reflexões. Por outro lado, justifica a necessidade de adaptar as teorias ao objeto, e não o contrário. Além disso, Ong deixa claro que, para se dedicar a esse tipo de estudo, é imprescindível recorrer a muitas fontes de referência.

O referencial teórico de que este trabalho se vale ilustra esse aspecto, demonstrando a heterogeneidade das fontes, o que, de certa forma, reflete um pouco da própria heterogeneidade do objeto de estudo. O fato de não haver “lealdades fervorosas a teorias”, entretanto, não significa, sob nenhum aspecto, dispensar esse referente. Antes, constitui o

desafio de harmonizar as teorias em favor dos objetivos e das metas, aproveitando as contribuições de diversas áreas de pesquisa para o presente trabalho.

Como se fará uma abordagem das narrativas orais como produções com valor estético, a base de referência são os autores que cotejam tanto o literário quanto o oral, ou as marcas deste no texto escrito, tendo-se o cuidado de não as tratar como literatura, pois, apesar de apresentarem traços que remetem a uma intencionalidade estética, carecem de uma intencionalidade literária. Ao mesmo tempo, pela particularidade do caráter dessas histórias e por sua forma de produção, não há como desvinculá-las de sua função social. Nesse sentido, constata-se a influência da nomenclatura de Paul Zumthor, ao considerar o contador não como mero transmissor de informação, mas um *intérprete*⁴. O termo expressa a importância do contador como mediador entre os valores de seu grupo e sua representação/atualização de forma teatralizada, performática, ou, segundo Iser (1996), em momento de encenação. Isso significa que, junto com o relato, o acontecimento, há a representação (poética e criadora) desse saber, mesmo em situações nas quais o objetivo do contador-intérprete não seja o espetáculo.

Na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria. (ZUMTHOR, 1993, p.142)

Os estudos sobre literatura medieval de Paul Zumthor são o principal esteio deste trabalho, na medida em que apontam as bases fundadoras dos modernos estudos de narrativas orais. Sua abordagem é um diferencial, considera a obra como produto da combinação entre a materialidade do narrado (corpo, voz, espaço, presença física do contador e do interlocutor) e o contexto de enunciação. Todavia, a noção de *memória*, ainda que em diálogo com o que Zumthor denomina “memória popular”, deve ser entendida de forma diferente nas narrativas orais urbanas, com ênfase na subjetividade e na movência, como será referido no Capítulo 4.

Como se pode perceber, é nos estudos linguísticos que se busca a justificação/comprovação de que a fala não é apenas conteúdo linguístico, mas implica uma série de considerações acerca do espaço comunicativo que se estabelece no momento da *performance*.

⁴ A tese articula-se justamente em torno da ideia de que, em certa medida, esse conceito ainda pode ser aplicado a contadores de histórias em circunstâncias específicas, como se verá no Capítulo 3.

Quando se fala, em linguística, de situação de enunciação é para designar não as circunstâncias empíricas da produção do enunciado, mas o foco de coordenadas que serve de referência diretamente ou não à enunciação: os protagonistas da interação da linguagem, *enunciador* e *co-enunciador*, assim como sua ancoragem espacial e temporal (EU ⇔ E TU, AQUI, AGORA). (MAINGUENEAU, 2001, p.121)

O intérprete constrói a narrativa na presença do interlocutor, adapta-a aos próprios interesses, mas também se vale da percepção que tem da reação do espectador, o qual passa, portanto, a ser intérprete, co-enunciador. Assim como Dominique Maingueneau, Paul Zumthor refere que, mais significativo que o conteúdo do narrado, é a situação da enunciação – quem fala e quem ouve, os meios escolhidos para a comunicação.

Qualquer que seja a performance, esta propõe assim ao ouvinte um texto que, enquanto ela o faz existir, não pode permitir titubeios; um longo trabalho escrito poderia ter sido preparado, enquanto o texto oral não tem rascunho. Para o intérprete, a arte poética consiste em assumir essa instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. Donde a necessidade de uma eloquência particular, de uma influência de dicção e de frase, de um poder de sugestão, de uma predominância geral dos ritmos. [...] No quadro traçado por tais imposições, a língua tende a uma transparência, menos de sentido do que de seu estado próprio de linguagem, fora de toda ordem escritural. É a voz e o gesto que propiciam uma verdade; são eles que persuadem. (ZUMTHOR, 1993, p.165)

O resultado disso é a construção de um todo significativo complexo e pleno. Palavra e *performance* compõem o texto oral. São indissociáveis.

Ao escolher a palavra, partimos das intenções que presidem ao todo do nosso enunciado, e esse todo intencional, construído por nós, é sempre expressivo. É esse todo que irradia sua expressividade (ou melhor, nossa expressividade) para cada uma das palavras que escolhemos e que, de certo modo, inocula nessa palavra a expressividade do todo. (BAKHTIN, 2010, p.311)

Daí a limitação de uma teoria de texto escrito para abordar esse material. Sem dúvida, as contribuições de autores já tradicionais, como Paul Zumthor, Walter Ong, Bernard Mouralis, André Jolles, Vladimir Propp, Paul Ricoeur, Peter Burke, Eric Havelock e Mikhail Bakhtin, são fundamentais para explicar, sob perspectivas bastante diferentes, ainda que complementares, o comportamento e as possibilidades das narrativas orais. No entanto, não são suficientes, na medida em que não dão conta de explicar com mais propriedade como as narrativas produzidas em meio urbano podem, hoje, ser abordadas.

A presença do pesquisador exerce influência sobre o modo como essas histórias se compõem. Esse fator também precisa ser contemplado ao estudá-las. Da mesma forma, definir claramente a situação de composição dessas narrativas e as motivações dos seus intérpretes ao

produzi-las também é apropriado, especialmente porque é preciso entender como as narrativas orais de meios urbanos relacionam-se com a tradição oral.

Por isso, é plausível que a História e a Antropologia dialoguem fortemente com este trabalho. Gilberto Velho, Ruth Finnegan, Erving Goffman, Clifford Geertz, James Clifford, Richard Bauman, Stuart Hall e Michael de Certeau, portanto, são estudiosos cujos trabalhos ajudam a entender como o pesquisador (seja o etnógrafo, o historiador ou, em nosso caso, o crítico literário) deve perceber a narrativa oral como um discurso social e histórico. Além disso, é nessas áreas que se pode encontrar uma reflexão mais madura acerca dos métodos utilizados nas pesquisas de campo, pois vários são os estudos nessas áreas em que o objetivo é justamente interagir com grupos e registrar suas histórias biográficas ou impressões da vida e do cotidiano.

Contribuições de estudos latino-americanos, como os de Víctor Vich e Virginia Zavala (2004), em que, juntamente com a divulgação das pesquisas, há uma teorização sobre formas de intervir em contextos orais, são de grande valia. Da mesma maneira, as reflexões de Janaína Amado, Nei Clara de Lima e Cornelia Eckert, entre outras, exemplificam de que modo as histórias orais têm servido à pesquisa. À Sociolinguística, através de Labov e Waletzky, Anna De Fina, John Niles, Jenny Mandelbaum, Elionor Ochs, entre outros, coube o suporte textual para a análise discursiva das narrativas.

As pesquisas em literatura propriamente, em que se pode ter acesso às formas de abordar o literário na oralidade, são representadas por vários segmentos, iniciando pelos estudos de Sílvio Romero, Câmara Cascudo e Teófilo Braga. Modernamente, há as inquestionáveis contribuições portuguesas de João David Pinto-Correia (responsável pelo acervo do Centro de Tradições Populares Manuel Viegas Guerreiro, CTPP-FLUL)⁵, Ana Paula Guimarães e Maria Teresa Meireles, responsáveis pelo Instituto de Estudos de Literaturas Tradicionais (IELT)⁶, em Lisboa, dedicado ao estudo e à coleta de textos orais, com expressiva produção editorial, videográfica e bibliográfica, em um trabalho de viés interdisciplinar. No Brasil, os trabalhos de Oswaldo Xidieh, Mário Cezar Leite, Frederico Fernandes, Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz são exemplos de referência para o trabalho que se pretende realizar, pois ilustram bem como se estabelecem contatos e de que maneira as narrativas ganham forma na presença dos pesquisadores.

⁵ <http://ww3.fl.ul.pt/unidades/centros/ctp/index.htm>.

⁶ www.ielt.org.

Como já referido, a tese se desenvolve com base em um acervo que se construiu a partir de encontros com moradores da Restinga. Esses encontros não tiveram qualquer tipo de delimitação quanto a formas e assuntos a narrar. Os temas surgiam da necessidade de discorrer sobre um fato recente ou uma lembrança de outrora e se desenvolveram, muitas vezes, desviando-se para outros enfoques, a partir da interação que se estabeleceu com os pesquisadores-interlocutores. O objetivo não é uma prática intervencionista, em que se vai até a comunidade com o intuito de obter narrativas sobre temas determinados (p. ex., morte, fantasmas, violência).

O trabalho foi feito sobre uma variedade de assuntos e formas de narrar, o que permite ver, entre outras coisas, um “padrão” ou estilo narrativo, já que, com o passar do tempo, as mesmas narrativas voltam a ser recontadas e, segundo conceito de Zumthor já referido antes, voltam renovadas, reinventadas. É na Antropologia que se busca um referencial teórico que legitime essas narrativas livres e fluidas como importantes formas de expressividade.

No método etnográfico, os relatos de vida são apreendidos como sendo a maneira singular do sujeito cognoscente interpretar experiências de vida numa ordenação temporal que lhe faça sentido exteriorizando valores encarnados cotidianamente na sua forma singular de interagir nos processos diversos de socialização, de se relacionar nas redes múltiplas, evidenciando a complexidade das tramas cotidianas de inserção nos contextos sociais, da negociação dos papéis e performances demandado, da estruturação do eu (*self*) e desempenho no ato comunicativo/vivido. (ECKERT, 1997, p.32)

Como se pode perceber, o trabalho é interdisciplinar, precisa ser assim. O objeto de pesquisa exige isso, sob pena de não ser possível apreender o todo significativo. Apesar de o interesse pelo estudo das narrativas orais não ser recente, somente há pouco tem se desenvolvido maior consciência de ponderar sobre a interferência inevitável que a presença do pesquisador exerce na maneira como as histórias se constituem. Essa percepção se deve, em grande parte, aos debates históricos e antropológicos sobre o papel do pesquisador na interação com suas fontes e, em certa medida, aos avanços tecnológicos, que propiciaram meios mais confiáveis e precisos de registrar as histórias, atenuando um pouco as implicações de um registro escrito e preservando as histórias da intervenção das “correções” e adaptações de estilo⁷.

⁷ Foi valiosa a contribuição do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV) (<http://www.ufrgs.br/biev>) do curso de Antropologia Social da UFRGS. Através dessa aproximação, consolidaram-se informações sobre o tratamento a ser dado às imagens e sobre o papel do pesquisador como narrador. O artigo de Devos e Rocha (2009) reúne dados bastante úteis a esse respeito.

Tendo sido indicados os aspectos norteadores deste trabalho e balizado o percurso de análise, cabe, então, esclarecer como, estruturalmente, a tese está organizada. Do conjunto de filmagens, foi feito um recorte de 13 momentos narrativos (os vídeos, em CD, acompanham a tese), os quais variam em duração (de 25 segundos a 13 minutos). Não foram editados, mas houve uma seleção destes em função dos interesses de pesquisa. O Anexo A apresenta a ficha técnica dessas amostras.

Quatro capítulos orientam a discussão. No primeiro deles, destaca-se o espaço de onde provêm as narrativas analisadas, enfatizando-se as noções de comunidade e pesquisa participante, essenciais para definir o contexto de produção e registro das narrativas em vídeo. No segundo capítulo, há uma ampla discussão sobre narrativa, mais especificamente sobre narrativas orais, formas e processos de abordá-las, a extensão e a complexidade dos processos discursivos que subjazem ao texto oral produzidos em condições performáticas específicas. Essa abordagem é relevante para justificar a forte associação entre o viver e o contar, tendo a narrativa a função de organizar os discursos e, portanto, construir novos sentidos para os fatos.

Os capítulos seguintes são mais analíticos. No Capítulo 3, traça-se um perfil do contador de histórias, os significados e as funções deste em épocas distintas, com o intuito de situar e definir a posição do contador de histórias urbano. Algumas narrativas de Beleza serão abordadas a fim de analisá-las formal e tematicamente. Por fim, o último capítulo atém-se ao papel da memória na *performance* de Beleza como contador de histórias. Mediante a análise dos vídeos, procura-se demonstrar os processos e recursos da produção narrativa. Através destes, é possível perceber como a memória e a criatividade de um contador de histórias moldam uma espécie de “personagem”.

1 DO CORPO AO *CORPUS*: RESTINGA, UM BAIRRO, UMA COMUNIDADE, MUITOS PROJETOS

Assim como é fundamental situar os limites teóricos a partir dos quais esta pesquisa se desenvolveu, também se faz necessário problematizar o espaço onde ocorreu. As circunstâncias deste trabalho foram definidoras dos desdobramentos que adquiriu. É o resultado de um processo, de reflexões conjuntas, uma vez que se vincula a uma estrutura maior, que são os projetos de pesquisa *A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais* (iniciado em 2009 e em vigor atualmente) e *Corpo e voz em performance nas narrativas orais urbanas* (2007-2009), sob a coordenação da professora Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (Instituto de Letras, UFRGS).

A partir do segundo semestre de 2006, foram feitos os primeiros registros audiovisuais no bairro Restinga, por conta do projeto *Corpo e voz em performance nas narrativas orais urbanas*. Este teve natureza prático-teórica, tendo em vista que visava à análise teórica de narrativas coletadas no bairro. À luz da teoria específica (basicamente aquela que sustenta esta tese), fazia-se a identificação de traços performáticos nas imagens captadas. Com isso, iniciou-se um processo de elaboração de critérios para proceder à catalogação dos vídeos, agrupados por data de registro, participantes e temática. Ao material obtido na Restinga (registros semanais), somaram-se as contribuições de alunos de graduação e pós-graduação, que fizeram registros (áudio e/ou vídeo) de pessoas contando histórias diversas (família, infância, bairro, fantasmas, assombrações, sonhos) em várias regiões do Estado e de Santa Catarina. Alguns artigos e comunicações foram produzidos analisando o conjunto deste material, em especial a temática. Um elemento que se destacou foi a recorrência de histórias que envolviam memórias do passado, da infância, da iniciação de um projeto de vida (nova cidade, nova configuração familiar).

O projeto teve sequência com *A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais*, em curso. Seguiram-se os registros audiovisuais no bairro, bem como as contribuições discentes. O diferencial, nesta etapa, foram as edições de vídeos (adiante descritas), implicando a produção de um material que consolidou a existência de narrativas recolhidas de forma esparsa e a divulgação destas entre seus produtores (moradores do bairro). Para a composição desses vídeos, foram selecionados trechos que se

enquadravam na proposta no vídeo (temática) previamente definida, com base na recorrência dos tópicos abordados nas filmagens. Outra etapa do projeto foi a criação de um *site*⁸ (ainda em desenvolvimento) que armazenasse esse material e o tornasse acessível a quem se interessasse. No momento, o *site* disponibiliza apenas os vídeos editados, mas o propósito é que todo o registro audiovisual seja compartilhado.

Em ambos os projetos, fica evidente a diversidade dos materiais coletados e o potencial de exploração por diversas áreas do conhecimento. No campo das Letras, destaca-se a problemática do tratamento que deve ser dado a esse material em relação à linguagem e à *performance*. Do conjunto disponível, nem todo ele se conforma plenamente a tal propósito. Alguns vídeos são constituídos de relatos curtos, em linguagem referencial. Outros, como é o caso de várias intervenções de Beleza, destacam-se porque, além dos aspectos referenciais, trazem características peculiares, no sentido de que apresentam os fatos narrados de forma atraente e exploram recursos como gestos, voz e expectativa.

A constituição gradual do *corpus* levou a um processo também gradual de reconhecimento da amplitude da pesquisa e da necessidade de aprofundamento teórico. Da mesma forma, possibilitou a imersão no bairro, pelo menos na parte do bairro ocupada pelos principais contatos do grupo de pesquisa. Com isso, passados sete anos da primeira gravação, reconhece-se que os significados atribuídos a essas imagens foram se alterando ao longo do tempo, conforme ocorria a apropriação de informações novas sobre os entrevistados ou sobre o bairro. No caso específico de Beleza, por exemplo, o que inicialmente parecia uma desenvoltura oral acabou revelando traços marcantes de um contador de histórias.

O propósito deste capítulo é contextualizar o espaço de onde proveem as narrativas analisadas. Isso é fundamental, uma vez que a categoria *espaço* é definidora das condições de produção das narrativas orais. Como se verá, as situações que levaram à produção das narrativas são muito diferentes, no tempo e no espaço, daquelas referidas por folcloristas e pesquisadores de narrativas tradicionais: grupos sociais coesos reunidos para ouvir histórias.

Depois da ceia faziam roda para conversar, espalhar, dono da casa, filhos maiores, vaqueiros, amigos, vizinhos. Café e poranduba. Não havia diálogo, mas uma exposição. Histórico do dia, assuntos de gado, desaparecimento de bois, aventuras do campeão, façanhas de um cachorro, queda num grotão, anedotas rápidas, recordações, gente antiga, valentes, tempo da guerra do Paraguai, cangaceiros, cantadores, furtos de moças, desabafos de chefes, vinganças, crueldades, alegrias, planos para o dia seguinte.

⁸ www.ufrgs.br/vidareinventada/site.

Todos sabiam contar histórias. Contavam à noite, devagar, com gestos de evocação e lindos desenhos mímicos com as mãos. (CASCUDO, 1952, p.11-12)

Com certa relativização, percebe-se que a concepção de grupo e a intenção de compartilhar aproximam-se dos pressupostos ancestrais de contar histórias. Da mesma forma, a motivação para contar decorre de fatos do cotidiano, das experiências vividas, da memória. Assim, torna-se fundamental entender como se dá a dinâmica do bairro, já que é nele que se configuram as narrativas.

A Restinga, assim como todo bairro da periferia, tem uma história de muitas lutas e conquistas, mas, ao mesmo tempo, é vitimizada por discursos demagógicos e interesseiros de parte de políticos e instituições, que mascaram suas intenções pessoais através de promessas irrealis e não cumpridas. Isso gerou um grande descrédito nas instituições em geral. As pessoas se sentem usadas (muitas vezes, com razão) por aqueles que chegam à Restinga, realizam seus projetos e partem sem deixar qualquer contribuição. Em um primeiro momento, nosso grupo de pesquisa sentiu tal resistência, mas esta foi se atenuando através de um “pacto” firmado com alguns moradores, ou seja, que a Universidade se comprometesse com algum retorno da pesquisa para a comunidade. Isso tem sido cumprido através dos vários “produtos” resultantes desse tempo de trabalho conjunto: os vídeos, as visitas às escolas, a exposição, os livros (Seção 1.4).

Adiante, então, serão feitas explanações sobre a constituição do bairro Restinga, porque é onde a pesquisa acontece, mas, principalmente, porque é um dos assuntos centrais das histórias: o viver no bairro, a chegada, o desenvolvimento, os problemas, os projetos. Também será discutido o papel dos pesquisadores nesse processo.

1.1 Restinga: visão política

A Restinga é um bairro da periferia de Porto Alegre, situado a 26 km do centro da capital. Segundo dados oficiais da Prefeitura⁹ referentes ao ano de 2010, possui área aproximada de 2.149 ha e população de 51.569 moradores, distribuídos em 13.421 domicílios (Figura 2), ou seja, média de quase quatro pessoas por residência. No entanto,

⁹ http://www2.portoalegre.rs.gov.br/spm/default.php?reg=57&p_secao=131. Acesso em: 15 jan. 2013.

outras fontes, como a publicação da Prefeitura sobre o bairro, já no ano 1997, indicavam 150 mil habitantes, número que os moradores acreditam ser maior ainda.

Hoje, a Restinga, que havia sido projetada para abrigar, no máximo, cinquenta mil pessoas, está com uma população de cento e cinquenta mil pessoas. Os dados são das associações comunitárias e do DEMHAB. (NUNES, 1997)

A imagem registrada na Figura 2 e uma rápida passagem pelo bairro indicam que, obviamente, 51 mil é um número muito aquém do real. O problema daí decorrente é o fato de que, para investimentos e atendimento das necessidades dos moradores (saúde, educação, moradia, transporte), são considerados os dados oficiais. O que se nota, portanto, é uma demanda muito maior do que o oferecido, culminando em insuficiência dos postos de saúde, segurança limitada e transporte público caótico, entre outros problemas urbanos, comuns a qualquer cidade grande, porém mais expressivos quando há subavaliações das carências da população.

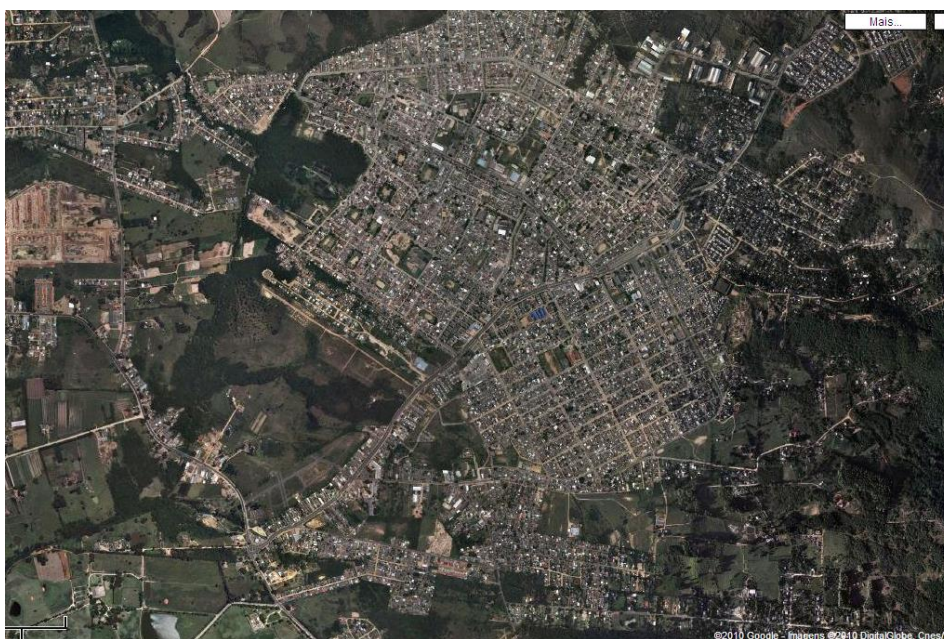


Figura 2 Vista de satélite do bairro Restinga (Porto Alegre/RS), uma cidade dentro da cidade, como referem alguns moradores. (Fonte: Google Earth)

Oficialmente, o bairro foi criado em 1990, por meio de um decreto do prefeito Olívio Dutra, em cuja gestão houve uma intensa mobilização para que se regulamentassem as vilas e se transformassem em bairros. Unificaram-se, assim, as vilas Restinga Nova, Restinga Velha, Vila Monte Castelo, Vila Santa Rita, Vila Mariana, Vila Flor da Restinga, Barro Vermelho, Chácara do Banco, Costa Gama e Vila Pitanga. Atualmente, os nomes dessas antigas vilas permanecem vivos, como uma divisão interna do bairro. Destacam-se a dicotomia e as

secções que existem entre a Restinga Velha e a Nova. Entretanto, a história do bairro começa bem antes, em 1967, com os primeiros moradores, provenientes de remoções que a Prefeitura fez do entorno da Ipiranga com a João Pessoa (Ilhota)¹⁰ e da região do bairro Navegantes.



Figura 3 Notícia do *Correio de Povo* de 11 de novembro de 1967 informando sobre a remoção das malocas do centro da capital (remoção esta que constituiu os primeiros grupos de moradores da Restinga).

No Estado, as primeiras décadas do século XX representaram um período de expansão industrial. A mão-de-obra rural sofreu forte impacto da mecanização das atividades agrárias, o que ocasionou o êxodo rural. Porto Alegre, assim, recebeu uma grande quantidade de trabalhadores sem a especialização de que as indústrias necessitavam, porém motivados pelo sonho de uma vida próspera. O resultado foi a consolidação de uma população com subempregos, condições de moradia precárias e pouca perspectiva de mudança. Na década de 1960, a cidade contava com um número significativo de malocas, aglomeradas em pontos centrais da cidade, reunindo todo tipo de pessoas, inclusive ladrões e assassinos, uma população marginalizada por diversos motivos (Figura 3). Quando, em 1965, é criado o Departamento Municipal de Habitação (DEM HAB), vislumbra-se um grande projeto de reformulação, modernização e expansão da cidade.

¹⁰ Ipiranga e João Pessoa são duas importantes avenidas de Porto Alegre, situadas na região central da cidade, no bairro Cidade Baixa. A região denominada Ilhota correspondia ao que hoje é a área entre a Praça Garibaldi (esquina com a Av. Erico Verissimo) até as Avenidas Ipiranga e João Pessoa.

Nesta época, a maioria dos bairros de Porto Alegre já possuía um significativo desenvolvimento urbano e, no entanto, é exatamente em prol deste fato que a então rural Restinga passa a ganhar maior visibilidade. Nos anos 60, Porto Alegre, ao mesmo tempo em que mostrava um rápido processo de urbanização, através da abertura de avenidas e construção de prédios modernos, tinha graves problemas de infra-estrutura na área habitacional. [...] Assim, moradores das Vilas Theodora, Marítimos, Ilhota e Santa Luzia foram removidos, a partir de 1966, para a Vila Restinga Velha. Mas em função da inexistência de infra-estrutura – esgotos a céu aberto, falta de calçamento, moradias precárias –, o que se verificou foi a reprodução de um espaço em um novo lugar: falta de condições mínimas, bem como ocupação de áreas de risco junto à encosta do morro São Pedro. Simultâneo a este contexto, foi elaborado, em 1969, um grande projeto habitacional, iniciado em 70 e concluído na sua primeira etapa em 1971, chamado Nova Restinga, na época o maior projeto habitacional do Brasil. (OBSERVAPOA¹¹, 2013)

A recolocação desses moradores resolveu o problema da mobilidade viária no centro da cidade, permitiu a ampliação das vias e a construção de prédios condizentes com a nova configuração urbana. No entanto, para as famílias que precisaram deixar suas casas, os problemas só aumentaram. Colocados em uma área distante do centro, com ônibus escassos (cerca de duas viagens por dia)¹² e ausência de qualquer infraestrutura básica, inicia-se uma luta pela sobrevivência digna, como consequência de um projeto mal elaborado (Figura 4).

O novo Departamento se propõe a fugir de atividades improvisadas, dedicando-se à execução de projetos organizados e financiados pelo BNH, porém, apenas em 1971 obtém os primeiros recursos junto a este órgão federal. Mesmo com orçamento exíguo, em 13/02/67 são removidas as primeiras malocas para a Vila Restinga, sendo inauguradas em 05/11/71 as primeiras 390 casas. As remoções de vilas e núcleos irregulares, entre o período de 1965 até meados de 1970, continuaram com força, através do lema: “Remover para Promover”. [...] Os recursos investidos eram de fundo municipal, pois o BNH não havia repassado verba. Os planos de tornar a vila regularizada, com toda a infra-estrutura e com boas habitações aos novos moradores, tiveram que ser adiados. (PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE, 2009, p.32)

O rótulo de “maloqueiros” e as implicações daí provenientes (como a associação com a criminalidade, por exemplo) acompanharam os moradores em seu deslocamento e permanecem até hoje.

A criação do bairro significou a emergência de uma situação que articulava elementos da espacialidade da conjuntura das vilas de malocas e da periferia. Junto com o morador veio a materialidade do estigma, a maloca, em que tanto a condição da habitação quanto do sujeito, a de maloqueiro, constituíam uma espécie de “herança”, material e simbólica, que se sobrepunha à nova condição. (GAMALHO, 2009, p.52)

¹¹ O OBSERVAPOA é um projeto da prefeitura que disponibiliza indicadores e informações sobre os bairros de Porto Alegre. Disponível em: www2.portoalegre.rs.gov.br/observatorio. Acesso em: 15 jan. 2013.

¹² Em registro audiovisual de 23 nov. 2007, Beleza lembra: “só tinha dois ônibus, um de manhã e um de tarde, ou de noite, e então tem muita história”.

No relato dos próprios moradores e nas notícias veiculadas nos meios de comunicação, o bairro é visto como violento, habitado por “vileiros”, “pobres” e “bandidos”. Isso, muitas vezes, interfere até na aquisição de um emprego (porque os contratantes têm receio de que o funcionário tenha envolvimento com a criminalidade) ou no acesso a programas sociais (cujos voluntários têm medo de chegar até o bairro, por temor da violência), discursos que parecem ganhar mais força através de construções simbólicas do que de fatos.

Uma segunda etapa do povoamento do bairro ocorreu na década de 1970, quando a Prefeitura loteou uma pequena extensão do bairro e vendeu os terrenos a preços populares, como parte de seu projeto habitacional. Foi através dele que Beleza, contando com recursos e organizações sindicais da época em que trabalhava no Estaleiro Só, deixou a Zona Leste, próximo ao bairro Bom Jesus, e adquiriu um terreno no que hoje é a Restinga Nova (primeiro, morou na terceira unidade e, em seguida, na segunda) (**Vídeo 11**, 11 out. 2007). Também as dificuldades com a infraestrutura básica foram significativas: problemas com falta de água, luz, pavimentação, transporte.

Até hoje, é constante a pauta de projetos habitacionais, em uma tentativa de organizar a cidade e oferecer moradia digna a trabalhadores de baixa renda. Beneficiados com o programa *Minha Casa, Minha Vida*, parceria entre a Prefeitura, a Caixa Econômica Federal e construtoras, os moradores que recebem até três salários mínimos têm a chance de adquirir o próprio imóvel, e isso vai redesenhando a geografia do bairro. No período de 2011 a 2012, três residenciais, de grande magnitude (contando com torres altas, estacionamento, praças, creche), foram inaugurados, totalizando quase mil moradias (entre casas e apartamentos). A Prefeitura oferece benefícios fiscais para estimular a atração de empreendimentos ao local e facilitar a adesão dos moradores ao programa.¹³

Os 150 mil habitantes que hoje compõem a Restinga constituem um grupo altamente heterogêneo, cujas visões em relação ao bairro variam bastante. Conforme a geógrafa Nola Gamalho (2009), em um importante trabalho de entrevistas com moradores, quatro foram as vias de chegada à Restinga e que são responsáveis por sua consolidação corrente: os reassentamentos (década de 1960), os projetos habitacionais (a partir da década de 1970), as ocupações e os lotes clandestinos. Esses dois últimos processos são responsáveis por comportar os quase 60 mil moradores que não entraram nas contagens do IBGE.

¹³ Fonte: Departamento Municipal de Habitação de Porto Alegre (DEM HAB). Disponível em: www2.portoalegre.rs.gov.br/demhab. Acesso em: 15 jan. 2013.



Figura 4 A capa de *Zero Hora* do dia 18 de maio de 1967 noticiava a recolocação dos moradores, mas sem perder o estigma (a “nova Ilhota”). Refere o texto: “Vocês conhecem a Restinga? Quarenta minutos de jipe, quarenta centavos novos de ônibus... A Restinga não é uma vila, nem uma granja, nem um loteamento. Não é coisa alguma. Um deserto. [...] Nem luz, nem água, nem comércio, nem hortas, nem indústria... nem trabalho”.

Nos dias atuais, a Restinga dispõe de uma infraestrutura significativa, ainda que insuficiente para atender plenamente a população. São várias escolas (municipais, estaduais, federal¹⁴ e privadas). Há um comércio em ascensão, bancos, farmácias, um hospital em construção, frota de ônibus ampliada e melhorada. Ou seja, para muitas das atividades do dia a dia, os moradores não precisam mais se deslocar do bairro e, se precisarem fazê-lo, têm à disposição meios eficazes.

O bairro tem estado constantemente em evidência por causa dos altos índices de violência, problemas com drogas, números preocupantes de natalidade (principalmente entre adolescentes), subempregos e falta de oportunidades aos jovens, que, sem atividades, acabam

¹⁴ Já está em funcionamento um Instituto Federal de Ensino Técnico, cujo público-alvo são os jovens locais, a fim de que se qualifiquem para o mercado de trabalho.

se envolvendo com o mundo das drogas. Isso levou, nos últimos anos, ao desenvolvimento de uma série de atuações no bairro. A Restinga faz parte de um projeto-piloto da Prefeitura que oferece internet Wi-Fi grátis a vários pontos do bairro; é o bairro escolhido para várias campanhas de saúde, educação e segurança; recebe incentivos federais para fomentar o investimento no local (como no caso da construção do hospital e da escola técnica federal). Possui uma sede da Biblioteca Municipal, que promove eventos literários e atividades de leitura na comunidade.

No âmbito cultural, há que destacar também as Escolas de Samba Estado Maior da Restinga e União da Tinga, que, além de dar visibilidade (positiva) ao bairro, ao longo do ano, investem em projetos sociais. Capoeira, futebol, atletismo, teatro, artesanato, grafite e jogos digitais são algumas das atividades presentes no bairro, fruto da atuação de voluntários (moradores e visitantes) e de entidades governamentais.

Como todo bairro que dispõe de um grande contingente de pessoas, a Restinga enfrenta problemas, mas, ao mesmo tempo, é um lugar promissor, feito de pessoas simples e com muito senso de cidadania. Há moradores que buscam uma oportunidade de sair do bairro e outros cuja identificação com o espaço cria raízes profundas. O que mais chama a atenção é o desconhecimento que a própria cidade tem da Restinga, responsável por 10% da população da capital. Como já apontado, dados oficiais sobre o local não condizem com a realidade, e, muitas vezes, predomina o preconceito.

1.2 Restinga: visão simbólica

Interessa-nos em maior grau compreender a Restinga como um espaço de elaborações mentais, de representações imagéticas capazes de conferir ao lugar novas significações. Um dos temas recorrentes não só na fala do Beleza, mas em relatos de diversos moradores (como pudemos perceber nos contatos resultantes das exposições), é a questão da moradia, da casa como uma conquista da cidadania, da identidade. Se, como visto anteriormente, a imagem que a sociedade tem da Restinga é a de um lugar de “maloqueiros”, um dos propósitos das exposições é suscitar um novo olhar de parte dos próprios moradores, pois “o morador do bairro, ao mesmo tempo em que representa o espaço, é representado por ele” (GAMALHO,

2009, p.10). E a imagem externa não pode mudar enquanto, internamente, houver um discurso depreciativo a respeito do bairro.

1.2.1 *O bairro, um espaço privado particularizado*

Segundo Pierre Mayol (2011, p.38), a vida cotidiana organiza-se a partir de duas perspectivas, as quais se entende serem essenciais na concepção do traçado simbólico da Restinga: os comportamentos (que se tornam evidentes nas relações de vizinhança) e os benefícios simbólicos que se espera obter (ou seja, resultados que se buscam através de determinados comportamentos sociais). A partir da articulação desses dois elementos, tem-se a realização de toda uma prática cultural cotidiana e regular.

A noção de bairro é uma variável a ser considerada em nossa pesquisa. Justifica-se pelo fato de a Restinga se constituir como um espaço que, por sua história, agrega as pessoas em torno de dramas e objetivos comuns. Cria-se, desse modo, uma situação propícia à interação, uma espécie de solidariedade à existência do outro, individualmente, e à situação da comunidade como um todo. Isso, de fato, não é algo específico à Restinga, mas importante de ser referido (ver Seção 1.2.2).

A Restinga, ainda que repleta de contrastes e interesses diversos, assim como rixas entre as diversas localidades, tem, inegavelmente, uma identidade de bairro, que extrapola a noção de morar, atingindo a condição de *ser* o próprio bairro. No Carnaval, a frase “Tinga, teu povo te ama” virou símbolo dessa unidade. Também circulam pelas ruas carros adesivados com os dizeres “A Tinga é tudo de bom”¹⁵. Outro evento que destaca a identidade do bairro é a *Semana da Restinga*, que acontece há quase 40 anos, uma amostra das atividades ali desenvolvidas, com jogos, exposições, *shows*, feiras. Tudo isso é muito importante de ser considerado aqui, pois as histórias surgem em espaços de partilha, cruzando as memórias de um e outro morador. Se não houvesse esses vínculos, o resultado seria a alienação.

Na pós-modernidade, o que tem se destacado são os conceitos de individualidade e subjetividade. Cada vez mais as pessoas vivem restritas ao seu espaço privado, recorrendo aos contatos com o espaço público da forma mais superficial e pessoal possível. Não é de

¹⁵ Parafraçando uma campanha publicitária de uma imobiliária de Porto Alegre que fez sucesso com o *slogan* “A Zona Sul é tudo de bom”.

estranhar que, muitas vezes, moradores de um mesmo prédio, vizinhos de porta, não se conhecem, sequer trocam uma saudação ou um comentário vago sobre o clima (relações estas tão corriqueiras quanto fundamentais para o estabelecimento de vínculos culturais, na visão de Pierre Mayol, 2011). Por medo da violência, pela rotina agitada ou por falta de costume, são cada vez menos comuns as atitudes de abrir-se ao outro, compartilhar, práticas superadas por atitudes que apenas extraem os bens e serviços do bairro. Por conta disso, o bairro Restinga, de constituição horizontal, com poucos prédios, ainda conserva certas peculiaridades que eram comuns nas tradições orais, mas que, pela impessoalidade do mundo moderno, têm se restringido.

Sair de casa, andar pela rua, é efetuar de tudo um ato cultural, não arbitrário: inscreve o habitante em uma rede de sinais sociais que lhe são preexistentes (os vizinhos, a configuração dos lugares etc.). A relação entrada/saída, dentro/fora penetra outras relações (casa/trabalho, conhecido/desconhecido, calor/frio, tempo úmido/tempo seco, atividade/passividade, masculino/ feminino...). É sempre uma relação entre uma pessoa e o mundo físico e social. É organizadora de uma estrutura inaugurável e mesmo arcaica do “sujeito público” urbano pelo pisar incansável porque cotidiano. (MAYOL, 2011, p.43)

Locais como a igreja, o mercado, a padaria, a escola dos filhos e o posto de saúde atuam como pontos estratégicos nas articulações sociais. Nesses espaços é que as histórias de um e outro vão sendo assimiladas, divulgadas e reinterpretadas, como uma extensão da própria casa.

Assim, em sua configuração, o bairro é uma entidade dicotômica, paradoxal, uma vez que está entre o público, o desconhecido, o alheio, o fora, o longe (representados na imagem da cidade, do trabalho) e o privado, o familiar, o pessoal, o dentro, o perto (que a casa representa). É a via híbrida entre privado e público, limite que se atravessa corriqueiramente. Segundo Mayol (2011, p.40): “Pode-se portanto apreender o bairro como esta porção do espaço público em geral (anônimo, de todo mundo) em que se insinua pouco a pouco um *espaço privado particularizado* pelo fato do uso quase cotidiano desse espaço”.

1.2.2 Em torno da noção de “comunidade”

Por mais de uma vez, refere-se o termo “comunidade” nesta tese. Embora pareça ser uma palavra de compreensão imediata e repetidamente empregada, em especial pelos entrevistados na Restinga, demanda um pouco de reflexão e contextualização. Um aspecto

essencial no que se refere ao contexto das narrativas de tradição oral é justamente a importância da comunidade como elemento legitimador e perpetuador das histórias. Um “senso de comunidade” – ou seja, o relato de uma história vinculado a uma situação de grupo – parece sustentar boa parte dos registros audiovisuais. A situação histórica da Restinga, como a de muitas outras regiões, acaba aproximando as pessoas em torno de experiências comuns, o que tem repercussão em uma série de aspectos sociais. Interessa-nos aqui como isso interfere na motivação para narrar. Para tanto, são as considerações propostas por Zygmunt Bauman (2003) que nortearão essa reflexão.

Em primeiro lugar, lembra o autor que o termo “comunidade” sempre projeta a ideia de algo bom:

a comunidade é um lugar “cálido”, um lugar confortável e aconchegante. É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como uma lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado. Lá fora, na rua, toda sorte de perigo está à espreita; temos que estar alertas quando saímos, prestar atenção com quem falamos e a quem nos fala, estar de prontidão a cada minuto. (BAUMAN, 2003, p.7)

Assim, “comunidade” implica a segurança de pertencer a um espaço confiável, acolhedor, com o qual nos identificamos. Em oposição a ele, está o “lá fora” – lugar do desconhecido, do imprevisível e do disperso.

No caso da Restinga, propriamente, isso fica bem evidente. Por muitos moradores, ela é referida como “a comunidade”, um grupo coeso de pessoas que compartilha ideais, projetos, papéis. Isso gera, no entanto, uma falsa noção de harmonia e fraternidade. Como esperar que uma região que comporta tantas pessoas, com histórias de vida tão diferentes e interesses tão diversos, encontre pontos em comum suficientes para estabelecer uma unidade comunitária? Bastaria o simples desejo de união? Para Gilberto Velho (2003, p.97), as “sociedades complexas” parecem andar na contramão desses propósitos: “A complexidade e a heterogeneidade da sociedade moderna contemporânea têm como uma de suas características principais, justamente, a existência e a percepção de diferentes visões de mundo e estilos de vida”.

É o próprio Bauman (2003, p.22) quem esclarece: “Os contemporâneos em busca da comunidade estão condenados à sina de Tântalo; seu objetivo tende a escapar-lhes, e é seu esforço sério e dedicado que faz com que lhe escape”. Essa comunidade segura e idealizada não está acessível. E, na pós-modernidade, muitos fatores contribuem para essa falta de acesso. Um deles é o contato rápido com a informação, que agiliza a circulação de mensagens

e interfere no “entendimento comunitário” (BAUMAN, 2003, p.19) e na coesão. Outro elemento a ser referido são as discórdias internas, os conflitos gerados pelas naturais diferenças entre as pessoas. E, especificamente no caso de locais como a Restinga, com uma história de marginalização, de afastamento (territorial e social), o que ocorre é a negação do próprio vínculo com essa comunidade, no intuito de se libertar, talvez, de um estigma, de buscar a individualidade, em vez de se associar à Restinga e ao que ela representa.¹⁶

Entretanto, a idealização de pertencimento a uma comunidade constitui uma utopia, o que leva a uma intensa mobilização do indivíduo para obter a sensação de pertença, de fazer parte de algo, de integrar-se. Assim, essa noção de “lugar confortável e aconchegante” só é legítima porque associada a uma série de práticas sociais que buscam suprir o vazio do isolamento, garantindo, de certa forma, uma existência que mire os *projetos*¹⁷ (SCHUTZ, 1979; VELHO, 2003). Ao mesmo tempo em que se reconhecem os problemas do bairro, as dificuldades comuns, gera-se uma aproximação através desses elementos. É o que Bauman (2003, p.67) define como “comunidade-cabide”. São grupos unidos em torno de um aspecto comum, que pode ser um problema (Alcoólicos Anônimos, vítimas de violência doméstica, drogas), festividades (Carnaval, festas populares, jogos), encontros religiosos ou outros. Beleza já se articulou em vários desses grupos e dialoga com membros de vários deles, o que demonstra dois aspectos referidos por Bauman (2003): primeiro, a necessidade de pertencimento a uma comunidade e, segundo, a flexibilidade e a movência desses grupos. Com a mesma velocidade com que se articulam logo se desfazem.

A construção de vínculos apresenta dicotomias significativas para se pensar a organização das comunidades em sociedades pós-modernas. Assim como se percebe a impossibilidade de conquistar a segurança e a aceitabilidade plenas nesse tipo de organização, há uma forte propensão a buscar pontos comuns. É interessante, por exemplo, o paradoxo na atitude de alguns moradores: ao mesmo tempo em que criticam ações ocorridas no bairro (como violência, brigas, explorações), reagem exasperadamente quando ouvem essas mesmas críticas difundidas nos meios de comunicação. Ao mesmo tempo em que reconhecem as condições de violência no bairro, por exemplo, ofendem-se quando os jornais insistem em noticiar esses fatos.

¹⁶ Como já referido, certos moradores relatam casos de preconceito e rejeição por habitarem o bairro.

¹⁷ O termo *projetos* é aqui utilizado, no sentido referido por Gilberto Velho (2003), como conduta (individual ou social) organizada com uma finalidade específica.

Veja-se, a título de ilustração, a fala de Beleza no **Vídeo 1** (11 out. 2007), em que discute a imagem do “ser comunidade” para a própria comunidade e a referência ao “Ordinário Gaúcho”¹⁸. Refere os problemas do bairro, mas também menciona a responsabilidade compartilhada por aqueles que dividem o mesmo espaço, assim como a “criatividade de quem é da periferia”. Os projetos da comunidade também são mencionados, constituindo uma alternativa (interna) para amenizar os problemas que o governo e a sociedade não conseguem atender. Interessante também é referir como a sociedade parece ser percebida como externa/alheia à noção de comunidade, aquela sendo o outro, o de fora.

É verdade que a “sociedade” foi sempre uma entidade *imaginada*, nunca dada à experiência em sua totalidade; há não muito tempo, contudo, sua imagem era a de uma comunidade de “cuidados e compartilhamento”. [...] O amor frustrado acaba, na melhor das hipóteses, em indiferença, mas no mais das vezes em suspeição e ressentimento. Se a “sociedade” não satisfaz o desejo de um lar seguro, não é tanto por ser “abstrata” [...] mas pela recente traição ainda fresca na memória popular. Ela não cumpriu suas promessas; negou abertamente das mais vitais dela. (BAUMAN, 2003, p.101)

Diante de tais reflexões sobre os limites e as estratégias comunitárias, é notório o esforço individual para sentir-se parte de um grupo, identificar-se com pessoas que compartilham interesses afins. No entanto, isso não pode ocorrer plenamente em nossas “sociedades complexas”, em que há “a coexistência de diferentes estilos de vida e visões de mundo” (VELHO, 2003, p.14). A contribuição de Zygmunt Bauman (2003, p.48) é o reconhecimento de que:

nenhum agregado de seres humanos é sentido como “comunidade” a menos que seja “bem tecido” de biografias compartilhadas ao longo de uma história duradoura e uma expectativa ainda mais longa de interação frequente e intensa. É essa experiência que falta hoje em dia, e é sua ausência que é referida como “decadência”, “desaparecimento” ou “eclipse” da comunidade.

Essa tessitura de biografias pode ser evidenciada em culturas orais (como as descreve Walter Ong, 1998) ou, até mesmo, nas situações performáticas estudadas em textos medievais por Paul Zumthor (1993). A todos esses casos, sobrepõe-se a noção de tradição, que atua como elemento coesivo, totalizante, envolvente e perene.

Por maiores que fossem o intercâmbio e as influências sofridas, no passado as formas de cultura tendiam invariavelmente a regionalizar-se. O globo terrestre não era apreendido como unidade espacial e temporal. [...] Mas é justamente aquele relativo isolamento em que viviam as culturas tradicionais que garantia a unidade e a preservação de um estilo. Nos tempos modernos, verifica-se o contrário: pluralidade e internacionalização de estilos, num processo de renovação constante, que se pretende sempre surpreendente. (BORNHEIM, 1987, p.24-25)

¹⁸ Tratamento sarcástico dado ao jornal *Diário Gaúcho*.

Se essa experiência do coletivo, como refere Bauman, desapareceu, assim como desapareceram os “líderes locais de opinião” (BAUMAN, 2003, p.60), não desapareceu a vontade própria de participar dos processos sociais. No caso da Restinga, a configuração do bairro permite perceber que, ao contrário de muitos outros locais da cidade, os vizinhos se conhecem, sabem das vidas uns dos outros, conseguem definir a que grupo(s) pertencem. Existe ainda certo grau de vínculo. E há algumas hipóteses para tanto. Uma delas é o fato de os moradores, em sua maioria, terem passado por experiências semelhantes, em especial porque foram remanejados de outros pontos da cidade, compartilhando a sensação de descaso e insignificância diante das “políticas públicas” que os afastaram do centro. Outra é a grande procedência de pessoas oriundas do interior do Estado, onde, sabidamente, as organizações sociais são mais resistentes às modernidades, cultivando ainda certa intenção comunitária (é o caso de Beleza e vários dos entrevistados, justamente aqueles nos quais se nota maior intimidade com o contar histórias).

A iniciativa de desenvolver os projetos de pesquisa (previamente referidos) na Restinga não foi uma questão de escolha, foi, na verdade, uma atitude oportunista, no sentido de que a Universidade havia iniciado um projeto no local e alguns contatos foram criados, o que facilitou o acesso a um bairro da cidade, como pretendido. No entanto, logo se percebeu que seriam frutíferos os trabalhos, tendo em vista a constatação de que, na Restinga, como talvez em alguns outros poucos espaços urbanos da cidade, ainda persistia o interesse, de parte de alguns, em constituir, através de suas histórias individuais, uma memória do bairro, memória que era sua própria vida.

1.3 A Restinga que se conta

O que significa reconstruir o bairro através das memórias que se tem dele? Quais os efeitos que essa prática acarreta, tendo em vista a noção de “conveniência” desenvolvida por Mayol (2011, p.39), para quem esta representa “um compromisso pelo qual cada pessoa, renunciando à anarquia das pulsões individuais, contribui com sua cota para a vida coletiva, com o fito de retirar daí benefícios simbólicos necessariamente protelados”?

A contribuição fornecida por Beleza para o desenvolvimento do espaço coletivo é seu constante trabalho de tomada de consciência sobre o bairro, para que os outros vejam a

Restinga como um lugar no qual se desenvolvem reflexões sobre uma série de questões relevantes, para que seu bairro seja reconhecido como um espaço salutar, para que se perceba o equívoco de considerar os que lá moram como ignorantes ou ingênuos, como massa de manobra. Ao mesmo tempo, seu discurso volta-se para seu grupo, através de críticas àqueles que tudo querem, mas esperam passivos a solução de seus problemas. Ainda, e muito significativo, ao retomar a história do bairro, retoma a própria história de vida, revisita suas memórias e desenvolve a percepção de que sua constituição como sujeito é indissociável de sua relação com o bairro. Isso significa que, não só para Beleza, mas para todos os moradores, o sucesso ou a decadência do bairro acabará por definir o sucesso ou a decadência de si próprios.

Nota-se, por conta disso, uma divisão no bairro, definida por interesses, culturas e posturas diante do “social”. O pertencimento ou a afinidade com um desses grupos define um lugar e uma função no bairro. Há, entre outros, o grupo da escola de samba (e sua própria visão da Restinga); os grupos religiosos (e as tensões entre católicos, evangélicos e de religiões africanas); a comunidade escolar (cujo discurso é visto com muita cautela, já que emerge de professores que, em sua maioria, não moram no bairro); os comerciantes, entusiastas do crescimento do bairro, mas com tímida atuação; as mulheres, que não trabalham fora para cuidar dos filhos; os traficantes e seus apadrinhamentos, na tentativa de ganhar a confiança da comunidade. Enfim, um universo complexo se configura a partir da ideia de *ser* Restinga. Nota-se, inclusive, certa concorrência entre os grupos, com o intuito de ganhar maior visibilidade por sua atuação na comunidade, o que, na contraparte, causa invejas, retaliações e boicotes. Aqueles que, como Beleza, não se filiam a nenhum deles, mas têm um discurso a favor do trabalho conjunto, reconhecendo a força que o coletivo tem nas conquistas sociais, são percebidos, muitas vezes, como idealistas, visionários ou, até, “desocupados”, são desacreditados em muitos meios.¹⁹

Um exemplo dessas vinculações é a percepção de pertencimento que os moradores têm do lugar onde vivem. O mapa elaborado pela Prefeitura de Porto Alegre, associado aos dados demográficos, simplesmente desconsidera toda uma fração do bairro, que tem seus limites territoriais e, inclusive, deposita nessa organização interna uma marca de sua identidade. Nola Gamalho (2009) traçou um novo mapa do bairro (Figura 5), através de suas visitas e entrevistas.

¹⁹ A Figura 16 traz o desabafo de Beleza em relação a isso.

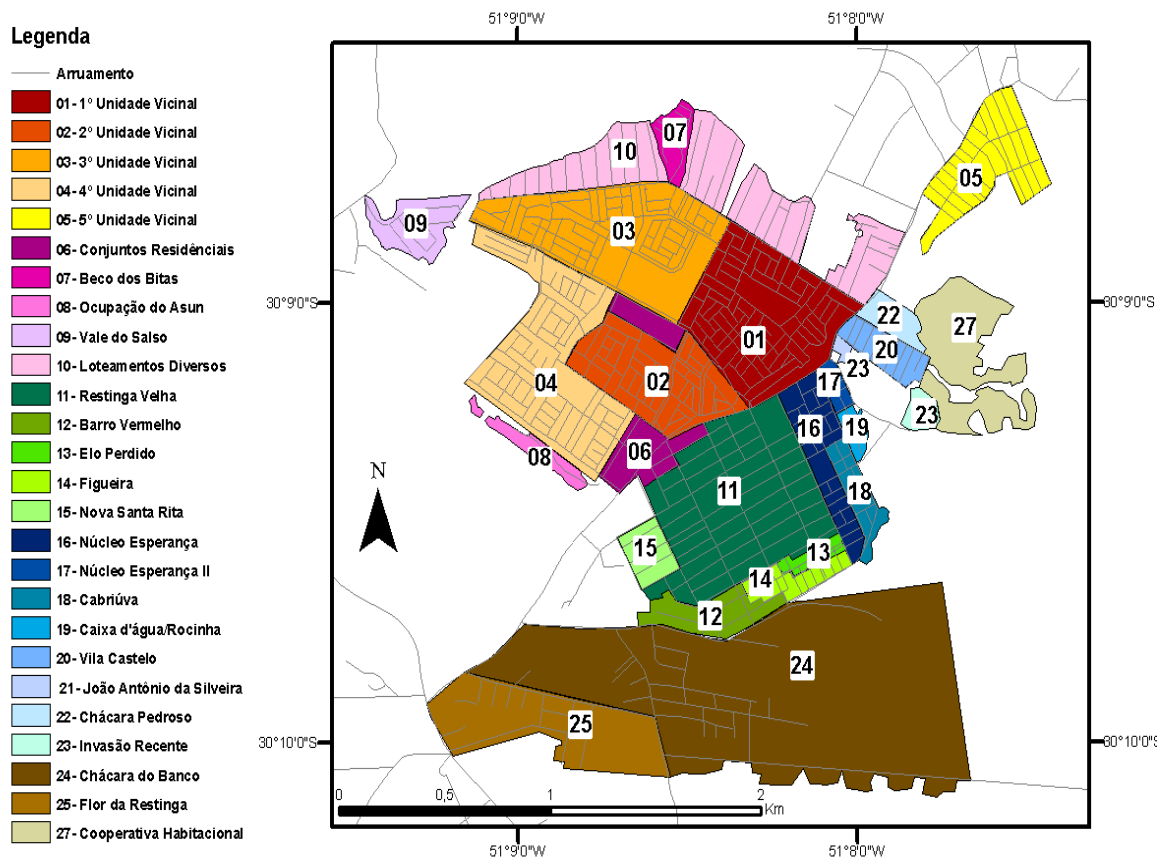


Figura 5 Mapa criado pela geógrafa Nola Gamalho (2009) reconstituindo os limites e as divisões do bairro a partir da denominação e dos limites informados pelos próprios moradores.



Figura 6 Interação da comunidade ao marcar no mapa com adesivos o lugar de pertencimento. (Exposição *A Via crucis da Restinga em 12 estações*, escola municipal Dolores Caldas, 20 nov. 2009).

Nele é possível identificar as divisões internas do bairro, conhecidas apenas por aqueles que convivem nesses espaços, designados pelos nomes dados pelos próprios moradores, os quais são carregados de simbologias (veja-se o caso de Elo Perdido e Rocinha). O mapa, originalmente concebido para a dissertação de Mestrado da referida autora, faz parte da exposição *A Via crucis da Restinga em 12 estações* (descrita em detalhes adiante, Seção 1.4.4). É interessante perceber a surpresa dos moradores ao verem que o *seu* local está designado no mapa. Como a exposição é interativa, o público é convidado a marcar no mapa onde fica sua habitação, a de seus familiares, a escola (Figura 6).

Surpreendentemente, muitos moradores não conseguem se localizar. É provável que isso decorra da segmentação que costuma ocorrer entre a sua comunidade e um conjunto maior, que é o bairro. Em outras palavras, para um morador do Elo Perdido, por exemplo, a Restinga é o Elo Perdido. A representação colorida e atraente do mapa pode chamar sua atenção para o fato de que o bairro seja uma unidade maior, à qual ele pertence, como membro importante. Com tais práticas, procura-se evidenciar essas questões de moradia e pertencimento, bem como fazer refletir sobre o papel que tais questões ocupam em seu dia a dia e sobre seus prováveis efeitos.

Em síntese, a construção simbólica e afetiva do bairro, a história de uma vida toda passada no mesmo lugar, a proximidade entre os vizinhos, são aspectos característicos da Restinga (ainda que não exclusivos), mas com implicações importantes para este trabalho. É nesse espaço de afinidades e confrontos que surgem a disponibilidade para o diálogo, a recepção franca e o tempo para a pausa e as histórias, enquanto a cidade, ao longe, segue seu ritmo.

1.4 Pesquisa participante: os alcances de um projeto

Esta seção destina-se a apresentar como foi a integração do grupo de pesquisa no bairro, os processos de construção do conhecimento e, ainda, a natural influência exercida pelos vínculos estabelecidos com a “comunidade”. Uma pesquisa atuante – como é a que tem envolvido as incursões na Restinga – resulta em ganhos para o aprimoramento do conhecimento acadêmico (mediante as articulações teóricas e o exercício de práticas metodológicas multidisciplinares). Todavia, sobressaem os ganhos pessoais. A experiência

proporcionada por tal envolvimento produz uma satisfação diferente daquela de simplesmente elaborar um texto sobre um objeto distante, passivo, à mercê das considerações de um pesquisador. O diálogo com os moradores representa momentos de interação e reflexão valiosos, a ponto de eles próprios questionarem algumas de nossas práticas, sugerirem, proporem outros caminhos, novos olhares.

A inserção do grupo de pesquisa no bairro se deu através de um projeto de extensão universitária. Para os moradores, isso era visto como mais uma tentativa de intervenção rasa e ineficiente por parte das instituições governamentais. Com o estreitamento dos contatos e o interesse da professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, na época (2006) integrante da Comissão Coordenadora do Programa Convivências²⁰ da UFRGS, em ouvir as histórias, os laços foram sendo aprofundados. Aos poucos, fomos inseridos no espaço público-privado do bairro, rompendo as distâncias que o rótulo de “pesquisadores” nos impunha. Em uma espécie de ritual iniciático, fomos sendo introduzidos em espaços da comunidade. Percorremos pontualmente a casa de moradores, tanto na Restinga Nova (de uma ativa promotora legal popular²¹) como na Velha (de uma avó que cuidava, em uma casa precária, sem divisões internas, do filho mais novo e de uma neta, cujo pai era drogado e estava preso). Por um tempo, realizamos conversas na Escola de Samba União da Tinga (surgida a partir de um racha no Estado Maior da Restinga, referência no carnaval da cidade), em que participaram um diretor da escola e um educador popular responsável por um projeto vinculado ao atletismo. Conversamos, ainda, com professores e instrutores no Centro de Comunidade Vila Restinga (CECORES), local em que Beleza trabalhou anos atrás na profissionalização de jovens. Nessa deambulação, fomos sempre guiados pela força inspiradora de Beleza, incansável articulador dos diálogos entre a academia e os moradores. Esses contatos (e a afirmação do “pacto” já referido) nos aproximaram cada vez mais do espaço privado, que é a casa, lugar da maior subjetividade, onde as memórias afloram motivadas pelas lembranças (Capítulo 4).

²⁰ Projeto de extensão que visa à integração multidisciplinar entre o saber acadêmico e o saber popular, promovendo a aproximação com a comunidade através de projetos desenvolvidos por alunos de graduação nos bairros. Na ocasião, o bairro Restinga havia sido escolhido como uma das áreas de atuação deste projeto de extensão.

²¹ Promotor Legal Popular é o título recebido por aqueles que participaram de cursos de capacitação para conscientizar acerca de seus direitos, em especial no que se refere às mulheres e à Lei Maria da Penha. É uma iniciativa que foi desenvolvida em 12 cidades do país, contando com o apoio do Ministério Público, de prefeituras e de órgãos afins. O projeto capacita moradores das periferias para atuar na orientação da comunidade.

Nos muitos encontros que tivemos na Restinga, tendo sido consolidada uma aliança que conferiu maior liberdade e conforto ao contar, percebeu-se o quanto nossa presença se refletia nas histórias. A principal interferência é a presença física de um grupo de pessoas que não fazem parte do convívio regular do bairro, uma ocupação concreta do espaço do outro. Esta é marcada também pela instalação de uma câmera, uma intrusa que se impõe. Imersos nesse contexto, inicia-se uma conversa que, muito brevemente, acaba culminando em um monólogo, com as atenções voltadas para Beleza. Eventualmente, um ou outro faz um comentário ou pergunta, condição que ele aproveita para inserir outros elementos em sua narrativa.

Enquanto ele fala, anotamos. Enquanto ele espera nosso olhar assertivo, este, contraditoriamente, foca o papel. De fato, as discussões em torno dessa posição surtiram reflexões no grupo: como podemos construir uma pesquisa sobre corpo e voz se a necessidade de escrevermos, de fixar no papel (necessidade esta muito mais associada à nossa tradição escrita do que a uma real demanda), sobrepõe-se à capacidade de assimilação pela escuta atenta? Teme-se a traição pela memória.

Elinor Ochs e Lisa Capps (2001, p.2, tradução nossa) afirmam que: “A diferença entre contar uma história ao outro e contar uma história com o outro é um ponto importante”²². Em vários momentos, referiu-se a característica constituinte deste trabalho: a parceria. Ao recontextualizar e reenquadrar as histórias para além de seus momentos de enunciação, ao tornar matéria de pesquisa uma história que surgiu no espaço privado, atua-se sobre elas. Tal prática demanda apropriação de algo que não nos pertence, mas que nos foi confiado, cedido.

Ao mesmo tempo em que nossa presença domina o espaço, Beleza, em muitos momentos, oscila entre um contar direcionado para a câmara, adotando um outro como interlocutor, e um contar para si, absorto que fica nas próprias lembranças. Em certos momentos, fala como se estivesse antevendo aqueles aos quais sabe que os vídeos irão chegar: crianças, pais, diretores das escolas, Universidade, porque sabe que alguns vídeos serão editados e transformados em DVDs (Seção 1.4.3). Em outros, tem-se a impressão de que ficamos invisíveis diante de seus olhos, porque o tempo da memória o absorve.

Somos, muitas vezes, tomados pelo prazer das visitas, pelas conversas na roda de chimarrão, pelos causos. Emocionamo-nos com os relatos, com as lições de vida. Sentimo-

²² “The difference between telling a story to another and telling a story *with* another is an important one.”

nos, muitas vezes, impotentes e inertes diante das necessidades do bairro, das grandes demandas. E isso é previsível, porque o interesse de trabalho são as histórias. Estas têm uma presença tão impactante a ponto de os próprios pesquisadores serem tocados por seus efeitos, de se esquecerem, muitas vezes, que são observadores externos (e “isentos”!?) e serem atraídos para o espaço mágico da contação de histórias.

Por tais questões, este trabalho tece-se através do que a própria coordenadora (TETTAMANZY, 2010) define como “poética da intervenção”, um trabalho cooperativo, um saber que vai se construindo pelo apagamento das distâncias entre o nós (academia) e o eles (moradores). É evidente que, para as histórias emergirem em um universo do cotidiano, no espaço privado que é a casa, deve-se criar entre os pesquisadores e o grupo um estreito vínculo. E isso foi conseguido ao longo dos anos de pesquisa, com as constantes visitas e interações. Todavia, o ponto central para que se consolidassem as relações foi a aceitação de uma espécie de pacto, já mencionado: o comprometimento, da parte da Universidade²³, em mediar o acesso dos moradores a instituições do bairro (em especial às escolas), cômicos de que, para muitos, só tem valor o saber institucionalizado. O saber local é depreciado, desprezado. Ou seja, está-se diante de uma demanda legítima. Alguns desses moradores reclamam o direito de falar por si mesmos. É preocupação constante do grupo de pesquisa evitar que o discurso acadêmico se sobreponha ao discurso local, uma vez que consideramos essencial o trabalho ocorrer em parceria. O trecho a seguir ilustra de modo bastante convincente essa preocupação e os efeitos de se silenciar a voz do outro:

Para entender um pouco melhor essa proposição, imaginem que apresento a vocês um vídeo dos que venho produzindo desde 2006 na casa de um morador da Restinga, bairro da periferia de Porto Alegre, como parte de minha pesquisa com narrativas orais. Vocês verão ali, com pequenas variações, pessoas sentadas conversando. Olhando mais de perto a cena, observarão, possivelmente, que um certo senhor grisalho tende a concentrar o foco da lente, falando com o corpo todo e até se levantando para “interpretar” certas falas. Junto a outros moradores (dois ou três) e alguns alunos, também me encontro sentada. Agora imaginem minha voz comentando em *off* as imagens sem som de modo que, em nenhum momento, vocês podem ter acesso direto ao que está por trás dos gestos, vozes e expressões apenas indiciados pelas imagens mudas. Impedidos de ouvir o que ali se diz, minha fala, como um ruído, incomoda. Autoritária, ela se impõe à cena e, ainda pior, ao vivido.

A superposição imaginária de minha voz sobre as imagens do vídeo explicita a situação perturbadora que experimento sempre que preciso transformar em produção acadêmica a já longa experiência de escuta dessas histórias e de compartilhamento de experiências com esse grupo social. (TETTAMANZY, 2010, p.11)

²³ Universidade aqui conforme o sentido e o valor atribuídos pelos moradores, como uma instituição que dispõe de autoridade própria, representada pelo “diploma”, como é referido no **Vídeo 2**.

O que se pretendeu evitar, tanto quanto possível, foi o apagamento da voz local. No entanto, sabe-se que é inevitável qualquer imparcialidade. É nossa a organização desse material, a condução dos projetos, a delimitação de seu alcance. Da mesma maneira, é minha a seleção das imagens a analisar aqui, a atribuição de significados. O caminho escolhido foi o de mediar essas tensões entre o discurso dos moradores e o discurso dos pesquisadores através do diálogo, da análise coletiva dos vídeos e dos sentidos produzidos a partir deles. Buscou-se trazer para a pesquisa um pouco da percepção que os próprios moradores (em especial o Beleza) tiveram em relação aos vídeos e ao tratamento dado a estes (mediante reuniões e relatos de nossas práticas). Reconhece-se, no entanto, a limitação desse processo, pois é no âmbito acadêmico, predominantemente, que circulam os resultados desse trabalho.

Nas descrições a seguir, percebe-se a sobreposição de vozes. O discurso local e o discurso acadêmico, em muitos momentos, imbricam-se, constituindo um discurso comum, motivado pelo reconhecimento de que as práticas sociais na Restinga precisam adquirir maior circularidade, para que a visão que os moradores têm do bairro seja relativizada, para que este seja visto em suas muitas possibilidades. Por um lado, valemo-nos desses contatos para atingir nossos propósitos acadêmicos de coletar as histórias; por outro, representamos uma via de acesso a espaços do bairro que até então desconsideravam a voz local como provável em termos de divulgação de conhecimento e expressão do saber. Um projeto de pesquisa que nos possibilita atuar na sociedade enquanto desenvolvemos o conhecimento acadêmico é, de muitos modos, propulsor.

1.4.1 As filmagens

Foi referido, na introdução deste trabalho, o fato de que o contato com a Restinga tinha como propósito inicial coletar histórias (lendas urbanas) sobre fantasmas, assombrações, enfim, todo tipo de narrativa fantástica que acreditávamos poder ser analisadas, em sua *performance*, tendo a cidade como espaço de produção.²⁴ Assim, desde o início, esperava-se captar em vídeo o momento da contação. Assumimos, tal como Devos e Rocha (2009, p.107), o pressuposto de que o registro das imagens compõe “crônicas etnográficas”, uma vez que

²⁴ No caso específico do meu interesse de pesquisa, pretendia buscar na Restinga o mesmo conjunto de histórias sobre eventos extraordinários (lobisomens, feitiçaria, assombração) que Nei Clara de Lima (2003) pesquisou em Goiás.

“situam o espectador em determinado contexto, apresentam uma narrativa, revelam determinados significados relacionados a certos grupos urbanos e certas dinâmicas culturais”.

A princípio, houve uma frustração, no sentido de que não encontramos as histórias que prevíamos. Em seu lugar, deparamo-nos com uma riqueza muito grande de histórias de vida, com grande potencial poético. Percebemos também que uma entrevista direcionada não funcionaria. Em momentos específicos, na ânsia de obter respostas e com o despreparo etnográfico natural aos alunos de Letras, solicitávamos uma daquelas histórias de fantasmas, pedido que era totalmente ignorado. Assim, empregam-se aqui os termos “entrevista” e “entrevistados” da mesma forma que os etnógrafos os empregam, em uma acepção aberta de interação comunicativa, não em um sentido de perguntas-respostas estruturadas.

Em relação à constituição dos encontros, estes se concentraram na casa do Beleza, do qual participavam – com variações – sua esposa, Leonor, Jandira Consuelo Brito, Alex Pacheco e Marco Antônio de Almeida (Maragato). Roberto dos Santos (Santinho) e José Ventura são moradores cuja presença não é regular. O grupo de pesquisa, carinhosamente apelidado de “o pessoal da UFRGS”, era composto pela orientadora do projeto e mais três ou quatro alunos (graduação e pós-graduação), ou tantos quantos o carro da professora comportasse. Eram cerca de três horas que transcorriam de acordo com a informalidade que emerge no contato natural de pessoas que se reúnem para discutir os mais variados temas: desde a vizinha que estava doente às políticas públicas do Ministério da Educação. Havia chimarrão, café, pipoca, biscoitos, um ou outro vizinho que batia à porta, um vendedor, um telefonema, tudo registrado em vídeo (Figura 7).

Quanto à “estrutura tecnológica”, esta era relativamente precária. Um dos participantes (Felipe Grüne Ewald) dispunha de uma filmadora analógica.²⁵ A fita (!) tinha duração muito inferior ao tempo em que transcorriam os encontros. Os registros de muitas das histórias foram interrompidos justamente em pontos de tensão. Daí a importância dos diários de campo, que complementavam as imagens, ou as substituíam. Mais tarde, o orçamento do projeto possibilitou a compra de um equipamento mais moderno (digital). A escassez de recursos levou à produção de vídeos com qualidade de som e imagem prejudicada, o que foi um infortúnio para o posterior trabalho com as edições dos vídeos, ainda que o aspecto artesanal fosse um dos propósitos. Não se pretendia fazer vídeos com qualidade profissional.

²⁵ Felipe tem todos os créditos pela captação das imagens e das fotografias utilizadas nesta tese.



Figura 7 Registro fotográfico dos encontros com os moradores na casa de Beleza (centro). À direita, Alex Pacheco. Note-se que a professora Ana Lúcia Tettamanzy escreve enquanto Beleza fala.

Ao todo, são cerca de 30 horas de gravação não editada, que serão a base para o material apresentado aqui. Esse material foi organizado em CDs por data. Cada encontro corresponde a um CD com cerca de duas horas de gravação. Os vídeos utilizados nesta tese são recortes desse material que se adéquam (por questões temáticas, estruturais ou ambas) aos objetivos de análise aqui explicitados. A partir deles é possível perceber que a filmagem e a seleção de imagens, com a determinação dos pontos de corte e a seleção de temas, são as marcas da intervenção dos pesquisadores, uma vez que se considera a participação destes como coautores dessas narrativas.

Narramos histórias vividas quando produzimos descrições etnográficas e, com isso, nós as perpetuamos seja por meio da escrita, de fotografias, de vídeos ou de filmes. (ROCHA; ECKERT, 2005, p.52)

Defende-se, nesta tese, a importância de trabalhar com vídeos, uma vez que se busca problematizar a *performance*, e não somente o texto. Qualquer reprodução escrita (mesmo com indicadores e comentários) não conseguiria reproduzir tudo aquilo de que o vídeo é capaz (gestos, pausas, sobreposições, cortes), ainda que, como já referido na introdução, nenhum meio será capaz de apreender a *performance* em sua completude. No entanto, essa escolha metodológica apresenta, também, seus desafios, pois nenhum tipo de tecnologia consegue recuperar tudo o que acontece no momento da enunciação.

O olhar sobre as situações narrativas compreende quatro momentos: em primeiro lugar, a presença dos pesquisadores no ato da gravação²⁶; em segundo, o próprio vídeo, que enquadra o olhar, seleciona imagens, movimentos; em terceiro, os diários de campo, que são anotações e impressões registradas por escrito acerca do que se viu; por fim, a decupagem e a transcrição dos vídeos, também estas formas de “ler” e selecionar, do vivido, aquilo que será registrado: “a forma final da transcrição ainda mantém a continuidade da narrativa oral na continuidade da escrita – uma imagem que se desdobra em outra, uma estória que continua na outra” (DEVOS; ROCHA, 2009, p.112).

1.4.2 Nossas narrativas – decupagens e transcrições

Os vídeos foram constantemente assistidos pelos componentes do grupo de pesquisa, com finalidades diversas, dependendo das tarefas de cada um ou de seus propósitos de pesquisa²⁷. Conforme iam sendo obtidos e armazenados, houve a necessidade de catalogá-los. O critério escolhido para tanto foi organizá-los por data de filmagem. Também se constatou a necessidade de elaborar-se uma espécie de índice, contendo os nomes dos participantes da filmagem, os assuntos, frases de destaque, impressões. Isso facilitaria a pesquisa de um tema ou personagem. Tal atividade recebeu o nome de *decupagem*²⁸. A tarefa foi distribuída entre os membros do grupo. No entanto, concluído o trabalho, percebeu-se que existiam grandes divergências entre os pesquisadores quanto aos critérios de elaboração desse índice. Uns deixavam de mencionar determinado conteúdo, que, para outros, era tido como essencial. Desse modo, as decupagens atenderam parcialmente às necessidades de busca de informações sobre os vídeos, funcionando apenas como descrições genéricas destes.

Nenhum dos encontros registrados em vídeo foi transcrito na íntegra. Cada pesquisador, ao produzir seus textos, transcreve os excertos que pretende analisar. A transcrição é um procedimento importante porque permite um olhar mais direcionado ao texto e às estratégias de produção usadas em sua elaboração. Como consenso no grupo, a escrita

²⁶ Em boa parte dessas gravações estive presente.

²⁷ Por exemplo, eu abordo as intervenções do Beleza, enquanto outros atêm-se ao Maragato, ou buscam analisar os desdobramentos de determinado assunto ao longo de um período.

²⁸ Na teoria do cinema, a *decupagem* apresenta toda a estrutura do filme, o detalhamento que orienta o diretor na criação da cena (foco da câmera, luz, espaço, cortes, entre outros), os planos e as sequências (AUMONT; MARIE, 2003, p.71). No caso de nossa pesquisa, ainda que se tenha optado pelo mesmo termo, trata-se de uma ferramenta menos detalhista, que não descreve a imagem, mas indica temas e situações diversas que pareceram interessantes ao pesquisador que fez o registro. Daí a grande variação nas decupagens.

dos vídeos é feita seguindo critérios específicos: faz-se a transcrição literal das palavras, indicando as marcas de hesitações, interrupção brusca da fala, risos, sobreposições, repetições, tendo como objetivo registrar a sequência narrativa de modo a manter o estilo de quem a produz e contribuir para a compreensão do conteúdo ao qual se faz referência. O texto escrito atua como auxiliar, já que a poética não está somente no texto, mas na obra, como um todo. Portanto, é um recurso complementar. Como, neste trabalho, remete-se ao vídeo (que acompanha o texto da tese), nem sempre se julgou necessário fazer transcrições.

É imperativo destacar a supremacia da voz neste trabalho, seja como objeto de análise, seja como opção metodológica. Entretanto, e paradoxalmente, a escrita constitui uma segunda opção, acessória, ainda que necessária em determinados momentos. Complementarmente, são utilizadas informações que procedem de anotações (uma espécie de “diário de campo”) sobre as situações nas quais se produziram certos vídeos (mas principalmente para registrar na escrita o que não foi possível fazê-lo em vídeo, em especial pela interrupção das filmagens em decorrência do final das fitas).

É interessante quando observamos que o diário de campo e a descrição etnográfica são considerados instrumentos de pesquisa empregados pelo antropólogo para “domesticar” o dado empírico, sendo a escrita, nesse processo, elemento importante de resgate da interação social vivida pelo pesquisador com a comunidade investigada. (ROCHA; ECKERT, 2005, p.38)

Questões podem ser levantadas a partir disso. A primeira delas (da qual tentamos nos desvincular) é tratar o texto oral apenas pelo viés das transcrições, ou seja, ler a transcrição da narrativa em substituição à ação performática. Outro ponto a ser pensado é o quanto as nossas transcrições (que não seguem fielmente as convenções da análise da conversação, constituindo apenas um recurso esclarecedor do que se está ouvindo) são fiéis ao evento narrativo. Estas representam, na verdade, uma tradução (para o contexto escrito) de uma produção oral, com todas as limitações que isso representa. Não são, de forma alguma, o correspondente escrito do que foi registrado em vídeo, tendo em vista que se referem a somente uma parte (texto) do conjunto do objeto analisado.

Com a certeza de que só a transcrição não seria capaz de apresentar a situação performática, fez-se o cotejo dos vídeos com as transcrições, sob o apoio eventual dos diários de campo (anotações/impressões dos pesquisadores), possibilitando uma apreensão mais satisfatória da *performance*.

A controvérsia entre autenticidade e a fidedignidade do texto escrito pelo antropólogo em face da tradição oral do falante nativo, sob o pano de fundo do debate em torno das relações de poder que subjazem ao fluxo da interação do antropólogo com a cultura que está sendo investigada, é aqui uma provocação para todos nós que estamos preocupados com a construção do encontro etnográfico durante o trabalho de campo, ou, logo após, com a autoridade etnográfica durante o processo de escritura dos resultados de nossas pesquisas. Referimo-nos aqui, em particular, à preocupação com a fixação escrita do discurso narrado e/ou texto oral nativo enunciado e os riscos de sua descontextualização no momento em que o antropólogo, ao transcrevê-los, separa a fala nativa das “províncias de significado” e dos “códigos de emoções” (Velho, 1979) aos quais faz alusão na vida cotidiana dos indivíduos e/ou grupos sociais investigados. (ROCHA; ECKERT, 2005, p.44)

O trabalho foi construído a partir do pressuposto de que nossa atuação é intervencionista. O pesquisador, aqui, é considerado como narrador, ao selecionar, delimitar e recontextualizar as narrativas. Todo o processo de trabalho com os vídeos levou a uma série de reflexões sobre nossas práticas, o que nos fez buscar, na Antropologia Social, orientações metodológicas para aprender a lidar com um objeto tão fluido quanto as narrativas orais em contextos de enunciação.

1.4.3 Produção dos DVDs

A partir do acervo de filmagens, no ano de 2008, propôs-se a Beleza, Alex e Maragato uma parceria na produção e edição de vídeos, os quais pudessem ser distribuídos nas escolas e servissem à problematização de questões acerca do bairro, uma motivação a um trabalho diferenciado em sala de aula. Como o conteúdo dos vídeos era composto por muitos depoimentos sobre o bairro, percebeu-se que isso seria o mote para construir filmes curtos que tivessem a função de fazer refletir sobre as representações que se têm ou que se querem do bairro.

A etapa inicial consistiu em elaborar um esquema do vídeo a partir das ideias e dos assuntos escolhidos. O primeiro DVD tinha o propósito de apresentar a Restinga como um espaço de criatividade e produção intelectual. Feitas as delimitações e escolhas de cenas, foram definidos textos, músicas e efeitos que comporiam as imagens. Em um momento posterior, o grupo de pesquisa, na Universidade, fez a edição, processo de grande morosidade e que exigia habilidade precisa (o que também demandou a apropriação de técnicas e

linguagens computacionais). Pronta a edição, elaborou-se uma ficha técnica de cada um, com os títulos dos vídeos, breve descrição de conteúdo e duração.²⁹

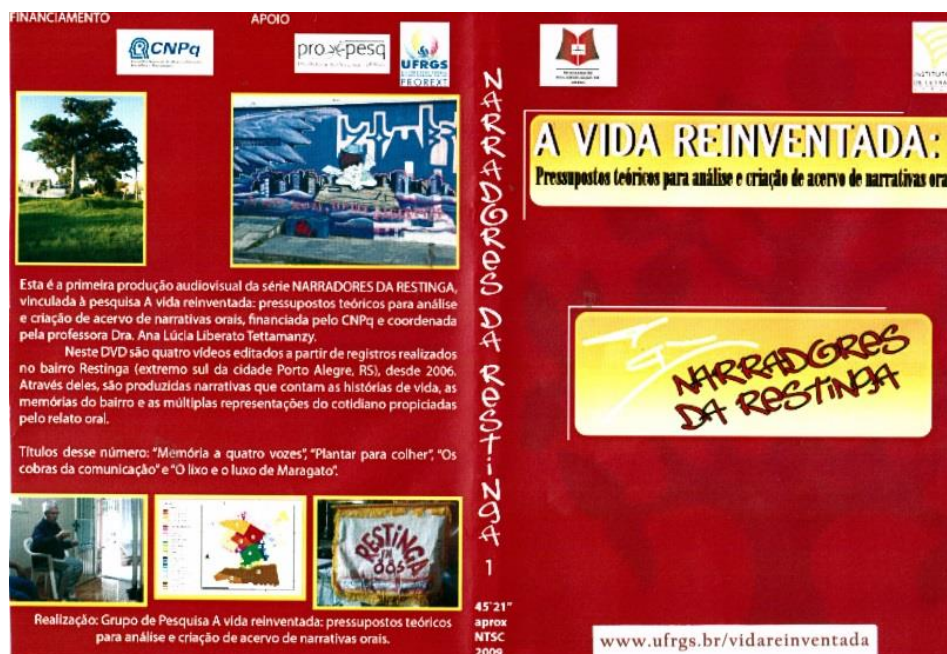


Figura 8 Capa do primeiro DVD editado com a colaboração dos moradores da Restinga (2008).

Produziram-se, até esta data, dois DVDs sob o título *Narradores da Restinga* (Figura 8). O primeiro deles contém quatro vídeos (em torno de 12 minutos cada):

1. *Memória a quatro vozes* – apresenta nossos quatro principais interlocutores (Beleza, Maragato, Jandira e Alex), cada qual sendo descrito mediante suas produções artísticas, práticas sociais e depoimentos.
2. *Plantar para colher* – vídeo que chama a atenção para as práticas culturais e artísticas do bairro (escola de samba, esculturas) e para os protagonistas de estórias e histórias. Mostra os moradores Beleza, Alex, Jandira, Borel e Santinho falando sobre as experiências estéticas no bairro.
3. *Os cobras da comunicação* – destacando o papel da comunicação no bairro, em especial a rádio comunitária. O caso da rádio é bastante interessante. Esta foi tirada do ar pela ANATEL³⁰, mas, no tempo em que esteve funcionando (1999-2004), era sucesso entre os

²⁹ Em 2012, a aluna de graduação Laura Regina dos Santos dela Valle, membro do grupo de pesquisa, elaborou a monografia intitulada *Narrativas orais da Restinga: duas faces de autoria*, em que apresenta como se deu o processo de edição e produção colaborativa desses vídeos.

³⁰ A Agência Nacional de Telecomunicações (ANATEL), como responsável pela regulamentação da radiofusão, desde 1998, exerce intensa fiscalização em rádios comunitárias, interrompendo o funcionamento daquelas que não estiverem devidamente legalizadas e adequadas aos padrões exigidos, como foi o caso da Rádio Comunitária da Restinga.

moradores. Os programas, para além de entretenimento, constituíam-se em uma voz da comunidade, um espaço para o exercício da cidadania. Alex e Beleza atuaram de modo intenso nesse projeto.

4. *O lixo e o luxo de Maragato* – filmado e editado pelo próprio Maragato, revela a situação do lixo no bairro e destaca exemplos positivos dos trabalhos com reciclagem. Maragato trabalha recolhendo material para ser reciclado. Através de seu olhar crítico, mostra o descaso dos moradores com o lixo, entrevista pessoas que “vivem do lixo”, ou seja, que dependem do dinheiro obtido pela venda de material reciclado, assim como apresenta alternativas de reaproveitamento daquilo que, para muitos, é considerado dispensável. Também fica evidente neste vídeo a autoafirmação do próprio Maragato ao moldar a narrativa fílmica.

A edição *Narradores da Restinga 2* (30 minutos) contemplou a exposição *A Via crucis da Restinga em 12 estações* (descrita a seguir), seu processo de elaboração, exposição e repercussão. Contém depoimentos dos participantes da exposição, com suas impressões sobre a dinâmica do evento e memórias sobre o bairro suscitadas pelas imagens. Seu propósito era reunir todas as etapas da exposição, desde sua concepção até os possíveis retornos desse projeto. Era um meio de consolidar a iniciativa de compartilhar as memórias do bairro, de fazer os jovens moradores experienciarem (de maneira estética) o passado do bairro. Contudo, surpreende o fato de que os adultos (pais, professores e funcionários das escolas) sensibilizaram-se ao lembrar esse passado (coletivo e pessoal) e quiseram deixar seus depoimentos registrados em vídeo.

Os DVDs foram distribuídos em escolas e bibliotecas e estão disponíveis em versão digital no *site* da biblioteca da UFRGS³¹. No processo de divulgação destes e exposição da *Via crucis* nas escolas, ressaltava-se aos responsáveis dessas instituições que houvesse algum tipo de planejamento que visasse ao trabalho desses vídeos com os alunos (nas aulas de Língua Portuguesa, História ou outra disciplina), a fim de que se fomentasse a discussão sobre os temas aí referidos e se exercitasse o espírito crítico dos alunos. No entanto, não obtivemos dados sobre o resultado desses possíveis trabalhos, mas se espera que possam render seus frutos como uma ferramenta de motivação ao debate.

³¹ www.sabi.ufrgs.br.

1.4.4 Exposição A Via crucis da Restinga em 12 estações

A ideia da exposição partiu dos moradores Maragato e Beleza e foi por eles idealizada. Nota-se que a escolha do título (proposta por eles) denota os anos de luta no bairro como um martírio, uma trajetória cheia de contratempos rumo a um futuro incerto. Como donos de uma memória peculiar, encarregaram-se de selecionar os fatos mais marcantes da história do bairro. O objetivo era reunir objetos, imagens e textos que fossem capazes de expressar, em conjunto, uma visão positiva do bairro para os próprios moradores. Isso era importante (e uma demanda dos moradores) porque parecia que a visão negativa e estereotipada do bairro e dos moradores predominava. Buscou-se lembrar os moradores das conquistas e dos episódios que eram motivo de orgulho. Os visitantes foram convidados a refletir sobre uma questão inicial: “Você conhece a Restinga?”. As 12 estações são brevemente apresentadas adiante (Figura 9).



Figura 9 Registro fotográfico da exposição *A via crucis da Restinga em 12 estações* (Escola Municipal Dolores Caldas, 20 nov. 2009).

Estação I – A fundação: conta como foi historicamente a ocupação do bairro.

Estação II – A Ilhota: mostra os avanços obtidos, o passado e o futuro, referindo o preconceito inicial em relação aos seus fundadores e os seus descendentes que hoje têm formação universitária e continuam atuando no bairro. Faz referência à transposição dos moradores da Ilhota para a Restinga.

Estação III – A guerrilha dos ônibus: retrata as dificuldades enfrentadas pelos moradores que dispunham de um sistema de transporte público insuficiente, com apenas um ônibus que saía de manhã cedo para o centro (apelidado pelos moradores de “arca de Noé” e “navio negreiro”).

Estação IV – As várias Restingas: através do mapa criado pela geógrafa Nola Gamalho, é representada outra concepção do espaço. Os participantes da exposição são convidados a marcar, no mapa, o lugar ao qual pertencem (ver Figura 6).

Estação V – As crianças e a educação: apresenta as opções que a comunidade oferece às crianças (esportes, oficinas, campeonatos) e seus idealizadores.

Estação VI – As visões sobre a arte: mostra as obras de arte produzidas pelo comunidade e chama a atenção para a importância de envolver-se nesse tipo de prática.

Estação VII – A poesia do Alex: apresenta o poeta Alex, através de suas poesias e depoimentos.

Estação VIII – A poesia da Jandira: apresenta a poeta Jandira, através de suas poesias e depoimentos.

Estação IX – Rádio comunitária: refere os alcances que obteve a rádio, com fotos e textos da época em que estava no ar.

Estação X – Maragato, o oficineiro cibernético: apresenta Maragato, um grande apreciador do universo digital. Mesmo com muitas dificuldades financeiras e pessoais, encontra tempo para ir às escolas e dar oficinas de informática. Na Figura 10, uma tirinha criada por ele e que tem como personagens uma das alunas pesquisadoras (Laura) e a professora Ana Lúcia.



Figura 10 Tirinha criada por Maragato em homenagem à aluna Laura e à professora Ana Lúcia.

Estação XI – O espaço urbano: traz imagens dos espaços públicos do bairro, da paisagem, das casas.

Estação XII – Você decide: a última estação é um convite para refletir sobre a visão construída sobre o bairro, sobre as pré-concepções em relação a ele.

Conjuntamente, produziram-se maquetes, *banners* e instalações (Figura 11). Foi uma experiência interessante, porque o grupo de pesquisadores estava sob a tutela dos moradores, processo que inverte a lógica de hierarquia tradicional, que tem no sujeito de pesquisa, na verdade, um objeto.

A exposição era itinerante. Percorreu as escolas do bairro, atingindo alunos de todas as idades, professores, pais e moradores em geral. Mediante divulgação prévia e combinação com a direção, instalávamos a exposição, e os professores organizavam as turmas para as visitas. Algumas exposições ocorreram dentro do projeto Escola Aberta, aos sábados, quando, em tese, a escola fica à disposição da comunidade e dispõe de atividades diversas (o que nem sempre acontecia). A adesão foi variável. Muitos professores não divulgaram o evento, não fizeram questão de interagir. Entre os membros da comunidade que participaram, muitos se emocionaram relembando o passado. Contribuíram com depoimentos bastante proveitosos.



Figura 11 Momento de trabalho coletivo na produção da maquete do bairro (esquerda) e o “produto” desse esforço transformado em exposição (direita).

O potencial desse projeto é muito grande. Sob a visão dos próprios moradores, a comunidade descobre ou revive uma Restinga do passado e dimensiona suas potencialidades atuais e futuras. Acreditamos que práticas como essa, que contam com o apoio da comunidade escolar, contribuem para a formação de cidadãos críticos, valorizam a memória como depositária das histórias do bairro e relativizam os discursos autoritários, dando voz àqueles que, muitas vezes, não são reconhecidos como capazes de produzir conhecimento. Uma das principais conquistas talvez tenha sido a legitimação, por parte dos moradores, da autoridade dos organizadores e guias da exposição, que eram os próprios moradores. Ainda que o nome da UFRGS fosse utilizado como facilitador do acesso às instituições, o diálogo estabelecia-se

entre moradores, que construía juntos as simbologias associadas à exposição. E isso, notadamente, reforça o senso de comunidade ao qual se referiu acima.

1.4.5 Publicação de livro de poesias

Muitas foram as habilidades comunicativas que cruzaram nossos caminhos. Nossa especial atenção direcionou-se às narrativas orais. Em todo caso, não pudemos deixar de reconhecer os espíritos artísticos que nos cercavam. Dois deles, mais próximos de nós, não tão falantes, mais introspectivos, eram poetas.

Tive a oportunidade de trabalhar na organização dos livros (financiados pelo projeto de pesquisa) e conhecer um pouco mais do estilo de cada poeta: Alex Pacheco, com *Letras em versos aos corações* (2010), e Jandira Consuelo Brito, com *Espírito flutuante* (2010) (Figura 12). A organização, a digitação dos poemas e a diagramação foram feitas pelo grupo de pesquisa, mas recebeu a aprovação dos autores.

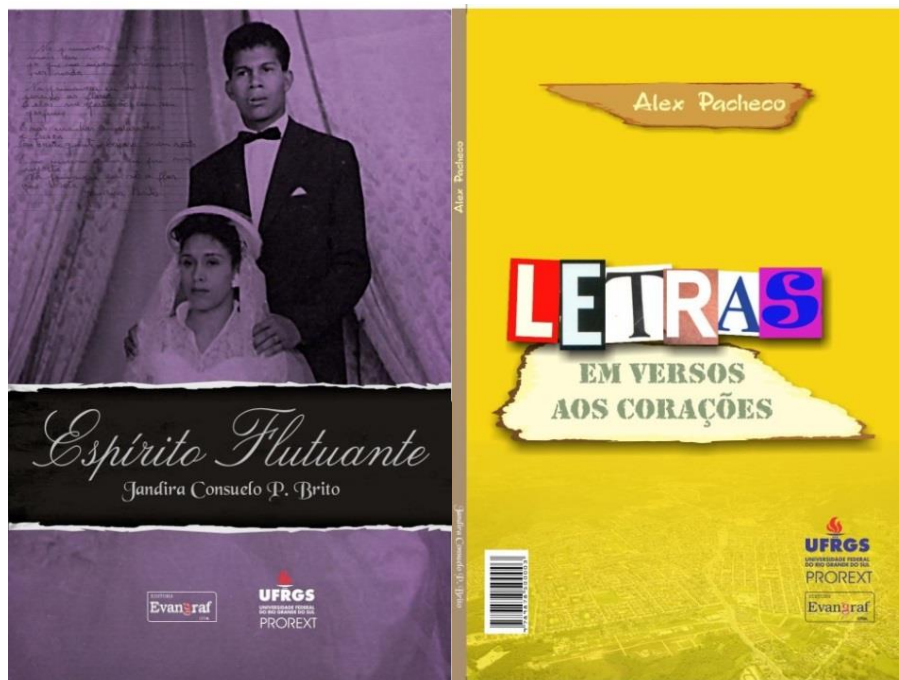


Figura 12 Capa do livro (publicado em edição dupla) contendo os poemas de Jandira (*Espírito flutuante*) e Alex (*Letras em versos aos corações*).

Alex é um ex-seminarista fã de dicionários. Bastante calado, estava sempre ao lado do Beleza, uma vez que participara com este de diversos projetos comunitários. Vez ou outra, nos encontros, trazia um de seus poemas (que gostava de transcrever em quadros emoldurados

ou camisetas). Quando instigado a reunir seus textos para a compilação em um livro, apresentou-nos os textos digitados em folhas dispersas. Em seu estilo, nota-se um rebuscamento de vocabulário e certa influência da tradição mitológica greco-latina. É recorrente, no entanto, a temática da cidade, em que o eu-lírico se perde nos labirintos da cidade como metáfora da própria vida. O título do livro foi escolhido pelo próprio Alex, *Letras em versos aos corações*. A capa foi inspirada em um de seus poemas-arte (Figura 13).

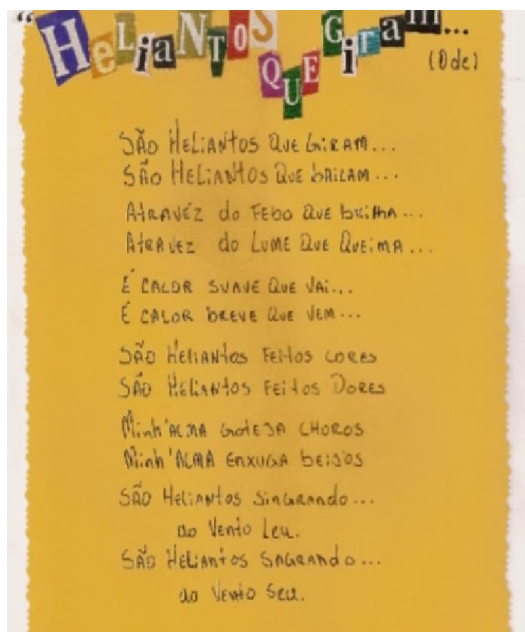


Figura 13 Poema escrito e delineado por Alex Pacheco foi inspirador do *layout* da capa do livro de poesias.

O caso de Jandira foi um pouco diferente. Apesar de ter feito algumas oficinas de escrita criativa e, inclusive, ganhado prêmios, não se considera poeta, considera-se “ignorante e velha”. Seus poemas têm uma sensibilidade muito evidente. Tratam da simplicidade da vida (muitas vezes referida pelo olhar da criança) e das sensações de liberdade. O acesso aos poemas foi um exercício de paciência, pois eram manuscritos em uma agenda antiga, alguns com versões diferentes, outros incompletos. Ao final, foi possível perceber marcas concretas do estilo da poeta e das características de sua poesia³². Quanto ao título do livro, Jandira não quis opinar. Escolhi, então, o nome de um dos poemas, *Espírito flutuante*, dedicado ao filho que morrera precocemente.

Houve eventos de lançamento dos livros na Feira do Livro de Porto Alegre, no ano de 2010, no Instituto Federal, Campus Restinga (IFRS), e em outros espaços. Cada autor recebeu alguns exemplares, que poderiam ser doados ou vendidos, como quisessem. A produção do livro representou um pouco da nossa retribuição ao bairro, que nos recebe de forma tão

³² Trabalho desenvolvido em Flach (2010b).

generosa, um fruto desse projeto. A seguir, um exemplo desse trabalho, nas palavras do poeta Alex Pacheco:

Se eu vagueio por inúmeras vias
 De uma urbe dentro de sua negrura
 Tão insólita... quase *solita*.
 Se eu vagueio por essas vias
 Não visualizo um fulgor dardejante;
 Há sombras
 Há imagens desvisualizadas
 Em uma urbe em corpos amorfos
 Há pensamentos mórbidos
 Há sentimentos álgidos.
 [...]
 Quando eu transito pela urbe
 As suas vias são taciturnas em suas atitudes;
 Porque é difícil obter-se uma clivagem perfeita
 De uma urbe curva. (*Em vias de uma urbe quase humana*)

1.5 As sementes e os frutos – parcerias e projetos

De tudo o que se tentou expor aqui, através do relato memorialista de uma experiência que se iniciou em 2006 e que se estende até hoje, a partir de interpretações subjetivas e parciais, fica patente a importância dos vínculos. As primeiras incursões na Restinga, por um lado, despertavam a desconfiança dos moradores, já cansados de ser “objeto de pesquisa”. De outro, suscitavam dúvidas quanto ao que se podia “pesquisar” no bairro, qual o propósito de nossas idas até lá, como poderíamos nos apropriar das informações, de que precisávamos.

Ao longo de um processo de experimentação coletiva, os objetivos de cada parte envolvida foram ficando mais claros. Sabe-se que ninguém compartilha uma história se esta não emergir em um espaço propício, ou seja, entre pessoas que se reconheçam unidas de algum modo. Também ninguém narra se, para tanto, não houver uma motivação. Era natural, portanto, que tivéssemos de ser aceitos no grupo pelo qual nos interessávamos, interesse este inicialmente motivado apenas pela boa vontade de Beleza, que teve paciência (ou curiosidade) em saber de nossas intenções (será que nós mesmos tínhamos plena ciência delas?).

Surpreende que o acesso aos moradores e a suas histórias tenha se consolidado a partir do compromisso que assumimos em retribuir, de alguma forma, o tempo que nos era dispensado. Esta parece ser a concretização do que, teoricamente, Schutz (1979, p.86)

descreveu como sendo a resistência ao “estranho”, quem desestabiliza certa ordem interna e que, por extensão, deve ser repellido:

O grupo interno frequentemente sente-se mal compreendido pelo grupo externo; essa incapacidade de compreender seu estilo de vida, assim sente o grupo interno, deve estar enraizada em preconceitos hostis, ou em má fé, já que as verdades tidas pelo grupo interno são como “coisas óbvias”, “evidentes” e, portanto, compreensíveis para qualquer ser humano. Esse sentimento pode levar a uma alteração parcial no sistema de relevâncias que domina dentro do grupo interno, ou seja, originar uma solidariedade em resistência à crítica externa.³³

A união entre os moradores (lembrando o senso de participar de um projeto comum, referido por Bauman, 2003) contra os de fora, no sentido de, inicialmente, rejeitar a participação no projeto, era esperada e foi superada. Apesar de não sermos reconhecidos como parte do grupo, conquistamos alguma confiança e, em especial, éramos conduzidos por um de dentro. Pareceu, portanto, justa a contraproposta de mediarmos o acesso dos moradores às escolas, que, apesar de pertencerem ao bairro, perderam a identidade de comunidade³⁴.

Através desses projetos, tem-se a consciência de que não se trata apenas da contribuição da Universidade para o bairro. É, principalmente, o legado dos próprios moradores, que se preocupam com práticas sociais agregadoras.

Considera-se, assim, o bairro como uma construção simbólica, uma narrativa concretizada pela memória e que engloba experiências pessoais e coletivas. Mesmo que isso não constitua uma unidade coesa e direcionada por um único e específico ponto, mesmo que haja interesses e olhares distintos, ainda assim a Restinga pode ser entendida como uma comunidade, no sentido aplicado às sociedades complexas contemporâneas. É nesse espaço que emergem as interações que propiciaram a realização dos eventos performáticos adiante analisados.

³³ Inicialmente percebeu-se essa resistência ao grupo de pesquisa em diversas localidades e instituições do bairro. Ao longo dos anos frequentando a Restinga, acredita-se que isso se atenuou (ainda que algumas pessoas tenham se recusado terminantemente a nos receber). No entanto, esse discurso de oposição e resistência ficou muito evidente em diversos momentos, referindo-se não a nós propriamente, mas a instituições como o Governo, o Presidente, a Mídia, contra o que, segundo sua visão, não havia o que fazer, porque, de fato, faltava a esses grupos de poder boa vontade em perceber o óbvio, o que eles, moradores, de longa data, percebiam.

³⁴ A maioria dos professores não é do bairro, não conhece e não faz questão de conhecer a realidade que os cerca e que seria importante para o desenvolvimento de práticas pedagógicas mais cidadãs.

2 INTERFACES POÉTICAS: ALGUMA TEORIA SOBRE NARRATIVAS ORAIS

“Inumeráveis são as narrativas do mundo”. Assim inicia o célebre texto de Roland Barthes, “Introdução à análise estrutural da narrativa” (2008, p.19). Por si só, o fato de as narrativas estarem em toda parte, seja nos grandes épicos gregos ou em uma conversa do cotidiano, constitui argumento significativo para a relevância dos estudos sobre o tema. Formalistas, estruturalistas, especialistas em análise do discurso, todos deram suas contribuições para estabelecer as matrizes e as implicações de um texto narrativo. Ampliando os estudos para além dos pesquisadores da linguagem, historiadores, antropólogos e sociólogos têm buscado estabelecer parâmetros para entender as narrativas como produto de relações humanas cujas funções e usos são os mais diversos possíveis.

Diante disso, parece desafiador, ainda que necessário, estabelecer conceitos ou características capazes de definir pontos de convergência entre as narrativas (em suas múltiplas expressões). Obviamente, é tarefa grandiosa, posto que os interesses e os olhares sobre elas, tanto quanto a matéria de que são feitas, envolvem inúmeros aspectos. Assim, a solução é apontada também pelo próprio Barthes (2008, p.21), que indica o caminho: procurar nas próprias narrativas sua estrutura e formas de expressão, uma vez que são ricas, diversas, possuem contextos e finalidades específicas.

O que se pretende é justamente concentrar a atenção em um conjunto de narrativas orais urbanas e discorrer sobre suas possibilidades de leitura. São elas que sinalizam as formas de abordagem, os recursos teóricos necessários para compreendê-las e significá-las. Esta tese é resultado de uma pesquisa vinculada aos Estudos Literários. Entretanto, de forma pontual, nenhum autor canônico de nossa literatura foi escolhido como “objeto” de análise. Além disso, a delimitação do *corpus* de pesquisa não apresenta, de maneira clara, uma intencionalidade literária, ainda que seja possível identificar um trabalho artístico operado sobre a linguagem. Sob o viés teórico, há a necessidade de dialogar com áreas afins aos Estudos Literários, porque as narrativas coletadas fazem parte de um contexto maior, o da *performance*, e como tal devem ser abordadas.

É evidente que este trabalho não tem pretensão de inovar ou ditar métodos de abordagem. Todavia, na área de Estudos Literários, não são muitos os trabalhos que se

dedicam à “poeticidade” constante em narrativas orais urbanas que se produzem em contextos informais de conversa. Todavia, há, atualmente, um forte interesse, em muitas áreas, não só nas ciências sociais, mas também no campo das artes (como o cinema), a respeito de uma “estética do comum” (LOPES, 2012, p.110).

Esta carência de estudos no âmbito da linguagem, ou a necessidade de maior diálogo entre as ciências, parece ter sido percebida muito mais por antropólogos ou historiadores do que propriamente por estudiosos da literatura, o que demonstra a necessidade de certas expressões orais serem consideradas sob um enfoque que contemple a expressão artística que subjaz aos discursos orais. É o que defende Richard Bauman (1986, p.1-2), ao referir que há uma divisão significativa na abordagem do que ele considera arte verbal: os pesquisadores de literatura deixam de lado, em suas análises, o aspecto social dessas manifestações; os antropólogos, por sua vez, deixam de lado o aspecto poético. O que este autor defende é a integração desses saberes nas abordagens de ambas as áreas de conhecimento.

Antes de tudo, cabe, então, definir os limites teóricos que servirão de base para as análises que virão na sequência.

2.1 *Homo narrans*

As narrativas fazem parte da história da humanidade, inclusive como processo de constituição da identidade. São complexas não só por estarem por toda parte, mas também por se constituírem de muitas formas e, principalmente, de funções diversas. Percebendo a imbricação permanente entre as sociedades e as narrativas ao longo dos tempos, Walter Fisher (1984) elaborou a definição de *Homo narrans* como paradigma da capacidade humana de organizar eventos, ideias e concepções através de narrativas, metáfora da essência humana, tal como *Homo sapiens*, *Homo Faber*, *Homo politicus*. John Niles (1999, p.3, tradução nossa), por sua vez, articula a seguinte proposição:

Homo narrans: hominídeo que não só conseguiu dominar a natureza, encontrar comida e abrigo suficiente para sobreviver, mas também aprendeu a habitar mundos

mentais que pertencem a tempos que não estão presentes e a lugares que são o material dos sonhos.³⁵

Assim, percebe-se o quanto contar histórias, sejam elas mais ou menos carregadas de “sonhos”, faz parte da constituição humana. Tal prática contribui para que a existência – ou a representação simbólica que se faz dela – seja mais acessível, mais coerente e, por que não, mais satisfatória. Segundo Jenny Mandelbaum (2003, p.595), nós entendemos e formulamos nossas vidas e ações como histórias. Nesse sentido, destaca-se o papel central que a memória exerce em tal processo, o que será tratado no Capítulo 4.

Ainda sobre essa relação próxima entre o homem e as histórias, há que se destacar o potencial dialógico de toda narrativa, a qual se constitui, necessariamente, em função de um outro. Não há como desconsiderar a presença e a atuação da audiência na composição e na repercussão do narrado. Daí as múltiplas significações que adquirem e, especialmente em relação às narrativas orais, as reformulações e adaptações por que passam. Trata-se, pois, de um evento único e irrepitível, que coloca em interação discursos e habilidades de comunicação.

A partir de tais afirmações, torna-se bastante ilustrativo o caso de Beleza, cuja atuação narrativa será discutida nos Capítulos 3 e 4. Ao analisar sua fala, percebe-se o quanto suas histórias estão associadas a práticas sociais e o quanto ele se empenha para que suas experiências sejam compartilhadas. Tal constatação vai ao encontro do que defende Certeau (2008, p.152): “A narrativização das práticas seria uma ‘maneira de fazer’ textual, com seus procedimentos e táticas próprias”.

Ao mesmo tempo, é imediato o envolvimento com as pessoas ao seu redor, prontamente motivadas pela curiosidade e pelo prazer de ouvir. É tão natural a ele contar histórias, e estas criam a ilusão de surgirem quase de forma espontânea, a ponto de se questionar se a condição de *Homo narrans* indicada por Fisher (1984) e Niles (1999) seria uma particularidade de uns, mais “propensos” ou “dotados” de uma habilidade, como no caso de Beleza, ou se, como parte da condição humana, a capacidade de reformular o passado através de narrativas pertenceria a todos.

³⁵ *Homo narrans*: “hominid who not only has succeeded in negotiating the world of nature, finding enough food and shelter to survive, but also learned to inhabit mental worlds that pertain to times that are not present and places that are the stuff of dreams”.

Se, como defendido aqui, vida e narrativa são indissociáveis, é possível afirmar que qualquer pessoa é capaz de organizar em discurso suas experiências e percepções. Segundo Ruth Finnegan (1998, p.80, tradução nossa): “A narrativa cria ordem a partir do caos e dá sentido ao que de outra forma pode parecer anárquico ou fragmentado”.³⁶ A psicanálise é um exemplo notório desse processo de organização. A todo momento, estamos em contato com lembranças e memórias que exigem de nós novos olhares.

Nossa vida, mesmo antes de nascermos, é permeada de histórias, às quais se recorre para preencher espaços do presente e que têm grande potencial de serem contadas sempre que percebemos a necessidade de fazê-lo: a história do nosso nome, a história de nossos pais, os nossos primeiros passos, situações inusitadas, perdas. Enfim, criam-se espaços nos quais a memória torna presentes, através de uma organização narrativa, eventos do passado, em geral como resultado de um acontecimento que remete às histórias, uma espécie de “gancho” que ativa a memória.

Todavia, o que se está problematizando nesta pesquisa é a habilidade narrativa que, apesar de vinculada a situações ordinárias da vida, evidencia expressão artística no modo como se apresenta. E isso talvez não seja característica de muitos, não por não terem um dom especial ou uma capacidade inata, mas por disporem de outras estratégias para interpretar as próprias experiências, pela ausência de um contato mais íntimo com a prática de ouvir e contar histórias, prática esta que acaba moldando uma identidade vinculada às narrativas. Prova disso é que, nos anos de pesquisa no bairro Restinga, poucas foram as pessoas interessadas em contar uma história (seja por inibição, desinteresse, falta de tempo, desconhecimento da proposta), ainda que, vez ou outra, alguém achasse por bem lembrar o caso de um episódio ou fazer referência a um morador antigo de hábitos curiosos. Aos que se abriam de forma mais assertiva à experiência de compartilhar suas histórias de vida e sobre o bairro, poucos se destacavam fazendo isso de forma interessante, atraente, artística. E o exemplo de destaque é Beleza.

O reconhecimento da função estética nesse contexto depende dos sentidos e das significações atribuídas ao ato de contar, o que depende não só de quem conta ou de quem ouve, mas, principalmente, da sinergia que se estabelece nessa relação em momento de *performance*.

³⁶ “Narrative creates order out of chaos and gives meaning to what otherwise might seem anarchic or fragmented.”

A estabilização da função estética é um assunto da colectividade e a função estética é uma componente da relação da colectividade humana com o mundo. Por isso uma determinada extensão da função estética no mundo das coisas se relaciona com um determinado conjunto social. (MUKARÖVSKÝ, 1993, p.34)

Tendo em vista que se está tratando aqui de uma coleta de histórias desenvolvidas em um ambiente de conversas informais, aqueles que tomam a palavra, mais especificamente no caso de Beleza, não se constituem como “portadores da verdade”, muito menos como orientadores, líderes ou divulgadores do “senso comum”. Tais noções totalizantes perdem força na medida em que o espaço de onde essas narrativas emergem é amplo e fragmentado demais para haver uma unidade canalizada pela voz de alguém, tal como podia se esperar de certas comunidades não letradas cuja centralização na palavra de um xamã, pajé ou curandeiro tinha força normativa. Ainda assim, nota-se certa intencionalidade em compartilhar saberes e experiências, bem como fazer dessa socialização um meio de agir sobre o mundo, consolidar ideologias e perpetuar visões pessoais e da comunidade em que se inserem. Tem-se, aí, a confirmação do que Víctor Vich e Virginia Zavala (2004, p.100) projetam como intelectuais: “Un intelectual es un sujeto que produce conocimiento, enuncia una narrativa sobre la cultura y acompaña, públicamente, la construcción de la memoria colectiva”.

Desse modo, ao produzir-se um discurso mediado pela narrativa, percebe-se, também, a necessidade de deixar marcas, no tempo e no espaço. Garante-se, assim, a existência pelo poder que a palavra exerce, pelos efeitos que esta produz na identidade do indivíduo e da comunidade em que está inserido, já que “a palavra proferida pela Voz cria o que ela diz” (ZUMTHOR, 1993, p.75). Mesmo que essa palavra-força (*wordpower*), termo usado por Paul Zumthor e John Niles para referir uma série de expressões orais, possa ser percebida de forma mais expressiva através de discursos religiosos, políticos ou literários, permeia a linguagem em geral, qualquer que seja seu objeto ou meio de produção (NILES, 1999, p.29). Discursos de autoridades simbólicas³⁷ (constituídas no processo dialógico) acabam por ganhar *status* de ação. Assume-se a ideia de que: “Falar não é apenas comunicar algo e sim produzir sentidos, produzir identidades, imagens, experiências e assim por diante” (MARCUSCHI, 2008, p.62).

³⁷ São consideradas autoridades simbólicas, uma vez que os contadores de histórias que aparecem nos vídeos, em geral, não possuem um cargo ou função na comunidade que autorize seus discursos como representantes do coletivo. Todavia, instaura-se essa autoridade no próprio processo de interação de conversa, de diálogo, seja porque o falante assume a responsabilidade de um discurso atuante, seja porque seus pares, na comunidade, veem-no como tal ou, ainda, porque a audiência interessada dos pesquisadores reconhece como válida sua intervenção. Em qualquer caso, tem-se a palavra ordinária ocupando espaço de palavra-força, norteadora, transformadora.

O **Vídeo 2** (23 nov. 2007) é um exemplo que vale ser considerado nesse sentido. Nele, encontram-se em interação a pesquisadora professora Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, coordenadora do projeto desenvolvido no bairro Restinga, Beleza e Santinho, além de outros moradores do bairro, que não se manifestam. Há, por parte de Beleza, um interesse forte em convencer Santinho da importância de um diálogo com a Universidade para que a atuação dos próprios moradores no bairro se intensifique. Ambos constroem um discurso forte, incisivo, enfatizando tal importância. O desfecho, com intuito sintetizador e profético, demonstra como as palavras estão a serviço de ações, tornam-se ações no momento em que são proferidas: “A gente quer puxar as pessoas que estão envolvidas nisso aí, é isso que a gente quer, e vamos fazer” (Santinho). Com isso, estabelece-se um acordo, uma cumplicidade, a aceitação de um compromisso de autoridade, um pacto de trabalho movido pela força da palavra.

Do que foi explicitado até aqui, crê-se ter ficado claro que, mais do que uma função predeterminada, um papel social reconhecido por todos ou um dom inato, articular-se através das narrativas é ação praticada por todos, mesmo que, em muitas situações, não seja acompanhada por uma reflexão que aponte seus propósitos e motivações. Ainda assim, é fato corrente, processo cultural dos mais intensos. Fazer uso da voz de modo a organizar discursos é agir sobre si e sobre os demais, de forma organizada e organizadora. É interessante perceber que alguns sujeitos fazem dessa prática natural um exercício constante de expressão, com vistas a atingir seus propósitos, valendo-se dos mais diversos meios para tanto.

2.2 Performance e narrativas orais

A *performance* é um evento que se dá pela interação de uma série de elementos, é a constituição de uma cena, cujo centro é o corpo e a voz: “a *performance* é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p.69). Assim, quando se analisa uma narrativa em situação performática, há que se levar em consideração todos os aspectos envolvidos nesse processo.

A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, a represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. (ZUMTHOR, 2010, p.31)

Em primeiro lugar, a *performance* constitui uma realização única, irrepetível, que acontece no momento presente (“aqui e agora”). Portanto, a *performance* registrada em vídeo já está esvaziada de boa parte de sua vivacidade, uma vez que a câmera não é capaz de apreender toda a cena, nem registrar o instante concreto de sua realização. Além disso, é um ato simultâneo de transmissão e recepção. Desse modo, ela se desenvolve a partir dos propósitos de quem conta e da recepção, sendo, assim, sensível às trocas entre locutor e destinatário. Por exemplo, enquanto realiza a *performance*, o narrador pode perceber determinada expressão de seu interlocutor e, por conta disso, fazer uma modificação em sua atuação.

Em segundo lugar, deve ser percebida como uma realização discursiva que está fortemente associada ao corpo e aos sentidos. O narrador, ao assumir a responsabilidade de falar a outros, empresta seu corpo e sua expressividade para a realização do texto, que se materializa através da *performance*. A voz tem papel central nesse ato. Segundo Zumthor (2010, p.11), ela “ultrapassa a palavra”. Ela é capaz de expressar sensações, conduzir a escuta, manipular a atenção do ouvinte, ela informa sobre quem fala.

Em terceiro, o narrador (ou intérprete, na definição de Zumthor, 1993) assume a responsabilidade pelo que é dito e por como isso é feito. Ele atua como um vínculo entre um outro espaço (passado, memória, tradição, outras experiências) e o momento:

desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa. Esta atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo. (ZUMTHOR, 2010, p.15-16)

Sob a perspectiva da recepção, em muitas ocasiões, ao presenciar as narrativas performáticas de Beleza, como pesquisadora, tive a sensação de ser levada para um lugar fora do espaço da casa, adentrando o universo das histórias. Isso demonstra concretamente o *status* simbólico que tem a voz em *performance*.

Em quarto ponto, é preciso perceber a importância da relação narrador-ouvinte. Já foi argumentado que a motivação para contar precisa surgir de uma demanda. E essa demanda é concebida pelo próprio contador de histórias, dependendo dos objetivos que ele define, obviamente em função da relação com seus ouvintes. O **Vídeo 3** (18 set. 2006) ilustra esse aspecto. Uma das alunas pesquisadoras interrompe uma narrativa de Beleza, solicitando que ele conte novamente a história do “navio negreiro” (ônibus da Restinga). Ele a ignora e,

depois de um breve silêncio segue contanto sua história que ela interrompera. A interação entre narrador e ouvintes será aprofundada no capítulo seguinte.

Richard Bauman (2008, p.4-5) apresenta três propostas através das quais a *performance* pode ser estudada, ainda que esses três aspectos não sejam totalmente indissociáveis:

- ✓ Como ritual, como forma simbólica.
- ✓ Como força de ação (ato ilocucionário, J. L. Austin).
- ✓ Como comunicação habilidosa (*artful communication*), poética da *performance* (ênfase no ato de expressão).

No primeiro enfoque, tem-se a *performance* como uma produção simbólica, como uma manifestação cultural reconhecida pela sociedade (festas, rituais, espetáculos). Nessa perspectiva, as situações performáticas estão associadas a rituais, a repetições de fórmulas tradicionalmente aceitas. Percebe-se, nesse caso, menor maleabilidade da *performance*, uma vez que seu intérprete *precisa* atender à expectativa de reprodução do rito. As *performances* produzidas nesse contexto têm ação de palavra-força, de palavra-ação.

No segundo enfoque, a *performance* é percebida em seu potencial comunicativo, a partir da noção dos performativos de J. L. Austin, filósofo da linguagem (dizer é fazer). Nesse sentido, a *performance* atinge todas as esferas da comunicação, mas não se pode deixar de perceber uma “elevação” da linguagem, em especial da linguagem oral e gestual, a um nível de autoridade.

No terceiro, a atenção volta-se para o processo de análise da linguagem em uso. É este o enfoque (no âmbito da Antropologia Linguística) dado por Richard Bauman a seus trabalhos e também é a acepção que esta tese assume como produtiva em termos de análise, uma vez que dá conta do ato comunicacional, do momento, da execução e de todos os recursos utilizados para tanto.

Essa concepção é importante porque evidencia, na linguagem cotidiana (em que predomina a função referencial), uma habilidade de articulação que culmina na execução estética da linguagem. Bourriaud (2011, p.89) propõe: “trata-se então de inventar uma arte de viver que realize a arte no cotidiano”.

A seção seguinte apresenta uma visão de como os conceitos de *performance* aqui apresentados podem ser aplicados ao *corpus* desta pesquisa.

2.2.1 A *performance* nas narrativas orais urbanas

Tudo o que se falou previamente sobre *performance* tem como pressuposto principal os estudos de Paul Zumthor, desenvolvidos a partir de textos medievais (escritos) que continham índices de oralidade. Na percepção do autor, esses textos eram claramente fragmentados, uma vez que constituíam apenas parte de um conjunto maior que é a *performance* (ZUMTHOR, 1993). Mais adiante, com o desenvolvimento de suas pesquisas, passa a discorrer sobre práticas performáticas contemporâneas (ZUMTHOR, 2005, 2007), incluindo aí canções de rua, músicas clássicas e até literatura canônica.

Suas teorizações sobre a vocalidade, sobre materialização do texto em *performance*, são de grande valia para muitas áreas. O próprio Zumthor (2007, p.11) defende a ideia de que, para se estudar a oralidade, é necessário “a ultrapassagem (com toda prudência) das disciplinas particulares, tendo em vista uma visão mais global do objeto”. É a partir dele, portanto, que estudos nas áreas da linguagem se fundamentam. No entanto, é preciso fazer alguma relativização quanto à abrangência e à aplicabilidade de seus conceitos em relação ao conjunto de narrativas registradas na Restinga.

A questão que se coloca é: em que medida uma teoria desenvolvida a partir de textos medievais (sabidamente envolvendo práticas artísticas *a priori*) pode dar conta, também, de histórias produzidas em interações informais do cotidiano? Algumas ponderações precisam ser feitas para adequar os conceitos de Zumthor ao conjunto dos vídeos ora analisados.

A definição de *performance* proposta por Zumthor parece-nos abrangente o suficiente para compreender qualquer ato de comunicação que envolva uma experiência auditiva e tátil, bem como um pacto de escuta participante entre quem fala e quem ouve. Esse enfoque é adotado por muitos estudiosos, em especial antropólogos e etnógrafos, e se conforma perfeitamente às experiências vividas na Restinga.

Ao mesmo tempo em que Zumthor debruça-se sobre o contexto medieval, discorre sobre os desdobramentos do poético em todas as suas potencialidades. Tal como Mukarövský

(1993) e Richard Bauman (1986, 1992, 2008), reconhece essa categoria – poético – como pertencente à linguagem do cotidiano em situação performática. Isso, por si só, legitima a escolha teórica feita para esta tese. Assim, quando se emprega o termo *performance* para referir a atuação de Beleza nos vídeos, não se está inovando em nenhum sentido, posto que tal consideração já fora feita por pesquisadores como Ruth Finnegan (1998) e Bauman (1999) na análise de narrativas orais urbanas contemporâneas.

Para ilustrar a pertinência de aplicar o termo *performance* a narrativas urbanas, pode-se considerar o caso estudado por Richard Bauman (2008), no artigo “A poética do Mercado Público: gritos de vendedores no México e em Cuba”. O autor deixa clara a função poética de práticas orais que emergem de situações cotidianas, como o episódio dos chamados que os vendedores de feira fazem para atrair a atenção dos compradores. Nesse texto em especial, mas também em outras obras (1992, 1986), Bauman evidencia expressividades orais em contextos de interação ordinários (como a conversa na rua, o grito dos vendedores, um encontro de família), o que é fundamental para justificar nossa perspectiva de abordagem. Tal como nesta tese, a *performance* está mediatizada pelo registro audiovisual.

Na linguagem intelectual à qual me filiei, *toda* poética é poética em ação, na medida em que toda expressão linguística é situada, socialmente constitutiva e polifuncional. Ou seja, toda poética é performativa. Somado ao trabalho de referência e predicação, ainda comumente considerado como a função primária da linguagem, qualquer ato de expressão serve ao mesmo tempo para dar voz ao falante que o produz, estabelecer contato com seus destinatários e outros receptores, trazer à tona efeitos no mundo, instanciar a linguagem na qual está codificado, olhar para os discursos anteriores, antecipar discursos futuros, e chamar a atenção para as propriedades do próprio ato de expressão. (BAUMAN, 2008, p.5)

Com base nessa afirmação, Bauman estuda a atuação dos vendedores do mercado público no México, uma vez que: “Os mercados públicos [...] são cenas de performance cultural: eventos destacados, intensificados e participativos nos quais o valor é materializado e colocado em exibição” (BAUMAN, 2008, p.6). Na análise desses eventos, o pesquisador percebeu as várias estratégias adotadas pelos vendedores para chamar a atenção, estratégias essas que dependem de elementos como o tipo de produto vendido, o público a que se destina, o movimento de pessoas, a concorrência. Constatou a recorrência de expressões formulares, a condensação da linguagem, o paralelismo, o apelo retórico, a intensidade da voz e o ritmo como recursos constitutivos da *performance*, a qual tem como objetivo chamar a atenção dos compradores, mas que também evidencia uma prática social carregada de simbolismos.

Aplicando-se as visões de Richard Bauman e Paul Zumthor ao material coletado na Restinga, pode-se concluir que é possível assumir o conceito de *performance* na análise das narrativas de Beleza. Isso implica reconhecer, portanto, o potencial de ação mediado pela voz, bem como as tensões sociais aí desenvolvidas e o processo dialógico inerente a toda *performance*.

2.3 Arte verbal: um gênero do discurso?

Levando-se em consideração o forte vínculo entre o que genericamente consideramos narrativas orais e as práticas sociais, esta seção apresenta tópicos associados a definições e conceitos que podem precisar melhor o conjunto de histórias analisadas, as quais denominamos *narrativas orais urbanas*. Como se tem defendido ao longo destas reflexões, qualquer definição restrita demais não seria suficiente para a abordagem de uma “matéria” que se mostra tão rica e abrangente, na medida em que é perpassada por linhas de interesse e abordagens diversas. Ainda assim, precisam ser estabelecidos parâmetros.

Dentro dos estudos literários a que este trabalho se vincula, o principal problema teórico é justificar o enfoque “literário” dado a um conjunto de narrativas pessoais registradas em vídeo em situações de conversa. Diferentemente do que fizeram muitos dos estudiosos aqui citados (como Paul Zumthor e Sílvio Romero, por exemplo), o objeto de pesquisa não são textos orais que apresentam uma vinculação clara com a noção de literatura³⁸, no sentido de que não são histórias cujo enredo faça parte de uma tradição oral da qual o contador se apropria e reconta, tampouco se encaixam em alguma das categorias clássicas de fábulas, contos, anedotas, entre outras.

Mesmo assim, chama a atenção o fato de conterem certo tratamento estético, que, como será abordado adiante, expressa-se não só pelo conteúdo, mas também (e até mais fortemente) pela forma. Em termos de recepção, o fato narrado fica diluído em um texto oral bastante rico em invenção, imagens e gestos, que atraem e seduzem os interlocutores. Estes, tal qual um leitor de romance, pactuam com o narrador, aceitam o que está sendo contado como se fosse uma “verdade ficcional”, entregam-se ao momento de enunciação sem se preocuparem se o que é dito possui legitimidade ou comprovação verídica. Há que se

³⁸ A seguir, o termo será retomado, para uma discussão de sua adequação no escopo da oralidade.

considerar, portanto, como referido por Mukarövský (1993), que a função estética não está no objeto propriamente, mas na percepção que se tem dele como uma construção estética.

Na pesquisa bibliográfica, parece haver uma lacuna ou certa imprecisão quanto à nomenclatura. As expressões orais que emergem no cotidiano (aqui se considerando provérbios, narrativas pessoais, causos, relatos, lendas urbanas, piadas, entre outras formas afins) têm sido tratadas de modos bastante diversos, especialmente porque associadas a aspectos de cultura, sociedade, arte, História e Filosofia. Assim, as discussões de nomenclatura resolvem-se a partir dos interesses de pesquisa.

O problema que advém dessa postura é uma grande oscilação na definição terminológica. O que, para um pesquisador, é definido como *poesia oral*, para outro, pode ser entendido como *folclore* ou *oralitura*. Da mesma forma, no âmbito da oralidade, o que se define como *literatura* é um pouco diverso do que os Estudos Literários convencionaram como sendo um conjunto de textos com propriedades estilísticas envolvendo os conceitos de literariedade e “desvio” de linguagem.

Na oralidade, e aqui se consideram as reflexões de Paul Zumthor (1993), o termo *literatura* (acrescido do adjetivo *oral*), apesar do anacronismo de empregar-se um nome referente às letras e ao escrito, indica um conjunto de produções orais com traços poéticos na linguagem, as quais eram transmitidas oralmente e, muitas vezes, constituíam as “histórias nacionais” das civilizações europeias. A noção de literatura difundida atualmente, segundo aponta o autor, é uma construção intelectual que acabou se distanciando de seu sentido inicial associado ao compartilhamento da linguagem poética pela voz.

No entanto, não será empregado aqui o termo *literatura* para definir as narrativas obtidas na Restinga, por dois motivos: primeiro, porque a acepção carrega o sentido da tradição escrita (o mesmo anacronismo que dizer que o cavalo é um “automóvel sem rodas”, como lembra Ong, 1998); segundo, porque o *corpus* desta pesquisa são narrativas presentes em conversas cotidianas, sem uma intenção de serem produzidas em uma perspectiva literária, como o são aquelas dos jograis medievais estudados por Zumthor. Todavia, sempre que houver referência ao termo “literário” (em decorrência das citações), este deve ser entendido como a produção oral em que a linguagem é empregada em sentido poético.

Também em relação ao conceito de *folclore* e a tudo o que este abarca, muitos são os posicionamentos, as definições e as significações. As narrativas coletadas poderiam ser consideradas como folclore se emergissem em um contexto de unidade identitária e se fosse possível identificar nelas a representação de uma coletividade, de um passado de tradição, o que não é o caso.

Certamente, a discussão desses conceitos e usos, por si só, mereceria uma tese. Há que se deixar claro que o objetivo aqui não é ponderar sobre as adequações ou sobre o alcance da terminologia, mas, tão somente, delimitar o alcance desta pesquisa. Reconhece-se, porém, que as escolhas teóricas são suscetíveis a questionamentos, já que tendem a sujeitar o objeto a formas pré-definidas, quando, na verdade, não deveriam gerar restrições que interferissem em sua constituição.

Qualquer definição carrega em si a ideia de limitação, mas, ao mesmo tempo, é essencial para estabelecer parâmetros de análise e diálogos com outras fontes produtoras de conhecimento. Nota-se, assim, por parte dos estudiosos de expressões orais, um esforço para definir o objeto de estudo a partir de certos elementos estéticos que sejam desvinculados da tradição canônica e historiográfica da literatura. É necessário prudência, no sentido de perceber que mesmo definições há muito empregadas e discutidas ainda não chegaram a um consenso em relação a usos e sentidos.

A despeito das muitas opções de abordagem, um ponto concordante é o reconhecimento de que as manifestações orais se constituem sincronicamente, na presença do interlocutor, e o conceito de *performance* não pode ser desconsiderado. Variam os contextos e as finalidades de análise, dependendo da delimitação de objeto feita por cada pesquisador.

Acerca das terminologias, o que predomina é o uso, quase intercambiável, de *histórias* (*stories*) e *narrativas* (*narratives*). Isso se reflete nesta tese. Entendemos que o primeiro termo pode representar com maior precisão o conjunto e a unidade de sequências narrativas em torno de um tema específico (como a história do bairro, a história da infância, a história da rádio). Porém, as histórias organizam-se mediante a estrutura narrativa, sequencial, progressiva e situada local e temporalmente. Uma conduta adotada foi a de não fazer distinção entre *histórias* e *estórias*, por se julgar não ser produtivo distinguir entre o fato (e como saber “a verdade”?) e uma criação ficcional ou interpretação pessoal. Ao empregar o termo

narrativa (como no título da tese), chama-se a atenção para a estrutura organizacional do discurso.

Ruth Finnegan (1992) opta pela expressão *artes verbais* (*verbal arts*), a qual ela justifica fazendo referência a seu introdutor, William R. Bascom. A definição é ampla o bastante para incluir uma série de expressões orais com nuance estética: “um termo conveniente e apropriado para contos populares, mitos, lendas, provérbios, adivinhas e outras ‘formas literárias’” (BASCOM, 1955, p.245, tradução nossa)³⁹. De fato, conveniente o bastante para podermos utilizá-lo em uma ampla gama de produções orais. Finnegan o empregou para definir as narrativas orais que estudou na cidade de Milton Keynes, Londres (todas elas envolvendo memórias de vida e da chegada à cidade) (FINNEGAN, 1998). Também o utilizou para teorizar sobre os estudos de tradição oral (FINNEGAN, 1992).

Essa terminologia, ainda que bastante genérica para incluir gêneros orais pertencentes a uma tradição, é igualmente adequada para referir expressões orais presentes nas interações do cotidiano. O mais importante é perceber a condição artística que o termo denota. Ou seja, não se trata apenas de discutir a condição oral ou social do discurso, mas, principalmente, considerá-lo uma arte.

A questão que introduz a Seção 2.3 cogita a possibilidade de arte verbal constituir-se como um gênero do discurso. Para tanto, deveria haver um conjunto de propriedades e padrões bastante singulares capazes de definir um modo de articulação discursiva específico. É pouco produtivo definir *um* gênero oral, especialmente se as formas e funções das produções orais não são regulares e reconhecidas como estruturas discursivas fixas. A própria distinção entre gêneros primários e secundários proposta por Bakhtin (2006) parece não ficar tão evidente com a análise das narrativas orais. Se, por um lado, as histórias surgem em situações de comunicação imediata, espontânea (diálogos, entrevistas, conversas), ou seja, gêneros primários, por outro, não há como ignorar certa complexidade na medida em que uma mesma história é contada repetidas vezes, valendo-se de recursos estéticos e temáticos semelhantes a um texto escrito (gênero secundário).

Algumas manifestações orais talvez possam constituir uma base coesa a ponto de se consolidarem um gênero, como provérbios, anedotas, lendas. No entanto, em termos de

³⁹ Verbal art: “a convenient and appropriate term for folktales, myths, legends, proverbs, riddles, and other ‘literary forms’”.

narrativas, o que se percebe é a constituição de um discurso a partir de excertos e fragmentos desses gêneros, inseridos em outros contextos, com outras funções e significações. Nas narrativas da Restinga, como será trabalhado em outros capítulos, ocorre o mesmo referido por Ruth Finnegan (1998, p.11, tradução nossa): “nossas histórias da cidade vêm em uma variedade de gêneros, sobrepostos, mas distintos o suficiente para manifestar suas próprias convenções”⁴⁰.

Se, como defende Luiz Antônio Marcuschi (2008), a escolha do gênero determina escolhas discursivas e textuais, é relevante perceber que tipo textual⁴¹ narrativo predomina no âmbito das histórias contadas, independentemente do gênero textual em que se expressam. Dessa forma, para que *arte verbal* seja considerada um gênero, uma expressão do saber dizer, é preciso considerar a noção de gênero como muito mais ampla do que uma estrutura formal. É preciso percebê-la como em construção na/pela interação.

Na literatura oral, os “gêneros”, quaisquer que sejam, apresentam uma convencionalidade particular, necessária ao funcionamento da comunicação: as suas marcas se encontram tanto, ou mais, na situação do que no texto. (ZUMTHOR, 2010, p.49)

Paul Zumthor, na análise dos textos medievais, muitos deles jograis e récitas, propõe, então, como forma de abordagem do “objeto”, a consideração de dois conceitos importantes: o *texto* e a *obra*. Em seu contexto de pesquisa, o texto é “a sequência linguística que tende ao fechamento” (ZUMTHOR, 1993, p.220), ou seja, a matéria a que o medievalista tem acesso. A obra constitui “o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais” (ZUMTHOR, 1993, p.220). Em outras palavras, a obra é a *performance* plena.

Cotejando tais definições em relação às coletas feitas na Restinga, percebe-se que o trabalho desta tese é a obra, no sentido proposto por Zumthor. Este faz questão de reforçar, em vários momentos, em todos os seus livros, que as situações performáticas deixam marcas no texto, mas a *performance* não pode ser resgatada, já que ocorre no aqui e agora e é evento único. Em nosso caso, tem-se o recurso audiovisual, capaz de reproduzir (parcialmente) “textos, sonoridades, ritmos, elementos visuais”. Ainda que, vez ou outra, o texto (através da

⁴⁰ “our stories of the city come in a variety of genres, overlapping but distinctive enough to manifest their own conventions”.

⁴¹ *Tipo textual* refere-se às sequências linguísticas que compõem o texto, ou seja, corresponde ao modo de organizar o texto: mediante narração, argumentação, exposição, descrição ou injunção (MARCUSCHI, 2008). As relações entre tipos textuais e situações comunicativas é que vão consolidar os *gêneros textuais*.

transcrição) receba destaque na análise, a ênfase está no trabalho com os vídeos, o que permite explorar com maior fidelidade as projeções discursivas e contextuais que permeiam as narrativas.

A presença dos pesquisadores, que atuam no processo de retomada desses textos orais, agora no contexto do trabalho acadêmico, tem função central na ressignificação do momento performático do qual participou. Como referido no capítulo anterior, essa presença, muitas vezes, define a condução das narrativas, porque as pessoas contam aquilo que consideram importante para a “pesquisa”. Em outros momentos, quando os moradores do bairro dialogam entre si sobre um fato ou evento do passado, precisam contextualizá-lo e explicá-lo, já que estão na presença de pessoas que não o vivenciaram. Aspectos descritivos ocupam, assim, um espaço central nas narrativas. A percepção da câmera também pode interferir no desempenho. Nota-se que, conforme os narradores vão se esquecendo dela, tornam-se mais expansivos.

Levando-se em consideração que a obra, constituída em *performance*, envolve uma organização textual, é preciso destacar quão central é o papel da narrativa. Tal constituição determina toda a abordagem do objeto de estudo. É pela estrutura da narrativa que se estabelecem papéis e funções cruciais para a compreensão dos elementos simbólicos, identitários e subjetivos que estão latentes nas histórias. A organização narrativa traz em si aspectos de progressão temporal e contextualizações espaciais, bem como destaca a importância do narrador/contador de histórias e do protagonista. No caso do Beleza, são elementos essenciais para a organização da sua história de vida e da memória. Consideramos neste trabalho as propriedades das histórias orais indicadas por Ruth Finnegan (1998, p.9) como paradigmáticas do que se consideram narrativas orais, a saber:

primeiro, uma organização temporal ou sequencial; em segundo lugar, algum elemento de justificativa ou conexão; terceiro, algum potencial de generalização – algo de universal no particular; e, finalmente, a existência de reconhecidas convenções genéricas, variando para diferentes tipos de narração de histórias ou organizações, que se relacionam com estruturas, protagonistas e modos de performance/circulação esperados.⁴² (tradução nossa)

Será demonstrado, nos capítulos seguintes, como se dá a organização sequencial das narrativas, bem como o “potencial de generalização”, ou seja, a vinculação dos temas discutidos em grupo com as histórias pessoais. Estas emergem da problematização de

⁴² “Properties of story: first, a temporal or sequential framework; second, some element of explanation or coherence; third, some potential for generalizability – something of the universal in the particular; and finally the existence of recognized generic conventions, varying for different types of story-telling or tellers, which relate to the expected framework, protagonists and modes of performance/circulation”.

questões genéricas. Por exemplo, o debate sobre a educação atual pode ser um gancho para uma narrativa de vida que ilustra como a educação de antigamente era diferente (e melhor!) do que a atual. Por ora, é importante destacar o último tópico referido por Finnegan, a organização das histórias a partir dos efeitos esperados.

Por mais “espontâneo” que possa parecer o ato de contar histórias, é uma atividade complexa, organizada e que atende a propósitos específicos. Por um lado, como referido no Capítulo 1, há que se ter uma motivação para contar e algum grau de vínculo com aqueles a quem se conta. Por outro, espera-se, através disso, atingir um objetivo para além do meramente informativo. É difícil (ou até impossível) precisar quais seriam esses objetivos nas situações narrativas registradas na Restinga. No entanto, é possível fazer algumas reflexões.

Ainda que, como se defende aqui, as *performances* tenham um efeito estético e de fruição, não parece ser este o fim último das narrativas de Beleza. Ele não conta para agradar, para entreter, ainda que isso possa ser um resultado de suas histórias. Considerando-se o narrador como aquele que organiza e conduz a história, que faz de sua voz um instrumento de aproximação com seu grupo, é provável que sua atuação tenha propósitos sociais, no sentido de levar a uma reflexão, a uma mudança de percepção. Em relação a Beleza, como sabe que os vídeos terão circulação entre os moradores do bairro, isso pode ser um ponto de motivação para a constituição de suas histórias, para as escolhas temáticas. Daí seu empenho em selecionar os fatos e contá-los de modo que causem um impacto em seus interlocutores.

Há também que se considerar os alcances pessoais dessas narrativas. Se defendemos que, ao contar, organiza-se uma versão de si próprio, é importante relacioná-las com a necessidade de ressignificação das próprias experiências através do compartilhamento das histórias. Ao contar e, especialmente, ao perceber o interesse dos ouvintes, tem-se a sensação de que as vivências possuem maior valor.

Em parágrafos anteriores, procurou-se sublinhar o quanto as narrativas estão enraizadas em nossa existência. Paul Zumthor (2010, p.52) cogita: “Não seria absurdo considerar hipoteticamente que toda produção da arte, tanto na poesia quanto na pintura e nas técnicas plásticas, inclusive na arquitetura, seja, pelo menos de modo latente, narrativa”.⁴³ Isso porque essa produção consiste em uma forma de organizar a vida, presentificar o

⁴³ No Capítulo 4, através da referência à casa de Beleza e a seus objetos, percebe-se com nitidez como compõem uma narrativa.

passado, estabelecer conexões na sociedade. Fica muito evidente, pela análise dos vídeos, que as narrativas estão sempre em função de um propósito. Não surgem gratuitamente, como se mostrará nos capítulos analíticos. Da mesma forma, por mais pessoais que sejam, estabelecem conexões com outras falas, com outros contextos.

Um posicionamento fundamental a ser utilizado é o de considerar a perspectiva sociolinguística na análise da constituição das narrativas. William Labov e Joshua Waletzky (1967) têm o crédito de serem pioneiros no estudo das narrativas orais produzidas em contextos informais (ainda que as narrativas surgissem como resposta à solicitação dos pesquisadores para falar sobre experiências de quase morte). Todavia, apesar do grande avanço que se obteve através de um enfoque estruturalizante, ao reconhecer as narrativas orais como fecundas para reflexões teóricas em vários campos de conhecimento, a abordagem de Labov e Waletzky ainda era a de aplicar conceitos e convenções da narrativa literária às narrativas orais, uma vez que reconhecem que tanto uma quanto outra seguem orientações semelhantes (contextualização, conflito, desenvolvimento e desfecho)⁴⁴.

No entanto, o ponto nevrálgico é o de considerarem as narrativas orais, à semelhança das narrativas literárias, um produto acabado, elaborado por um sujeito, destinado a outro, sendo a oralidade a execução de um *script* previamente organizado, articulado em função da demanda/solicitação do interlocutor, o que deixa de fora da análise aspectos como hesitações e reformulações. A interação, para Labov e Waletzky, está no fato de as histórias serem resultado de uma solicitação do outro.

Ao longo dos anos, as teorias de Labov e Waletzky foram sendo aplicadas, testadas e expandidas, mas não abandonadas. Nesta tese, serão de algum valor para a análise de estruturas sequenciais das narrativas. Porém, com o desenvolvimento da sociolinguística (em especial, o trabalho de Harvey Sacks, 1992) e da etnografia, as narrativas passaram a ser percebidas como uma situação comunicativa, um processo de interação/construção. Jenny Mandelbaum (2003), Elinor Ochs e Lisa Capps (2001), Anna de Fina e Alexandra Georgakopoulou (2012) e Jerome Bruner (2004) são alguns dos trabalhos da área de sociolinguística pesquisados para a elaboração deste texto que se valem de uma perspectiva interacionista no tratamento das narrativas orais. Obviamente, os propósitos de análise na área

⁴⁴ Crítica a Labov e Waletzky aprofundada em Schegloff (1997).

dos estudos da linguagem são diferentes dos aqui problematizados, mas, sem dúvida, fundamentais como base teórica.

O aspecto cooperativo na constituição das narrativas orais é muito bem evidenciado por Emilio Bonvini (2006, p.7), ao referir que: “Eles [textos orais] convidam a partilhar com o outro a procura de sentido. Sua estrutura é essencialmente do tipo dialógico: uma palavra sempre partilhada”. Esse partilhar envolve uma série de expectativas e propósitos da parte do contador: o que se fala? Como transformar a memória em narrativa? Quais os efeitos pretendidos? Como reagir às intervenções dos interlocutores? Como atrair a atenção do outro? Que estratégias utilizar? Por que contar? Para quem? Da parte da audiência, também uma série de questionamentos é formulada: como reagir à palavra do outro? O que ele espera como reação? De que forma aquela história interfere em suas práticas sociais?

Uma contribuição da Antropologia nesse processo é situar o papel do pesquisador, não como uma presença neutra, espectadora, externa, mas, ao contrário, como alguém que igualmente interfere no processo de constituição das histórias e, depois, ao operar sobre elas através da escrita e da edição, atua em sua ressignificação.

A etnografia é, assim, devedora das histórias vividas pelo Outro, das quais nós, antropólogos, nos apropriamos para produzir teorias e conceitos. Narramos histórias vividas quando produzimos descrições etnográficas e, com isso, nós as perpetuamos seja por meio da escrita, de fotografias, de vídeos ou de filmes. [...] De múltiplas formas, a marca da coisa narrada aflora na escritura antropológica, se não de quem a vivenciou, pelo menos de quem a narrou, deslocando a figura do antropólogo para o lugar de narrador de histórias, de vidas vividas, matéria de onde surgem todas as histórias. (ROCHA; ECKERT, 2005, p.52)

Diferentemente do etnógrafo, que está mais interessado na descrição de determinada cultura ou prática social, sem analisar pontualmente o produto de seus registros, aqui se busca estabelecer relações entre as histórias narradas e as significações, entre a linguagem e a expressividade performática.

Para concluir esta seção sobre usos e conceitos das narrativas orais, é imperativo, então, concebê-las como “apresentação de fatos e experiências que são *contados*, através de palavras escritas ou faladas” (FINNEGAN, 1998, p.9, tradução nossa)⁴⁵. A percepção atenta das narrativas da Restinga (e não só as do Beleza) revela, de fato, que o contar histórias emerge da necessidade de compartilhar experiências. Tendo em vista que esse compartilhar

⁴⁵ “a presentation of events or experiences which is *told*, typically through written or spoken words”.

implica decidir expor-se e revelar-se, requer a cumplicidade do outro. Não se pode deixar de pensar que tomar parte nessa interação é uma atuação privilegiada.

2.4 Poéticas da oralidade

É relativamente simples demonstrar que a Linguística e a Antropologia têm papel significativo na abordagem de um conjunto de narrativas orais que são resultado da interação social mediada pela linguagem. O desafio é apontar de que modo elementos estéticos podem ser abordados nessas narrativas. Parte-se da ideia de que: “Para entender a existência da narrativa, isto é, a narrativa como uma atividade discursiva e criativa, é vital examinar tanto as realizações prosaicas como as artísticas” (OCHS; CAPPS, 2001, p.4, tradução nossa)⁴⁶. Ao mesmo tempo, a linguagem do cotidiano carrega uma série de expressões que viabilizam seus efeitos estéticos sobre os interlocutores (metáforas, deslizamentos de sentido, repetições, sonoridades, imagens): “nenhuma actividade prática se encontra totalmente privada da função estética; pelo menos potencialmente, esta função está presente em todos os actos humanos” (MUKARŔVSKÝ, 1993, p.181).

Destacam-se, nas histórias analisadas, não somente a preocupação em contá-las de forma atraente, para criar expectativas e imagens, mas também um significativo esforço intelectual. Como já referido, as histórias contadas não ocorrem gratuitamente, atendem a uma finalidade. No caso particular de Beleza, há um forte comprometimento seu com práticas sociais que constituem, a partir das histórias – mesmo aquelas engraçadas e jocosas –, um forte exemplo do exercício de cidadania e construção ideológica.

Pensando nos contos tradicionais, como os coletados por Sílvia Romero e Câmara Cascudo, no Brasil, por Teófilo Braga e Coelho Neto, em Portugal, ou mesmo aqueles compilados pelos irmãos Grimm e por Hans Christian Andersen, ressalta-se seu caráter exemplar, normatizador, muitas vezes. Câmara Cascudo (1952) reflete sobre essa questão. As pessoas, ao final do dia, reuniam-se para contar histórias, e o conteúdo destas, por mais fantásticas que fossem, apresentava ligações com condutas e comportamentos desejáveis.⁴⁷

⁴⁶ “To understand the life of narrative, i.e., narrative as a discursive and creative activity, it is vital to examine prosaic as well as artistic realizations”.

⁴⁷ Para citar dois exemplos: no conto “A princesa Jia” (CASCUDO, 2003), o comportamento que se quer condenar é repetido (dois filhos preguiçosos e mercenários) e, por fim, é reforçado o comportamento desejável (filho bondoso e que não se deixa levar pelas aparências). Em “Seis aventuras de Pedro Malazarte” (CASCUDO,

Em relação às narrativas da Restinga, o ambiente da contação de histórias é diferente daquele descrito por Cascudo. No entanto, permanecem as evidências de que as histórias são organizações que se prestam a aconselhar (afinal, “o narrador é um homem que sabe dar conselhos”, BENJAMIN, 1994, p.200). Na análise das narrativas, nos capítulos subsequentes, será dada ênfase a algumas daquelas em que há um conselho em forma de história (em uma espécie de narrativa encaixada).

Outra condição definidora do caráter poético é o afastamento que se dá entre quem conta a história e a audiência. Afastamento não no sentido alienador (pois, sem sinergia, as histórias não existem), mas como elevação da linguagem, ritualização. Isso é fácil de perceber quando o contador de histórias assume o papel de intérprete⁴⁸ de sua comunidade ou cultura. A linguagem se ritualiza, e o que parecia uma simples história acaba se tornando um evento quase religioso. “A própria expressão de um sentimento em forma literária mesmo implica um tipo de afastamento” (FINNEGAN, 2006, p.75).

De certa forma, toda expressão performática, por si só, gera um *status* especial para a situação comunicativa. Quando alguém toma a palavra, elabora um discurso cuja função é mais ampla que apenas transmitir uma informação. Aí se opera o que Zumthor (2007, p.45) define como “ritualização da linguagem”.

Mais específico do que definir as narrativas pelo exercício intelectual e pela função social que exercem (o que parece ser condição da linguagem em geral), é perceber a realização artística associada a elas, como referido há pouco por Elinor Ochs e Lisa Capps (2001).

Richard Bauman (1986, p.7, tradução nossa) compactua com essa noção, ao propor que “é central entender a literatura oral *como* literatura, isto é, como arte verbal”⁴⁹. Segundo ele, as narrativas orais (mesmo aquelas “prosaicas”) tornam-se literatura na medida em que o autor organiza seu texto com vistas ao prazer estético. Isso depende, portanto, da relação estabelecida com os ouvintes, que precisam reconhecer o potencial estético dessas produções orais.

2003), vê-se a crítica social à conduta do patrão em relação ao empregado e uma espécie de catarse, já que, nas histórias com essa personagem, ele sempre acaba levando vantagem em relação ao patrão e às situações de opressão.

⁴⁸ Designação dada por Paul Zumthor (1993) aos contadores de histórias tradicionais, que são instituídos por suas comunidades como tais.

⁴⁹ “is centrally concerned with understanding oral literature *as* literature, that is, as verbal art”.

Se admitimos que há, grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de “poética”, e uma outra, a diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza. (ZUMTHOR, 2007, p.35)

Não se trata de histórias contadas com o fim único do prazer estético. Pelo contrário, *a priori*, são relatos de vida, narrações de fatos cotidianos. O diferencial é justamente o surgimento de uma organização discursiva que traga essas histórias de um modo artístico, performático. Portanto, o caráter estético se constitui através da forma (inclusive pela *performance*) e do conteúdo. Richard Bauman (2008, p.6) esclarece que, no caso das narrativas do cotidiano, a função poética existe como secundária, não primária, como no caso da “poesia” ou dos contos tradicionais, referidos anteriormente.

Podemos reservar o termo “poesia” para textos nos quais a função poética é plenamente dominante, e nos quais as funções referenciais ou fáticas (contato) ou retóricas são subordinadas à sistematização poética do texto. Em outras instâncias, porém, a função poética, mesmo sendo relevante, pode estar a serviço de, ou ligada a outras funções orientadas para a efetivação prática de outros fins sociais.

Os termos *poético*, *poéticas da oralidade*, *poesia oral* estão fortemente associados ao trabalho artístico com fins estéticos, mas não estão carregados semanticamente da tradição literária escrita, ainda que seja válida a observação de Bauman (2008), de deixar o termo *poesia* para os textos de predomínio da função poética. Reconhece-se, porém, como aplicável às narrativas da Restinga a definição de Paul Zumthor (2005, p.52), para quem poético é “a qualidade da inteligência que sabe *dizer* as coisas”. E é esse saber dizer que nos interessa e que se expressa na *performance*.

2.5 As narrativas orais na era da escrita e da imagem

Em um capítulo cujo objetivo é estabelecer parâmetros, um último ponto a se levar em consideração é o lugar das narrativas orais na sociedade pós-moderna. Previamente, discutiu-se a terminologia associada à acepção *narrativas orais*. No entanto, um outro adjetivo ainda precisa ser problematizado: o que se define como *urbanas* e quais as implicações dessa delimitação (em oposição, por exemplo, a narrativas da Fronteira do RS, como no trabalho de

Luciana Hartmann, 2005)? O pressuposto inicial é o de que os vínculos locais são essenciais (se não determinantes) para a *performance*.

Paul Zumthor (1993, 2010) indica três tipos de oralidade: primária, secundária e mista. A oralidade primária comporta as produções orais de culturas ágrafas, totalmente desconhecedoras da escrita. A secundária existe quando a escrita exerce um efeito sobre a oralidade; esta se recompõe com base na escrita (no caso dos jograis medievais). Por fim, a oralidade mista, quando a escrita faz parte de determinada cultura, mas não exerce influência sobre as expressões orais. Walter Ong (1998), por sua vez, faz uma divisão entre cultura oral primária e secundária. Cultura oral primária é aquela que se desenvolve sem qualquer interferência da escrita. A cultura oral secundária corresponde à atual cultura, centrada na tecnologia e na escrita. Para Ong, nos dias de hoje, quase inexistente uma cultura capaz de viver afastada dos efeitos da escrita. A partir dessas definições, cada um deles desenvolve suas pesquisas.

É muito comum associar-se a oralidade com a cultura iletrada e, por extensão, a uma série de conceitos a ela vinculados, muitas vezes de forma equivocada: popular, tradicional, marginalizado, subalterno, periférico. Também se associa à oralidade certo grau de purismo, inocência, rusticidade. No entanto, como podem ser percebidas as narrativas orais produzidas na pós-modernidade, época em que qualquer dicotomia ou generalização é imprecisa? Nenhuma categoria ou classificação é suficiente para definir as organizações sociais e culturais da atualidade. Como estabelecer as influências assimiladas por aqueles que contam histórias? Qual o papel que a mídia (em especial, a televisão) exerce sobre essas práticas? Ainda é possível identificar afinidades culturais nos grandes centros urbanos? Mais ainda: em que medida as práticas de um morador podem ser representativas da Restinga como um todo? O que as define? As respostas (se houver) são complexas e precisam dar conta de toda a individualidade, fragmentação e ruído que compõem a nossa sociedade.

Em nenhum momento neste trabalho pretende-se assumir o discurso de Beleza como representativo de uma coletividade ou da Restinga como um todo. Ainda que sua fala possa ter eco em outros espaços do bairro, não se quer torná-lo um sujeito autóctone ou o representante de um “tipo social”. Tampouco se busca elevar seu discurso a um nível exemplar, como se fosse a voz legítima de uma categoria (como povo, periferia). Reconhece-se que seu discurso é o resultado do processamento dos discursos de outrem, que está carregado de ideologias, mas é difícil assumir que ele fala em nome de um coletivo. Deste

modo, seu discurso e sua *performance* são representativos justamente dessa configuração contemporânea multidiscursiva, individual e movente.

Quando se delimita o trabalho a narrativas urbanas, têm-se como parâmetro as histórias recolhidas em um bairro da capital do Estado. Mesmo assim, a noção de urbano poderia ser relativizada, uma vez que Beleza e outros moradores que participam do projeto têm origem no interior do Rio Grande do Sul. Esse fato, muitas vezes, é referido por eles, para indicar o contraste entre a cidade e o campo e entre o passado e o presente. No caso de Beleza, ele próprio justifica seu interesse pelas histórias porque viveu no meio delas, quando criança, no interior, e isso foi fundamental para sua formação.

Outro elemento significativo é o fato de que o bairro Restinga situa-se no extremo sul da capital, em uma região considerada “rural”, com poucos prédios, natureza exuberante e várias ruas sem asfaltamento. Não é raro ver pessoas que usam o cavalo como meio de transporte. Ao mesmo tempo, possui uma população numerosa, vários projetos-piloto da prefeitura, a maior escola de samba do Estado, projetos sociais e todo tipo de comércio de que se possa necessitar em um grande centro urbano.⁵⁰

Mesmo com um traçado peculiar, os moradores estão inseridos em uma cultura urbana, com acesso pleno a recursos tecnológicos e bens de consumo. Tudo isso demonstra não ser possível considerar a Restinga (e as práticas sociais aí desenvolvidas) como celulares, ou seja, como únicas e específicas. Da mesma forma, não é possível ignorar a influência da escrita nessas práticas. Mesmo a ênfase sendo a oralidade, esta é, constantemente, mediada pela escrita⁵¹. Não se trata, pois, de estudar uma cultura ágrafa ou iletrada (segundo as visões de Zumthor e Ong).

Todavia, há que se considerar qual objeto de análise emerge de um espaço (apesar de muito restrito em nossa cultura urbana pós-moderna) que possibilita contar histórias, o que envolve não só tempo de quem conta, mas toda uma estrutura de espaço, público e recorrência do evento narrativo. E essa disponibilidade e disposição, de certa forma, remetem à tradição das narrativas orais. São resquícios dessas práticas em uma época em que se consome todo tipo de cultura, em que a imagem tem papel fundamental e, especialmente, quando a

⁵⁰ Especificações mais pontuais sobre a Restinga foram feitas no Capítulo 1.

⁵¹ Beleza tem vários cadernos, nos quais faz os registros de todas as suas atividades, contatos com pessoas e, inclusive, pareceres sobre os encontros com os pesquisadores. A memória não é mais o único meio de assimilação das vivências. É preciso materializá-las (Capítulo 4).

informação sobrepõe-se à sabedoria, ao conhecimento. Mesmo na era da escrita e da imagem, as práticas orais subsistem.

O extermínio de um espaço intersticial de trocas sociais coletivas, o nascimento do sentimento de infância, o advento da privacidade como direito inalienável e a proteção quase sagrada ao indivíduo em detrimento do grupo e/ou sociedade costumam ser mencionadas por historiadores e antropólogos como alguns dos pontos que ilustram a cultura da escrita no mundo pós-industrial como fenômeno oposto às sociedades de tradição oral. Esse processo seguiria a transfiguração progressiva da figura do ouvinte em leitor a partir do avanço das campanhas de alfabetização nas aglomerações europeias do século XVIII. [...] Em particular, os estudos antropológicos que vimos realizando sobre o tema da memória coletiva, itinerários urbanos e formas de sociabilidade no mundo urbano contemporâneo têm nos revelado exatamente o contrário, isto é, a perseverança das narrativas orais, e isso, em particular entre os “praticantes” ordinários de uma grande metrópole, para quem as “enunciações pedestres” têm mais valor que a autoridade dos textos escritos sobre os lugares da vida urbana. (ROCHA; ECKERT, 2005, p.47)

Por um lado, na era da escrita, “a palavra se separa da pessoa, o passado é separado do presente e a relação com o outro e com seu universo espaço-temporal é mediatizada” (BONVINI, 2006, p.8). Mediatizada é também a visão dos pesquisadores, uma vez que se distancia do seu “objeto” através da mediação do vídeo: “Vê-se um corpo; um rosto fala, canta, mas nada permite esse contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real” (ZUMTHOR, 2005, p.70).

Por outro, a oralidade aproxima, estreita vínculos, expõe as relações pessoais, segue o tempo da memória, reorganiza e relativiza o passado. Enquanto a noção de tradição sempre esteve fortemente associada às narrativas orais, sendo estas muitas vezes tidas como um registro do passado, de um tempo ideal, as práticas orais hoje se adaptaram ao ritmo moderno e aos novos modos da sociedade.

Reconfigurou-se o espaço da contação de histórias. A roda tranquila em volta da fogueira cedeu lugar ao barulho e ao movimento dos carros, ao deslocamento agitado, ao som do comércio, em meio ao que vozes teimosas insistem em manter viva a memória, resquícios de uma tradição ressignificada.

3 PERFORMANCE E SENTIDOS: UM CONTADOR DE HISTÓRIAS NA CIDADE

Nos anos de contato com o bairro Restinga e com os registros audiovisuais, perceberam-se muitas áreas de interesse com potencial para estudo. Que o material coletado se permitia a abordagens multidisciplinares (etnográficas, antropológicas, linguísticas e sociológicas) era fato. Que qualquer recorte ou delimitação implicariam a necessidade de recorrer a todas essas áreas do conhecimento também era um aspecto natural. O que realmente causou inquietação foi pensar de que modo e com que finalidade algumas pessoas precisavam contar histórias.

Como já mencionado previamente, o que se esperava obter com as visitas à Restinga era um conjunto de narrativas que expressassem claramente as crenças populares e os mitos e lendas que porventura persistissem em meios urbanos. Muito rapidamente, percebeu-se que não seria possível. Em um primeiro momento, isso gerou desânimo e desorientação, ainda que continuassem as visitas ao bairro e as filmagens.

No registro audiovisual de 08 de novembro de 2008 (**Vídeo 4**), Jandira afirma assertivamente: “Só aqui na Restinga a gente não tem história”, com o que Beleza concorda, lembrando que a constituição do bairro não permitiria que houvesse histórias. No diálogo entre os dois, fica claro que o conceito de histórias está vinculado a uma tradição coletiva. Beleza afirma que os moradores estão se conhecendo agora, que a Restinga é recente, não há tempo, por isso não existem as histórias tradicionais e fantásticas que eles consideravam as únicas possíveis, como a história da noiva da Lagoa dos Barros lembrada por eles. A formação diversificada do bairro não permitia essa “identidade” necessária para o surgimento das histórias. É uma explicação bastante plausível daquilo que Bauman (2003) defende em relação às sociedades pós-modernas e que foi discutido no Capítulo 1.

Sem as histórias tradicionais, um outro tipo de histórias começou a se delinear. Pela análise do material até então obtido e pela recorrência semanal dos encontros no bairro, um aspecto destacou-se como passível de problematização: as histórias contadas por Beleza. Nelas, havia certa regularidade de temas e formas. Em especial, eram construídas sempre a partir de um “eu” que se articulava como o ponto referencial e organizador do discurso, um

“eu” que tinha soberania, que resolvia conflitos e apresentava um olhar especializado sobre uma série de assuntos.

Com isso, passou-se a se considerar dois pontos que pareceram de grande potencial de pesquisa: primeiro, como pensar o conceito de “contador de histórias” aplicado à situação narrativa particular da Restinga, em que os próprios narradores não se reconhecem por esse rótulo; segundo, que elementos das narrativas do Beleza poderiam ser estudados para construir essa imagem de “personagem” que ele cria para si e em que medida a *performance* pode contribuir para isso.

Neste capítulo, pretende-se dar conta desses dois elementos, de modo a expandir as reflexões sobre o tratamento conferido às narrativas orais em contextos urbanos e registradas em vídeo.

Assim, iniciam-se as discussões pela problematização histórica e teórica da categoria de contadores de histórias, na tentativa de estabelecer a pertinência de usá-la para compreender as estratégias de organização do discurso oral. Na sequência, discutem-se as estruturas da narrativa oral e em que medida podem ser percebidas na fala de Beleza. Por fim, analisam-se alguns vídeos sob a perspectiva do contador de histórias, referindo, ainda, o papel dos pesquisadores como co-narradores no processo de constituição das narrativas em situações de *performance*.

3.1 Uma trajetória dos contadores de histórias

No capítulo antecedente, destacou-se como o ato de contar histórias é uma prática tão antiga e tão enraizada nas práticas sociais quanto a própria existência humana. Pode-se argumentar que mesmo as primeiras inscrições nas cavernas têm potencial para serem estudadas sob a perspectiva da organização da vida em forma de narrativa. Nicolau Sevcenko (1998, p.125) refere o xamã como o antecessor dos contadores de histórias, uma vez que estabelece relações entre o presente/cotidiano e o transcendente.

Sua figura é um limiar, uma transição, uma passagem estreita como a garganta da caverna, que liga o profano com o sagrado, o cotidiano com o sobrenatural, o presente com o passado e o futuro, a vida com a morte. Sua função é a de arrastar as pessoas para uma travessia, durante a qual elas se desprendem das referências do dia-a-dia, e assim, inseguras, assustadas, confusas, se entregam à sua orientação,

vivendo um modo superior, mais elevado de experiência, para retornarem depois transformados pela vertigem do sagrado, que lhes ficará impresso na memória pelo resto de suas vidas.

De fato, conforme as culturas vão se organizando em grupos, destaca-se uma figura que une várias funções, que tem o respeito de seu grupo e uma autoridade para dizer e fazer em nome dele. Ao mesmo tempo em que faz a ligação entre o ordinário e o sagrado, perpetua as práticas e os valores de seu grupo, de forma ritualizada.

Nas sociedades orais, ao contrário das configurações sociais atuais, havia uma unidade social mais ou menos estabelecida, no sentido de que valores, crenças e comportamentos eram compartilhados. E esse compartilhar se perpetuava através das práticas de ouvir e contar histórias, a maioria das quais de cunho doutrinador e moralizante. No entanto, a palavra oral exercia um poder sobre os ouvintes, uma espécie de possessão.

Ao longo dos anos, foram se distanciando e se especializando as funções do xamã. Isso significa que aquelas atribuições antes concentradas na figura de uma só pessoa – médico, profeta, professor, juiz, contador de histórias – passaram a ser assumidas por outras, permanecendo o contador de histórias como aquele capaz de reter na memória uma série de episódios e revelá-los sempre que instigado/solicitado. Nessa acepção é que Paul Zumthor refere os vários papéis ocupados por aqueles “detentores da palavra pública”:

são eles e seus similares que subsumo com o nome de *intérpretes*; retenho assim seu único traço comum, pertinente para mim, a saber: que são os portadores da voz poética. [...] O que os define juntos, por heterogêneo que seja seu grupo, é serem (analogicamente, como os feiticeiros africanos de outrora) os detentores da palavra pública; é, sobretudo, a natureza do prazer que eles têm a vocação de proporcionar: o prazer do ouvido; pelo menos de que o ouvido é o órgão. O que fazem é o espetáculo. (ZUMTHOR, 1993, p.56-57)

O termo *intérprete* parece se adequar bem ao contexto estudado por Zumthor, porque as categorias analisadas por ele – jograis, menestréis, bardos – encerram em si a condição de atualização e reprodução de versos e fórmulas seculares, ainda que a *performance*, propriamente, constitua-se como um evento inusitado, original. Todavia, é um pouco problemático, se não enganoso, aplicá-lo em sentido exatamente igual ao caso de Beleza ou a qualquer pessoa que, como ele, não faz da prática de contar histórias um ofício. As narrativas de Beleza não são uma nova versão ou uma atualização de textos outros, mas produto de uma interação, por isso é fragmentada, recortada, permeada por vários “ruídos”.

No Capítulo 1, fez-se referência à impossibilidade de se pensar o espaço de contação aos moldes de culturas orais tradicionais, pois, na contemporaneidade, há um esvaziamento da noção de grupo, essencial para haver o vínculo propício ao partilhar. Na ocasião, defendeu-se que persistiam ainda resquícios dessa unidade no contexto de pesquisa de onde emergiram as narrativas estudadas, pois ocorriam algumas práticas de contar histórias, mesmo sem toda a identificação comunitária que se poderia perceber em culturas orais tradicionais. Agora, o mesmo deve-se conceber em relação ao contador de histórias como um intérprete, um mediador de seu grupo.

Zygmunt Bauman (2003, p.60) atribui a dispersão das nossas sociedades atuais à ausência de “líderes locais de opinião” reconhecidos e legitimados como detentores de uma autoridade que seja, a um só tempo, reguladora e orientadora. No caso de Beleza, essa autoridade não é designada pelos outros, mas assumida como missão, como necessidade de integrar-se a uma conjuntura social que cada vez parece mais fluida e dispersa. Para muitos moradores da Restinga, Beleza é um líder. Hoje conta com a experiência, com a memória e com as histórias para aconselhar e ensinar. Em outras épocas, fez isso através de papéis sociais institucionalizados (conselheiro tutelar, professor, oficinairo). Portanto, se ele se distancia do conceito de intérprete proposto por Zumthor à luz do contexto medieval, demonstra, porém, alguns pontos de contato, no sentido de que assume a responsabilidade pelo que diz. Como o *griot* em volta da fogueira, sob a cumplicidade de seus ouvintes, Beleza centraliza a atenção dos seus interlocutores na roda de chimarrão.

3.1.1. A imagem do contador de histórias

A constituição do que seja um contador de histórias está fortemente associada à conformação social. Como pensar em um contador de histórias hoje sem levar em consideração a conjuntura social?

O contador de histórias, ou narrador, sempre foi aquele que dominava determinado saber e o divulgava, transmitindo, inclusive, uma sensação de completude e certeza que era bastante valorizada. Os textos épicos de Homero (cuja vertente oral hoje é inquestionável) davam conta de uma longa narrativa, perfeitamente organizada e estruturada. O narrador, por sua vez, tinha domínio sobre cada ação descrita. Do texto épico ao romance contemporâneo, a

instância narrativa se modificou bastante. O narrador não é mais confiável, gera dúvidas, é parcial e tendencioso. Teoricamente, isso se explica porque o romance é produto de uma sociedade, e as características desta se refletem na própria constituição da obra. Como se sabe, as perspectivas totalizantes perderam espaço em todas as áreas. Não é mais possível crer que haja uma categoria (mesmo que esta seja a própria ficção) capaz de restituir a segurança e solidez de épocas remotas.

Por extensão, o papel do contador de histórias também precisa se conformar às demandas e às configurações de seu tempo. Só se pode assumir a possibilidade de existência desse papel hoje se o enquadrarmos na perspectiva difusa e dispersa das sociedades contemporâneas. Sem receio de equivocarse, é possível afirmar que o contador de histórias como uma presença permanente e legitimada não existe mais. O que há é uma motivação, na maioria dos casos ocasional e temporária, da parte de alguns, em exercer essa função de contador de histórias.

Ainda assim, parece patente a necessidade de preenchimento desse espaço. As pessoas necessitam desses momentos de imersão no plano das histórias. Da mesma forma, há aquelas que, como Beleza, veem na possibilidade de contar o meio para partilharem suas experiências.

A esse respeito, vale destacar que, no âmbito desta pesquisa, o contador de histórias analisado não é o único membro atuante. Junto como ele, outras pessoas interagem e produzem suas histórias – de forma mais recorrente Alex, Maragato e Jandira. Igualmente, qualquer um deles poderia ser alçado a essa posição de contador de histórias, uma vez que todos, em algum momento, narram episódios de sua vida, de seu passado. Como defendido, a escolha por Beleza decorreu da maior quantidade de material audiovisual e da percepção de que muitas de suas intervenções orais apresentavam aspectos pertinentes para a discussão do tema proposto. Mesmo que Beleza não seja o único a falar, é o que mais fala. Em decorrência, acaba centralizando nossa atenção.

Isso posto, há que se refletir sobre a repercussão que a presença da câmera tem em seu desempenho narrativo. Pela experiência de campo e pelo contato próximo com Beleza, não é possível perceber significativas mudanças em seu comportamento. É possível evidenciar isso na postura de Jandira, por exemplo, cujo nervosismo transparece quando ela percebe o foco da câmera. No caso de Beleza, isso não produz alterações. Talvez mais significativa seja a

diferença de conduta diante dos pesquisadores (cuja presença será discutida mais ao final do capítulo) em detrimento de seu cotidiano.

A consciência da presença impactante da câmera e da reprodução das imagens e as suposições sobre os meios de circulação desse material atuam na expressão do contador de histórias. Além disso, a constituição social do sujeito manifesta-se diante da câmera. É a partir dessa tensão (inevitável) de várias forças que sua *performance* precisa ser analisada.

3.2 Instâncias discursivas na organização narrativa

Estabelecidos os sentidos que definem hoje o papel do contador de histórias, cabe, então, abordar a constituição das histórias. Aqui, são analisadas as narrativas sobre experiência de vida, sobre práticas sociais e vivências familiares. Para tanto: “As narrativas serão consideradas como uma técnica verbal de recapitulação da experiência, em particular, uma técnica de reconstrução das unidades narrativas que coincide com a sequência temporal da experiência”⁵² (LABOV; WALETZKY, 1967, p.13, tradução nossa).

Isso se justifica pela necessidade de defender as narrativas coletadas na Restinga como passíveis de serem enquadradas dentro de uma estrutura global. Tal abordagem corrobora a ideia de que, mesmo tendo surgido em um contexto de conversa, atende a uma lógica previsível de organização.

Para tanto, será aplicado o modelo de Labov e Waletzky (1967), conforme o qual a narrativa se molda a partir dos seguintes elementos:

1. Síntese – informação sobre o que trata a história
2. Orientação – indicação de lugar, tempo, pessoas
3. Complicação – indicação do que aconteceu
4. Avaliação – referência ao significado dos fatos, ao objetivo da narrativa
5. Resolução – desfecho da narrativa
6. Coda – relação com o momento da enunciação

Tomemos como exemplo o **Vídeo 5** (04 out. 2007), cujo texto é transcrito a seguir, a fim de que essas categorias sejam mais bem evidenciadas.

⁵² “Narrative will be considered as one verbal technique for recapitulating experience, in particular, a technique of constructing narrative units which match the temporal sequence of the experience”.

BELEZA: Cada um fica no seu caramujo. Uns que têm, podem pegar e ter segurança, né, de poder pagar, né, filmadora, não sei o que mais, toda uma estrutura, tudo bem, até pode resolver, mas...

ANA LÚCIA: É, mas isso também, na verdade não... é ilusão, né.

BELEZA: É que nem a minha prima. A minha prima é casada com um empresário de Novo Hamburgo. E eles moram no bairro Guarani. O bairro deles tem, tem guarita por tudo que é canto, nas rua, tudo. O que aconteceu? Um dia, ela saiu de casa pra ir levar os filho, dois, três filho dela na escola, os cara tavam esperando. Os cara tinham pegado os guardinha e [gesto de quem segura uma arma]. Ela botou a orelha pra fora, mandaram ela entrar pra dentro, levaram pra dentro de casa. Levaram tudo que tinha direito e deixaram ela com umas orelha deste tamanho, apavorada. Pô, não adianta isso aí. Tu ter medo é pior ainda. Claro que todos nós temos receio, mas a gente tem que trabalhar isso, né. É, infelizmente é assim, porque o bandido, ele pode ser o que ele é, mas trouxa ele não é. Ele bota os olho em ti e “Bah, esse aí tá morrendo de medo então vou gritar e ela vai ‘Oh, oh, não, não, que medo’”. Muitas vezes não, é que pra trouxa eles também não servem.

A primeira manifestação de Beleza contextualiza o assunto – a falta de segurança –, resultando na afirmação “É que nem a minha prima”. No âmbito da narrativa, isso corresponde à *síntese*, uma vez que a reflexão anterior sobre cada um “ficar no seu caramujo” e, mesmo assim não ter segurança (o que está subentendido pelo “mas” reticente interpretado pela professora como demonstração de que o esforço para ter segurança não garante tranquilidade)⁵³ será ilustrada pela narrativa do assalto. A referência ao caso da prima condensa o propósito da narrativa, que é o de exemplificar a primeira afirmação.

Na sequência, surgem as delimitações necessárias para se compreender as condições espaço-temporais da narrativa (*orientação*): a condição social, o condomínio, a rotina de saída de casa, as pessoas envolvidas. Isso faz parte da situação inicial, que é modificada pela abordagem inesperada dos bandidos, a invasão da casa e o roubo (*complicação*). Na teorização de Labov e Waletzky (1967), o único elemento que não pode estar ausente é a complicação, pois é esta que norteia a sucessão dos fatos no tempo e no espaço.

No final (*desfecho*), tem-se a expressão da prima, que ficou “com umas orelha deste tamanho, apavorada”. E o que se depreende da história? O que se aprende com ela (*avaliação*)? Os bandidos percebem as fragilidades das pessoas, aproveitam-se de seu descuido e de sua vulnerabilidade. O narrador expressa isso através da reação “Pô, não adianta isso aí”.

⁵³ Nessa interação, percebe-se a limitação da transcrição. Pela escuta da conversa, fica evidente que a fala de ambos converge para o entendimento de que toda precaução com segurança pode não ser suficiente (isso fica claro através da modulação da voz). Pela transcrição, há uma interrupção na fala de ambos que poderia gerar dúvidas caso não se tivesse o vídeo como ferramenta.

O último ponto (*coda*) é a capacidade de a narrativa voltar-se para os interlocutores. Isso fica evidente com a constatação de que “Tu ter medo é pior ainda. Claro que todos nós temos receio, mas a gente tem que trabalhar isso, né”. No registro audiovisual que não foi selecionado (alguns minutos antes do que foi editado no **Vídeo 5**), Beleza já havia referido a frase “Receio todos nós temos”. Seguiu-se uma longa discussão sobre não deixar que a criminalidade ganhe força, o que culminou com o episódio da prima e a ideia de não expor a vulnerabilidade aos bandidos. Esse “nós” que surge ao final demarca o fim da narrativa, retomando o debate. Como se pode perceber, a entonação de voz de Beleza muda quando ele conta a história em relação a quando comenta os efeitos disso⁵⁴.

Outro elemento para o qual Labov (2010) chama a atenção é a condição de reportabilidade da narrativa. Sabe-se que as narrativas orais se constituem na presença do outro, só existem em função desse outro. Um efeito dessa interação é a percepção do caráter reportável, ou seja, sua capacidade de provocar uma reação inesperada nos interlocutores. Isso constitui, de certa forma, a aceitação do que foi dito, o reconhecimento do impacto da narrativa. Quando Beleza refere que os guardas foram rendidos pelos assaltantes, ouviu-se, no vídeo, uma expressão de riso da parte de um dos alunos pesquisadores, uma reação à imagem inusitada (tudo vigiado, mas os guardas não corresponderam a sua função). A reportabilidade é o indício de que estão sendo satisfeitas as expectativas do contrato narrativo entre quem conta e quem ouve. O contrário (a não reportabilidade) são os indícios dados pelos interlocutores de que há algo de estranho ou mal arranjado no modo como a história está sendo contada, uma espécie de descrédito.

É pertinente referir, ainda, a função argumentativa da narrativa. Demonstrou-se que a história contada por Beleza foi instigada pelo contexto discursivo que tinha a temática da segurança. A história da prima foi lembrada como um episódio exemplar da conduta da sociedade.

Narrativas têm um caráter argumentativo: se contadas como exemplos, elas desempenham uma função de criar evidências ou uma *licença de inferir* para uma exposição ou um complexo de exposição-conclusão. Assim, se conclusões são tiradas a partir delas, elas servem como dado ou exposição. (HANKE, 2003, p.122)

A partir desse caráter argumentativo, retoma-se a ideia inicial deste capítulo, em que se relaciona a função social do contador de histórias com a autoridade de sua voz, sendo ele o

⁵⁴ Adiante, será feita uma breve reflexão sobre as categorias de mundo narrado e mundo comentado, que estão fortemente imbricadas nas narrativas de Beleza, aquele atuando em função deste.

responsável por aconselhar, alertar e instruir. As sugestões de histórias exemplares e as avaliações que Beleza faz daquilo que narra podem ser comparadas com a “autoridade” atribuída aos contadores de histórias tradicionais. No caso em questão, o alcance desse ensinamento é mais restrito do que aquele das narrativas tradicionais, mas, ainda assim, guarda certo grau de relação.

Entre todos os aspectos aqui referidos acerca da constituição da narrativa como uma estrutura sequencial e progressiva, destaca-se a perspectiva interacionista da narrativa. É o narrador quem escolhe, conduz, organiza e avalia aquilo que conta. No entanto, isso é feito em função de um objetivo e tendo em mente um grupo específico de interlocutores. Porém, é preciso deixar claro que a estrutura da narrativa nem sempre vai corresponder à proposta de Labov e Waletzky, já que apresenta grande potencial de organização e adaptação, podendo ser completamente reformulada ou interrompida, dependendo da interação estabelecida.

Também é importante referir que a análise narrativa realizada nesta seção privilegiou o texto, não a obra performática. Em alguns momentos, no entanto, foi necessário mencionar a expressividade narrativa através de outros elementos (referência aos gestos e à voz), os quais contribuem para a apreensão da história, mas que não foram registrados na transcrição.

3.2.1 A ação enunciativa – *ethos e habitus*

Na seção anterior, demonstrou-se a estrutura narrativa através do esquema laboviano. Contudo, para além de um enfoque esquemático da narrativa (que, como se percebeu, fica muito limitado às sequências frasais), deve-se considerar, também, toda a situação enunciativa dentro da qual as narrativas se desenvolvem, seu contexto. Contexto, na acepção empregada aqui, dá conta, não só do espaço social em que se encontram os interlocutores, mas também da própria relação que se estabelece entre eles.

Para o trabalho desta tese, foi feito um recorte, obtendo-se uma amostra retirada de um conjunto maior (em torno de 30 horas) de registros em vídeo de situações enunciativas de Beleza. Como já detalhado, decidiu-se estudar as suas *performances* porque o material disponível é mais abundante. Em todas as filmagens, Beleza está presente e tem como característica ser alguém que gosta de falar. Portanto, sua presença sobressai. Os vídeos aqui

apresentados são, de fato, representativos desse conjunto de atuações (e não exceções ou episódios singulares).

Pela análise desse material, pelas visitas ao bairro e pela sustentação teórica, nota-se a constância de um *habitus* que rege as ações discursivas de Beleza, termo aqui entendido como “princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’” (BOURDIEU, 1983, p.61). É estruturado porque ligadas a práticas sociais anteriores e estruturante porque interfere em representações do presente (WACQUANT, 2007).

É impossível determinar quais foram as vivências ou as condições de existência que moldaram o sujeito social Beleza a que tivemos acesso (presencialmente e através das imagens). Interessa, no entanto, perceber seus discursos e suas narrativas nesse imbricado de tensões entre o individual e o social que resulta na percepção de um conjunto de estratégias sociais de certa forma regulares e coerentes com sua trajetória. Portanto, impressões sobre seu *habitus* podem ser deduzidas da análise das narrativas. Daí se construir a imagem de Beleza como sendo um intelectual, alguém que produz conhecimento e preocupa-se em articular-se com os outros. Nota-se, também, como parte de seu *habitus*, as várias experiências sociais pelas quais passou, sempre atuando em posição de liderança e mobilização – desde a infância (nas brincadeiras com os amigos), no trabalho, no bairro, na igreja, nas escolas, na casa, na vizinhança. Tudo isso se materializa através de sua conduta diante das situações enunciativas (filmadas, mas também aquelas que não foram registradas) no diálogo com os pesquisadores. O *habitus* torna-se a própria linguagem do sujeito (BOURDIEU, 1996, p.22), através do que se relaciona com os outros.

Outro conceito produtivo para ajudar a compreender o espaço de interação que dá origem às narrativas é o de *ethos*. Sinteticamente, define-se como a “arte de viver” (MAINGUENEAU, 2006, p.280), a conduta, “o modo de se relacionar com o mundo habitando o próprio corpo” (MAINGUENEAU, 2006, p.272). Assim, o *ethos*:

Recusa toda separação entre o texto e o corpo, mas também entre o mundo representado e a enunciação que o traz: a qualidade do *ethos* remete a um fiador⁵⁵ que, através desse *ethos*, proporciona a si mesmo uma identidade em correlação direta com o mundo que lhe cabe fazer surgir. (MAINGUENEAU, 2006, p.278)

⁵⁵ Fiador é aquele que tem a responsabilidade do dizer (MAINGUENEAU, 2001, 2006).

A noção de “corpo enunciante”, da presença que faz parte do próprio ato de comunicação, é crucial para o reconhecimento da *performance* como uma situação comunicativa em interação, impossível de ser reproduzida. Da mesma maneira, é significativa a ideia de sinergia entre a identidade do fiador (ou narrador, neste caso), aquilo que é dito e “o mundo que lhe cabe fazer surgir”.

De certa forma, o *ethos* influencia a maneira como os interlocutores percebem e significam o narrador, tendo como referência uma série de pré-concepções e paradigmas sociais ao fazê-lo. O discurso (e as narrativas) torna-se eficaz pela capacidade que o *ethos* tem de suscitar a adesão, mediante a correspondência entre a “maneira de dizer” e a “maneira de ser” (MAINGUENEAU, 2001, p.146).

Relacionado o conceito de *ethos* com as percepções acerca dos discursos de Beleza, pode-se constatar quão vinculado ele está com aquilo que diz, porque experiencia aquilo de que fala. Em muitos momentos, durante as conversas, pudemos perceber que o “ser-Beleza” gerava significados a partir de seu *ethos* e seu *habitus*. Inclusive, antevíamos as reações dos personagens das suas histórias justamente porque era, de certa forma, previsível o comportamento ou a manifestação de Beleza em determinada situação. Como referido no início deste capítulo, as narrativas coletadas evidenciam um discurso organizado a partir de um “eu” que seleciona a matéria sobre a qual fala e coloca-se como ponto central na narrativa, relatando suas experiências e sua maneira de significar o que é dito.

Não é possível selecionar *uma* imagem, *uma* cena ou *uma* fala capaz de representar as concepções de *habitus* e *ethos*, tendo em vista que se trata de construções discursivas difíceis de serem sintetizadas em um único instante. Porém, considerando a perspectiva de que *habitus* e *ethos* estão relacionados a construções sociais e modos de vida, o **Vídeo 6** (11 out. 2007) pode ser ilustrativo nesse sentido.

A partir dele, percebe-se o quanto a relação corpo-texto é essencial às ações discursivas. A cena em questão foi lembrada por conta da reflexão de que as escolas, na atualidade, são pouco sensíveis à realidade dos alunos e que estes são mal orientados na vida, porque a família e a escola não têm tempo nem interesse em ouvi-los. Em decorrência disso, ficam sem referências, vulgarizam-se, e o interesse pelo *funk* seria um resultado disso. Para demonstrar tal reflexão, Beleza conta a história do dia em que ele e Alex, como promotores legais populares, foram à escola fazer uma oficina de comunicação.

O vídeo inicia com uma representação performática que Beleza faz como MC: “Vocês querem funk, eu toco, vou ser MC desse negócio aí”. E começa a improvisar um *funk*. Nessa estratégia para aproximar-se dos alunos através da apropriação da linguagem deles e de suas práticas, podemos perceber a ocorrência de certo desvio de paradigma. Muito provavelmente, a imagem que os jovens alunos tinham de “morador do bairro que quer contribuir para a educação” correspondia à de um senhor de óculos, cabelos brancos, bigode, roupas esportivas. Associado a isso, também é provável que vissem nessa figura alguém que vinha para discipliná-los, para mostrar a diferença entre “certo e errado”, para criticar. Tudo isso é desestabilizado quando Beleza começa a cantar o *funk*, levando a uma nova percepção, a outra imagem, despertando, pelo menos, curiosidade, por parte dos alunos, no que ele tinha a dizer.

Iniciar a história por esse episódio tem dupla função em seu discurso: estabelece conexão com o que estava sendo dito (Alex falara da vulgarização do *funk*) e cria uma expectativa: como ele conseguiu interagir com os alunos? Isso prende a atenção dos seus interlocutores, em especial pela caracterização de “MC” que ele interpreta. Na sequência, retorna ao início da história, em que se fica sabendo como chegaram à escola, qual a situação que observaram (professora sem domínio da turma, alunos dispersos), até que ele reúne o grupo e começa a conversar. “Será que vocês não são tão interessados em saber o que eu acho?”. A partir daí cria-se o vínculo com o grupo. Subentende-se aqui a tensão entre a autoridade escolar (personificada na professora baixinha e que treme) e a autoridade do morador (seguro de si, integrado, falando a linguagem do aluno). Nota-se, claramente, a supremacia deste último, mesmo sendo a alternativa com menor chance de ocorrer, do ponto de vista do senso comum (esperava-se que os profissionais da educação tivessem melhores meios pedagógicos do que os “leigos” para abordar os alunos).

Nesse episódio, percebe-se a constituição de Beleza como alguém que pensa sua atuação na sociedade de forma ativa, que se vale de seu *habitus* (modelado pelas suas vivências e experiências como professor, mediador, facilitador, cidadão ético, entre outras atuações) para agir. Além disso, sua conduta é condizente com essa formação, na medida em que age de acordo com esses papéis. Nem todos aqueles com um *habitus* semelhante ao de Beleza vão ter a consciência crítica e a postura atuante que ele faz questão de expor. Daí a singularidade de seu *ethos*, de seu caráter.

Um último ponto ainda merece ser pensado a partir das práticas e dos discursos de Beleza: assumi-los como um “acontecimento discursivo”, entendido, segundo a proposta de

Pêcheux (2012, p.56), como um “índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação”. Para que um discurso seja um acontecimento discursivo, precisa ensejar uma ruptura discursiva, ou seja, trazer novas percepções a sentidos estáveis, novas configurações das memórias, novos modos de dizer.

Os discursos de Beleza pertencem a um morador do bairro que fala aos outros (aos demais moradores e aos membros do grupo de pesquisa), sem estar vinculado a um discurso institucionalizado (como o discurso do médico, dos professores, do juiz, dos políticos), ainda que, de certa forma, autoritário. A crítica à violência, à falta de união e de engajamento, inclusive a responsabilidade por muitas coisas não darem certo no bairro, fazem parte de uma abordagem um tanto inusitada se pensarmos na “filiação” de Beleza, que poderia alienar-se às questões que não dizem respeito diretamente a sua vinculação imediata, familiar, mas escolhe agir para uma coletividade, em favor de princípios de cidadania. Isso, de certa forma, subverte a ordem previsível, porque, para muitos, é dever do Estado e das Instituições satisfazer as necessidades da população, resolver as crises, oferecer suporte. Ao fazê-lo, Beleza passa a ser percebido de forma diferenciada através de seus discursos.

No próprio **Vídeo 6**, pode-se notar isso. Considerando a atuação discursiva de Beleza no momento em que fala aos alunos, altera a condição sócio-histórica da relação alunos-escola-comunidade, porque passa a falar no lugar da autoridade escolar (a professora), porque assume o compromisso de tentar resolver uma questão que é sua, porque morador do bairro. Não delega a outrem, não espera do Governo, da Secretaria de Educação ou de uma ONG a solução. Sai da sua posição de sujeição (aquele que depende de um serviço público). Tal atitude “agita” as convenções sociais, deixa os alunos instigados (porque reconhecem certa inversão nos papéis sociais). Estes passam a aceitar seu discurso como válido, autorizado a propor a revisão de certas condutas, ou pelo menos há a disposição para ouvi-lo.

Mas também existe a atuação discursiva no momento em que Beleza narra. Ao fazê-lo, legitima essas práticas sociais, organiza-as, o que é o acontecimento discursivo em si, a condensação entre as práticas vividas, a experiência de contar e os novos sentidos que daí surgem. Percebe-se a recorrência desse ato ao longo das filmagens, a reavaliação e a resignificação dessas experiências. E esse exercício ocorre na presença de outro grupo de interlocutores (que não os membros do seu grupo, seus vizinhos), mas um grupo considerado de fora. É possível reconhecer aí também uma nova configuração das práticas sociais, uma vez que o papel da Academia deixa de ser o de “resolver” o problema, mas, passivamente,

compreender como os moradores têm uma visão racional e ações produtivas quanto a suas questões internas.

As histórias contadas por Beleza e registradas em vídeo fazem parte de um conjunto de discursos que se articulam mediante pactos comunicativos que se estabelecem entre os enunciadorees. Esses discursos concretizam as experiências e as visões de quem as conta e produzem novos significados, não só para quem ouve, mas também para o próprio narrador. A dinâmica desse processo é fundamental para entender a *performance* como evento e como ação comunicativa.

3.3 Beleza, personalidade encenada

Esta seção visa a apresentar algumas narrativas de Beleza que consolidam a ideia de ele ser um contador de histórias, tendo em vista os sentidos (já referidos) que estão implicados nessa prática na contemporaneidade. É preciso pensar o contador de histórias não mais atendendo a uma função social, como representativo de uma coletividade, mas pensá-lo a partir de uma perspectiva individual, ainda que, inevitavelmente, em diálogo com o contexto e com outros discursos.

Antes da abordagem das narrativas propriamente, é relevante discutir algumas questões em relação a sua constituição. No processo de análise e seleção dos vídeos, dois aspectos em relação à atuação de Beleza ficaram evidentes. O primeiro deles é o emprego da narrativa em função argumentativa, ou seja, a inserção, na conversa, do relato de algum episódio para ilustrar determinado posicionamento reflexivo. Segundo Mandelbaum (2003, p.614), quando alguém escolhe contar uma história, isso raramente se dá pelo simples fato de contar ou entreter, “muitas vezes ocorre como parte de uma linha de ação e, desta forma, é um método para fazer alguma outra atividade prática”⁵⁶ (tradução nossa).

O segundo ponto é a perspectiva subjetiva dada às narrativas, tendo como “personagem” central o próprio narrador. Este conta a partir das suas experiências, como era de se esperar, mas também o faz colocando-se como peça-chave nos desdobramentos das histórias.

⁵⁶ “often occurs as a part of some line of action and in this way is often a method for doing some other practical activity”.

Como já referido inicialmente, um elemento indispensável à narrativa é o *conflito*, ou seja, as histórias surgem a partir da desestabilização de uma situação inicial. A partir disso, uma série de ações se sucede para demonstrar circunstâncias e desdobramentos do fato. Com base nessa estratégia, desenvolve-se a história.

A partir da leitura de *Tales of the city* (FINNEGAN, 1998), foi possível perceber que os temas e as estratégias narrativas evidenciados nas recolhas da Restinga eram bastante semelhantes ao que Finnegan percebeu em sua pesquisa, o que mostra certa regularidade na composição das narrativas de vida. As explanações da pesquisadora decorrem de análises de narrativas urbanas, cujos temas principais abrangem histórias da cidade (Milton Keynes, Inglaterra). Surpreende como as motivações para contar as histórias (povoamento, mudanças, carências, expectativas, família, Estado) tenham tanta afinidade com os discursos produzidos na Restinga.

Nesse trabalho, as histórias ouvidas são transcritas para o livro⁵⁷, ainda que a autora trate da *performance* e das habilidades comunicativas. Além disso, considera o ator como narrador, como herói das narrativas, o que, igualmente, é produtivo de se abordar nesta tese: “O tema mais proeminente de todos, no entanto, gira em torno da ideia do *ator individual* na história - o ator que também é o narrador”⁵⁸ (FINNEGAN, 1998, p.105, tradução nossa).

Na sequência, são apresentadas algumas temáticas identificadas pela autora nas narrativas de Milton Keynes que também foram evidentes no conjunto das narrativas da Restinga.

1. *Os narradores se colocam como heróis porque são pioneiros, uma vez que enfrentaram as dificuldades de construir uma nova cidade, mudar de residência.* Finnegan (1998) optou por estudar uma cidade que se formou a partir do surgimento de indústrias e oportunidades de trabalho. No caso da Restinga, há também uma história de formação que se confunde com as histórias de vida de seus moradores. O Capítulo 1 apresentou o bairro como

⁵⁷ Nota-se, nos textos transcritos por Finnegan (1998), a presença de uma organização linear e bastante completa, em termos de composição da narrativa. Isso mostra a intervenção da pesquisadora, ao reorganizar a fala em forma de escrita, tornando o texto coeso. Nesta tese, porém, que privilegiou a imagem como mais propícia ao trabalho com a *performance*, as transcrições não têm esse estilo acabado e organizado, já que a oralidade é fragmentada e prolixa, não havendo interesse em compor um texto escrito que substituísse a expressão oral. Contudo, sabe-se que o deslocamento do oral para o escrito, por si só, já constitui uma intervenção do pesquisador.

⁵⁸ “The most prominent explanatory theme of all, however, centres on the idea of the *individual actor* in the story – the actor who is also the narrator.”

resultado de um planejamento municipal deficitário em diversos aspectos associados à infraestrutura. A maneira compulsória com a qual muitos moradores chegaram ao bairro e a constatação de que faltavam os recursos são fortes motivos para compartilhar as experiências. No caso de Beleza, isso gerou várias narrativas – a mobilização junto aos colegas de trabalho para obter financiamento, a chegada ao bairro, a convivência, os deslocamentos, tudo isso mostrado sob uma perspectiva de enfrentamento, superação e pioneirismo.

2. *Mesmo que as histórias apresentem dificuldades familiares, crises, violência ou outros dilemas, enfatiza-se a maneira positiva como seus heróis lidaram com isso.* De fato, muitas das histórias articulam-se em torno de dificuldades, dramas e obstáculos. Contudo, privilegia-se o desfecho positivo obtido pelos heróis. Beleza apresenta relatos de como conseguiu cuidar da sogra (uma vez que os médicos queriam amputar suas pernas), como encaminhou jovens e crianças quando era conselheiro (e mesmo depois disso).

3. *Os heróis demonstram determinação individual e persistência.* Em todas as histórias que apresentam dificuldades a serem superadas, um ponto recorrente é a descrição detalhada dessas dificuldades. Os pormenores intensificam a imagem do drama, mostrando o tamanho do problema a ser superado. Apesar disso, os heróis enfrentam as barreiras e obtêm êxito.

4. *As histórias envolvem outras pessoas, havendo uma estreita relação entre o “Eu” e o “Nós”.* Ainda que o foco esteja nas ações do narrador como articulador principal, seu discurso, muitas vezes, envolve um “nós”. Tendo em vista que boa parte das narrativas de Beleza associa-se a um discurso que defende a autonomia dos moradores do bairro, a presença desse “nós” em suas falas mostra o vínculo comunitário das histórias. São as “nossas” experiências que se projetam na fala do “eu” que narra.

5. *Há uma grande ênfase na habilidade de ajudar os outros e controlar eventos.* Este foi o aspecto mais perceptível nas narrativas – o modo como as histórias são contadas a fim de mostrar o herói como aquele que age em função do outro. Nas narrativas selecionadas para análise, a seguir, fica evidente a representação de Beleza como o solucionador dos conflitos, a presença sóbria e racional que gerencia as crises.

6. *Parentes e amigos também surgem como heróis.* Algumas histórias expandem-se no sentido de englobar a atuação de familiares e amigos como co-agentes de mobilização. Assim

é referido o exemplo da avó de Beleza, que ensinava a importância de ouvir os outros; a esposa, que, sempre que necessário, fazia valer seus direitos; os companheiros de oficina, que, junto com Beleza, organizavam-se para solucionar um conflito.

Pela percepção desses traços é que se pode aceitar o narrador/contador de histórias como uma personagem de si próprio, alguém que encena, através da *performance*, uma nova interpretação do vivido. Há, como ponto de partida e de chegada, o próprio narrador, que se transforma em agente de mudança e de transformação nas histórias. As histórias passam a ser oportunidades de reforçar essa imagem do herói, com vistas a consolidar noções como identidade e pertencimento.

Vich e Zavala (2004, p.110-112) entendem esse processo como uma espécie de “épica do cotidiano”, um meio de ressignificar as experiências. Estas são carregadas de um sentido valorativo que as legitima como eventos singulares, que revelam força e, por isso, merecem ser narradas de forma engrandecedora. O herói épico era aquele que se destacava justamente pela grandiosidade de seus atos, mas, principalmente, por lutar por sua sociedade, pelos valores do seu grupo. Hoje, essa representação de herói não é mais possível, uma vez que a condição de unidade e coletividade que era essencial ao desenvolvimento dos textos épicos passou por reformulações nas sociedades modernas. No entanto, com as análises das narrativas, pode-se perceber a permanência dessa conduta épica, no sentido de que o herói ainda se faz reconhecer (pelo menos no *corpus* analisado) por atos que demonstram a superação de dificuldades. Cabe aqui ressaltar que isso se dá através das narrativas, as quais são evocadas pela memória. Como lembra Benjamin (1994, p.210), “a memória é a mais épica de todas as faculdades”. Esse poder organizador da memória será retomado no capítulo seguinte.

Evidentemente, a construção da imagem de herói não é assumida como fim único da narrativa, tampouco percebida conscientemente como indispensável. É mais um recurso narrativo, uma ferramenta, uma forma de dizer. O narrador assume outra identidade, coloca-se como um outro (há momentos em que até fala de si em terceira pessoa), o que reforça ainda mais o fato de a *performance* criar um espaço de vivência diferente do aqui e agora.

Erving Goffman (1999) tem como objeto de estudo as representações sociais do indivíduo, ou seja, como este constrói a própria imagem diante dos outros. Sua teoria envolve

o conceito de atuação. Metaforicamente, o que o indivíduo faz é uma encenação de si. Para isso, precisa dispor da participação de seus interlocutores (plateia).

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pedem-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (GOFFMAN, 1999, p.25)

Na Seção 3.3.2, menciona-se a participação dos interlocutores no desempenho do narrador. Por enquanto, é importante destacar que o indivíduo assume uma personagem e estabelece-se um acordo de que isso deve ser aceito assim. Essa personagem passa a exercer influência sobre os outros através da recorrência da encenação. O indivíduo “inclui em sua atividade sinais que acentuam e configuram de modo impressionante fatos confirmatórios que, sem isso, poderiam permanecer despercebidos ou obscuros” (GOFFMAN, 1999, p.36), contribuindo para a impressão que deseja que os outros tenham dele.

Neste trabalho, o indivíduo foi implicitamente dividido em dois papéis fundamentais: foi considerado como ator, um atormentado fabricante de impressões envolvido na tarefa demasiado humana de encenar uma representação; e foi considerado como personagem, como figura, tipicamente uma figura admirável, cujo espírito, força e outras excelentes qualidades a representação tinha por finalidade evocar. (GOFFMAN, 1999, p.230-231)

Com base em tais observações aplicadas às representações de Beleza, pode-se perceber que estamos diante de uma *personalidade encenada*, tal como refere Erving Goffman. Como *ator*, Beleza constrói a imagem de um agente político, de alguém fortemente engajado em ações colaborativas, um intelectual. Como *personagem*, envolve-se em diferentes situações, mas consegue encontrar uma saída conciliadora, mediante seus “poderes especiais”, que são sua capacidade de adaptação e diálogo.

Beleza, ator e personagem da própria história, compartilha uma série de experiências, distintas no tempo e no espaço. Todas as quais, no entanto, convergem para a representação de um sujeito que se define à medida que refaz sua trajetória. Sua narrativa de vida, permeada por uma série de outras intervenções (comentários e divagações dos interlocutores, vizinho que chama no portão da casa, desvios de assuntos, distanciamentos no tempo), sempre retoma a temática da constituição desse sujeito pela lembrança de episódios que exaltam as atitudes dessa “figura admirável”. Na seção seguinte, será ilustrado como se concretiza essa representação.

3.3.1 Três momentos de um contador de histórias

Previamente, discutiu-se como o contar histórias envolve aspectos bastante complexos da relação do sujeito com o mundo. Assumir-se como narrador é, na verdade, parte de um processo que pretende satisfazer a demandas pessoais de pertencimento e formação subjetiva. As histórias são, portanto, produto de uma estratégia de autoconstituição. Todavia, para isso, requer-se a avaliação do outro. Desse modo, as histórias precisam ser enfatizadas de maneira a chamar a atenção para os pontos pretendidos. Retomando a ideia de *personalidade encenada*, as histórias são o meio que o narrador tem de reforçar a imagem que busca construir.

Um ponto que se pode problematizar é a extensão dessa encenação. João Moreira Salles (2005, p.59) levanta questões instigantes: “Encenações para a câmera são permitidas? O que é real? Devemos ou não ter compromisso com a verdade? Compromisso de que natureza, e qual verdade?”. A verdade, aqui, é tomada como uma representação. Não nos interessa cotejar fato e narrativa. Também não nos interessa saber se a “fachada” (GOFFMAN, 1999, p.29) criada pelo narrador é condizente com determinadas posturas ou ideologias. Interessa-nos a verdade que nos é apresentada na materialidade da *performance* e que nos faz sentir e imaginar aquilo que a história propõe.

Na sequência, apresentam-se três recortes daquilo que foi dito por Beleza. Através deles, pretende-se ilustrar como se concretiza, através das narrativas, o esforço do indivíduo em criar para si uma personagem e, mais precisamente, uma personagem heroica.

3.3.1.1 Eu, por exemplo

Anteriormente, neste capítulo, mencionou-se que as histórias são contadas tendo algum objetivo em vista. As narrativas não surgem fortuitamente. Essa afirmação parecer ser evidente, mas adquiriu grande significação em nossa pesquisa. Primeiro, porque tínhamos um propósito inicial que se baseava justamente em uma acepção contrária a essa: chegamos à Restinga com um conjunto de ideias sobre o tipo de histórias que queríamos, inclusive com temática e estrutura pré-definidas. Conforme já aludido, isso não foi possível. Logo que chegamos ao bairro, ficamos sabendo que havia uma história a respeito de uma figueira

amaldiçoada. Em diversas tentativas, tentamos aproveitar “ganchos” para ouvi-la, todas sem sucesso.

Nos registros audiovisuais, é possível perceber regularidades em relação ao momento em que as narrativas surgem inseridas nos discursos de Beleza. Em todos os encontros, o bairro Restinga foi o tema predominante. A partir de fatos e acontecimentos da semana, surgiam reflexões mais amplas, envolvendo temas como cidadania, política e educação. Das questões pontuais e imediatas, chegava-se a discussões abrangentes, mas sempre mediadas pelas experiências exemplares de Beleza, exemplares no sentido de que as histórias de vida ilustravam modos de ser e agir que comprovavam as hipóteses e os argumentos. As narrativas pessoais, portanto, surgiam em função do que se estava discutindo, como uma concretização das abstrações desenvolvidas por meio dos comentários.

Percebe-se, através desse procedimento, o quanto é possível dizer através das histórias. Sabidamente, os contos tradicionais tinha essa função. Indicavam de forma mais eficaz, por meio das representações das personagens, aquilo que pretendiam explicar. As imagens construídas nas narrativas tinham maior poder de explicação do que um esforço intelectual para organizar as ideias em favor de um argumento.

Esse é o caso do **Vídeo 7**, composto por dois excertos da fala de Beleza. Ambos ilustram o vínculo entre os comentários e a narração. Beleza aproveita a oportunidade para introduzir as palavras-chave “eu, por exemplo”. Com essa “deixa”, todos sabem que ouvirão uma de suas histórias. Mais do que isso: todos sabem que precisam cessar suas intervenções e ouvir.

No **Vídeo 7**, constam apenas dois exemplos, mas suficientes para ilustrar essa prática. Na sequência, são transcritos, para análise mais pontual do conteúdo dessas falas.

O primeiro deles está inserido em uma situação de comunicação na qual se fala sobre disciplina na escola, ou melhor, sobre a falta dela. Isso faz o grupo lembrar a época da Ditadura, que, em sua visão, apresenta o outro extremo da disciplina, o excesso. Isso motiva Beleza a contar sobre sua experiência, a qual, como se pode perceber, é representativa justamente desse enfoque abusivo por parte do exército.

Eu, por exemplo, quando morava lá em Osório. Eu trabalhava, comecei a trabalhar com 11 ano, eu trabalhava numa olaria de tijolo. A gente ia de bicicleta. Saía 5 horas da manhã de casa. E atravessava um entroncamento que tem ali: vai pra Osório,

Tramandaí, Torres. Um entroncamento grande que tem. Agora passou a *Freeway* por cima, né? Mas ali ficou, quando deu o negócio daquele Golpe Militar, os militar montaram uma base ali. Ali tinha canhoneira, tinha helicóptero. Todo mundo que passava ali, inclusive mosquito, tinha que tirar a roupa, senão não passava. Bicicleta, esvaziavam os pneu para ver o que que tu tinha dentro. Era assim. Eu ia trabalhar às 5 horas da manhã, tinha que descer. Eles abria tua vianda... Tinha lá: tinha feijão e arroz dentro, eles botava aquelas mão por dentro e faziam tu virá no chão. Eles faziam assim. E esse era o exército. Não permitiam nada, nada. Qualquer pessoa que passasse ali, veículo, gente. Não interessava que tu morava ali do lado. Nós morava próximo. Mas passou do lado, passou por dentro da barreira, tinha que fazer inspeção. Criança, velho, todo..., não interessava. (01 nov. 2007)

Como nesta tese parte-se do pressuposto de que a maneira de dizer é tão importante quanto o que é dito, alguns pontos a esse respeito precisam ser mencionados. É possível associar a expressão “Eu, por exemplo” às fórmulas empregadas pelos contadores de história da tradição oral. Estes iniciavam os contos com frases como “Era uma vez...”, “Em um lugar muito, muito distante...”, entre outras. Sua função era, ao mesmo tempo, chamar a atenção dos ouvintes para o que seria contado, direcionando a atenção de todos para o contador, e marcar uma separação entre o plano ordinário e o plano das histórias.

Pode-se estabelecer um paralelo entre essas fórmulas e a estratégia de Beleza. No exemplo acima, a cidade de Osório é descrita como um lugar perdido, que só existe na memória, um lugar muito distante. Isso é expresso através da comparação com o momento atual, moderno e frenético (“passou a *Freeway* por cima”). Mas a história é de Osório daquele tempo, um tempo que não existe mais. Os gestos enfáticos compondo os “entroncamentos” dão mais vivacidade à representação da cena. Ao contar, ao presentificar o fato através da memória, esse lugar muito distante está diante dos olhos dos ouvintes, representado pelo advérbio “ali”, seis vezes repetido neste pequeno trecho. Em oposição ao distante, ao “lá”, constitui um recurso para compor o cenário e introduzir os interlocutores nele.

Veja-se, também, a constituição das personagens. Há o embate entre duas forças antagônicas (essencial aos contos tradicionais) – o bem e o mal. O bem, obviamente, representado pelo narrador-personagem, o menino trabalhador, que precisa sair às 5 horas da manhã, de bicicleta, sem qualquer envolvimento com atos ilícitos, a vítima. O mal é representado pelas militares, que não têm sensibilidade, que, além de cumprirem suas tarefas, fazem questão de humilhar as pessoas (“Olhavam lá: tinha feijão, arroz, botava a mão dentro e faziam tu virá no chão”).

A descrição do espaço e das atitudes dos militares ganha um atrativo porque o narrador não está interessado só em relatar sua experiência, mas em fazê-lo de forma atrativa.

Isso é obtido pelo detalhamento das imagens que compõem o cenário narrativo, cenário grandioso, com helicóptero e canhoneira, toda uma estrutura para enfrentar o perigo, em oposição à fragilidade e inocência das “crianças”, que tinham que sair cedo para trabalhar. Na inspeção, “todo mundo que passava ali, inclusive mosquito, tinha que tirar a roupa”. A referência ao mosquito é um recurso criativo e inesperado. Em vez de dizer que qualquer pessoa tinha que passar pelos mesmos procedimentos de revista, o narrador recorre ao mosquito, o que gera uma ruptura na expectativa e produz um efeito de jocosidade, mesmo na lembrança de um episódio tenso. Uma situação difícil e opressiva acaba sendo recebida pelos interlocutores como agradável e engraçada, em decorrência da *performance*.

O outro trecho do **Vídeo 7** inicia com a mesma fórmula “Eu, por exemplo”, mas a ênfase não está nas atitudes do narrador e, sim, nas de sua avó. Isso, no entanto, não deixa de atribuir valor ao próprio narrador, em decorrência da experiência privilegiada com a avó.

Eu, por exemplo, estudei muita coisa de leitura, essas coisas, por minha vontade, por causa da minha avó. Minha avó era daquelas, nós era criança, nós ficávamos à beira do fogão, ela puxava um livro lá e começava a ler. Por quê? Ela tava lendo, primeiro, porque a gente era criança, né, mas o que ela tava fazendo? Depois, mais adiante, os que tavam maiorzinhos já tavam lá adiante, ela abria o livro lá, pra aqueles ler pros outros. Minha avó fazia isso, e eu me sentia... De certa forma, me incentivava a descobrir as coisas, né? (23 ago. 2007)

Tal como o relato anterior, este surge para exemplificar uma discussão prévia. No caso, o debate envolvia a capacidade que os professores precisam ter para cativar os alunos. Através do excerto, percebe-se que o narrador conduz a narrativa segundo o modo como quer que os interlocutores entendam. Para isso, usa as perguntas retóricas (“Por quê?”, “mas o que ela tava fazendo?”), as quais direcionam a narrativa segundo seus interesses, evitando dispersões ou foco em outros aspectos.

O tom professoral com que Beleza narra esse episódio cria a sensação de que essa prática de contar as histórias é a única forma legítima de ensinar. Na sua voz, percebe-se certa indignação com o fato de nem todos verem isso como importante. Ao falar da dedicação da avó, rodeada pelos netos curiosos de diversas idades, quase imediatamente vem à mente a imagem da Mamãe Gansa feita por Gustave Doré, símbolo da sabedoria das velhas que contam histórias (Figura 14).

Aqui, o tempo e o espaço estão distantes dos interlocutores. Enquanto predomina o “ali” no primeiro relato, neste há referência ao “lá”, um dêitico que marca um grande distanciamento, quase um tempo mítico. Essa separação temporal e espacial é trazida à tona por uma memória difusa. Esse relato, diferente do anterior, não contém o mesmo detalhismo, ainda que seja rico em termos de passagem temporal e progressão: os netos vão aprendendo a ler, criam autonomia, leem para os outros.



Figura 14 Ilustração de Gustave Doré representando a contação de histórias (*Contes de ma mère l'Oye*, 1862). Disponível em: fr.wikipedia.org/wiki/Les_Contes_de_ma_mère_l'Oye. Acesso em: 10 jul. 2013.

Esse arquétipo de vovó doce e ingênua que conhece histórias e as lê para os netinhos corresponde em parte à representação de Doré. A avó de Beleza parece fazer desse ato secular de ler e contar histórias um evento altamente intelectualizado e premeditado de educação, sensível às necessidades e ao grau de conhecimento dos netos. É uma avó preocupada com a instrução dos netos, com seu futuro e com o preparo que terão de ter para enfrentá-lo.

Em ambos os trechos, percebe-se o uso de frases curtas, assertivas, bem com a repetição de palavras, que é própria da oralidade. Da mesma forma, ocorre a pronúncia mais demorada de algumas palavras para chamar a atenção (como o “todo mundo” no primeiro trecho) e uma espécie de balbúcio de frases inteiras, que acabam se tornando quase um resmungo (também no primeiro relato isso aparece, ao referir a ação dos militares e a revista das pessoas), recurso este usado por Beleza em vários momentos, para reproduzir falas de terceiros (em especial, reclamações que ele deprecia). Também o movimento das mãos está presente em toda a narração. A referência ao livro é acompanhada do gesto de folhar as

páginas, assim como a estatura dos primos é medida pelas mãos de Beleza, que os coloca em torno da avó, através desse movimento.

É comum a ambos também o fechamento da história. Tal como o começo formular “Eu, por exemplo”, cuja função é marcar as diferenças entre o tempo presente e o tempo das histórias, as narrativas terminam por uma frase avaliativa, conclusiva. Na primeira, reforça-se o objetivo do narrado, que era mostrar concretamente a ação dos militares. A frase “E esse era o exército” condensa bem tudo o que foi demonstrado. Na referência à avó, a responsável por fazer dele um interessado em aprender mais, tem-se: “De certa forma, me incentivava a descobrir as coisas”. Esse tipo de comentário indica que a narrativa está encerrada, que se pode voltar às divagações e reflexões, mas também reforça a ideia de que ela serviu a uma finalidade, que se acredita ter ficado clara (mas que, mesmo assim, é intensificada por essa frase final).

Paul Ricoeur (2010b) afirma que toda locução, todo ato comunicativo, envolve, em graus diferentes, dependendo da predominância do gênero do discurso, duas instâncias: o *mundo comentado*, que apresenta um engajamento com ideias e pontos de vista, e o *mundo narrado*, que prevê um distanciamento temporal, uma vez que refere fatos já ocorridos. Aqui, ainda que se tenha dado ênfase ao mundo narrado (próprio das histórias), percebeu-se que ele é evocado pelo mundo comentado, havendo, portanto, uma conjunção entre os dois. O elemento que estabelece o trânsito entre um e outro é o próprio narrador, que ora se coloca como analista, ora se torna ator.

3.3.1.2 Dois olhares sobre o mesmo episódio

O **Vídeo 8** apresenta, novamente, dois episódios. Nestes, o que se quer mostrar é como a mesma história foi utilizada com enfoques diferentes. Elas são apresentadas em ordem cronológica. A primeira data de 18 de setembro de 2006⁵⁹. A segunda, de 08 de novembro de 2007. Há, entre uma e outra, o período de mais de um ano. O ponto em comum é o episódio

⁵⁹ Esta data tem especial valor para este trabalho. Foi o primeiro registro audiovisual na Restinga, apesar de não corresponder ao primeiro encontro. Além disso, nesta data, Beleza centra toda a sua fala (2 horas de gravação) em seu percurso profissional. Dois momentos importantes são mencionados aqui – a época de professor no SENAI e sua atuação na FASC.

em que Beleza conta que foi presenteado com uma torta de queso⁶⁰, em Panambi. A cidade, de colonização alemã, é conhecida como o terceiro polo metal-mecânico do Rio Grande do Sul. Beleza esteve lá na época⁶¹ em que era professor do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI). Nessa profissão, Beleza viajava pelo Estado para dar cursos profissionalizantes, muitos dos quais realizados nas próprias indústrias. Por conta disso, passava alguns dias nas cidades do interior e participava do cotidiano, das festas, dos eventos.

A torta é um símbolo de reconhecimento. É o reconhecimento de seu trabalho, a gratidão dos discípulos. Na primeira sequência, a referência ao presente recebido decorre de uma narrativa sobre como Beleza – mais uma vez o herói da cena –, juntamente com seus colegas professores, fez os alunos expandirem sua visão sobre o trabalho, sobre a importância da formação. É a isso que se refere Beleza ao reproduzir a fala de um aluno: “Aprendemo a rezá, aprendemo a ser gente”. Como parte do encerramento do curso, todos foram convidados a participar de uma grande festa, descrita em detalhes pelo narrador. Ao final, recebe uma série de presentes, entre os quais uma caixa, “com compartimentos” cheios de tortas.

Na segunda sequência, volta a lembrança da torta de queso. No entanto, surge em um contexto um pouco diferente. A ênfase não está tanto no episódio particular do curso, mas na reflexão sobre as regiões ocupadas pelos “gringos” (alemães e italianos), nos seus sotaques e na maneira como vivem. Aqui, o evento é um “kerb”, festa típica alemã. No primeiro relato, a festa é descrita como mais gaúcha, com vinho e churrasco. O presente é o mesmo – a torta de queso, agora acondicionada em um carrinho de malas. Um dado importante nesse relato, que não foi mencionado no anterior, é que Beleza foi levado para casa de carro, mais uma retribuição de seus alunos.

O elemento distintivo mais relevante não está nos detalhes informativos, mas na maneira como a história é narrada, o que implica, por extensão, diferentes significados atribuídos ao mesmo evento. No primeiro trecho, o recebimento da torta é o ponto alto da narrativa. Há uma extensa descrição dos presentes que ganha e da amizade surgida no grupo. Inclusive, na continuação desta narração (que não foi reproduzida), Beleza conta que foi esse bom relacionamento com os alunos que quase o fez ser demitido.

⁶⁰ Torta alemã de requeijão (*Käsekuchen*), ou *cheesecake*. Pelas pesquisas realizadas na internet, o nome *quesco* parece ser típico de Panambi, provavelmente a escrita fonética de “queijo” conforme a pronúncia da região.

⁶¹ As datas dos eventos praticamente não são referidas. Portanto, não se pode precisar a duração desse trabalho, mas se acredita que tenha ocorrido entre as décadas de 1980 e 1990, pela referência aos filhos pequenos. O episódio de Panambi é de 1986, porque, no vídeo, Beleza mostra a garrafa térmica que ganhou e na qual lê o ano.

No segundo trecho, ainda que todos esses elementos sejam referidos, evidencia-se um dado novo: a recepção por parte dos filhos. O fechamento da história direciona-se para a expectativa dos filhos em receber os presentes, porque sabiam que, quando do seu retorno, sempre trazia a “recompensa” do trabalho, que dividia com eles. Ao mesmo tempo em que Beleza é o herói bem-sucedido no trabalho, é um herói para os filhos, que ficavam “quase loucos” esperando o pai, que chegava de madrugada com doces e presentes.

Mais uma vez, nesses episódios, o narrador não está só preocupado em transmitir as informações sobre seu passado, mas também pretende contar uma história que seja agradável por si só. Como se pode perceber, em ambas, Beleza recorre a um sotaque estereotipado de alemão, que torna a narrativa mais engraçada, menos previsível. O sotaque italiano também é reproduzido. O interessante aqui é a sequência “Cassias” e “Caxias”. Como narrador, há um tom de voz mais “sério”, mais convencional (que fala, portanto, “Caxias”); como personagem, é fiel à fala local (“Cassias”).

Outro destaque da atuação performática é a presença do discurso direto. Há um narrador, que organiza e conduz a história, mas há também as falas das personagens. Beleza é personagem (em oposição ao Beleza narrador), assim como outros envolvidos são personagens e têm sua fala, sua voz e seus trejeitos reproduzidos. Veja-se, por exemplo, na primeira sequência, como o “chefão” do SENAI se contrai na cadeira e coloca a mão no rosto, demonstrando embaraço diante das revelações feitas pelos alunos e como Beleza-personagem tenta tranquilizá-lo.

Beleza tem um gesto tradicional para reproduzir as falas dos outros: coloca-se de lado na cadeira, a mão sobre a boca, como se estivesse falando ao ouvido (“Se tu não levá a torta, apanha aqui hoje”). Se a fala reproduzida pertence a alguma figura de autoridade ou a alguém que está sendo criticado, o som é um resmungo, não há articulação das palavras. Só se percebe, pela entonação da voz, que essa fala é uma reclamação ou um descontentamento. Por outro lado, quando o que se tem a dizer é importante, a fala é clara, pausada, como quando dizem a Beleza que não permitirão que ele volte para casa de ônibus.

A inserção da fala de terceiros na narrativa, sem dúvida, deixa a história mais interessante, permite que os ouvintes imaginem melhor a situação contada. Entretanto, tem outra função: isenta, de certa forma, o narrador. Ao reproduzir a fala do outro, cria-se a sensação de que seja uma história mais verossímil. Os elogios dados a Beleza, a forma cortês

como é tratado, assim como a conduta duvidosa dos “chefões”, tudo isso não é, de fato, uma percepção do narrador (o que poderia parecer falsa modéstia ou implicância, conforme o caso), mas um acontecimento. O discurso direto, em tese, não é a fala do narrador, não é o que o narrador pensa. Portanto, não pode comprometê-lo.

Para concluir, cabe, ainda, uma breve reflexão. Quais as implicações provenientes da constatação de que a mesma história foi contada duas vezes? Em primeiro lugar, o reconhecimento de que foi reproduzida em momentos diferentes, bem como a análise dessas diferenças, só são possíveis mediante a leitura conjunta e repetida dos vários registros audiovisuais. Para os pesquisadores, a representação que se tem de Beleza foi se constituindo a partir dessas leituras, nem sempre cronológicas, nem sempre com os mesmos sentidos. Sua figura foi sendo composta como um quebra-cabeça, à medida que as informações iam se completando. No episódio em questão, assistindo-se às duas narrativas em sequência, temos mais informações sobre o fato em si, mas, com certeza, outras informações ainda ficaram à parte ou talvez se alterem em uma próxima narração.

O que interessa aqui é perceber como a memória pode recorrer aos mesmos momentos, mas dando-lhes novos sentidos, conforme são contados. Quanto à *performance*, por ser um evento captado em um instante que não pode ser reproduzido, percebe-se seu potencial na formação desses novos sentidos. A cada vez que a história é contada, surgem outras maneiras de narrar, novas interpretações.

3.3.1.3 O Beleza vem aí, vocês vão andar nos trilhos

A última história referida neste capítulo é bastante emblemática dessa perspectiva heroica e grandiosa que persiste nas narrativas de Beleza. O **Vídeo 9** apresenta o relato de uma situação ocorrida quando Beleza era gerente regional da Fundação de Assistência Social e Cidadania (FASC).

Muito claramente, percebe-se, a estrutura narrativa: há uma situação inicial, um complicador, um herói, aquele que é capaz de resolver a questão quando todas as esperanças estavam perdidas (“Finalmente alguém que nos entende”), bem como um desfecho. A descrição pormenorizada da dificuldade é significativa porque prepara os ouvintes para reconhecer a importância da atuação de Beleza. Em toda a narrativa, fica evidente a oposição

entre a má gestão, a inaptidão e o descaso, por parte dos funcionários, e a vontade de mudar, por parte de Beleza. É ele quem constata os problemas, propõe as soluções, revela fraudes, resolve o problema das filas, humaniza o atendimento.

Nessa narrativa, percebe-se o contraste entre a esperteza e o engajamento de um morador local *versus* a ingenuidade e o despreparo dos gestores (“O que, mas tu é a presidente e não tá sabendo disso aí?”). Por um lado, isso gera reconhecimento (as vovós querem carregá-lo no colo, a diretora usa o caso dele como exemplo). Por outro, gera inimigos e até uma doença. Afinal, todo herói tem o seu antagonista.

A história, como as demais referidas, tem como ponto forte a expressividade gestual. O limite da cadeira parece ser um obstáculo aos gestos largos e incisivos acima da cabeça. Também as vozes das personagens se articulam, na tentativa de reproduzir sua forma de agir, como no caso da fala displicente do técnico que justifica o atendimento ineficiente (“Não, infelizmente a demanda é maior do que nós podemos atender”). A boca torta e o tom de indiferença contribuem para a constituição dessa personagem. Além disso, a fala da vovó reclamando do assistente social (“Esse negão parece que tem raiva de preto e pobre”) é fina e feita em tom de confissão (mão tapando a boca, fala de lado).

Muitos trechos da narrativa sucedem com mínima interferência do narrador, sendo apenas a justaposição de falas – perguntas e respostas – entre a personagem principal e os moradores atendidos. Beleza antecipa a fala destes – “Tá morrendo, não tá morrendo?”, “Ah, esse aí vai querer trocar passagem por alguma coisa”. Com gestos, organiza a fila imaginária diante de seus ouvintes.

Um ponto interessante em relação ao modo de narrar é a maneira detalhada como Beleza refere a distribuição das tarefas. Isso cria um paralelismo porque descontrói a imagem que se tem das funções estanques de cada um. O oficinairo faz *show* para as pessoas na fila, o funcionário da limpeza realiza a triagem, a psicóloga encaminha as passagens. Essa distribuição, para cada um dos membros do grupo, é feita pela frase “Tu que trabalha... tem condições...?”. Também é uma estratégia narrativa que confere ao fato maior atrativo, diferente de simplesmente informar que todos se envolveram no atendimento. Denota também a maneira polida e educada como Beleza trata as pessoas. Aliás, segundo Michel Onfray (2010, p.56), a polidez é a porta que conduz ao outro, que o reconhece, é uma maneira civilizada de saber ser.

Beleza é a figura central nessa história, porque resolve os problemas, articula as ações, medeia o diálogo entre moradores e agentes sociais, mantém a calma quando todos os demais demonstram estar perdidos, toma a frente quando ninguém assume a liderança. Retomando o conceito de *ethos*, percebe-se o quanto ele está em evidência nesta narrativa, uma vez que ilustra modos de conduta, a ética e a postura coerente e regular de Beleza. Suas ações são condizentes com seu discurso. Sua presença é símbolo de retidão. E isso é expresso pela fala de um dos amigos de Beleza, destinada ao grupo da FASC: “Bah, vai acabar essa moleza de vocês. O Beleza vem aí, vocês vão ter que andar nos trilhos!”.

O que, em conjunto, as narrativas analisadas demonstram é uma estreita fusão entre as práticas do cotidiano e uma sensibilidade artística, uma vez que as histórias materializam uma visão poética da vida. Na visão de Nicolas Bourriaud (2011, p.14), essa é a essência da arte na atualidade:

a produção de bens materiais (a *poiésis*) e a produção de si mesmo através de práticas individuais (a *práxis*) se equivalem dentro do quadro geral da produção das condições de existência da coletividade. A arte moderna, e é essa sua principal virtude, nega-se a considerar o produto acabado e a vida a ser vivida como sendo separados. *Práxis igual a poiésis*. Criar é criar a si mesmo.

3.3.2 *Interlocutores, público, ouvintes?*

Nenhuma *performance* existe sem a presença física do outro. Ela se constitui exatamente porque há alguém para ouvir e para participar. Segundo Maingueneau (2001, p.137): “o texto não se destina a ser contemplado, é enunciação estendida a um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido”. Os ouvintes não são presença passiva ou neutra no processo de realização performática. A todo instante interferem, com palavras e expressões, ou, como lembra Paul Zumthor (1993, p.222), “mesmo se reduzido a um papel silencioso”. Isso, de certa forma, induz o narrador no processo de contar.

É com vistas a esse co-enunciador que o contador de histórias cria seu modo de narrar, faz ajustes, decide o “tom” que a narrativa vai adquirir – mais sério, mais jocoso, mais irônico. Retomando o conceito de reportabilidade de Labov, a narrativa existe em função dos interlocutores e se legitima pela identificação que estabelece com eles, pela aceitação de que o narrado é plausível.

Outro aspecto importante é o caráter estético da *performance*.

A análise performática trata de captar os momentos performáticos, quando um narrador realiza sua performance na narração num contexto social, e de captar o estilo poético – na linguagem, no uso da voz e do corpo, e nos outros mecanismos – que transformam o momento de contar num momento dramático e divertido para os participantes. (LANGDON, 1999, p.25)

Assim, segundo Langdon, os mecanismos que conferem à *performance* seu tom dramático e divertido estão na forma como os participantes percebem as características do ato em relação a essa dramaticidade e ao prazer resultante. Retomando a ideia de Mukarovsky (1993), é na relação do sujeito interpretante com o mundo que se constitui o estético, e é desse modo que as narrativas de Beleza devem ser pensadas, como dotadas da potencialidade de serem percebidas em sua expressão estética. Segundo Zumthor (2010, p.257), a poesia é o que é recebido. Portanto, a recepção “é um ato único, fugaz, irreversível... e individual”, em que o ouvinte “se compromete a uma interpretação”.

No âmbito de nossa pesquisa, havia um pressuposto compartilhado, que era o de que queríamos ouvir histórias. A partir daí, o contador de histórias tem um referencial. Ele nos oferece as histórias. Mais ainda: conta aquilo que supõe nos interessar, muitas vezes instigado pelas perguntas e induções dos pesquisadores. A reação destes também oferece pistas de quais pontos enfatizar, quais aprofundar.

A própria seleção das narrativas e de seus desfechos tem relação direta com a presença dos interlocutores. Lembrando a noção de personalidade encenada, como sujeitos sociais, a interação comunicativa é uma oportunidade de ajudar o outro a compor, em relação a nós, a imagem que desejamos transmitir. Mostrar os desfechos como deveriam acontecer, sempre sob um viés de autoelogio, é, de certa forma, uma escolha feita em decorrência da presença do outro.

Além disso, esse “outro” que interage nas conversas é constituído por um grupo de pessoas de fora do espaço da casa ou da comunidade. São membros da Universidade. Simbolicamente, representam uma autoridade institucionalizada (a qual, como já visto, é recorrentemente criticada por Beleza). Diante desse grupo (que é maioria em comparação com os membros locais), tem-se liberdade para fazer críticas, denunciar. No entanto, há um certo comedimento na presença dos pesquisadores. Não percebemos, no tratamento a nós conferido, nenhuma atitude de confrontação. Contudo, essa confrontação era constante nas narrativas

que escutávamos. Ou seja, o Beleza que conhecemos era muito mais pacato do que aquele que aparecia nas histórias, cheio de indignação diante de injustiças e desmandos.

Também a chegada de membros novos no grupo deixava notar uma alteração no modo de narrar. Nessas ocasiões, Beleza repetia histórias, dando novos enfoques. A reafirmação de sua posição como narrador se amparava nessa estratégia de recontar.

Para além da presença física dos pesquisadores, havia, ainda, uma presença simbólica – os próprios moradores do bairro. Em vários momentos, em especial quando se mencionava “nós”, era possível perceber a referência a esse outro, quase como se estivesse, de fato, compondo a roda da conversa. A intermediação entre Beleza e essa presença simbólica era feita pela câmara, cujo potencial intervencionista também precisa ser considerado como parte do processo comunicativo.

Saber-se sob a mira da lente, interromper a fala para um ajuste, um corte, tudo isso demonstra a atuação ruidosa da câmara, diante da qual talvez não se aja com a mesma naturalidade de outros momentos. A câmera também é uma lembrança constante do caráter documental que as sessões possuem, o que implica comedimento ao falar.

É certo que termos como *público*, *plateia* e *auditório* são adequados para definirem o papel dos ouvintes em relação aos narradores, em especial porque comportam a ideia de espetáculo que a *performance* demanda. No entanto, não podem ser entendidos como se somente o contador de histórias atuasse nesse processo, enquanto, na contraparte, os ouvintes fossem meros observadores. É essencial considerar a *performance* como um ato comunicativo e, portanto, uma constante interação entre os enunciadores.

3.4 O pesquisador como narrador

Na Seção 3.3.2, refletiu-se sobre os sentidos que a presença dos interlocutores possibilita em relação ao momento em que as histórias são contadas. Agora, cabe problematizar outro elemento constitutivo desse processo, que é a mediatização dessas narrativas através do registro audiovisual e do esforço dos pesquisadores em perceber e produzir sentidos em relação a esse material.

Gilberto Velho (1986, p.18), ao ponderar sobre sua prática como antropólogo, chega à importante conclusão de que “deveria tentar não escamotear sua ‘interferência’ mas aprender a lidar com ela”, na certeza de que a subjetividade do pesquisador jamais pode ser eliminada ou escamoteada.

Ao ressignificar e reenquadrar fragmentos desses registros, o que se está fazendo também é assumir o controle sobre eles, é atuar como narrador com vistas a uma reação esperada. Quando fazemos recortes, privamos nossos interlocutores do conjunto situacional de onde emergem as histórias. É preciso, portanto, confiar na palavra dos pesquisadores e, no caso desta tese, é preciso confiar na minha palavra de que aquilo que se informa sobre os contextos pode ser aceito, tem valor de verdade.

Ao se analisar os vídeos, tem-se uma visão fragmentada do momento da enunciação, porque a câmera privilegia somente um ponto. Pessoas que estão presentes na cena não aparecem, vozes se sobrepõem a imagens de objetos, a planos abertos. As discussões aqui apresentadas têm como referência várias horas de filmagens, porém estas foram sintetizadas em alguns poucos minutos, os quais precisam ser percebidos como representativos desse conjunto. Portanto, os pesquisadores, ao manipularem discursos e imagens, contam uma história. O que João Moreira Salles (2005, p.64) afirma sobre a realização de documentários bem pode ser ampliado e considerado a respeito do que se fez aqui:

De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada.

A análise dos vídeos possibilita perceber uma unidade em cada um, mas são, na verdade, um recorte, a apreensão de um momento. Confere-se ordem e sequência ao que é disperso, fragmentado. Propositamente, aparentam ter uma sequência completa, porque são delimitados em um ponto de início e de fim. Foram eliminadas partes menos relevantes para o que se pretendia discutir e, por outro lado, foram selecionados aqueles que satisfaziam aos interesses de análise. De forma deliberada, não foram feitas montagens ou cortes internos nas narrativas selecionadas, ainda que, em alguns registros audiovisuais, por problemas técnicos, haja pausas em algumas gravações.

Em especial neste capítulo, que pretendeu analisar mais pontualmente algumas narrativas, percebe-se esse direcionamento do olhar e constituição de um conjunto através dos títulos criados para as narrativas. Estes têm a função de nomeá-las segundo as propostas de

interpretação, enfatizando determinados pontos, que, de outra forma, poderiam ficar em segundo plano, dependendo da leitura que se fizer deles.

Ainda que este não seja um trabalho etnográfico em essência, vale-se de muitos conceitos antropológicos para abordar esse “objeto” movente que são as imagens. Trata-se de uma pesquisa empírica que se baseia em três ações fundamentais: olhar, ouvir e escrever. Tais práticas estão, necessariamente, afetadas por nossa constituição como sujeitos, por nossas experiências e vivências. Estas interferem na maneira como vemos o mundo (OLIVEIRA, 2000) e, em consequência, no modo como lemos as imagens e atribuímos sentidos a elas.

Na focalização da câmera, na escolha das imagens a serem analisadas, nas intervenções manifestadas em momento de interação e na descrição/representação desse processo, há a presença testemunhal do pesquisador:

É na escuta atenta e na leitura detalhada das imagens produzidas que reside a maior ou menor capacidade do antropólogo ‘pensar por imagens’ no sentido de produzir conhecimento através de imagens técnicas. (DEVOS; ROCHA, 2009, p.117)

Tal como o antropólogo, desejamos esta autonomia de “pensar por imagens”, de incluirmos nesse processo de seleção, organização e classificação nosso olhar, nossas percepções, nossas experiências com o evento do qual participamos. A marca de “estar lá”, como refere Geertz (2001), aparece em todas as formas de divulgação desse material, desde os DVDs produzidos em colaboração com os moradores até os escritos acadêmicos. Nossas impressões preenchem os espaços, os lapsos. Assim como o contador de histórias, o pesquisador recorre à memória para construir seu trabalho, o que, para Geertz (2001), revela a dimensão ficcional da descrição científica.

O enquadre fílmico e a *performance* mediada pelo foco da câmera, tanto quanto a própria encenação de si, compõem um novo sujeito, que só existe na representação que nós, pesquisadores, fazemos dele, deslocando-o para o espaço da ficção, como personagem, não mais como uma presença “viva”: “Ao ganhar a função de personalizar e particularizar um sujeito, a imagem lhe rouba o que ele tem de especial, que é o oposto exato de uma marca absolutamente particular” (GUIMARÃES, 2006, p.43). Ao fazê-lo, assumimos, também nós, o papel de contadores de histórias.

4 A NARRATIVA COMO MEMÓRIA: REPRESENTAÇÕES POÉTICAS DO COTIDIANO

Parece não haver outro caminho a não ser descrever o tempo vivido em forma de narrativa.
(Jerome Bruner, 2004)

Como pensar as narrativas sem fazer referência à memória? A memória é a força que retém e recria os fatos, os quais se atualizam através das narrativas. Em relação ao trabalho a que nos propusemos, a memória tem papel central, pois é ela que determina o ritmo e os caminhos do narrado. As memórias de Beleza definem sua existência, suas relações com o mundo.

É sabido que, quando se aborda o tema da oralidade, este aparece fortemente vinculado à memória. No mundo antigo, nas sociedades orais, a memória coletiva (e todos os bens simbólicos associados a ela) era construída e perpetuada através da transmissão oral.⁶² Memória era sinônimo de tradição. E contar histórias garantia a continuidade dessa tradição. Não significa, todavia, que o contar trate sempre dos mesmos motivos, tampouco que a tradição seja imutável e fixa. Todo ato de contar é criação. Desse modo, a tradição se reinventa, segundo seu potencial de movência (ZUMTHOR, 1993).

Hoje, não dispomos apenas da capacidade da mente para apreender as memórias. Livros, documentos, ciberespaço, vídeos, fotos, entre outros recursos, ajudam a organizar o passado e compartilhá-lo. No entanto, ao contrário da memória pessoal, que se vale da subjetividade como forma de guardar as lembranças, as tecnologias atuais são mais esvaziadas dessa subjetividade.

A sociedade contemporânea vive o que muitos chamam de “crise da memória”. Pela facilidade de acesso a ferramentas depositárias da memória (em especial em decorrência da tecnologia) e pelo “colapso das grandes memórias organizadoras” (CANDAUI, 2011), parece que as vivências foram banalizadas, diminuídas. É provável que haja outras formas de perceber a memória, mas não se pode desprezá-las. Por extensão, se consideramos que a

⁶² Paul Zumthor (1993, p.60) lembra o caso do jogral Román Ramírez, traído pela memória – foi morto pela Inquisição porque sua habilidade de recitar romances de cavalaria inteiros não poderia ser atribuída à memória, mas sim ao diabo.

memória trazida à tona pela narrativa é um elemento importante para a constituição da identidade do indivíduo, não há como deixar de associar a crise da memória a uma possível crise da narrativa.

Talvez não sejam apenas os traumas de guerra que induzam as pessoas a não contar mais (BENJAMIN, 1994). Talvez estejamos esvaziados de nós mesmos (CANDAUI, 2011), de nossas identidades e, portanto, incapazes de articularmos as experiências vividas em narrativa. Isso demonstra, mais uma vez, a importância de direcionar o olhar para aqueles que, como Beza, ainda não vivem a “crise” da memória.

Este capítulo tem como objetivo discutir a relação entre memória e narrativa a partir do caso de Beza. Como ficou evidente nos capítulos anteriores, ele busca, diante do interesse dos pesquisadores em ouvir e registrar sua fala, construir uma narrativa coesa sobre sua vida, ainda que não linear, rica em imagens e representações, uma espécie de estetização da memória. “A vida cotidiana apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente” (BERGER; LUCKMANN, 1983, p.35).

Sua memória, permeada da memória coletiva (segundo Halbwachs, 2006), parte sempre de uma reflexão sobre o presente, sobre um fato do momento, para tensionar o passado, trazê-lo ao aqui e agora. Para tanto, seleciona, adapta, omite e repete fatos a partir da interação que ocorre no ato de contar. Há, portanto, que se levar em conta, também, aquilo que Pollak (1989) referiu como “zonas de sombra”, os não ditos.

4.1 Memória e linguagem

A memória só pode ser organizada pelo exercício da linguagem. Isso é muito relevante porque, quando o indivíduo escolhe contar uma experiência de vida e, para tanto, busca na memória os fatos e os temas, transforma-os em narrativa. Pelo trabalho da linguagem, engrandece suas memórias e, como consequência, suas experiências e a própria vida.

Qualquer tema significativo que abrange assim esferas da realidade pode ser definido como um símbolo e a maneira linguística pela qual se realiza esta transcendência pode ser chamada de linguagem simbólica. A nível do simbolismo, por conseguinte, a significação linguística alcança o máximo desprendimento do “aqui e agora” da vida cotidiana e a linguagem eleva-se a regiões que são

inacessíveis, não somente de *facto*, mas também *a priori*, à experiência cotidiana. (BERGER; LUCKMANN, 1983, p.61)

Referir um tempo memorável, ou seja, dar materialidade às memórias através das narrativas, acaba, portanto, tornando o ato enunciativo uma oportunidade de os ouvintes serem “sequestrados” para o espaço (elevado) das histórias. E, como discutido previamente, esta é a função dos intérpretes nas culturas orais. O indivíduo, ao preencher de simbolismos suas experiências, torna-se um contador de histórias. Assim é que o processo de lembrar e contar só pode se efetivar na presença do outro.

Candau (2001) chama a atenção para a importância da transmissão da memória. Sem isso, a ação de rememorar teria pouco fundamento. A memória precisa ser compartilhada, porque é justamente no processo relacional que ela adquire novos sentidos e pode produzir novas constituições do sujeito. Segundo Halbwachs, memória individual e memória coletiva se confundem.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. (HALBWACHS, 2006, p.30)

Há um complexo imbricamento entre as lembranças individuais e as coletivas, já que aquelas, muitas vezes, surgem da busca, em um contexto mais amplo, por mais informações que as consolidem. Um exemplo concreto: em alguns encontros na Restinga, foi possível perceber que Beleza consultava um ou outro (em especial a esposa) para confirmar determinada informação sobre o passado. Em certas ocasiões até discutia com a pessoa sobre a “correção” da informação. Tal episódio exemplifica aquilo que Halbwachs expõe. As lembranças que temos (ou pensamos ter) se consolidam pelas trocas, pelas associações que se fazem entre eventos pessoais e eventos coletivos.

Outro aspecto importante associado à memória é sua constituição difusa, heterogênea e dispersa. Presentificada, a memória adquire uma unidade através de sua organização em forma de narrativa. Ao compor suas memórias em texto, o narrador interpreta-as, confere-lhes sentidos capazes de torná-las coerentes, articuladas entre si. No entanto, trata-se apenas de uma ilusão, dissimulada pela perspectiva do tempo presente, do instante. “A memória é o tempo da dispersão, do heterogêneo, do múltiplo. Mas não há presente sem memória. A memória é o ancoradouro do presente” (GUIMARÃES, 1995, p.67). No instante único e irrepitível da narrativa, a memória se consolida, para depois voltar ao seu estado disperso.

Pelo processo enunciativo, busca-se organizar essas dispersões, enquadrar as lembranças, atribuir-lhes sentidos coerentes.

A memória é fragmentada. O sentido de identificação depende em grande parte da organização desses pedaços, fragmentos de fatos e episódios separados. O passado, assim, é descontínuo. A consistência e o significado desse passado e da memória articulam-se à elaboração de *projetos* que dão sentido e estabelecem continuidade entre esses diferentes momentos e situações. (VELHO, 1999, p.103)

Ao organizar os “pedaços” de sua história de vida em texto a ser transmitido oralmente e arquitetado na presença dos pesquisadores, Beleza, ao mesmo tempo, revisita seu passado através de um exercício de recriação deste pela narrativa e projeta expectativas sobre vários aspectos – sociedade, política, saúde, educação –, tem um olhar para o futuro. Sua fala biográfica e memorialista é quase um manifesto, ou seja, é a sua forma particular e pessoal de agir sobre o mundo. Daí a perspectiva dialética da memória: ao mesmo tempo em que molda a identidade é moldada por ela (CANDAUI, 2001). A referência a seus projetos dá maior visibilidade ao sujeito que narra, pois estes permitem entrever formas de pensar e de ser.

A fragmentação da memória, ainda que constantemente em processo de consolidação através da narrativa, pode ser percebida nas filmagens. Nelas, são omitidos muitos dados que nos parecem essenciais para compreendermos relações temporais e de causa e efeito, o que nos obriga a fazer perguntas, solicitar mais informações. A própria narração de um evento do passado, muitas vezes, é interrompida, ficando sem conclusão, ou é inserida em outro relato aparentemente sem vínculo direto. Isso ilustra bem esse “caos ordenado” que é matéria da memória. Ilustra também a ideia de que as memórias não estão postas, mas são construídas. Refere, também, a importância da ação coletiva.

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a do seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (SARLO, 2007, p.24-25)

A construção do tempo da narrativa é compartilhada, o que talvez permita dizer que as nossas memórias, mesmo aquelas mais subjetivas, não são exclusivamente nossas, uma vez que estão condicionadas ao tratamento dado a elas pela narração e à maneira como os outros as recebem.

Mas o que exatamente mobiliza as memórias? O que as faz se tornarem uma presença concreta no plano da narrativa? O que motiva alguém a tornar público algo da ordem do privado? Na realidade, como já referido, as memórias não nos pertencem. Ainda que possam parecer “propriedade” de um indivíduo, elas se constituem na presença do outro. Sem essa interação, elas não vão muito além de um aglomerado de lembranças, de registros mentais do vivido. Na relação com o outro é que passam a produzir sentidos, pois são novamente experienciadas. As memórias são resquícios de sensações, de percepções, as quais se busca reviver através da construção de significados em relação a elas.

Dois parecem ser os argumentos que mais fortemente justificam o compartilhar das memórias. O primeiro deles está associado à representação do tempo: “o passado só retorna à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir” (BERGSON, 2011, p.60). Isso significa que a memória tem o potencial de colocar em tensão o passado e o presente, no intuito de agir sobre este e mudar o rumo do futuro. As experiências vividas e as lembranças do passado possibilitam comportamentos diferentes, com base na sabedoria que esse passado carrega. O segundo argumento vincula-se à construção da identidade, como se as nossas experiências vividas e narradas ganhassem legitimação à medida que são partilhadas, conferindo-lhes valor e significação.

Interessa-nos, todavia, o potencial criador da memória, sua vertente ficcional. Ao trazer o passado à tona, a memória o reelabora, muito provavelmente com base nas supostas expectativas dos interlocutores e nos efeitos pretendidos. Conforme Joël Candau (2001, p.71):

É o distanciamento do passado que o permite reconstruir para fazer uma mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética. Essa reconstrução tende à elucidação e à representação de si. De fato, o ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida ou nas autobiografias coloca em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, como supunha Marget, mas o que fica do vivido. O narrador parece colocar em ordem e tornar coerentes os acontecimentos de sua vida que julga significativos no momento mesmo da narração.

Nas seções seguintes, pretende-se mostrar a “verdade estética” percebida em algumas histórias de Beleza, assim como analisar de que modo o passado é reinterpretado através da narração. O cotidiano e as experiências vividas são estetizados, percebidos como uma construção poética.

4.2 Memória e projetos

Percebeu-se, pela análise dos vídeos, a constante oscilação entre o mundo narrado e o mundo comentado (RICOEUR, 2010b). O mundo comentado é caracterizado pelo emprego de verbos no tempo presente, enquanto o mundo narrado é referido através de verbos no passado. Beleza transitava entre esses dois espaços com frequência. O mundo comentado, expresso pelas reflexões e análises que fazia, demandava uma complementação com um fato do mundo narrado. Como explicitado no capítulo anterior, eventos do passado eram contados para estabelecer um diálogo com acontecimentos do presente.

Anteriormente no texto, referiu-se a Gilberto Velho e ao conceito de projetos, estes sendo importantes articuladores das memórias. Os projetos dão unidade aos fragmentos de memória porque conferem a eles uma funcionalidade, um propósito. Além disso, dizem muito sobre a pessoa que os vivencia. Pode-se afirmar que indicam o meio como os indivíduos pensam a sociedade e nela atuam. Por conta dos muitos projetos de Beleza é que se tem acesso a várias de suas memórias. De fato, como ficou evidente no capítulo anterior, as narrativas evocam sempre memórias de sua atuação ativa em projetos coletivos, que requerem dele dedicação.

Seja no trabalho, nos órgãos sociais, no dia a dia, Beleza se mostrou uma pessoa preocupada com o coletivo, com o bem de todos. Isso fica evidente em seus discursos. Não há comentário ou narrativa que se distancie desse perfil. Mesmo as memórias mais pessoais compartilhadas têm ligação com práticas sociais. Em decorrência disso, pensar suas narrativas através de projetos é bastante produtivo.

Apesar de muito atuante no bairro (inclusive motivado por nosso projeto de pesquisa), Beleza verbaliza que está ficando velho, que já não pode assumir determinados compromissos, que não tem o mesmo vigor para atuar em determinados setores. Porém, longe de se acomodar ou delegar aos outros as responsabilidades pelo futuro, ele ainda mantém um discurso engajado (ver texto na Figura 16, mais adiante). As projeções para o futuro passam pela revisão dos projetos, por sua ressignificação.

Os encontros em sua casa e as memórias compartilhadas possibilitam relembrar a intensidade dos projetos vividos, como se ainda estivessem em curso. De certa forma, são valorizados ao serem transformados em narrativas. Portanto, a lembrança do passado não tem

caráter melancólico ou saudosista, como refere Ecléa Bosi (1994, p.60) acerca da memória do velho. É uma lembrança produtiva.

Ao lembrar o passado ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida.

O **Vídeo 10** apresenta a memória de um dos projetos de Beleza – a atuação no grupo de jovens da Igreja Católica. Trata-se do relato da participação dele e da esposa como instrutores/orientadores dos jovens. Ambos se responsabilizam por um grupo de adolescentes, os quais têm encontros em sua casa. Um dos objetivos é oferecer alternativas à rua, envolvendo os jovens em trabalhos e discussões saudáveis e produtivos. Outro objetivo é orientar quanto à sexualidade. Aqui já se cria um conflito: o padre e os representantes dos casais na Igreja querem evitar que o grupo de jovens se transforme em “desculpa” para que eles se encontrem para namoricos. Beleza e a esposa discordam dessa abordagem. Acreditam que a sexualidade não pode ser reprimida, que precisam ser orientados a fazer escolhas conscientes.

O episódio do “chupão” é muito ilustrativo. Beleza precisa “representar” o papel do adulto indignado que ele próprio não quer ser (bate na mesa, grita, xinga, gesticula). Uma menina “chegou a cair sentada no chão” (notem-se os gestos expressivos para reproduzir essa imagem), tamanha a intensidade do momento. Para manter a boa imagem diante do padre e dos pais, assume essa postura. No entanto, em casa, mostra-se mais próximo dos jovens. Coloca-se ao lado destes, é solidário a suas questões, mas ainda assim pretende orientar, dialogar. Tal atitude é ilustrada pela referência ao comportamento (exemplar) da esposa: ela reúne as meninas, fala do namoro como algo bom (ao contrário do que a atitude do padre e dos pais faz entender), mas que requer algumas precauções.

Nesse ponto em particular, percebe-se o quanto a memória pode ser elevada a um nível ficcional. A *performance* de Beleza nos apresenta um cenário quase cômico, porque imaginamos a esposa falando com as meninas. Beleza reproduz os trejeitos da mulher, a mão na cintura, a fala fina, sussurrante, a mão no canto da boca para mostrar que o conteúdo da fala é sigiloso: “Vocês querem namorá? É a melhor coisa que tem. Agora, vocês não podem bancá é as galinha”. Faz isso imaginando como ela teria conversado com as meninas, já que não estava junto dela no momento em que o fato ocorreu. Precisa contar com a imaginação

para compor a imagem. A partir do acontecimento, ele acrescenta detalhes ao episódio, para deixá-lo mais expressivo, tornando-o não só informativo, mas também atrativo aos ouvintes.

As memórias dos projetos confundem-se com as memórias familiares e com as memórias do bairro. Por sua intensa atuação na comunidade, construiu sua identidade no trânsito de vários projetos. Ao contar as histórias sobre o tempo vivido, não deixa de conferir a elas uma interpretação à luz do presente, inclusive comparando “aquela época” com “hoje em dia”. Nesse percurso é que os ouvintes vão conhecendo melhor o Beleza, entendendo sua atual postura engajada, tomando ciência de como isso foi se expressando ao longo dos anos. Evidentemente, não se pode esquecer o enfoque pessoal e subjetivo dado a essas experiências, já que o olhar que nos conduz a esse passado é o do próprio Beleza. Tudo é mostrado sob a perspectiva dele.

No **Vídeo 7**, Beleza remete à época da infância em Osório. No relato, é possível perceber que a lembrança da ação dos militares é “filtrada” pelas intenções do narrador. Ou seja, ele não lembra um fato qualquer da infância, ele seleciona uma imagem do passado e a explica a partir de suas ideologias e visões atuais. Em nenhum momento, menciona como, na época, sendo criança, percebeu o que estava ocorrendo. O menino-personagem vítima do abuso de poder (pneus furados, comida no chão) não tem voz, não tem ação. Em outras histórias, como visto, ele faz questão de reproduzir o que as pessoas diziam, o que pensavam, suas reações. Há, neste episódio, um silêncio. Na contraparte, o narrador expressa como aquela cena deve ser interpretada, como aquela ação contrasta com o liberalismo do presente.

Tal episódio denota a simbologia do tempo no processo narrativo. Ao se ressignificar o tempo, toda a experiência vivida adquire novas percepções. Estas são trazidas à mente sob novas leituras no interior das histórias: “o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” (RICOEUR, 2010a, p.9).

O **Vídeo 11** também ilustra a elaboração do tempo pela narrativa. Igualmente, mostra de que forma as memórias pessoais são compartilhadas por outras pessoas.

Beleza é questionado sobre os motivos que o levaram a escolher morar na Restinga. Recém-casado, a mulher grávida, não tinham onde morar. As condições no bairro Bom Jesus não eram boas. Na época, não havia financiamento facilitado. Porém, a Restinga surgiu como

uma opção. Os funcionários do Estaleiro Só se uniram e organizaram critérios para terem direito ao financiamento do DEMHAB.

Parte-se de uma vivência bem familiar: a vida de recém-casado, a espera do primeiro filho, as aspirações para o futuro. No entanto, isso é referido de forma secundária. Logo que surge a oportunidade, o foco da narrativa se direciona para a luta dos trabalhadores e os embates com as instâncias de poder.

A descrição das etapas é feita de forma grandiloquente, épica, quase uma revolta popular: “Qualquer hora nós vamo começá a matá gente, porque não temo mais o que comê em casa”. Em oposição à organização dos funcionários descrita no início, que registram os nomes dos interessados no financiamento e propõem acertos, a ameaça exagerada parece contradizer a conduta comedida. No entanto, é a alternativa para chamar a atenção e se fazer ouvir.

O episódio evidencia a força da palavra. Não só há necessidade de apelar para o grito, para a provocação, mas também de se respeitar a palavra, de usá-la com sabedoria e no momento certo. Daí é que surge a regra (democrática) dos 3 minutos. Cada um, independentemente de sua ocupação, do peão ao dono da empresa, tinha toda a liberdade para falar, desde que não ultrapassasse esse tempo.

As hierarquias de poder na empresa vão sendo conquistadas, da assistente social ao dono, até chegar ao diretor do DEMHAB, Reginaldo Pujol. Este é tratado com sarcasmo e deboche. As piadas com seus trejeitos e o cabelo expressam isso. Beleza até se levanta para tornar mais vívida a representação. Como a todos os outros, também lhe é dado o direito de falar (3 minutos). Ele recebe uma lição de democracia quando é tratado como igual aos demais. Todos são colocados no mesmo nível de negociação.

A história contada por Beleza produz um senso de identificação grande com o público ouvinte, porque interpretamos a história a partir de informações fornecidas por ele, mas também a partir de nossas vivências. Identificamo-nos com a luta por moradia porque sabemos da importância disso, porque nos vem à memória a imagem de dona Leonor grávida, imaginamos as muitas histórias de dificuldades dos funcionários do Estaleiro. Da mesma forma, sabemos que a questão do financiamento envolve conchavos políticos. Enfim, enquanto ouvimos a história, torcemos para que tudo dê certo, para que a “força trabalhadora”

vença. Até nos esquecemos de que ele acaba não contando como foi a chegada no bairro, propósito inicial da narrativa.

A memória é seletiva, direcionadora. Ficou evidente através dos relatos de Beleza. É uma memória que se faz presente através das demandas do presente. Sendo a narrativa de memórias uma atividade social, é através da volta ao passado que esse narrador-personagem expõe aquilo que considera significativo. As histórias de vida são o seu legado, sua contribuição, seu ensinamento.

O ato de narrar constitui, assim, a materialização da memória. A situação de interação entre a presença do narrador, os ouvintes, a linguagem e a voz aproxima o presente da experiência passada. Desse modo, a *performance* passa a valer como a própria história, como a própria vida.

4.3 Memorabilia – uma poética do espaço

Tendo em vista que as lembranças de Beleza são narradas, em muitos momentos, pela evocação do outro em seu discurso e que a memória é expressa por fragmentos e ressignificações dos fatos passados, é importante focar como essas lembranças vêm à tona. Já que não há um direcionamento rígido através de perguntas específicas, pode-se dizer que Beleza antevê um roteiro do que pretende contar, dos acontecimentos do passado que evoca?

Beleza começa relatando alguns fatos a respeito da conjuntura do bairro, mas muito rapidamente parte de um evento coletivo para se ater a divagações e memórias individuais. Por um lado, rememora fatos de sua vida a partir de um aspecto social que o grupo está discutindo (como a narração da época de gerente regional da FASC, que foi motivada pelos comentários sobre as atuais práticas do Conselho Tutelar, **Vídeo 9**). Por outro, as lembranças são provocadas quando ele compartilha seus “guardados” com o grupo, um conjunto de recortes, escritos, fotos, desenhos, objetos, imagens e símbolos que ele recolheu ao longo da vida e que conserva como o repositório de suas memórias, a prova material de suas experiências de vida, os “rastros” (RICOEUR, 2010c) que ajudam a compor o passado na narrativa e que constituem a marca dessas vivências.

É assim que, em quase todos os encontros, Beleza recebe o grupo em sua casa, compartilha seu espaço privado, aloca as pessoas em torno dele e, quase solenemente, dirige-se ao armário e volta com uma pilha de arquivos, organizados sob uma lógica e um grau de importância próprios. Senta-se diante desse material, sob o olhar curioso e expectante de todos, e começa a revolver as folhas que a nós parecem esparsas, mas que são repletas de significado (Figura 15).



Figura 15 Fotografias dos registros escritos feitos por Beleza. Constituem ferramentas para guardar/evocar memórias.

Na maioria das vezes, o primeiro item que junta é suficiente para uma tarde toda de memórias e histórias. Ao mesmo tempo em que vai contando a história daquele pedaço de papel, faz pausas significativas, como se a lembrança (materializada em um sorriso saudoso) o levasse ao devaneio. Olha, contempla, revive, certamente, as experiências evocadas. Quando retoma o turno da fala, demonstra claramente o interesse de *compartilhar* suas memórias e vivências.

O **Vídeo 12** (06 set. 2007) apresenta um desses momentos. Nele, Beleza, folhando o caderno, vai comentando sobre o momento em que fez o registro. Pelo vídeo, pode-se perceber a fragmentação da fala. Conforme pega um papel ou abre determinada pasta, inicia uma contextualização do evento evocado, mas logo passa a outro episódio, motivado pela descoberta de mais um papel. Nota-se a referência a um “eles”, que é difícil recuperar, pois Beleza refere vários momentos – a atuação na Rádio Comunitária da Restinga, as reuniões para a construção do Multimeios, espaço projetado para acolher encontros e eventos no bairro, o trabalho no Conselho Tutelar. Tudo está ali.

Destaca-se, nessas imagens, aquilo que foi referido anteriormente, a necessidade de engajar-se em projetos: “A gente queria fazer um... Fazer um registro, criar uma identidade própria, um registro, né?”. Esse registro (e todo o material arquivado por Beleza) representa a vinculação a práticas sociais, mas também constitui seus projetos individuais, projetos estes que fazem parte de sua história e que o definem.

Contudo, apesar dessas memórias dispersas, da referência a vários momentos do passado, há uma unidade, uma coesão em sua fala, ela é organizada. As muitas lembranças evocadas, associadas às histórias que promovem, compõem a narrativa dos próprios cadernos. Ao rememorar eventos do passado, ele o faz através dos papéis, que são o fio condutor da história, ou, segundo o próprio Beleza, são a sua memória.

Nesses vários fragmentos, um aspecto é recorrente: sua “mania”, como ele mesmo refere, aparentemente sem grandes consequências e, muitas vezes, contestada por aqueles que não compreendem esse ato, torna-se, em muitos relatos, a solução. “Eles” são beneficiados pela sistematização de Beleza. O que, a princípio fora desprezado, passou a ter valor para os outros, mais uma vez denotando o triunfo do protagonista.

Um recurso já conhecido na atuação performática de Beleza é a forma de contar reproduzindo sua fala com se fosse personagem (em oposição à voz do narrador): “Tá aqui ó. Minha contribuição tá aqui. Querem?”. Eu dava uma cópia e ficava com uma para mim”. Nesse excerto, fica evidente que reter as informações é uma forma de ter poder. É ele que tem o controle dos dados, mas que, ao mesmo tempo, é generoso para disponibilizá-lo. Ao narrar, percebe-se a ênfase na surpresa dos “cara” ao saber que ele tinha uma ata, bem como a atitude esnobe dos jornalistas, que dispensaram sua ajuda, mas que, no final, não fizeram aquilo a que se propuseram.

Aqui se evidencia o modo como as memórias são seletivas (nenhuma das lembranças é contada em sua completude). Essa seletividade está a serviço da construção da identidade do sujeito, que se vale das lembranças para dizer aquilo que convém. Portanto, as omissões e as ênfases não são espontâneas, mas intelectualmente articuladas através da linguagem.

Nesse vídeo, tem-se a narrativa das representações da memória. Apesar de Beleza dizer que os papéis são a sua memória, na verdade, são os rastros do vivido, as marcas do

passado guardadas em cadernos. Cada vez que ele tem a oportunidade de acessá-los, uma série de lembranças e sensações do passado encontra o presente.

A importância de apreender fisicamente o passado através desses resquícios de contato com o outro tem no registro escrito sua marca maior, como se a memória pudesse ser totalmente dominada e prontamente acessada através do acesso aos arquivos. É por esse contato com os “guardados” que se pode notar mais claramente o distanciamento do tempo presente e a imersão no tempo subjetivo da memória.

Nesses textos estão os registros escritos de suas percepções, o caderno de notas (Figura 16). Através dele, fica evidente seu pertencimento à cultura letrada, uma vez que atribui valor também ao escrito. Sua constituição se dá pela voz e pela letra, o que é natural para um homem de seu tempo, mas que, para nós, pesquisadores, é uma importante lembrança de que, embora motivados pelo universo da oralidade, não podemos esquecer das mediações da escrita e do espaço que ela ocupa.

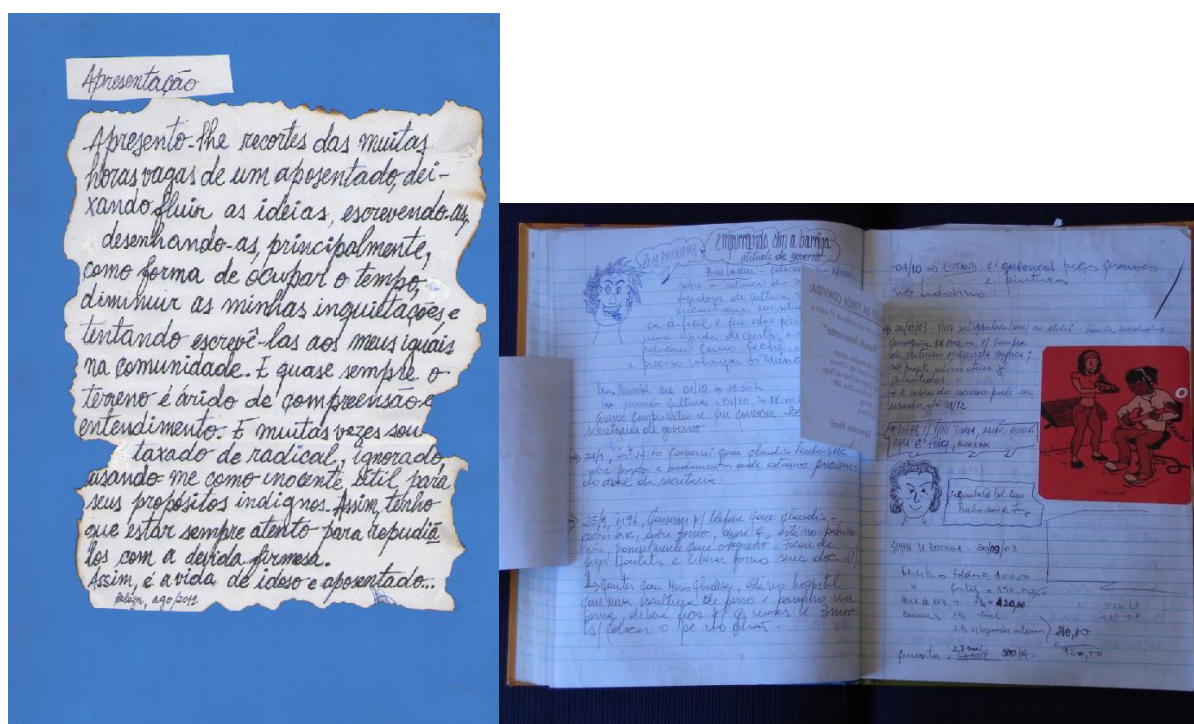


Figura 16 Caderno de notas do Beleza. À esquerda, a reprodução da capa.

Ao mesmo tempo em que o caderno de notas reúne informações e percepções particulares, a apresentação (capa) prevê o outro (“Apresento-lhes recortes das muitas horas vagas de um aposentado...”), como se fosse escrito destinado a outros leitores. Nesse breve trecho, através das palavras do autor, sua personalidade fica bastante evidenciada. É

interessante que ele escreve aquilo que nós apreendemos com a convivência: uma pessoa de opinião forte, desconfiada, disposta a fazer valer seus interesses, que está ciente de que suas atitudes podem incomodar alguns (“...usando-me como inocente útil para seus propósitos indignos. Assim tenho que estar sempre atento para repudiá-los com a devida firmeza.”). Entretanto, não se pode deixar de “ler” o caderno sob a perspectiva da encenação discutida no capítulo anterior. Este “idoso e aposentado” não deixa de ser parte da personagem criada por Beleza.

Com a descoberta dos guardados de Beleza (**Vídeo 12**), percebemos duas práticas suas que foram muito significativas para nós. A primeira delas é o próprio registro de suas vivências através de cartas, recortes de jornais, cartões, rabiscos, do *blog*. A segunda é que ele fazia um registro de todos os contatos que mantinha com as pessoas, conversas, telefonemas, reunião. Não se trata de um diário, mas de uma prática documental, comprobatória da realização de determinados eventos, dos mais ordinários aos mais formais.

A surpresa é que, nesse caderno, tal como nossos registros de campo, há as anotações de Beleza sobre as impressões dele em relação a nós, sobre o que foi falado, sobre quem esteve em sua casa em determinada data, sobre as combinações feitas. Isso mostra a reversibilidade do processo de interação promovido por esta pesquisa, o que nos leva a refletir sobre quem olha e quem é olhado.

A despeito dessa conduta aparentemente desconfiada, da necessidade de registrar os encontros, o grupo de pesquisa está autorizado a partilhar o espaço doméstico. De certa forma, sentimo-nos valorizados por esse ato de abertura e acolhida. É diante de nós que as memórias dispersas nos vários objetos se amarram e se transformam em *performances*.

Acessamos esses índices de memória como quem descobre um novo conjunto de possibilidades interpretativas. Somos levados a conhecer suas vivências através da história das coisas.

Para além da voz e das anotações, outras criações aos poucos, ao longo do tempo, vão sendo apresentadas a nós por partes. Também por partes vamos tentando significar essas criações e relacioná-las com a “imagem” formada do contador de histórias Beleza. A Figura 17 apresenta três desenhos de Beleza e um texto em que ele detalha os significados de suas obras.

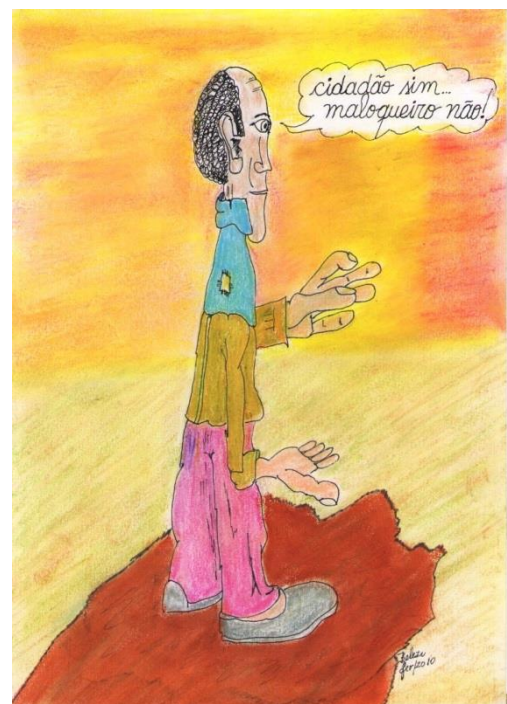
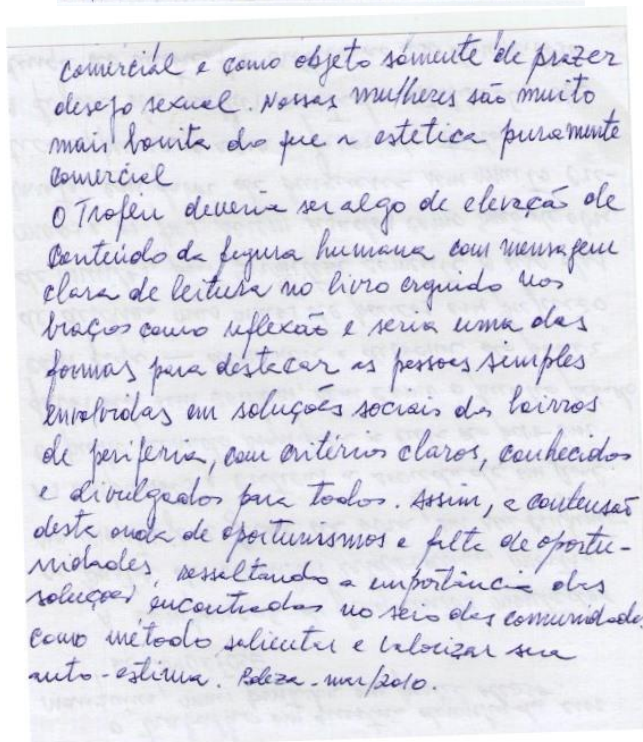
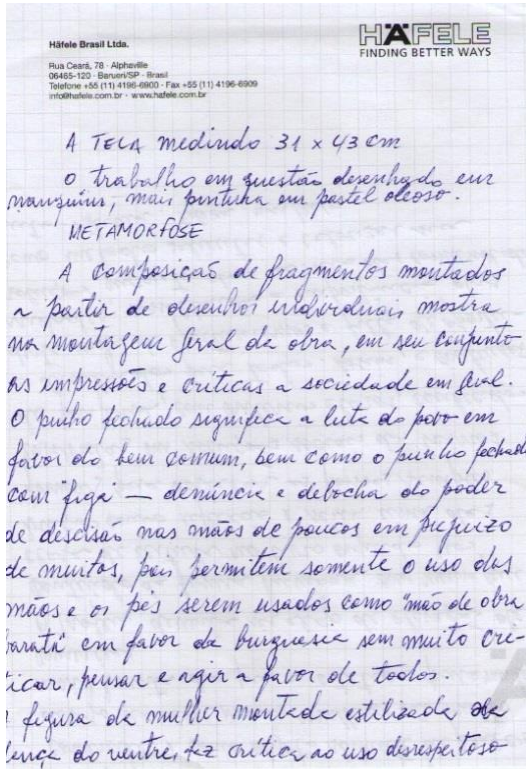


Figura 17 “Metamorfose” (2010) – desenhos de Beleza explorando as relações de poder na sociedade, bem como a identidade dos cidadãos da Restinga. Acompanha texto descritivo do próprio autor.

Nas imagens, dá-se ênfase às mãos, ao gesto. As mãos dos trabalhadores são exageradas; a fígura é símbolo do deboche do poder. Os sentidos estão alertas. O corpo é, ao mesmo tempo, meio de trabalho, mas propriedade do sujeito, que precisa respeitá-lo, lutar por sua liberdade, para que não seja domínio dos outros. A identidade de ser “restingueiro” é expressa pelo homem que alerta: “Cidadão sim, maloqueiro não”, em referência aos 43 anos de formação da Restinga, como escrito no verso do papel.

Nos desenhos, palavras como *memória*, *história* e *opressão* dão pistas da narrativa contada através das imagens. Trata-se de uma pequena demonstração de um conjunto bem mais amplo de desenhos com palavras de ordem, incitando as pessoas à ação e chamando a atenção para a importância da união. Não só os discursos de Beleza revelam compromisso com a conscientização dos moradores quanto a seus direitos, mas também sua arte é engajada, partilha os mesmos princípios.

Nesse conjunto de desenhos, imagens e depoimentos em bricolagem, temos a representação dos modos de dizer de Beleza. Comum a todos, além do discurso engajado em favor da autonomia da comunidade, nota-se a constituição estética desse trabalho. O artista-narrador busca apreender a beleza das coisas na força da palavra. Como Zumthor (1993) refere, toda arte pode ser considerada narrativa. Portanto, há uma formulação estética que busca desprender essas práticas do ordinário e expressá-las de modo artístico.

No **Vídeo 13**, evidencia-se outro projeto com o qual Beleza demonstra grande identificação, a Rádio Comunitária. Inclusive, tem planos (projetos) de reerguê-la (agora com o auxílio da internet). Esse trabalho permitiu desenvolver uma série de atividades na comunidade, não só pela defesa da rádio (que foi tirada do ar, como todas as rádios comunitárias), em torno do ano 2000, mas também pelo envolvimento intelectual e criativo que demandava na produção dos programas. Em quase todas as datas de gravação, há alguma referência à rádio.⁶³

No vídeo em questão, ilustra-se, não só a memória da rádio, mas, principalmente, o aproveitamento do espaço e dos objetivos para compor o cenário dessa lembrança. Como nos vídeos anteriores, neste destaca-se também a evocação de lembranças difusas, de histórias

⁶³ Atualmente, Maragato mantém a rádio (RDC, Radiodifusão Comunitária) na internet (<http://www.rdcwebbrasil.com/>). Esta versão *on-line* traz conteúdos diversos, já que o alcance virtual é maior, enquanto a Rádio Restinga tinha programas voltados para os moradores.

sem continuidade, sem contexto, mas que são esclarecedoras da abrangência de práticas envolvendo esse projeto e que, em conjunto, formam um texto.

O recorte feito remete à ocasião em que os moradores foram convidados a participar de um seminário promovido pela Prefeitura a fim de discutir questões sobre rádios comunitárias. A história gera uma expectativa quando Beleza revela: “Nós chegamo lá e avacalhamo o seminário deles”.

Beleza refere a leitura do poema-manifesto de Mário Pirata feito para os moradores da Restinga (voz da mulher ao fundo). Enfatiza a intensidade da voz ao referir os “urubus empoleirados”, demonstrando a força que a voz tem de fazer aquilo que ela diz. Encena a reação das autoridades se contorcendo na cadeira diante do constrangimento causado pela leitura do texto, em tom acusatório. Inclusive o “Raul”⁶⁴ expressa sua reação: “Bah, não precisava fazer tanto assim”. O prefeito é intimado a posicionar-se e, diante da pressão, “botou o gabinete dele à disposição”.

No início do vídeo, destaca-se a lógica da inversão de poder: os membros de rádios comunitárias exigem uma atitude. Os “poderosos”, coagidos, não têm outra opção a não ser oferecer algum suporte. A autoridade do prefeito é colocada em segundo plano. A princípio, ele é referido como um conhecido, cuja intimidade se expressa através da liberdade de mencionar apenas seu primeiro nome. Depois, é ridicularizado. Beleza segura o controle remoto como se fosse um microfone e remeda a voz enrolada do prefeito, o que mostra, mais uma vez, o despreparo das autoridades e, por outro lado, a capacidade de organização e mobilização que a comunidade tem para lutar por seus interesses. A voz projetada e firme de Beleza opõe-se de forma significativa aos ruídos que o prefeito emite, evidenciando a falta de conteúdo e a intenção de desviar do assunto.

Na *performance* de Beleza, a imagem que nos é apresentada (e que ajudamos a compor através da recepção e dos sentidos que elaboramos a partir do visto e do ouvido) é, novamente, da vitória dos mais fracos sobre os mais fortes. É a virtude do herói, o qual, aparentemente em desvantagem (inclusive no território do opositor), conquista a vitória, faz o poder dobrar-se. Intensifica-se, pelo modo de narrar e apresentar os fatos, a sensação de triunfo sobre toda forma de opressão e alienação.

⁶⁴ Raul Pont, Prefeito de Porto Alegre de 1997 a 2000.

Um aspecto adicional a ser observado no vídeo é que o encontro com o prefeito para tratar da rádio e a leitura do texto do poeta Mário Pirata evocaram a memória da rádio. Essa memória se intensifica pela introdução, no espaço narrativo, da música, da voz e do caderno. Enquanto Beleza ouve a música da rádio e a declamação do poema, vai contando sobre o processo de criação e execução. As vozes se complementam na composição da narrativa.

Os dois episódios envolvem a leitura do poema. Beleza não refere diretamente, mas podemos perceber aqui também uma forma de autopromoção, na medida em que o trecho inicia referindo a reação emocionada das pessoas com a leitura que ele faz. Inclusive, reproduz parte dessa entonação. Depois da audição do poema editado, Beleza fala da importância da emoção na voz e de como a locutora melhorou seu desempenho, mas ainda faltou, segundo ele, a ênfase no “urubus”, o que foi exatamente proferido por ele com mais vigor no início da sequência audiovisual. Subentende-se aí a vantagem dele sobre a locutora.

Sem dúvida, ter acesso, através das lembranças de Beleza, a suas memórias diz muito sobre sua personalidade, sobre suas motivações, sobre sua forma de ver e representar o mundo. Todavia, diz mais ainda a respeito da ordenação dessas memórias através da linguagem e da reencenação performática. Evocações diversas e seccionadas compõem, juntas, uma narrativa envolvente, que gera expectativas e produz reações nos ouvintes. As memórias ganham outros arranjos. Fatos distantes no tempo e no espaço passam a interagir no presente, a partir de um narrador que os coloca em diálogo. O espaço ordinário adquire representação poética.

Para Certeau e Giard (2011, p.339), a cultura ordinária (cotidiano) é constituída por uma série de operações e relações sociais. Isso fica evidente nas narrativas de memória de Beleza. As práticas que definem a cultura na qual Beleza se insere são marcadas pela relação com o outro. Nessas relações, segundo os antropólogos, pode-se perceber um viés estético, já que “uma prática cotidiana abre um espaço próprio, numa ordem imposta, exatamente como faz o gesto poético, que dobra ao seu desejo o uso da língua comum num reemprego transformante”. Acredita-se ser justamente esse reemprego transformante do ordinário que Beleza opera ao produzir discursos, histórias, crônicas, colagens e inscrições em móveis, objetos e roupas. Sua prática estética é uma bricolagem, uma mescla de linguagens diversas, todas as quais compondo um discurso que promove uma reação por parte dos interlocutores, uma sensibilização. O que Beleza faz é, como referido no Capítulo 2, “realizar a arte no

cotidiano” (BOURRIAUD, 2011, p.89), ou seja, apreender as práticas cotidianas sob o olhar estético e, de certa forma, também nos induzir a isso.

O estético está, portanto, nas relações que se estabelecem entre as coisas e seus significados, no acionamento da função poética da linguagem para expressar a forma como se percebe a realidade. Isso implica tanto um movimento de parte de quem produz conhecimento quanto de quem observa seus resultados, mas, principalmente, requer a interação entre essas duas forças criadoras.

4.3.1 A casa, o espaço das memórias

É digno de referência o fato de que Beleza tenha escolhido, para a maioria dos encontros, a própria casa, e não um dos muitos espaços públicos disponíveis para reuniões. Uma explicação provável talvez esteja associada ao fato de que “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (BACHELARD, 2008, p.26), lugar onde se está à vontade para dar vazão às imagens que vão se constituindo e que reúne as memórias do passado e traz, ainda, a marca desse passado. O foco da câmera, muitas vezes, converge para as paredes, ilustrando os resquícios de suas memórias materializadas em fotografias, recortes, quadros, esculturas, objetos. No **Vídeo 8**, o próprio Beleza decide complementar sua história (a passagem por Panambi) mostrando o objeto que reúne as memórias do evento narrado – a garrafa térmica. Por quase 30 anos, a presença daquele objeto tem evocado as memórias de um tempo feliz.

A casa como um espaço da memória tem vários desdobramentos para a construção das narrativas. É o lugar onde Beleza nos recebe, é o seu lugar, o lugar da sua subjetividade. Nossa presença interfere na ordem desse espaço, assim como é uma oportunidade de esse espaço ser partilhado.

A Figura 18 e o **Vídeo 3** possibilitam entender como a casa atua no processo de rememoração e, também, como ela própria é uma narrativa esteticamente organizada. Nas paredes, sobrepõem-se as marcas do vivido, os rastros das memórias, a materialização do exercício estético.



Figura 18 Objetos da casa de Beleza: quadro do casal, tintas, esculturas, móbile, banco.



Figura 19 O chimarrão e o compartilhar histórias.

Quando adentramos o seu espaço, percebemos uma organização que nos mostra quem é o dono da casa, quais são suas ocupações, quanto de subjetividade há na decoração. A impressão que temos é de estar em companhia de alguém que viveu muito, que valoriza as experiências (expõe-nas) e que tem muito a contar. Os objetos são “obras” do próprio dono da casa, traduzem a força criadora e criativa de quem os produziu. Dizem a respeito das “artes de fazer” e das “artes de ser” de Beleza.

Aqui, tem-se usado praticamente como sinônimos os termos lugar e espaço. No entanto, na reflexão sobre a casa de Beleza, é importante trazer à discussão a contribuição de Certeau (2008, p.202-203), que destaca os sentidos de segurança e estabilidade associados ao *lugar*, enquanto o *espaço* é a ocupação do lugar, através das práticas que aí se desenvolvem. “Os relatos efetuam portanto um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares”. As narrativas no e sobre os espaços marcam a diferença entre uma peça de museu (inerte) e um objeto vivo e movente, campo das práticas sociais.

É no espaço familiar, portanto, que emergem as narrativas. Como sabemos, o ambiente precisa ser propício para o contar, para evocar memórias. Por isso, a casa é escolhida. Também os interlocutores têm de partilhar algo. O narrador deve se sentir à vontade e fazer os outros se sentirem bem em sua companhia.

Como bom anfitrião, nos encontros em sua casa, Beleza nunca deixa faltar o chimarrão. O ato de tomar chimarrão parece ser um traço de uma prática ancestral, mítica. Como os antigos contadores de histórias dispunham seus ouvintes em círculo para facilitar o contato visual com todos, hoje participamos dessa prática. Beleza prepara a roda de chimarrão, ele é o centro. Ele busca o aparato (água, cuia), certifica-se de que todos estão bem colocados e inicia sua fala, com o olhar direcionado a todos. A cuia em sua mão é o símbolo de sua autoridade (Figura 19), compartilhada com os demais através do gesto de estender a cuia aos demais participantes da roda.

Para os guaranis, o chimarrão é uma bebida sagrada. A Erva, filha do Divino Sol (Nhanderú Nhamandú), é a base da bebida. Segundo a lenda, assim como o Sol, ela dá força e ânimo a todo aquele que beber. Ela transmite força e sabedoria (“Eu serei a força da linguagem destas pessoas”). Por ser uma bebida divina, deve ser sempre consumida entre amigos e em cerimônias nas quais se pretende transmitir conselhos e sabedoria (POTY, 2013).

Por isso, toda vez que nos sentamos em uma roda de chimarrão, estreitamos laços e participamos da cerimônia sagrada de transmissão de conselhos. Nessa imagem, Beleza é que nos transmite a força vital e poética da linguagem.

Ocupar os espaços torna-se uma forma de representação poética do mundo. É poética porque carregada de simbolismos e representações líricas. Há um engendramento que leva a uma percepção do belo no trivial, em que o simples torna-se significativo, carregado de sentidos. A casa é viva, sente e fala através de seus habitantes e dos vestígios das muitas histórias que ouviu e que conta. Os fragmentos compõem a memória. Pensar sobre eles e a partir deles é uma espécie de metamemória. A cena enunciativa se apresenta pelo andar por entre esses objetos e pelo comunicar da experiência estética.

No entanto, por mais familiar que seja o espaço doméstico, Beleza não foca suas histórias na vida familiar (mais uma vez, como nós, pesquisadores, esperávamos), mas segue na evocação de memórias associadas ao coletivo (sua intervenção no espaço público). Bachelard (2008, p.97) já alertava sobre esse tipo de postura: “A lembrança pura, imagem que é exclusivamente nossa, não *queremos* comunicá-la. Dela só confiamos detalhes pitorescos”. Por maior que esteja o vínculo estabelecido, não nos é dada a conhecer a lembrança mais íntima. Somos, então, privados da memória doméstica. Pouco sabemos sobre o que está mais perto de nós. Por outro lado, conhecemos muitos detalhes das práticas sociais do Beleza. Há, de fato, um caráter seletivo e afetivo vinculado à narração das lembranças e a seus significados para o sujeito.

O não dito, de certo modo, também nos está comunicando algo sobre a constituição desse sujeito, que se mostra em partes, que privilegia determinados planos de sua constituição como indivíduo. Assim, retomando o gesto de Beleza de abrir o armário diante de nós e revelar seus guardados, é possível associá-lo à metáfora de Bachelard: “Mas o verdadeiro armário não é um móvel cotidiano. Não se abre todos os dias. Da mesma forma a chave, de uma alma que não se entrega, não está na porta”. A “chave”, propriedade do Beleza, nos possibilita, na posição de Outro, acessar somente parte de suas memórias, especificamente aquelas que contribuem para a imagem dele como herói social.

A memória do passado é evocada pelo presente através das narrativas. O que se mostrou neste capítulo é que o presente se constitui como o espaço (no sentido de Certeau, 2008) no qual se interconectam muitas práticas evocadores de memórias – objetos, móveis,

fotografias, desenhos, escritos, sons, pessoas. A memória de Beleza está dispersa nos vários itens que constituem a sua casa. Desse modo, narra (e se narra) também a partir desses objetos. Ao acessarmos esse mundo, descobrimos um *habitus* propenso ao estético, a práticas que buscam representar a vida pela arte – arte da palavra, arte da imagem, arte da voz, arte do gesto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como bem explica Tzvetan Todorov (1970, p.127), “contar é igual a viver”. Nossa filiação como *Homo narrans* nos envolve no universo das histórias. Contamos e ouvimos contar porque precisamos dessa atividade para apreendermos o máximo de sensações e experiências possíveis. Deixar de contar seria, portanto, a própria cessação da existência, a dispersão no esquecimento.

Todavia, ainda que as histórias nos envolvam cotidianamente, elas não se expressam apenas na oralidade, muito menos naquela idealização de pessoas reunidas em volta da fogueira para ouvir um contador. Hoje, vivemos o tempo da informação e o tempo do individualismo. A informação esvazia o saber, no sentido de que é facilmente acessível, rapidamente descartável. O conhecimento e a sabedoria exigem assimilação, internalização, amadurecimento. Da mesma forma, o individualismo determina a maneira de nos relacionarmos. Evidencia-se uma relação mais utilitária, mais funcional, com vistas aos resultados, não tanto aos meios de interagir.

A própria noção de tempo interfere em nossa conduta. O tempo é acelerado, temos muito a fazer, porque precisamos produzir, precisamos ser funcionais. O tempo das histórias, que é o tempo da memória e da sabedoria, segue um ritmo mais tranquilo, sem grandes sobressaltos, uma vez que permite suspender o aqui e agora. É capaz de deslocar para outro tempo.

A maneira como nos relacionamos com os símbolos, com as imagens e com o outro, necessariamente, é determinada pela situação social que nos cerca. Por conta disso, é inevitável pensar questões como *oralidade* e *narrativa oral* levando em consideração esses elementos. Uma e outra são práticas sociais e, nesse sentido, estão sujeitas às configurações da sociedade.

A despeito de *como* e *para que* existem narrativas orais hoje, importa perceber que elas estão aí e, de formas múltiplas, ainda exercem algum grau de influência na vida das pessoas. Isso é especialmente verdade quando se acredita que as narrativas são um meio de organizar e ressignificar as memórias e que, em expressão oral, são potencializadas pela força da palavra, que, como Zumthor (1993) defende, “cria o que ela diz”.

De posse dessas constatações iniciais, pensa-se que os estudos envolvendo a oralidade apresentam grandes desafios, seja qual for a área que deles se ocupe. No âmbito das Letras, a linguagem ocupa espaço importante, mas não se pode desvincular o “objeto” de outras áreas. Não há como tirar o “antropológico”, o “sociológico” ou o “psicológico” de um texto oral. Pensar os modos de organização dos textos orais pela linguagem é uma tarefa instigante, porém difícil.

O que entendemos por “oralidade” hoje, em uma época na qual a escrita e a imagem se destacam como os meios mais eminentes de comunicação? Em alguns casos, o termo parece indicar um anacronismo. Apesar disso, não podemos nos expressar sem a voz, sem o poder de tornar-se ação que ela tem. Pela voz, discursamos; pela voz prometemos; pela voz nos comprometemos. Todavia, essa voz não está sozinha, ela está ligada a um corpo que enuncia. E, portanto, que também comunica.

Assim, quando se trata de oralidade, está-se tratando da materialidade de um discurso, que envolve não só a voz e o corpo de quem fala, mas também a presença de um outro, que, igualmente, em interação, interfere na produção de sentidos e nos usos da linguagem.

Esta tese buscou explorar alguns desses aspectos. Procurou-se descobrir os alcances dessa oralidade em nossa sociedade pós-moderna. Contar histórias, apesar dos sentidos que modernamente essa acepção possa ter, apesar da conjuntura social, ainda é parte de nós, engendrando nossos discursos, mostrando nosso potencial criativo. É uma prática que tem acompanhado a história da humanidade, exercendo funções importantes e que, ainda em nossos dias, continua sendo uma estratégia para aproximar pessoas, compartilhar experiências e, talvez mais importante, contribuir para a formação dos indivíduos que as contam.

Pretendeu-se analisar a figura central da narrativa, aquele ser que tem a responsabilidade de efetivá-la – o contador de histórias, ou narrador. Esse enfoque decorreu da percepção de que, em narrativas orais urbanas, as histórias circulam com um viés bastante subjetivo e com ênfase nas experiências. Isso é interessante porque acima se referiu que o individualismo é um ponto central na sociedade moderna. Porém, enquanto o individualismo isola as pessoas, contar histórias, em especial histórias de vida, tem um efeito agregador, fraternal, à medida que, de parte de quem conta, busca-se agir sobre os outros a partir do narrado e, de parte de quem ouve, busca-se imergir na experiência de vida do outro, ser o outro, de algum modo.

Como foco investigativo, tentou-se demonstrar que é possível, em narrativas orais urbanas em contextos de informalidade (conversas), pensar em contadores de histórias em um sentido próximo ao dos contadores de histórias tradicionais. Através das análises de registros audiovisuais feitos no bairro Restinga, em Porto Alegre, procurou-se ilustrar esse aspecto. Inicialmente, tal abordagem foi motivada pela constatação de que, nas falas de um dos moradores do bairro com quem se teve contato, predominava um estilo narrativo bastante interessante – não só pela recorrência de histórias contadas, mas, principalmente, porque nelas havia certa regularidade, no sentido de que o narrador costumava enfatizar o próprio desempenho como responsável pela solução dos conflitos por ele narrados.

Todavia, ao longo da pesquisa, que iniciou antes do projeto da tese, algumas constatações significativas foram feitas. A percepção inicial de que havia um caso isolado de contador de histórias – Beleza – logo foi alterada, em favor da constatação de que a prática de contar histórias (especialmente histórias de vida) e fazê-lo de forma a conquistar a atenção dos ouvintes era mais recorrente do que se supôs inicialmente.

Porém, a constatação mais significativa partiu da análise e discussão das imagens gravadas. Com a seleção das imagens e a discussão teórica a respeito das muitas funções que as narrativas orais ocupam em nossa sociedade, em comparação com as narrativas orais tradicionais (provenientes de culturas orais), havia mais proximidade do que diferenças.

Mesmo havendo hoje uma grande tendência em nossa sociedade para a massificação, a alienação, o isolamento, mesmo que os grupos sociais se constituam a partir de compromissos efêmeros, mesmo que as identidades tenham se relativizado, em detrimento das grandes forças totalizantes do passado, ainda assim há uma forte continuidade da “tradição” oral. Nas histórias analisadas, assim como em recolhidas de contos tradicionais (como os de Grimm, Cascudo, Romero, entre outros), as histórias centravam-se na apresentação de uma conduta a ser seguida, no comportamento exemplar dos personagens.

Do mesmo modo que os xamãs, os griôs ou os pajés, o contador de histórias nas narrativas orais urbanas assume a responsabilidade pelo que diz, estabelece uma conexão entre as práticas do cotidiano e suas representações no âmbito das histórias, de modo que a narrativa está a serviço de certa regulação das práticas sociais. Parte-se de demandas imediatas para fazer perceber outros sentidos. As histórias são, portanto, carregadas das

ideologias do grupo social do qual emergem. Da mesma forma, são um meio de construir identidades.

Tudo isso foi percebido no cotejo das narrativas coletadas na Restinga, através da voz de Beleza. No entanto, isso precisa ser compreendido no contexto atual de nossa sociedade. Quando Beleza é definido como um contador de histórias, algumas implicações decorrem daí. Em primeiro lugar, é um contador de oportunidade, não de profissão. As histórias surgem em situações cotidianas (talvez de forma mais recorrente do que no caso de outras pessoas). Ele não detém o título de “contador de histórias”, nem lhe é atribuída essa função pelos outros. Todavia, em determinados momentos, ele assume essa posição. Beleza é um contador de histórias de seu tempo, contemporâneo, que interfere na sociedade utilizando todos os meios de que dispõe – voz, gestos, escrita, imagens, música, internet, arte. Expressa, com isso, as novas configurações que a narrativa contemporânea possui e as linguagens pelas quais encontra seus interlocutores.

Em segundo lugar, está a questão da autoridade conferida ao contador por seu grupo. Falar de cultura, grupo e comunidade no contexto das comunidades orais tradicionais é muito diferente do que ocorre na Restinga. Como defendido no Capítulo 1, por sua história, pelas aproximações em torno de dificuldades comuns, o bairro adquiriu algumas características que unificam a Restinga em torno da noção de comunidade ou grupo. No entanto, essa noção deve ser entendida, segundo Bauman (2003), em toda a sua plurissignificação, fragmentação e efemeridade, apesar de ser natural a toda pessoa a vontade de estar vinculada a um grupo. Quando afirmamos que a fala de Beleza tem eco em sua comunidade, acreditamos no potencial transformador de suas histórias, as quais estão repletas de mensagens e ensinamentos, destinados mais especificamente ao seu grupo. Isso porque há nelas ênfase em temas que dizem respeito ao bairro, como a autonomia, a cidadania, direitos de classe, exploração e discriminação social. São temas bastante amplos, mas sempre referidos em relação à Restinga. Quando Beleza fala, é em nome dele próprio, mas em seu discurso estão as marcas dos discursos de sua comunidade, das experiências de ser Restinga. Tal aspecto não impede, no entanto, que pessoas de fora do bairro (como os pesquisadores, por exemplo) percebam a relevância e a aplicabilidade do que está sendo dito através das narrativas.

Em terceiro lugar, pelo estudo dessas narrativas, é possível compreender uma série de elementos sobre a identidade de quem as conta, mas também sobre as forças ideológicas que subjazem ao texto. Pensando nas narrativas orais como um acontecimento, um evento que

ocorre na presença de outras pessoas, essas forças ideológicas emergem no momento da contação, regulando e sendo reguladas pela relação dialógica. Beleza se constrói, diante de seus ouvintes, como um sujeito de discurso engajado, que acredita na ação e na luta, mas, ao mesmo tempo, precisa se autoafirmar através desses discursos.

É interessante o fato de que, pela estrutura da narrativa – situação inicial, conflito, desfecho, avaliação – e pela descrição da sua personalidade e das suas atitudes, encena-se diante de nós o cotidiano épico de um herói, o qual enfrenta opositores, conta com auxílios, faz da causa coletiva a sua causa e vence, sempre se destaca. Espera-se que os vídeos tenham permitido fazer notar que, apesar de todo o autoelogio que permeia as narrativas de Beleza, a imagem que construímos dele está longe de ser a de alguém esnobe, arrogante ou pretencioso. Pelo contrário, é uma personagem admirável e ética. Pela capacidade de reportabilidade indispensável às narrativas, ou seja, de aceitação por parte dos ouvintes, o narrador não poderia representar como herói uma personagem que não se identificasse com os espectadores, com vistas a uma possível rejeição. Para além disso, percebe-se que todo indivíduo em interação encena sua personalidade (GOFFMAN, 1999), construindo uma imagem positiva de si, importante estratégia de convivência social.

Citamos a afirmação de Zumthor (2005, p.52) na qual ele trata do *poético* como “a qualidade da inteligência que sabe *dizer* as coisas”. É a partir disso que ele defende a poeticidade nos discursos dos intérpretes medievais. E é a partir dessa mesma ideia que defendemos a posição de Beleza como aquele que sabe dizer as coisas. Por extensão, reconhecemos as evidências do poético em seu discurso, através das muitas estruturas organizadoras de suas narrativas que buscam torná-las não só a memória de um tempo vivido, mas principalmente uma experiência aprazível para seus interlocutores, uma oportunidade de transcender o tempo do aqui e agora e viver aquilo que a narrativa propõe.

Como quem lê um livro e, a partir de suas experiências como leitor, percebe um novo aspecto a cada leitura ou confere sentidos novos ao texto, também nós, diante dos registros audiovisuais, lemos aquilo que nos interessa, sentimos aquilo que o momento e que nossa bagagem cultural nos permitem sentir. Os símbolos e as representações não estão só na obra, nem só no leitor, mas na interação entre ambos no momento específico da leitura.

Essa parece ser uma boa imagem para exemplificar como é possível entender o poético nas narrativas orais urbanas – como um jogo que acontece no momento da

enunciação. Nesse sentido, o conceito de *performance* tem relevância, uma vez que é ela que realiza o texto na oralidade, ou seja, constitui o momento único e complexo em que se fundem a voz, o corpo, o discurso, o eu e o outro. A fusão desses elementos é que tem potencial para constituir uma experiência estética, porque, no momento da *performance*, a linguagem perde um pouco de sua função referencial, denotativa, e passa a expressar os sentidos através da forma do dizer – função poética.

No conjunto que envolve as narrativas discutidas aqui, o total de encontros na Restinga registrados em vídeo, aqueles que não foram filmados, assim como as memórias escritas de Beleza, seus desenhos, seu *blog*, suas práticas sociais, tudo isso, de certa forma, está imbuído de valor estético: reflete a subjetividade de quem produziu e provoca um olhar emotivo. Tudo isso é o discurso de Beleza narrativizado e tem um papel social, independentemente do seu alcance. Beleza é um intelectual que tem dado visibilidade à Restinga, que assumiu o compromisso de contar a Restinga para seus próprios moradores, que propõe outras formas de pensar o entorno e o lugar de cada um. Com isso, busca alterar a própria memória do bairro, ao apresentar o passado sob novos arranjos narrativos, ao mesmo tempo em que vislumbra projetos possíveis.

Jogando com a etnografia

O espaço das considerações finais possibilita algumas reflexões sobre o caminho percorrido desde a delimitação de um “objeto” de pesquisa até sua materialização em texto, passando pelos desafios e pelas descobertas naturais a esse processo. Nesse sentido, em adição ao referido acima e que corresponde, em boa parte, ao que se desenvolveu nesta tese, um conjunto de inquietações precisa ser compartilhado, uma vez que essas inquietações tornaram este trabalho um exercício intelectual sob dois vieses: o primeiro deles, a discussão teórica e analítica das narrativas orais urbanas; o segundo, a problematização da metodologia a empregar e os alcances e limitações dessa abordagem.

Como a pesquisa é sobre oralidade e havia um conjunto de vídeos à disposição, logo ficou evidente que deveria ser feito um trabalho que tivesse como objeto as próprias imagens, por se acreditar ser um meio mais abrangente de registrar a *performance*. Isso indicou uma via

de pesquisa, mas também suscitou inúmeras dúvidas, muitas das quais não foram plenamente satisfeitas.

Optou-se por priorizar a imagem. Foi intencional não transcrever todos os vídeos, pois se pretendia que a leitura do texto fosse acompanhada da visualização das narrativas, sem tanta mediação da escrita. Empregou-se, assim, energia em remeter aos vídeos e descrever seu conteúdo atentando para os aspectos que se queria discutir (ora a estrutura narrativa, ora a expressividade vocal, ora a descrição do espaço). Daí emergiram duas questões.

A primeira delas é a dificuldade em discutir *performance* e oralidade através do escrito, tendo como referência uma imagem. Por mais que se tentasse descrever o ato performático, ainda assim parecia raso e aquém de sua potencial expressividade. Não se pode indicar no vídeo *a performance* ou *o poético*, pois isso é uma construção, não está dado. Isso levou à segunda questão: ao referir pontos de destaque nas narrativas orais, necessariamente, faz-se uma indução. O leitor é direcionado a ver o que se quer que ele veja, ato que, embora natural a qualquer discurso, fica mais evidente aqui, já que o objeto de análise também é proposto e não há outras formas de acessá-lo, a fim de comparações, a não ser as que aqui são sugeridas. Não se trata de um livro ou de um filme a que o leitor tem acesso e, enquanto o analisa, analisa as inferências que se faz dele em um trabalho de crítica.

O recorte dos vídeos, que priorizou alguns temas e momentos e deixou de lado outros, também demonstra uma manipulação. Da mesma forma, as interpretações e contextualizações (referindo como e quando determinadas histórias surgiram) não podem ser comprovadas. Os vídeos aqui apresentados são fragmentos de muitos momentos. No entanto, a tese foi pensada e escrita tendo como parâmetro um *corpus* maior, composto por todos os registros visuais, mas, talvez mais importante, pela presença nos momentos de enunciação. Assim, as conclusões e críticas aqui apresentadas partem desse grande conjunto de dados e da minha própria experiência. Assume-se, por conta disso, que qualquer pesquisa empírica não pode se desvincular da subjetividade e da parcialidade.

Essa subjetividade não precisa ser percebida como negativa. Na tentativa de compreender meu papel como pesquisadora e interlocutora das narrativas de Beleza, é possível pensar esta tese como uma narrativa. Sua constituição seguiu abordagens semelhantes àquelas que concretizam uma narrativa: o recurso à memória (e, por extensão, o reconhecimento de sua seletividade, fragmentação, motivação e esquecimento), as estratégias

narrativas para tornar a história reportável, sólida, encadeada, como o narrador que tem autoridade sobre o que diz e que pretende levar seus interlocutores a ver o que ele pretende. Na contraparte, o leitor precisa pactuar, precisa aceitar que o narrador escolhe as memórias e mostra aquilo que quer mostrar, com a finalidade de atingir seus objetivos.

A memória tem papel central neste trabalho, não só por ser considerada na construção das narrativas e por ser ressignificada através das histórias, mas também porque eu me valho dela para dizer sobre o Beleza, para selecionar as imagens, para me remeter ao momento em que ouvi as histórias sobre as quais desejo falar.

Lidar com imagens de acervo é assistir, editar, retroceder, separar e reunir as “imagens do tempo”, pensando a distância entre o momento que gerou essa imagem (o encontro etnográfico) e o momento em que estas passam a se aproximar de outras narrativas orais, de outras sequências de imagens, pelos laços simbólicos que as aproximam em narrativas possíveis. Pesquisa-se em tais imagens as suas condições de produção, os resultados obtidos pelo etnógrafo em campo, a qualidade e a densidade das imagens produzidas, revelando, no tempo, possibilidades inexploradas ou a serem aprofundadas. (DEVOS; ROCHA, 2009, p.109)

O exercício etnográfico implica, também, organizar as memórias em um texto que produza sentido e que seja capaz de, pelo menos em parte, reproduzir o vivido, processo semelhante ao do ato performático. Por isso, tanto os cortes (delimitando os excertos) quanto as transcrições são formas de organizar a narrativa. Quando transcrevo uma fala do vídeo, por exemplo, estou necessariamente criando outros sentidos, deslocando uma voz de seu espaço, incluindo-a em outra narrativa, em outra temporalidade e em outra espacialidade.

O empirismo desta pesquisa e as condições de “coleta” de informações abriram novas perspectivas de compreensão da oralidade. Trata-se do fato de que, pelo diálogo com e no bairro, em busca de narrativas orais, os pesquisadores passaram a ser “objeto” também, porque a nossa própria conduta ética e crítica passou a ser problematizada, não só por nós, mas também por nossos entrevistados. Dessa experiência, a pesquisa inicial de coleta de histórias adquiriu outros alcances. Tivemos de nos comprometer com os discursos engajados de Beleza e contribuir para contar a Restinga, vinculamo-nos aos seus projetos. Assim como Beleza cria a Restinga ao contar, nós também o fazemos, através dos materiais que produzimos e das intervenções que mediamos.

Em muitos momentos da tese, surge a perspectiva de um “nós”. Como as narrativas orais, neste trabalho, a voz de quem fala traz os ecos de outras vozes. Trata-se de uma pesquisa participante em sentido pleno, porque envolve a relação com os sujeitos analisados,

mas também é fruto de discussões e partilhas entre os colegas e a professora orientadora. Os dados e as constatações aqui propostos são resultado de um trabalho amadurecido pela experiência de um grupo que se propôs a desvendar um universo que muito conhecemos, mas que pouco exploramos teoricamente.

Ficou claro que aquilo que foi pensado sobre a Restinga e seus narradores não é exclusivo dela, pode ser expandido, desde que se construam métodos para tanto. Aqui, apesar da delimitação de uma abordagem dos vídeos e de algumas discussões sobre como isso foi feito, reconhece-se a necessidade de um aprofundamento metodológico, capaz de estabelecer critérios e formas de abordagem e de representação das imagens.

Carecemos ainda de mais estudos na área de Letras, em especial estudos literários, que contemplem a perspectiva estética do cotidiano. Falta-nos uma teoria da oralidade que dê conta das representações orais e visuais, principalmente no âmbito da linguagem. Talvez a maior carência esteja no reconhecimento desta área como produtiva em termos de análise literária (fazendo-se, obviamente, as adaptações ao meio oral). As narrativas orais têm muito a dizer sobre modos de pensar e agir na contemporaneidade. Os estudos literários precisam ocupar seu espaço como ciência da linguagem poética que dê conta não só do cânone, mas também de outras representações poéticas.

Enfim, espera-se ter contribuído, mesmo que minimamente, para reforçar a importância desses estudos, para discutir o papel do pesquisador na interação com o espaço movente onde se configuram as narrativas orais. Mais que isso, espera-se ter chamado a atenção para os muitos, anônimos e sábios contadores de histórias que nos rodeiam e que nos fazem lembrar que a vida é uma grande narrativa.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Janaína. O grande mentiroso. **História**, São Paulo, v. 14, 1995, p.125-136.
- AMARAL, Amadeu. **Tradições populares**. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1976.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura popular brasileira**. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977. (col. Memória Brasileira)
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2 ed. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução Danilo Marcondes de Souza. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (col. Tópicos)
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland, et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 5 ed. Petrópolis, Vozes, 2008, p.19-62.
- BASCOM, William R. The verbal art. **The Journal of American Folklore**, vol. 68, n. 269, jul.-sep., 1955, p. 245-252. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/536902?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=2110165762867>. Acesso em: 08 jan. 2013.
- BAUMAN, Richard. A poética do Mercado Público: gritos de vendedores no México e em Cuba. Tradução Isabel Santana de Rose. **Antropologia em primeira mão**, Universidade Federal de Santa Catarina, PPGAS, 2008, v. 103, p.1-24.
- _____. (Ed.). **Folklore, cultural performances and popular entertainments**. New York Oxford: Oxford University Press, 1992.
- _____. **Story, performance, and event: contextual studies of oral narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- _____. **Globalização: as consequências humanas**. Tradução Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. Os fundamentos do conhecimento na vida cotidiana. In: _____. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Tradução Floriano de Souza Fernandes. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983, p.35-68.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**: textos escolhidos. Tradução Claudia Berliner. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Col. Biblioteca do Pensamento Moderno)

_____. **Matéria e memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Col. Biblioteca do Pensamento Moderno)

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Orgs.). **Fronteiras do literário**: literatura oral e popular – Brasil/França. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

BONVINI, Emilio. Textos orais e textura oral. In: QUEIROZ, Sonia. (Org.) **A tradição oral**. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006, p.5-24.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução Mariza Corrêa. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 1996.

_____. Esboço de uma teoria na prática. In: ORTIZ, Renato. (Org.) **Sociologia**. Tradução Paula Monteiro e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983, p.46-81.

BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: BORNHEIM, Gerd, et al. **Cultura brasileira**: tradição/contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/FUNARTE, 1987, p.13-29.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a invenção moderna de si. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (col. Todas as artes)

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Dialética da colonização**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Cultura como tradição. In: BORNHEIM, Gerd, et al. **Cultura brasileira**: tradição/contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/FUNARTE, 1987, p.31-58.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAGA, Teófilo. **Contos tradicionais do povo português**. Lisboa: Dom Quixote, 2002. v.1.

BRITO, Jandira Consuelo P. **Espírito flutuante**. Porto Alegre: Evangraf/UFRGS, 2010. (série Memórias da Restinga)

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BRUNER, Jerome. Life as narrative, **Social Research**, v.71, n.3, 2004, p.691-710. Disponível em: http://ewasteschools.pbworks.com/f/Bruner_J_LifeAsNarrative.pdf. Acesso em: 19 jul. 2012.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. Tradução Denise Bottmann. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.123-129.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Civilização e cultura**. São Paulo: Global, 2004.

_____. **Contos tradicionais do Brasil**. 12 ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Ensaio de etnografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto do Livro, 1971. (col. Consulta Científica)

_____. **Literatura oral**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

CAVIGNAC, Julie. Vozes da tradição: reflexões preliminares sobre o tratamento do texto narrativo em antropologia, **Horizontes Antropológicos**, PPGAS, Porto Alegre, ano 5, n.12, dez. 1999, p.245-265.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1: artes de fazer**. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 15 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. **A cultura no plural**. Tradução Enid A. Dobránszky. 7 ed. Campinas, SP: Papyrus, 1995. (col. Travessia do Século)

_____; GIARD, Luce. Uma ciência prática do singular. In: CERTEAU, Michel de.; GIRARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar**. Tradução Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p.335-342.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CICERO, Antonio. *Epos e mythos* em Homero. In: _____. **Finalidades em fim: ensaios sobre poesia e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.241-299.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: SANCHES, Manuela. (Org.) **Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade**. Tradução Carlos Branco Mendes. Lisboa: Cotovia, 2005, p.101-141.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Tradução Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COELHO, Adolfo. **Contos populares portugueses**. 5 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

COLOMBRES, Adolfo (Org.). **La cultura popular**. Puebla/México: Premia Editora, 1982.

DE FINA, Anna; GEORGAKOPOULOU, Alexandra. **Analyzing narrative**: discourse and sociolinguistic perspectives. New York: Cambridge University Press, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995. (vol. 1)

DEVOS, Rafael Victorino; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Constelações de imagens e símbolos convergentes no tratamento documental de acervos audiovisuais de narrativas orais. **Sessões do imaginário**, PUCRS, ano 14, n.22, dez. 2009, p.106-120.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (col. Biblioteca Universal)

_____. **A imaginação simbólica**. Tradução Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1988.

ECKERT, Cornelia. Questões em torno do uso de relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica. **Humanas, Revista do IFCH**, Porto Alegre, v. 19-20, n. 1-2, 1996-1997, p.21-44.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução Pola Civelli. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Col. Debates)

EWALD, Felipe Grüne. Poéticas orais – questões de relação e metodologia. In: **Anais do II Seminário Nacional de Poéticas Oraís: métodos, acervos, cartografias**. Londrina: UEL, 2012, p.160-169. (parte 1)

_____. **Beleza no cotidiano**: poesia e performance na voz de um narrador urbano. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. 116 f.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

_____. **Entre histórias e tererés**: o ouvir da literatura pantaneira. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia et al. (Orgs.) **Cartografias da voz**: poesia oral e sonora, tradição e vanguarda. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

FERREIRA, Mariela de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & abusos da história oral**. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FICHTE, Hubert. **Etnopoesia**: antropologia poética das religiões afro-americanas. Tradução Ruth Rohl. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Orgs.) **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Tradução Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.15-43.

_____. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sonia. (org.) **A tradição oral**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006, p.64-104.

_____. **Tales of the city**: a study of narrative and urban life. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

_____. **Oral traditions and the verbal arts**: a guide to research practices. Londres: Routledge, 1992.

FISCHMAN, Fernando; HARTMANN, Luciana. (Orgs.) **Donos da palavra**: autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

FISHER, Walter R. Narration as a human communication paradigm: the case of public moral argument, **Communication Monographs**, v.51, mar. 1984, p.1-22.

FLACH, Alessandra Bittencourt. Memória e narrado: experiências de um “agitador social”, **Illuminuras**, UFRGS, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, v.12, n. 29, jul./dez. 2011, p. 164-178.

_____. Intelectuais em performance: narrativas urbanas da Restinga. In: TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato; ZALLA, Jocelito; D’AJELLO, Luís Fernando Telles. (Orgs.) **Sobre as poéticas do dizer**: pesquisas e reflexões em oralidade. São Paulo: Letra e Voz, 2010a, p.99-108.

_____. A Restinga dá poesia. In: BRITO, Jandira Consuelo P. **Espírito flutuante**. Porto Alegre: Evangraf/UFRGS, 2010b, p.10-16. (série Memórias da Restinga)

_____. **Nós, os fabulistas**: o pensamento baseado na oralidade e as narrativas de Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. 147f.

GAMALHO, Nola Patrícia. Oralidades: os caminhos da pesquisa na produção do bairro Restinga, Porto Alegre. In: TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato; ZALLA, Jocelito; D’AJELLO, Luís Fernando Telles. (Orgs.) **Sobre as poéticas do dizer**: pesquisas e reflexões em oralidade. São Paulo: Letra e Voz, 2010, p.88-96.

_____. **A produção da periferia**: das representações do espaço ao espaço de representação no bairro Restinga – Porto Alegre/RS. Dissertação (Mestrado em Geografia). Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. 159f.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

_____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUIMARÃES, César. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. **Alceu**, v.7, n.13, jul.-dez., 2006, p.38-48.

GUIMARÃES, Eduardo. Texto e enunciação. **Revista Organon, O texto em perspectiva**, Porto Alegre, Instituto de Letras, UFRGS, v. 9, n.23, 1995, p.63-67.

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

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução Maria Célia Santos Raposo. 8 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. **Forms of talk**. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1981.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (col. Perspectivas do Homem)

_____. **A formação dos intelectuais**. Tradução Serafim Ferreira. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d.

GUAL, Carlos García. **Los orígenes de la novela**. Madrid: Ediciones Istmo, 1972.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução Adelaine La Guardiã Resende et. al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HANKE, Michael. Narrativas orais: formas e funções, **Contracampo**, Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Comunicação, v. 9, n.0, 2003, p.117-126. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/contracampo/article/view/32/31>. Acesso em 14 out. 2012.

HARTMANN, Luciana. Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul-dez. 2005, p.125-153.

HAVELOCK, Eric A. **A musa aprende a escrever**: reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente. Tradução Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva, 1996. (col. Trajectos)

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (Org.). **A invenção das tradições**. Tradução Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. (col. Pensamento Crítico)

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Bilkstein; José Paulo Paes. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JEFFERSON, Gail. Sequential aspects of storytelling in conversation. In: JEFFERSON, Gail et al. **Studies in the organization of conversational interaction**. London: Academic Press, Inc, 1978, p. 219-248.

JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JÚDICE, Nuno. **O fenómeno narrativo**: do conto popular à ficção contemporânea. Lisboa: Edições Colibri/ IELT, 2005.

LABOV, William. Oral narratives of personal experience. In: _____. HOGAN, Patrick (dir.). **Cambridge Encyclopedia of the Language Sciences**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Disponível em : <http://www.ling.upenn.edu/~wlabov/Papers/FebOralNarPE.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2012.

_____; WALETZKY, Joshua. Narrative analysis: oral version of personal experience. In: HELM, June. **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle: University of Washington Press, 1967, p.12-44.

LANGDON, Ester Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição de Bauman e Briggs. **Ilha, Revista de Antropologia**, v. 8, n.1-2, 2006, p.163-183.

_____. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. **Horizontes antropológicos**: antropologia e performance. Porto Alegre, ano 5, n. 12, jul.-dez., 1999, p.13-36.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Irene Ferreira; Bernardo Leitão, Suzana F. Borges. 6 ed. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2012.

LEITE, Mário Cezar Silva. **Águas encantadas de Chacororé**: natureza, cultura, paisagens e mitos do Pantanal. Cuiabá: Cathedral Unicen Publicações, 2003. (col. Tibanaré de Estudos Mato-grossenses)

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural dois**. Tradução Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional do Folclore, 1985.

LIMA, Nei Clara de. **Narrativas orais: uma poética da vida social**. Brasília: Editora UNB, 2003.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Tradução Rosemary Costhek Abílio. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.62-97. (col. Fortuna Crítica)

LUCAS, Maria Elizabeth. (Org.) **Horizontes antropológicos: antropologia e performance**. Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul.-dez., 2005.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. Tradução Sírio Possenti et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. **Discurso literário**. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Tradução Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANDELBAUM, Jenny. How to “do things” with narrative: a communication perspective on narrative skill. In: GREENE, John O.; BURLESON, Brant R. (Eds.). **Handbook of communication and social interaction skills**. Mahwah, NJ/London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2003, p.595-633.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARGULIS, Mario. La cultura popular. In: COLOMBRES, Adolfo (Org.). **La cultura popular**. Puebla/México: Premia Editora, 1982, p.41-65.

MAYOL, Pierre. Morar. In: CERTEAU, Michel de; GIRARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar**. Tradução Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p.37-210.

MEIRELES, Maria Teresa. **Quem isto ouvir e contar, em pedra se há-de tornar: sobre o conto e o reconto**. 2 ed. Lisboa: Apenas Livros/IELT, 2005a. (col. À Mão de Respigar)

_____. **A partilha da palavra nos contos tradicionais**. Lisboa: Apenas Livros/IELT, 2005b.

MOURALIS, Bernard. **As contraliteraturas**. Tradução António Filipe R. Marques; João David Pinto Correia. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

MUKARŮVSKÝ, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

NILES, John D. **Homo narrans**: the poetics and anthropology of oral literature. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

NUNES, Marion Kruse. **Memória dos bairros**: Restinga. Porto Alegre, Unidade Editorial, 1997. Disponível em: http://www.portoalegre.rs.gov.br/estudiorestinga/downloads/memoria_bairros_restinga.pdf. Acesso em: 10 jan. 2013.

OBSERVAPOA. **História do bairro Restinga**. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Disponível em: www2.portoalegre.rs.gov.br/observatório. Acesso em: 15 jan. 2013.

OCHS, Elinor; CAPPS, Lisa. **Living narrative**: creating lives in everyday storytelling. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **O trabalho do antropólogo**. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

ONFRAY, Michel. **A potência do existir**: manifesto hedonista. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

PACHECO, Alex. **Letras em versos aos corações**. Porto Alegre: Evangraf/UFRGS, 2010. (série Memórias da Restinga)

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução Eni P. Orlandi. 6 ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

PEDROSO, Consiglieri. **Contos populares portugueses**. São Paulo: Landy, 2001.

PEREIRA, Edimilson de A.; GOMES, Núbia P. de Magalhães. **Flor do não esquecimento**: cultura popular e processos de transformação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PINTO-CORREIA, João David. A literatura popular e suas marcas na produção literária portuguesa do século XX: uma primeira síntese. **Revista Lusitana**, Lisboa, n.9, 1988, p.19-45.

PIRES, Maria da Natividade Carvalho. **Pontes e fronteiras**: da literatura tradicional à literatura contemporânea. Lisboa: Caminho/IELT, 2005. (col. Universitária)

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução Dora Rocha Flaksman. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, 1989, p.3-15.

POTY, Vherá. Eu serei a força da linguagem destas pessoas. Disponível em: <http://osguaranimbya.com.br/?p=858>. Acesso em: 24 jul. 2013.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. **Plano Municipal de Habitação de Interesse Social: etapa II – diagnóstico do setor habitacional de Porto Alegre.** Porto Alegre: Departamento Municipal de Habitação, 2009. Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/demhab/usu_doc/diagnostico_porto_alegre.pdf. Acesso em: 16 jan. 2013.

PROPP, Vladimir I. **As raízes históricas do conto maravilhoso.** Tradução Rosemary Costhek Abílio; Paulo Bezerra. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Morfologia do conto maravilhoso.** Tradução Jasna Paravich Sarham. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica.** Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010a. (Tomo I)

_____. **Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção.** Tradução Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010b. (Tomo II)

_____. **Tempo e narrativa: o tempo narrado.** Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010c. (Tomo III)

_____. **Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II.** Tradução Alcino Cartaxo; Maria José Sarabando. Porto: Rés Editora, 1986. (col. Diagonal)

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. **O tempo e a cidade.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2005.

ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985. (col. Reconquista do Brasil)

_____. **Estudos sobre poesia popular no Brasil.** 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando o Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SACKS, Harvey. **Lectures on conversation.** Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby. **O imaginário e o poético nas ciências sociais.** Bauru, SP: EDUNISC, 2005, p.57-71.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte, UFMG, 2007.

_____. **Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação.** Tradução Rubia P. Goldoni; Sérgio Molina. São Paulo: Editora da USP, 2005.

SCHEGLOFF, Emanuel A. "Narrative analysis" thirty years later, **Journal of Narrative and Life History**, n.7, 1997, p.97-106.

SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia e relações sociais**. Tradução Ângela Melin. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

SHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Tradução Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. Tradução Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Dos impasses e das alegrias da pesquisa com narrativas orais. In: MITMANN, Solange; SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. (Orgs.) **Trilhas de investigação: a pesquisa no I.L. em sua diversidade constitutiva**. Porto Alegre: Instituto de Letras/ UFRGS, 2011, p. 61-74.

_____. Por uma poética da intervenção: manifesto do eu-tu-nós. In: TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato; ZALLA, Jocelito; D'AJELLO, Luís Fernando Telles. (Orgs.) **Sobre as poéticas do dizer: pesquisas e reflexões em oralidade**. São Paulo: Letra e Voz, 2010, p.11-13.

_____. (Org.) **Tantas histórias, tantas perguntas nas literaturas de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Evangraf, 2007.

_____; EWALD, Felipe Grüne. Vozes da periferia: expressões culturais da Restinga, **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.15, n.2, jul./dez., 2011, p.159-169.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Moysés Baumstein. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. (col. Debates)

VALLE, Laura Regina dos Santos dela. **Narradores da Restinga: duas faces da autoria**. Monografia (Graduação em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras. Porto Alegre, 2012. 54f.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

_____. **Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VICH, Vítor; ZAVALA, Virginia. **Oralidad y poder: herramientas metodológicas**. Buenos Aires: Editorial Norma, 2004.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o habitus. Tradução José Madureira Pinto; Virgílio Borges Pereira. **Educação & Linguagem**, São Bernardo do Campo, SP, ano 10, n.16, jul.-dez. 2007, p.63-71.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. The value of narrativity in the representation of reality, **Critical Inquiry**, v.7, n.1, 1980, p.5-27.

XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas populares**: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1993.

ZAMUNER, José Alaércio. Tradição oral e literatura acadêmica: a recuperação do narrador. In: BOSI, Viviana; CAMPOS, Claudia; HOSSNE, Andrea; RABELLO, Ivonne (Orgs.). **Ficções: leitores e leituras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p.11-39.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXO A
FICHA TÉCNICA DOS VÍDEOS TRABALHADOS

VÍDEO	DATA	DURAÇÃO	PARTICIPANTE(S)	DESCRIÇÃO
1	11 out. 2007	54''	Beleza, Alex, Ana Lúcia, Alessandra, Felipe	Beleza fala que a comunidade precisa se valorizar. Não pode esperar que os de fora façam isso por ela.
2	23 nov. 2007	01'04''	Beleza, Santinho, Ana Lúcia	Santinho acredita na força dos projetos e fala assertivamente sobre a mobilização para a ação.
3	18 set. 2006	25''	Beleza, Maragato, Alex, Jandira, Ana Lúcia, Daniela, Lívia, Felipe	Uma das alunas interrompe a fala de Beleza, solicitando que ele conte outra história. Ele desconversa e continua seu relato.
4	08 nov. 2007	51''	Beleza, Jandira, Alex, Ana Lúcia, Felipe	Na Restinga, não tem histórias. Análise da situação do bairro em formação, sem identidade.
5	04 out. 2007	01'20''	Beleza, Ana Lúcia, Felipe	Discussão da reação das pessoas diante da falta de segurança. História da prima que foi assaltada em um bairro considerado seguro.
6	11 out. 2007	2'29''	Beleza, Alex, Ana Lúcia, Alessandra, Felipe	Reflexão sobre a atuação da comunidade na escola, sobre a maneira adequada de abordar os alunos. História da oficina de comunicação usando o <i>funk</i> .
7	01 nov. 2007 23 ago. 2007	01'55''	Beleza, Alex, Jandira, Ana Lúcia, Felipe, Alessandra	<i>Eu, por exemplo</i> . Reúne a narração de dois episódios da vida de Beleza. O primeiro aborda a época da Ditadura Militar. O segundo é uma referência à avó, à sua atitude de ler para os netos.
8	18 set. 2006 08 nov. 2007	06'04''	Beleza, Maragato, Alex, Jandira, Ana Lúcia, Daniela, Lívia, Felipe	<i>Dois olhares sobre o mesmo episódio</i> . Narra, em duas versões, a história sobre uma torta de queso que Beleza ganhou quando era professor do SENAI.
9	18 set. 2006	13'22''	Beleza, Maragato, Alex, Ana Lúcia, Felipe, Daniela, Lívia	<i>O Beleza vem aí, vocês vão ter que andar nos trilhos</i> . Conta a trajetória de Beleza quando trabalhou na FASC.
10	4 out. 2007	03'46''	Beleza, Alex, Ana Lúcia, Felipe	Participação no grupo de jovens do bairro. Leonor aconselha as meninas.
11	11 out. 2007.	07'56''	Beleza, Leonor Alex, Jandira, Ana Lúcia, Alessandra, Felipe	História da chegada à Restinga. Financiamento do DEMHAB. Articulação colegas do Estaleiro Só.
12	06 set. 2007	02'49''	Beleza, Alex, Ana Lúcia, Felipe	Memórias evocadas pelos guardados. Apresentação dos cadernos de notas de Beleza e dos registros de suas práticas sociais.
13	06 set. 2007	04'32''	Beleza, Alex, Ana Lúcia, Felipe	Beleza lê poema de Mário Pirata na Prefeitura. Reflexões sobre a Rádio Comunitária.