

MAUREN PAVÃO PRZYBYLSKI

**DAS MATERIALIDADES DA LITERATURA: A REINVENÇÃO DA VIDA E O
ACERVO DE NARRATIVAS ORAIS URBANO-DIGITAIS**

PORTO ALEGRE, MARÇO DE 2014

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

**DAS MATERIALIDADES DA LITERATURA: A REINVENÇÃO DA VIDA E O
ACERVO DE NARRATIVAS ORAIS URBANO-DIGITAIS**

**MAUREN PAVÃO PRZYBYLSKI
ORIENTADORA: PROF^a DR^a ANA LÚCIA LIBERATO TETTAMANZY**

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

PORTO ALEGRE, MARÇO DE 2014

CIP - Catalogação na Publicação

Pavão Przybylski, Mauren

Das materialidades da literatura: a reinvenção da vida e o acervo de narrativas orais urbano-digitais / Mauren Pavão Przybylski. -- 2014. 209 f.

Orientadora: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Materialidades da Literatura. 2. Narrativa urbano-digital. 3. Remediação. 4. Estudos de media. 5. Restinga. I. Liberato Tettamanzy, Ana Lúcia , orient. II. Título.

**Os saraus tiveram que invadir os botecos
Pois biblioteca não era lugar de poesia
Biblioteca tinha que ter silêncio,
E uma gente que se acha assim muito sabida
Há preconceito com o nordestino
Há preconceito com o homem negro
Há preconceito com o analfabeto
Mais não há preconceito se um dos três for rico, pai.
(trecho da música Cálice, de Criolo)**

**Nessa época eu lia Karl Marx, Aristóteles, Descartes, Kant,
Rousseau, Maquiavel, Platão e Vygotsky. Eu não tinha com
quem conversar [...] e quando encontrava alguém do meu nível
intelectual, esse dizia que eu falava demais. (Sacolinha, 2006
p.31) Eu estava dando uma risada do comentário de um crítico
de literatura sobre a literatura de Edgar Allan Poe [...]
(SACOLINHA, 2006, p.31)**

**Para Maragato, pelo entendimento do narrador oral urbano-digital;
para Beleza, pelo compartilhamento,
e para a Restinga, essa cachaça sem a qual nada existiria.**

Para Theodora, Lenine e Rodrigo, família, razão de tudo.

AGRADECIMENTOS

Chega ao fim mais uma trajetória. E quem ler esta tese, seja a banca ou um simples pesquisador, curioso, pode estranhar uma lista de agradecimentos tão extensa. Se para alguns essa é a parte mais sintética, para mim, é a mais importante, justamente pela caminhada ser atravessada por tantos sujeitos – periféricos, acadêmicos, familiares, amigos – que me possibilitaram concluir mais essa etapa de uma caminhada, iniciada em 2001, na graduação. E quando se fala em trajetória, trajeto, se pressupõe, a priori, uma linearidade. Não, eu não quero ser linear porque os caminhos da vida não são; a todo o momento, podemos mudar, ir, voltar.

Permito carregar minha religiosidade e agradecer, em primeiro lugar, a Deus. Pela vida, pela segunda chance; por voltar a caminhar e poder, sem impactos, correr atrás desse sonho. Depois disso, quero aqui bagunçar o esperado, começando do “fim” e misturando fases sempre que necessário.

Assim, se “Deus é Restingueiro” (segundo vários moradores), nada mais natural do que agradecer a esse espaço de energia inigualável, a essa “cachaça” que é a Restinga, bairro que seduz, toca o coração e faz brilhar os olhos... Porém, chegar à Restinga não seria possível sem aquela que foi, em um primeiro momento, uma ponte, não no sentido de uma escada pela qual se sobe, mas enquanto aquela que ensina e aprende, em uma relação de troca. Porque ideias existem para serem discutidas e, em cada âmbito social, há um mais autorizado que o outro para falar sobre determinado assunto. Não somos os donos do saber. E orientador não precisa ser uma figura burocrática, mas alguém com quem se partilha aniversários, despedidas, encontros, praias, congressos, caronas intermináveis pelo simples prazer de estar o tempo todo, mesmo que não “trabalhando”, aprendendo (com as experiências de vida, com as risadas e as angústias divididas em momentos fora da academia). Ninguém passa impune por Ana Tettamanzy. Impossível não sair transformada... impossível não vermos nossa pequenez face a tantas vozes cheias de saber. Obrigada, Ana, não formaste apenas uma pesquisadora, mas lapidaste um ser humano e instigaste cada vez mais a vontade de aprender, com a vida e pela vida, que pode ser sempre reinventada. Não, não foi sofrido escrever uma tese porque houve duas coisas fundamentais: paixão pelo corpus e respeito intelectual. Eu quero, eu posso, eu acredito. Esses são os verbos que eu aprendi a conjugar no doutorado, os quais ficarão comigo para sempre.

Vale destacar, no entanto, que esta caminhada e o contato com a Ana não me permitiram voar apenas rumo a uma mudança de tese e de ideias, mas voar literalmente,

atravessando o oceano e amadurecendo teórica e pessoalmente. E aí se faz necessário um grande obrigado ao meu co-orientador, Prof. Dr. Manuel Portela, da Universidade de Coimbra. A ele agradeço, em primeiro lugar, o pronto aceite em me receber em Portugal nos quatro meses em que lá estive. Por ter lido o projeto, pelas ideias, pelas discussões semanais, pela possibilidade de ter acesso aos materiais do Programa de Materialidades da Literatura, fossem os livros da biblioteca ou a *wiki* do curso (e me permitir permanecer nela, mesmo depois de retornar ao Brasil); pelas aulas a que pude assistir e por me fazer encontrar meu rumo dentro dos estudos dos media. O aprendizado foi imenso e as palavras sempre serão insuficientes para agradecer.

Mas para chegar até lá foi preciso transitar por teorias e novos olhares; foi preciso olhar para si, abdicando muitas vezes do projeto maior de tese e abrindo-se ao vasto mundo que a literatura, as teorias da enunciação e a antropologia oferecem. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS que expandiram meus horizontes: Prof. Dr^a Regina Zilberman, Prof^a Dr^a Carmen Luci Costa e Silva (pela base recebida no curso de teorias da enunciação) e Prof. Dr. Valdir Flores, o qual, além da disciplina, quando coordenador do Programa de Pós-Graduação, foi de suma importância para que o doutorado sanduíche fosse possível. Às Prof^{as} Dr^{as} Cornélia Eckert e Ana Luíza Carvalho da Rocha, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, por terem entendido minhas faltas quando ainda precisava trabalhar e não tinha bolsa, mas ainda assim terem exigido produção e, com isso, me feito crescer enquanto ser reflexivo, ampliando meus horizontes.

À Sylvie, Prof^a Dr^a Sylvie Dion, agradeço a primeira oportunidade, sem a qual eu não teria chegado até aqui; obrigada por me ter guiado nos primeiros passos rumo à formação como pesquisadora. Obrigada, também, pelos anos de companheirismo, amizade, por ter estado sempre presente, nos momentos mais importantes, apoiando, discutindo e me fazendo crescer. Por me ter dado a chance de viver o Québec, experiência inesquecível na minha vida pessoal e acadêmica.

Ok, mas voltemos à UFRGS e à banca. À Rita, Prof^a Dr^a Rita Lenira Bittencourt que, apesar do pouco convívio, mas com a identificação a partir da Ilha da Magia, tornou-se uma amiga querida. Pelas leituras sempre tão pertinentes e enriquecedoras desde a defesa do projeto; pela apresentação de autores que se fizeram fundamentais no contexto da pesquisa e por abrir-se ao meu louco projeto, guiando-me quando eu ainda estava perdida, ajudando a encontrar um rumo... Obrigada pela parceria que atravessou o oceano.

Mas tudo isso que aconteceu desde o ingresso na universidade, em 2001, não teria sido possível sem a presença constante, mesmo que de alguns de maneira virtual, dos amigos. É preciso nominar alguns; impossível nominar todos. Deixo aqui meu sincero obrigada.

Ao meu primeiro grande amigo que, junto com minha mãe, me esperou por nove meses; pelo carinho com a maninha desde que ela ainda pensava em nascer. Pelo amor dedicado ao longo da vida, pela admiração (mútua), pela parceria em viagens, passeios, pela disponibilidade em me ouvir. Ao meu irmão, Rodrigo, palavras não são suficientes para agradecer esse amor incondicional e único. Aos meus pais, Lenine e Theodora, que me ensinaram a batalhar, me apoiaram não só financeira, mas também emocionalmente e me ensinaram que é sempre melhor o ser do que o ter... e à Iracema, segunda mãe, que acompanhou essa caminhada, quando ela era ainda um sonho em meio ao sofrimento. À minha avó, que me deixou na formatura, mas com certeza continua rezando por mim, de onde estiver, a cada novo desafio.

E nessa colcha de retalhos em que a vida vai se desenhando, uma pessoa esteve presente antes de qualquer graduação e foi sempre apoio, esteio, companhia para risadas, lágrimas, praia. À amiga de sempre, Fernanda Borba: faltam palavras que possam definir o teu apoio incondicional. Por entender minhas ausências, por rir e chorar comigo, me dizer as verdades necessárias e me apoiar. Não só pela revisão do inglês, mas por estar ao meu lado, como uma irmã, há tantos anos, e me dar a certeza de que estará por muitos mais.

E lá em 2001, ainda no período de graduação, os corredores da FURG me apresentaram aquela que, anos depois, com o início do doutorado, viria a se tornar uma grande amiga. À Ingrid Caseira, minha querida Guida, pela parceria “ao vivo” ou virtual, pelo apoio mesmo quando um oceano nos separava, pelos chimas e pela troca de conhecimentos. Por entender meus momentos de isolamento, mesmo depois de tanto tempo distante. Pelas conversas sinceras, pelas risadas e por estar sempre disponível para ouvir, entender, acalantar. É tanta amizade que parece bem mais do que quatro anos.

Em 2009, ao chegar como aluna especial na UFRGS, a vida me trouxe mais alguns presentes. Pessoas singulares, cada uma especial de seu jeito. Alessandra Flach, hoje membro da minha banca e a quem admiro profundamente e que, junto com Felipe Ewald e Cristina Mielczarski, me ensinou sobre a Restinga e me impulsionou na realização do trabalho. Vocês foram os meus exemplos neste projeto. À Cris, agradeço ainda o contato fora da universidade, que possibilitou momentos de diversão, mas também de crescimento pessoal; o exemplo que só a experiência de vida pode trazer. À Laura Dela Valle que, com seu jeito reservado e ao mesmo tempo batalhador, tornou-se uma amiga. À disponibilidade de sempre em ajudar e,

mais ainda, à oportunidade de aprender, com a leitura de seu TCC, que contribuiu em muito com o resultado final desta tese, fosse pelos exemplos, fosse pela estrutura usada como exemplo. À Bruna Almeida, parceira de caminhadas, literárias ou literais, aniversários, aulas na graduação; a esta amizade que a cada dia se consolida. Ao Tonhão, Antônio Trindade, por dividir com nosso grupo de pesquisa sua paixão por educar, trazendo tantas considerações pertinentes que me fizeram, certamente, crescer como profissional.

Fora do grupo de pesquisa, os corredores da UFRGS me deram a honra de conhecer mais um grande amigo: Gustavo Ruckert. Amigo de todas as horas, profissional que eu admiro, por ser, assim como meus amigos do grupo de pesquisa, raro exemplar de ser humano; pela educação, caráter e integridade, modelo a ser seguido pela academia. À Cristina Arena, pela amizade e por estar presente nos momentos mais importantes da trajetória. Falando em modelo de ser humano, não dá para esquecer de Jeferson Tenório, sempre reservado, mas com uma força ímpar, um intelectual sério, engajado, um amigo com quem todos podem contar, um escritor que enche nossos olhos de orgulho e nossa alma de alegria. E à Pri, Priscilla Ferreira, guerreira e parceira, por dividir as angústias e as alegrias, em Portugal ou em Porto Alegre, pessoalmente ou pela internet.

E nessa diáspora toda, nesse vai e vem tão comuns a uma doutoranda, inicialmente sem bolsa e sem emprego, agradeço à Rosa Maria Graça, coordenadora de Língua Francesa do NELE – UFRGS, pelos dois semestres em que lá trabalhei; foram extremamente providenciais tanto pelo aprendizado da língua, quanto pelo lado financeiro. E aos amigos Patrícia Ricarte, Everton de Santa e Emanuel César Pires, que me receberam em Floripa e fizeram de 2011 um ano para lá de especial. Pelas praias, pelos dias de pesquisa na UFSC, pelas comemorações e pelo ouvido sempre pronto a escutar, entender e partilhar.

E como determinadas circunstâncias trazem novas amizades!!! A Rosa me trouxe a possibilidade do estágio em Montréal e esse, por sua vez, me trouxe muitos conhecidos e uma grande amiga: Daniele Cunha, que se fez presente e presença constante em todos os momentos. E à Aline Branchi, amizade partilhada pela Dani. Pessoas especiais e únicas, com as quais dividi minhas angústias e alegrias. Pela sensibilidade de se fazerem presentes nos momentos em que eu deveria relaxar, e pensava só em escrever.

Voltemos, agora, às disciplinas do doutorado. O ano de 2010 me deu mais dois presentes...dois paraibanos: Antônio e Denise. Ao Antônio, agradeço as trocas estabelecidas na disciplina da professora Regina e, também, o contato virtual constante, tornando as angústias mais leves. Aos dois, agradeço por terem me recebido em sua casa, num momento tão delicado de suas vidas, por terem me apresentado seus amigos e me feito sentir em família

em João Pessoa. À amizade que será, para sempre, a cada reencontro, brindada com(o) uma “Rainha”.

E quem disse que congresso é só trabalho, enganou-se profundamente. Congresso pode trazer apoio, companheirismo, parceria, respeito e um sentimento que vai se construindo no dia a dia, nos defeitos, nas qualidades e na capacidade de entender as ausências, dialogar e, se necessário, passar por cima das imperfeições. Ao Filipe, que chegou no final da trajetória, para ser companheiro e juntos traçarmos o novo caminho, lado a lado, olhando na mesma direção das letras e dos sonhos. O final, que deveria ser tão conturbado, tornou-se doce e leve com a tua presença.

Aos meus amigos (*personal trainers*) Mario Victor Leal e Sabrina Silva que, em diferentes momentos, foram profissionais incansáveis no desejo de melhorar a saúde dos meus joelhos. Ao Sr. Onório, por toda a disponibilidade em me atender, fazendo mais do que seu trabalho. E aos já queridos Raphael Scholl, Guilherme Wendt, Guilherme Júnior e Danieli Pimentel, que chegaram ao fim da caminhada, tornando tudo mais leve, com o simples ato de compartilhar momentos.

Ao secretário da Pós-Graduação, Sr. Canísio Scher, pelo apoio nas bolsas, fosse a bolsa Capes ou de Doutorado Sanduíche, e por estar sempre pronto a solucionar qualquer problema ou dúvida que pudesse aparecer.

Ao Sr. Rauf Oliveira da Silva, funcionário do CPD, que foi de extrema importância para que o *site* do projeto pudesse ser publicado.

A todos os contribuintes, trabalhadores de sol a sol desse país que, pagando seus impostos, permitiram à Capes me financiar bolsas no Brasil – Doutorado (2011-2014) e no Exterior – Doutorado Sanduíche (out 2012/jan 2013), que me possibilitaram a compra de livros, a participação em congressos e o enriquecimento teórico desta tese. Por todas as bolsas que tive anteriormente – Iniciação Científica (2003-2005), Mestrado (2006-2007) – e pela oportunidade de ter estudado em diferentes instituições, todas públicas, podendo, através delas, mediar saberes, trazendo a periferia para dialogar com a academia.

Resumo

A narrativa nasceu com a história da humanidade e, não há, segundo Roland Barthes (1978), um povo sem narrativa. A evolução tecnológica, por sua vez, fez emergir novas narrativas e diferentes tipos de narradores; aqueles que ainda não possuíam *lôcus* de enunciação, os periféricos, passaram a ter, no ambiente digital, uma possibilidade de inscrição no mundo. As periferias dão origem a saberes plurais e as novas tecnologias, aliadas aos estudos literários, possibilitaram a criação de um novo *lôcus* de legitimação do sujeito, tanto em termos individuais, quanto étnicos e políticos. Narrativas ditas “não-literárias” ganham espaço nos estudos contemporâneos, sobretudo em diálogo com outras disciplinas, linguagens e espaços sociais. A Restinga, bairro localizado 30 km ao sul do centro de Porto Alegre é composta por moradores que são autores de produções culturais e literárias. Marco Maragato já viveu em vários lugares e se inscreve como sujeito narrativo no ambiente digital. Mesmo admitindo a dificuldade por parte dos setores intelectualizados e privilegiados socialmente em reconhecer a periferia como produtora de cultura, seja ela feita em papel ou em mídia digital, os narradores se inscrevem como remediadores tanto em seus espaços, quanto fora deles, tentando, a partir da narrativa, criar um novo olhar sobre a produção que realizam. Da mesma forma, como acadêmicos, a criação de espaços virtuais e físicos de compartilhamento e divulgação dos conhecimentos produzidos por esses atores em nossa intervenção nos torna (re)mediadores que empregam as novas tecnologias em prol de uma nova visada acerca do conceito de narrativa. Procurei contemplar uma nova forma de percepção da relação narrativa – narrador – Universidade – Periferia, nascida a partir dos estudos de literatura contemporânea, na sociedade da informação, lugar no qual as informações giram de forma cada vez mais veloz e a partir da constatação da existência de um narrador oral urbano (Maragato) que produz uma narrativa usando, a seu favor e como sua grande ferramenta, o meio digital, para assim, chegar ao conceito de narrador oral urbano-digital. Foi necessário fazer um percurso reflexivo, buscando em Jonathan Culler e Roland Barthes o aporte para pontuar definições de narrativa tradicional que nos levaram ao conceito de narrador oral urbano-digital. Ruth Finnegan, Richard Bauman e Paul Zumthor nos trazem o conceito de *performance*, de suma importância para o entendimento da narrativa no contexto social do bairro. Finalmente Jay Bolter, David Grusin, Manuel Portela, Lúcia Santaella e Lev Manovich foram de grande valia para pensar sobre os caminhos que a narrativa hipertextual possibilita percorrer. Trazendo à tona o conceito de narrador oral urbano-digital, espera-se lançar um novo olhar sobre os narradores periféricos, mostrando as possibilidades de construção narrativa que partem de ambientes ditos não privilegiados e que tem, no meio digital, sua legitimação.

Palavras-chave: narrador urbano-digital – novos *media* – remediação - Restinga.

Résumé

Le récit est né avec l'histoire de l'humanité et, d'après Roland Barthes, il n'y a pas de peuple sans récit. L'évolution technologique a fait surgir de nouveaux récits et différents genres de narrateurs. Ceux qui ne possédaient pas encore de *locus* d'énonciation, les narrateurs périphériques, ont trouvé dans l'environnement numérique une possibilité d'inscription au monde. Les périphéries ont donné origine à des savoirs pluriels et les nouvelles technologies, alliées aux études littéraires, ont favorisé la création d'un nouveau *locus* de légitimation du sujet, aussi bien en termes individuels qu'en termes ethniques et politiques. Les récits dits « non-littéraires » gagnent de l'espace dans les études contemporaines, surtout parce qu'ils dialoguent avec d'autres cultures, d'autres langages et d'autres espaces sociaux. La Restinga, quartier localisé 30 km au sud du centre-ville de Porto Alegre, est composée par des habitants, dont certains, sont auteurs de productions culturelles et littéraires. Marco Maragato a déjà vécu dans plusieurs lieux et s'inscrit comme sujet narratif dans l'environnement numérique. Bien que l'on admette la difficulté de la part des secteurs intellectualisés et privilégiés socialement de reconnaître la périphérie comme productrice de culture, que ce soit par des productions écrites ou numériques, ces narrateurs s'inscrivent comme (re)médiateurs aussi bien dans leurs espaces qu'en dehors de ceux-ci et, à partir de la narration, ils essayent de créer un nouveau regard sur leur production. De même, en tant qu'universitaires, la création d'espaces virtuels et physiques de partage et de divulgation des connaissances produites par ces acteurs nous rend, par notre intervention, (re)médiateurs utilisant les nouvelles technologies au service d'un nouveau regard du concept de récit. J'ai voulu, dans ce parcours, premièrement trouver une nouvelle façon de percevoir la relation récit-narrateur-université-périphérie conçue dans le cadre des études littéraires contemporaines, au sein de la société d'information, lieu où les informations se diffusent à chaque jour de plus en plus rapidement. Et, deuxièmement, à partir de la constatation de l'existence d'un narrateur (Maragato), producteur d'un récit utilisant comme son principal outil le moyen numérique, cerner le concept de narrateur oral urbain-numérique. Dans ce travail, j'ai suivi un parcours réflexif et j'ai trouvé chez Jonathan Culler et Roland Barthes le support pour définir le récit traditionnel et ainsi délimiter le concept de narrateur oral urbain-numérique. Ruth Finnegan, Richard Bauman et Paul Zumthor à travers le concept de *performance* nous ont guidé vers une meilleure compréhension du récit dans le contexte social du quartier étudié. Finalement, Jay Bolter, David Grusin, Manuel Portela, Lúcia Santaella et Lev Manovich ont été fondamentaux en ce qui concerne la notion de récit hypertextuel. La mise en évidence du concept de narrateur oral urbain-numérique a eu pour objectif de lancer un regard nouveau sur les narrateurs périphériques, issus de lieux considérés non-privilégiés et de montrer les possibilités à travers les moyens numériques, de construction de récits.

Mots-clés : narrateur urbain-digital– nouvelles technologies – remédiation - Restinga

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Catálogo <i>on-line</i> do sistema de bibliotecas SABI – UFRGS.....	22
FIGURA 2 - Capa do DVD Narradores da Restinga I	23
FIGURA 3 - Capa do Livro de Alex Pacheco.....	24
FIGURA 4 - Capa do livro de Jandira Consuelo Brito	25
FIGURA 5 - Inscricões nas camisetas de José Carlos dos Santos, o Beleza.....	26
FIGURA 6 - <i>Banner</i> pertencente à exposiçãõ “A Via Crucis da Restinga em 12 estações”.....	28
FIGURA 7 - <i>Banner</i> pertencente à exposiçãõ “A Via Crucis da Restinga em 12 estações”.....	29
FIGURA 8 – <i>Banner</i> pertencente à exposiçãõ “A Via Crucis da Restinga em 12 estações”.....	30
FIGURA 9 - Olhos de gato, marca registrada de Marco Almeida, o Maragato.....	31
FIGURA 10 – Colaboradores da Restinga na defesa de Felipe Ewald.....	38
FIGURA 11 - Capa da apresentaçãõ da Oficina da Restinga.....	39
FIGURA 12 - Descriçãõ da Oficina da Restinga	40
FIGURA 13 - Tirinha de Marco Almeida, o Maragato, postada no <i>site</i> Ponto G	41
FIGURA 14 - Menu colaboradores da Restinga – <i>site A Vida Reinventada</i>	47
FIGURA 15 - Apresentaçãõ de Maragato no vídeo <i>Memória a quatro vozes</i>	49
FIGURA 16 - Maragato ensinando a fazer um vídeo.....	50
FIGURAS 17 e 18 - Maragato demonstrando os elementos importantes em um vídeo e Maragato Professor	51
FIGURA 19 - Beleza e a importãncia da didática	52
FIGURA 20 - O vídeo como reflexãõ	53
FIGURA 21 – Tirinha criada por Maragato.....	92
FIGURA 22 - Imagem do banco de dados do servidor UFRGS	102
FIGURA 23 - Imagem do <i>Dreamweaver</i>	106
FIGURA 24 - Capa da primeira versãõ do <i>site A Vida Reinventada</i>	107
FIGURA 25 – Apresentaçãõ da primeira versãõ do <i>site A Vida Reinventada</i>	108
FIGURA 26 - Apresentaçãõ da primeira versãõ do <i>site A Vida Reinventada</i>	109
FIGURA 27 – Menu Quem Somos – primeira versãõ do <i>site A Vida Reinventada</i>	110
FIGURA 28 - Menu Imagens – primeira versãõ do <i>site A Vida Reinventada</i>	111

FIGURA 29 - Menu Textos – primeira versão do <i>site A Vida Reinventada</i>	112
FIGURA 30 - Imagem da tela principal do Joomla!.....	113
FIGURA 31 - Menu conteúdo Joomla!.....	115
FIGURA 32 - Administrar seção	116
FIGURA 33 - Administrar categorias.....	117
FIGURA 34 - Administrar artigos	118
FIGURA 35 - Esboço do novo <i>site</i>	119
FIGURA 36 - Esboço do novo <i>site</i>	120
FIGURA 37 - Esboço do novo <i>site</i>	121
FIGURA 38 - Esboço do novo <i>site</i>	122
FIGURA 39 - Esboço do novo <i>site</i>	123
FIGURA 40 - Esboço do novo <i>site</i>	124
FIGURA 41 - Página inicial do novo <i>site</i>	126
FIGURA 42 - Página de apresentação do novo <i>site</i>	127
FIGURA 43 - Caderno do morador Beleza	129
FIGURA 44 - Micro-histórias do Maragato	131
FIGURA 45 - Relatório do Maragato	133
FIGURA 46 - Gráfico Relação Universidade – Periferia	134
FIGURA 47 - Decupagem	135
FIGURA 48 – <i>Email</i> déficit de atenção – Maragato	139
FIGURAS 49 e 50 – Testes 1, 2 e 3 – déficit de atenção – Maragato.....	140
FIGURAS 51 e 52 – Teste 4 – déficit de atenção – Maragato e observações teste déficit de atenção.....	141
FIGURA 53 - Micro-histórias do Maragato	152
FIGURA 54 - Micro-histórias do Maragato	153
FIGURA 55 – Página facebook do Maragato	154
FIGURA 56 – Página facebook do Maragato	155
FIGURA 57 – <i>Site</i> Projeto <i>Memoriamedia</i>	159
FIGURA 58 – <i>Site A Vida Reinventada</i>	160
FIGURA 59 – Convite Mostra de Exposição <i>Via Crucis da Restinga em 12 estações</i>	161
FIGURA 60 – Quem é Maragato?	166
FIGURA 61 – Maragato e o lixo?	167
FIGURA 62 – Morando mostrando suas produções.....	168
FIGURA 63 – “Casinha de boneca” a partir de materiais reciclados.....	169
FIGURA 64 – Bruxinha feita de material reciclado	170
FIGURA 65 – Submenu “Produções do Maragato”.....	172
FIGURA 66 – Portal Programa Ponto G.....	174
FIGURA 67 – Ponto G Viagens.....	175
FIGURA 68 – Ponto G Criança	176
FIGURA 69 – Oficinas de história em quadrinhos	177
FIGURA 70 – Oficina de gibi digital – Maragato	178
FIGURA 71 – Oficina de gibi digital – Maragato	179

FIGURA 72 – Divulgação de eventos por Maragato	180
FIGURA 73 – Cobertura jornalístico-fotográfica de Maragato	181
FIGURA 74 – Cobertura jornalístico-fotográfica de Maragato	182

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

HCI – Interação Humana Computacional envolve o estudo, planificação e *designer* da interação entre pessoas (usuário) e computador.

HTML – acrônimo para a expressão inglesa HyperText Markup Language, que significa Linguagem de Marcação de Hipertexto. Trata-se de uma linguagem de marcação utilizada para produzir páginas na *web*.

OpenSource GPL – licença de *software* livre, que oferece ao desenvolvedor a possibilidade de lançar seus respectivos sistemas de *softwares* de maneira a não vetar a cópia, utilização, alteração e distribuição por qualquer outro que deseje manipular tal sistema.

PC – personal computer ou computador pessoal.

WWW – *World Wide Web* (o largo mundo da *web*) ou simplesmente *www*. Essa sigla é a mais usada para nomear servidores de páginas *web* em todo o mundo.

SUMÁRIO

Introdução	18
I. Dos primeiros passos no campo: o encontro (com) a Restinga.....	33
1.1 De um bairro narrado: o ser/estar na periferia.....	34
1.1.1 Da formação do bairro.....	34
1.1.2 Das subjetividades e das identidades: o hibridismo em sua relação com a periferia e a subalternidade	48
1.2 Intelectuais (narradores) periféricos sem boca: das quebras de hierarquia e da representação na narrativa.....	48
II. Narrar-se (nos) e (pelos) fios do urbano: das trajetórias da narrativa oral urbana	55
2.1 De um projeto de pesquisa e de uma tese: situando a narrativa.....	55
2.2 Dos aportes teóricos: um percurso a partir das teorias da narrativa.....	56
2.3 Do bairro e de suas narrativas: acercando-se da performance.....	66
2.4 Das indagações que se impõem: o porquê da narrativa oral urbana.....	76
III. Das Materialidades da Literatura: a hiperficção literária nas narrativas orais urbano-digitais.....	86
3.1 Refletindo os <i>media</i> no contexto narrativo.....	87
3.2 Dos estudos de hipertexto: reflexões necessárias.....	94
3.3 Os novos <i>media</i> e a literatura: planejando o <i>site</i>	98
3.3.1 Dos princípios dos novos <i>media</i> e do banco de dados	98
3.3.2 Do planejamento do <i>site</i> : os programas	105
3.4 O narrador urbano digital em foco: o caso de Maragato	127
3.4.1 Intervenção na narrativa colaborativa: remediação, imediácia e hipermediácia	128
3.4.2 Do conceito de narrativa digital hiperficcional	142
3.4.3 Do narrador urbano-digital: a narrativa interativa-ficcional de Maragato.....	147
3.5 Amarrando nós: a narrativa oral urbano-digital de Maragato.....	151
IV. O <i>site</i> como documentário interativo: o exemplo do <i>Memoriamedia</i> e o projeto <i>A Vida Reinventada</i>.....	157
4. 1 O conceito de mediação na perspectiva dos acervos: <i>A Vida Reinventada</i> e <i>Memoriamedia</i>	162
4. 2 Das escolhas que o ser pesquisadora impõe: Maragato e o <i>site A Vida Reinventada</i>	171

Das (possíveis) conclusões	184
Referências Bibliográficas.....	191
Apêndices	200
Anexos.....	208

INTRODUÇÃO

Meu coração é cheio de pássaros
Por isso nunca me dei bem com as gaiolas
(Sérgio Vaz)

Esta trajetória teve início em 2002, em minha graduação em Letras-Português/Francês, na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), quando comecei como bolsista de Iniciação Científica no projeto de pesquisa: *Transmissão, transgressão e identidade cultural: estudo comparativo dos lendários do Québec e do Rio Grande do Sul*, coordenado pela Prof^a Dr^a Sylvie Dion. Ao me deparar com um extenso corpus de lendas quebequenses, fui imbuída de escolher apenas uma para seguir pesquisa. Depois de várias leituras realizadas, acabei por finalizar meus dois anos de pesquisa, tecendo um paralelo entre as personagens femininas presentes em *A Salamanka do Jarau*, na versão de Simões Lopes Neto, e *La Corriveau*, na de Nicole Guilbault. Neste trabalho, tive a oportunidade de conhecer o Cerro do Jarau, lugar onde é ambientada a lenda recolhida por Simões Lopes Neto e lá conversar com moradores acerca de suas mais diferentes experiências em relação a esta que, para eles, representava um mito de fundação do povo gaúcho.

Na sequência dessa pesquisa, já no mestrado, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Prof^a Dr^a Simone Pereira Schmidt, o trabalho intitulado *A representação feminina nos diferentes lendários: os casos de Teiniaguá e Corriveau*, ganhou nova roupagem e o caráter etnográfico da pesquisa, por sua vez, acabou por não ter tanto espaço. Como conclusão do trabalho e tendo em vista que tanto Teiniaguá quanto Corriveau eram representações femininas transgressoras, entendeu-se que, se hoje a sociedade é, ao menos teoricamente, mais condescendente, aceitando a condição da mulher de mãe, mas também daquela que trabalha fora de casa e até sustenta um filho sozinha, escutar essas histórias, para algumas mulheres, ainda era algo assustador. Seria como se tais representações femininas pudessem voltar, a qualquer momento, para assombrá-las e lembrar o quanto sofreram para que a mulher da atualidade pudesse gozar de direitos. Então, pensou-se que seria interessante estudar essas representações femininas más, bruxas, vítimas da justiça popular, também na condição de assombrações que podem voltar como forma de cobrar uma dívida que, em vida, não foi paga.

A partir disso, pensou-se em realizar, no doutorado, uma pesquisa acerca da representação dos fantasmas nos lendários catarinense e português, tendo como recorte a Ilha

do Anhatomirim, em Santa Catarina e o Algarve, em Portugal. O mais importante, neste momento, seria retomar as pesquisas etnográficas, ideia que acabou ficando adormecida desde o final da graduação.

Assim, e com o intuito de ver como funcionava uma pesquisa de campo e conhecer o projeto de pesquisa, comecei a participar das reuniões de pesquisa na Restinga, na casa do morador Beleza, a qual será oportunamente explicada. Nesse ínterim, surgiu a necessidade de que alguém criasse o *site* internet do projeto *A Vida Reinventada*, tarefa que acabou sendo designada a mim e a qual decidi tornar não só algo provisório, mas transformá-lo no *corpus* da minha tese. Esse ensejo veio a partir da constatação de que se tratava de uma tarefa singular: ser, junto com o grupo, mediadora de saberes plurais, de vozes que lutavam há muito por uma legitimação, que poderia ser encontrada no ambiente virtual.

Tendo em mente o breve resumo do caminho percorrido, pensar em um encontro com o campo implica, no propósito desta reflexão, apresentar as razões que levaram à escolha da temática e do problema: a existência de uma narrativa digital, urbana, situada no âmbito da literatura e que é hiperficcional¹. Para tanto, o ponto de partida se estabelecerá a partir da narrativa do outro, enquanto representação de uma gama de vivências e experiências em seu lócus; experiências que eu, enquanto pesquisadora, dificilmente poderei alcançar em sua plenitude, porque não as vivi, mas que são justificativas mais do que plausíveis para que se entenda a necessidade de valorização de sujeitos tão diferentes de mim, mas ao mesmo tempo com muito a me ensinar.

Trata-se aqui de sujeitos híbridos e periféricos. Assim, trazer para a presente investigação a perspectiva dos estudos culturais se justifica na medida em que o interesse dos mesmos, para Ana Carolina Escosteguy (2010), reside em perceber as intersecções entre as estruturas sociais e as formas e práticas culturais: “As relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instruções e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais compõem seu eixo principal de pesquisa”. (p.138-9)

Por outro lado, em uma pesquisa desse âmbito, não se pode esquecer os estudos antropológicos. A antropologia social, a partir de seus métodos de pesquisa de campo, será de suma importância em minha reflexão. Tais estudos, conforme veremos, procuram analisar não

¹ O eixo central desta tese reside em dar uma outra roupagem às narrativas, trazendo à tona o conceito de narrativa oral urbana, o qual possui, em suas ramificações, a possibilidade de ser hiperficcional. No terceiro capítulo, enfocarei tal categoria narrativa.

somente o campo, mas também aqueles que fazem parte dele, bem como a relação dos pesquisadores para com o objeto, em nosso caso, com o sujeito a ser analisado.

Para começar a apresentação a respeito do lócus, é preciso refletir acerca de sua importância e daqueles que fazem parte dele. Sabemos que a narrativa oral existe desde os primórdios e que dela surgiu a escrita²; entretanto, com a escrita, houve uma apropriação do que era contado oralmente, reduzindo-se a importância da oralidade para a formação cultural e intelectual de muitas comunidades. Dessa forma, devemos nos questionar:

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra. (BÂ HAMPATÉ, 2010, p.168)

Assim, narrar o outro não é tarefa de fácil realização. É preciso entender que cada um narra aquilo que espera ser uma valorização do seu eu e de sua história e que sempre há uma experiência prévia a qual o levou a narrar. Se nesse momento ainda não adentraremos nas teorias da narrativa propriamente ditas, faz-se necessário deixar claro que esta tese fará, o tempo todo, esse movimento de ir e vir; ir para o campo e voltar para a escrita, com o objetivo de ser a mediadora de várias histórias e subjetividades, pertencentes ao que Manuel Castells (2005) chamou de sociedade em rede³, no capítulo inicial da obra *A sociedade em rede em Portugal*.

A pesquisa aqui apresentada entende que a literatura não precisa ser só escrita: ela é também oral. Faz parte dela a escuta, a fala, a escrita e a leitura, porque todos esses pilares serão formadores das histórias que os sujeitos irão narrar.

Por isso, narrar a Restinga⁴ não foi uma ideia que surgiu ao acaso; ao contrário, veio da experiência propiciada pela pesquisa de campo. Ouso afirmar, assim, ser bastante complicado

² Sobre a narrativa dos primórdios aos dias de hoje trataremos nos segundo e terceiro capítulos.

³ Diz Castells (2005, p.19): Assim, a sociedade em rede é a estrutura social dominante do planeta, a que vai absorvendo pouco a pouco as outras formas de ser e existir. Isso, em si mesmo, não é bom nem mau: é. E as suas consequências, como no caso de outras sociedades que existiram historicamente, dependem do que as pessoas fazem, incluindo nós, nessa sociedade e com os instrumentos que essa sociedade oferece.

⁴ A Restinga, mais conhecida por seus moradores como “Tinga”, é o maior bairro de Porto Alegre, localizado ao sul da cidade. Foi criado pela Lei 6571, de 8 de janeiro de 1990. No entanto, sua origem remonta há algumas décadas antes e é marcada por uma série de remoções de moradores indesejados das áreas centrais da cidade, que tinham que ser “higienizadas” para dar lugar a espaços planejados, sinais do progresso urbano. A Lei de 30 de

adentrar-me na busca por um conceito de narrativa e de narrador, sem falar do meu lugar de enunciação, que se mistura e se confunde com meu lócus de pesquisa.

No ano de 2009, ainda como aluna especial do curso de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, ingressei como participante no projeto *A Vida Reinventada pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais (2008-2012)*. Este, possui, segundo sua coordenadora, Prof^a Dr^a Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, uma dupla orientação:

propõe-se tanto a construir espaços de arquivamento e divulgação de narrativas orais registradas em áudio ou em vídeo como a propor recortes teóricos e metodológicos interdisciplinares que viabilizem o tratamento e a interpretação do material produzido. O fato de trabalhar com esse tipo de criação demanda repensar o lugar dos estudos literários na contemporaneidade em necessário diálogo com outras disciplinas, linguagens e espaços sociais. O registro audiovisual é o que melhor permite observar as condições de execução e recepção da voz, bem como promover formas de circulação e recriação. As narrativas, de acordo com a finalidade, são transcritas, editadas e analisadas segundo, principalmente, pressupostos da teoria literária, da antropologia e da história oral. O acervo vem sendo formado a partir de duas instâncias de produção. A primeira remete ao registro de narrativas orais realizado por alunos de disciplinas da Graduação e do PPG em Letras da UFRGS desde 2006, material que recebeu catalogação e sistematização no formato do DVD (um para cada ano de produção). A segunda contém os resultados do trabalho de campo desenvolvido desde 2006 na Restinga, bairro da periferia de Porto Alegre/RS. Construímos uma relação colaborativa com os narradores/moradores⁵ em todas as fases de nossa investigação, desde o registro das conversas/escutas que geraram cerca de 40 horas de gravação até as fases subsequentes de edição dos vídeos e sua circulação e mobilidade em espaços virtuais e comunitários.⁶

O *site* do projeto (www.ufrgs.br/vidareinventada) e o sistema de acesso digital das bibliotecas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Sabi/UFRGS) disponibilizam os quatro DVDs até o momento finalizados (Narradores da Restinga 1, Narradores da Restinga 2 e Narradores orais 1: Narradores indígenas e a Série Narradores Oraís, englobando narrativas dos anos de 2006, 2007, 2008 e 2009), conforme podemos ver a seguir.

dezembro de 1965, que criou o Departamento Municipal de Habitação (DEMHAB), transferiu tais habitantes para um local 22 km distantes do centro de Porto Alegre: a Restinga.

⁵ Neste momento é preciso deixar claro que a mistura constante entre primeira pessoa do singular, terceira do singular e primeira do plural, não só neste capítulo, como ao longo da tese, é proposital. Primeiro por se tratar de uma pesquisa na qual, além de análises próprias, existem referências e relatos do nosso grupo de pesquisa e dos moradores. Frederico Fernandes, em seu livro intitulado *A voz e o sentido*. Poesia oral em sincronia, destaca:

Um relato, mesmo quando nele aflora uma intenção etnográfica vasada pelo rigor metodológico e científico, não se estrutura por uma unilateralidade, não traz apenas a contemplação de um olhar do cientista sob [sic] o seu “objeto”, diga-se, o sujeito investigado. Desenrola-se, tanto num caso como em outro, uma interação, um contato de culturas distintas, que acaba gerando olhares diferentes do (e sobre o) estrangeiro. (2007, p.114)


⁶ Apresentação do projeto *A Vida Reinventada*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/vidareinventada/site> Acesso em 04 fev. 2014.

Catálogo UFRGS - Resulta x

sabi.ufrgs.br/F/XSPFSUJNXHFDHV1573IB6NQI7HAH6VMN3RMFMENE1DR1U31JHL-04223?func=find-b&request=narradores+da+restinga&find_code=WRD&adjacent=N&xx=-27&...

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL BIBLIOTECA CENTRAL

Catálogo atual: Catálogo UFRGS



Encerrar sessão

Identificação

Renovação/Débitos

Minha pasta

Ajuda

Nova pesquisa Última pesquisa Pesquisas anteriores Catálogos Fale conosco A+ a-


Selecionar todos | Ver seleção | Desfazer seleção | Adicionar Minha pasta | Adicionar perfil DSI Voltar

Refinar | Filtrar | Salvar / E-mail | Imprimir pág.

Resultados para Palavras gerais= narradores da restinga

Registros 1 - 8 de 8 (exibição máxima com ordenação é de 1000 registros) Ir para reg. n. Anterior Próxima

Clique no nº ou no título para ver o registro completo / no nome da coluna para ordenar por autor, título ou ano / na sigla da biblioteca para ver os itens

N.	Autor	Título	Mais inf.	Ano	Biblioteca (Imp.)	Loc. eletrônica
1	Valle, Laura Regina dos Santos Dela	Narrativas orais da Restinga : duas faces da autoria		2012		Texto completo
2	Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato	A vida reinventada : pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais : A via crucis da Restinga em doze estações		2010	BSCSH(1/ 0)	
3	Santos, Cristina Mielczarski	Metáforas vividas : letra e voz nas narrativas orais urbanas da Restinga		2009		Texto completo
4	Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato	O lixo e o luxo de maragato		2008	BSCSH(1/ 0)	Vídeo
5	Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato	Os cobras da comunicação comunitária		2008	BSCSH(1/ 0)	Vídeo
6	Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato	Plantar para colher		2008	BSCSH(1/ 0)	Vídeo
7	Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato	Memórias a quatro vozes		2008	BSCSH(1/ 0)	Vídeo
8	Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato	A vida reinventada : pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais		2008	BSCSH(1/ 0)	Vídeo Mais links externos

Anterior Próxima

Taskbar: Windows 7 icons, system tray: PT, 00:10, 21/02/2013

Figura 1: Catálogo online do sistema de bibliotecas SABI - UFRGS



7

Figura 2: Capa do DVD Narradores da Restinga I.
Fonte: Trabalho de Conclusão de Curso de Laura Regina dos Santos Dela Valle

⁷ No caso do material produzido na Restinga, desenvolvemos uma metodologia baseada na ideia de rede para que os materiais circulem física e simbolicamente na comunidade. Através da exposição *A via crucis da Restinga em doze estações*, montamos em espaços públicos (até o momento, escolas) um conjunto de *banners*, objetos, maquetes e mapa que contam um pouco da história do bairro e de alguns de seus moradores. Cada ocorrência da exposição gera novos registros em vídeo, que também irão compor o acervo e que contribuem para a composição de uma memória em permanente processo de atualização. A experiência de campo trouxe a convicção de que realizamos uma intervenção, posto que compartilhamos com os narradores a autoria do conhecimento produzido, numa lógica horizontalizada e coletiva. Fomos também desafiados a dominar tecnologias e a reconhecer outros suportes, formatos e modos de apropriação das criações da voz humana, elementos potencializadores de práticas sociais e cognitivas inovadoras.

A Restinga é um espaço permeado por intensas dificuldades sócio-econômicas, políticas e culturais. Todavia, nenhuma delas impediu o movimento de alguns de seus moradores na direção da academia, em busca de mudanças; ao contrário, o desejo de mudança veio desses tantos anos de injustiças sociais. Cinco foram os sujeitos que impulsionaram esta pesquisa, por acreditarem que outra “Tinga” é possível: Alex Pacheco, Jandira Brito, José Carlos dos Santos, o Beleza, e Marco Almeida, o Maragato.

Alex Pacheco é poeta e artesão. Também participou da construção da Rádio Comunitária da Restinga. Oficineiro e artista, procura desenvolver ações no bairro, sempre atento à importância da educação e da arte na formação humana. Leitor de enciclopédias e de dicionários, é autor de uma poesia singular e sofisticada, em que distintos universos culturais e códigos estão representados. Seu livro, *Letras em versos aos corações*, foi lançado no ano de 2010, na Feira do Livro de Porto Alegre, com o apoio do Departamento de Educação e Desenvolvimento Social (DEDS) da UFRGS.



Figura 3 : Capa do livro de Alex Pacheco

Cristina Santos, Laura Dela Valle et Felipe Ewald, ao apresentarem uma das poesias de Pacheco, destacam:

Um dos ápices de sua poesia, quando considerada conforme a perspectiva da academia, é o poema “Ao finito do universo no infinito da estupidez”. Ele é recado direto e mordaz à erudição e à pretensa objetividade. Refere-se à extrema dificuldade da academia em se descentrar e buscar a compreensão de outros modos de entender a arte, por exemplo. Um “universo” que supostamente deveria ser ilimitado, multifacetado, é reduzido a um espaço “finito”, o que joga ao “infinito” as fronteiras da “estupidez”, da obtusidade. Os “doutos picotados”, em sua “eloquência débil sem eco”, insistem “em apalmadelas enxergar mais longe” – sempre em direção à dimensão eurocêntrica – e deixam de sentir o que está “mais próximo” de si, as manifestações de quem está logo ali na periferia, com quem se

esforçam para não se identificar, aplicando “olhares que não fitam”, sem capacidade para reconhecer o que turvamente enxergam. Há, no entanto, a insistência na tentativa de uma revelação e o alcance do diálogo através do aconselhamento: “Talvez despir-se de si mesmo/ Travestir-se da pele do outro”, para que não fiquemos restritos “Ao finito no universo/No infinito da estupidez”. (2010, p.11)⁸

Jandira Consuelo Brito já é avó, mas não esquece de seu desejo de criar. Apesar de ter cursado apenas até a quarta série primária, participou de oficinas e encorajou-se a produzir poemas e contos em que traz à tona uma alma inquieta e sonhadora. Amante de ópera, dizendo-se tímida e envergonhada, tem colaborado com seus relatos e ideias para a memória da Restinga. Suas poesias foram compiladas em um livro intitulado *Espírito Flutuante*, cujo lançamento também aconteceu na Feira do Livro de Porto Alegre, no ano de 2010, igualmente com o apoio do Departamento de Educação e Desenvolvimento Social (DEDS) da UFRGS.



Figura 4: Capa do livro de Jandira Consuelo Brito

Quanto ao título da obra, Alessandra Flach, em um dos textos de apresentação, explica:

Espírito Flutuante é um excerto de um poema que trata da morte, mas sob certa perspectiva positiva, na medida em que o espírito permanece, ele transcende sua condição (“Aonde irás espírito flutuante/ Deixaste o corpo com tão pouca idade/ Irás talvez para um mundo distante/ Eu ficarei zelando o que deixaste”). Optei por esta expressão porque a considero simbólica da condição da poesia da Jandira e dela mesma, alguém que gosta de fazer poemas, mas que ainda não assumiu essa atividade como parte de sua identidade. Também mostra a sua leveza, a sutileza de dizer as coisas de

⁸ Para ter acesso ao poema, ver anexo 1 desta tese.

forma poética, doce, de explorar o universo da palavra, e através dele, ser tudo, estar em todos os lugares. Só depois da escolha é que fiquei sabendo quão especial esse poema era para Jandira: uma homenagem que fizera, no Cemitério, para o filho morto precocemente. Mais um motivo que reforça a significação deste título. Afinal, depois de ouvir as histórias de vida de Jandira e conhecer seus poemas, não resta dúvida de que ela está plenamente em cada um de seus versos. (FLACH, 2010, p.15-6)⁹

José Carlos dos Santos, vulgo Beleza, já foi conselheiro tutelar. É um dos principais narradores do projeto e possui talento para a criação em pintura e em escultura. Atualmente aposentado, já nasceu um agitador cultural pelo seu desejo permanente de agir sobre o mundo e, sobretudo, pela sua natural habilidade de contar histórias. Não é difícil encontrar, em sua própria produção, essa manifestação de desejo de mudança.

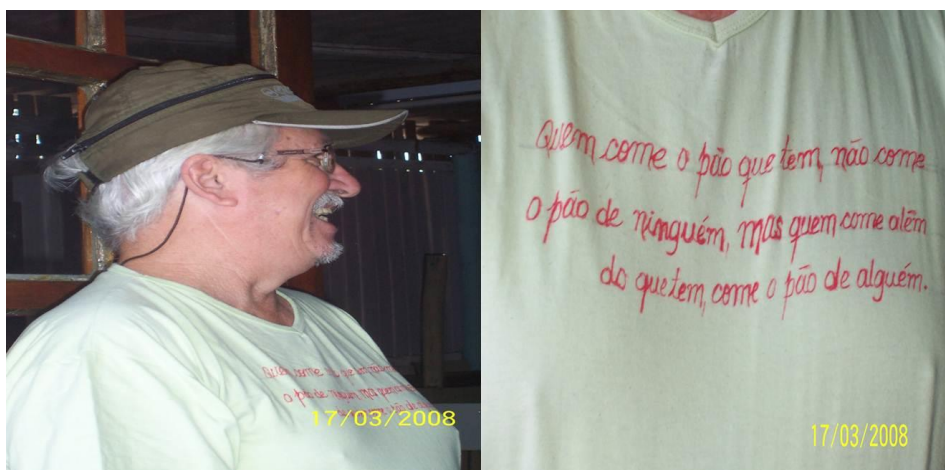


Figura 5: Inscrições nas camisetas de José Carlos dos Santos, o Beleza

De longa data vem se dedicando a desenvolver ações na Restinga, especialmente em escolas, no sentido de contribuir para a valorização do bairro por parte de seus moradores, através do conhecimento de suas histórias de luta e de resistência. Já atuou como conselheiro tutelar, oficinairo, apresentador da Rádio Comunitária Restinga (1999-2004, com interrupções). De suas mãos e mente criativas, nasceram a réplica do "Navio Negreiro", único ônibus que atendia a Restinga na época da criação do bairro, e do "vietcong", conjunto de moradias precárias que originaram o bairro, ambos integrantes da exposição *As Doze estações da Via-Crucis da Restinga*, que circulou pelo bairro no ano de 2010. Beleza foi, também, em 2009, o corpus vivo da dissertação de Felipe Grüne Ewald, intitulada *Beleza no cotidiano*:

⁹ Para ter acesso ao poema no qual Flach se inspirou, intitulado "Poesia da Ausência", ver Anexo 2 desta tese.

poesia e performance na voz de um narrador urbano, primeira produção resultante das pesquisas no bairro e defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS.

Marco Almeida, o Maragato, é um “nômade cibernético”. Essa categorização de nômade cibernético foi dada pela professora Ana Lúcia Tettamanzy, considerando o fato de que tanto Maragato está criando *blogs*, ministrando cursos na comunidade, como vendendo algodão doce ou puxando ferro (como ele mesmo diz, para se referir ao ofício de catar lixo) quando não há outras formas de sobrevivência. Cria programas de rádio, histórias em quadrinhos e ferramentas pedagógicas em ambiente digital e a exploração desse caráter digital será feita no capítulo III deste trabalho.

Neste momento, faz-se necessário, no âmbito da discussão, retomar a exposição. São doze as estações da Via Crucis: A fundação, Os negros da Ilhota, A guerrilha dos ônibus, As várias Restingas, As crianças e a educação, As visões sobre a arte, A poesia do Alex, A poesia da Jandira, A rádio comunitária, Maragato: o oficinairo cibernético, O espaço urbano e Você Decide. Algumas delas merecem, aqui, maior ênfase.

O prefácio dos pôsteres dá conta de um pouco do que trataremos na sequência, acerca do sujeito marginalizado, que se inscreve como tal no espaço público, destacando a forma como o bairro era visto pela imprensa local.

**A VIA-CRUCIS DA RESTINGA
EM DOZE ESTAÇÕES
PREFÁCIO**

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.** Areia fina e seca, cor de cinza. Nem capim, nem árvores... capões de arbustos secos, também cinzentos, barbas de pau, plantas em agonia, **uma sanga esverdeada de limo...** Nem luz, nem água, nem comércio, nem hortas, nem indústria... nem trabalho. (...)

A Restinga não tem coisa alguma. Isto é, tem gente. E malocas. Favela da Ilhota, que na solidão da Restinga tornou-se cinco vezes favela. **Acabada a vantagem do comércio camarada da zona,** que fiava por semana, e até por quinzena... **Acabada a vantagem da patroa compreensiva,** que dava roupa velha e restos de comida para a faxineira... **Acabada a vantagem dos lavados de roupa...** Acabada a vantagem das reformas de vestidos... **Acabada a novela ouvida no rádio do vizinho...** **Acabada a consulta à Santa Casa...** Acabada a Feira Livre... **Acabada a escola...** Acabados os médicos, a farmácia, a Polícia, os bombeiros, os vizinhos... **A água é fornecida de oito em oito dias por carros-tanques [...]** E quando o carro atrasa mais de quinze dias, eles bebem água da sanga... [...]

A escola fica a mais de três quilômetros de distância e os pequenos que não podem caminhar tanto, perderam o ano... os grandes perderam os empregos... [...] Não são nem uma, nem duas as mulheres e as crianças que somaram seus esforços para reerguer, canhestamente, as velhas malocas, com as mesmas tábuas podres, os mesmos caixotes quebrados, os mesmos pregos tortos e enferrujados, usados inúmeras vezes... As casas são bem ventiladas, é preciso dizer-se... **Algumas só tem três paredes, abertas como cenários teatrais, expondo escandalosamente a miséria de seu interior.** A chuva é pródiga. E, depois de uma tempestade, não há mais colchão nem roupa seca, nem corpo seco, de velha, velho, moça, moço, criança ou bebê. **E não há mais tábuas, nem telhas, nem pregos para consertar os buracos...**

(Fonte: TÂNIA FAILLACE em Zero Hora, 18 de maio de 1967. Pesquisa realizada por NOLA GAMALHO.)

10

Figura 6 :Banner pertencente à Exposição “A Via Crucis da Restinga em 12 estações”

A segunda estação, “Os negros da Ilhota”, dá conta da higienização pela qual as cidades passam nos anos de 1960. Deixa clara a dificuldade por que passavam os moradores quando tentavam encontrar um trabalho e dignificar suas vidas.

¹⁰ O texto que compõe este pôster foi retirado do Jornal Zero Hora, do dia 18 de maio de 1967. A pesquisa desta fonte foi realizada pela geógrafa Nola Gamalho, no âmbito de sua dissertação de mestrado.

ESTAÇÃO II NEGROS DA ILHOTA

Vila Restinga simbolizou, dentro da problemática habitacional de Porto Alegre, uma espécie de **‘campo de concentração’**, para onde eram levadas as famílias residentes em núcleos irregulares. Quando o Departamento Municipal de Habitação (DEM HAB) adquiriu a área, propôs-se a transformá-la em local de triagem, isto é, **um lugar onde os moradores receberiam orientação técnica para a elevação de seu ‘status social’**. (Zero Hora, Porto Alegre, ano 7, n. 1965, 29 set. 1970, p. 3.)

Restinga, miséria é nome de vila pobre e difamada (...) São cinco mil pessoas divididas em dois setores. Um de casas novas, o outro de malocas. **A parte de casas velhas é chamada ‘vietcong’**, os que lá moram esperam sempre a conclusão de casas do setor novo, onde têm que pagar NCr\$ 11,00 por mês durante 15 anos, até serem proprietários. Mas a grande maioria **não tem trabalho, não pode pagar mensalidade da casa própria. Quando procuram emprego e declaram onde moram, são mandados embora, pois ‘na Restinga só mora ladrão’**. (Zero Hora, Porto Alegre, ano 5, n. 1395, 07 dez. 1968, p. 13.)



A prefeitura largou nós com os cacós das nossas casas, **eles não desmontaram, eles demoliram.** [...] jogaram dentro do caminhão e trouxeram pra cá, foi como eu te disse, a gente ficou aqui, diversos anos **sem o auxílio de iluminação, sem rede de esgoto**, [...] nosso banheiro era patente nos fundos do pátio que a gente já nem tinha lugar, a gente cavava no terreno pra fazer outros buracos pras necessidades, era patente, então a gente abriu o buraco, fez aquele barraquinho de madeira, uma patentezinha ali, que tava toda velha, toda podre [...] **Era patente e poço no mesmo terreno, não tinha água encanada**, então tu fazia uma patente lá nos fundos e o poço logo aqui. A patente e o poço pra tomar água quase lado a lado, puxando micróbios até, talvez, a terra filtrando os micróbios ali, então a gente tomava água próximo da patente, tendo que fazer as necessidades, fazer cocô e fazer xixi na patente, **eu acho que até mesmo era filtrado pra água do poço e a gente acabava tomando aquela água**, o que vai se fazer, não tinha outra [...] **Iluminação, a nossa iluminação era a luz da lua, a luz da lua era uma maravilha.** (Morador da Restinga, em 02/08/2008).

(Fonte: pesquisa realizada por NOLA GAMALHO nos arquivos dos jornais e em MORAES, Aldovan de Oliveira. *Áreas do DEMHAB e conexas*. 2008.)

Figura 7: Banner pertencente à exposição “A Via Crucis da Restinga em 12 estações”

Fonte: Pesquisa realizada por NOLA GAMALHO no âmbito de sua dissertação de mestrado

Finalmente, vale destacar que, conforme já explicou Michel de Certeau (1994), ao dizer que o ser é medido pelo fazer, eles são poetas, educadores populares que querem mostrar quem são e a que vieram e, ao mesmo tempo, valorizar a história da Restinga, ainda desconhecida para a maioria de seus moradores e para os gestores públicos; são indivíduos que vão a diferentes espaços do bairro, contam suas experiências e continuam, por um lado, comprovando

sua “marginalidade”, mas, por outro, assumem discursos e práticas autônomas e criativas, como exemplificado na Estação X da *Via Crucis da Restinga*.

ESTAÇÃO X
MARAGATO - O OFICINEIRO
CIBERNÉTICO

MARAGATO [sobre o uso de **computadores** na escola]: que que acontece: você tem quinze máquinas à disposição, mas você não pára pra pensar **o que que essas máquinas podem surtir**. Ou seja, tu pega uma professora de geografia, que tem um trabalho excelente na sala de aula, mas quando ela entra num **laboratório de informática**, ela esqueceu tudo o que ela fez. Ela não tem condições de produzir o que ela produz numa sala de aula. Por que isso? Porque não tem domínio, porque acha que a máquina é um monstro? Não, não é por isso. É porque não vê aquele instrumento, como **um instrumento de educação**. Ela vê o quadro, o livro, ela vê como instrumento de educação. Na verdade, não é isso. Na verdade, ela tem que tá preparada pra receber isso como um veículo de educação. Na verdade, assim ó: **O computador em si, que tá ali dentro de uma sala, ele não é transformador**, se a pessoa não conseguir absorver, nem conseguir bater um texto nele. Ele não é transformador. **Ele pode ser transformador no momento em que tu conseguir colocar aquele texto, no momento que tu consegue mandar pra outras pessoas, inserir em email, em fotolog, em blog, em banner, em pop-up**; as pessoas abram lá e vejam aquela mensagem que você deixou. Como é que constrói isso? Constrói com a experiência do dia-a-dia. **Não precisa saber utilizar tudo isso. Isso tem que ser gradativamente** (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 1h40')

Retrato de mulher

amo o teu cabelo Chanel,
amo os teus olhos grandes,
amo teu jeito de dizer não,
amo tua boca carnuda,
amo o teu silêncio no porta retrato...

Marco Maragato

Figura 8: Estação X, Maragato: o oficinairo cibernético

Essa estação dá conta de Marco Almeida, Maragato, aqui descrito propositalmente por último, por ser o grande sujeito desta tese.



Figura 9: Olhos de gato, marca registrada de Maragato

Tendo como marca registrada os olhos de gato, em função de, segundo o próprio, ter caído de muito alto e não ter se ferido (assim como o gato, que tem sete vidas), Maragato é poeta, artista plástico, produtor de programas de rádio e TV, pesquisador e desenvolvedor de ferramentas na internet, oficineiro de informática, rádio, TV e gibi digital, entre outras coisas. Gosta de fazer rádio, TV, filme e política. Tem lutado muito por aquilo que acredita, como uma educação digital de qualidade. Segundo costuma dizer, não olha para o passado, e sim para o presente, pois o passado já passou e o futuro está logo ali. Sonha em realizar TV escola na periferia. De sua mente fértil veio o título "As Doze estações da Via-crucis da Restinga".

Dessa forma, o primeiro capítulo, intitulado “Dos primeiros passos no campo: o encontro com a Restinga”, pretende ser uma reflexão acerca da relação pesquisador-comunidade. Para tanto, nos apropriaremos, além da Teoria Literária, das perspectivas da Psicologia e dos Estudos Culturais, de modo a contextualizarmos conceitos como periferia e hibridização, tanto no que influencia a formação do espaço público, quanto no que constitui o sujeito narrativo. Autores como Michel de Certeau, Jacques Derrida, Stuart Hall, Michel Foucault, Gayatri Spivak, Lucia Santaella, Nestor Garcia Canclini, Hommi K. Bhabha e Beatriz Sarlo nos darão o aporte necessário para embasamento da discussão.

O segundo capítulo, “Narrar-se nos e pelos fios do urbano: das trajetórias da narrativa oral urbana”, pretende situar a narrativa, dos primórdios aos dias de hoje. Para tanto, o conceito de performance deve ser trazido à tona, na medida em que é um dos mais eficazes no sentido de comprovar a validade das narrativas orais urbanas produzidas na Restinga. A Antropologia, a Enunciação e a Literatura, a partir de autores como Richard Bauman, Paul Zumthor, Ruth Finnegan, Luciana Hartmann, Tzevtan Todorov, Vitor Vich e Virginia Zavala, serão nossos pontos de partida para uma reflexão relativa às narrativas orais urbanas e à primeira possibilidade de pensá-las como literárias.

Já o terceiro capítulo, intitulado “Das Materialidades da Literatura: a hiperficção literária nas narrativas orais urbano-digitais”, pretende, a partir da análise já feita acerca de

questões de performance e evolução da narrativa, bem como da apresentação do campo, contextualizar o pesquisador, a pesquisa e seus colaboradores com base nos novos *media*. Quer-se pensar o ato narrativo literário como algo que acompanha as mudanças tecnológicas e não como fato isolado. Apoiarei-me, para tanto, em alguns teóricos que há muito já levantaram tal possibilidade, dentre os quais, George P. Landow, Jay Bolter, Richard Grusin, Ruth Page e Brown Thomas, Gustavo Cardoso, Lev Manovich, Katherine Hayles, Marie-Laure Ryan, Marshall McLuhan, Manuel Castells, Manuel Portela, Andreas Hepp, Espen Aarseth e Nick Couldry, num possível diálogo com o *site* e a Restinga, objetos desta tese, para entender, especialmente, a produção de Maragato¹¹ enquanto narrativa oral urbana hiperficcional, tomando essa hiperficção como uma noção literária.

No quarto capítulo, intitulado “O *site* como documentário interativo: o exemplo do *Memoriamedia* e do projeto *A Vida Reinventada*”, pretende-se entender as possibilidades de inserção de produções de atores periféricos em um lócus legitimado para a academia. Para isso, nossa base se centrará no *site* do projeto *Memoriamedia* (<http://www.memoriamedia.net>), no nosso próprio *site* e, também, na conversa realizada com a antropóloga Filomena Sousa, em novembro de 2012, em Sobral de Montagaço, próximo a Lisboa, acerca do vídeo como forma de criação de uma narrativa literária que deve ser aceita pela academia, independentemente de ter sido produzida por um sujeito central ou marginal.

Já em “Das (possíveis) conclusões” procurarei enfatizar os objetivos que foram alcançados ao longo do processo: a comprovação de que as histórias da Restinga – as digitais e as tradicionais – são narrativas literárias e os desdobramentos ainda possíveis que o tempo não nos permitiu realizar.

Finalmente, a estrutura constitutiva desta tese baseou-se na análise das produções de Maragato em consonância com a constituição do acervo de narrativas digitais. Portanto, se a maioria dos materiais publicados no site são de autoria dele, isso se justifica por serem suas tirinhas, seus e-mails, seus programas de rádios, blogs e demais páginas internet o ponto de partida para o estabelecimento do conceito-chave desta tese: o de narrador oral urbano-digital. Este conceito, por sua vez, é de suma importância para o campo dos Estudos Literários, na medida em que comprovarei, com este trabalho, a riqueza de produções advindas da periferia e que podem assim ser classificadas. Trarei Maragato como exemplo, todavia, entendo que nosso país é repleto de moradores periféricos que, a seus moldes, muito tem para contribuir.

¹¹ Sobre Maragato, v.f. páginas 30 e 31 desta introdução.

I. Dos primeiros passos no campo: o encontro com a Restinga

Esquecer não é possível, viver sim.

(Eliane Brum)

Mediar saberes populares não é missão que possa ser facilmente cumprida, uma vez perpassada por uma tensão que vai do reconhecimento do lugar de onde se fala – seja, no nosso caso, o institucional, seja aquele espaço desejado/imaginado, numa apropriação das ideias de Hugo Achugar (2006). É preciso chegar-se quase que em passos silenciosos ao espaço que é dos moradores. A certeza de que somos aliados¹² e não mais um grupo que veio para tirar-lhe os saberes e promover-se em cima disso foi algo que demandou, pelo que pude observar, aproximadamente quatro anos. Dos poucos encontros de que participei, notei, ainda, em alguns momentos, receio por parte dos moradores. Nesse sentido, faz-se necessário trazer até nós a fala da pesquisadora Cleci Maraschin acerca dos conceitos de pesquisar e intervir.

A intenção deste texto é fazer alguns apontamentos para refletir sobre o pesquisar como criação de laços entre o ensino e a extensão. Interessa discutir a atividade de pesquisa como potência instituinte, ou seja, virtualmente capaz de desestabilizar modos de ação já recorrentes na instituição. Como criação de territórios de conhecimentos-subjetividades que põem em movimento, no mesmo ato, conhecimento, intervenção e autoria. No momento em que tomamos o pesquisar como uma ação de conhecimento, criação de territórios de subjetivação, como indica o título deste texto, é possível propor que seus efeitos podem ser pensados para além dos limites da pesquisa em seu sentido estrito. Deseja-se pensar os modos através dos quais a atividade da pesquisa pode ativar outras formas de participação em uma vida acadêmica e profissional que aposta nos multiversos sentidos e nas singularidades autorais. (MARASCHIN, 2004, p. 99)

Assim, nossa pesquisa sempre pretendeu ir além dos muros da universidade, no momento em que também aposta nesses tantos sentidos e singularidades autorais. A autoria, conforme veremos ao longo desta reflexão, não pode estar relacionada apenas com a academia, e as falas dos moradores da Restinga nunca constituíram, para nós, apenas resultados de uma pesquisa de campo. Nossa intervenção quer ser, até hoje, uma ferramenta dos moradores junto aos seus pares. Os discursos eram quase sempre permeados pela percepção de que nós, pesquisadores, e eles, moradores, estávamos unidos em prol de um

¹² Aliados no sentido de mediadores. Essa mediação não será ainda explicada aqui, visto ser um conceito que acompanhará toda a tese, sobretudo o terceiro e quarto capítulos, que tratarão mais especificamente da questão do narrador oral urbano-digital.

objetivo comum: (re)construir a memória da Restinga, mostrando à comunidade o valor do bairro e as possibilidades que cada um tinha de lá se legitimar, dentro de suas áreas de atuação, sem precisar negar suas origens. Isso porque, trazendo à tona a perspectiva de Stuart Hall,

o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas em torno de um “eu” coerente. Dentro de nós, há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal forma que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confrontadora “narrativa do eu” (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (2005, p.13)

Assim, existe uma relação de mútua interpelação identitária, na medida em que tanto o meu contato com os narradores irá, de certa forma, mudar o meu modo de olhar e entender sua comunidade e seus ensejos, quanto eles passarão a me ver de forma diferente ou até mesmo contar suas histórias a partir daquilo que entendem como sendo o que eu quero escutar.

Trazendo a temática para a teoria literária, dois são os conceitos sobre os quais urge explicitação¹³: hibridismo e periferia. Vamos a eles.

1.1 De um bairro narrado: o ser/estar na periferia.

1.1.1 Da formação do bairro

Antes de se falar em periferia, é preciso situar, em linhas gerais, o que é um bairro e como se deu a formação da Restinga.

Michel de Certeau, na obra *A Invenção do Cotidiano*. 2. Morar, cozinhar, dedicará um capítulo ao espaço dos bairros e buscará defini-los, dizendo:

Pelo fato de seu uso habitual, o bairro pode ser considerado como a privatização progressiva do espaço público (...) o bairro constitui o termo médio de uma dialética existencial entre o dentro e o fora. É a tensão entre esses dois termos, um *dentro* e um *fora*, que vai aos poucos se tornando o prolongamento de um dentro, que se

¹³ Esses dois conceitos são bastante densos e exigiriam um capítulo exclusivo para cada um; todavia, aqui, eles serão chamados ao texto nos momentos em que possam justificar o fato de existir um bairro fora do eixo central, mas capaz de, a partir de suas subjetividades plurais, se sustentar numa pesquisa de doutorado.

efetua a apropriação do espaço. Um bairro, poder-se-ia dizer, é uma ampliação do habitáculo; (...). (1996, p. 42) (Grifos do autor)

Historicamente, a partir da década de 1940, vários agricultores mudaram-se para os centros urbanos em todo o Brasil, procurando melhores condições de vida. Contudo, muitos dos migrantes não conseguiram empregos na indústria e no comércio, ficando à margem do contexto social, o que, para Michel de Certeau (1994), retrata os traços de uma cidade que precisava se modernizar, um espaço circunscrito onde se realiza a vontade de coligir-estocar uma população exterior e a de conformar o campo segundo modelos urbanos. O modelo urbano que se desenhava em Porto Alegre, a partir do crescimento que se impunha, não permitia que um bairro como a Restinga ficasse localizado tão centralmente e daí surgiram as vilas de malocas, de acordo com Nola Gamalho. Para a autora, elas representavam produções singulares de espaço inseridas numa lógica de conhecimento, na medida em que eram produtos do mesmo processo. Ainda sobre isso, ela destaca que as referidas vilas constituíam

o modo pelo qual um segmento social produzia a própria existência e o lugar, mas a cidade passava por um processo de intensas transformações e ao crescimento populacional era atribuído o caráter de desorganizado, necessitando, portanto, de ordenamento. (GAMALHO, 2009, p. 37)

Ou seja, a ordenação social da cidade passava por um afastamento dos que só perturbavam¹⁴. Crescimento e desenvolvimento implicavam a exclusão da pobreza do centro das grandes cidades que, com o aumento da especulação imobiliária, “produzindo novos solos para a comercialização, alterando a paisagem a partir do ideário de desenvolvimento humano(idem)”, necessitavam da remoção das malocas.

E, por isso, foi necessária uma migração forçada, já que, conforme afirma Beatriz Sarlo,

Muitas comunidades perderam seu caráter territorial: as migrações deslocaram homens e mulheres para cenários desconhecidos, onde os laços culturais, se chegam a ser replantados, fazem-no em conflito com restos de outras comunidades ou com elementos novos das culturas urbanas. (SARLO, 2006, p.105)

Desse modo, a remoção resultou em uma hibridização no bairro e em seus moradores, na medida em que suas bases foram desestruturadas e eles se viram obrigados a se adaptar a um novo espaço. Todavia, dessa adaptação surgiu a vontade de lutar pela igualdade de direitos e pela melhoria da estrutura de vida; o planejamento urbano não foi feito pensando nos “removidos”, na medida em que os mesmos ficaram mais de quarenta anos vivendo em um bairro que não lhes oferecia estrutura - de transporte, habitação, saneamento, saúde – para uma

¹⁴ Isso acontece porque a Restinga foi um bairro criado por remoção, nos anos de 1960, resultado de um planejamento habitacional. Sobre isso, ver nota 4, página 20.

sobrevivência com o mínimo de dignidade. A criação do bairro, retomando Gamalho, 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, o maloqueiro, constituíam uma espécie de “herança”, material e simbólica, que se sobrepunha à nova condição. (GAMALHO, 2009, p.52)

De Certeau problematiza a organização da vida cotidiana, que se articula ao menos segundo dois registros, um dos quais um nos é caro à presente discussão.

Os benefícios simbólicos que se espera obter pela maneira de “se portar” no espaço do bairro: o bom comportamento “compensa”, mas o que traz de bom? A análise tem aqui enorme complexidade: não depende tanto da descrição, mas sobretudo da *interpretação*. Esses benefícios deitam suas raízes na tradição cultural do usuário, não se acham jamais totalmente presentes à sua consciência. Aparecem de maneira parcial, fragmentada, no modo como caminha, ou, de maneira mais geral, através do modo como “consume” o espaço público. Pode-se também elucidá-los através do *discurso de sentido* pelo qual o usuário relata a quase totalidade de suas iniciativas. **O bairro aparece assim como um lugar em que se manifesta um “engajamento” social** ou, noutros termos: **uma arte de conviver com parceiros** (vizinhos, comerciantes) que estão ligados a você pelo fato concreto, mas essencial, da proximidade e da repetição. (DE CERTEAU, 1994, p.36)¹⁵

As ações dos narradores da Restinga estão justamente na esteira desse **engajamento social**, nesta **arte de conviver com parceiros**. Na realidade, como em todos os lugares e, sobretudo, num bairro bastante populoso, nem todos comungam da mesma opinião, mas um pequeno grupo tem como preocupação a melhoria do bairro e das pessoas que nele vivem. Acerca dessas pessoas, o foco é dirigido aos jovens e à forma como eles se inscreverão dentro da história da comunidade.

Na Restinga e, especificamente no que se refere àquele que é o sujeito-exemplo de pesquisa desta investigação, “Maragato¹⁶”, percebe-se bem a recusa da representação, que deixa bem claro: somos aliados, parceiros, mas não pense em me mandar, me moldar. Denominar-se intelectual é algo que vem dele. Muitas vezes, chama-se professor, igualando sua condição à nossa¹⁷. E, mesmo ainda pertencendo a uma sociedade em que existem os dominadores e os dominados, ele não se deixa interpelar pela hegemonia do poder. Ocupa seus espaços, que nem sempre são os mesmos, e nunca está no mesmo lugar; lugar aqui

¹⁵ Os grifos em itálico são do próprio autor, os em negrito meus.

¹⁶ Ver Introdução desta tese.

¹⁷ O fato é que nós, enquanto grupo de pesquisa e ouvintes destas narrativas, não vemos a questão por esta perspectiva de hierarquia social. Nosso projeto, em sua primeira fase, foi financiado pelo edital universal 14/2008 do CNPq, o que implicou um relatório e carregou o nome da instituição. Nesse sentido, o fato de estarem lá os nossos nomes como responsáveis e não o dos moradores, nada mais é do que uma decisão definidora de uma burocracia estatal.

pensado espacialmente, já que ele transita por onde as portas a ele se abrirem, como, por exemplo, levando seu programa de rádio ao Fórum Social Mundial Temático.¹⁸

Acerca disso, e percebendo o papel de “oficineiro” que muitos dos moradores assumem, é interessante trazer aqui um estudo realizado por pesquisadores do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), cujo lócus também foi a Restinga, no ano de 2004.

Nos primeiros encontros foi possível perceber tensões entre os participantes da universidade e da comunidade. Os oficinairos criticavam a postura de alguns universitários, baseados em experiências anteriores nas quais a “universidade vem e não volta nunca mais”, conforme a fala de um oficinairo na terceira reunião do coletivo. Essa fala reflete ações universitárias que demonstram falta de continuidade e de compromisso assumidos com a comunidade. Uma das primeiras ações de integração foi organizar uma visita à UFRGS, na qual os oficinairos puderam conhecer diferentes espaços da universidade, além de realizar contatos que deram origem a outros projetos e parcerias. (MARASCHIN, 2006, p.289)

Essas tensões são uma constante por parte dos moradores. No nosso caso, a cada encontro na comunidade, era destacado, por parte de nossos interlocutores, que a universidade nunca voltava. A partir do momento em que se apresentou o primeiro DVD¹⁹, para uso em futuras oficinas nas escolas, a relação de confiança e parceria começou a se estabelecer. Se, por um lado, não organizamos visita dos nossos interlocutores junto à universidade, por outro, na defesa de mestrado de Felipe Ewald, primeiro trabalho resultante do projeto, alguns deles estiveram presentes. Após a arguição por parte da banca, nossos narradores trocaram de lugar com os professores da instituição para mostrar quem eles eram, quais suas reivindicações e o que esperavam dessa relação.

¹⁸ O Fórum Social Mundial Temático é um espaço de debate democrático de ideias, aprofundamento da reflexão, formulação de propostas, troca de experiências e articulação de movimentos sociais, redes, ONGs e outras organizações da sociedade civil que se opõem ao neoliberalismo e ao domínio do mundo pelo capital e por qualquer forma de imperialismo. (...) se caracteriza também pela pluralidade e pela diversidade, tendo um caráter não confessional, não governamental e apartidário. Ele se propõe a facilitar a articulação, de forma descentralizada e em rede, de entidades e movimentos engajados em ações concretas, do nível local ao internacional, pela construção de um outro mundo, mas não pretende ser uma instância representativa da sociedade civil mundial. O Fórum Social Mundial não é uma entidade nem uma organização. Disponível em: http://www.forumsocialmundial.org.br/main.php?id_menu=19&cd_language=1 Acesso em 18 abr. 2012.

¹⁹ V.f introdução, p. 23.



Figura 10: Da esquerda para a direita: José Ventura, Marco Almeida, o Maragato, e José Carlos dos Santos, o Beleza, na defesa de Felipe Ewald

Ao focarem o contexto da experiência, as pesquisadoras afirmam:

Outra dificuldade encontrada nessa fase inicial foi a expectativa, enunciada por muitos dosicineiros, de que o projeto seria um treinamento em técnicas específicas de intervenção com os jovens. A proposta de encontrarem um curso pronto era diferente da ideia de um projeto construído coletivamente. Essa diferença gerou conflitos, mas foi enriquecedora na medida em que possibilitou a discussão dos objetivos de cada um dos grupos. (Idem, 2006, p. 289)

Todavia, esses projetos construídos coletivamente, que mesclam universidade e comunidade, são bastante delicados. Existe, por parte das escolas, uma grande vontade de realizar formação com seus professores, mas essa formação precisa ser ministrada por quem tem autoridade e poder de fala, ou seja, do ponto de vista deles, a universidade. Propusemos uma oficina de formação de professores que, de início, teve uma ótima recepção, não fossem dois agravantes que contribuíram para o fracasso da mesma: ocorrer nos sábados e ter, também, ministrantes da comunidade. Vejamos:



Figura 11: Capa da apresentação da oficina da Restinga



A VIDA REINVENTADA
pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais

- 1. Interações na Restinga:** mapa da Restinga , apresentação do grupo, das pessoas, dos módulos e Nola falando do método, do mapa e da técnica da entrevista e poesias. Todo o grupo.
- 2. Audiovisual:** mostrar material do Biev, do nosso acervo, Museu da Pessoa, TV de brinquedo, Rádio Poste. Felipe Ewald e trio.
- 3. Escrita e Oralidade:** conceito de transcrição, passagens do oral para o escrito, material da UFMG, performance. Alessandra, Cris.
- 4. Interfaces da Tecnologia:** Internet e mídias/ site/ blog/tirinhas/exposição virtual. Processo do site, site como espaço de memória, como e por que?, o que a Restinga tem a ver com isso. Maragato, Mauren, Laura.
- 5. Contação de histórias.** Roda com Ana, Beleza e relato de experiências. Ana, Beleza.

Figura 12: Descrição da oficina da Restinga

O fato de os moradores estarem como formadores nem sempre agrada aos gestores e aos professores das escolas, pela questão que sempre se impõe em qualquer evento onde estejam eles juntamente conosco: que autoridade eles têm para ministrar o curso? Ou, conforme o próprio morador Beleza coloca frequentemente, cadê o nosso “diproma”?²¹ A respeito disso, no registro realizado na sua casa, no dia 11 de outubro de 2007, logo no primeiro minuto ele destaca que as escolas eram gradeadas, os alunos queimavam o cabelo de professores e o promotor, sabendo de sua posição política junto à comunidade, chamou-o para resolver a situação. Entretanto, ele afirma que as pessoas da escola tinham preconceito: o que ele sabe

²⁰ Como já citado anteriormente e destacado nos *slides*, a oficina seria coordenada e ministrada pela Prof^a Ana Lúcia Liberato Tettamanzy e os colaboradores da Universidade e da Restinga. Pela Universidade: Alessandra Flach, Cristina Mielczarski dos Santos, Felipe Ewald, Laura Regina dos Santos Dela Valle e Mauren Pavão Przybylski. Pela Restinga: José Ventura, José Carlos dos Santos (Beleza) e Marco Almeida (Maragato).

²¹ Beleza fala em “diproma” de modo proposital e como forma de ironizar a supervalorização da comunidade para aquilo que vem da academia, em detrimento do que os seus moradores falam (e que tem muito mais veracidade, por advir de suas experiências pessoais na comunidade).

para estar lá, dizendo o que fazer com os alunos? Nesse momento, promove a já descrita crítica necessidade do diploma, na medida em que muitos dos professores não são da comunidade, nada sabem de sua história e não é um diploma que vai possibilitar-lhes o acesso a todas as experiências que ele, morador, tem. Também critica o castigo usado nas escolas: “Tá na hora do pensamento” – pensar era castigo, em vez de ser um compromisso da escola.

Ainda sobre a tensão comunidade – universidade, é interessante destacar a produção de Maragato. No sítio do Programa Ponto G (<http://www.programapontog.blogspot.pt/>), publica aquilo que pensa ser importante no momento, desde notícias até tirinhas. Bastante interessante é a tirinha de sua autoria, publicada no dia 05.10.2012, em que, mais uma vez, brinca com a tensão existente entre ele e o grupo de pesquisa.

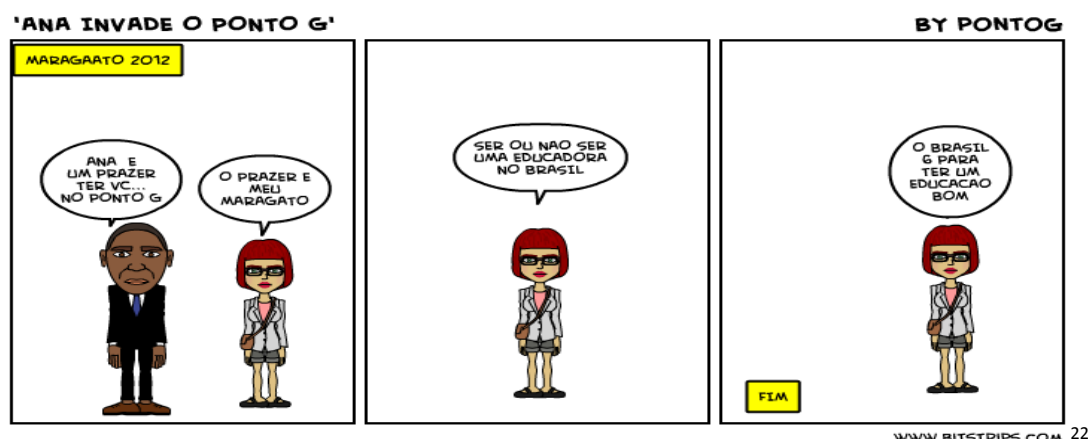


Figura 13: Tirinha de Marco Maragato, postada no *site* Ponto G

Nota-se, na tirinha, o olhar de Maragato para com Ana. Na imagem que desenha acerca de si próprio, nos levaria a pensar, num primeiro olhar, no presidente dos EUA, Barack Obama. Ou seja, o que se tem são dois intelectuais pensando a respeito do que significa ser educador no Brasil. A produção de Maragato é o que Nestor Garcia Canclini definiria como práticas que, desde o seu nascimento, abandonaram o conceito de coleção patrimonial, lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, que aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva. (2011, p. 336)

Acerca do seu programa, ele é definido pelo próprio Maragato como misto, mas, na verdade, resume-se a um *site* internet em que disponibiliza aos seus leitores alguns de seus

²² Disponível em: <http://www.programapontog.blogspot.com.br/> Acesso em 10 nov. 2012.

filmes e séries preferidas, as viagens realizadas pelo grupo da rádio ou apenas por ele próprio, bem como atividades com música e palavras cruzadas para crianças.

Os moradores da Restinga possuem, segundo a geógrafa Nola Gamalho, em sua dissertação de mestrado, intitulada *A produção da periferia: das representações do espaço ao espaço de representação no bairro Restinga – Porto Alegre/RS*, um modo peculiar de se ressignificar a partir de seu espaço. Afirma a pesquisadora:

Ao ser significado pela sua posição no espaço, o morador percebe sobre si o olhar que o identifica dentro de hierarquias sociais, sendo comum sua associação à condição de “bandido”, “marginal”, não confiável, pois é pobre e mora em um lugar reconhecido como violento e precário. “Porque se fala que mora na Restinga, os homens se pelam de medo” (Entrevista 12, moradora da 5ª Unidade, em 24/05/2008). Sente, a partir do outro, o estigma sobre si, que não o coloca apenas à margem física, localizado nas bordas de uma malha urbana, mas à margem social, à margem do trabalho, à margem da dignidade de um reconhecimento que o localiza em uma sociedade desigual, sem necessariamente aceitar a desigualdade enquanto questão social. Generaliza-se no senso comum o imaginário do trabalhador, que vence na vida, reduzindo a questão social a um problema individual. “Eu falava em levar empregada para trabalhar lá no edifício dos burguês lá, e eles não queriam: - Mora na Restinga? Nós não queremos”. (Entrevista 5, morador da Restinga Nova -1ª unidade, em 11/08/2008). (GAMALHO, 2009, p.11)

E completa:

O espaço é também entendimento das pessoas que o vivenciam, é conhecimento que elabora e é elaborado por representações, são construções a partir dos fatos socioespaciais. Servem para interpretar, agir e tomar posição acerca do mundo (JODELET, 1997). As representações são atravessadas por contradições, impregnadas de sentido, valores, sentimentos... Nesse sentido, a Restinga é a “cachaça”, é imagem criada partir das histórias de vida, construindo e consolidando os vínculos entre morador e lugar.

A construção das representações dá-se a partir do reconhecimento da estratificação socioespacial, pautada na condição de consumo do solo, onde o morador se percebe a margem desse consumo. “E daqui a pouco eles vão ser jogados daqui no Guaíba, porque os condomínios estão chegando aqui, infelizmente o que manda é o dinheiro”. (Entrevista 21, morador do Elo Perdido, em 28/08/2008).

O bairro é um intenso adensamento de pessoas que estão mais à margem do mercado de consumo do solo urbano. Contudo, é um bairro que cresce e que se recria continuamente, agregando novas áreas às já existentes, atraindo segmentos populacionais distintos. (Idem, p.12)

No momento em que um morador tem consciência de estar à margem é que ele se constitui naquele que ocupa um lugar contrário a tudo o que é valorizado pela sociedade e, assim, se legitima como um sujeito político. Essa consciência, no caso de Maragato, não é algo escancarado, na medida em que nem mesmo ele se classifica como tal, mas está na autopromoção que ele faz de seus programas de rádio, seus projetos nas escolas, no momento em que se autodenomina professor.

1.1.2. Das subjetividades e das identidades: o hibridismo em sua relação com a periferia e a subalternidade

No tocante ao hibridismo, Nestor Garcia Canclini (2011) considera a hibridação um processo de intersecções que torna possível a multiculturalidade. Pós-moderno não significa que uma época substituía outra, mas sim remete a uma possibilidade de articulação que a modernidade estabeleceu com as tradições e costumes e que acabou provocando a hibridação. Afirma o teórico: “*entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*”. (p.XVIII) (Grifo do autor)

Lynn Mario de Souza aponta, na epígrafe de seu artigo intitulado "Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha", que

A hibridização não é algo que existe apenas por aí, não é algo a ser encontrado num objeto ou em alguma identidade mítica ‘híbrida’ – trata-se de um modo de conhecimento, um processo para entender ou perceber o movimento do trânsito ou de transição ambíguo e tenso que necessariamente acompanha qualquer tipo de transformação social sem a promessa de clausura celebratória, sem a transcendência das condições complexas e conflitantes que acompanham o ato de tradução cultural. (2004, p.113)

Nesse sentido, não só a Restinga, enquanto bairro, passou por esse processo de hibridização quando foi removida, mas também seus moradores. Houve, sem dúvida, uma tensão imbricada nesse movimento do trânsito, que mudou completamente a forma como cada subjetividade se viu e passou a defrontar-se com a vida nesse novo lugar de morada.

Assim, o hibridismo, para Canclini, advém das contradições decorrentes do convívio social urbano, ou seja, é no encontro com o outro que espelhamos nossos objetivos e também encontramos nossas frustrações, na medida em que nem sempre aquilo que, para nós, é uma virtude ou um exemplo a ser seguido vale como tal para o outro, ou, no caso da nossa pesquisa, nem sempre o que queremos ouvir é o que eles querem dizer. Num mesmo bairro, pensando na Restinga, existem vários bairros, várias subjetividades, algumas que se mostram e outras que não querem ser vistas pura e simplesmente por terem outro ponto de vista político; por não estarem de acordo com aquilo que os ditos líderes entendem como o melhor para que se alcance o objetivo de elevar a comunidade ao padrão que ela merece. Para Canclini, todas as culturas são de fronteira e preveem a articulação das artes. Esse é um fator recorrente da Restinga, que faz de seus moradores e de suas produções exemplos dessas articulações híbridas. Beleza esculpe, escreve, faz rádio; Maragato faz poesia, faz rádio e

produz história em quadrinhos em ambiente digital; e tudo isso em um bairro repleto de problemas políticos e sociais. O que cada um destes moradores citados e dos demais colaboradores tenta, com os talentos que possuem, é corrigir esses problemas a partir da busca por um reconhecimento da identidade de morador da Restinga. A proposta do acervo de narrativas que estamos constituindo somou-se às intenções deles, de legitimação da história social do bairro, a partir de práticas efetivas junto às escolas da comunidade e aos demais moradores.²³

E, a partir de tudo isso, pensar a Restinga como um bairro periférico nos faz retomar a dissertação de Gamalho, ao afirmar que:

A Restinga possui alguns elementos que a identificam com a periferia: (a) encontra-se distante do centro da cidade, com menor densidade das vias de acesso; (b) predomina uma população de baixa renda; e (c) possui defasagens em relação à infra-estrutura urbana, como saneamento, o acesso ao fornecimento legal de água e de energia elétrica. É a periferia em seu termo mais amplo: localização nas bordas da malha urbana, grande distância do centro, segmento populacional de menor renda. A identificação com o imaginário e as concepções acerca da periferia deu continuidade à produção de representações estigmatizantes do espaço no bairro (...). (GAMALHO, 2009, p. 57-8)

Assim, a autora pensa tanto sob um ponto de vista temporal, mostrando quais elementos estruturais identificam a Restinga como periferia, quanto simbólico, pensando em uma periferia a partir de tais representações. E, no tocante ao bairro em foco, é quase impossível separar um elemento do outro, na medida em que os moradores se veem como marginalizados. Lutam por valorizar sua voz, para que sua produção seja reconhecida, contrariando estigmas que os acompanham pela vida inteira. Todos esses fatores citados por Gamalho contribuíram para que os moradores passassem a se enxergar como periféricos.

Portanto, pensar em periferia remete, necessariamente, a conceitos como margem e discurso e também na relação centro-periferia. Um não existe sem o outro; alguns podem ser lidos como sinônimos (periferia e margem) ou como complementos (periferia, discurso). Hugo Achugar, em *Planetas sem Boca*, explica:

Os outros nos falam. Na realidade, sempre se pode dizer que **há um Outro que nos fala** e que, por sua vez, **o Outro fala em outros Outros**. O centro/os múltiplos fazem falar a margem. Por sua vez, **a periferia, a margem** – enquanto situacional – **torna-se centro para as outras periferias e as faz falar**. É a mesma posição daqueles que, da metrópole, ou **do jardim da academia**, realizam a **operação de decretar que na periferia** (posição oblíqua, relacional e situacional) **não há linguagem, não há boca, não há discurso**. Quer dizer, **a periferia, a margem, é lugar de carência**. Alguns afirmam – em uma lógica em

²³ Esse acervo será tratado com mais profundidade em um capítulo à parte, dada sua importância para esta investigação.

que a **periferia ou margem são**, se não sinônimos, **parentes próximos do subalterno ou excluído** – que o lugar da carência radical é o do subalterno, o do excluído. O subalterno – de acordo com Gayatri Spivak – não pode falar, pois se fala já não o é. O subalterno é falado pelos outros. (ACHUGAR, 2006, p. 20) (Grifos meus)

Aproveitando essa ideia para a situação observada na Restinga, a fala de seus moradores não apenas se torna centro para outras periferias falarem, como vem na tentativa de fazer o próprio bairro periférico falar e, assim, valorizar e preservar sua memória. As comunidades à margem são lugares de variados discursos, repletas de indivíduos que têm muito a dizer.

Beatriz Sarlo nos faz entender o comportamento desses moradores em dois momentos distintos. Um aparece quando ela afirma que

Os setores populares não têm mais obrigações do que os letrados: não é lícito esperar que sejam mais espertos, nem mais rebeldes, nem mais persistentes, nem que vejam com mais clareza, nem que representem outra coisa senão eles mesmos. Mas, em contraste com as elites econômicas e intelectuais, eles dispõem de uma quantidade menor de bens materiais e simbólicos, estão em condições de usufruto cultural piores e tem menores possibilidades de praticar escolhas não condicionadas pela pobreza da oferta ou pela escassez dos recursos materiais e instrumentos intelectuais; em geral demonstram mais preconceitos raciais, sexuais, nacionais do que os intelectuais, que aprenderam a ocultá-los ou mesmo a eliminá-los. Desta forma, não são portadores de uma verdade nem responsáveis por sua demonstração ao mundo. São sujeitos num mundo de diferenças materiais e simbólicas. (SARLO, 2006, p.121-2)

No contato com Maragato, nos encontros de pesquisa na Restinga, a segmentação social, advinda das diferenças sociais e econômicas da periferia face à classe dominante, parecia ser o fio condutor de sua fala e se refletia em suas criações (tanto nos *blogs* quanto em vídeos ou outras montagens). O ser periférico reverberava apesar da precariedade dos recursos materiais e simbólicos, porque havia conhecimento para produzir bens que se tornavam o bastante importantes se pensarmos numa produção que se pretende como uma ferramenta de valorização da identidade cultural de tais moradores. Se nossa ideia é diminuir a brusca diferença material e simbólica existente entre nós e eles, a crença de que isso pode acontecer é abalada em um momento para eles considerado de tensão (quando uma exposição não dá certo, ou a publicação de um livro leva mais tempo do que o combinado, por exemplo).

Assim, ver esse narrador como um intelectual periférico que transita com propriedade nas diversas formas de manifestação midiáticas nos faz retomar um outro momento das ideias da autora recém-mencionada no que tange à cultura da mídia e ao poder da voz.²⁴

²⁴ Daremos uma maior ênfase às produções intelectuais eletrônicas da e sobre a periferia num capítulo destinado a isso. Aqui, trazemos a referência apenas como contextualização desse intelectual periférico.

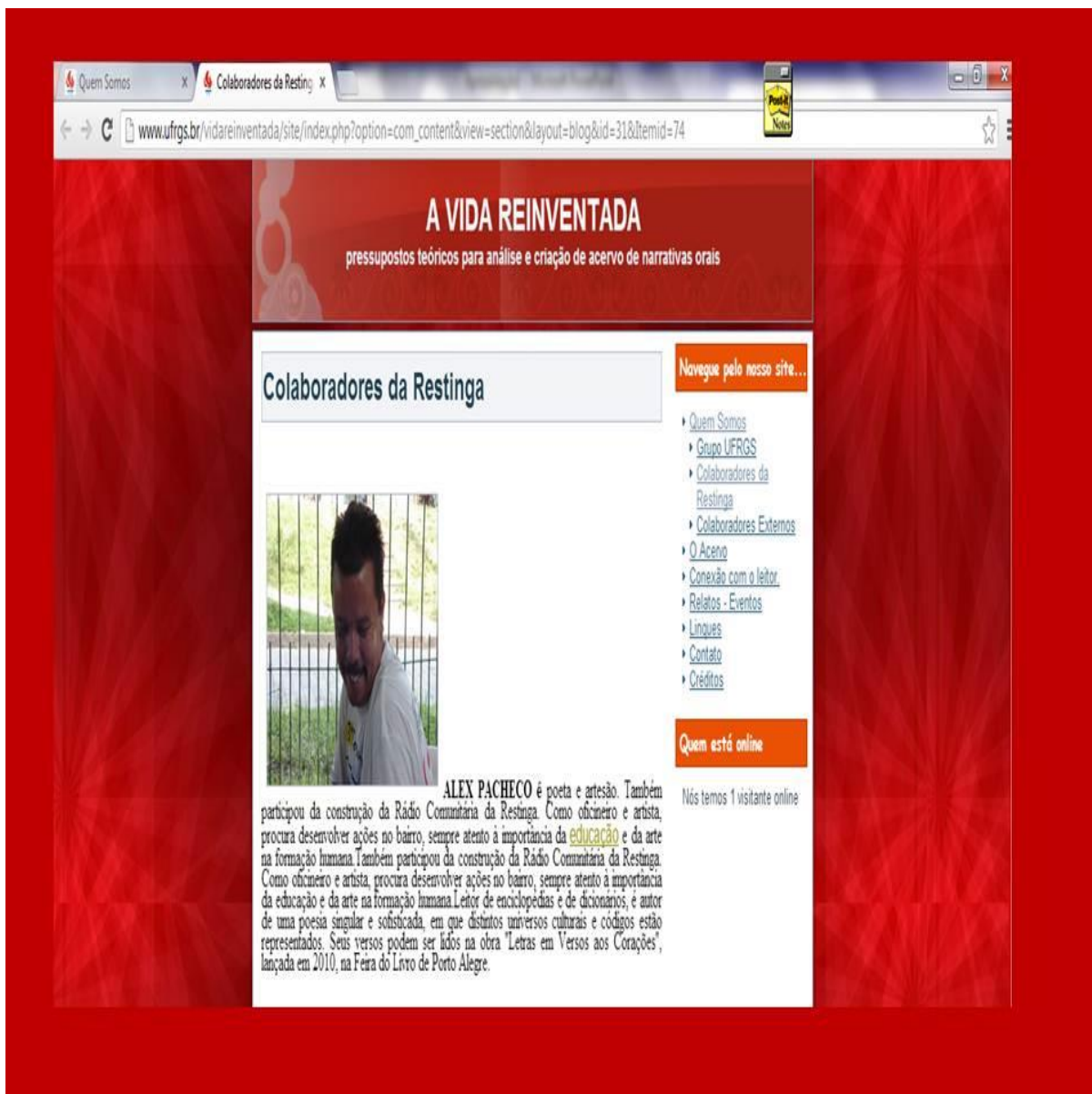
A cultura da mídia converte todos em membros de uma sociedade eletrônica²⁵, que se apresenta imaginariamente como uma sociedade de iguais. **Aparentemente, não há nada mais democrático do que a cultura eletrônica**, cuja necessidade de audiência a obriga a digerir, sem interrupções, fragmentos culturais de origens as mais diversas. **Na mídia, todo mundo pode sentir que há algo de próprio e, ao mesmo tempo, todo mundo pode imaginar que o que a mídia oferece é objeto de apropriação e desfrute.** Os miseráveis, os marginalizados, os simplesmente pobres, os operários e os desempregados, os habitantes das cidades e os interioranos encontram na mídia uma cultura em que cada um reconhece sua medida e que cada um crê identificar seus gostos e desejos. Esse consumo imaginário (em todos os sentidos da palavra imaginário) reforma os modos com que os setores populares se relacionam com sua própria experiência, com a política, com a linguagem, com o mercado, com os ideais de beleza e saúde. Quer dizer: tudo aquilo que configura uma identidade social. (Idem, ibidem, p.104-105) (Grifos meus)

Ou seja, em certa medida, as mídias eletrônicas, no nosso caso a internet, constituem um espaço democrático, onde os intelectuais periféricos podem se apropriar dos recursos oferecidos para colocarem suas produções em circulação. Mas isso tem limites, visto que, mesmo encontrando, conforme afirma a autora, uma mídia em que cada um crê identificar seus gostos e gestos e em que tudo configura uma identidade social, não há reconhecimento disso por parte da sociedade como um todo.

Por outro lado, a voz e a produção dos moradores são de suma importância para aquilo que decidiremos publicar. Nosso sítio, muito embora não seja só da Restinga, dedica-se mais a eles do que a qualquer outro narrador, por ser a partir desta pesquisa que vem se desenhando aquilo que entendemos como uma narrativa oral urbana e literária.

Um dos menus, intitulado “Colaboradores da Restinga”, pode comprovar isto. Nele, tem-se uma foto de cada narrador com um breve texto já descrito por nós na apresentação dos mesmos. Eis aqui um deles, a título de ilustração.

²⁵ Falar aqui em cultura da mídia remete a essa cultura que se inscreve e se legitima no meio eletrônico, a partir de diversas ferramentas, sejam elas: CD-ROMS, imagens, *sites* internet, *blogs*, redes sociais etc.



26

Figura 14: Conteúdo Menu Colaboradores da Restinga – site “A Vida Reinventada”

Ao lado da imagem, temos, o menu do sítio, onde observamos o sub-menu “Quem somos”, dividido em outros três: “Grupo UFRGS”, “Colaboradores da Restinga” e “Colaboradores Externos”. Isso explica a forma como compreendemos nossa relação academia-comunidade, não de forma hierárquica, mas ao nos vermos como remediadores²⁷ entre este

²⁶ Disponível em <http://www.ufrgs.br/vidareinventada/site> Acesso em 20 fev. 2013.

²⁷ Todo o site internet é criado em cima de uma estrutura hierárquica; entretanto, aqui falamos em hierarquia no sentido social, dos que mandam e dos que obedecem. Por outro lado, quando falamos aqui em remediação, pensamos nas ideias de Jay Bolter e Gruiser, no livro *Remediation* (2000) em que, baseados nas ideias de Marshall McLuhan de que o conteúdo de qualquer meio é sempre outro meio, chamam remediação a essa

saber marginal, próprio dos intelectuais periféricos, e o saber canônico/oficial. Questionamos, em nossos encontros de pesquisa, o porquê de não se verem como válidas essas narrativas, que remetem à fundação de um bairro, de uma comunidade, e são permeadas por figuras de linguagem, constituidoras de mitos. As histórias que eles contam nada mais são do que a forma de retratar como eles veem sua comunidade e a si próprios, seja ao pensar em suas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, seja ao dizer a si mesmos o que está acontecendo no mundo. São histórias produzidas por intelectuais periféricos em busca de um saber reconhecido, interna e externamente. Assim, faz-se necessário procurar definir quem é esse intelectual periférico, o que tentaremos fazer a seguir.

1.2 Intelectuais (narradores) periféricos *sem boca*: das quebras de hierarquia e da representação na narrativa

Esta tese será repleta de quebras e isso não é mero acaso: é uma escolha. Não existe uma única teoria que possa dar conta das diversas ramificações que fazem parte do que entendemos por narrador ou narrativa, seja ela urbana ou urbano-digital. Isso porque conceituar uma narrativa oral que está na esfera do urbano implica um “situar-se” político face ao campo, sobretudo quando esse campo é a periferia.

Jacques Derrida, em sua obra *Papel Máquina*, afirma que:

Imprimindo na palavra “intelectual” a torção aqui necessária, digamos que um ou uma intelectual se qualifica como tal, e justifica sua inteligência presumida unicamente no instante do **engajamento inventivo**: na transação que suspende, mas também está apto a – inteligentemente – analisar, criticar, **desconstruir** (essa é uma competência que se cultiva) os horizontes e os critérios garantidos, as normas e as regras existentes, entretanto sem jamais deixar o lugar vazio, ou seja, oferta ao simples retorno de *qualquer* poder, investimento, linguagem, etc. Portanto, inventando novas figuras (conceituais, normativas, criteriológicas) de acordo com novas singularidades. (DERRIDA, 2004, p. 212) (Grifos meus em negrito)

Ou seja, ser intelectual é encontrar formas de se engajar num espaço que, a princípio, não lhe foi permitido; é desconstruir ideias e quebrar regras e normas, mostrando que o fator determinante de um espaço de poder deve residir na capacidade que o sujeito tem de se enunciar sobre ele e face a ele ou no fato de preencher uma lacuna deixada, muitas vezes, pelo vazio de indivíduos para os quais determinadas lutas não são convenientes. Maragato se reinventa como intelectual, como professor, como pesquisador, marcando, a partir de duras e

característica de um meio ser representado em outro meio. Exploraremos mais esses conceitos e sua relação com a produção de Maragato no terceiro capítulo desta tese.

sinceras intervenções políticas e sociais, seu espaço de poder e desconstruindo muito do que é esperado pela sociedade de um indivíduo periférico: o isolamento, a resignação, a margem. Em um dos vídeos produzidas pelo grupo de pesquisa, intitulado “Memória a quatro vozes”, que é uma breve apresentação de cada um dos moradores em suas particularidades, Maragato aparece diante de um quadro negro, ensinando aos pesquisadores da universidade quais os passos para a produção de um vídeo.



Figura 15: apresentação de Maragato no vídeo "Memória a quatro vozes"



Figura 16: Maragato ensinando como fazer um vídeo

Ele vai descrevendo o passo a passo, explicando como cada imagem deve ser colocada, até exemplificar em sua totalidade como pensa a edição de um vídeo. Esse primeiro momento é o que o grupo de pesquisa definiu como contar a edição. Ele começa a desenhar quadros, pedindo que os pesquisadores, seus “alunos”, imaginem que o primeiro quadro é o início e o último é o fim. Explica que cada quadro pode ser dividido em dois momentos e mostra como pode se trabalhar com as legendas, os extras, exercendo seu papel de formador para um grupo da academia. Ao mostrar a melhor forma de se editar imagens, pensa no telespectador, na melhor forma de ele ver isso, o que não deixa de ser uma preocupação para com a recepção do material. Destaca a importância do conjunto som e imagem para que as informações que se quer passar não se percam.

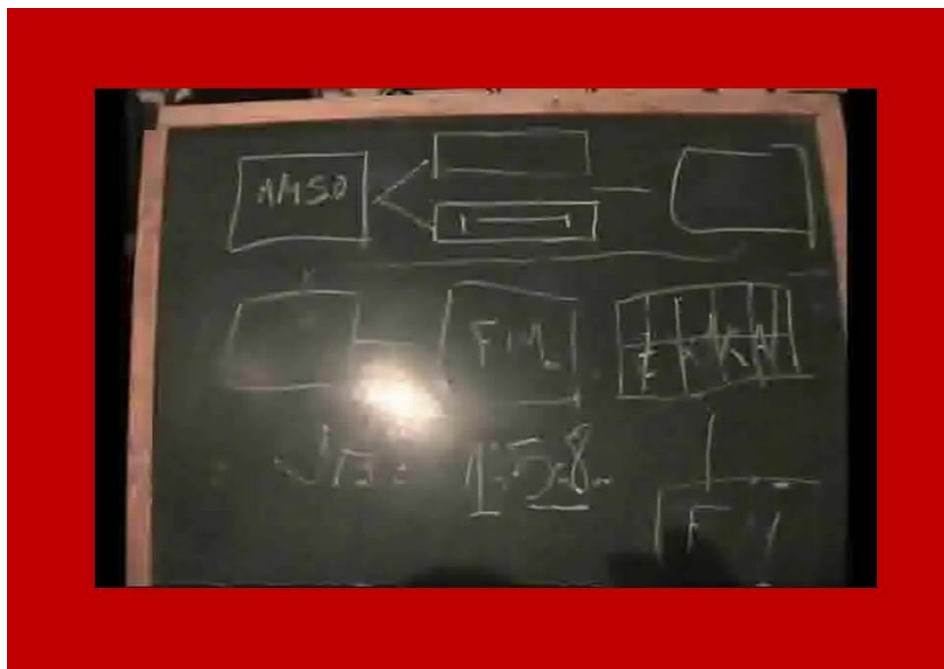


Figura 17: Maragato demonstrando os elementos importantes em um vídeo

E deixa transparecer que, naquele momento, ele é o professor:

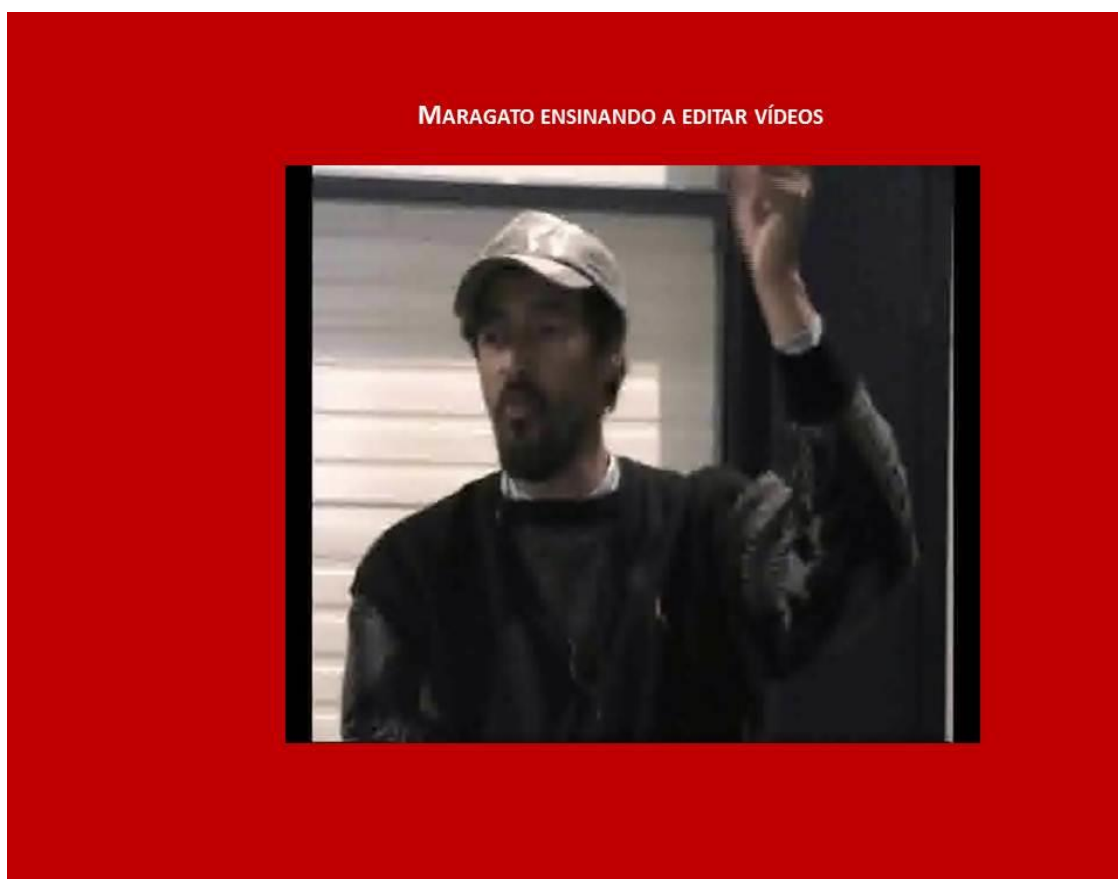


Figura 18: Maragato professor

Nos dois minutos finais, Beleza, que tem o hábito de estar com a palavra, interrompe Maragato e, no vídeo, existe um momento em que os dois falam ao mesmo tempo, até que Maragato cede a fala.

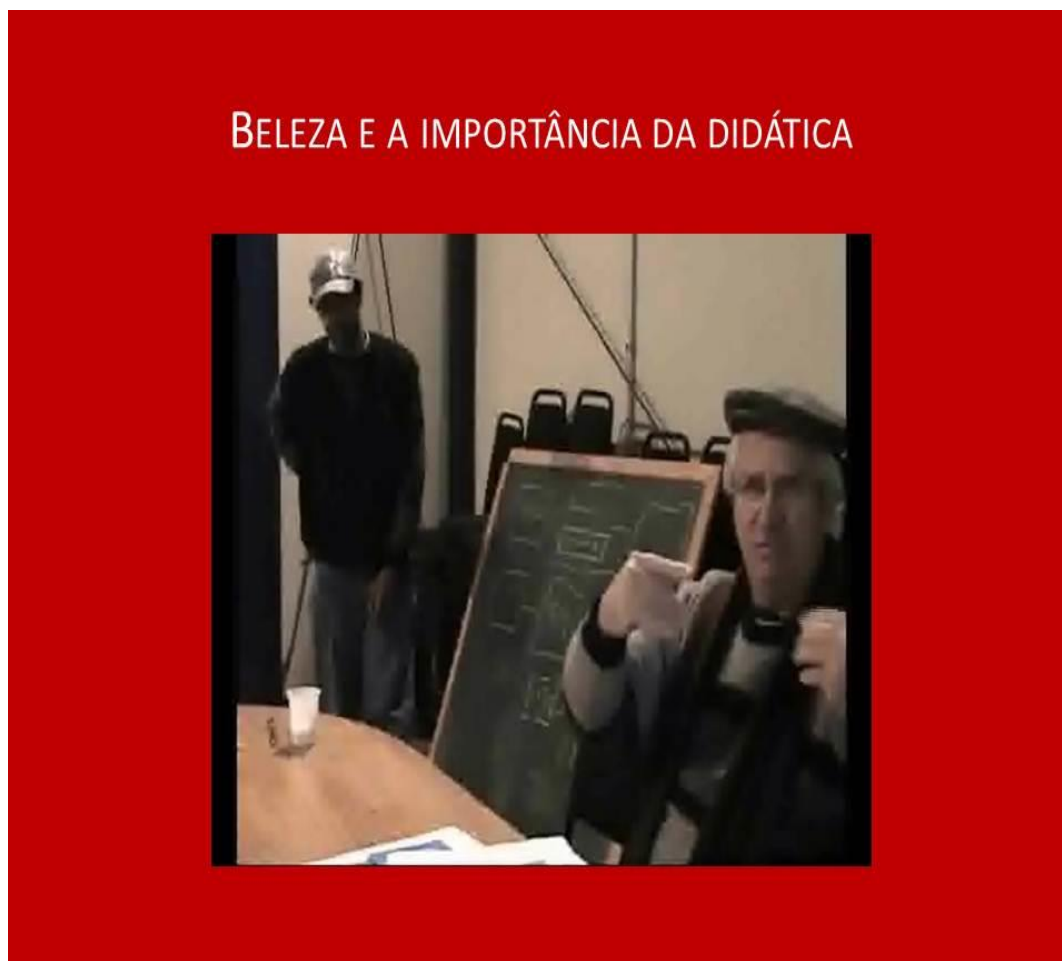


Figura 19: Beleza e a importância da didática

É importante haver, segundo ele, didática, para que a pessoa que está aprendendo possa discutir com os demais colegas, sobre qual objetivo que se tem com o vídeo. Acredita que o espectador possa dar sua opinião em relação ao que está vendo, que possa haver uma discussão, uma interação. Nesse ponto, Beleza começa a pensar em vídeos que sejam levados para as escolas da Restinga, que proponham um questionamento, que façam as pessoas pensarem no vídeo como ferramenta de reflexão.

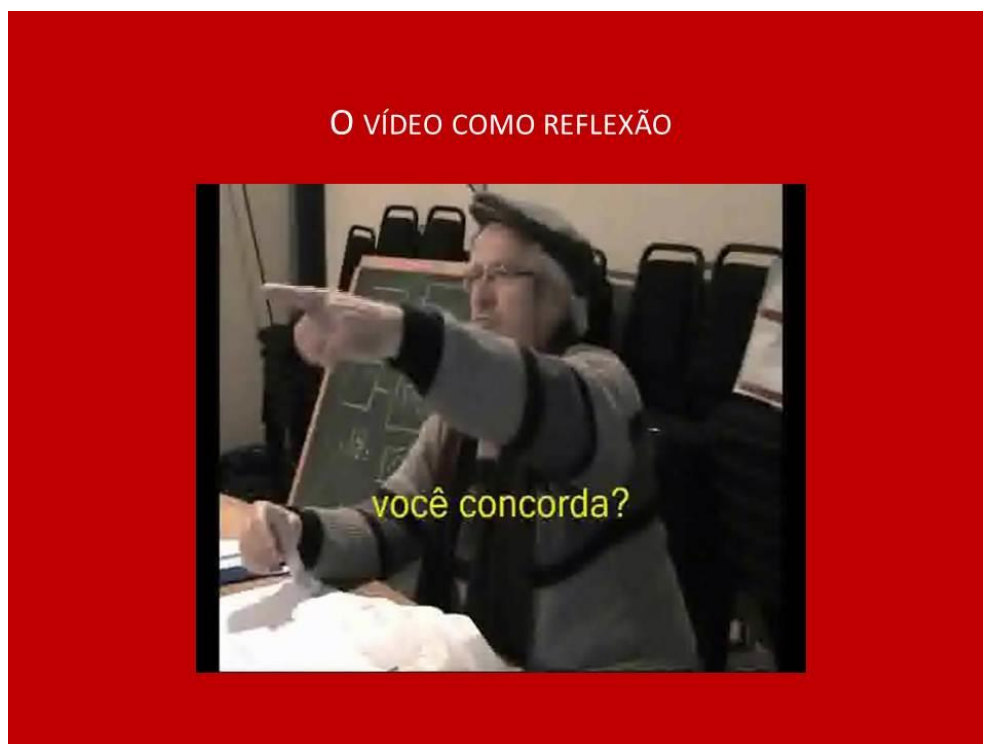


Figura 20: O Vídeo como Reflexão.

Sob a perspectiva de pensar no vídeo como mais uma ferramenta a favor da escola e dos moradores, voltamos ao texto já citado das pesquisadoras da psicologia. Elas destacam em dois de seus interlocutores o uso do vídeo. Vejamos:

Augusto como já vimos, valoriza o engajamento social na comunidade como uma das principais características do oficinairo. Apesar de também utilizar a tecnologia do vídeo em suas oficinas, ele a percebe de outra forma: o foco não deveria ser a câmera, deveria ser outro tema e o vídeo ser usado a favor desse tema. O vídeo deve estar a serviço da oficina e não o contrário. O fim da oficina não é produzir expert em vídeo, mas o vídeo é um instrumento para se apropriar do tema. A técnica é utilizada como suporte, ferramenta a serviço de um tema que o oficinairo quer trabalhar com o público. A construção dessa dicotomia produz uma série de discussões e tensões. (MARASCHIN, 2006, p.292)

Nossas ideias vão ao encontro disso, na medida em que, desde os primeiros registros audiovisuais e das primeiras produções de vídeo, nosso objetivo foi entender o vídeo como um suporte para que os moradores pudessem ir às escolas e mostrar o valor do bairro, a importância de se lutar por melhores condições de vida, que possibilitem às crianças e adolescentes construir uma vida digna sem de lá saírem.

As autoras ainda destacam:

A tensão do lugar da tecnologia durante as oficinas possibilitou a ampliação da experimentação de suas funções e usos. O vídeo pôde ser tomado como (1) um objeto de aprendizagem: como produzir vídeos, como filmar; (2) um outro ponto de vista de observação, uma vez que o que era filmado era exibido em uma tv presente na oficina, possibilitando aos participantes combinar sua perspectiva de observação com a perspectiva de quem que filmava e (3) um documento de registro da experiência capaz de atualizar o ponto de vista do operador da câmera distante do momento da oficina; (4) como um meio potencializador de reflexões sobre temas específicos. A ampliação dos usos não era algo pré-determinado.(...) a polêmica produzida por nossos protagonistas entre meio e fim, possibilitou a experimentação do vídeo abrindo possibilidades inusitadas de uso, como o ponto 2 e 3 acima referidos. (Idem, ibidem)

Se retomarmos a imagem de Maragato professor (Figura 18), é possível vê-lo como um potencializador de reflexões. Ao assumir o papel de quem ensina, de professor, quer também passar uma determinada mensagem. Pode-se dizer que, ao ensinar como editar um vídeo, ele nos ensinou a refletir acerca de nosso papel de mediadores e de seu papel de sujeito periférico provido de saberes.

Dessa forma, mesmo que Maragato consiga marcar seu espaço, o qual é de luta e de reconstrução no que tange à visão que se tem acerca do intelectual periférico; sabemos que, na academia, ele ainda não tem sua voz aceita e nós, enquanto pesquisadores pertencentes a uma Instituição pensamos ter como compromisso dar visibilidade a essas tantas narrativas existentes fora de nossa zona de conforto. E é aí que entra em cena nosso grupo de pesquisa e os trabalhos que vimos desenvolvendo, a partir de nossas tentativas constantes de trazer o máximo de veracidade à forma como sua voz é representada. Nesse momento surgem, na esteira de Anderson Luis da Mata (2011, p.33), reflexões: “Se a representação consiste no falar a respeito e no lugar de alguém, quem pode falar sobre quem? Qual é o lugar de fala de onde seria mais adequado produzir conhecimento sobre o mundo?” Tentaremos responder essas questões no capítulo que se segue.

II. Narrar-se (nos) e (pelos) fios do urbano: das trajetórias da narrativa oral urbana

A narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma um povo sem narrativa. (Roland Barthes)

2.1 De um projeto de pesquisa e de uma tese: situando a narrativa

Nossa produção primeira, surgida dos encontros com os moradores foi em vídeo. Nossos vídeos, como veremos na sequência deste trabalho, apresentam aquilo que Jonathan Culler (1999) destaca como requisitos de uma história, sob o ponto de vista dos elementos que a constituem. Para o teórico, “deve haver uma situação inicial, uma mudança envolvendo algum tipo de virada e uma revolução que marque a mudança como sendo significativa (Idem, p. 86)”. Ele ainda complementa, a esse respeito, que uma mera sequência de acontecimentos não faz uma história. É preciso que haja uma linearidade, na medida em que o final deve se relacionar com o começo e, nessa relação, o final deve indicar o que aconteceu com o desejo que levou aos acontecimentos da história que narra. Percebendo essa linearidade naquilo que é narrado por tais narradores e reconhecendo que a ligação do final com o começo é obviamente presente, na medida em que as narrativas são parte da história da própria fundação e do progresso da Restinga, nos fica claro, até o presente momento, pelos exemplos já explicitados no capítulo I, que as produções deles são, sim, narrativas. Segundo Luiz Costa Lima (apud ALBERTI, 2004, p. 64), sem correr o risco de afirmar que tudo é literatura, podemos afirmar que tudo é narrativa, havendo a narrativa literária, a autobiográfica, a histórica e também a oral. O autor ainda destaca que cada uma tem regras para o uso, nunca exaustivas ou totalmente diferenciadoras, o que estas demarcam fronteiras e estabelecem seu horizonte de conduta esperável. Essa demarcação de fronteiras e esse horizonte de conduta são o que esta tese questiona, na medida em que são fatores segmentadores de saber.

Ainda tomando como base a teoria de Jonathan Culler e entendendo que é a narrativa a responsável por explorar as variáveis cruciais para os efeitos das mesmas, é preciso que se tragam *questões-chave* para identificar uma variação significativa. Uma delas tem importância no contexto desta reflexão:

Quem fala? Por convenção, diz-se que toda narrativa tem um narrador, que pode se colocar fora da história ou ser um personagem dentro dela. Os teóricos distinguem a “narração em primeira pessoa”, em que um narrador diz “eu”, daquilo que de modo algo confuso é chamado de “narração em terceira pessoa”, em que não há um “eu” –

o narrador não é identificado como um personagem na história e todos os personagens são referidos na terceira pessoa, pelo nome ou por “ele” ou “ela”. Os narradores em primeira pessoa podem ser os principais *protagonistas* da história que contam; podem ser *participantes*, personagens secundários na história; ou podem ser *observadores* da história, cuja função não é agir mas descrever as coisas para nós. (CULLER, 1999, p. 87) (Grifos do autor)

Tendo em vista que a perspectiva do autor é a do texto escrito e que sua teoria é, em geral, aplicada aos contos, lendas ou romances, alguns dos elementos que ele aponta podem ser adaptados para que pensemos a narrativa oral urbana. Na Restinga, nossos narradores são em primeira pessoa e aparecem na forma tanto de observadores quanto de participantes. Em algumas histórias que contam, costumam ser protagonistas, mas aparecem também como observadores, na medida em que possuem esse espírito de ação, de quem precisa que as coisas sejam descritas para que a realidade do bairro comece a ser mudada, a partir de uma visão que não é a estereotipada pelas redes de comunicação social, no caso as grandes mídias e seus consensos sobre as periferias.

Todavia, para se chegar a um entendimento acerca da narrativa oral urbana, é necessário que façamos um pequeno percurso acerca das teorias da narrativa, através dos tempos.

2.2 Dos aportes teóricos: um percurso a partir das teorias da narrativa

Embora o conceito de narrativa esteja sempre atrelado ao texto e, paradoxalmente, mesmo nas teorias linguísticas não exista uma definição acabada, o ato de narrar é algo que está imbricado na existência humana. Por isso, falar em narrativa, no âmbito desta tese, remete o tempo todo à experiência vivida na Restinga. São teorias que estão em nossa prática e se relacionam a práticas que não podem existir e nem têm razão de ser sem uma reflexão teórica.

Em primeiro lugar, do campo da teoria da narrativa, trarei para compor o diálogo Aristóteles. Na sua *Poética*, considerava que a narrativa é uma dentre as formas (*schemata*) de linguagem. A habilidade de narrar, sendo específica do ser humano e de sua inteligência, é parte integrante da sua competência linguística e simbólica. Para Michael Hanke,

Como produto arcaico da cultura humana, as narrativas servem, dentre outras funções básicas, para acumulação, armazenamento e transmissão de conhecimentos. Segundo o psicólogo Jerome Bruner (1991), as narrativas servem como **meio de percepção** e a nossa realidade é resultado de uma **construção narrativa**. Narrar contribui para a estruturação da **experiência** humana, pois “organizamos nossa experiência e nossa memória principalmente através da narrativa” (Bruner, 1991, 14-21). A partir das narrativas são construídas **teorias sobre a realidade** (Ochs et al. 1992), e, sendo assim, elas servem como “ponto de fuga através do qual torna-se possível **a apreensão do cotidiano**” (Mendonça et al. 2001, 9). Elas são meios de

sociabilidade, pois através delas as experiências individuais são comunicadas e tornadas “públicas” ou socialmente conhecidas. Uma vez que uma narrativa é sempre proferida e fabricada por alguém, vista de longe esta pode parecer uma **atividade monológica**. Mas nesse jogo linguístico sempre participam também os ouvintes e a construção de uma narrativa precisa da cooperação destes, e, como não há narrativa sem narrador e sem ouvinte (Barthes 1988, 125), a **narrativa verbal é construída dialogicamente, num discurso**. (HANKE, 2003, p.118) (Grifos meus)

A citação de Hanke destaca várias questões que também são as minhas, enquanto pesquisadora e mediadora de conhecimentos de uma comunidade periférica para com o meio acadêmico e virtual/audiovisual, tomando como base a pesquisa de campo realizada na Restinga. O projeto, desenvolvido desde 2006, começou como uma necessidade da comunidade – partiu de alguns moradores – de tratar²⁸ da memória do bairro. Essa proposta não vem com o intuito de ser apenas a realização de uma satisfação pessoal de um grupo de moradores, mas de ser dignificadora, como forma de transmissão, aos mais jovens, da história da comunidade revertida na valorização da mesma.

Cada morador reorganiza suas experiências de uma forma. Situemos, portanto, a narrativa de Beleza ao entendimento desses recursos linguísticos.

No registro a seguir²⁹, destaca-se o trecho de uma narrativa de Beleza, em que ele dá conta da crítica que faz à lei Maria da Penha.

BELEZA: ... uma coisa é assim, tu estimular a/hoje tem essa lei Maria

ANA³⁰: Maria da Penha.

BELEZA: Maria da Penha, que na minha opinião é uma coisa muito relativa, se tu não tem a estrutura, se tu não tem o apoio/quer dizer, como é que tu vai criar uma evidência/ uma mulher que tá espancada, que os filhos tão isso, tão aquilo, se ela não tem onde ficar. Tem que criar uma estrutura pra/ah, e tem outra coisa, não pode ser assistencialista, porque se não tu bota lá dentro, ela vai ficar comendo lá, bebendo, dormindo, não fazendo nada, e aí, quando voltar, vai voltar a apanhar do vagabundo de novo. Como é que fica? Eu dizia no concreto [para as componentes da Themis, organização de assessoria jurídica e estudos de gênero, que organizam o programa das Promotoras Legais Populares]. Não tem essa. Ah, não, porque...

ALEX³¹: Vão ter que encaminhar ela pra alguma coisa, né.

BELEZA: é, criar uma fundamentação melhor pra isso, né.

ALEX: pra poder ser autônoma...

BELEZA: e aí, essa professora [da psicologia, que trabalhava junto à Themis] entendeu bem isso, ela entendeu bem porque eu tava fazendo isso. E a outra lá da promo/que era do movimento aqui na Maria Salete não entend/não compreendia muito isso, não conseguia entender. Então não adianta ir na delegacia, denuncia, ai fica a coitada da mulher numa pecha. Ai ela vai lá, o promotor dá o discurso dele, faz não sei o que, vai lá e fala com o advogado, vai pra imprensa... e a bobalhona fica lá, depois passa todo o fervor do negócio, o vagabundo vai lá e [gesticula]...

ALEX: senta o sarrafo...

²⁸ Tratar aqui no sentido de ir em busca de todo material que possibilite a constituição de um acervo de memória da Restinga.

²⁹ O registro foi retirado da dissertação de Felipe Grune Ewald. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/16881> Acesso em 03 fev. 2012.

³⁰ Professora Dr^a Ana Lucia Liberato Tettamanzy, coordenadora do projeto.

³¹ Poeta, educador popular e morador da Restinga.

BELEZA: senta o serrafo. Teve um inclusive até/ acho que eu dei, eu coloquei como exemplo que tinha uma mulher/digo: aqui ó fulana/ ela ia sempre lá conversar. Tu tem que decidir. Olha, não tem, tu tem que ser forte o suficiente para ter teu aparato, pra tua vida, né. Ai, no fim, a mulher diz: olha, mas o que que eu vou fazer, ele é mais forte do que eu. Não, mais forte que tu... **panela tem asa pra que?** [risada geral; interrupção: filha do Beleza passa e cumprimenta a todos]. E ai ela, a mulher foi lá, e, entende?, pegou aquele exemplo, pegou e botou fogo no marido e incendiou o cara. O cara morreu, né. Tá, levou muito tempo, mas morreu. Aí, ela foi descobrir que, foi descobrir que o cara, com esse negócio ela foi descobrir que o cara tinha AIDS. Ela tinha, ela adquiriu o vírus da AIDS por causa dele, né. Então, por essas coisas que a gente diz, não dá para tu ficar jogando assim com as pessoas. Claro que te incomoda tu ver uma pessoa, uma criança ser judiada, ser incomodada, ser/por violência doméstica na família, mas tu tem que ter antes pé no chão, né. Preferível ela ficar apanhando lá do que, sei lá, né, ficar na rua sem ter nada pra comer ou se prostituir. Então é isso. (Registro audiovisual, 06 de setembro de 2007, 39) (Grifos do autor)

No excerto da narrativa destacado, fica claro o uso das figuras de linguagem. Ele recorre, frequentemente, à metáfora para explicar e/ou justificar as situações contadas. No trecho anterior, o próprio pesquisador ressalta a expressão “panela tem asa para quê?”. Mais que uma figura de linguagem, Beleza quer utilizar a linguagem local para se fazer entender. Interessantes são as marcas que ele deixa em sua fala; ao contar uma narrativa para professores e estudantes de nível superior, ele busca compor um narrar rebuscado, com palavras que soem bem para a academia. Entretanto, ele não hesita em dizer que o conselho dado à mulher foi: panela tem asa para quê? Ou seja, em determinadas situações esses narradores hiperbolizam fatos, metaforizam descrições para que entendamos situações que estão inseridas, de alguma forma, em uma narrativa.

Se retomarmos a já citada reflexão de Hanke, temos como importante a questão do ponto de fuga através do qual se torna possível a apreensão do cotidiano. Se num primeiro momento, ao ouvi-los contar, esse ponto de fuga não fica claro, certamente no momento em que se retomam suas falas, a partir de registros em vídeo, ele vem à tona. É um vai e vem memorialístico, como se a cada nova história esses moradores ativassem novos elementos de sua memória, capazes de justificar, face à comunidade, a importância de se valorizar a história desse bairro, repleta de subjetividades, produtoras de uma arte plural.

Um dos recursos que utilizamos para a produção de narrativas a quatro mãos, colaborativas é, como já vimos citando ao longo desta seção, o do vídeo. E, mesmo não sendo o foco de nossa análise, é preciso que se situe o contexto em que eles foram produzidos. Isso porque, junto com os áudios e a produção em meio digital, eles são parte integrante do acervo da pesquisa a respeito das narrativas orais urbanas. Esses registros audiovisuais deram origem aos DVDs Narradores da Restinga I e II. Mais de trinta horas de gravação foram realizadas na

casa do morador José Carlos dos Santos, o Beleza. Escolher tal suporte como ferramenta de trabalho se dá pelo fato de entendermos, aos moldes de Lucia Santaella, que

Texto, imagem e som já não são o que costumavam ser. Deslizam uns para os outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se, separam-se e entrecruzam-se. Tornaram-se leves, perambulantes. Perderam a estabilidade que a força dos suportes fixos lhes emprestavam. Viraram aparições, presenças fugidias que emergem e desaparecem ao toque delicado da pontinha do dedo em minúsculas teclas. (SANTAELLA, 2007, p. 24)

Cada recorte dado aos vídeos foi pensado, se tomarmos como referência o BIEV – UFRGS³², como crônicas etnográficas que destacam, em nosso caso, a trajetória dos narradores e suas práticas cotidianas. Segundo Rafael Devos e Ana Luíza Rocha,

Na condição de narrativas pensadas na forma de fragmentos desse patrimônio etnológico urbano, as crônicas, propositalmente, situam o espectador em determinado contexto, apresentam uma narrativa, revelam determinados significados relacionados a certos grupos urbanos e certas dinâmicas culturais, e se encerram com uma provocação, uma questão que demanda uma nova narrativa. (1999, p.107)

Nossa narrativa, elaborada a partir do momento em que editamos os vídeos produzidos com base na pesquisa na Restinga, tem este intuito provocativo, no sentido de que as experiências individuais vêm para mostrar o modelo de bairro que os moradores tinham em comparação ao que eles têm hoje e o que esperam das novas gerações. Vem, também, como forma de mostrar aos jovens a importância de se valorizar o local onde vivem e de o quanto somente ligá-lo à violência é uma forma de acomodação política e social, no sentido de se dizer que não há nada a fazer, a não ser se proteger das pessoas que lá vivem e que representam um perigo social. Entendendo o que cada um passou e a luta diária para a melhoria de suas condições de vida, a Restinga demanda o tempo todo novas narrativas. É isso que buscamos com nossos DVDs, experiência compartilhada a partir da criação dessas novas narrativas ou, segundo Devos & Rocha, dessas crônicas etnográficas, cada uma esperando recortar uma perspectiva de um bairro, na voz de um narrador, ou de todos. Nossa ideia, ao produzir cada DVD, não é a pura e simples edição do saber do outro; nosso esforço vai para além de um mero recortar e colar imagens e ideias. Cada elemento que irá compor os vídeos é discutido, tanto quanto possível, com os moradores e com o grupo de pesquisa, e o

³² O Banco de Imagens e Efeitos Visuais/BIEV, vinculado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, integra as novas tecnologias digitais e eletrônicas no tratamento multimídia e hipermídia de coleções etnográficas versando sobre memória coletiva, meio ambiente, cotidiano, formas de sociabilidades, itinerários, narrativas e estética urbana em sociedades complexas. O projeto é coordenado pelas Professoras Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha e Dra. Cornelia Eckert e acolhe pesquisadores associados e visitantes, alunos de mestrado e doutorado, assim como bolsistas de iniciação científica.

resultado é compartilhado com outros moradores nas já citadas exposições realizadas nos espaços do bairro. Nesse sentido, o material que produzimos não é somente para o acervo: mais do que isso, é para a memória social.

Consuelo Lins e Claudia Mesquita (2008) alegam, a partir de situações etnográficas no documentário, que muitas vezes o desejo dos moradores é o de escapar do isolamento e ganhar visibilidade a qualquer preço. Elas destacam que “O confronto com esse tipo de exibicionismo, indissociável do voyeurismo do espectador, é incontornável e transformou-se hoje em imperativo para o documentário. Desprogramar o que estava previsto, produzir furos nos roteiros preestabelecidos, se ocupar do que ficou fora dos espetáculos (...)”. (p.49)

No nosso caso, mesmo que nunca tenhamos ido a campo com um roteiro pré-estabelecido, sempre tínhamos como foco a escuta de determinadas situações vividas pelos moradores da Restinga. Entretanto, a cada escuta de registro, novas inquietações surgiam, mas em muitas situações nos parecia que o fato de eles desprogramarem o que havíamos previsto tinha sido previamente pensado; é como se houvesse uma pauta da qual eles quisessem falar e que daria mais valor ao registro do que o que nós queríamos ouvir. Trata-se do que Verena Alberti (2004, p.35) entende como resíduo de uma ação. Embora a pesquisadora tome aquilo que chamamos de narrativa por entrevistas, concordamos com ela quando a mesma diz que “Tomar a entrevista como um resíduo de ação, e não apenas como relato de ações passadas, é chamar atenção para a possibilidade de ela documentar as ações de constituição das memórias – as ações que tanto o entrevistado quanto o entrevistador pretendem estar desencadeando ao construir o passado de uma forma e não de outra”. Ou seja, nem entrevistador (em nosso caso, mediador)³³ nem entrevistado (aqui narrador ou performer) relatam fatos de forma inocente ou casual; ambos esperam do outro algum tipo de reação. Às vezes insistimos em determinada questão para com nossos narradores e ela fica sem resposta; por meio de um desvio, eles relatam apenas o que lhes interessa revelar.

Em um dos registros produzidos na Restinga, mais precisamente em junho de 2008, temos um encontro no centro Multimeios do bairro e também na casa do Beleza, em que estavam, além dele, Alex e Jandira. Ali é trazida à tona a questão do projeto com vídeo que os moradores gostariam de desenvolver nas escolas, com a participação das crianças e também

³³ Conforme vimos explicando ao longo desta tese, somos mediadores a partir do momento em que, enquanto grupo de pesquisa, tentamos utilizar nosso lugar de enunciação – a universidade – como espaço de difusão dos saberes da Restinga. A escolha dos fatos que constariam nos vídeos produzidos ou mesmo o que seria exposto acerca de cada morador (ou a forma como ele gostaria de ser enunciado) no *site* sempre procurou passar por um debate prévio entre os grupos de pesquisa da UFRGS e de moradores.

da rádio comunitária. Eles alegam que a maioria dos projetos esbarra na dificuldade de articulação que eles têm, por serem simples moradores da comunidade. E criticam sobremaneira os gestores educacionais. Segue uma decupagem do trecho, feita pelos pesquisadores.

37'	BELEZA “ <u>professor, se arreganha o dente, eles [alunos] pulam em cima</u> ”
38'	BELEZA levanta e imita professora perua, que perde respeito
40'	BELEZA resume assunto até agora: como lidar com as crianças, equilíbrio entre dar limite e estimular
41'	BELEZA sobre educação e identidade professores crianças
43'	BELEZA escola desfile de moda
45'	BELEZA usam a agressividade (batem, roubam) só pra contar vantagem

Conforme se percebe, durante quase dez minutos, o foco do nosso colaborador é a falta de respeito dos alunos com professores e gestores. Nota-se que a crítica destaca a falta de poder que o professor tem de se impor e o próprio comportamento dele que, de uma forma velada, muitas vezes mostra descontentamento por estar nas escolas de periferia, levando a uma atitude transgressora por parte do aluno. Mas o mais importante está na continuidade do diálogo, quando Beleza explica a formação da Escola Mário Quintana e a forma como os vereadores articulam-se politicamente na comunidade, prometendo muito e agindo pouco. Neste momento, nosso colaborador destaca: “o dia que tu for dono do teu nariz, tu não bebe água na orelha de ninguém”. Ou seja, a narrativa de Beleza, além de seguir uma cronologia, também guarda relação com um projeto humano que dá significação e organiza uma série temporal estruturada do que ele quer contar. Entretanto, em alguns momentos, percebe-se que ele faz divagações em seu tempo, para que possa dar legitimidade àquilo que conta. É importante afirmar ainda que a poética de sua linguagem está na moral que ele quer passar a cada história contada, a partir das metáforas por ele criadas.

Assim, pode-se perceber que, na Restinga, a partir dos registros de decupagem expostos anteriormente, a construção narrativa concentra-se nos moradores e o grupo de pesquisa funciona, sobretudo, como um mediador; busca, como objetivo que se faz presente nesta tese, discutir o quanto um bairro periférico pode ser produtor de narrativas que vão desde a escrita até a produção em meio digital, passando pelo incentivo ao esporte e à criação de esculturas, pinturas. Se a narrativa é construída, obrigatoriamente, num discurso, memória e fala, realidade e ficção se misturam como forma de criação de uma narrativa que se pretende

identitária. Os indivíduos se representam e se colocam no mundo a partir do momento em que contam suas histórias e essas circulam em vídeo, áudio, livro ou meio digital.

Ezra Pound (1970 apud SANTAELLA, 2007, p.42) enfatizará três tipos de autor: os inventores, os mestres e os imitadores. Para ele, inventores são aqueles que criam e que são capazes de extrair possibilidades novas, ainda não pensadas, do processo de signos no qual estão imersos. “São autores que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo de um processo”. Os mestres, por sua vez, são aqueles que se apropriam dos traços de estilo criados pelos inventores e têm habilidade de fazer uso desses traços de forma pragmática efetiva. Sabem combinar certo número de processos que os inventores criaram e o usam tão bem, ou ainda melhor, que estes têm como tarefa tornar um novo estilo mais amplamente conhecido, absorvido e aceito, o que constitui sua historicidade. Por fim, os imitadores, como o próprio nome já diz, são aqueles que não são capazes de criar e, por isso, são só capazes de imitar. Eles não imitam os inventores, mas os mestres que são mediadores entre inventores e imitadores.

A Restinga é repleta de narradores inventores, ou seja, sujeitos que não querem ver suas histórias e sua história serem apropriadas por imitadores como se lá não existissem pessoas capazes de contar. E se a narrativa precisa de publicação para legitimação, e a publicação exige, por sua vez, um caráter fabular naquilo que é contado (caráter que atribui literariedade à narrativa), os que lá vivem são capazes de narrar histórias com características e figuras de linguagem necessárias para que as mesmas sejam consideradas poéticas e literárias e, como tal, aceitas pelo cânone.

Em termos de discurso, um dos primeiros a discorrer sobre uma definição de autor foi Michel Foucault (1969). Para ele, era necessário localizar, como lugar vazio, os espaços em que se exerce a função autor, as funções livres que seu desaparecimento faz aparecer. O autor não é um nome próprio como os demais, mas exerce um papel em relação ao discurso e funciona para caracterizar uma dada forma de ser do discurso. Ele conclui que a função do autor é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. Santaella (2007, p.74), com base em Foucault, dirá que “a função autor resulta de uma construção, que projeta, sempre em termos mais ou menos psicologizantes, o tratamento dado aos textos, os traços estabelecidos como pertinentes, as continuidades admitidas e as exclusões praticadas. São operações que variam com o tempo e com o discurso”. Assim, é o discurso proferido que determina a autoria. Um determinado

narrador, a partir do momento em que tece opiniões acerca de algo, e passa pelo crivo social, torna-se autor.

A meu ver, tais afirmações fazem sentido, trazendo sempre para a reflexão o corpus de análise, na medida em que na própria Restinga existem discursos constituídos no convívio em comunidade que serão aceitos, dependendo de quem os profere. Todavia, é praticamente indiscutível que as ideias postas em questão advêm de um morador que é autor de sua história de vida, desde o momento em que chegou ao bairro (no caso de remoção) ou mesmo desde que nasceu até o ponto em que determina fazer disso aspecto constitutivo da memória social.

Por outro lado, Barthes, no texto “A morte do autor”, escrito em 1968 e publicado em *O rumor da língua* (1988), reconhece que a figura do autor não é universal. Nas sociedades de tradição oral, por exemplo, “uma narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante”. A figura do autor, ao contrário,

é uma personagem moderna, produzida, sem dúvida, por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. [...] A imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centrada no autor, sua pessoa, sua história, suas paixões (BARTHES, 1988, p. 66)

Ou seja, muitas vezes, narrativas de sujeitos periféricos vêm a público nos livros de autores célebres, por esses carregarem uma autoridade que aqueles não possuem. São autorias produzidas por uma classe socialmente privilegiada, o que pode ser comprovado na ideia de Alberti (2004, p.65) acerca do escritor de ficção. A historiadora, antropóloga e doutora em literatura entende que o escritor de ficção constrói sua obra, utilizando a “linguagem literária” a partir do ato de fingir. Elementos do real são selecionados e combinados com base na tematização do mundo e na transgressão do real; dessa forma, criam outra coisa. No entanto, ele estabelece uma relação com o leitor, capaz de fazê-lo perceber o que é ou não ficcional, enquanto que, para os nossos narradores, muito embora nos seja possível perceber quando existem exageros ou fantasias em suas falas, a partir das quebras no diálogo, ou de uma linguagem rebuscada, não há uma aparente consciência desse jogo de uso de palavras com o intuito de convencer, porque não existe nada que se deva, a priori, comprovar, já que para eles tudo é o que é.

Nesse caso, interessa pensar a questão baseada em Roland Barthes (1971), segundo quem uma narrativa não existe sem um narrador. Além disso, afirma que

ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) – todas as formas míticas do acaso³⁴ ou então possui em comum com outras narrativas uma **estrutura acessível à análise**, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la; pois há um abismo entre a mais complexa aleatória e a mais simples combinatória, e ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito **de unidades e de regras**. (BARTHES, 1971, p.19) (Grifos meus)

Visto que Barthes entende a narrativa desde uma perspectiva linguística, algumas considerações se fazem necessárias. Não se pode, a meu ver, entender a narrativa como uma simples acumulação de acontecimentos, em função de ela ser a representação de momentos irrecuperáveis que, em certa medida, os narradores tentam recuperar, sobretudo no que tange a modalidades narrativas como as da Restinga. Em relação ao sistema implícito de unidades e regras ao qual Barthes se refere, ele é ainda mais implícito nas narrativas aqui analisadas, já que os narradores não fazem parte da academia e, por isso, não se prendem a unidades e regras conscientemente, mas possuem suas próprias quando contam e reorganizam suas vidas e crenças políticas e sociais.

O autor nos traz, ainda, uma ideia bastante importante; ele vê a narrativa como uma hierarquia de instâncias e entende que compreender uma narrativa não é apenas seguir o esvaziamento da história, mas também reconhecer nela estágios, projetar encadeamentos horizontais do fio narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não se restringe a passar de uma palavra a outra, mas também de um nível ao outro. E acrescenta, a respeito dos níveis de descrição da narrativa:

Propõe-se distinguir na obra narrativa três níveis de descrição: o nível das “*funções*” (no sentido que esta palavra tem em Propp e Bremond), no nível das “*ações*” (no sentido que esta palavra tem em Greimas quando ele fala dos personagens como *actantes*) e o nível da “*narração*” (que é, *grosso modo*, o nível do “discurso” em Todorov). (BARTHES, 1971, p. 25-26)

Dos três teóricos citados, vale destacar a perspectiva de Claude Bremond que, ao definir narrativa, acrescentará a sucessão e a integração como essenciais para a narratividade:

Toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação. Onde não há sucessão não há narrativa, mas, por exemplo, descrição (se os objetos do discurso são associados por uma contiguidade espacial), dedução (se eles estão implicados), efusão lírica (se eles evocam metáfora ou metonímia), etc. Onde não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa, mas somente cronologia, enunciação de uma sucessão de fatos não coordenados. Onde enfim não há implicação de interesse humano (onde

³⁴ Existe, bem-entendido, uma «arte» do narrador: é o poder de engendrar narrativas (mensagem) a partir da estrutura (código); esta arte corresponde à noção de **performance** em Chomsky, e esta noção está bem afastada do “gênio” de um autor, concebido romanticamente como segredo individual, dificilmente explicável. Nota do autor, p.19

acontecimentos relacionados não são produzidos nem sofridos por pacientes antropomorfos) não pode haver narrativa, porque é somente por relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em uma série temporal estruturada. (BARTHES, 1971, p.113)

O problema da narrativa foi tratado também por Vladimir Propp (1928/1983) que, analisando os contos de fada russos, lançou os alicerces da atual narratologia. Em seu trabalho, Propp propõe-se a fazer uma morfologia dos contos de fada do final do século XIX (chamados por ele de contos maravilhosos). Como morfologia, o autor entende uma descrição dos contos segundo as suas partes constitutivas e as relações destas entre si e com o conjunto. Analisando e comparando a distribuição dos motivos em diversos contos, Propp descobriu que, muitas vezes, os contos emprestam as mesmas ações a personagens diferentes. Muitas são as situações quando comparamos contos diferentes, que podem ser resumidas em uma mesma ação, na qual o que muda são os nomes e os atributos das personagens, mas não suas funções. Assim, ele propõe um estudo dos contos a partir das funções das personagens. “No estudo do conto, a questão de saber o que fazem as personagens é a única coisa que importa; quem faz qualquer coisa e como o faz são questões acessórias”. (PROPP, 1983, p. 59)

Se Propp pensou no conto tradicional, é possível nos valermos de algumas considerações do autor para entender essa forma de narrar. Nas histórias que escutamos na Restinga, as ações giram em torno da formação do bairro e o que muda é a adaptação feita a cada personagem³⁵. Cada um chegou de uma dada forma à Restinga, com determinadas inquietações e problemas, que os foram unindo em torno de um ideal comum. A nós, visto tratarmos com personagens da vida real, interessa pensar o que cada um faz, como faz e o que os levou a determinada ação.

A professora e pesquisadora Alessandra Flach, em sua tese intitulada *Vozes da memória: o contador de histórias em narrativas orais urbanas*, classifica o morador Beleza como um herói, partindo de um paralelo traçado por Ruth Finnegan (1988), baseada nas ideias de Milton Keynes. Alguns dos destaques feitos por Flach (2012) nos são caros para o entendimento do narrador oral urbano, quais sejam:

Os narradores se colocam como heróis porque são pioneiros, uma vez que enfrentaram as dificuldades de construir uma nova cidade, mudar de residência. (Grifos da autora). No caso da Restinga, há também uma história de formação que se confunde com as histórias de vida de seus moradores. (...) A maneira compulsória como muitos moradores chegaram ao bairro e a constatação de que faltaram recursos são fortes motivos para compartilhar as experiências. No caso de Beleza, isso gerou

³⁵ Entendemos que o conceito de personagem para Propp está atrelado ao conto tradicional, todavia, e dado o fato de que alguns desses moradores podem ser comparados a heróis da vida real, cabe neste momento trazê-los à tona como personagens.

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. (FLACH, 2012, p.98-9) (Grifos da autora)

Os heróis demonstram determinação individual e persistência. Em todas as histórias que apresentam dificuldades a serem superadas, um ponto recorrente é a descrição detalhada das dificuldades. Os pormenores intensificam a imagem do drama, mostrando o tamanho do problema a ser superado. A despeito disso, os heróis enfrentam as barreiras e obtêm êxito. (FLACH, 2012, p.99) (Grifos da autora)

E conclui:

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 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. (FLACH, 2012, p.100) (Grifos da autora)

Os elementos destacados por Flach nos permitem entender também Maragato como um narrador oral urbano, visto que possui esse lado heroico presente no embate travado entre suas angústias e inquietações e a sociedade como um todo. Sua diferença está na maneira pela qual se inscreve: o meio digital e os recursos audiovisuais.

2.3 Do bairro e de suas narrativas: acercando-se da performance

Chegando a este ponto, e tendo em vista que ele constitui um dos conceitos-chave da presente tese, é importante definirmos performance. Dois principais autores nos darão o aporte para entendermos o referido conceito: Paul Zumthor e Richard Bauman.

Paul Zumthor, em sua obra *Introdução à poesia oral*, dedica um capítulo à performance, sua grande questão. E define: “Instância de realização plena, a performance determina todos os outros elementos formais que, com relação a ela, são pouco mais que virtualidades. (...) a performance poética só é compreensível e analisável do ponto de vista de uma fenomenologia da recepção”. (ZUMTHOR, 1997, p. 155)

Assim, o autor assume que, a partir da recepção, torna-se possível compreender e analisar a performance poética. Quanto às convenções, regras e normas que regem a poesia oral, estas abrangem, de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite e seu objetivo a curto prazo. Tratando-se de oralidade, o conjunto de tais termos refere-se a uma função global, que não se saberia decompor em finalidades diversas, concorrentes ou sucessivas. (Idem, *ibidem*, p.156) Importam tanto a circunstância quanto o

público, quem transmite e com que objetivo estarão presentes na poesia oral: ela tem uma função que não é decomposta em diferentes finalidades; na realidade, cada um dos seus elementos estão imbricados nessa poesia, são eles que a formam.

A narração oral é, portanto, poesia, na medida em que é regida pela sua circunstância, pelo público a que está diretamente ligada e pela pessoa que a transmite, a qual tem um objetivo a curto prazo que, na maioria das vezes, é o de convencer o público acerca de determinado fato ter realmente acontecido e da importância para sua formação social, política e identitária, uma vez que as crenças constituem o homem enquanto ser social.

Segundo Zumthor, performance e oralidade caminham juntas, e uma está contida na definição da outra. O autor admite, em sua obra intitulada *A Letra e a Voz*, que o termo *oralidade*, aquém de uma simples transmissão da linguagem poética, implica improvisação. Além disso, diferencia a *tradição* da *transmissão* oral, pois a primeira se situa na duração, enquanto a segunda, no presente da performance. Para ele, existem três tipos de oralidade, correspondentes a três situações de cultura. A oralidade primária e imediata é aquela que não comporta nenhum contato com a escritura; é própria dos iletrados. A mista ocorre quando a influência da escrita permanece externa, parcial e atrasada e, finalmente, a oralidade segunda é aquela que se recompõe com base na escritura, em um meio onde ela tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário.

Por outro lado, na mesma obra, o autor empreende uma das mais importantes constatações acerca do conceito de performance:

no interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa a ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à condição seguinte: *cada uma* das cinco operações que constituem a sua história (a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição) realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por uma inscrição oferecida à percepção visual, seja – mais raramente – por esses dois procedimentos conjuntamente. O número das combinações possíveis se eleva, e a problemática então se diversifica. Quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance. (Idem, *ibidem*)

E é na ação da voz que ocorre, a partir do encontro temporal entre *comunicação* e *recepção*, de a autoridade do poeta ou intérprete ser legitimada. Toda a palavra, toda a ação, todo o pensamento é acompanhado por uma voz, visto que não há arte sem voz.

Zumthor ainda destaca sua preferência pelo termo vocalidade, em detrimento de oralidade. Ele diz:

Vocalidade é a historicidade da voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora de linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos

chamar mais atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizara substância. Essa *phonê* não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar. (Idem, ibidem, p.21)

E o próprio estudo da oralidade como performance, ou dessa vocalidade, emerge na interação social e implica que se deixe de lado o caráter escritocêntrico historicamente concebido. O sujeito, ao proferir um discurso, é dotado de uma vocalidade, proporção que realiza não uma mera emissão vocal, mas a transmissão de elementos perpassados pela linguagem, pelo gesto, pelo corpo, em forma de performance, que recompõe e constrói sentido e história no tempo presente.

Por outro lado, na perspectiva de Richard Bauman (1977), interessa pensar a performance como ação atrelada ao fazer folclórico e ao evento, na perspectiva de uma situação de performance que envolve o *performer*, a forma de arte, a plateia e o cenário – todos básicos para a abordagem de performance que se pretende desenvolver, no caso, todos artísticos. Essa ligação da performance com a arte pode se dar no campo do textual, do gestual ou em ambos.

A teoria crítica contemporânea, por sua vez, afirma que tanto as relações sociais quanto as identidades dos sujeitos são socialmente construídas, têm um caráter instável e mudam (ou podem mudar) constantemente. Nesse sentido, a performance é entendida como o espaço encarregado de dramatizar tais características e revelar as possibilidades de agenciamento dos sujeitos na constituição do mundo social: ela nos permite viabilizar os processos de identidade em suas múltiplas negociações frente ao poder. (VICH e ZAVALA, 2004, p.13)

A performance é, desse modo, um acontecimento social, seja no sentido de uma apresentação teatral que possui um roteiro com início, meio e fim, seja numa conversa que pode ter um roteiro, mas quase que certamente fugirá dele ao passo que é bastante difícil se prever a fala do outro. Ao se falar em regras, menciona-se também a presença ou a ausência de tomada de responsabilidade. Existe uma só pessoa que determina o que deve ser feito ou isso é feito em conjunto? O ouvinte tem responsabilidade sobre aquilo que é dito? Em fatores como os citados residirá a diferença entre comportamento, conduta e performance. Comportamento é ato, conduta é responsabilidade e performance pode ser interpretação, interação, um ato pensado ou impensado, no sentido de que o contador pode estar pautado em poesia ou não para narrar um fato; pode ser letrado ou iletrado, rico ou pobre e, ainda assim, realizar uma performance.

Nessa tentativa de definição de performance, Zumthor (1997) caracteriza dois tipos de texto: o de performance livre e o de performance fixa.

O primeiro, para o autor, varia constantemente no nível conotativo, a tal ponto que ele não jamais será duas vezes o mesmo: sua superfície é comparável à de um lago sob o vento, ou seja, ele está em constante transformação no que tange ao sentido; cada um que conta o faz de acordo com a sua experiência, agregando, assim, valores sociais e políticos. Já o texto de performance fixa tende, para Zumthor, a imobilizar seus reflexos superficiais, a endurecê-los numa carapaça em torno de um antigo depósito, muito precioso, que interessa manter. É o caso de determinadas tradições, como, por exemplo, os franceses se colocarem em sentido para ouvir a *Marseillaise*. Fora do contexto de comemoração nacional, o ato perde completamente o sentido, uma vez que o sentido e a função social do texto estão atrelados à circunstância: se ela for mudada, muda o resto.

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço.

O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação de nosso ser. A escrita também, comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa). A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença. (ZUMTHOR, 1997, p.157)

Enquanto a escrita quer se liberar do tempo e do espaço, o corpo é esse tempo e espaço e utiliza-se da voz para proclamar o ser. O ato performático é a manifestação do corpo a partir do tempo, do espaço e desenvolvido através da voz. A voz poética é aquela que dá coesão e estabilidade ao grupo social, permitindo-lhe sobreviver. Logo, visto que aos intérpretes é dada a função de vagarem no tempo, no espaço e na consciência de si, a voz poética pode ser encontrada em toda parte, desde os discursos mais comuns, sendo, para eles, referência permanente e segura. A voz poética é responsável também por reunir todas as vozes soltas num instante único – o da performance. A difusão oral, a partir da voz, é aquela que colabora para a manutenção de uma memória; por isso, a voz poética é memória.

Isso posto, mais uma quebra se torna aqui necessária, capaz de justificar a performance poética como elemento constitutivo da narrativa. Todo o indivíduo faz parte de uma

determinada comunidade, onde se enuncia em face de quem ele é do que espera de seu lócus enunciativo. Recorro, aqui, às concepções de Mikhail Bakhtin acerca da enunciação, para entender como o sujeito se constitui a partir do momento em que se enuncia e produz narrativa. A relação disso com a Restinga e com as vozes poéticas lá produzidas está, sobretudo, em traços ideológicos³⁶, sem os quais a enunciação não existe. *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929) nos fornece o aporte necessário para uma melhor compreensão das questões em foco. Nessa obra, o autor destaca o fato de que “*a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial*” (p. 99) (Grifo do autor), ou seja, não existem falas inocentes. No momento em que tomamos a palavra, existe uma ideia daquilo que se quer proferir, surgida a partir de um comportamento político formado no ambiente do qual fazemos parte. Além disso, toda a enunciação se produz como resposta a alguma coisa e é construída como tal. No caso da Restinga, os enunciados dos moradores são respostas (ou reivindicações) aos estigmas e às visões negativas sobre o bairro, com as quais eles vêm convivendo desde o momento em que o bairro surgiu, nos anos 1960.

Penso que as narrativas da Restinga possuem tal peculiaridade: em muitos momentos, é possível perceber que os discursos vêm imbricados de referências a instâncias sociais e políticas e também que há, mentalmente, em cada morador, um diálogo consigo mesmo, no qual se questionam: será que minha insurgência tem possibilidade de ser atendida? De que forma devo falar para ser compreendido da maneira que espero? Assim, e sabendo que as afirmações de Bakhtin estão relacionadas ao romance e não aos aspectos da oralidade, acredito na sua aplicabilidade no contexto referido. Isso porque a relação dialógica³⁷ é fator preponderante nos diferentes locais de enunciação. Outro aspecto importante é o fato de que a enunciação bakhtniana³⁸ é produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados;

³⁶ Esses traços ideológicos são pensados na esteira de Foucault (2013), a partir de algumas de suas proposições sobre ideologia. A ideologia é a marca, o estigma dessas condições políticas ou econômicas de existência sobre um sujeito de conhecimento que, de direito, deveria estar aberto à verdade. (...) as condições políticas e econômicas da existência não são um véu ou obstáculo para o sujeito de conhecimento, mas aquilo através do que se formam os sujeitos de conhecimento e, por conseguinte, as relações de verdade. Só pode haver certos tipos de sujeito de conhecimento, certas ordens de verdade, certos domínios de saber a partir de condições políticas que são o solo em que se formam o sujeito, os domínios de saber e as relações com a verdade. (FOUCAULT, 2013, p. 34). Essas condições, para Maragato, estão diretamente relacionadas à Restinga e às verdades do bairro.

³⁷ O autor entende o dialogismo como um processo de interação entre textos que ocorre na polifonia; tanto na escrita, quanto na leitura, o texto não é visto isoladamente, mas sim correlacionado a outros discursos (esses outros discursos que fazem parte da constituição de um determinado texto são conhecidos como polifônicos, por serem interpelados por diferentes vozes) similares e/ou próximos. O dialogismo acontece a partir da noção de recepção/compreensão de uma enunciação, a qual constitui um lugar comum entre o locutor e o locutário.

³⁸ O referido texto vai dar conta, primeiramente, de deixar clara a posição do autor quanto aos conceitos de enunciação e enunciado. Ele não os diferencia, empregando o mesmo termo tanto para o discurso oral quanto

se ela se constitui, primeiramente, em nível subjetivo, precisa, por outro lado, de um interlocutor para se legitimar. Este, por sua vez, não está atrelado a uma só pessoa; pode ser, também, relacionado a um grupo de pessoas ou, como em nosso caso, a uma comunidade.

Portanto, a retomada do artigo “Os gêneros do discurso” torna-se interessante em função de o autor trazer um conceito bastante caro ao propósito desta reflexão: a heterogeneidade dos gêneros do discurso (oral e escrito). Se, para ele, é possível incluir como categoria discursiva as breves réplicas do diálogo do cotidiano, o relato do dia a dia, então, é concebível que um vídeo produzido a partir de relatos dos moradores de uma comunidade periférica seja igualmente um gênero discursivo.

E, desta forma, é possível se entender a performance como a instância de simbolização de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração das múltiplas trocas semânticas na unicidade de uma presença; como um discurso que, no entanto, nos permite várias trocas de significado, diversas interpretações, enfim, como a realização prática das reflexões dialógicas.

Acerca disso, Zumthor ainda completa: por ser ação (e dupla: emissão-recepção), a performance põe em presença atores (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, meios (voz, gesto, mediação).³⁹ Quanto às circunstâncias que formam seu contexto, ele as remete aos parâmetros de tempo e de lugar. Os atores colocados em presença podem ser um emissor e um receptor ou vários, e a performance coloca em jogo os meios, que são a voz, o gesto e a mediação; tem-se na figura do mediador aquele que, utilizando-se da voz e do gesto, trará à tona o ato performático. As circunstâncias dependem dos parâmetros de tempo e lugar.

A performance é duplamente temporalizada, por sua duração própria, e em virtude do momento da duração social em que ela se insere. (...) A relação emocional que se estabelece entre o executante e o público pode não ser menos determinante, provocando toda espécie de dramatização ou de desdobramento do canto: intervenções do poeta no seu próprio jogo, que exigem uma grande destreza, mas engendram uma liberdade. Nem para seu autor nem para seus ouvintes. As performances não mediatizadas são cronometricamente imprevisíveis. Sua duração só obedece, com uma grande aproximação, a uma regra de probabilidade, culturalmente motivada. (ZUMTHOR, 1997, p.158)

para o escrito. Todavia, os estudos de enunciação, a partir, principalmente, de Émile Benveniste, dão conta de diferenciá-los e enfatizar que, em cada artigo publicado pelo autor, existem várias possibilidades de interpretar a “enunciação”.

³⁹ O conceito de mediação para Paul Zumthor não é o mesmo que o de Lev Manovich, entretanto, aqui se faz necessário naquilo que pode exemplificar de que forma a performance se faz presente neste trabalho. Os capítulos III e IV darão conta do conceito de mediador no que tange o narrador urbano-digital e os pesquisadores da Universidade.

Embora se saiba o que se quer ouvir, na maioria das vezes o que se escuta é diferente. O executante intervém naquilo que conta, uma vez que narra a sua verdade, a qual nem sempre é aquela que esperamos ouvir. Ele engendra a liberdade de ser o ator de toda uma comunidade. É impossível prever o que será contado em seus detalhes; é possível apenas que se imagine qual linha de raciocínio o executante irá seguir a partir daquilo que se conhece de sua cultura.

O momento em que tem lugar a performance, prefigurado ao tempo sócio-histórico, não é jamais indiferente, mesmo quando deste se desliga e, mais ou menos, o transcende. Toda performance comporta assim – em si, como fragmento ficticiamente isolado do tempo real – valores próprios, que talvez mudem, se invertam, a cada vez que a mesma canção for cantada: pouco importa, haverá sempre valores, mesmo que sejam de negação. (Idem, *ibidem*, p.158)

O que importa, portanto, são os valores que essa performance carregará, sejam eles negativos ou positivos. Aproveitando a justificativa para nossos narradores, percebemos que um mesmo narrador pode contar a mesma história de várias formas, mas os valores que ele carrega intrinsecamente estarão sempre presentes – invertidos, mudados, mas presentes. Todavia, o que acontece, de um modo geral, nos espaços dos narradores, é a falta de uma política efetiva para a administração da diversidade e da multiplicidade cultural. Essa política efetiva se faz presente aqui como forma de situar a performance produzida na Restinga. E mesmo que tratemos nossos narradores como parceiros e não como depoentes ou entrevistados, as ideias de Luth Niethammer (apud ALBERTI, 2004, p.72) nos parecem carecer de um espaço, à medida que entende o entrevistado, para nós visto como narrador, parceiro, submetido a três condicionantes da narrativa de suas histórias:

Em primeiro lugar ele deve formar **um todo dos diversos acontecimentos**, que seja capaz de **abrigar o ponto culminante de sua história**. Em seguida, para conduzir a atenção do ouvinte para o apogeu da sua história, ele precisa **condensar os demais elementos importantes**. Por último, ele necessita **encaixar em sua narrativa informações que são requisitos para a compreensão da história, as quais ele imagina serem conhecidas por parte de seu interlocutor**. Da combinação dos três condicionantes resulta, para a estética de tais histórias, de um lado, a possibilidade de se visualizar sua unidade de sentido – isto é, o fato de elas serem *citáveis* – e, de outro, a construção de relações complexas a partir de percepções concretas. (apud ALBERTI, 2004, p.72) (Grifos meus)

O ponto culminante na história da Restinga está justamente nos diversos acontecimentos que levaram sua remoção e formação no atual espaço. Acerca dos elementos importantes, é necessário dizer que, na relação com o bairro, os ouvintes não são só os moradores, mas o grupo de pesquisa; aliás, a condensação dos elementos importantes, em muitos momentos, nos parece influenciada muito mais por nós do que pelos seus pares, por sermos os mediadores dos conhecimentos, da produção artística, intelectual e, até mesmo, em alguns casos, da

relação deles com a comunidade. Nosso papel é, entendendo as produções como estéticas, não medir esforços para que elas tenham o merecido reconhecimento, através de publicações, seja em livro, seja em artigos nossos, seja em meio digital, a partir dos materiais por eles produzidos.

A forma como os moradores expressam suas vontades, suas lutas é, certamente, performance, já que, para Richard Bauman (2010), a performance é um modo de comunicação, uma maneira de falar, a essência que reside no pressuposto de responsabilidade de uma audiência para uma exibição de habilidades comunicativas, destacando a forma como a comunicação é feita, acima e além de seu conteúdo referencial. Fundamentalmente, pensar no ato performático como um modo de comunicação falada está ligado à assunção de responsabilidade de uma audiência face a uma exibição de competência comunicativa. Ou seja, na performance não importa somente o que é dito, mas como é dito e que gestos são utilizados para ilustrar o que se está dizendo. Tudo isso é fundamental para a formação de uma narrativa oral.

Outrossim, é como se houvesse uma preocupação do intérprete⁴⁰ em prestar contas a uma audiência acerca da maneira como a comunicação é feita, para além de seu conteúdo referencial. Ele pode ser visto como um mediador do tempo social, das situações políticas que seu lócus vive, e sua identidade é captada no exato momento em que ele profere a primeira palavra; o que o define são, geralmente, as críticas que ele faz às outras identidades sociais opostas à sua, em que medida sua relação com elas é dispersa, incompleta, lateral e quais identidades ele assume, totaliza e magnifica. A sua performance, por outro lado, enquanto ato de expressão, é um dos elementos que tornam a narrativa oral urbana poética. E o autor ainda completa que “a performance, assim, chama a atenção para a conscientização do ato de expressão e dá licença para o público considerar tanto o ato quanto o *performer* com especial intensidade. (BAUMAN, 2010, p.11)

Ainda no tocante à palavra poética e ao intérprete, ambos presentes no ato da performance, novamente buscamos em Zumthor o entendimento dessa (conflituosa) ligação. Diz o autor:

⁴⁰ Na tentativa de definir o intérprete, Paul Zumthor, em *A Letra e a Voz*, diz: "No curso das páginas seguintes, são eles e seus similares que subsumo com o nome *intérpretes*; retenho assim seu último traço comum, pertinente para mim, a saber: que são os portadores da voz poética. Junto-os àqueles que, clérigos ou leigos, praticavam de maneira regular ou ocasional a leitura pública; (...) 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*. (1993, p. 56-7)

A palavra poética vocalmente transmitida dessa forma, reatualizada, reescutada, mais e melhor do que teria podido a escrita, favorece a migração de mitos, de temas narrativos, de formas de linguagem, de estilos, de modas, sobre áreas às vezes imensas, afetando profundamente a sensibilidade e as capacidades inventivas de populações que, de outro modo, nada teria aproximado. (...) Mas nada teria sido transmitido nem recebido, nenhuma transferência se teria eficazmente operado sem a intervenção e a colaboração, sem a contribuição sensorial própria da voz e do corpo. O intérprete (mesmo que simples leitor público) é uma presença. É em face de um auditório concreto, o “elocutor concreto” de que falam os pragmatistas hoje; é o “autor empírico” de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável. (1993, p. 71)

O fato é que esses atos de performance, na Restinga, podem ser vistos como um apelo à criação de uma tradição a partir da palavra poética. Quando o sujeito assume sua responsabilidade na realização de um ato comunicativo, ele está ciente, em grande parte das vezes, de que estará se abrindo para um julgamento. E se na performance existem padrões estéticos intrínsecos ao ato de expressão, pode haver também um apelo à tradição, no momento em que se tomam como referência para o ato de expressão práticas do passado: “Na tradição orientada para as sociedades, um apelo à tradição pode assim tornar-se uma chave para a performance, uma forma de sinalizar a assumpção de responsabilidade para um fazer apropriado a um ato comunicativo”. (BAUMAN, 1984, p. 20)⁴¹

De outro ponto, nesse mesmo texto, Bauman deixará claro seu entendimento de que o evento é termo designador de um segmento culturalmente definido, delimitado no fluxo do comportamento e da experiência que constitui um contexto significativo para a ação. Existem, todavia, eventos para os quais a performance é um critério fundamental; tais performances são componentes necessários para um evento especial, permitindo-lhes contar como uma instância válida da classe. Os elementos mais importantes na estrutura dos eventos da performance são os participantes, os intérpretes e a audiência. Os papéis que cada um desempenha constituem uma importante dimensão da performance dentro das comunidades e, tal como acontece com os eventos, certos papéis farão da performance um atributo definitivo. Segundo Ruth Finnegan (1967, 69-70), “Qualquer um é um contador de histórias em potencial, e isso não exige nenhum treinamento especial para se tornar um”.

Outro dos conceitos com que Bauman (1977) trabalha e que é de extrema relevância para o estudo de performance, é o de emergência. Ele é importante para que se entenda a

⁴¹ Tradução minha.

Original:

In tradition-oriented to societies, and appeal to tradition may thus become a key to performance, a way of signaling the assumption of responsibility for the proper doing of a communicative act.

singularidade da performance em seu contexto particular, a fim de que se perceba o sistema cultural generalizado em uma comunidade.

A qualidade emergente da performance reside na interação entre os recursos de comunicação, as competências individuais e os objetivos dos participantes, no contexto de situações particulares. Consideramos como recursos todos os aspectos do sistema de comunicação à disposição da comunidade e dos seus membros para a realização da performance. Relevantes aqui são as chaves para a performance: gêneros, atos, eventos e regras básicas para a conduta da performance que compõem o sistema estruturado de performances convencionalizadas para a comunidade. Os objetivos dos participantes incluem aqueles intrínsecos à performance – a exibição de competência, o foco de atenção sobre si mesmo como *performer*, a valorização da experiência –, bem como a outros fins desejados para os quais a performance é exercida; estes últimos serão altamente culturais – e especificamente situados.

É inegável que faz parte da essência da performance oferecer aos participantes um acessório especial de experiência, trazendo consigo uma maior intensidade de interação comunicativa que liga o público com o artista de uma forma específica para a performance, como um modo de comunicação. Através de sua performance, o *performer* provoca a atenção participativa na energia de seu público e, na medida em que sua performance é valorizada, ele se permite envolver-se nela. Quando isso acontece, o artista ganha um tanto de prestígio e controle sobre a audiência: prestígio, em função do que foi demonstrado na performance apresentada; controle, porque a determinação do fluxo de interação está em suas mãos.

A consideração do poder inerente à performance de transformar as estruturas sociais abre o caminho para uma série de considerações adicionais, relativas ao papel do artista na sociedade. Talvez haja aqui uma chave para a explicação de uma tendência dos *performers* serem, ao mesmo tempo, admirados e temidos: admirados por sua habilidade artística e poder, e pelo reforço da experiência que proporcionam, e temidos por causa do potencial que representam para subverter e transformar o *status quo*. Os *performers*, ao contarem histórias, fazem uso empírico de recursos de linguagem próprios da narrativa canônica, advinda de sujeitos que, diferentemente dos marginalizados, tiveram grande acesso aos meios culturais e educacionais. Esta pode, certamente, constituir uma forte razão para a associação igualmente persistente entre artistas e marginalidade ou desvio, pois, na qualidade especial emergente da performance e na sua capacidade de mudança, podem ganhar lugar de destaque face à comunidade. Se a mudança é concebida em oposição ao convencionalismo da comunidade em

geral, então, é apropriado que os agentes da mesma sejam colocados longe do centro da convencionalidade, à margem da sociedade. Assim, é possível entendermos que não somente a interação entre os participantes pode transformar a estrutura e o conteúdo da performance, como a performance pode também dar forma e configuração à audiência. Entretanto, neste ponto torna-se importante refletir acerca das razões que se impõem em relação à narrativa oral urbana.

2.4 Das indagações que se impõem: o porquê da narrativa oral urbana

Segundo Ewald e Tettamanzy,

a proposta de examinar a poética das narrativas orais pode ser uma alternativa para um suposto esgotamento do literário em meio a nihilismos, egotismos e irracionalismos pós-modernos. Por um lado, os estudos das ditas “literaturas tradicionais” concentravam-se em comunidades mais ou menos estabelecidas, normalmente em espaços circunscritos – “rústicos”, rurais, não-urbanos –, dando conta de manifestações ancestrais e ancoradas em relação com espaços naturais marcantes. Nesses casos, o anonimato, a ancestralidade, o vínculo comunitário eram imprescindíveis na constituição dos relatos. Por outro lado, nas grandes cidades, as condições da cena enunciativa são consideravelmente diversas. Os vínculos com a paisagem ou com o passado enfraquecem – que tradição é possível imaginar para as metrópoles? Talvez por isso mesmo, surgem outras perspectivas.

As táticas de bricolagem do sujeito que caminha pela cidade originam uma **fala nômade, que incorpora a impureza e a errância em seu discurso: “caminhar é ter falta de lugar”** (CERTEAU, 1994: 183). Esse sujeito desenvolve **astúcias** que lhe permitem **burlar a tradição escriturística** no sentido de formular originais apropriações do espaço e da cultura. Uma das tendências mais evidentes nessa direção é a **escrita que surge das periferias e dos presídios das grandes cidades, por parte de “excluídos” que não querem mais mediadores nem intermediários.** (2009, p. 176) (Grifos meus)

Quando se fala em uma cultura oral ou em uma narrativa oral poética, é possível afirmar que um sistema de performance pode ser organizado por membros de uma comunidade. Na Restinga, ao idealizarem a exposição “A Via Crucis da Restinga em 12 estações”, os moradores organizaram uma forma de trazer à tona a história do bairro e de si próprios, por meio de *banners* e objetos de arte que só podem ser explicados por quem os criou. O conceito propriamente dito de performance não importa tanto quanto a ação performática por eles realizada. Seus contextos de realização podem estar ligados a instituições, à periferia ou, como no nosso caso, aos dois. Entretanto, mais importante que o contexto é o princípio organizador da etnografia da performance: o evento ou cena. É ainda importante, no contexto da fala de Ewald e Tettamanzy, pensar que tais narradores, por muito tempo excluídos e destituídos de voz, não querem mais mediadores, mas sim ter poder para falarem por si

próprios. Se esses grupos periféricos se aliam às instituições, nada mais é do que uma estratégia em busca de visibilidade e aceitação. Os pesquisadores dão, ainda, destaque ao tratamento dado às oralidades, enfatizando que não basta que as tomem com base nos registros que outros fizeram, seja como compiladores de versões orais de narrativas tradicionais, seja como criadores de literatura publicados e, como tal, submetidos à lógica do mercado editorial e do livro impresso. Para os teóricos,

É preciso praticar a errância e optar por uma longa e vertiginosa experiência de campo. Da atitude de escuta paciente, sem metodologias restritivas, constrói-se uma relação com narradores de espaços urbanos, em seus lugares de convivência (privada ou social), da qual resultam suas performances. Importa analisar a qualidade dessa poética da voz, indissociável das suas condições de produção e recepção. Importa ainda operar numa lógica de disseminação dessas criações, oportunizada em redes na comunidade ou em espaços virtuais, para que os autores compartilhem suas histórias com seus próximos. (Idem, p. 177)

Ou seja, não se parte de uma entrevista dirigida, com métodos inspirados na história oral, nem mesmo se tem um roteiro aberto. O que queremos é essa “conversa cotidiana desestruturada e des-hierarquizada (...) mas que vem permeada de intenções, de códigos prévios, de conhecimento preliminar de um suposto objetivo com as conversas que mantemos (Idem, ibidem)”. E, essas narrativas orais são, na maioria das vezes, propostas pelo sujeito-receptor. Por isso e com base nos autores, qualquer sujeito pesquisador que estude a produção oral será um receptor e definirá, ele também, o todo do enunciado narrativo. Sob a perspectiva dialógica de Bakhtin ter um destinatário, dirigir-se a alguém, é uma particularidade constitutiva do enunciado, sem a qual não há, e não poderia haver, enunciado”. (1992, p. 325). Na condição de integrante desse grupo de pesquisa desde 2009, concordo com Ewald e Tettamanzy acerca do fato de que a orientação do discurso ajustado ao receptor justifica nossa ênfase ao papel da recepção no que tange à produção das narrativas.

Ruth Finnegan (1970, p.331 apud BABCOCK, 1977, p.63) partirá do pressuposto do "mito da narrativa primitiva", enfatizando que as tais "outras" narrativas são fundamentalmente diferentes do nosso “querido” cânone e, portanto, podem e devem ser analisadas por critérios diferentes daqueles que se aplicam à narrativa literária. A dicotomia é perpetuada pelo fato de que os estudantes dos "folclores" ou das "primitivas" tradições literárias têm insistido em chamar seu assunto por outro nome, como folclore ou arte verbal. No entanto, na narrativa oral é diferente; o que a torna singular – a sua qualidade oral – muitas vezes não é considerado seriamente. O resultado infeliz desse viés para os estudos da

narrativa popular "tem sido frequentemente desvalorizar os aspectos literários [e qualidades estéticas] ou mesmo explicá-los de forma distanciada". (FINNEGAN,1970, p. 317).

Barbara Babcock (1977) destaca que, no âmbito dos estudos da narrativa popular, a maioria tem se preocupado com um elemento da narrativa que Émile Benveniste chama "história", a história de acontecimentos do passado, às custas de seu "discurso", além dos aspectos da narrativa e performance narrativa que dizem respeito ao processo de comunicação, com a relação entre falante e ouvinte (BENVENISTE,1966, p.237-50). Ou, nos termos de Roman Jakobson, que tendem a se concentrar no "evento narrado" e negligenciar o "evento de fala" em que o primeiro é apresentado (JAKOBSON,1957, p.492-3). Quando baseamos nosso estudo da narrativa no texto editado (ou em textos compostos), na história ou no evento narrado, não só eliminamos a textura e o contexto, como nos limitamos a um modo muito particular da linguagem, definido por um número de exclusões e restritivas condições, tais como a negação do tempo presente, primeira pessoa, etc". (GENETTE, 1966, p.162) Criamos, assim, uma situação de falsa narrativa e ideal para a narração de eventos passados, já que nunca existe um discurso sem mistura, que é o nosso modo "natural" de falar e que inevitavelmente estrutura o que é o narrador. A narração é da comunicação, e "toda comunicação tem um conteúdo e um aspecto tal qual a relação depois classifica-o primeiro, sendo, portanto, uma metacomunicação". Babcock define metacomunicação na performance narrativa como:

qualquer elemento de comunicação que chama a atenção para o evento de fala como uma grande performance e da relação que obtém entre o narrador e seu público no que diz respeito a mensagem da narrativa. Ao focar a nossa atenção sobre o ato ou processo de comunicação, tais dispositivos nos levam longe e depois voltam para a mensagem através do fornecimento de uma "estrutura", um contexto interpretativo ou ponto de vista alternativo dentro do qual o conteúdo da história deve ser entendido e julgado. (BABCOCK, 1977, p. 66)

Ainda tomando como base as ideias da autora em destaque, ela traz um conceito de extrema riqueza: o de metanarrativa/metanarração. Sugere o termo para se referir especificamente à performance narrativa e do discurso, e também àqueles dispositivos que remetem ao narrador, à narração e à narrativa tanto como mensagem quanto como código. A metanarração, então, pode-se dizer que combina tais formas de comentário próprio que Bateson distinguiu como metacomunicativas e metalinguísticas. Metacomunicativas significa que "o sujeito do discurso é a relação entre os falantes" e "metalinguístico" que o sujeito do discurso é a língua". (1977, p.66-7)

Ao passo que pode se referir à configuração da performance, à performance em si e ao gênero a que pertence, e/ou ao artista e ao seu público, um comentário metanarracional pode remeter a qualquer um dos elementos constitutivos da fala e de eventos, sejam eles metacomunicativos ou metalinguísticos, ou ambos. Mais especificamente, metanarração geralmente envolve uma ênfase combinada entre o que Jakobson descreve como uma função metalinguística e uma função fática, enfocando o meio de comunicação, o canal e a função poética, o "set para a mensagem" ou a atenção para a mensagem em seu benefício próprio, dado que o sujeito do discurso é a própria narrativa e os elementos pelos quais se constitui e são comunicados. Ou seja, se existe um "erro" no que tange aos estudos canônicos, ele está na imposição de suas próprias convenções literárias na narrativa popular, assumindo que as mesmas não possuem estética. Antes disso, seria necessário, primeiramente, que analisássemos as formas como as histórias mostram, tanto implícita quanto explicitamente, que suas convenções e padrões de julgamento são estéticos.

Por fim, pensando na perspectiva da estrutura externa da metanarrativa, esta pode ser agravada por vários meios de incorporação narrativa: contos colocados dentro de contos dentro de contos... A abertura e o fechamento de fórmulas pode se tornar uma narrativa, um "quadro-histórico" (muitas vezes relacionados na primeira pessoa), que comenta sobre a história "real", relacionada dentro dele. O conto em quadros e a narrativa de incorporação são a essência da metanarração, pois é a narração de uma narração que chama a atenção para o ato de narrar em si. (TODOROV, 1971b, p.85).

E se nos resta alguma dúvida de que a produção da Restinga é narrativo-literária, valemo-nos novamente das ideias de Zumthor (1993) para afirmar que os textos móveis são os menos formalizados, quase necessariamente narrativos. O que o canône exige, mais do que uma formalização, é uma presença de figuras de linguagem, de modos de escritura que não os únicos capazes de delimitar um texto como poético.

Barbara Myerhoff, com base em Clifford Geertz, entende que

Um dos modos mais constantes, **porém ilusórios**, no qual as pessoas entendem a si próprias é mostrando-se a si mesmas através de múltiplas formas: **contando histórias para elas mesmas**; dramatizando reivindicações em rituais e outras encenações coletivas; interpretando verdades visíveis, reais e desejadas sobre si mesmas e a significância de sua existência em produções imaginativas e performáticas. (1986, p. 261) (Grifos meus)

Na Restinga, a cada narrativa encenada, uma nova perspectiva se abre. No momento em que as histórias são narradas para nós, pesquisadores, ou para a comunidade, na ocasião das exposições, existem ideais que precisam ser explicitados, argumentos de toda uma vida que

urgem estar ao alcance daqueles que moram no bairro e/ou por ele se interessam. Realidade e ficção se misturam; as narrativas de dor e de sofrimento são envoltas por um desejo, por vezes utópico, de um bairro melhor. E a utopia aqui não significa que não seja possível a mudança; muito pelo contrário, acreditamos demais nela, mas o modo como os moradores querem que ela seja alcançada, este sim é utópico. É como se, cansados de esperar uma vida toda, eles quisessem que todos os seus desejos fossem realizados no presente. Ainda no que tange à questão do mito, ele nos é bastante importante, não só na perspectiva da narrativa oral tradicional, mas também quanto às narrativas hipertextuais. O ciberespaço, de acordo com a maneira como vem se desenhando, pode ser visto como um espaço do mito e da memória coletiva (SANTAELLA, 2007).

Dessa forma, entender as histórias da Restinga como narrativas orais têm sentido a partir do próprio conceito de oralidade como performance. Para Vich e Zavala (2004), a oralidade não é só um texto; é um evento de que se participa, uma *performance*, uma prática, uma experiência que se realiza, situada sempre em contextos sociais específicos e produtora de um circuito comunicativo onde múltiplos determinantes se dispõem a constituí-la.

Ruth Finnegan (1998), por sua vez, trata a narrativa como história relacionada à ordem pela qual vivemos nossas vidas. Narrar é uma forma de organizar e manter viva a experiência. O fato é que o hábito dos narradores é o de contar suas histórias, que serão comparadas com algumas outras, aceitas ou rejeitadas e colocadas em contexto. Quanto a isso, não existem inquietações, mas sim a interação sobre em que medida elas podem ou não ser consideradas poéticas. Existe um cânone que determina o que deve ou não ser considerado válido e, para que essas histórias contadas tenham validade, elas precisam ser descritas por alguém autorizado para tanto. Esse colocar em contexto é o que está em xeque, a partir do momento em que existem convenções de gênero, estilo, distribuição e recepção que irão reger as histórias contadas. Se o sujeito é conhecido por sua história de vida, por aquilo que ele conta, e se existe uma organização de ideias que dá ao indivíduo, no momento em que narra, um invólucro mítico, por que tal narrativa não é vista como válida?

Nesse ponto, penso que algumas outras questões emergem, e a principal de todas e que me levará a responder as demais é: mas o que é esta narrativa?

Finnegan, ao tratá-la como história, coloca o seguinte:

história' não é um conceito técnico, mas uma palavra familiar e prontamente usada todos os dias no discurso, um entendimento compartilhado que se desenha. É tão centrada na linguagem cotidiana, como carrega uma riqueza de significados e suposições implícitas. (...) Tomo história como sendo

essencialmente uma apresentação de eventos e experiências, onde o que é *dito* é tipicamente pensando na forma falada ou escrita. (1998, p. 9)

Existe um pensamento prévio que recupera toda a experiência. O ato de contar a história será transposto, em geral, nas formas falada ou escrita. Na falada ou, a meu ver, no ato performático, cada descrição da experiência é única. A cada dia que contamos algo, estamos trazendo à tona nossa experiência e nossas vivências. Ao lidarmos com narradores subalternos, percebemos a necessidade de valorização de uma história por tanto tempo silenciada; trata-se de experiências de vida que jamais foram vistas como tal e precisam de legitimação.

Interessante, ainda, no pensamento de Finnegan, é a categorização que ela propõe acerca das propriedades da história, que são:

primeiro, uma estrutura temporal ou sequencial; segundo, algum elemento de explanação ou coerência; terceiro, algum potencial de generalização – algo do universal no particular; e finalmente a existência de convenções genéricas reconhecidas, variando de acordo com os diferentes tipos de histórias contadas e contadores, os quais relatam o estrutura esperado, protagonistas e a forma de performance/circulação. (Idem, ibidem)

O primeiro ponto a ser depreendido das afirmações da autora é o fato de a história ter como característica um estrutura temporal ou sequencial. Se isso é condição de existência para uma história/narrativa tradicional, vai ser justamente o caráter de não sequencialidade a principal característica da narrativa digital.⁴² Importante também pensar nas convenções genéricas reconhecidas. No caso da Restinga, cada narrativa, cada narrador é particular e tem uma forma de se colocar no mundo e na narração. Inegável é a existência, na mente desses narradores, de um horizonte de expectativa – eles pensam naquilo que nós, interventores, esperamos ouvir para compor suas histórias de vida. É notável, também, a preocupação acerca da forma pela qual essas histórias irão circular e ser entendidas: que pontos foram escolhidos para a construção dos vídeos? De que forma eles serão vistos no hipertexto⁴³? Que caracteres de suas identidades serão explorados? Que eventos narrados serão selecionados?

⁴² A leitura, quando se pensa em ambiente virtual, não tem uma sequencialidade, a partir do momento em que cada um define por onde começar; todavia, veremos no Capítulo 3 desta tese que um ambiente virtual, por mais que não se pretenda como tal, é de caráter hierárquico, se pensarmos nas questões informáticas (de programação etc).

⁴³ Para termos uma ideia inicial do sentido do hipertexto nesta tese podemos recorrer às ideias de Jay David Bolter, em sua obra *Writing Space*. O estudioso afirma que o termo “hipertexto” foi cunhado no início dos anos 60 por Ted Nelson. E acrescenta:

Ao trabalhar com computadores de grande porte, Nelson tinha começado a apreciar **a capacidade das máquinas de criarem e gerirem redes textuais para todos os tipos de escrita**. “Literatura”, ele escreve, “é um sistema contínuo de interconexão de documentos”. Por literatura ele não se referia apenas à

Sabendo que a performance está diretamente relacionada aos eventos narrados e aos eventos narrativos, ao menos no que diz respeito ao que se entende, na presente tese, como narrativa, é importante destacar a perspectiva de Luciana Hartmann, segundo a qual,

A performance torna-se, portanto, não apenas mais um objeto de pesquisa, mas “o” objeto de pesquisa privilegiado para dar conta do universo multifacetado, fragmentado, processual e dialógico da cultura. Esse conceito, entretanto, como vimos, se salienta por possuir usos e conotações bastante diferenciadas. Em minha pesquisa, trabalho sob duas perspectivas: por um lado, da performance como desempenho, que pressupõe o envolvimento integral do contador no ato de narrar, seu desempenho vocal e corporal, ainda que a sua ênfase esteja no conteúdo, ou seja, no “evento narrado” (como ocorre nas narrativas pessoais); por outro lado, da performance como espetáculo, que envolve maior elaboração estética, lida com a linguagem poética, exige a presença de uma audiência caracterizada como tal, tem início e fim bem definidos, ou seja, prioriza o “evento narrativo”. (2005, p.135)

Ora, a cada evento narrado na Restinga se percebe essa performance como desempenho forte, sobretudo, na fala gesticulada de Beleza, que dá força ao que quer enfatizar. Já o evento narrativo é algo que vemos bastante presente no momento das exposições, quando nossos contadores, frente a uma audiência, rebuscam a linguagem, procurando mostrar que à parte qualquer diploma, eles possuem sim conhecimentos e capacidade de trazê-los à tona. Pensando em Maragato, seu evento narrado é representado a cada novo curso que ele ministra nas escolas. Ao ensinar, por exemplo, as crianças a criarem histórias em quadrinhos na internet e justificar que se trata de uma forma de incentivo à leitura, seu palco é a sala de aula,

humanística, mas também a escrita científica e técnica: qualquer grupo de textos num assunto bem definido. **A literatura é um sistema de escritas interconectadas.** Não devemos pensar nela como a nossa definição, mas como um fato descoberto. (Conklin, 1987, pp.22-23, ver também Nelson, 1974; Nelson, 1984, p.2/7). Na realidade, este “fato” foi descoberto independente do computador e muitos antes dele, mas a máquina fornece a Nelson a tecnologia que ele acreditava ser necessária para realizar a escrita como uma rede. (...) **o hipertexto consiste em tópicos e suas conexões, onde os tópicos podem ser parágrafos, sentenças, palavras individuais, ou ainda gráficos digitalizados e segmentos de vídeo.** O hipertexto é como um livro impresso onde o autor atacou com uma tesoura e é cortou em tamanhos verbais convenientes. A diferença é que o hipertexto eletrônico não se dissolve simplesmente em uma pilha desordenada, porque **o autor também define um esquema de conexões eletrônicas para indicar as relações entre os deslizamentos.** (BOLTER, 2011, p.34-5, grifos nossos, tradução nossa, original v.f apêndice A).

Essa citação de Bolter vem aqui apenas para ser uma primeira justificativa do caráter literário da produção de Maragato, na medida em que seus documentos contidos em seus *blogs* ou em nosso *site* podem ser considerados como interconectados e, sendo a literatura esse sistema de escritas que se interligam, sua produção pode assim ser categorizada. Iremos nos ater a isso no terceiro capítulo; no entanto, é importante que o leitor desta tese saiba em que sentido se pretende trabalhar as questões de hipertexto e literatura e a linha de raciocínio a ser percorrida – que entende o hipertexto como tópicos e conexões, e em que esses tópicos podem ser segmentos de vídeo, sentenças – para se chegar ao narrador oral urbano-digital.

seu papel é o de protagonista: o professor. É a visão da arte verbal como aquela que organiza socialmente a linguagem.

Refletindo ainda sobre as questões de narrativa oral e evento narrativo e narrado, é importante recorrer a Richard Bauman e sua afirmação de que

A narrativa oral fornece um foco especialmente rico para a investigação da relação entre literatura oral e da vida social, porque parte da natureza especial da narrativa de ser duplamente ancorada nos eventos humanos. Ou seja, as narrativas são introduzidas tanto para os eventos em que são contadas quanto aos eventos contados, para eventos narrativos e eventos narrados. (1986, p. 2)

Ou seja, essa narrativa transposta para os livros, se pensarmos numa perspectiva canônica de uma literatura oral, advém da vida social, de eventos acontecidos no seio de uma sociedade.

Carlos Lopes (2008), em artigo intitulado “Lendas urbanas: narrativas entre o acontecimento e a estrutura,”⁴⁴ apoia-se em H. White, para entender uma história específica como reflexo dos eventos “tais como ocorreram”, ao mesmo tempo em que ela se inscreve em um modelo conceitual, um sistema genérico, com o qual se devem codificar os elementos a partir de uma estrutura reconhecível. Essa estrutura é o que conhecemos por cânone e só é mobilizada em função do elemento performático da linguagem, isto é, por instâncias de enunciação determinadas nas quais os relatos e as narrativas se materializam. Sempre com a relação entre narrativa e discurso histórico em mente, White afirma:

Um relato narrativo é sempre um relato figurativo, uma alegoria. Desconsiderar esse elemento figurativo na análise da narrativa é ignorar não apenas seu aspecto alegórico, mas também a performance na linguagem por meio da qual uma crônica de eventos é transformada em narrativa. (1987, p. 48)

O narrador utiliza da alegoria para materializar uma série de mensagens que deseja transmitir. A narrativa não é uma representação pura, mas carregada de intenções – no caso da Restinga, intenções sociais e políticas – que ganha força na performance. Da união alegoria-performance, nascem uma série de eventos que, em sua junção, formam o que conhecemos como narrativa.

Acerca da questão do cânone, Lopes refere Bruner, para afirmar que:

num modo de vida culturalmente adaptado como o das nossas sociedades, precisamos de significados e conceitos que sejam partilhados no domínio público. Por mais ambíguo ou polissêmico que nos possa parecer um discurso, é preciso que este seja negociado na esfera pública para que se possa interpretá-lo dentro de um

⁴⁴ Eutonimia. Revista Online de Literatura e Linguística. Ano I - Volume 2 - Dezembro/2008

determinado padrão cultural, uma estrutura reconhecível, pré-construída. Como aponta o autor, a psicologia popular – a do senso comum, anti-mentalista – é investida de uma canonicidade que põe em relevo o caráter usual e previsível da experiência humana. Quando uma determinada forma de discurso parece se encaixar facilmente dentro de uma esfera de previsibilidade – caso, por exemplo, dos clichês, lugares-comuns, ou narrativas ficcionais altamente padronizadas –, tal estrutura se nos apresenta como naturalizada, quase tácita, diante de mais uma instância que reforça suas normas. (2008, p. 323)

Considerar narrativas como as contadas na Restinga reconhecidas em seu potencial de estudos sustenta-se no fato de seu discurso vir de discussões na esfera pública, interpretadas a partir de um certo padrão cultural. O próprio caráter usual e previsível da experiência humana, presente nas histórias narradas, é fator fundamental no estabelecimento de uma canonicidade narrativa.

Para Maria Del Rosário Alban (apud ALMEIDA & QUEIROZ, 2004, p.142),

o suporte físico do papel tem contribuído para a “permanência da voz” como gosta de dizer o medievalista Paul Zumthor, mas, por outro lado, nem a representação escrita nem a icônica conseguem aprisionar a voz. Ao contrário, renovam-na continuamente, emprestam-lhe novas cores, novas perspectivas, abrem-lhe novos caminhos, que cada contador/cantador sabe traçar com sua percepção de co-autor dessa produção oral.

Quero aqui pensar a narrativa como um lugar de permanência da voz, mas – me permitindo a ousadia de ir além de Zumthor – um lugar híbrido e composto de sujeitos que são, por natureza, híbridos. Falar de narrativa, no caso deste trabalho, é pensar em indivíduos cujas experiências vêm desse ir e vir, das angústias, das vivências, dos traumas e de uma vontade incomensurável de desconstrução. Eles querem se desconstruir a partir de uma mudança de perspectiva de seu bairro. E, seguindo nessa ideia do desconstrutivismo, se aplicada ao texto, ele é considerado, para Santaella (2007 apud BIRCH 1994, s.p) como um lugar “para a produção de significados de um modo interativo e dinâmico, que envolve o leitor em determinações sociais, culturais e institucionais e em uma multiplicidade de interpretações possíveis e análises baseadas em diferentes formações de leitura para diferentes propósitos críticos”. A autora ainda completa que

a análise de um texto é também a análise das interações entre várias posições subjetivas e das intertextualidades e histórias a que essas posições se filiam. Disso resulta uma visão do texto como bricolagem, múltiplos fragmentos que se suturam a realidades sociais e culturais por vários meios institucionais e culturais (Idem, p. 60)

Assim, entendemos a narrativa como história e relacionada à ordem pela qual vivemos nossas vidas. Narrar é uma forma de organizar e manter viva a experiência. O fato é que o

hábito dos narradores é o de contar suas histórias, as quais serão comparadas com alguma outra, aceitas ou rejeitadas e colocadas em contexto. Quanto a isso, não existem inquietações, mas sim quanto a elas poderem ou não ser consideradas poéticas. Existe um cânone que determina o que deve ou não ser considerado válido e, para que essas histórias contadas tenham validade, elas precisam ser reconhecidas por alguém autorizado para tanto. O colocar em contexto é o que está em xeque, a partir do momento em que existem convenções de gênero, estilo, distribuição e recepção, as quais irão reger as histórias contadas.

III – Das Materialidades da Literatura: a hiperficção literária nas narrativas orais urbano-digitais

MANIFESTO
É preciso sugar da arte
um novo tipo de artista: o artista cidadão.
Aquele que através da sua arte
não revoluciona o mundo,
mas também não compactua com a mediocridade
que imbeciliza um povo desprovido
de oportunidades.
Um artista a serviço da comunidade,
da cidade ou de um país.
Que armado da verdade, por si só,
exercita a revolução.
(Sergio Vaz)

Pensar em literatura nos remete, em geral, ao registro textual, grafado em obras literárias canônicas. Assim, ao longo desta tese, percorri muito mais o conceito de narrativa oral, de uma oralidade inscrita em um ambiente literário hipertextual, do que propriamente o de uma literatura oral. Todavia, e com base na experiência por mim vivida durante os quatro meses no programa de Materialidades da Literatura, da Universidade de Coimbra, percebi, primeiramente, que justificar a narrativa oral urbano-digital a partir do conceito de poética não se sustentava. Em segundo que, com o suporte das teorias de hipertexto, é possível se falar em linguagem audiovisual, em internet, em imagens variadas, em pintura e gravura a partir da inscrição de todas essas manifestações artísticas num *site* da internet, sem perder de vista o conceito de objeto literário, independentemente de quem produziu⁴⁵. Manuel Portela, na Introdução do volume 2 da *Revista de Estudos Literários*, afirma:

No caso particular da literatura, as transformações nos processos de escrita e leitura põem em causa a própria noção de materialidade literária, desafiando a nossa percepção de práticas, géneros e formas. O estudo da literatura digital – entendida como o conjunto de formas concebidas, realizadas e lidas em meio digital e dependentes do processo de código digital – constitui hoje um campo estabelecido dos estudos literários, com expressão institucional em disciplinas, cursos, teses, projetos de investigação, colóquios, publicações periódicas e livros⁴⁶. Para além dos

⁴⁵ Ter-se um *site* literário, independentemente de quem o produziu, dá conta daquilo que temos na Restinga e será melhor explicado ao longo do capítulo. Se aqui falamos de forma geral, sem citar diretamente o *site* “A Vida Reinventada”, é porque esperamos ter, em nossa produção, um modelo para várias outras páginas internet, desenvolvidas nos mesmos moldes e com objetivos semelhantes – o reconhecimento das vozes da periferia.

⁴⁶ O professor Portela fala isso com toda propriedade, por ter colaborado com a instauração do curso de Doutorado em «Estudos Avançados em Materialidades da Literatura» (<http://matlit.wordpress.com/>), criado

problemas de categorização e de método decorrentes da natureza híbrida e multimodal das obras digitais, coloca-se em especial relevância a questão do acesso e preservação dessas obras. (PORTELA, 2012, p.10)

A expressão "Materialidades da Literatura" quer, assim, designar a gama de possibilidades de explanação do literário, sem reduzi-la à mídia impressa.

Desse modo, uma das aberturas para as quais a referida materialidade pode levar é uma narrativa oral que se manifeste no ciberespaço (ou espaço virtual da internet)⁴⁷ e não perca o caráter que lhe é peculiar, ou seja, o de uma narrativa urbano-digital. O que seria tal narrativa? Quem a produz? Quem a acessa? É um sujeito letrado? Iltrado? Acadêmico? De que forma o faz? Quais categorias dos novos *media* estão imbricadas nesse ato narrativo? E quais os efeitos das narrativas produzidas com o suporte dos novos *media*, aqui designadas narrativas orais urbano-digitais, na academia e na sociedade como um todo? Tentemos fazer um percurso que possa nos levar às respostas às questões levantadas.⁴⁸

3.1 Refletindo os *media* no contexto narrativo

Para começar a pensar sobre os *media*, é trazida à discussão a perspectiva de Nick Couldry, qual seja:

Media⁴⁹, como termo, é ambíguo. 'Media' refere-se à instituições e infraestruturas que produzem e distribuem conteúdos particulares em formas mais ou menos fixas e que trazem consigo seus contextos, mas a 'media' é também seu conteúdo próprio. De qualquer forma, o termo liga-se, fundamentalmente, às dimensões institucionais da comunicação, seja como

pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e acreditado em maio de 2010. A primeira edição do Programa teve início em 2010-2011 e a coordenação é do referido professor.

⁴⁷ Para Lucia Santaella, ciberespaço refere-se a todo e qualquer espaço informacional multidimensional que, dependente da interação do usuário, permite a este o acesso, a manipulação, a transformação e o intercâmbio de seus fluxos codificados de informação. Assim sendo, o ciberespaço é o espaço que se abre quando o usuário conecta-se à rede. Por isso mesmo, esse espaço também inclui os usuários dos aparelhos sem fio, na medida em que esses aparelhos permitem a conexão e a troca de informações. Conclusão: ciberespaço é um espaço feito de circuitos informacionais navegáveis. Um mundo virtual da comunicação informática, um universo etéreo que se expande indefinidamente mais além da tela, por menor que esta seja, podendo caber até mesmo na palma da nossa mão. (SANTAELLA, 2004, p.45-6)

O ciberespaço é, portanto, o espaço de inscrição do narrador urbano-digital; é onde ele se legitimará a partir de uma série de produções hipermídia. A diferença entre hipertexto e hipermídia será explorada ainda neste capítulo.

⁴⁸ Estou consciente de que este capítulo fugirá ao paralelismo linguístico exigido em trabalhos acadêmicos e o faço propositalmente. Sendo ele a tese propriamente dita, é natural que seja mais extenso na medida em que estabelecerei, aqui, o conceito de narrativa/narrador urbano-digital.

⁴⁹ Opto por não usar, ao longo desta tese, a tradução mídias. Primeiro por remeter a objetos como CDs, DVDs etc e, segundo, visto que, nesses estudos, ser do senso comum a manutenção do termo *media* para dar conta dos estudos hipertextuais, de narrativas em vídeo, áudio etc.

infraestrutura ou conteúdo, produção ou circulação. A media digital compreende apenas a última fase das contribuições da media para a modernidade, mas a mais complexa de todas, a complexidade ilustrada pela natureza da internet como rede das redes que conecta todos os tipos de comunicação de pessoa-a-pessoa a grupos de pessoas em um espaço maior de comunicação. A media tornou-se flexível e interconectada o suficiente a ponto de fazer do ambiente media o nosso único ponto de partida, sem considerar nenhuma media em particular. (COULDRY,2012, p.2) ⁵⁰

Media é, portanto, um termo mais amplo. Sua manifestação acontece a partir da linguagem hipertextual, de dispositivos hiper­mídia⁵¹, capazes de facilitar a produção e a circulação de conhecimento. Todas as ferramentas que auxiliam na estruturação de um ambiente virtual e na organização do seu conteúdo farão parte dos *media*. E, nesse sentido, é interessante refletir sobre a própria perspectiva de Couldry acerca da definição e/ou compreensão da internet. Na continuação do que citamos anteriormente, ele destaca:

A internet é um espaço institucionalmente sustentado de interação e armazenamento de informação, desenvolvido desde os anos de 1960. A internet somente tornou-se um fenômeno cotidiano através do protocolo World Wide Web⁵² que ligou os documentos hipertexto dentro de um sistema que foi concebido primeiro por Tim Berners-Lee em 1989, e lançado em 1991, mas que só começou a ser utilizado diariamente em 1993-4. A propriedade fundamental da internet é uma arquitetura ponto-a-ponto apropriadamente resumida por Clay Shirky: ‘a internet é apenas um conjunto de acordos sobre como mover dados entre dois pontos, ou seja, qualquer dois pontos no espaço de *informações*. Com o advento do acesso móvel à internet, aqueles pontos podem ser acessíveis pelos atores sociais em qualquer lugar num espaço *físico* (grifo do autor). As consequências da internet para a teoria social são, portanto, radicais. As conexões online mudam o espaço da ação social, uma vez que são interativas, baseiam-se em relatórios de interações em algum lugar e as disponibilizam para mais interações. Deste modo, a internet cria uma *reserva* infinita eficaz para a ação humana, cuja existência modifica as possibilidades de organização social em todo o espaço. Ações em qualquer site podem ligar-se prospectivamente às ações em algum lugar, desenhando, por sua vez, ações comprometidas em algum outro lugar; e todas essas conexões são abertas a comentários e novas conexões de outros pontos do espaço. (idem, p.2-3, os grifos em itálico são do autor (Idem, p.2-3) (Grifos do autor)⁵³

⁵⁰ Tradução minha. Original V.f Apêndice B.

Esta e muitas das citações deste capítulo são de obras escritas originalmente em língua inglesa. Sendo assim, as notas originais ficarão disponíveis no Apêndice, sendo assim referidas: número da nota e a respectiva citação em língua original. Trechos menores de outros capítulos terão seu original colocado em nota de rodapé.

⁵¹ Para uma definição de hiper­mídia em contraponto ao hipertexto, ver página 104.

⁵² O protocolo World Wide Web surgiu em 1989 como um integrador de informações, dentro do qual a grande maioria das informações disponíveis na internet pode ser acessada de forma simples e consistente em diferentes plataformas. A forma padrão das informações do WWW é o hipertexto, o que permite a interligação entre diferentes documentos, possivelmente localizados em diferentes servidores, em diferentes partes do mundo. O hipertexto é codificado com a linguagem HTML (*Hypertext Markup Language*), que possui um conjunto de marcas de codificação que são interpretadas pelos clientes WWW (que são os *browsers*, como o Google Chrome), em diferentes plataformas. Disponível em: <http://penta.ufrgs.br/pesquisa/joice/cap3.html> Acesso em 26 fevereiro 2013. Acerca do hipertexto, exploremos o conceito em separado ao longo deste capítulo.

⁵³ Tradução minha. Original V.f Apêndice C

O advento da internet foi, assim, um modificador para os atores sociais, por ter criado um grande espaço de intervenção, interlocução e criação. Criar, inventar já não é mais privilégio de (tão) poucos e pode ser feito nesse espaço democrático de fala e escrita⁵⁴.

Os anos de 1960, conforme destaca Couldry, são de suma importância para o surgimento dessa literatura produzida em ambiente digital. Janet H. Murray destaca que

Na década de 60, houve um progresso vertiginoso para os engenheiros de computação, período no qual a própria área de atuação foi definida, separada da engenharia elétrica e da matemática, com seus próprios programas de graduação avançados. Era o tempo em que Licklider (05) e outros propunham a Internet, em que Weizenbaum (24) inadvertidamente inventou o primeiro personagem crível baseado em computador, quando Nelson cunhou a palavra “hipertexto” e começou sua busca incansável para que ela fosse incorporada. (2003, p.5)⁵⁵

Como veremos na sequência, a busca de Theodor Nelson assemelha-se em algo à nossa, já que ele almejava uma incorporação mais efetiva da palavra “hipertexto”, não apenas em termos teóricos, mas em questão de aplicabilidade. O que a presente tese quer é a incorporação das narrativas urbano-digitais ao campo literário, entendendo que elas possuem toda a capacidade de serem consideradas como tal.

Lev Manovich⁵⁶, em seu texto intitulado “New Media from Borges to HTML” faz oito proposições com base na pergunta: o que são os novos *media*?⁵⁷ Nos primeiros, intitulado “New Media versus Cyberculture”, o teórico traça um paralelo entre esses dois conceitos tão facilmente misturáveis/confundíveis:

Eu definiria a cibercultura como o estudo dos **vários fenômenos sociais associados à Internet e a outras novas formas de comunicação em rede**. Exemplos que recaem sob os estudos de cibercultura são as comunidades on-line, os games multi-player, a questão da identidade online, a sociologia e a etnografia de uso do email, o uso do telefone celular em diversas comunidades, a questão do gênero e da etnicidade no uso da Internet e assim por diante. Nota-se que a ênfase é **no fenômeno social**; a cibercultura não lida diretamente com os novos objetos

⁵⁴ Isso já é sabido e é uma questão a qual temos debatido ao longo desta tese. No presente capítulo, pretende-se, conforme já dito anteriormente, de fato, e a partir da produção de Maragato, legitimar as narrativas produzidas pelos atores sociais da periferia; quero enxergar essas narrativas urbano-digitais, se aplicadas em meu sujeito de pesquisa como hiperficcionais e literárias.

⁵⁵ Tradução minha. Original V.f Apêndice D.

⁵⁶ Lev Manovich, assim como George Landow, Jay Bolter e Richard Grusin são os teóricos que sustentam esta tese e, por isso, serão citados ao longo do texto como Manovich, Landow, Bolter e Grusin respectivamente.

⁵⁷ Enfocaremos aqui apenas algumas proposições, dado o fato de que em outras, por exemplo, na terceira, “New Media as Digital Data Controlled by Software” ele enfatiza que todos os objetos culturais que contam com a representação digital, com a base computacional, e devem compartilhar uma série comum de qualidades, destacando que o referido livro irá articular um número de princípios dos novos media: representação numérica, modularidade, automação, variabilidade e transcodificação, princípios os quais farão parte da base teórica de definição do narrador urbano-digital e, para tanto, tratados ao longo desta tese.

culturais habilitados pelas tecnologias de comunicação em rede. **O estudo destes objetos é de domínio dos novos media.** Além disso, **os novos media se ocupam dos objetos culturais e paradigmas habilitados por todas as formas computacionais e não somente pela rede.** Em resumo: a cibercultura foca no social e na computação; (2003, p. 16) (Grifos meus em negrito; em itálico, do autor)⁵⁸

Segundo Manovich, cibercultura e novos media representam dois diferentes campos de pesquisa. Ele diz: Eu definiria a cibercultura como o estudo dos vários fenômenos sociais associados à Internet e a outras novas formas de comunicação em rede⁵⁹ (2003, p.16). Assim, pensando na produção de Maragato, afirmamos que nosso trabalho tem como foco os novos media, uma vez que analisamos a narrativa digital de um sujeito periférico e até que ponto ela se legitima como literária quando ligada ao computacional, quer dizer, no momento em que é produzida em hipertexto e hipermídia e publicada na internet.

A segunda proposição, "New Media as Computer Technology Used as a Distribution Platform" traz ideias precursoras daquela que é a grande obra de Manovich, *The Language of new media*. Ele destaca que

Os novos media são compostos por objetos culturais os quais utilizam a tecnologia computacional para distribuição e exibição. Assim, Internet, Web sites, multimídias, jogos para computador, CD-ROMs e DVD's, realidade virtual e efeitos especiais computacionais são classificados como novos media. Outros objetos culturais que usam produção e armazenamento computacional, mas não para a distribuição final – como programas de televisão, filmes, revistas, livros e outras publicações em papel, etc – não são novos medias. (Idem, p.16-7)⁶⁰

Em outras palavras, não se pode valorizar o hipertexto fora do ambiente digital porque ele faz parte dos novos media; ele é a ferramenta de criação desses media, inscrito na internet, a partir de *web sites* e que permite a inscrição literária dos mais diversos textos, em suas formas variadas (seja em vídeo, em áudio, a partir de imagens, etc)

Na quinta proposição, "New Media as the Aesthetics that Accompanies the Early Stage of Every New Modern Media and Communication Technology", o teórico assim se posiciona:

Em vez de reservar o termo "novos media" para se referir aos atuais usos culturais do computador e das novas tecnologias computacionais, alguns autores

⁵⁸ Tradução minha. Original v.f Apêndice E.

⁵⁹ Sempre que falarmos em rede, estamos pensando na perspectiva de Santaella (2004, p. 38), segundo a qual, "Na internet, a palavra "rede" deve ser entendida em uma acepção muito especial, pois ela não se constrói segundo princípios hierárquicos, mas como se uma grande teia em forma do globo envolvesse a terra inteira, sem bordas nem centros. Nessa teia, comunicações eletrônicas caminham na velocidade da luz (300 mil km/s), em um tempo "real", pode-se dizer, no qual a distância não conta (apud Baylon e Mignot, 1999, p. 376). Todavia, essa hierarquia, à qual Santaella se refere, não pode ser considerada para pensar a estrutura profunda de um *site*. Veremos isso no decorrer da reflexão.

⁶⁰ Tradução minha. Original V.f Apêndice F.

sugerem que cada media moderna e tecnologia de telecomunicação passa por essa “nova fase dos media”. (...) Essa perspectiva redireciona nossos esforços de pesquisa: **em vez de tentar identificar o que é único sobre o funcionamento digital dos computadores como criação midiática, distribuição de media e dispositivos de telecomunicação, podemos sim olhar para algumas técnicas estáticas e tropos ideológicos** os quais acompanham cada novo media moderno e cada tecnologia de telecomunicação na fase inicial de sua introdução e disseminação. (Idem, p.19) (Grifos meus)⁶¹

O computador é, assim, o que instrumentaliza as narrativas digitais e cria espaços para a criação a partir dos novos media. É um espaço onde se pode criar novos dispositivos e fazer com que os mesmos tenham um alcance incontável, podendo atingir uma diversidade de sujeitos.

Hans Magnus Enzensberger, no artigo “Constituents of a Theory of the Media”, enfatiza aquelas que denomina de Propriedades dos novos media.

Os novos medias são orientados para a ação, não para contemplação: para o presente, não para a tradição. Sua atitude para com o tempo é completamente oposta àquela da cultura burguesa, que aspira à possessão, por muitos anos, e até mesmo para a eternidade. Eles fazem desaparecer completamente com a propriedade intelectual e liquidam com a herança, isto é, com a classe específica de entrega imediata do capital imaterial. (...)

Não se deve olhar para os equipamentos de media meramente como formas de consumo. Eles sempre, à princípio, representam formas de produção e, de fato, uma vez que estão nas mãos das massas, uma forma de produção socializada. A contradição entre produtores e consumidores não é inerente à media eletrônica; ao contrario, ela tem que ser reforçada artificialmente por medidas econômicas e administrativas. (...)

A consequência imediata da natureza estrutural dos novos media é que nenhum dos regimes atuais no poder pode liberar o seu potencial. Só uma sociedade socialista livre estará apta a fazer com que eles se tornem plenamente produtivos. A maior característica dos media mais avançados – e provavelmente a decisiva – confirma esta tese: sua estrutura coletiva (2001, p. 265-6)⁶²

Ainda preocupado com a questão dos novos media e seus objetos, Lev Manovich, em seu *The Language of new media*, destaca que

Os novos objetos da media são objetos culturais e desta forma pode-se dizer que qualquer novo objeto da media – seja um website, game para PC ou imagem digital – representa, bem como ajuda a construir, alguns novos referenciais externos: um objeto físico existente, uma informação histórica apresentada em outros documentos, um sistema de categorias frequentemente empregado pela cultura como um todo ou por grupos sociais particulares. Ou seja, como ocorre com todas as representações culturais, **as representações dos novos medias são inevitavelmente tendenciosas. Elas legitimam características da realidade física em detrimento de outras, uma visão de mundo entre muitas, um sistema possível de categorias entre tantos outros** (2001, p.15-6) (Grifos meus)⁶³

⁶¹ Tradução minha. Original V.f Apêndice G.

⁶² Tradução minha. Original V.f Apêndice H.

⁶³ Tradução minha. Original V.f Apêndice I.

Assim, o modelo www, a Internet como rede das redes, parte do princípio de que todos os objetos são importantes e podem estar ligados a quaisquer outros objetos, princípio através do qual se desenvolveu a imagem do protocolo http. Dessa forma, podemos ter uma ligação entre quaisquer documentos que estejam na internet e, portanto, pode se tratar de uma ligação para um artigo ou uma palavra do documento, ou ainda para um documento qualquer em outro documento.

Se eu retomar aqui a produção do narrador sujeito de pesquisa desta tese – Maragato –, posso afirmar que sua produção é tendenciosa, não no sentido estereotipado da palavra, mas por suas narrativas deixarem explícito que desejam ser a representação dos silenciamentos, preconceitos e esquecimentos pelos quais eles e os demais narradores têm passado ao longo dos anos. Não é totalmente igual ao que afirma Manovich, visto que eles usam características da realidade física para, em ambiente virtual, legitimar a sua.

A tirinha a seguir pode comprovar isso:

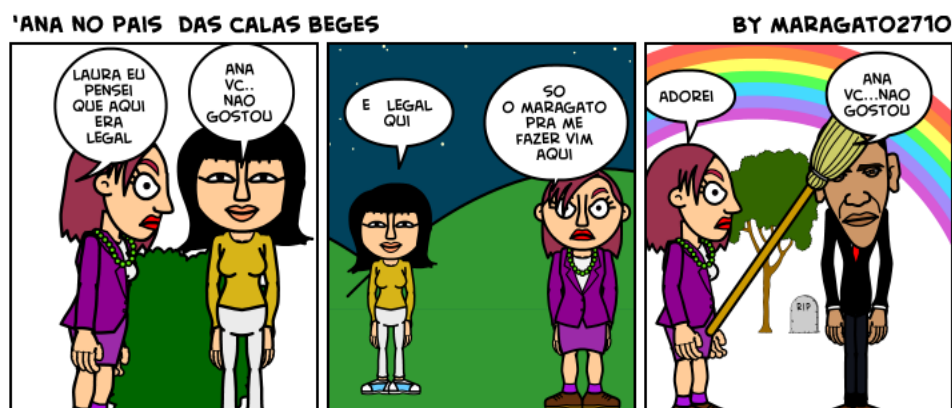


Figura 21: Tirinha criada por Maragato

Sua visão de mundo, entre tantas outras, está aqui, em escolher o que quer que vá para a rede mundial e, assim, se posicionar, encontrar seu lugar no interior da já citada relação estabelecida com a academia e mostrar sua visão de mundo, sua experiência. Ana Lúcia Tettamanzy representa a academia, que rejeita; Laura Dela Valle, a que admira o que ele faz, seu diálogo provocativo; e a vassoura que está batendo em sua cabeça representa a prisão, a pobreza, a reação violenta, a rejeição do ponto de vista.

Ao falar diretamente sobre representação, Manovich destaca que a descrição da linguagem dos novos media lhe possibilitou encontrar utilidade no uso do termo que, se posto

em oposição a outros, e dependendo em que termos seja pensado, tem seu sentido modificado. O autor sistematiza seis diferentes significados para o termo *media*, dos quais dois me serão caros: o primeiro, que os pensa como representação – comunicação – e o segundo, enquanto representação-informação, como segue.

Representação – comunicação (sessão “Teleação”): opõe tecnologias representacionais (filme, áudio, fita de vídeo magnética, formatos digitais de armazenamento) e as tecnologias de comunicação em tempo real, ou seja, tudo que começa por – *tele* (telegrafo, telefone, telex, televisão, telepresença) ... os novos *media* nos forçam a reconsiderar a equação tradicional entre cultura e objetos.

Representação – informação (introdução ao capítulo “Formas”): essa oposição refere-se a dois objetivos opostos do designer dos novos *media*: imergir usuários num universo imaginário ficcional similar à ficção tradicional e dar aos usuários um acesso eficiente a um conjunto de informações (por exemplo, sites de busca, websites ou enciclopédia online) (Idem, p.17)⁶⁴

Cultura e objetos, para Manovich, tendem a coexistir; existe uma relação de dependência, já que são os objetos *media* que vão dar sentido à cultura de uma determinada comunidade. A representação-comunicação está, desse modo, presente nas narrativas por mim analisadas.

A representação-informação deve ser o objetivo daquele que constrói um *site*, seja ele um *webdesigner* ou uma pesquisadora, como é meu caso. O acesso eficiente, no âmbito do *site* à *A Vida Reinventada*, é aquele que permite às comunidades se reconhecerem, a partir do encontro de suas subjetividades e todas as produções delas advindas; o *site* quer, assim, ser o espelho dos sonhos e, quem sabe, uma possibilidade de que alcancem sua plena realização em ver sua memória registrada e ao acesso de quem quiser conhece-la.

Finalmente, no tocante aos novos *media*, é importante destacar a célebre frase de Marshall McLuhan, que dá título ao texto homônimo, “The Medium is the Message”, ou, “O Meio é a Mensagem”. Nessa reflexão, ele destaca que “as consequências pessoais e sociais de cada meio – ou seja, de cada extensão do eu – resultam da nova escala a qual é introduzida em nossos assuntos por cada extensão de nós mesmos, ou por cada nova tecnologia”. (2001, p. 203) O autor ainda destaca que “a reestruturação do trabalho humano e sua associação foi moldada pela técnica de fragmentação, que é a essência da máquina tecnológica”, e o mais importante: “o meio é a mensagem porque é o meio que forma e controla a escala e forma a associação humana e a ação. O conteúdo ou os usos de tal *media* é tão diverso quanto ineficaz na formação da associação humana. Com efeito, é bastante típico que o “conteúdo” de cada

⁶⁴ Tradução minha. Original V.f Apêndice J.

meio ofusque-nos em relação ao caráter do meio. Entretanto, no caso da tese aqui apresentada, o importante, para nós, é o conteúdo do hipertexto.

3.2 Dos estudos de hipertexto: reflexões necessárias

Antes de adentrar as possíveis respostas para as perguntas feitas no início deste capítulo (acerca do narrador, da narrativa, da recepção etc), é necessário entender o que é o hipertexto. Um dos primeiros teóricos a pensar nele e nos estudos dos media foi Ted Nelson. Manuel Portela, ao discorrer sobre o conceito de hipertexto, afirma:⁶⁵

Na obra *Literary Machines* (1982), Theodor Holm Nelson definiu hipertexto como “escrita não-sequencial” e “rede interligada de nós que os leitores podem percorrer de forma não-linear”. A reprodução electrónica e a criação de redes de servidores e de computadores pessoais permitiu criar *scriptoria* digitais em que autores e leitores colaboram na produção de hipertextos e hiperligações, associando formas textuais fora do horizonte definido pela reprodução tipográfica. O desenvolvimento de aplicações gráficas e de processamento de texto diversas permitiu ainda o surgimento de formas específicas de textualidade digital. Neste sistema globalmente caótico com hierarquias locais, o livro como máquina de simulação da realidade foi substituído pelo computador e pelas estruturas textónicas do espaço virtual⁶⁶

O que Manuel Portela afirma, no fundo, é que precisamos entender o livro não mais como a única forma de escrita, mas como uma delas. Atualmente, não há fronteiras para a escrita, e o ambiente digital surgiu como quebra das regras estabelecidas pelo cânone letrado. Se ainda há uma tentativa de se transformar o livro escrito em *e-book* e entender-se isso, e somente as produções advindas de sujeitos aceitos pela coletividade como válidas, a rede das redes – a *Worldwide Web* – permite que quem quer que seja possa publicar suas produções. É claro que existirão normas, advindas dos próprios estudos literários, as quais darão legitimidade às referidas produções, mas elas não perpassam certamente questões de raça, gênero ou classe social. O que importa e torna determinada narrativa uma hiperficção literária

⁶⁵“Hipertexto como Metalivro”. Disponível em: http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_05.html. Acesso em 06 mar. 2013.

⁶⁶ O texto, não tendo sido mais publicado, é de difícil acesso. Duas são as versões utilizadas nesta tese, uma que dá conta de excertos do segundo capítulo do livro e está publicada em *The New Media Reader*, sob o título: *From Literary Machines. Proposal for a Universal Electronic Publishing System and Archive* que está, originalmente, em Excerpts from Chapter 2 of *Literary Machines*, Sausalito, Calif: Mindful Press, 1981. A outra é a da Universidade de Princeton, que está disponível em: <http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Hypertext.html>. Tradução minha. Sendo uma citação curta, sua original segue nesta nota de rodapé: By now the word "hypertext" has become generally accepted for branching and responding text, but the corresponding word "hypermedia", meaning complexes of branching and responding graphics, movies and sound – as well as text – is much less used. Instead, they use the strange term "interactive multimedia": this is four syllables longer, and does not express the idea of extending hypertext. — Nelson, *Literary Machines*, 1992.

é o texto em si, a partir de suas idiossincrasias, ideologias, de sua narratividade e não de quem o produziu.

Já George Landow, em seu *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, também inspirado nas precursoras ideias de Nelson, traz hipertexto e hipermídia como dois conceitos que não são um mesmo, mas se complementam e não funcionam em separado.

Hipertexto(...) denota um texto composto por blocos de texto – o que por Barthes é chamado de *lexia* – e os links eletrônicos que fazem a ligação entre eles. *Hipermedia* simplesmente estende a noção do texto no hipertexto incluindo informação visual, som, animação e outros tipos de dados. O hipertexto, que liga uma passagem do discurso verbal a imagens, mapas, diagramas e sons tão facilmente como a outra passagem verbal, expande a noção de texto para além do apenas verbal. Eu não faço distinção entre hipertexto e hipermídia. *Hipertexto* denota um meio de informação que liga informações verbais e não verbais. Nesta rede, eu utilizarei os termos hipermídia e hipertexto de forma intercambiável. Ligações eletrônicas conectam *lexias* externas a um trabalho - por exemplo, comentário sobre ele por outro autor ou textos paralelos ou contrastantes -, bem como a si mesmas e, assim, criam um texto que é experimentado como não linear, ou mais propriamente, como multilinear ou multisequencial. (LANDOW,1997, p. 3)⁶⁷

É como se o hipertexto fosse a ferramenta de inscrição e a hipermídia, a de prática da ação. Nossos vídeos, áudios, imagens, todos são documentos hipermídia e os quais, sem a linguagem hipertextual, nada seriam.

Luis Felipe B. Teixeira, em seu artigo “A reconfiguração da literatura (ficção) no contexto dos novos medias (ficção, e-textos, hipertextos e videogames: “máquinas literárias)”, define hipertexto de uma forma com que nos é identificamos bastante:

Por hipertexto entende-se **uma rede de ligações** que, mediante a utilização de programas de computador adaptados e a uma linguagem específica – o HTML⁶⁸(*hypertext markup language*) – que possibilita descobrir a informação dispersa num sistema multicomunicacional, **permite a conexão de estudos críticos, bibliografias, aparatos; e que, recorrendo ao hipermédia, alarga as possibilidades ao mundo das imagens, sons, filmes e etc.** De notar que, em termos textuais, não é clara a diferença entre hipertexto e hipermédia, pois, no interior destes sistemas, é possível passar com a mesma facilidade de um nível verbal a outro não-verbal (e imagético). Por outro lado, com **o hipertexto rompem-se as fronteiras do papel e dos seus formatos**, tradicionalmente impostas pela *Galáxia de Gutenberg* e pelo reino do *homo typographicus* (Cf. McLuhan, 1977; e McLuhan 1995: sobretudo, 81-88 e 258-264). Passa-se de um texto a um contexto, de um linear a um não-linear.(2012, p.249-50) (Grifos em itálico do autor; grifos meus, em negrito).

⁶⁷ Tradução minha. Original v.f Apêndice L.

⁶⁸ HTML (acrônimo para a expressão inglesa HyperText Markup Language, que significa Linguagem de Marcação de Hipertexto) é uma linguagem de marcação utilizada para produzir páginas na Web. Documentos HTML podem ser interpretados por navegadores. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/tira-duvidas/30773> Acesso em 26 fev. 2013.

Ou seja, a textualidade não está mais somente atrelada ao papel, ao impresso... produzir textos pode ser uma tarefa desenvolvida a partir de imagens, sons, filmes. E mais: o hipertexto, além de romper com as fronteiras do papel e seus formatos, rompe também com a norma acerca de quem pode produzir conhecimento narrativo. Se isso vai ser tratado ao longo deste capítulo, é bom que fique aqui já destacado: o hipertexto possibilita uma reconfiguração do autor e de seu papel.

Outro dos precursores desse estudo é Pierre Lévy. Em sua obra *Tecnologias da Inteligência. O futuro do pensamento na era da informática* (1993), entende os *hipertextos* (Grifo do autor) como uma estrutura que não dá conta somente da comunicação, mas também dos processos sócio-técnicos, de uma forma hipertextual, além de vários outros fenômenos. Diz que o hipertexto possa talvez ser uma metáfora válida para todas as esferas da realidade, na qual *significações* (Grifo do autor) estejam em jogo. Caracteriza-o a partir de seis princípios abstratos:

1) *Princípio de metamorfose*

A rede hipertextual está em constante construção e renegociação.

Ela pode permanecer estável durante um certo tempo, mas esta instabilidade em si é mesma fruto de um trabalho. Sua extensão, sua composição e seu desenho estão permanentemente em jogo para os atores envolvidos, sejam eles humanos, palavras, imagens, traços de imagens ou de contexto, objetos técnicos, componentes destes objetos etc.

2) *Princípio de heterogeneidade*

Os nós e as conexões de uma rede hipertextual são heterogêneos.

Na memória serão encontradas imagens, sons, palavras, diversas sensações, modelos etc, e as conexões serão lógicas, afetivas etc. Na comunicação, as mensagens serão multimídias, multimodais, analógicas, digitais etc. **O processo sociotécnico [sic] colocará em jogo pessoas, grupos, artefatos, forças naturais de todos os tamanhos, com todos os tipos de associações que pudermos imaginar entre estes elementos.**

3) *Princípio de multiplicidade e de encaixe das escalas*

O hipertexto se organiza em um “modo” fractal, ou seja, **qualquer nó ou conexão, quando analisado, pode revelar-se como sendo composto por toda uma rede**, e assim por diante, indefinidamente, ao longo da escala dos graus de precisão. (...)

4) *Princípio de exterioridade*

A rede não possui unidade orgânica, nem motor interno. Seu crescimento e sua diminuição, sua composição e sua recomposição permanente dependem de um exterior indeterminado: adição de novos elementos, conexão com outras redes, excitação de elementos terminais (captadores). (...)

5) *Princípio de Topologia*

Nos hipertextos, tudo funciona por proximidade, por vizinhança. Neles, o curso dos acontecimentos é uma questão de topologia, de caminhos. Não há espaço universal homogêneo onde haja forças de ligação e separação, onde as mensagens poderiam circular livremente. Tudo que se desloca deve utilizar-se da rede hipertextual tal como ela se encontra, ou então será obrigado a modificá-la. **A rede não está no espaço, ela é do espaço.**

6) *Princípio de mobilidade dos centros*

A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a

outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas, finas linhas brancas esboçando por um instante um mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens do sentido. (1993, p.25-6)

Discordo do primeiro princípio de Lévy, pois a rede hipertextual nunca permanece estável: tem sempre alguém modificando a partir de seu olhar, de seus cliques e até de sua interpretação acerca do que está escrito. Passa por uma intervenção social ao passo que será adaptada do ambiente do sujeito leitor/usuário.

Quanto aos nós, muito embora sejam heterogêneos, possuirão algum caráter de homogeneidade, que seja nas ideias. Penso na Restinga, num objetivo homogêneo e comum, que ganha sua heterogeneidade a partir das manifestações hipertextuais, hipermidiáticas, artísticas nessa rede que, segundo o autor, é do espaço, é de quem quiser acessá-la e transformá-la.

Numa perspectiva estética, Espen A. Aarseth afirma:

Hipertexto é frequentemente entendido como um meio do texto, como uma alternativa para (entre outras) o formato códex encontrado nos livros, revistas e manuscritos encadernados. É frequentemente descrito como um sistema mecânico **(computadorizado) de escrita e leitura, no qual o texto é organizado dentro de uma rede de fragmentos e das conexões entre eles**. Como tal, tem óbvios benefícios potenciais: um leitor pode encontrar um ponto específico de interesse a partir de estreitamento de opções, apenas clicando o botão do mouse. Isso torna-se muito mais conveniente do que o uso do códex, no qual a transição entre dois pontos não adjacentes pode ser lenta e distrair a atenção. Contudo, para tal característica ser útil, **o texto em questão tem que conter a necessidade de tal transição como uma figura intrínseca**. O sucesso da tradução de hipertextos códex em hipertextos dependentes parece estar, para mim, na existência de prefigurações semelhantes. Com o hipertexto, em geral, as questões práticas (enciclopédias, manuais de referência, livros-texto) tornam-se uma questão política, a saber, o valor relativo da organização unicursal versus a multicursal. (...)

Literatura hipertextual (aqui chamada hiperficção) não tem que responder aos problemas de aspecto prático enfrentados pelo hipertexto não-literário; ou mais, é livre para responder em um caminho literário, destacando as questões de mimesis e narrativa da maneira que se espera do trabalho literário artístico. (1997, p.76-7)⁶⁹

E é essa resposta baseada na mimese e na narrativa, mas também no caráter fragmentário e político do hipertexto, que se quer dar com a produção de Maragato⁷⁰. A não linearidade em uma obra hipertextual e hipermidiática que⁷¹ advém da periferia e que se

⁶⁹ Tradução minha. Original V.f Apêndice M.

⁷⁰ Para saber mais sobre Maragato, v.f Introdução e item 3.4 deste capítulo.

⁷¹ É importante situar a obra de Maragato no âmbito da periferia, pois em se tratando de academia e cânone, a arte digital não é algo novo. Professores universitários que possuem pesquisas com literatura digital, a partir dos mais diversos enfoques, são, em muitos casos, artistas digitais. Como exemplo, podemos citar o professor Dr. Alckmar Luis dos Santos, coordenador do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística da

pretende como representação de uma realidade mimética, além de ser a narrativa-simulacro de argumentos de toda uma comunidade, é comprobatória de que a produção de Maragato está dentro do que se considera como uma narrativa oral urbano-digital.

Meu próximo passo seria, assim, pensar na produção de meu narrador urbano-digital, Maragato. Todavia, é uma tarefa quase impossível de ser realizada sem que eu retome, primeiro, o *site A Vida Reinventada*, o qual é um dos espaços de inscrição dessas narrativas; lócus que permite a promulgação dessa produção no meio acadêmico. E isso perpassa, obviamente, a descrição do planejamento da página internet.

3.3 Os novos media e a literatura: planejando o *site*...

3.3.1 Dos princípios dos novos media e do banco de dados

Lev Manovich, no seu já citado *The Language of New Media*, na tentativa de responder o que são os novos media, destaca que a mais popular definição está ligada à exibição e à distribuição de material computacional, em vez do foco na produção, ou seja, não significa que os textos, por estarem distribuídos a partir dos computadores (na forma de *web sites* ou *e-books*), possam ser categorizados como novos media. Ao contrário, o autor afirma que, sendo seu intuito entender os efeitos da computação na cultura como um todo, tais justificativas são muito limitantes. “Não existe razão para privilegiar o computador como máquina para exibição e distribuição dos media sobre o computador como ferramenta para produção de media ou dispositivo de armazenamento de media”. (MANOVICH, 2001, p.19).

Importante também é o destaque que o autor dá ao fato de a revolução dos novos media afetar, na atualidade, todos os estágios da comunicação, incluindo aquisição, manipulação, armazenamento e distribuição e isso ainda altera, segundo ele, todos os tipos de medias – textos, imagens – estáticas ou em movimento, sons e construções espaciais.

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que apresenta espetáculos performáticos digitais, como, por exemplo, o “Volta ao Fim”, em coautoria com o Prof. Dr. Wilton Santos, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=gUHLuxDukqA> . Acesso em 05 fev. 2014 ou ainda o professor Dr. Manuel Portela, coordenador do Programa de Doutorado em Materialidades da Literatura da Universidade de Coimbra, que apresentou, entre outras performances, em 2011, um poema intitulado Google Earth: a poem for voice and internet, que se propunha a ser um trabalho relacionado à representação do mundo. Disponível em <http://vimeo.com/56469197> . Acesso em 05 fev. 2014.

Ao explorar os cinco Princípios dos Novos Media, Manovich sumariza as diferenças entre os novos e os velhos media.⁷²

Ao primeiro princípio, intitulado “Representação Numérica”, o autor atribui o fato de todos os novos objetos media, criados a partir do zero em computadores ou convertidos de fontes analógicas de media, são compostos de códigos digitais; são representações numéricas. Esse fato tem duas consequências-chave:

- 1) Novos objetos media podem ser descritos formalmente (matematicamente) . Por exemplo, uma imagem ou molde podem ser descritos usando uma função matemática.
- 2) Um novo objeto media é sujeito de manipulação algorítmica. Por exemplo, aplicando algoritmos apropriados, podemos automaticamente remover “falhas” de uma fotografia, melhorar o contraste, localizar as arestas das formas ou mudar suas proporções. Em resumo, os *media tornam-se programáveis*. (2001, p. 27)⁷³

Esse princípio é fundamental para se pensar a estrutura profunda de um *site*. Os vários elementos estão, no ponto de vista do PC, no mesmo nível, no sentido de que formam um conjunto de endereços no disco rígido, que a máquina processa e depois faz aparecer como um texto, uma imagem, um vídeo, mas trata-se de um conjunto de endereços, que, em princípio, são independentes uns dos outros. Quando estamos num meio como este, há sempre uma lógica de coleção, de arquivo, ou seja, num *blog*, existe uma estrutura na qual se pode acrescentar mais um texto, mais uma imagem. Do ponto de vista de sua lógica profunda, o meio digital pode ser apreendido como uma coleção de itens na qual existem múltiplas possibilidades de estabelecimento de relações entre eles. Todas essas possibilidades foram pré-escritas quando o *blog* foi algorítmicamente⁷⁴ programado.

Assim, uma página internet é primeiramente escrita a partir de funções matemáticas, de uma linguagem algorítmica que determinará como cada objeto aparece na tela. Nesse sentido, e se optamos por utilizar um programa pré-desenvolvido, teremos que nos adaptar a uma estrutura hierárquica – que está na forma como cada item irá aparecer, na posição da tela, nos

⁷² Enfocaremos apenas três dos cinco princípios, por serem os mais importantes no âmbito desta discussão.

⁷³ Tradução minha. Original V.f Apêndice N.

⁷⁴ Um algoritmo é uma regra. Manovich usa o jogo para exemplificar os algoritmos. O jogo não é tanto uma base de dados; é certo que um jogo tem uma base de dados, uma série de elementos sonoros, visuais, de animação e também o comportamento dos elementos digitais que se chama *behaviors*, os quais estão pré-programados e que, de uma forma interativa, respondem aos nossos movimentos, aos cliques, comandos do controle do jogo, mas o jogo funciona na lógica do algoritmo porque segue uma série de regras padronizadas e, portanto, o objetivo do jogo do computador é fazer com que o jogador vá descobrindo um pouquinho mais do algoritmo e, nesse sentido, qual a etapa seguinte, qual o nível seguinte, o que eu tenho que fazer para passar à etapa seguinte. Assim, no jogo existe uma tensão: os dados aparecem sob a forma de algoritmo. Uma das coisas que ele diz quando se pensa na relação entre os dados e os algoritmos é que os dados também são estruturados; os dados não existem sem uma certa base de estruturação e o que os algoritmos fazem é interagir com essa estruturação.

objetos media que são suportados etc, mas não na relação existente entre cada elemento de um arquivo, leia-se artigo como um menu, uma tabela existente em um *site*. Se compararmos, por exemplo, um livro com a internet, o que se tem na internet é a possibilidade que ela nos dá de organizar um conjunto de itens de forma não hierárquica ou, pelo menos, de modo que possamos acessar de múltiplas formas e, portanto, os elementos podem estar interligados, manter entre si aquela relação hierárquica que não é a que um livro implica. O livro geralmente implica a hierarquização dos elementos, uma ordem única e rígida. Um exemplo clássico, que rompe a forma em destaque, é *O Jogo da Amarelinha*, de Julio Cortazar; é um livro que pode bem ser definido como precursor das narrativas hipertextuais, por possuir, em sua estrutura, características de uma base de dados. Ele tem uma estrutura profunda, que permite ao leitor/usuário construir sua própria narrativa, não importando por onde a leitura é iniciada. Isso se deve a uma propriedade comum ao computador: o *random access*, ou acesso aleatório.

No segundo princípio, intitulado “Modularidade”, Manovich afirma que todos os elementos digitais são modulares. Qualquer objeto digital é um objeto com múltiplas camadas, e a propriedade principal dessas camadas todas é a modularidade. Em uma representação analógica, eu não consigo ter modularidade, não consigo isolar elementos que depois entram na composição do todo. Uma das diferenças principais entre a mediação digital e o analógico é que, neste, os elementos são contínuos, enquanto no digital, descontínuos e não visíveis ao olho humano. "Em resumo, os novos objetos media consistem em partes independentes, onde cada qual consiste em outras pequenas partes independentes e assim por diante, até o nível do menor “átomo” – pixels, pontos 3D ou caracteres textuais". (2001, p.31)⁷⁵

Podemos concluir, com isso, que todos os objetos digitais são construídos por objetos numéricos, os quais, em última análise, são modulares, e a consequência desses princípios é que podemos automatizá-los. É possível criar algoritmos que, de uma forma automática, terão seus códigos relacionados entre si. Escrever no computador é interagir com as instruções que estão pré-programadas nele. Uma parte daquilo que fazemos, quando construímos um *site*, é dar comandos e operações ao PC, cuja materialidade é completamente abstrata: são só códigos. Se aquilo que nós víssemos fossem os códigos, seria impossível trabalhar, pois eles

⁷⁵ Original: In short, a new media object consists of independent parts, each of consists of smaller independent parts, and so on, down to the level of smallest “atoms” – pixels, 3-D points, or text characters.

não são processáveis. O computador é, portanto, uma cascata de níveis, de códigos, que se leem uns aos outros.

Aqui é necessária uma quebra acerca dos princípios, para dar foco ao capítulo do mesmo livro de Manovich, intitulado “The Database”. Nele, o autor refere-se aos itens de uma coleção, considerando os elementos profundos e sua organização. Destaca a existência de uma base de dados organizada previamente, que exige uma organização; logo, quando classificamos, introduzimos um princípio de organização com a classificação. Entretanto, quando isso se transforma em uma página, ela tem uma interface que, certamente, possibilitará ao leitor/usuário encontrar o que deseja, de acordo com determinados critérios, criando, aí, uma outra possibilidade de organização. No dizer de Manovich,

Na ciência da computação, a *base de dados* é definida como uma coleção estruturada de dados. O armazenamento de dados na base é organizado para uma busca rápida e recuperação feitas por um computador e, portanto, não é nada além de uma simples coleção de dados. Diferentes tipos de base de dados – hierárquica, rede, relacional e objeto-orientado – usam diferentes modelos para organização de dados. Por exemplo, as gravações em dados hierárquicos são organizadas em uma estrutura em árvore. Bases de dados de objetos-orientados armazenam estruturas complexas de dados, chamados “objetos”, os quais são organizados dentro de classes hierárquicas que pode herdar propriedades de classes superiores na cadeia. Os objetos da nova mídia podem ou não empregar esse modelo de base de dados altamente estruturado; contudo, do ponto de vista da experiência do usuário, uma grande proporção deles são bases de dados no sentido mais básico. Eles aparecem como coleções de itens dentro das quais o usuário pode realizar diversas operações – visualizar, navegar, procurar. A experiência do usuário de tais coleções computadorizadas é, portanto, bastante diferente da leitura de uma narrativa ou assistir a um filme ou navegar um site. Da mesma forma, uma narrativa literária ou cinematográfica, um plano arquitetônico e um banco de dados, cada um apresenta um modelo diferente do que como o mundo é (2001, p. 218-9) (Grifo do autor)⁷⁶

Vejamos isso de forma mais prática no banco de dados UFRGS, de onde parte o *site A Vida Reinventada*.

⁷⁶ Tradução minha. Original V.f Apêndice O.

The screenshot shows a web browser window displaying a database management interface. The browser's address bar shows the URL: `https://zpanel.ufrgs.br/phpmyadmin/index.php?token=13ff25d64d0c7a34d8a9b83f10c5da13#PMAURL=db=vidareinventada&table=bak_bannerclient&targ...`. The interface features a sidebar on the left with the UFRGS logo and a list of tables. The main content area shows the structure of the `bak_bannerclient` table, including a message: "MySQL retornou um conjunto vazio (ex. zero registros). (Consulta levou 0.0005 segundos)". Below this, a SQL query is displayed: `SELECT * FROM 'bak_bannerclient' LIMIT 0, 30`. The table structure is shown in a table format with columns: #, Coluna, Tipo, Collation, Atributos, Nulo, Padrão, Extra, and Ação. At the bottom, there is a search bar with the text "Add 1 column(s) No final da tabela" and a dropdown menu set to "cid".

#	Coluna	Tipo	Collation	Atributos	Nulo	Padrão	Extra	Ação
1	cid	int(11)			Não	None	AUTO_INCREMENT	Alterar Eliminar Mais
2	name	varchar(255)	utf8_general_ci		Não			Alterar Eliminar Mais
3	contact	varchar(255)	utf8_general_ci		Não			Alterar Eliminar Mais
4	email	varchar(255)	utf8_general_ci		Não			Alterar Eliminar Mais
5	extrainfo	text	utf8_general_ci		Não	None		Alterar Eliminar Mais
6	checked_out	tinyint(1)			Não	0		Alterar Eliminar Mais
7	checked_out_time	time			Sim	NULL		Alterar Eliminar Mais
8	editor	varchar(50)	utf8_general_ci		Sim	NULL		Alterar Eliminar Mais

Figura 22: Imagem do Banco de Dados do Servidor UFRGS

Na imagem, percebemos uma barra à esquerda com uma série de elementos, os quais determinarão o tipo de interface gráfica do *site* e limitarão as possibilidades de organização de cada elemento nela inserido. Normalmente, nem todos os objetos digitais são acessíveis diretamente, mas sim através de uma representação gráfica, onde é inserida uma estrutura, cuja base tem uma base de dados, como o exemplo dado anteriormente, em que há uma série de itens que são coleções. A forma como a interface é organizada, com uma barra à esquerda, uma superior reservada a menus ou ligações, uma parte central destinada ao conteúdo, tudo isso já está implícito e hierarquizado a partir de uma linguagem algorítmica que a constituiu.

O autor traz nesse capítulo o problema da narrativa; pensa nas histórias ou na forma de apresentação da informação. Se pensarmos, por exemplo, nos poemas de Alex e Jandira, no livro deles, no sentido de uma historiografia poética, normalmente o que o escritor faz é criar uma poesia a partir de vivências ou de acontecimentos imaginados, de uma mistura de sonho, realidade e sentimentos, como tristeza e alegria, criando, assim, uma narrativa em forma de poesia, pensando numa poesia que é narrativa. E aí retorna a grande questão: o que é uma narrativa? Nada mais do que uma sequência causal, temporal, espacial, um espaço de ordenamento de um conjunto de elementos que possui determinada forma.

Para Manovich, o meio digital nos possibilita olhares diversos para a história da cultura, a partir de duas formas: narrativas e base de dados. A cultura ocidental, por sua vez, favoreceu as narrativas, na medida em que, se voltarmos nosso olhar para a forma de construir representações, na ficção, na história ou no jornalismo, há uma predominância da narrativa. E no meio digital, como isso se dá? O meio digital, a partir de uma valorização dos elementos combinatórios, recombináveis entre si, torna a base de dados um elemento fundamental para a construção da narrativa em seu meio. Não é que a narrativa, com o advento da internet, tenha acabado; ao contrário, ela acaba muitas vezes por estar contaminada pela lógica da base de dados.

O disco rígido do computador possui uma cabeça laser, que grava e lê a informação; a informação é um disco que também tem acesso aleatório, a cabeça da leitura pode ser qualquer setor do disco. E o livro é justamente um objeto poderoso porque nós podemos entrar em qualquer parte dele. O livro oferece-nos toda a informação que contém, e nós podemos chegar a qualquer segmento de informação de uma forma aleatória. Não temos, portanto, uma ordem a seguir para lê-lo. Embora um livro tenha uma ordem determinada, podemos escolher o que ler e em que sequência. Trata-se de uma propriedade que Manovich chama *random access* e que os processadores de PC também têm, de acessar a informação de forma aleatória. A diferença fundamental é que os elementos analógicos só tem uma interface, e a interface e a obra coincidem. No digital, eu posso ter múltiplas interfaces.

Uma última ideia com relação às bases de dados e às narrativas é que, em princípio, do ponto de vista de um *site web*, de um cdrom, ou de qualquer outra forma digital, possuímos em cada uma delas uma coleção de itens, e a nossa interação para com essa coleção é mediada por uma interface, a qual fornece determinada ordem. E isso justifica a afirmação do autor acerca de quando pensamos em um objeto dos novos media, entendendo-o como media: um romance digital, um sítio digital, um objeto *web*, temos que pensar que tal objeto consiste em

uma ou mais interfaces para uma base de dados de materiais multimídia. Portanto, trata-se de outro aspecto; as bases de dados atuais são hipermediáticas, já que possuem normalmente texto, imagens e som.

Em relação aos princípios, é preciso voltar e destacar o último, que será de suma importância no contexto da discussão aqui proposta: o da transcodificação. Para o autor, a partir do momento em que o computador entra nas nossas práticas culturais do dia a dia e na lógica de nossas vidas, tem-se o princípio da transcodificação. Assim, sugere que nossas práticas culturais traduzem também, de forma mais ou menos direta, as potencialidades, as capacidades e as características da lógica computacional, fazendo com que tais práticas passem a ser incorporadas às lógicas diárias. Isso porque:

Similarmente, os novos media podem, em geral, ser pensados como se constituindo de duas camadas distintas – a “camada cultural” e a “camada computacional” (...) Porque os novos media são criados nos computadores, distribuídos via computador e armazenados e arquivados nos computadores, a lógica do computador pode ter uma grande influência sobre a lógica tradicional da mídia, ou seja, podemos acreditar que a camada computacional afetará a cultural. Os caminhos pelos quais o computador modela o mundo, representa dados, e leva-nos a operar desse modo; as principais operações por trás de todos os programas computacionais (tais como busca, correspondência, classificação e filtro); as convenções da HCI,⁷⁷ - em resumo, o que pode ser chamada ontologia computacional, epistemologia e pragmática – influência da camada cultural nos novos media, na sua organização, nos seus gêneros emergentes, em seu conteúdo. (2001, p.46)⁷⁸

3.3.2. Do planejamento do *site*: os programas

Por tudo o que foi exposto até aqui, percebe-se que planejar um *site* internet não é tarefa fácil, sobretudo para quem não é *webdesigner*. Adentrar um campo que não é o de habitual atuação exige algum estudo acerca do objeto a ser manejado, o qual, por sua vez, possui pré-requisitos. No tocante à técnica, a primeira ideia foi trabalhar com o programa da Adobe⁷⁹ denominado *Dreamweaver*⁸⁰, pela estrutura semipronta que o mesmo apresenta, sobretudo para os leigos em linguagem de programação.

⁷⁷ Vide Lista de Referências e Abreviaturas.

⁷⁸ Tradução minha. Original V.f Apêndice P.

⁷⁹ A Adobe é uma empresa de marketing digital e solução para mídias digitais. Produz ferramentas e serviços que permitem ao usuário criar conteúdo digital e implementá-lo em mídias e dispositivos. Disponível em: <http://www.adobe.com/br/aboutadobe/>. Acesso em 04 mar. 2013.

⁸⁰ Segundo Inês Nin e Diogo Meneses, o *Dreamweaver* é um programa desenvolvido pela Macromedia para criação de páginas para a *web*, sendo a ferramenta mais utilizada e uma das mais simples para tal finalidade. A internet possui algumas linguagens de programação de seu conteúdo, sendo a mais comum o HTML. Existem outras, em geral tendo esta como base, como XHTML, que consiste em um aprimoramento do HTML, DHTML, CSS, JavaScript, Flash etc. Todas elas podem operar juntas em um mesmo documento, dependendo das necessidades e intenções do *designer*/desenvolvedor. Seus códigos são chamados de *tags*

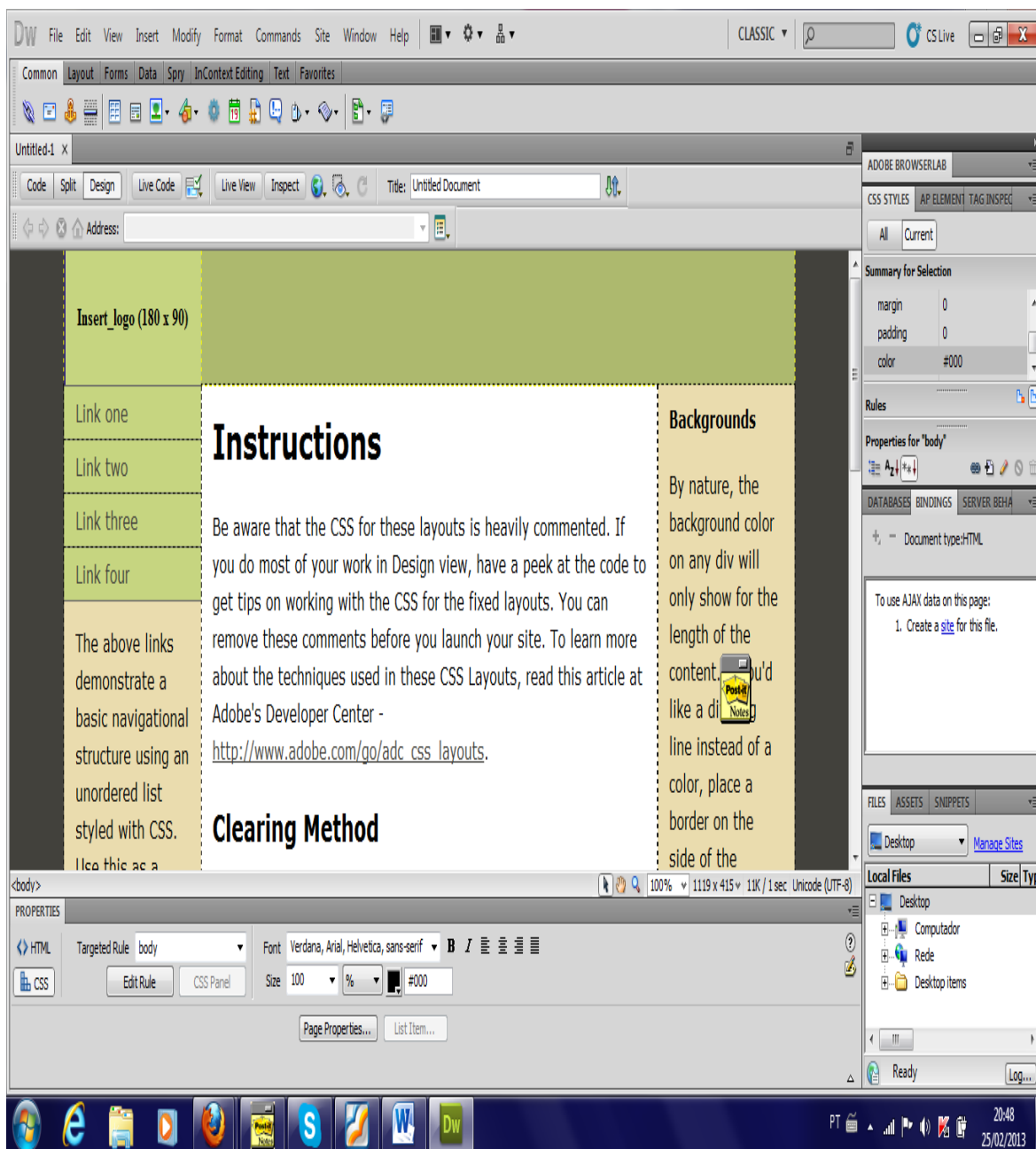


Figura 23: Imagem do Dreamweaver

(algo como etiqueta em inglês), os quais, se dispostos de maneira organizada, de forma a respeitar a sintaxe própria da linguagem, podem funcionar mesmo se escritos em um documento .txt (do bloco de notas do Windows). O *Dreamweaver* se apresenta como um facilitador, tendo como função principal agilizar e simplificar a criação de *layouts* (composições), sem que seja necessário decorar os códigos dessas linguagens. Disponível em: <http://www.uff.br/portalmidia/Dreamweaverbasico.pdf> Acesso em 25 fev. 2013.

Um primeiro esboço de página foi criado a partir desse programa.

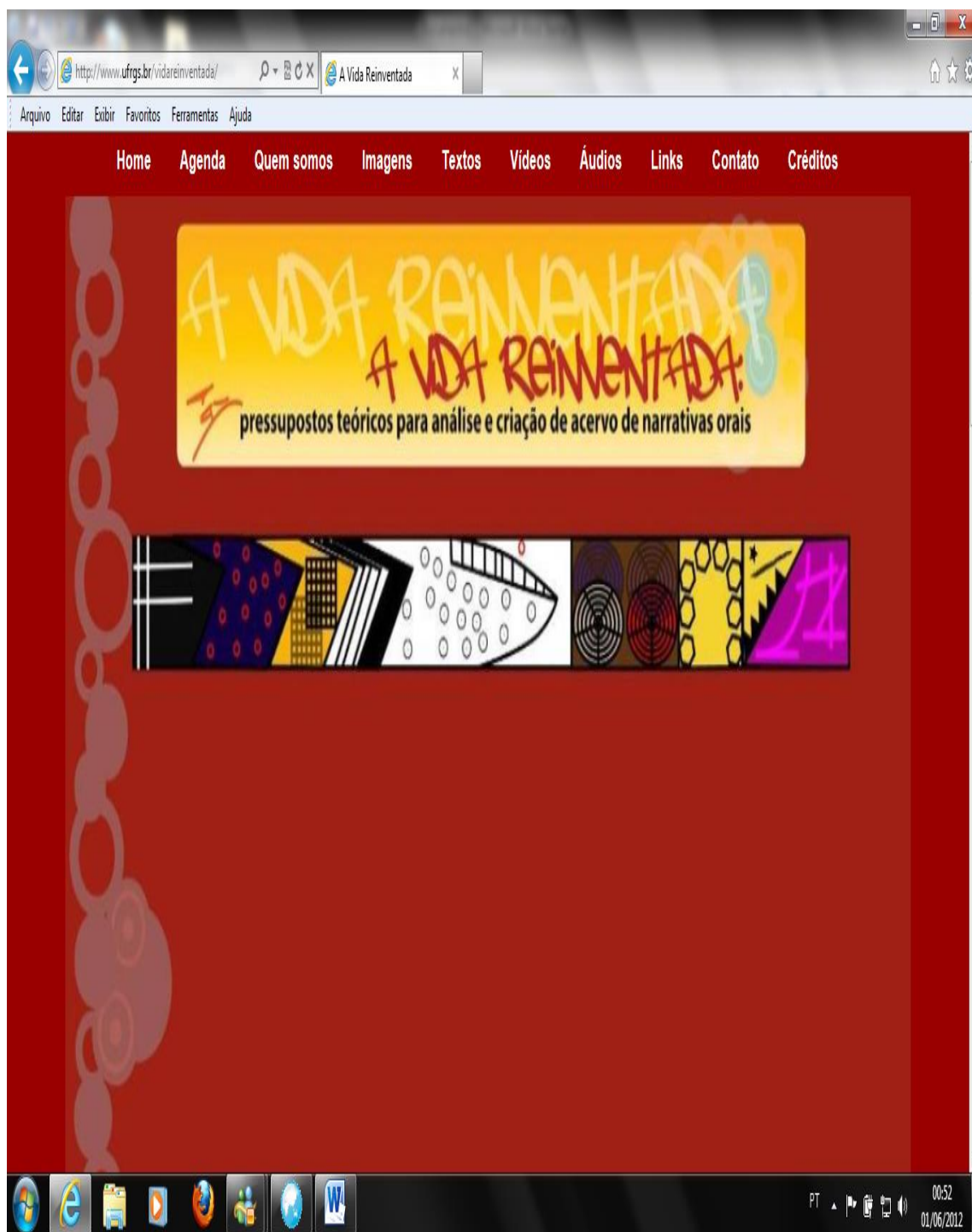


Figura 24: Capa da primeira versão do site “A Vida Reinventada”

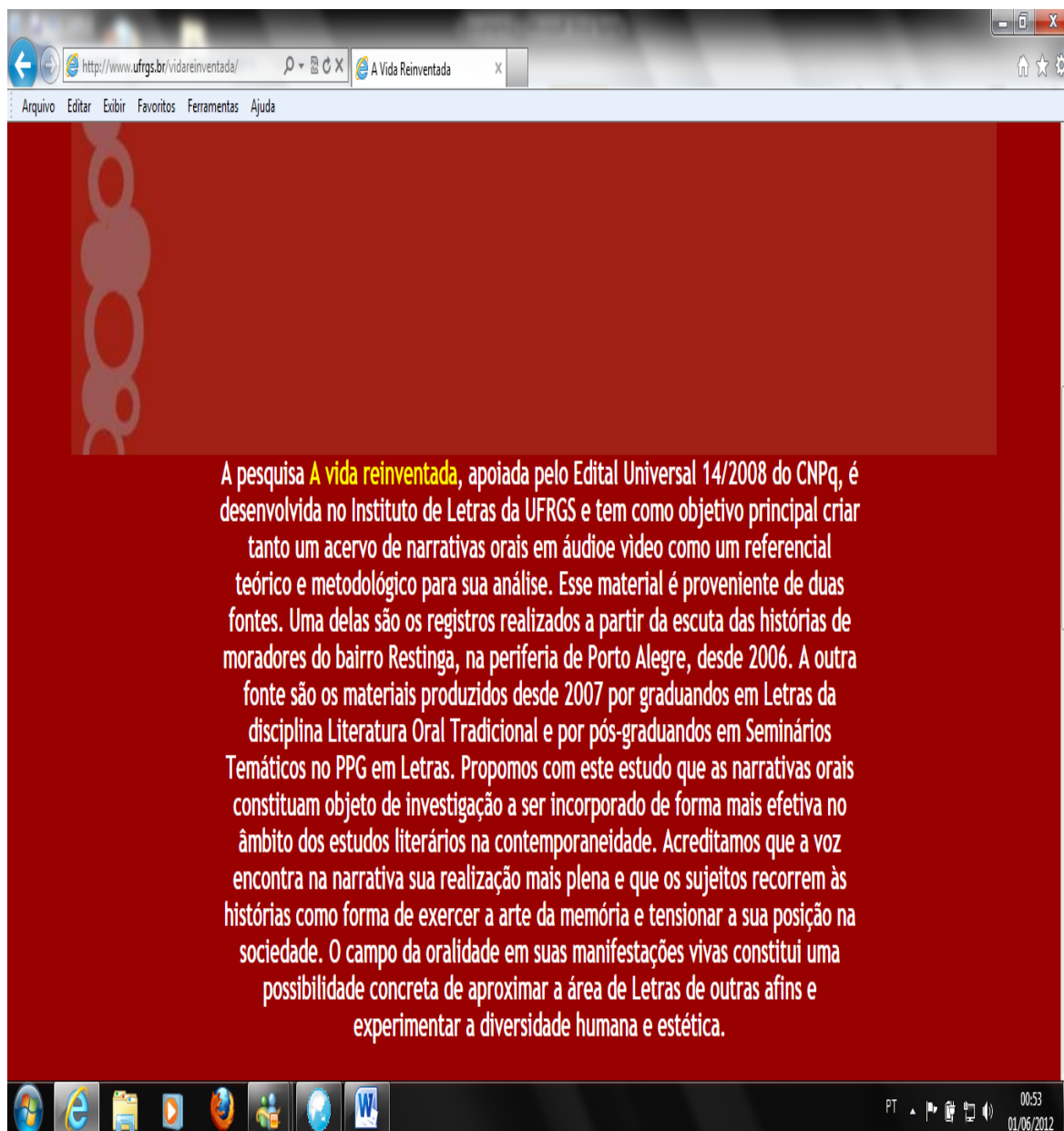


Figura 25: Apresentação da primeira versão do site “A Vida Reinventada”

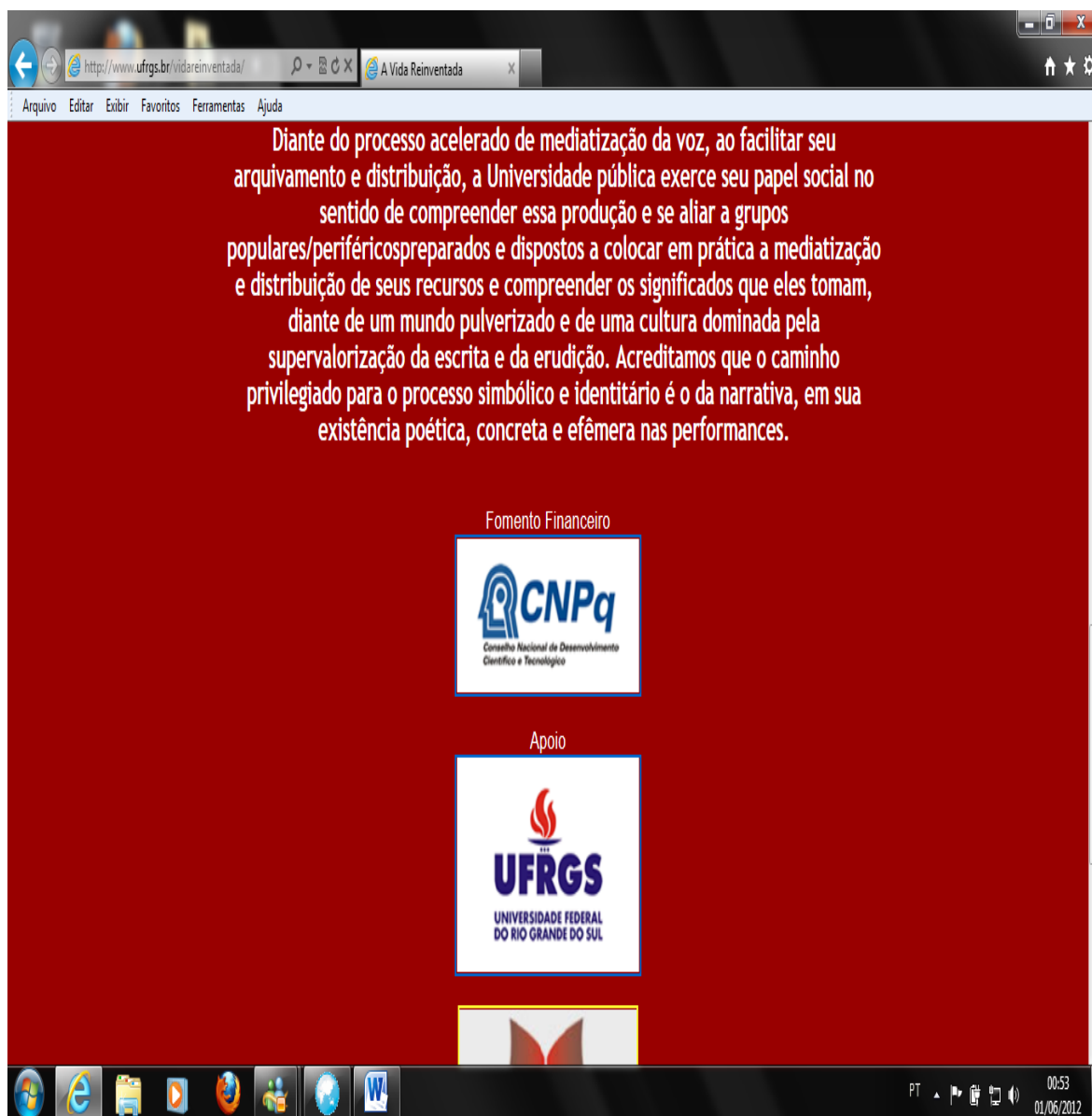


Figura 26: Apresentação da primeira versão do site “A Vida Reinventada”

Basicamente, como se vê nas três imagens anteriores, a página inicial apresentava um menu superior com aquilo que se queria mostrar: Agenda, Quem Somos, Imagens, Textos, Vídeos, Áudios, Links, Contato, Créditos. Além disso, possuía, conforme se vê a seguir, uma descrição do projeto de pesquisa, dos objetivos que se tinha com ele, além dos créditos ao CNPq, que fomentou financeiramente o projeto a partir do Edital Universal 14/2008.

A seguir, é interessante destacar os menus “Quem Somos” e “Imagens”.

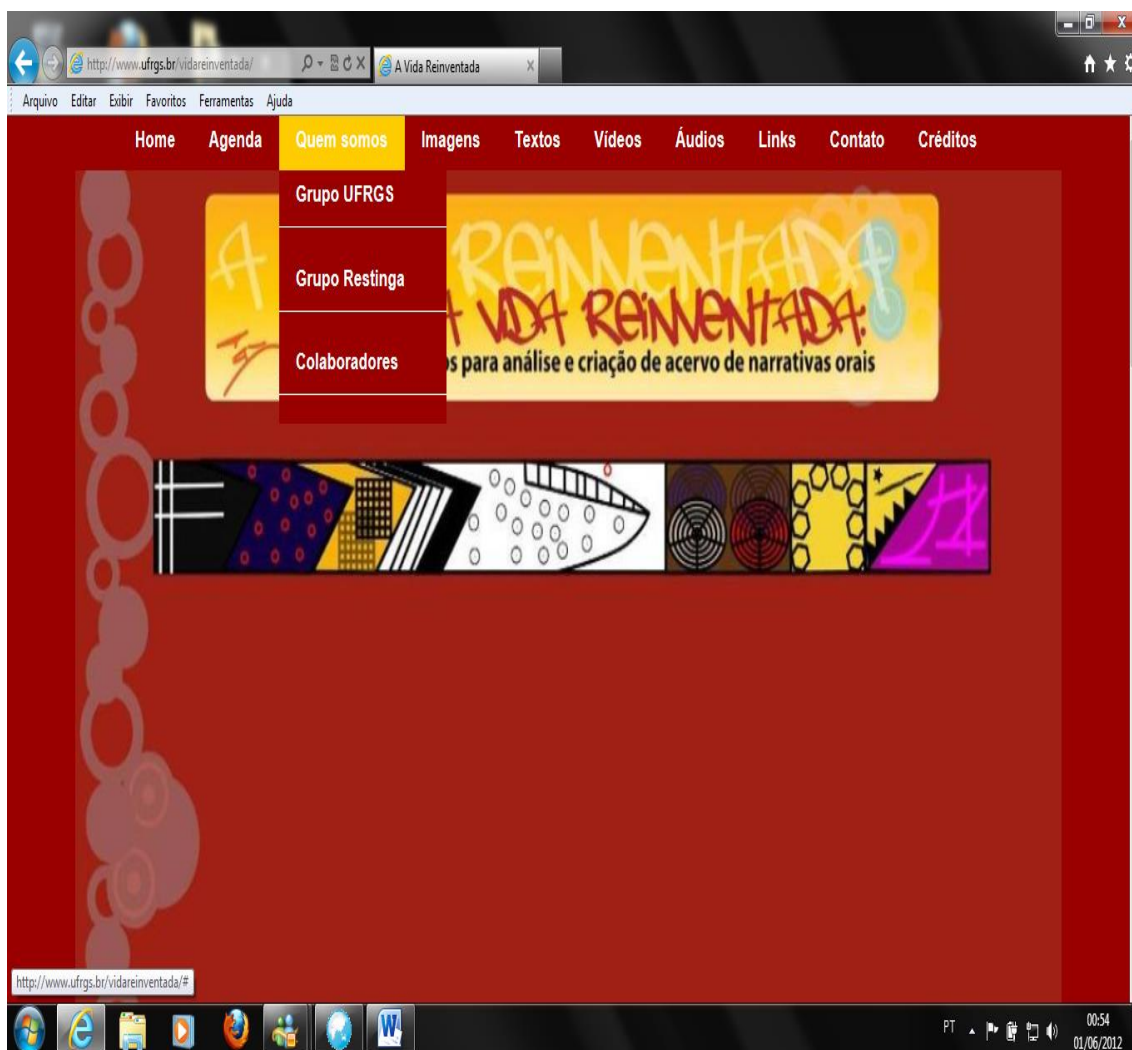


Figura 27: Menu Quem Somos – primeira versão do site “A Vida Reinventada”

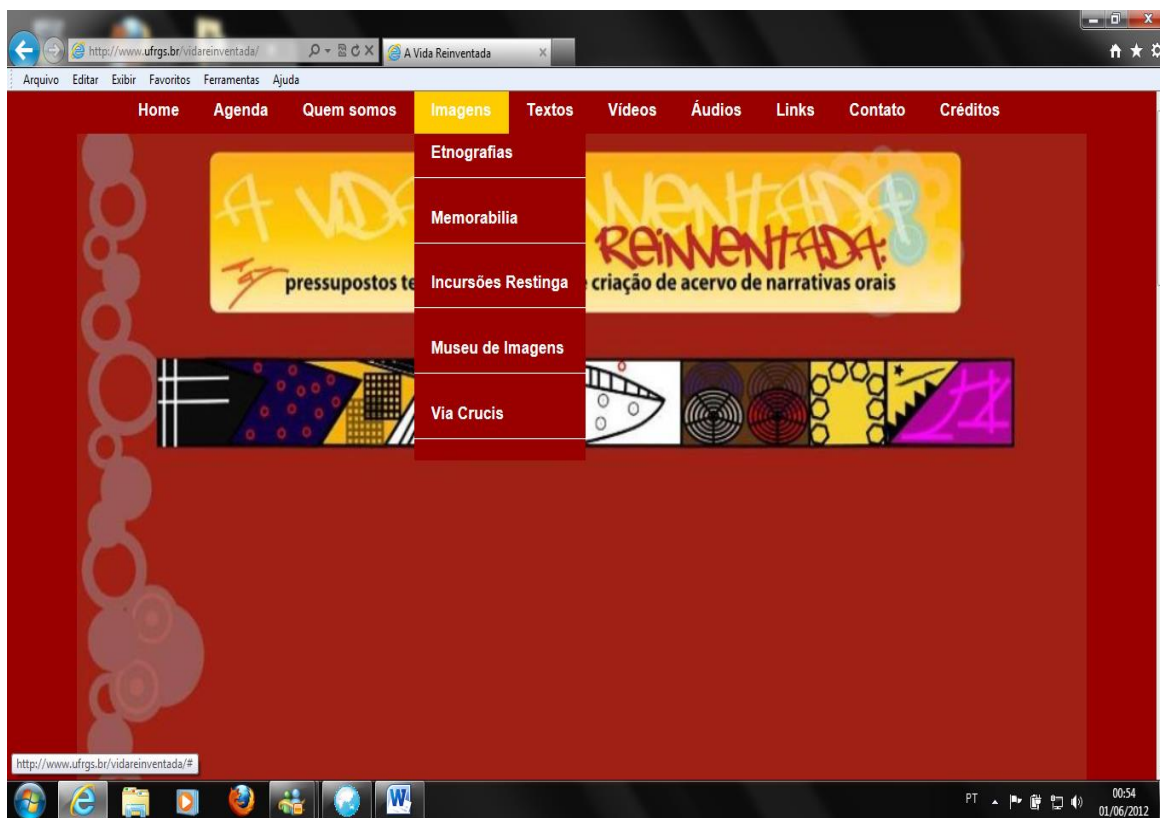


Figura 28: Menu Imagens – primeira versão do site “A Vida Reinventada”

No menu “Quem Somos”, tínhamos “Grupo UFRGS”, “Grupo Restinga” e “Colaboradores”, que deveriam ser designados Colaboradores Externos; todavia, o programa limitava o número de caracteres para os títulos. Fizemos questão de sempre deixar o grupo Restinga próximo ao nosso, como forma de demonstrar a escrita colaborativa. É o que Ana Tettamanzy e Felipe Ewald chamam de Poética da Intervenção, uma “prática que é um agir no mundo – estar junto dos moradores, produzir com eles as narrativas, pensar o centro a partir do fora e o excêntrico a partir da centralidade acadêmica”. (2011, p.160)

Já o menu “Imagens” daria conta dos submenus “Etnografias”, “Memorabilia”, “Incursões na Restinga”, “Museu de Imagens” e “Via Crucis”. Sendo os primeiros quatro elementos muito semelhantes, pensou-se que essa afinidade poderia causar certa confusão e, por isso, teríamos que reorganizar. A reorganização, aliás, também foi um fator que contribuiu para a nova estrutura que o *site* ganhou.

Os próximos três menus, textos, vídeos e áudios trariam de forma mais direta a produção do grupo de pesquisa da UFRGS, dos colaboradores da Restinga e dos externos. Contudo, começamos a esbarrar em vários fatores que nos impediam de realizarmos o *site* nos

moldes que queríamos, tais como: o espaço em *megabytes* de que necessitávamos, a escolha de cada texto que faria parte do *site* e a análise do que os moradores gostariam de ver ali publicado, já que suas produções são diversificadas e era necessário eleger apenas algumas.

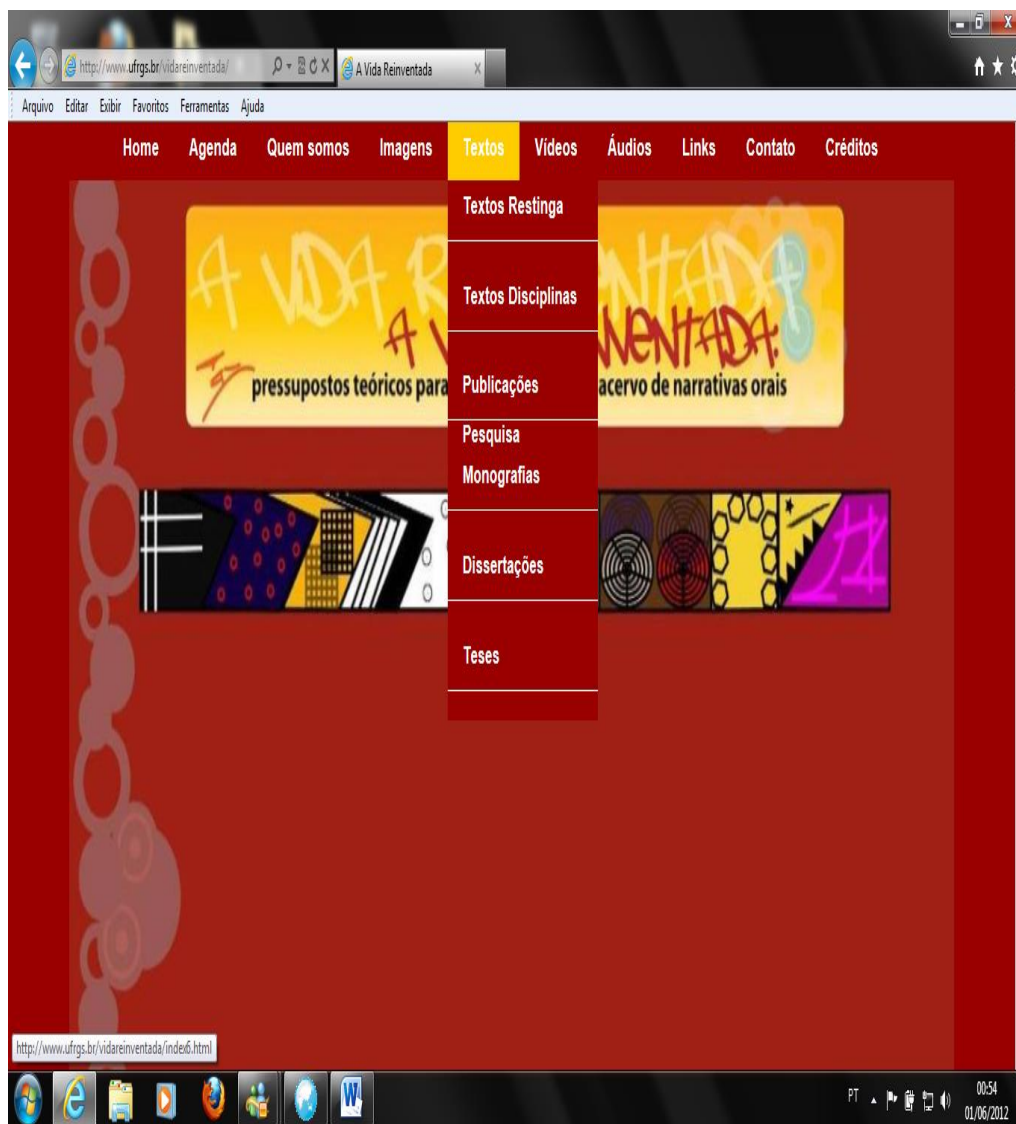


Figura 29: Menu Textos – primeira versão do *site* "A Vida Reinventada"

Além das limitações técnicas que o próprio programa oferecia, havia o fato de a licença de uso ter um custo financeiro alto, o que nos levou a abandoná-lo. Na busca por um programa que estivesse mais de acordo com nossas possibilidades, deparamo-nos com o Joomla!, aplicação *web*, com licença *openSource* GPL⁸¹, e assentasse numa comunidade de utilizadores e programadores⁸².

A estrutura do Joomla!, conforme veremos a seguir, já demanda uma organização em termos de interface.

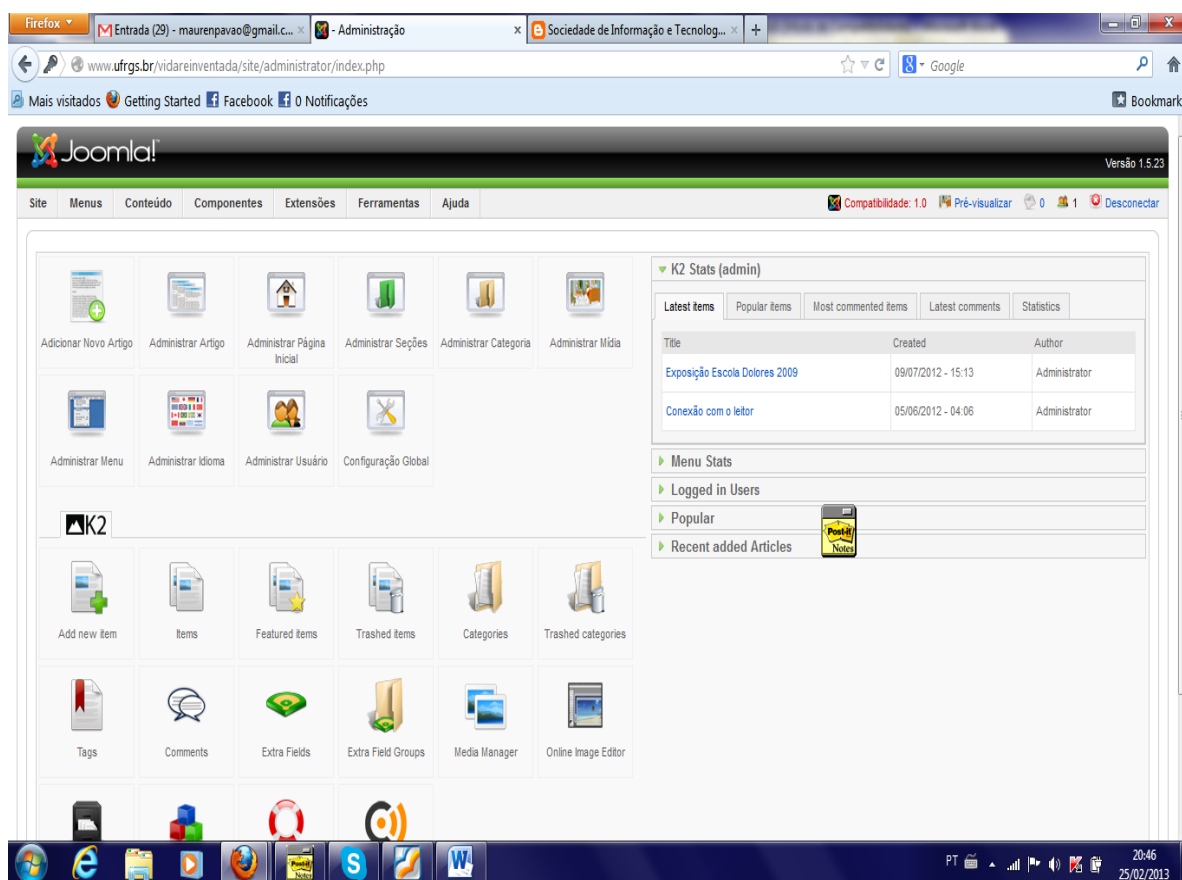


Figura 30: Imagem da tela principal do Joomla!

⁸¹ A Licença **GNU GPL** (Licença Pública Geral) oferece ao desenvolvedor a possibilidade de lançar seus respectivos sistemas de *softwares* de maneira a não vetar a cópia, utilização, alteração e distribuição por qualquer outro que deseje manipular tal sistema. Como qualquer licença de *software*, ela também exige a execução dos termos dispostos, a fim de assegurar os direitos do autor ou desenvolvedor e do usuário final. Disponível em: <http://www.nacaolivres.com.br/open-source/licenca-gpl/> Acesso em 28 fevereiro 2013.

⁸² A designação de Joomla!, para o *software*, é a transcrição fonética para a palavra Swahili "Jumla", que significa "todos juntos" ou "sob a forma de um todo". A palavra Swahili é de origem Árabe, usualmente entendida como "Total" ou "soma" e, devido à influência dos comerciantes árabes, está presente em outros idiomas. É um gestor de conteúdos orientado para a publicação e a gestão de conteúdos *online* sob a forma de *sites* ou aplicações *web*, ou simplesmente uma ferramenta para criação de *sites* dinâmicos, isto é, *sites* baseados em bases de dados e cujos conteúdos podem ser configurados em função do utilizador e surgem de uma forma relacionada. A primeira versão do Joomla! foi originalmente lançada em 22 de setembro de 2005. A última versão, ainda em testes, é a 2.5x. Disponível em: <http://forum.joomlapt.com/faq-joomla-joomlapt/1486-o-que-e-o-joomla.html> Acesso em 25 fev. 2013.

A tela de apresentação oferece uma visão geral das possibilidades do *site*, além de apresentar os seguintes menus: *Site*, Menus, Conteúdo, Componentes, Extensões, Ferramentas, Ajuda.

No item Conteúdo, tem-se cinco elementos: Administrar Artigos, Administrar Artigos na Lixeira, Administrar Seção, Administrar Categorias, Administrar Página Inicial. O fato é que, neste programa, para que uma página seja publicada da forma como a conhecemos pertencente a um *site*, precisamos criar, primeiro, uma seção; depois, uma categoria e, por fim, um artigo que será ligado aos outros dois elementos e dará origem à página. Seu banco de dados, nesse sentido, é hierárquico e limitante, e caberá a nós, com base nessas regras, encontrar uma forma de torná-lo, quando publicamos, menos hierárquico.

A seguir, podemos ver como isso funciona na prática:

The screenshot displays the Joomla! 1.5.23 administrator interface. The 'Conteúdo' menu is expanded, showing the following options:

- Administrar Artigos
- Administrar Artigos na Lixeira
- Administrar Seção
- Administrar Categorias
- Administrar Página Inicial

The main dashboard area contains several tool icons for content management:

- Adicionar Novo A...
- Administrar Menu
- Administrar Idioma
- Administrar Usuário
- Configuração Global
- Administrar Seções
- Administrar Categoria
- Administrar Mídia

The 'K2 Stats (admin)' sidebar includes a table of 'Latest items':

Title	Created	Author
Exposição Escola Dolores 2009	09/07/2012 - 15:13	Administrator
Conexão com o leitor	05/06/2012 - 04:06	Administrator

Other sidebar sections include 'Menu Stats', 'Logged in Users', 'Popular', and 'Recent added Articles'. The system status bar at the bottom shows 'PT', signal strength, volume, and the date '06/03/2013'.

Figura 31: Menu Conteúdo

Firefox - Administração

www.ufrgs.br/vidareinventada/site/administrator/index.php?option=com_sections&scope=content

Mais visitados Getting Started Facebook O Notificações

Joomla! Versão 1.5.23

Site Menus Conteúdo Componentes Extensões Ferramentas Ajuda

Compatibilidade: 1.0 Pré-visualizar 0 1 Desconectar

Administrar Seção

Publicar Despublicar Copiar Apagar Editar Novo Ajuda

Filtro: Ir Zerar - Selecione um estado -

#	Título	Publicado	Ordem	Nível de Acesso	# Categorias	# Ativo	# Lixeira	ID
1	Home	✓	2	Público	6	0	0	36
2	Quem Somos	✓	3	Público	1	1	0	22
3	Grupo UFRGS	✓	5	Público	1	1	0	26
4	Colaboradores Externos	✓	6	Público	1	1	0	28
5	Contato	✓	7	Público	1	0	0	29
6	Créditos	✓	8	Público	1	1	0	30
7	Colaboradores da Restinga	✓	9	Público	1	1	0	31
8	O Acervo	✓	10	Público	2	1	0	32
9	O Projeto	✗	12	Público	1	0	0	34
10	Conexão com o leitor	✓	13	Público	1	1	0	35
11	Etnografias	✓	14	Público	1	1	0	37

00:15 01/03/2013

Figura 32: Administrar seção

Administração x

www.ufrgs.br/vidareinventada/site/administrator/index.php?option=com_categories§ion=com_content

Joomla! Versão 1.5.23

Site Menus Conteúdo Componentes Extensões Ferramentas Ajuda

Compatibilidade: 1.0 Pré-visualizar 0 1 Desconectar

Administrar Categorias: [Conteúdo]

Publicar Despublicar Mover Copiar Apagar Editar Novo Ajuda

Filtro: Ir Zerar

- Selecione uma seção - - Selecione um estado -

#		Título	Publicado	Ordem	Nível de Acesso	Seção	# Ativo	# Lixeira	ID
1	<input type="checkbox"/>	Arquivo de Coletas	✓	1	Público	Arquivo de Coletas	1	0	65
2	<input type="checkbox"/>	Áudios	✓	1	Público	Áudios	1	0	67
3	<input type="checkbox"/>	Material da Rádio	✓	2	Público	Áudios	0	0	68
4	<input type="checkbox"/>	áudios da rádio restinga	✓	1	Público	Aúdios da Rádio Restinga	1	0	69
5	<input type="checkbox"/>	Colaboradores da Restinga	✓	2	Público	Colaboradores da Restinga	1	0	36
6	<input type="checkbox"/>	Colaboradores Externos	✓	1	Público	Colaboradores Externos	1	0	32
7	<input type="checkbox"/>	Conexão com o leitor	✓	1	Público	Conexão com o leitor	1	0	40
8	<input type="checkbox"/>	Contato	✓	1	Público	Contato	0	0	34
9	<input type="checkbox"/>	Créditos	✓	1	Público	Créditos	1	0	35
10	<input type="checkbox"/>	Etnografias	✓	1	Público	Etnografias	1	0	42
11	<input type="checkbox"/>	Exposicao Escola Dolores 2009	✓	1	Público	Exposicao Escola Dolores 2009	1	0	63
12	<input type="checkbox"/>	Fique Linado	✓	1	Público	Fique Linado	1	0	72

PT 03:41 20/03/2013

Figura 33: Administrar categorias

Administração x

www.ufrgs.br/vidareinventada/site/administrador/index.php?option=com_content

Administrar Artigo

Desarquivar Arquivar Publicar Despublicar Mover Copiar Lixeira Editar Novo Preferências Ajuda

Filtro: Ir Zerar

- Seleção uma Seção - - Seleção a Categoria - - Seleção um autor - - Seleção um estado -

#	Titulo	Publicado	Página Inicial	Ordem	Nível de Acesso	Seção	Categoria	Autor	Data	Visualizações	ID
1	Arquivo de Coletas			1	Público	Arquivo de Coletas	Arquivo de Coletas	Administrator	13.09.12	63	48
2	Material da Rádio			1	Público	Áudios	Áudios	Administrator	14.09.12	30	50
3	áudios da rádio restinga			1	Público	Áudios da Rádio Restinga	áudios da rádio restinga	Administrator	18.09.12	41	52
4	Colaboradores da Restinga			1	Público	Colaboradores da Restinga	Colaboradores da Restinga	Administrator	28.01.12	19	26
5	Colaboradores Externos			1	Público	Colaboradores Externos	Colaboradores Externos	Administrator	27.01.12	18	24
6	Conexão com o leitor			1	Público	Conexão com o leitor	Conexão com o leitor	Administrator	19.09.12	66	53
7	Créditos			1	Público	Créditos	Créditos	Administrator	27.01.12	8	25
8	Etnografias			1	Público	Etnografias	Etnografias	Administrator	22.06.12	45	39
9	Exposição Escola Dolores 2009			1	Público	Exposicao Escola Dolores 2009	Exposicao Escola Dolores 2009	Administrator	09.07.12	34	46
10	Fique Ligado			1	Público	Fique Ligado	Fique Ligado	Administrator	19.09.12	0	55
11	Grupo UFRGS			1	Público	Grupo UFRGS	Grupo UFRGS	Administrator	24.01.12	126	22
12	Imagens			1	Público	Imagens	Imagens	Administrator	18.06.12	27	37
13	Incursoes na Restinga...			1	Público	Incursoes	incursoes	Administrator	08.07.12	58	43

PT 17:05 13/12/2013

Figura 34: Administrar artigos

Então, e com base naquilo que o programa nos pedia, outro esboço do *site* foi pensado:

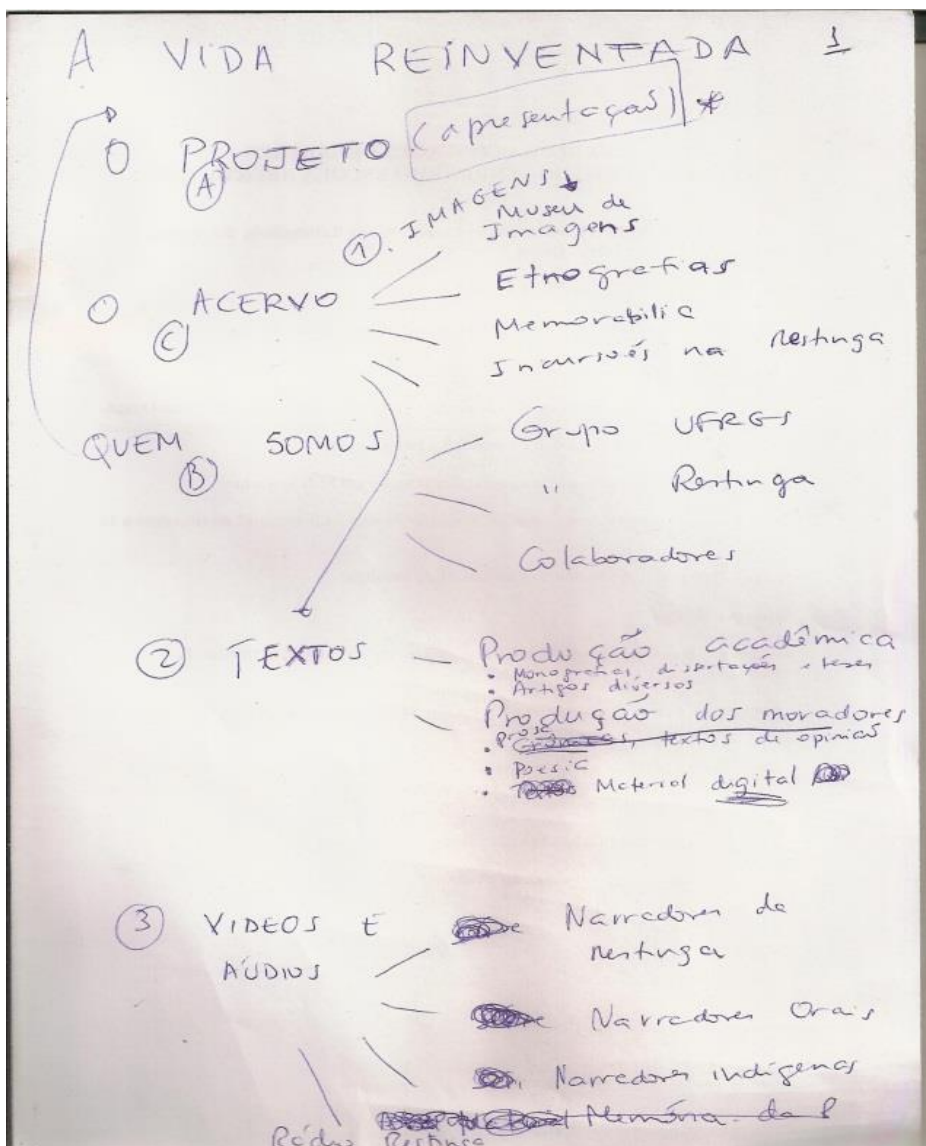


Figura 35: Esboço do novo *site*

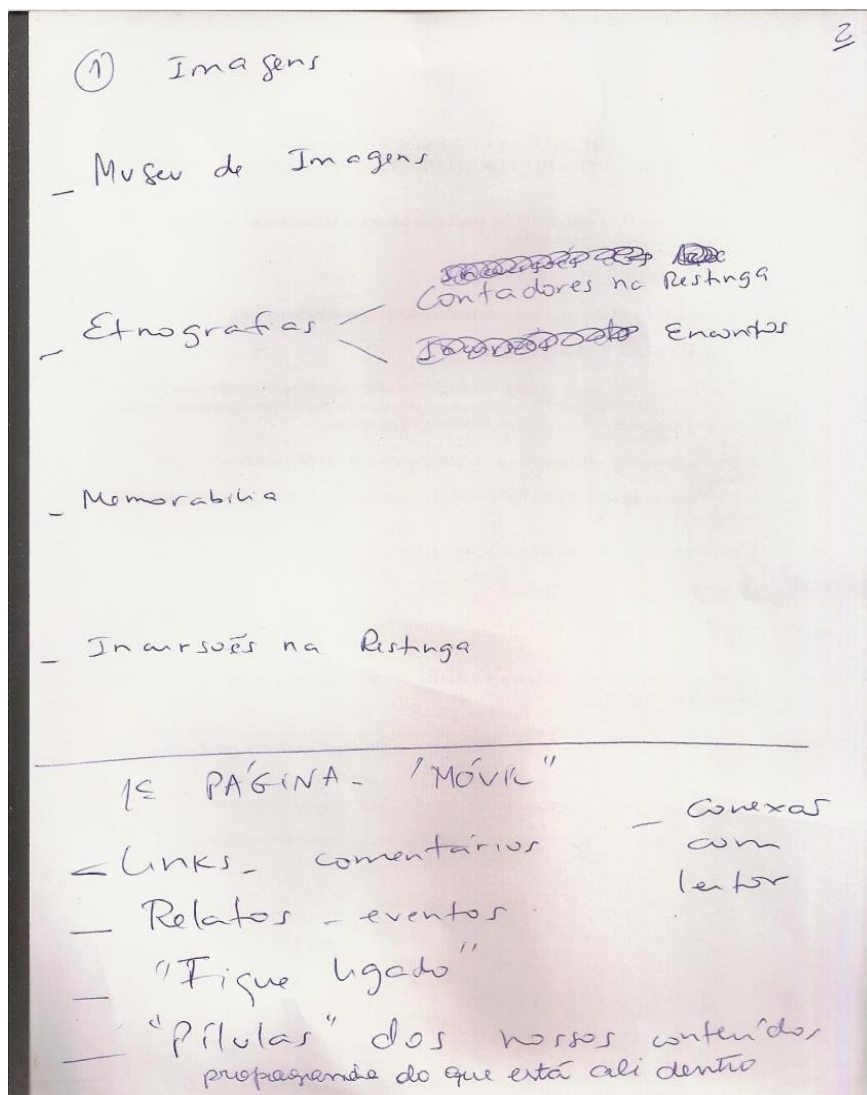


Figura 36: Esboço do novo site

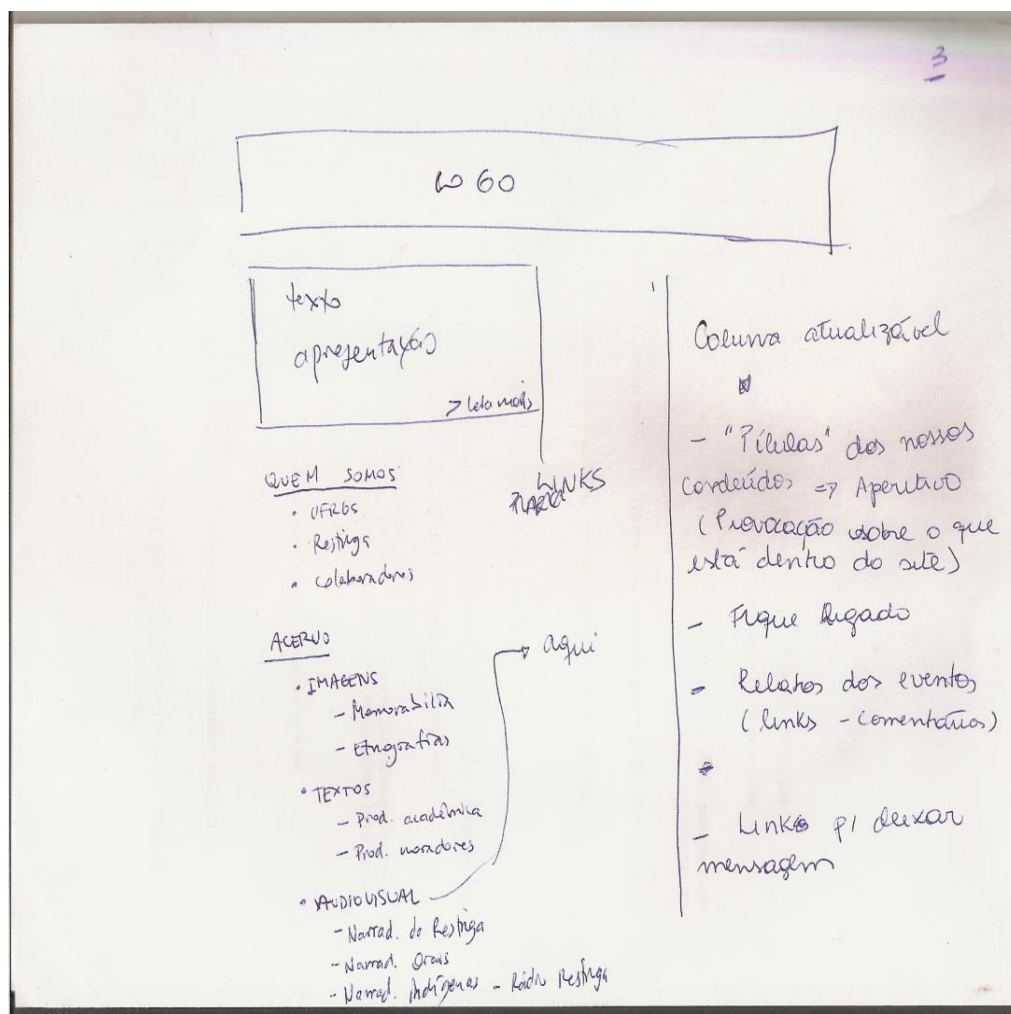


Figura 37: Esboço do novo site

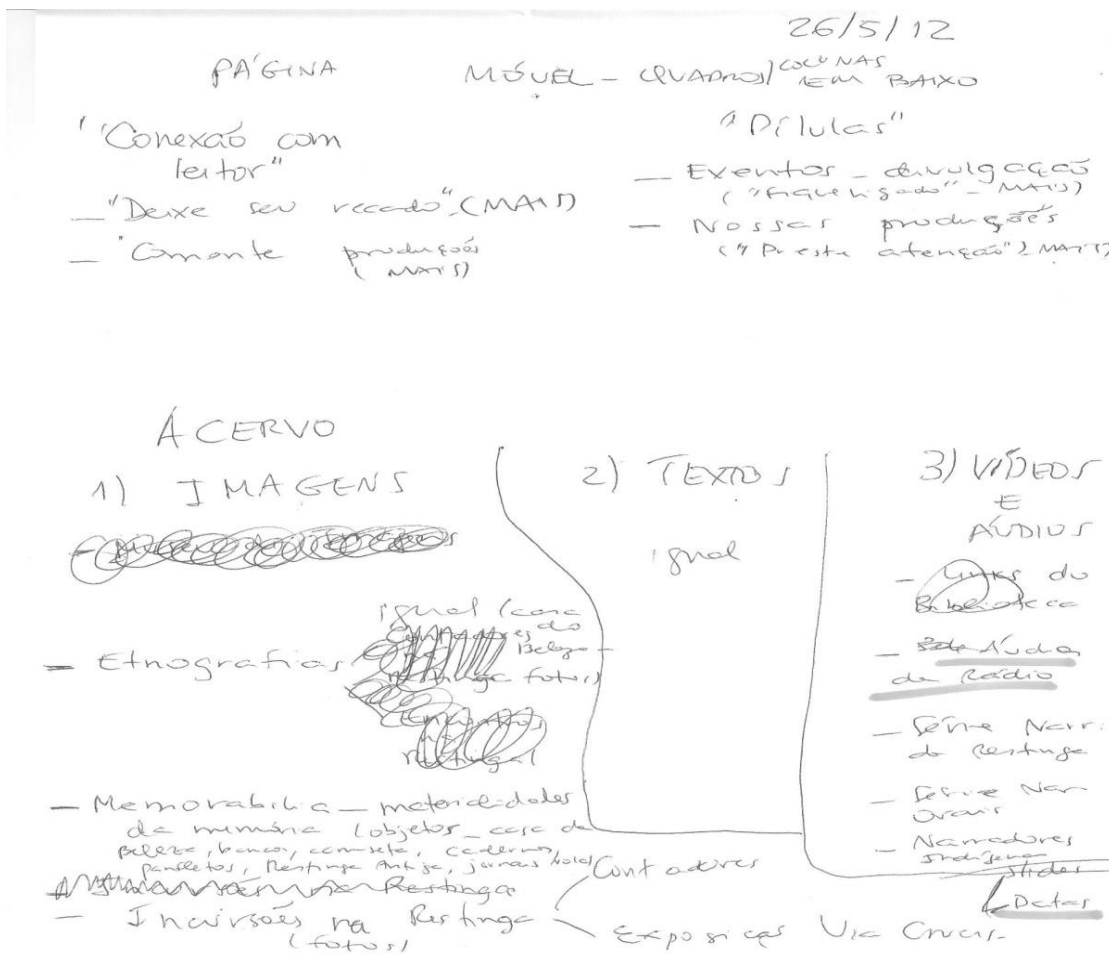


Figura 38: Esboço do novo site

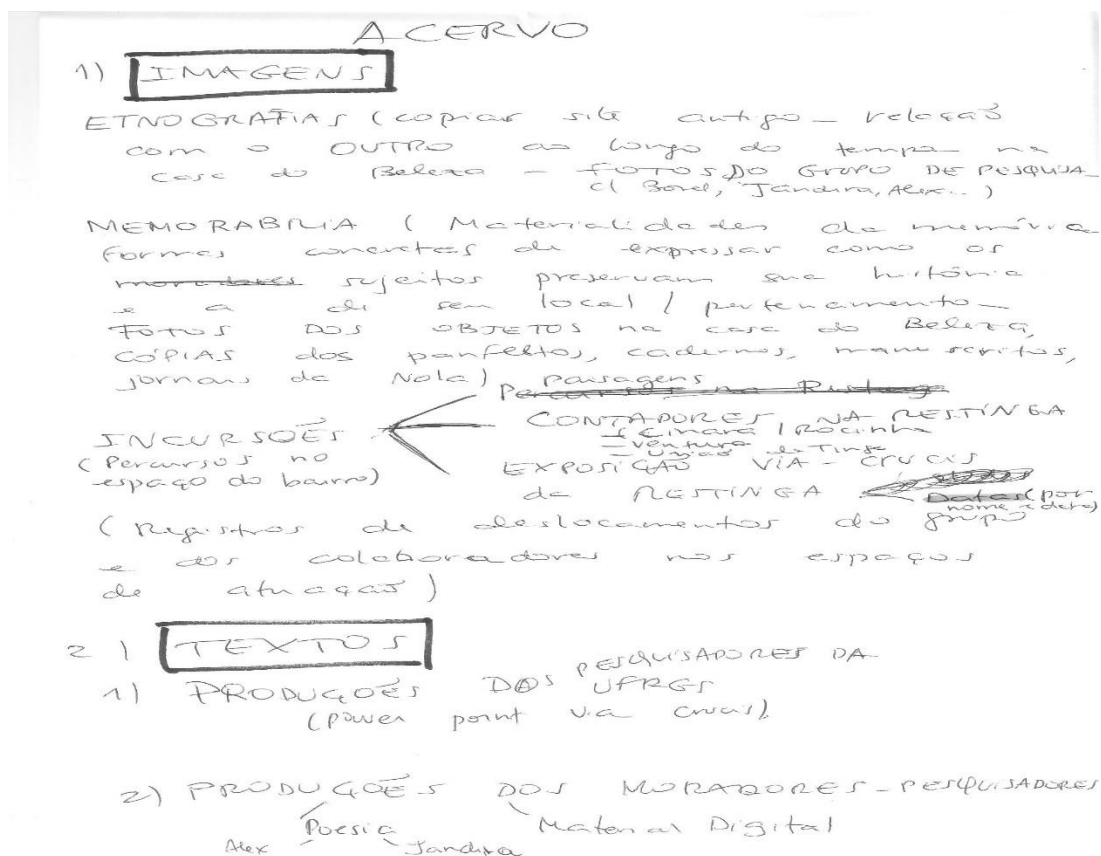


Figura 39: Esboço do novo site

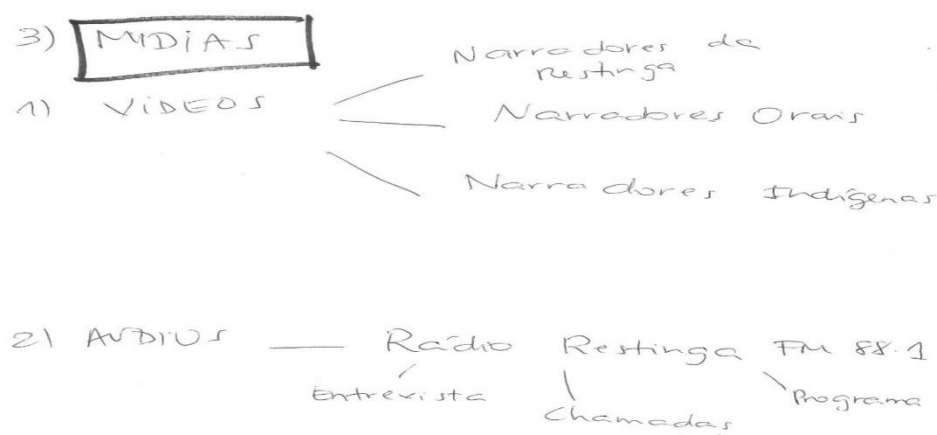


Figura 40: Esboço do novo site

O menu “Quem Somos”, ficou, então, como direcionador para o texto de apresentação do *site* e do projeto e também como ligação para três submenus, advindos do primeiro *site*: Grupo UFRGS, Colaboradores da Restinga, Colaboradores Externos.

Essa estrutura de menus e a forma como a interface vai ser trazida ao usuário é feita a partir de um banco de dados, sem a possibilidade de movê-la. Dessa forma, optamos por manter a ordem anteriormente descrita. Não nos colocamos em primeiro por querermos nos sobrepor aos moradores da Restinga, mas por uma exigência institucional, já que o *site* está hospedado em um servidor da UFRGS; é preciso, portanto, que a instituição seja, de alguma forma, marcada. Contudo, o conteúdo majoritário da página é composto não só pela produção de artistas periféricos, da Restinga e outros, mas também por materiais recolhidos pelos alunos de graduação e pós, em disciplinas oferecidas pela professora Ana Tettamanzy.

O menu “Colaboradores Externos” dá conta de nossos parceiros de pesquisa de diferentes instituições. É uma forma de apresentação dos mesmos e também de abrir nosso *site* aos projetos que se assemelhem, de alguma maneira, ao nosso.

Na nova estrutura, criamos o menu “Acervo”, espaço responsável por disponibilizar Imagens, Textos, Vídeos e Áudios e Arquivo de Coletas. Em “Imagens”, agrupamos três

categorias: Etnografias, Memorabilia e Incursões pela Restinga. “Textos” vai dar conta de produções escritas, tanto dos membros do Grupo UFRGS quanto dos da Restinga e dos externos.

O sítio do projeto *A Vida Reinventada* possui, nesse sentido, uma prévia organização dos elementos. Sua interface divide-se no título e subtítulo do projeto, no texto introdutório, explicando quando o projeto surgiu e quais os objetivos. À direita, tem-se o menu, organizado de forma que os moradores da Restinga e os pesquisadores da universidade fiquem em pé de igualdade; só após a apresentação deles e dos demais colaboradores é que se passa ao acervo. Nele, a ideia é possibilitar o acesso a todo o material, seja o produzido pelo grupo de pesquisa, pelos alunos das disciplinas de graduação e pós, seja aquele cedido a nós, pelos moradores da Restinga, com o intuito de criar um museu de suas memórias. A interface também possibilita uma conexão com o leitor e os relatos de eventos dos quais os integrantes têm participado. Importante dizer que, como a realização efetiva deste sítio está a cargo de apenas uma pessoa, o menu perdeu parte da mobilidade que deveria ter. É uma falha de recursos técnicos, mas que, em se tratando de uma página em ambiente digital, perde a gravidade, na medida em que a qualquer momento poderá ser modificada.

Na estrutura do funcionamento do *site*, percebe-se a presença de dois diferentes sentidos da representação, ao passo que se opõem as tecnologias representacionais com a própria presença daquele que navega; é muito mais um confronto do que uma oposição. No entanto, cada um que se depara com o conteúdo publicado carrega um histórico cultural que certamente interferirá no modo como cada objeto será lido. Por outro lado, no que tange aos elementos de informação, *A Vida Reinventada* pretende ser uma ferramenta para a própria Restinga se reinventar, com base na reescrita de sua história, presente nos objetos, nas exposições, nos jornais antigos e nos demais documentos de fundação do bairro.

O nosso *site*, por outro lado, é uma forma de dar visibilidade à memória do bairro via relatos dos moradores envolvidos. Se eles são o tempo todo verídicos, ou reinventados a partir do que querem contar, isso não é o mais relevante, mas sim o propósito de dar espaço aos objetos culturais que os representam.

A VIDA REINVENTADA
pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais

O Projeto **A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais** (2008-2012) possui uma dupla orientação: propõe-se tanto a construir espaços de arquivamento e divulgação de narrativas orais registradas em áudio ou em vídeo como a propor recortes teóricos e metodológicos interdisciplinares que viabilizem o tratamento e a interpretação do material produzido.

O fato de trabalhar com esse tipo de criação demanda repensar o lugar dos estudos literários na contemporaneidade em necessário diálogo com outras disciplinas, linguagens e espaços sociais. O conceito que temos empregado para dar conta dessas manifestações da voz é o de poética da oralidade. Nessa poética importa considerar o objeto de análise como um ato de comunicação em que, originalmente, a produção é simultânea à recepção. Importa, ainda, considerar todos os elementos envolvidos no que chamamos de cena performática. O registro audiovisual é o que melhor permite observar as condições de execução e recepção da voz, bem como promover formas de circulação e recriação. As narrativas, de acordo com a finalidade, são transcritas, editadas e analisadas segundo, principalmente, pressupostos da teoria literária, da antropologia e da história oral. O acervo vem sendo formado a partir de duas instâncias de produção. A primeira remete ao registro de narrativas orais realizado por alunos de disciplinas da Graduação e do PPG em Letras da UFRGS desde 2006, material que recebeu catalogação e sistematização no formato do DVD (um para cada ano de produção). A segunda contém os resultados do trabalho de campo desenvolvido desde 2006 na Bahia, junto da professora de Porto Alegre, DC

Navegue pelo nosso site...

- ▶ [Quem Somos](#)
- ▶ [Grupo UFRGS](#)
- ▶ [Colaboradores da Restinga](#)
- ▶ [Colaboradores Externos](#)
- ▶ [O Acervo](#)
- ▶ [Conexão com o leitor](#)
- ▶ [Relatos - Eventos](#)
- ▶ [Links](#)
- ▶ [Contato](#)
- ▶ [Créditos](#)

Quem está online

Nós temos 4 visitantes online

Figura 41: Página inicial novo site

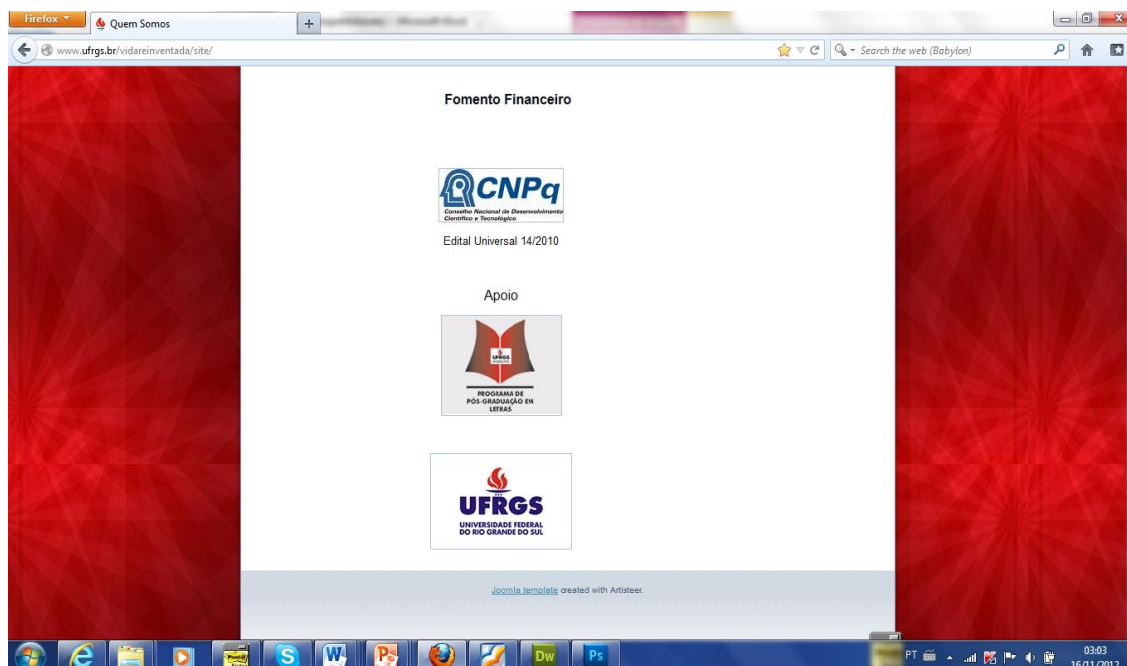


Figura 42: Página de apresentação do novo site

3.4. O narrador urbano digital em foco: o caso de Maragato

No segundo capítulo desta tese, empreendemos um percurso pela narrativa tradicional, recuperando brevemente seu trajeto. Após, refletimos a respeito dos media no contexto narrativo, com os conceitos de hipertexto, de banco de dados e no que tange à relação dos novos media com a literatura. Entretanto, nesse momento, a discussão proposta foi para além de uma mera apresentação dos menus e de como pensamos em propor o *site*. Aliás, talvez o mais importante não tenha sido destacado ainda: a nossa relação para com os moradores da Restinga, essa intervenção que perpassa pela criação de uma narrativa colaborativa, seja ela textual, como as já citadas na apresentação desta tese, seja ela literária, hiperficcional, na inscrição de Maragato como sujeito social. Por outro lado, tal reflexão se justifica à proporção que esbarra em mais uma das possibilidades de legitimação desses narradores que definimos como urbano-digitais.

Assim, não podemos encerrar a discussão aqui proposta sem falarmos do nosso papel em relação aos moradores da Restinga e a essa intervenção colaborativa a que nos propomos a partir de nossas produções. Por outro lado, refletir sobre o tópico é muito mais uma das possibilidades de legitimação dessas narrativas que nomearemos urbano-digitais e literárias.

3.4.1 Intervenção na narrativa colaborativa: remediação, imediácia e hipermediácia

Jay Bolter e Richard Grusin trazem, em sua obra *Remediation: understanding new media*, três conceitos capazes de explicar a relação academia-periferia: a remediação, a imediácia e a hipermediácia.

Os novos media digitais, para os autores citados, oscilam entre imediácia e hipermediácia, entre transparência e opacidade. Tal oscilação é a chave para entender como os media remodelam seus predecessores e outros media contemporâneos. Eles destacam:

Embora cada media prometa reformar seus antecessores, oferecendo uma experiência mais imediata ou autêntica, a promessa de reforma, inevitavelmente, leva-nos a tomar consciência das novas mídias como mídia. Deste modo, imediácia leva à hipermediácia. O processo de remediação torna-nos cientes que todos os media, de forma geral, estão em nível de um “jogo de sinais”, que é uma lição advinda dos estudos da teoria literária pós-estruturalista. Ao mesmo tempo, esse processo insiste na presença real e efetiva dos mídias na nossa cultura.. (BOLTER E GRUISIN, 2000, p. 21)⁸³

Muitos *websites* são aglutinações das diversas formas de media: gráficos, fotos digitalizadas, animação e vídeo – tudo pronto nas páginas cujos princípios de *designer* recaem no psicodélico dos anos 60 ou em 1910 e 1920. Misturar os media é, de alguma forma, uma intenção de tornar as notícias ou, em nosso caso, as histórias, mais perspicazes.

A remediação, ao contrário do que se pensa, não começou com os novos media: ela é um processo que surgiu ao longo dos últimos cem anos de representação visual do Ocidente. Uma pintura do século XVII, uma fotografia e um sistema computacional, quando colocados em contraponto pelos pesquisadores, não diferiram em muitos aspectos importantes, mas são tentativas de realização da imediácia, ignorando ou negando a presença dos media e do ato de mediação. Trazendo o conceito para a Restinga quando nós, por exemplo, transportamos um caderno do morador Beleza para o ambiente virtual, passou por um processo de digitalização e também de remediação, por ter sido transformado do papel para *megapixels* e, por isso, vai ser lido de forma diferente por uma quantidade muito maior de pessoas. Assim, podemos entender remediação como uma nova roupagem que as velhas tecnologias ganham das novas. Ou, como afirmam Bolter e Grusin (2000), a remediação pode ser entendida como a lógica formal pela qual as novas media repaginam, renovam as anteriores.

⁸³ Tradução minha. Original v.f apêndice Q



Figura 43: Caderno do morador Beleza
Fonte: Acervo “A Vida Reinventada”

Assim, a lógica das narrativas urbano-digitais, em especial as da Restinga, está nessa dupla (re)mediação, tanto no tocante aos objetos textuais que, quando passados para o *site*, ganham uma nova modelagem, quanto em relação à nossa participação enquanto grupo de pesquisa pertencente a uma instituição, já que somos (re)mediadores dos saberes dos moradores, cada vez que suas narrativas são inscritas em nosso *site*. Assim, a remediação é decomposta por Bolter (hipertexto 3.0) em três aspectos: primeiro, como mediação de mediação, isto é, como parte do processo através do qual os media se reproduzem e se substituem uns aos outros; segundo, como inseparabilidade entre mediação e realidade, que faz da mediação e dos seus artefatos uma parte essencial da cultura humana como realidade mediada; terceiro, como processo de re-forma da mediação da realidade, ou seja, como meio de transcender as formas e os meios de mediação anteriores.

Quanto à hipermediacia, cabe a ela ser um estilo de representação visual cujo objetivo é o de mostrar ao espectador/leitor todos os media que ele tem à sua disposição. É uma das estratégias utilizadas pela remediação.

Nesse sentido, é interessante a afirmação de Bolter e Gruisin, segundo a qual:

Hoje, como no passado, designers das formas hipermediadas, pedem que tenhamos prazer no ato da mediação, até mesmo em relação à cultura popular. As artes hipermediáticas tem sido, e continuam a ser, do gosto de uma “elite”, mas o estágio

elaborado das produções de muitas estrelas de rock é um entre tantos exemplos de eventos hipermediáticos que atraem milhões (BOLTER E GRUISIN, 2000, p.15)⁸⁴

Os pesquisadores destacam o fato de que os primeiros capítulos da obra examinam o processo de remediação nos media contemporâneos. Na primeira parte, contextualizam o conceito de remediação dentro das tradições das literaturas atuais e da cultura literária, enquanto na segunda, ilustram a aplicabilidade dessa remediação em medias como computação gráfica, filme, televisão, *world wide web* e realidade virtual.

Outra consideração bastante interessante dos dois estudiosos está em assumirem que os novos media digitais participam da própria redefinição daquilo que se entende como cultura.

Nenhum media hoje, e certamente nenhum evento dos media, parece conseguir cumprir seu papel cultural isolada de outra mídia, e nem trabalhar de forma isolada de outras forças sociais e econômicas. O que é novo nos novos media vem dos modos singulares nos quais eles remodelam os media antigos e os modos nos quais os media antigos remodelam-se a si próprios para responder aos desafios dos novos media. (Idem, ibidem)⁸⁵

As reivindicações dos teóricos acerca de imediácia, hipermediácia e remediação não se referem a que as mesmas sejam vistas como verdades universais, mas que sejam reconhecidas enquanto práticas de grupos específicos. A remediação sempre opera sobre os pressupostos culturais atuais acerca de hipermediácia e imediácia. A remediação, caracterizada a partir da hipermediácia e imediácia, é outro dos fatores que irão caracterizar as narrativas urbanas como literárias.

Quando pensamos em nossos vídeos, encontramos, neles, a imediácia aparente na composição digital de um filme, ao mesmo tempo em que funciona como um aparente triunfo da interface gráfica do usuário (GUI) para computadores pessoais. Isso porque o objetivo da imediácia é fazer da interface um ambiente supostamente mais natural do que arbitrário. *Imediácia* é o nome dado para um conjunto de crenças e práticas que se expressam de forma diferente em vários momentos entre os vários grupos, e nossa pesquisa rápida não pode fazer justiça a tal variedade. A característica comum de todas essas formas é a crença em algum ponto de contato necessário entre os media e o que ela representa (BOLTER E GRUISIN, 2003, p.30).⁸⁶ Esse meio de contato, nas narrativas da Restinga, parte do fio social, de uma

⁸⁴ Tradução minha. V.f Apêndice R.

⁸⁵ Tradução minha. Original V.f Apêndice S.

⁸⁶ Tradução minha. *Immediacy* is our name for a family of beliefs and practices that express themselves differently at various times among various groups, and our quick survey cannot do justice this variety. The

nova visão que se quer atingir na modificação da forma pela qual o bairro tem sido visto, desde o seu surgimento até hoje.

Dentre as lógicas destacadas por Bolter e Grusin, cabe no contexto desta tese a afirmação de que nos media digitais de hoje a prática da hipermediacia é mais evidente no “estilo de janela” heterogêneo da *world wide web*, na interface da área de trabalho do computador, nos programas multimídia e nos videogames. Incorporam a perspectiva de William J. Mitchell (1994), na qual o estilo visual é o que privilegia a fragmentação, a indeterminação e a heterogeneidade e que enfatiza, mais que o objeto de arte final, o processo ou a performance.

(...) a hipermediacia se expressa por um processo de multiplicidade. Se a lógica da imediacia leva a um apagamento ou automatização do ato de representação, a lógica da hipermediacia admite múltiplos atos de representação e os torna visíveis. Onde a imediacia sugere um espaço virtual unificado, a hipermediacia contemporânea oferece um espaço heterogêneo, no qual a representação é concebida não como uma janela para o mundo, mas como uma “janela” em si – janelas que abrem para outra apresentação e outros media. A lógica da hipermediacia multiplica os signos da mediação e dessa maneira tenta reproduzir a rica sensação da experiência humana. (2000, p. 33-4)⁸⁷

A lógica da hipermediacia expressa a tensão entre o espaço visual como mediação e o espaço real, que está para além da mediação.



Figura 44: Micro-histórias de Maragato

O texto imagético criado por Maragato parte de seu projeto "Micro-histórias", que coloca em tensão espaços visuais e reais; nos reais, está tudo aquilo que faz parte tanto dos sentimentos do autor quanto de seu posicionamento social face aos acontecimentos. A arte de

common feature of all these forms is the belief in some necessary contact point between the medium and what it represents. (Idem, p.30)

⁸⁷ Tradução minha. V.f Apêndice T.

Maragato vai ao encontro do que Lanham (1993 apud BOLTER e GRUISIN, 2000, p.41) chama de tensão entre olhar *em* e *através* e vê isso como uma característica da arte do século XX em geral e, agora, da representação digital em particular. Maragato enxerga através de olhos a reconhecer políticas que sempre marginalizaram as criações da periferia e, do seu lócus e daquilo que pensa poder mudar a partir do contato com seus pares, usa as janelas de que dispõe, as quais maneja com singularidade.

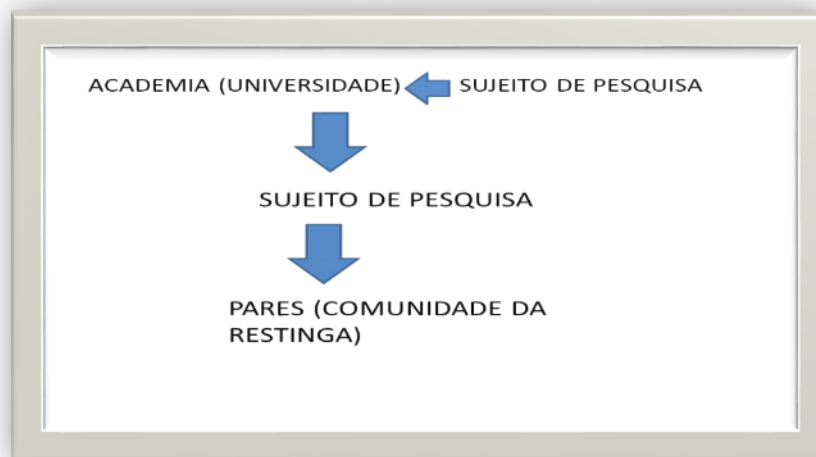
Na lógica da hipermediacia, o artista esforça-se para fazer o espectador reconhecer os meios como meio e encantar-se nesse reconhecimento. Faz isso por múltiplos espaços e pela repetida redefinição das relações visuais e conceituais entre os espaços mediados – relações que podem alcançar desde uma justaposição até uma completa absorção. (Idem, p. 41-2)

Retomando a perspectiva da remediação, conceito amplo, que envolve os demais, é necessário destacar a frase de abertura do já citado *Understanding Media* (1964), em que McLuhan reitera que o conteúdo de qualquer meio é sempre outro meio. O raciocínio do estudioso vai em direção a uma forma mais complexa de empréstimo na qual um meio é representado e incorporado em outro meio. Para Bolter e Grusin, a representação de um meio em outro é a *remediação* e a remediação é a característica definidora dos novos media digitais. Além disso, a remediação está entre os conceitos que, aliados às ferramentas hipermediáticas, às diversas formas de manifestação e intervenção do (em/para com o) sujeito, nos permite aceitar a existência de uma narrativa oral urbana capaz de se inscrever e legitimar em ambiente virtual. Isso faz ainda mais sentido se pensarmos que a remediação entende que o velho meio, ou seja, o meio primeiro de onde vem determinada narrativa/produção não pode ser inteiramente acabado e cabe aos novos media permanecerem dependentes dos velhos em caminhos reconhecíveis ou irreconhecíveis. Ou seja, quando Maragato traz seu trabalho nas escolas para o ambiente digital, há uma narrativa primeira, com objetivos específicos e conscientes, que dará origem a várias novas narrativas. O mesmo ocorre quando funde recursos literários contemporâneos – como o microconto ou a micronarrativa – às suas micro-histórias na rede. A intervenção de Maragato para com o leitor dá-se, também, a partir da internet, visto que, após suas oficinas nas escolas, ele enviava ao grupo de pesquisa um tipo de relatório, descrevendo os resultados de sua atividade.



Figura 45: Relatório do Maragato

O processo de remediação, assim, é uma “via de mão dupla” e acontece, no âmbito desta reflexão, em três momentos: da academia para com o sujeito de pesquisa, desse sujeito para com os seus pares e do sujeito para com a academia, conforme se observa na ilustração a seguir.



88

Figura 46: Relação Universidade – Periferia

Sendo assim, quando pensamos na remediação em nossos segmentos de pesquisa, entendemos que ela implica representação, já que nunca deixa uma forma intacta. Retornando aos vídeos, no momento em que eles foram criados, passaram por um processo de escrita: nada mais do que um elemento de remediação. O que se vê no registro visual é modificado na escrita, mesmo que o objetivo seja manter a fidedignidade; a mudança, segundo já se viu, não depende apenas do sujeito: está no processo de modificação dos meios.

A hipermedia passa por dois paradoxos: 1) hipermedia jamais poderia ser pensada como ferramenta de alcance do imediável; 2) hipermedia luta por imediácia; as tecnologias digitais transparentes sempre terminam sendo remediações, assim como, na realidade, elas parecem precisamente negar a mediação, conforme se colocam como única verdade proferida, esquecendo, muitas vezes, de onde surgiram.

Uma outra forma de remediação desses saberes e que futuramente iria compor um material hipermediático, mais precisamente um DVD, é a decupagem de vídeos. Nelas, selecionamos momentos que julgamos importantes e que, ao mesmo tempo, a partir do diálogo, pensamos ser de essencial divulgação para os moradores. Vejamos.

⁸⁸ Esse quadro ilustra de que forma eu, enquanto pesquisadora, enxergo a relação universidade x periferia, a qual permeia toda minha pesquisa.

13/12/2007

[na União da Tinga, dentro]

- 0' BOLÍVAR camelôs
- 2' [corte] BOLÍVAR sobre meninos presos vendendo DVD e droga: poderiam ser educadores populares se incentivassem eles; ele se diz “educador popular de capoeira”
- 4' BOLÍVAR pai dizia: “tudo que vem dos Estados Unidos não presta” [imitam a postura dos rappers]
- 6' BELEZA sobre oficinas com a psico; escolas distantes da comunidade
- 8' **BELEZA as pessoas, como membros da sociedade, têm que conseguir dar conta dos problemas no seu entorno, mostrar alternativas, não simplesmente chamar a polícia; [tem que ter identificação com a alteridade]; estamos formando bandidos**
- 9' BELEZA “trabalha de dia pra comer de noite”; “nós não temos nada pra fazer aqui Beleza”, alunos dizendo que escolas não estimulam
- 11' **BELEZA “é muito fácil falar a frase bonita, que causa impacto”, “protagonismo”, “pró-labore”; “esse pró-labore deve ser bom pra comer com arroz e feijão, né Bolívar?”**
- 13' BELEZA/BOLÍVAR criticam uso político do Multimeios, afastado da comunidade; BOLÍVAR conta vários exemplos
- 17' BELEZA grande parte dos professores que estão na Restinga, estão porque ganham um adicional por ‘difícil acesso’, mesmo vindo de carro; “a comunidade se deixa subjugar por estas coisas, porque não há estímulo para brigar por seus direitos”
- 19' BOLÍVAR uso político de tudo; acabaram com a biblioteca junto do fome zero; “qualquer coisa, já colam e pah, foto”; sobre a capoeira elitizada
- 22' BOLÍVAR/BELEZA tema pra semana da restinga: ‘Restinga: rogai por nós’; agora é só hip-hop e tiroteio; antes atividades culturais e de debate
- 24' BELEZA Orelha (Eduardo), artista, interessado em participar nas nossas conversas
- 26' BOLÍVAR sobre projeto junto ao conselho tutelar para ensinar arte-grafite pra quem é pego fazendo pichação [**propõe fazer uso cotidiano, espontâneo do grafite, fazendo arte nas fachadas, ao invés de pintar**]

- 29' BOLÍVAR **piada** sobre gaudério que encontra punk no gasômetro e fica espantado
- 30' BELEZA anarquistas queriam vir anunciar um curso pra nós; critica eles
- 32' BELEZA lê carta que escreveu reclamando a ausência da comunidade no processo de construção do livro da psico; reclamando pra própria comunidade
- 36' BOLÍVAR conta caso de criança esquecida na creche; falta de agilidade do conselho tutelar

Figura 47: Decupagem

Dessa decupagem, por exemplo, foram escolhidos momentos, tanto para serem descritos quanto para serem utilizados na criação de um futuro vídeo. Trata-se de recortes singulares, dados os objetivos dos pesquisadores, dos sujeitos de pesquisa e da produção intelectual no todo, já que, voltando a Manovich,

Os media digitais que lutam por transparência e imediaticidade (...) são remediados. Hipermedia e os media transparentes são manifestações opostas de um mesmo desejo: transpassar os limites da representação e alcançar o real. (...) O real, nesse sentido, é definido a partir da experiência do usuário; é isso que evocaria uma imediata (e portanto autêntica) resposta emocional. Aplicações digitais transparentes procuram chegar ao real negando totalmente o fator da mediação; hipermedia digital procura o real multiplicando a mediação bem como cria um sentimento de plenitude, uma saciedade da experiência, que pode ser tomada como realidade. Todos esses movimentos são estratégias da remediação. (2000, p.53)⁸⁹

Todavia, o ápice do pensamento de Bolter e Grusin está naquilo que os autores chamam de dupla lógica da remediação; são estratégias pelas quais cada meio digital remedia

⁸⁹ Tradução minha. Original V.f Apêndice U.

e é remediado pelos seus predecessores. Funcionam implícita e explicitamente e podem ser iniciadas por diferentes caminhos como segue:

Remediação como a mediação da mediação. Cada ato de mediação depende de outros atos de mediação. Os media são continuamente comentados, reproduzidos e substituem outros, é esse processo é integral para os media. Os media precisam um dos outros para funcionarem como tal.

Remediação como inseparabilidade da mediação e da realidade. Embora a noção de Baudrillard de simulação e simulacro possa sugerir o contrário, todas as mediações são em si reais. Elas são reais como artefatos (mas não como agentes autônomos) em nossa cultura mediada. Apesar do fato de todos os media dependerem de outros media, em ciclos de remediação, nossa cultura ainda precisa reconhecer que todos os media remediam o real. Como não podemos nos livrar da mediação, não podemos nos livrar do real.

Remediação como reforma. O objetivo da remediação é remodelar ou reabilitar outros media. Ademais, porque todas as mediações são tão reais e são mediações do real, a remediação pode ser também entendida como um processo de reforma da realidade. (2000, p.55-6) (Grifos do autor)⁹⁰

Assim, fica claro que a remediação não existe como conceito único, estanque; ela depende de atos de mediação para acontecer. Além disso, os elementos remediados⁹¹ são simulacros, representações diferidas do real, fazem parte de processos de reforma da realidade, uma remodelagem dos processos anteriores ou, ainda, segundo Beatriz Martins (2012), uma relação dialética com outras linguagens.

Dentro dessa lógica, o que realmente há de novo em um meio de comunicação é a maneira distinta com que ele remodela seus antecessores. A propriedade característica com que reinventa, ou dá novo formato, a uma mediação anterior. Ou ainda, a forma como se relaciona dialeticamente com outras linguagens. Dialética esta que inclui também um movimento na direção contrária: os meios antigos, por sua vez, estão em constante recriação, tomando emprestado alguns traços dos emergentes a fim de se manter atualizados e fazer frente às novas linguagens. Como argumentam Bolter e Grusin, remediação é um movimento ao mesmo tempo de homenagem e disputa entre as mídias (BOLTER; GRUSIN, 2000).

Desse modo o processo de construção da linguagem das mídias se dá em uma relação de empréstimos e contaminações, na qual são consolidadas referências culturais, com alguma margem para a inovação, que é o que define a especificidade de cada meio. Essa dinâmica da remediação, segundo estes autores, opera em uma complexa dupla lógica em busca da imediação e da hipermediação. De acordo com ela, cada nova mídia pretende preencher algo que a anterior não pôde fazer, a fim de ser cada vez mais transparente: como se pudesse eliminar o próprio meio e a mediação, apagar a percepção da interface, e se apresentar como a experiência direta. Neste sentido, toda mediação é uma remediação do real, e em seu processo

⁹⁰ Tradução minha. Original V.f Apêndice V.

⁹¹ Richard Grusin (2013) em entrevista concedida à Elizabeth Saad Corrêa, para a revista *Matrizes*, afirma:

A lógica dupla da remediação surgiu ao final do século XX como resposta à exuberante proliferação das tecnologias das mídias digitais, frequentemente cunhadas como *mediatização*. Remediar, remodelar ou re-mediador de um meio para o outro operava de duas formas contraditórias, buscando de um lado apagar todos os sinais de mediação ao oferecer um contato com o real e, de outro, multiplicar ou chamar atenção para a remediação ou àquilo que Jay David Bolter e eu referimos como hipermediação. (GRUISIN, 2013, p.164)

evolutivo tenta apagar a percepção dessa interface para se mostrar realidade (BOLTER; GRUSIN, 2000)

Ao mesmo tempo, para fazer isso, recorre à hipermediação, que multiplica a mediação de modo a criar uma experiência perceptiva mais próxima do real. É a presença opaca do meio nos fazendo conscientes de sua existência como interface com o mundo. A remediação é, portanto, essa operação paradoxal que oscila entre a imediação e hipermediação, através da qual uma mídia remodela outras mídias com o objetivo de ultrapassar os limites da representação e se aproximar da comunicação sem mediação tecnológica. “Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediaton: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 5) (...) O conceito de remediação é especialmente adequado para se pensar a linguagem das mídias digitais, entendendo-as não como uma revolução em relação a outras mídias anteriores, mas como uma reformatação de outras linguagens e práticas sociais. (MARTINS, 2012, p.21)⁹²

Jean Baudrillard (1991), em sua obra *Simulacro e Simulação*, retoma a já vista fórmula de MacLuhan *Medium is message*⁹³ para defini-la como a

fórmula-chave da era da simulação (o *medium* é a mensagem – o emissor é o receptor – circularidade de todos os polos – fim do espaço panóptico e perspectivo – esse é o alfa e o ômega da nossa modernidade) esta mesma fórmula deve ser considerada no limite em que, depois de todos os conteúdos e as mensagens terem se valorizado no *medium*, ser o próprio *medium* que se volatiliza enquanto tal. No fundo ainda é a mensagem que dá ao *medium* as suas cartas de apresentação, é ela que dá ao *medium* o seu estatuto diferente, determinado, de intermediário da comunicação. Sem mensagem, também o *medium* cai na indiferença característica de todos os nossos grandes sistemas de juízo de valor.

Numa palavra, *Medium is message* não significa apenas o fim da mensagem, mas também o fim do *medium*. Já não há *media* no sentido literal do termo (refiro-me sobretudo aos *media* eletrônicos de massas) – isto é, instância mediadora de uma realidade para uma outra, de um estado real para outro. Nem nos conteúdos nem na forma. (...) É inútil sonhar com uma revolução pela forma, já que *medium* e real são a partir de agora uma única nebulosa indecifrável na sua verdade. (BAUDRILLARD, 1991, p.107-8)

Ou seja, é difícil tecer uma diferenciação entre os media e o real: ambos se misturam na constituição de novas formas de pensamento, que bem podem ser exteriorizadas em formas de narrativas. Essa talvez possa ser considerada a chave negativa do simulacro, quando se pensa a representação das histórias de vida, das narrativas, a partir de sua inscrição no meio digital. Segundo Luciano Lima,

Nesta substituição, existem perdas e restrições, as quais são compensadas com outros recursos da linguagem, meio ou canal do processo virtual. Mas o real, como presença, é suprimido. Um simulacro o substitui. A supressão do real deixa uma lacuna, uma indisfarçável negatividade, que pode ser comparada com aquela do negativo em relação à foto. O virtual, portanto, é uma categoria calcada na ausência. Esta condição, em uma cultura que enaltece a presença, impõe ao virtual a suspeita de falsidade ou eventualidade, contrária à idéia de permanência. Mas essa marca

⁹² A falta de referência às páginas dos autores citados e a falta de tradução de uma frase foram escolhas da autora, que eu decidi manter.

⁹³ Para entender a fórmula de MacLuhan, ver página 93 desta tese.

negativa do virtual, rápida, deletável e mutante é que identifica a era da comunicação eletrônica. Ninguém coleciona e-mails com fitas coloridas: eles são lidos e deletados. Mesmo a lixeira é virtual. É preciso desocupar os espaços. Um espaço vazio está cheio de promessas e possibilidades.

Apesar de escaparem das limitações físicas do real, os processos de virtualização visam ao real, à vida prática e à suplência de necessidades. (LIMA,s/a., p.6-7)

Essa virtualização do real se faz presente, por exemplo, em uma pesquisa realizada por Maragato acerca do déficit de atenção. Sua proposta, como acontece habitualmente, nos chegou por *email*.

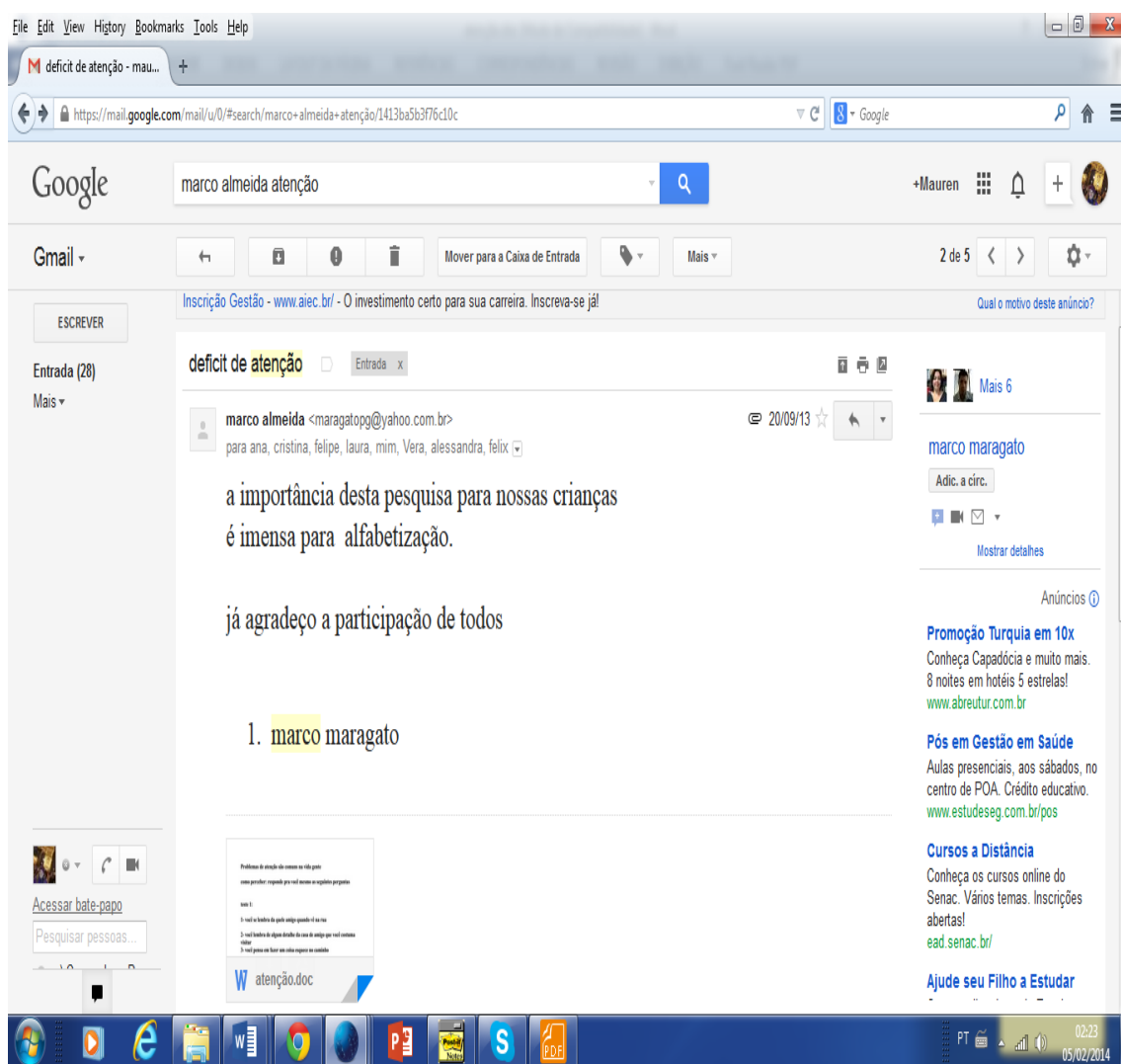


Figura 48: *Email* déficit de atenção

Problemas de atenção são comuns na vida gente

como perceber: responde pra você mesmo as seguintes perguntas

teste 1:

1- você se lembra da quele amigo quando vê na rua

2- você lembra de algum detalhe da casa de amigo que você costuma visitar

3- você pensa em fazer um coisa esquece no caminho

problemas de memória são comuns com o tempo

o que não é comum é acontecer sempre

das vezes o problema da atenção está em fazer vários coisas ao mesmo tempo sem acabar nem uma.

Teste 2:

1- olhe com atenção figuras abaixo



é mesma figura sim ou não

Figura 49: Testes 1 e 2 – déficit de atenção – Maragato

qual a diferença de uma figura pra outra

será que ela foi alterada.

Teste 3:

olhe com atenção a figura abaixo

1- quantas folhas tem

2- quantos desenhos de folhas tem

3- quantas folhas natural existe nesta figura

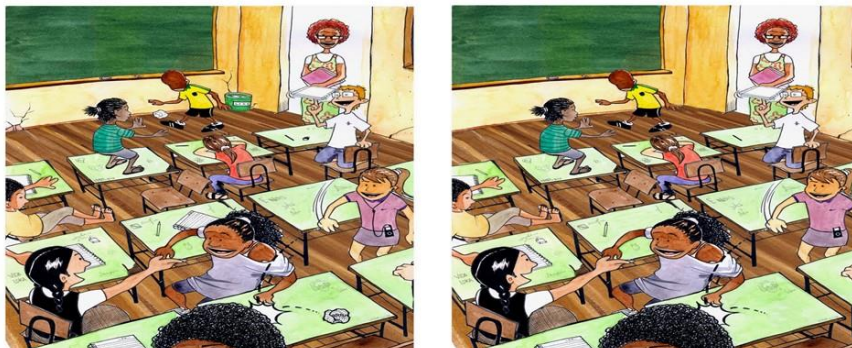


o objetivo os detalhes

Figura 50: Teste 3 – déficit de atenção - Maragato

teste 4:

jogo do 7 erros na figura abaixo tem diferenças



a nossa mente não está preparada para todos as imagens principalmente as imagens que você não vê todos os dias.

Figura 51: Teste 4 – déficit de atenção - Maragato

**Observações: não fazer estes testes logo que acordar
 não estou manda os resultados para não atrapalhar a pesquisa
 favor divulgar a pesquisa para outras pessoas
 e me mandar os resultados por e-mail
 os resultados desta pesquisa vai ajudar a entender o problema de
 alfabetização das crianças.
 E reduzir o deficit de atenção em entre as criança
 publico alvo: crianças acima de 5 anos
 adorecentes acima 16 anos
 adultos com mais de 30 anos**

**prozo desta pesquisa é 1 anos
 os resultados vão apontar caminhos para resolvermos este grave
 problemas.**

**Parceiros importante:
 escolas,universidade,pesquisador,professores,alunos**

**espero a colaboração de todos
 maragatopg@yahoo.com.br
 marco maragato**

Figura 52: Observações – Teste déficit de atenção – Maragato

Entendendo as narrativas orais urbano-digitais como um simulacro; essa pesquisa atesta uma supressão do real que deixa lacunas, as quais podem ser preenchidas pela interpretação de quem recebe a pesquisa, pela crítica que pode ocorrer acerca da norma não padrão de língua utilizada ou mesmo pela não aceitação de que um sujeito periférico possa, ignorando suas dificuldades de escrita, provocar as instituições na figura de professores, pesquisadores ou mesmo alunos.

Assim, a mediação nos levou a pensar em narrativas que ganharam novas roupagens e faz-se necessária, agora, uma breve definição acerca da narrativa digital para, em seguida, chegarmos em quem a produz: o narrador.

3.4.2 Do conceito de narrativa digital hiperficcional

Ao pensarmos em sua definição, a narrativa digital nos remete, em primeiro lugar, a uma simples passagem do escrito para o formato eletrônico, ou a um tipo de registro criado a partir de funções determinadas exclusivamente para o uso em meio eletrônico. Entretanto, ela é muito mais do que isso: é uma forma de inscrição das ideias de um sujeito no mundo.

Marie-Laure Ryan (2001) propõe dois principais critérios para a classificação da forma de expressão “narrativa digital”. Em primeiro lugar, ela deve ser uma narrativa que faz a diferença quanto ao tipo de mensagens que transmite, como essas mensagens são apresentadas ou como são experienciadas. Além disso, deve apresentar uma combinação única de características, que podem advir das seguintes áreas: 1) o sentido da abordagem; 2) a prioridade dos canais sensoriais (assim, a ópera poderá, por exemplo, ser considerada um tipo distinto do drama, mesmo que os dois meios de comunicação incluam as mesmas dimensões sensoriais. A ópera dá maior prioridade ao canal de som do que o drama); 3) a extensão espaço-temporal; 4) o apoio tecnológico e a materialidade dos sinais (pintura contra fotografia, discurso contra escrita contra codificação digital da linguagem), (e) o papel cultural e métodos de produção/distribuição (livros versus jornais).⁹⁴ Em seu livro *Narrative as Virtual Reality*, diz a autora:

Narração virtual, como eu proponho definir o termo, é a maneira de evocar eventos que resistem à expectativa de realidade inerente a linguagem em geral e à narrativa discursiva em particular. (...) No tipo de narrativa que chamo real, o narrador apresenta proposições como verdadeiras, e a audiência imagina os fatos (estados ou eventos) representados por essas proposições. (2001, p.163)⁹⁵

⁹⁴ Disponível em <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielauryan.htm> Acesso em 18 mar. 2013. Tradução minha. Original V. f Apêndice W.

⁹⁵ Tradução minha. Original V.f Apêndice X.

Nossos vídeos são narrativas digitais, por dependerem tanto da mídia quanto dos elementos hipermídia para existir, enquanto que um texto pode existir e funcionar em um formato impresso ou digital. Outro exemplo são os *blogs, games, sites* que permitem ao sujeito interagir com a tecnologia, ao mesmo tempo em que difunde seus traços ideológicos. A narrativa digital é uma forma de ampliar o horizonte de narração de histórias, permitindo ao narrador fazer uso de uma gama de recursos que darão maior visibilidade à história (se pensarmos que ela é distribuída a partir da *Worldwide Web*) e possibilitarão que a referida história tenha um estilo próprio, capaz de passar sua mensagem ou ser modificada a partir de cada leitura/leitor. É aí que a narrativa de Maragato está incluída, na medida em que ele utiliza os recursos da *web* como forma de propagar suas ideias.

Assim, pensar na narrativa digital, no caso do Maragato, nos demanda a associação com uma narrativa hiperficcional, o que justifica o caráter literário de suas produções. A hiperficção tem a característica de mostrar como a base de dados é capaz de alterar a narrativa. Normalmente, numa produção ficcional tradicional, temos uma única sequência de acontecimentos e, portanto, ao ler uma história tradicional, é fácil percebermos seu início, meio e fim. Dentro de meu próprio ato de leitura, já há uma ordem discursiva, uma ordem de leitura, de história, de mundo a ser representada; uma sequência cuja organização é fortemente narrativa, na qual todos os elementos derivam uns dos outros e relacionam-se entre si a partir de uma associação causa-efeito, anterioridade-posterioridade, espaço/lócus.

Enquanto a narrativa tradicional constrói-se dessa forma, a hiperficção segmenta a narrativa em itens, lexias, fragmentos de texto e, depois, permite que o leitor possa percorrê-los na ordem que pensar ser mais conveniente. Nesse momento, o que o leitor faz nada mais é do que transformar a narrativa em uma base de dados, a partir de sua segmentação, e, com base na sua leitura, construir a própria narrativa por meio desse movimento modificador. Assim, a organização temporal da narrativa será repleta de paradoxos; muitas vezes, encontramos nela fragmentos que tornam vivo um personagem que tinha morrido, uns anteriores ou posteriores a outros, pois, do ponto de vista temporal, de lógica do espaço ou de causa e efeito, quando segmentamos a narrativa, nós a transformamos em um conjunto de itens possíveis de serem percorridos das mais diversas formas, criando, assim, uma outra maneira de produzir narrativa, mais permutável.

A cultura computacional fomenta a base de dados e esta tem um princípio de organização diferente daquele da narrativa, o qual, no entanto, pode dar origem a processos

narrativos. Exemplo disso está na hiperficção, visto ser ela, ao fim e ao cabo, uma forma de organizar determinada narrativa em uma estrutura de base de dados na qual o leitor vai lendo fragmentos e, depois, construindo ligações entre esses fragmentos, que podem não estar dadas. A construção das lógicas narrativas, muitas vezes, passa para o lado do leitor, em vez de estar tanto ao lado do texto; há ligações que o leitor vai inventar ou descobrir, que dependem da ordem de leitura a ser seguida por ele.

Segundo Ana Rita Duarte (2007), hiperficção é a “narrativa desenvolvida segundo uma estrutura em labirinto, assente na noção de hipertexto, ou texto a três dimensões no hiperespaço, em que a intervenção do leitor vai determinar um percurso de leitura único que não esgota a totalidade dos percursos possíveis no campo de leitura”⁹⁶. Sendo a produção de Maragato, como veremos em seguida, preocupada com a participação do leitor, seja ele um membro do grupo de pesquisa ou mesmo um aluno de uma de suas oficinas, ela é, sim, uma narrativa hiperficcional, já que é submetida diariamente por um processo de construção e desconstrução.

Na *hiperficção*⁹⁷, o texto perde a sua dimensão, a ordem espacial e temporal, não possui uma lógica, um compasso sequencial. A leitura da obra, definitiva e universal, não existe *a priori*, mas é construída gradual e individualmente a partir das opções que o autor sugere, embora precise ficar claro que, a partir do momento em que uma obra é publicada no ambiente digital, o autor aceita sua perda de controle sobre a mesma. A esse respeito, nos chama a atenção Lúcia Leão (2005),

Percebe-se que, no hipertexto, todo leitor é também um pouco escritor, pois, ao navegar pelo sistema, vai estabelecendo elos e delineando um tipo de leitura. O conceito de texto flexível requer e cria um leitor ativo. (...) O leitor-ativo que a hipermídia requisita é também o arquiteto de um labirinto. O viajante, ao percorrer o sistema, faz existir um espaço que se desdobra. No momento em que este atualiza escolhas, o desenho de um labirinto é criado. Labirinto, como sempre, pessoal e único. (...) Existem três labirintos. Um labirinto é a arquitetura propriamente dita, pura potencialidade gravada em disco, nos sistemas ou nas redes. Um segundo labirinto é “esse espaço que se desdobra” e que se forma através do percurso de leitura do viajante. Esse segundo labirinto é uma atualização do primeiro. O terceiro labirinto seria aquele que surge após a experiência hipermediática. Nem sempre ela se delinea claramente. Muitas vezes, a percepção que fica desse labirinto é mais a de uma silhueta sem forma, imagem que esvai. (LEÃO, 2005, p. 46)

⁹⁶ Hiperficção: "My Body" by Shelley Jackson. Disponível em :

<http://diglitmedia.blogspot.com.br/2007/05/hiperfico-my-body-shelley-jackson.html> Acesso em 06 mar. 2013.

⁹⁷ <http://diglitmedia.blogspot.com.br/2007/05/novas-frmulas-digitais-do-hipertexto.html> Acesso em 06 mar. 2013.

Nesse tipo de criação, apresentam-se várias possibilidades de continuação, não existem regras específicas, nem linearidade, princípio ou fim; daí a grande importância do leitor como máquina decifradora e construtora de sentido, possivelmente, o detentor do plano mais importante: completar e interpretar. Segundo Dênis de Moraes (2007), os *hyperlinks* reordenam a estrutura narrativa e a arquitetura ficcional, bem como dinamizam os itinerários de leitura e interpretação. O que é sólido pode ser também móvel, fluido, desenraizado e acessível a qualquer segundo,⁹⁸ e o texto passa a ser atualizável a partir do virtual, fazendo, assim, com que nasça um novo tipo de leitor: interativo, que sabe usar a tecnologia a seu favor e é capaz de usar o seu processo criativo para construir narrativas em hipertexto.

Aarseth (1997, p.77) afirma que a literatura hipertextual (em seguida denominada hiperficção) não tem que responder aos problemas práticos enfrentados pelo hipertexto não literário; ou ainda que é livre para responder em um caminho literário, pondo em primeiro plano questões de mimese e narrativa da maneira que é esperada pelo trabalho literário artístico.

Quanto a esse novo tipo de leitor a que me referi anteriormente, faz-se necessário trazer para o diálogo, de novo, as ideias de Leão (2005). A pesquisadora se apoia na teoria de Aarseth para definir o texto não linear como aquele que se diferencia dos demais justamente por seu caráter flexível, próprio de um texto em que a ordem de leitura depende do seu leitor.

Aarseth define texto não-linear como um objeto de comunicação verbal que não é apenas uma sequência fixa de letras e palavras, mas no qual a ordem de leitura pode diferir de um leitor para o outro. E complementa, mais à frente, dizendo que a diferença fundamental entre um texto linear e um não-linear é que o segundo não apresenta uma sequência fixa em sua estrutura formal, mas ao contrário, através de um “agenciamento cibernético (o usuário, o texto ou ambos)” favorece a “emergência de uma sequência arbitrária” (AARSETH, 1993:61). Em geral, este tipo de texto oferece mecanismos de acesso ao seu tecido que não só os tradicionais inícios de capítulo e parágrafo. (1993:51 apud LEÃO, 2005:59)

É o que, em certa medida, diz Manuel Portela (2003 s.p⁹⁹) e que podemos perceber com a retomada de suas reflexões.

Num certo sentido, o hipertexto criaria uma representação similar da criação, transmissão e uso dos textos, justamente pela sua natureza meta-informativa. Esta representação de segunda ordem da forma bibliográfica destrói a unidade discreta do códice e reconstela os seus elementos num espaço discursivo mais vasto e variável.

⁹⁸ Revista Ciberlegenda, num 3, 2000. Disponível em <http://www.uff.br/mestcii/denis5.htm>. Acesso em 6 mar. 2013.

⁹⁹ Texto publicado *online*, sem número de página disponível.

A ordem imposta pelo código ao conhecimento e à experiência refaz-se num hiperlivro virtual, cujas fronteiras discursivas e materiais deixaram para sempre de poder repetir as fronteiras do livro tipográfico. Considerada como hiperedição, hiperpoesia ou hiperficção, a literatura cibernética altera as práticas de leitura e de escrita, altera os géneros e as formas, altera mesmo o conhecimento da história literária e da semiótica literária em geral.¹⁰⁰

Assumindo que a narrativa hiperficcional é um tipo de literatura hipertextual e que sua construção é mimética, então, podemos entender as narrativas urbano-digitais como fazendo integrantes de uma classificação literária. Isso porque aquilo que os narradores urbano-digitais criam nada mais é do que uma narrativa ficcional, inscrita, no caso de Maragato, na *web* e de caráter subjetivo.

Nesse ínterim, de pensar num conceito de literatura atrelada ao hipertexto, Regina Corrêa (2006) reflete acerca das tentativas de se determinar o que é literatura, como elas conduzem a uma percepção de literatura enquanto arte, criação e imaginação a partir do momento em que ela pode ser considerada uma reflexão e uma recriação da realidade, sendo essas últimas características bastante presentes na produção de Maragato. Sobre o texto, a autora destaca que ele pode ser definido como literário com base na forma como os temas são abordados e não pelo que propriamente tratam.

As tentativas de determinar o que é literatura conduzem sempre para a percepção de que literatura é arte, é criação, é imaginação. Como tal, a literatura não pode ser considerada uma retratação da realidade, mas uma reflexão, uma recriação desta realidade. Um texto também não pode ser definido como literário a partir dos temas retratados, e sim a partir da forma como os temas são abordados. No entanto, a simples classificação de um texto como literário não é o bastante para que se possa valorizá-lo em termos qualitativos. Existem vários outros fatores, dentre eles os históricos, religiosos, políticos. (...) Com o uso da tecnologia eletrônica, a circulação de textos ficou muito mais fácil e como afirma Bolter: The shift to the computer will make writing more flexible, but it will also threaten the definitions of good writing and careful reading that have been fostered by the technique of printing. The printing press encouraged us to think of a written text as an unchanging artifact, a monument to its author and its age. Hugo claimed that a printed book is more solid and durable a stone cathedral; no one would make that claim, even metaphorically, for a computer diskette. (1991, p. 2). A uma aceção um tanto quanto numérica em relação às publicações, somaram-se tantas outras inquietações que circundam o mundo literário com o advento das novas tecnologias relacionadas ao meio eletrônico. A publicação de uma obra literária de forma independente pode ser feita quase de graça, através de cds e/ ou sítios na Internet. Estas formas de publicação têm proporcionado tanto aos escritores quanto aos leitores uma maior rapidez de contato e uma maior proximidade, visto que os textos, bem como as opiniões dos leitores circulam muito rapidamente. Assim, se a questão antes se concentrava basicamente na definição do que é ou não é literatura e em problemas de estilo, agora as discussões assumem novos rumos com ênfase na

¹⁰⁰ Disponível em

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=68&Itemid=2 Acesso em 12 mar. 2013.

construção, leitura e análise de textos muito mais complexos, como o hipertexto ou os textos literários construídos on-line. (CORRÊA, 2006, p.32-3)¹⁰¹

Se retomarmos a perspectiva já citada por Manuel Portela¹⁰², o que essa narrativa urbano-digital quer é, por meio de um olhar hiperficcional, dar uma nova roupagem às tantas histórias de tantas vidas que a cada dia estão a se reinventar. A hiperficção é, portanto, uma nova forma de representação da literatura, a qual, via tecnologia, pode ser lida de diversas formas, pelos tantos objetos mediáticos, os quais, unidos, darão origem a outras inúmeras narrativas em que, menos que o estilo, importa o como os temas são abordados.

Maragato é exemplo disto: do uso dos novos media na produção de uma narrativa urbano-digital *heterárquica*, na medida em que discorrendo sobre a estética hipertextual, Aarseth destaca o termo "heterárquico" como forma de opor ao hierárquico, que, no contexto de sua análise, não basta. Heterarquia dá conta da relação dialógica onde não há verticalidade de poder e saber, por exemplo: nós (mediadores), quando em rede, somos parceiros dos moradores da Restinga (narradores), em uma relação heterárquica.¹⁰³ Embora o autor analise uma produção hipertextual "canônica", *Afternoon*, o termo nos é caro por ser coerente com a produção de Maragato¹⁰⁴ como forma de engajamento de sujeitos à causa da Restinga. É um representante da cultura do dia a dia que, segundo Gustavo Cardoso (2006), é hoje uma mistura entre o físico e o virtual (SILVERSTONE, 2004) ou, como Thompson (1995) a descreve, o dia a dia é agora um complexo de mediações, do face a face para o quase face a face.

A nossa experiência de mundo é enquadrada pela *mediação* electrónica, pelo que serve nosso quotidiano é produto do vivido e do representado (Silverstone, 2004 apud Cardoso, 2006) (...)

É um espaço simbólico em permanente mutação, induzida pelo modo como as novas tecnologias que vão surgindo são domesticadas, isto é, como as matrizes de *media* (Ortoleva, 2002) dos cidadãos se vão formando, a par como as dietas dos *media* (Colombo, 2004) marcam a fruição dos diferentes componentes tecnológicos aí presentes. (CARDOSO, 2006, p. 399)

Analisemos, portanto, a produção de Maragato à luz dessa experiência de mundo enquadrada pela *mediação* eletrônica.

¹⁰¹ As sentenças em inglês presentes no interior da citação foram escolhas da autora, que eu decidi manter.

¹⁰² Ver página 144 desta tese.

¹⁰³ Sobre o conceito de heterarquia ver Glossário da Educação Aberta Continuada e à distância (EADC), disponível em

<http://www.moodle.ufba.br/mod/glossary/print.php?id=76371&mode=letter&hook=H&sortkey=&sortorder=&offset=0>. Acesso em 08 abril 2014.

¹⁰⁴ Joyce, Michael, *Afternoon, a story*, 1985, é uma produção hipertextual de James Joyce. Disponível em <http://www.wwnorton.com/college/english/pmaf/hypertext/aft/index.html> Acesso em 14 mar. 2013.

3.4.3 Do narrador urbano-digital: a narrativa interativo-ficcional de Maragato

Para entender os narradores urbano-digitais, é preciso saber que uma das grandes características de sua produção reside no caráter ficcional interativo; são narrativas que surgem de uma interação entre moradores, de uma troca de experiências que também depende da interação para se legitimar. Elas têm, como princípio, portanto, o fato de não estarem acabadas, dependerem da interação que o leitor/usuário irá fazer. Assim, não podemos dizer que qualquer relação entre dois elementos cria uma narrativa; há critérios para defini-la. Carlos Ceia, no *E-dicionário de termos literários*, tece um paralelo entre narrativa e narratividade. Diz o autor:

Efectivamente, a narrativa é um lugar codificado onde uma história é redimensionada temporal e espacialmente e onde os eventos e as acções são submetidas à alquimia da linguagem a fim de se tornarem em objectos estéticos. Em última análise, a narratividade exerce uma força modalizante na narrativa que a conduz a uma integração histórico-social. Por isso, os textos das diferentes épocas foram lidos diversamente através da história e pelas diferentes classes sociais, podendo dizer-se que a narratividade de cada texto determinará a sua recepção pelo variado público. (...)

Neste contexto, a narratividade está numa relação directa com o receptor, pois é nele que se irá realizar o fenómeno estético da arte em geral, donde se pode considerar que a narratividade ocupa uma posição funcional na narrativa e é o processo pelo qual o receptor constrói activamente a história a partir da matéria narrativa fornecida pelo meio narrativo. Uma vez que a narrativa representa uma reconstrução do universo que todos os dias se faz de forma diferente, a narratividade deve ser entendida como uma qualidade do discurso reconstrutor desse universo e ser actualizada pelo processo da leitura. (2010, s/p)¹⁰⁵

Visto que a narrativa de Maragato é plena dessas forças modalizantes que conduzem a uma integração histórico-social e ao passo que é trazida para o meio acadêmico, em congressos e seminários e também é lida por diferentes classes sociais, ela possui o caráter de narratividade necessário para ser considerada como legítima.

A narrativa urbano-digital é, assim, uma produção que parte de um discurso desconstrutor daquilo que se conhece como universo da periferia e se atualiza a cada acesso; cada novo visitante de um dos *sites* de Maragato, ou participante de sua oficina, com as experiências prévias e as produções, é um leitor e modifica o sentido do narrado.

A ficção interativa é um tipo de narração que permite ao leitor/usuário uma visão não linear, fazendo-lhe um convite a interagir com o que está sendo contado. A interação, no caso

¹⁰⁵ Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=68&Itemid=2
Publicado online, sem número de página disponível. Acesso em 8 fevereiro 2014.

de Maragato, acontece, também, na sala de aula, no momento em que ele demonstra como funciona um *site* de produção de histórias em quadrinhos e pede que seus alunos criem as suas próprias, apoiados na assistência aos vídeos, que podem despertar o interesse em criar outros vídeos ou projetos semelhantes, ou na forma mais básica de interação: a que leva ao contato com o autor em função do interesse em alguma de suas publicações eletrônicas.

Jay Bolter, em *Writing Space*, atribui dois elementos como fundamentais para que se legitime uma escrita eletrônica.

(...) ficção interativa requer apenas os dois elementos já identificados para a escrita eletrônica: episódios (tópicos) e pontos de ligação (links) entre os episódios. Os episódios podem ser parágrafos de prosa ou poesia, podem incluir imagens bitmap ou outros media, e podem ser de qualquer tamanho. Seu tamanho estabelecerá o ritmo da história - o tempo que o leitor continua como um leitor convencional até que seja chamado para participar da seleção no próximo episódio. O autor também insere um conjunto de links para outros episódios, juntamente com um processo de escolha acerca de que link seguir. Cada link pode requerer uma resposta diferente do leitor ou uma condição diferente no sistema computacional. O leitor pode responder uma leitura colocada no texto; o computador pode também manter o controle dos episódios anteriores visitados pelo leitor, bem como ele pode ser impedido de visitar o episódio posterior antes de visitar o anterior. Muitos outros testes são possíveis, mas mesmo com a técnica de amostra correspondente e o rastreamento de episódios visitados anteriormente, o autor pode criar um espaço ficcional de grande flexibilidade (BOLTER, 2011, p.123)¹⁰⁶

E ao pensar na escrita eletrônica, acrescenta:

O espaço de escrita eletrônica pode acomodar outras estratégias literárias. Ele pode oferecer ao leitor várias perspectivas diferentes sobre um conjunto determinado de eventos, portanto, o leitor não seria capaz de afetar o curso da história, mas poderia alternar entre narradores, cada um com seu ponto de vista. Um texto eletrônico pode também estabelecer relações entre episódios que não são uma narrativa (...)

Ficção eletrônica, nesse sentido, não precisa ser automática ou ficção gerada por computador. O computador não cria o texto verbal: ele apresenta o texto ao leitor de acordo com as precondições do autor. O lócus da criatividade permanece com o autor e o leitor, embora o equilíbrio entre os dois tenha mudado. Nem a ficção eletrônica é necessariamente aleatória. O autor pode colocar um número de restrições na ordem de leitura. A extensão das escolhas dos leitores e, portanto, a liberdade do leitor na análise do espaço literário depende das ligações que o autor estabelece entre os episódios. O leitor pode ter que escolher entre algumas alternativas ou pode explorar amplamente o trabalho. Cada autor pode abdicar de mais ou menos controle conforme sua escolha: ela simplesmente tem uma outra dimensão literária com a qual trabalhar. (Idem, p.123-4)¹⁰⁷

Assim, percebe-se que a narrativa interativa não está toda terminada: ela irá depender da interação que ocorrerá entre leitor e usuário, já que permite, em sua estrutura, uma certa

¹⁰⁶ Tradução minha. Original V.f Apêndice Y.

¹⁰⁷ Tradução minha. Original V.f Apêndice Z

liberdade de leitura¹⁰⁸. Todavia, não é suficiente apenas criar trajetórias de leitura a partir de sugestão de *links* a serem percorridos. Não podemos dizer que qualquer relação entre dois elementos cria uma narrativa. Há critérios para definir uma narrativa. A narratividade que podemos encontrar numa narrativa interativa, em parte, é uma narratividade já concebida pelo próprio autor, ou seja, ele já deu potencialidade a certos elementos para eles se transformarem em uma história, ainda que a mesma dependa do percurso que o usuário irá fazer. Em termos de predominância, uma narrativa tem o predomínio de certo tipo de modos de representação: um texto descritivo tem o predomínio de certos modos de representação; um texto argumentativo, a mesma coisa, o que não significa a impossibilidade de haver, em um texto argumentativo, alguns elementos narrativos; no fundo devemos pensar o problema em termos de predominância. Um discurso político ou um texto que seja uma descrição técnica de um objeto até podem ter alguns elementos narrativos, mas não são narrativas, não são histórias, no sentido estrito do texto.

A ideia de que todas as representações verbais são narrativas acaba por destruir o conceito de narrativa. Por isso que Manovich (2001) chama atenção para o fato de que a possibilidade de um texto, de uma obra, ser considerada narrativa interativa não depende só do usuário. Devemos tentar manter a especificidade do conceito de narrativa e tentar entender o que o meio digital faz, isto é, uma das coisas que o meio digital faz é construir outros modos de produzir narrativa. A ideia de que o meio digital é predominantemente construído por base de dados não aponta a inexistência de formas narrativas nesse meio. Na realidade, o que acontece é que nós encontramos formas narrativas cujo fundamento é uma base de dados. Uma das formas pelas quais o meio digital transforma a narrativa é precisamente criando narrativas fundadas em bases de dados.

As ligações são o elemento essencial das narrativas electrónicas, permitindo gerar percursos recursivos ou divergentes, que concretizam os princípios não-deterministas do hipertexto. A inerente instabilidade textual e gráfica do texto electrónico tem sido também uma característica destacada para o distinguir da fixidez do texto tipográfico. De igual modo à unicidade da página impressa opor-se-ia a multiplicidade das interfaces hipertextuais. Mas estas distinções não se poderiam de facto alargar ao nível do código máquina, pois a este nível haveria sempre uma sequência electrónica armazenada para cada pedaço de informação. Isto significa que sob o ponto de vista da materialidade electrónica não seriam de facto menos estruturados e fixos, apesar das múltiplas configurações textuais e gráficas

¹⁰⁸ Alice Bell (2011), com base nas ideias de Douglas, em seu artigo “What hypertextes can do that print narratives cannot”, afirma que “nas narrativas impressas nossas experiências de leitura começam com as primeiras palavras da narrativa e é completada pelas últimas palavras da última frase. (1992, p. 2). A rigidez da impressão e a escassez da escolha em que Douglas acredita oferece um contraste com a aparente liberdade que o hiperlink permite”. (BELL, 2011, p.64)

que poderiam assumir, de acordo com as plataformas, aplicações e interfaces de apresentação e manipulação. (PORTELA, 2003, s.p)¹⁰⁹

Por tudo isso, Maragato produz um novo tipo de narrativa: a narrativa urbano-digital hiperficcional; uma narrativa que tem na mímese (ou seja, na representação de ideias e em suas práticas do dia-a-dia em oficinas nas escolas ou em seus blogs, por exemplo), na hiperficção e na interatividade elementos que a legitimam. Suas histórias têm um porquê e o caráter social, político e econômico são também definidores desse novo tipo de produção. O som, o vídeo, o áudio e todos os demais elementos hipermídia fazem parte da composição dessa narrativa urbano-digital. Se aqui tratamos da Restinga, sabemos que nosso país está repleto dessas narrativas urbano-digitais, vistas, na maioria das vezes, como produções advindas de indivíduos pouco capazes de produzir algo que contenha qualidade estética. A estética em ambiente digital está presente na interface do *site*, mas está também no posicionamento social que ele carrega, na fala de seus narradores.

A narrativa urbano-digital é colaborativa e plural: não se faz apenas por uma pessoa, mas por várias vozes que possuem sede de mudança e estão subjacentes a que produz e publica. Vários maragatos fazem parte de um Maragato. Ao criar um livro de poesia chamado *JK no país das calças beges* há, certamente, uma intenção política por trás do título, muito embora o autor diga que foi algo que “saiu de sua cabeça no momento em que precisava de um título”.

3.5 Amarrando nós: a narrativa oral urbano-digital de Maragato

Leão (1999) retoma as ideias de Bolter (1990), em seu artigo intitulado “Topographic writing: hypertext and the electronic writing space”, dando destaque à reflexão acerca da natureza da escrita. A pesquisadora enfatizará o conceito de hipertexto para pensar os conceitos de escrita topográfica e hierarquia em ambiente hipertextual, tão caros a esta tese, no intuito de se chegar a uma consistente definição de narrador oral urbano-digital. Diz a autora:

Para Bolter (1990:114), o hipertexto é uma “rede de elementos simbólicos interconectados interativamente”. A “escrita topográfica, por sua vez, é aquela na qual se divide o texto em unidades, os tópicos, de tal forma que se possa, num outro momento, organizar essas unidades numa estrutura coerente.

¹⁰⁹ O Hipertexto como Metalivro. Disponível em http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_05.html Acesso em 20 mar. 2013. Quanto a esse e aos demais artigos com palavras grafadas em português de Portugal, optei por manter a grafia original.

Marcelo Souza (2010), em seu trabalho intitulado “Narrativa Hipertextual Multimídia: um modelo de análise”¹¹⁰, busca aporte no pesquisador Lev Manovich (já citado neste trabalho) que, com base na obra do narratólogo Mieke Bal, intenta explicar a narrativa sob uma perspectiva mais pragmática. Afirma Souza que

ela deveria conter ambos, um ator e um narrador; deveria também ter três diferentes níveis que consistem no texto, na história e na fábula; e esse conteúdo deveria ser “uma série de eventos conectados causados ou experimentados pelos atores” (MANOVICH, 2001, p. 201). Manovich faz uma importante distinção entre narração e descrição. A primeira é a que faz o enredo “andar” e a segunda é quando isso não acontece. (SOUZA, 2010, p.42)

E ainda destaca, que

A narrativa traduz o conhecimento objetivo e subjetivo do mundo (o conhecimento sobre a natureza física, as relações humanas, as identidades, as crenças, valores e mitos, etc.) em relatos. A partir dos enunciados narrativos somos capazes de colocar as coisas em relação umas com as outras em uma ordem e perspectiva, em um desenrolar lógico e cronológico. É assim que compreendemos a maioria das coisas do mundo. (MOTTA, 2005, p. 2 apud SOUZA, 2010, p. 42)

Chegamos aqui a um ponto crucial e a um momento-chave, em que podemos afirmar categoricamente ser a produção de Maragato uma narrativa. Suas histórias em quadrinhos, por exemplo, podem ser consideradas eventos conectados, causados ou experimentados pelos atores. Esses últimos são, no contexto da presente tese, seus alunos, seus parceiros, todos aqueles que, em algum momento, passam a fazer parte da sua história de vida e são registrados em sua produção. Além disso, o que Maragato produz é uma forma de organização de sua existência, de sua relação com seus parceiros, de suas crenças e valores. Vejamos suas micro-histórias, publicadas no *blog* <http://exposicaoviacruzis.blogspot.com.br/>¹¹¹

¹¹⁰ Disponível

em: http://narrativahipertextualmultimidia.files.wordpress.com/2011/03/narrativa_hipertextual_multimc3addia.pdf Acesso em 14 jan. 2014.

¹¹¹ Este *blog* deveria ser, a princípio, um meio de divulgação da já citada exposição "A Via Crucis da Restinga em 12 estações"; no entanto, Maragato passou a utilizá-lo como mais um espaço de divulgação de suas produções.

quinta-feira, 12 de novembro de 2009

[Projeto micro histórias](#)

Projeto micro histórias

Visa incentivar os alunos a contar uma história em três palavras

Ex: Grêmio...

Inter...

Beira-rio

Grenal.

Você percebeu a história aconteceu.

Isso ajuda muito aquele aluno que tem dificuldade de analisar uma história e discutir com outras pessoas.

Figura 53: Micro-histórias do Maragato

- Aumenta em até 70 % In

Segundo pesquisador an.....

Estudando o assunto a mais de 2 mês.

Busco encontrar uma lacuna entre

A nova narrativa e antigas narrativas

Ex: história 100 palavras x história 3 palavras

Antigo

novo

Marco Maragato

Pesquisador

Figura 54: Micro-histórias do Maragato

O primeiro *slide* nos mostra a percepção de Maragato acerca da metanarrativa¹¹² como forma de incentivar a criticidade dos alunos; com as micro-histórias, eles passam a entendê-las como pertencentes a um processo coletivo de construção. No segundo, vê-se presente seu lado de pesquisador e professor, na busca de aporte que ele promove em trabalhos já realizados, a fim de justificar a importância do seu, além de nos parecer que ele busca aquilo que falta entre as narrativas novas e as antigas. Poderíamos, portanto, entender a lacuna como a narrativa oral urbano-digital, na medida em que houve uma discussão prévia, a partir do contexto de enunciação de seus alunos – sempre na Restinga – e que essa história foi desenvolvida hipertextualmente, em ambiente digital. A lacuna é o conceito que ele não soube nomear, mas soube identificar, perceber.

Assim, e se a narrativa tem como uma de suas funções explicar a maioria das coisas do mundo, então, o que Maragato produz é uma narrativa, inscrita em ambiente digital e cujo cenário é a urbanidade.

As redes sociais, muito embora não sejam foco desta tese, também fazem parte da narrativa de Maragato, funcionando como ponte para que sua produção seja divulgada na rede. Percebe-se o esforço para que o contato com seus leitores e interlocutores/parceiros não só se estabeleça, mas também se mantenha. Vejamos sua página no *Facebook*:¹¹³

¹¹² Metanarrativa na medida em que se tem a narrativa como uma autoexplicação da própria narrativa.

¹¹³ Vale destacar que, como qualquer outra página na rede, ela é também usada por Maragato para a publicação de fotos pessoais e de outros documentos que não necessariamente irão caracterizar sua narrativa, mas ela se fará presente, nessa mistura entre o que ele é e o que produz.

facebook Pesquise pessoas, locais e coisas Mauren Página inicial

Marco Almeida Linha do tempo Recente

Estudou na instituição de ensino Centro Universitário IPA Anterior: ULBRA

Mora em Porto Alegre, Rio Grande do Sul

De Montenegro

Fotos · 8

Marco Almeida compartilhou um link. há 8 horas

<http://radiomar27web.blogspot.com.br/>

apartir 14 horas ao vivo FST 2014

RÁDIO MAR 27 WEB radiomar27web.blogspot.com

Curtir · Comentar · Compartilhar

Marco Almeida há 22 horas

Patrocinado

Oferta a Porto Alegre! decolar.com

Viagens a partir de R\$ 177. Aproveite Agora! Compre no Decolar.com!

Amigos · 299 (8 em comum)

rIM social teMÁTi

Figura 55: Página Facebook de Maragato

facebook Pesquise pessoas, locais e coisas

Mauren Página inicial

Marco Almeida Linha do tempo Recente

Mora em Porto Alegre, Rio Grande do Sul

De Montenegro

Fotos · 8

Amigos · 299 (8 em comum)

REDE MAR 27 WEB
www.redemar27web.blogspot.com.br

Curtir · Comentar · Compartilhar

Marco Almeida
19 de janeiro

Quinta-feira, 23 de janeiro
Local: Sala 02, 2º andar, Usina do Gasômetro
14h: Debate Militarização das polícias e juventude negra
Reflexões acerca da necessária desmilitarização da polícia, no cruzamento com violência e extermínio da juventude negra.
Valda Neves (Coletivo Enegrecer)

Curtir · Comentar · Compartilhar

Bruna Almeida curtiu isto.

Recente

2014

2013

2012

2011

Nascimento

Patrocinado

Voos para Nova York
decolar.com

Viagens a partir de US\$596. Aproveite e Garanta Já sua Passagem no Decolar.com!

Figura 56: Página Facebook de Maragato

Nessa atualização de sua página, ele faz um convite a seus interlocutores no sentido de interagirem com ele, via Rádio RedeMar (<http://redemar27web.blogspot.com.br/>), rádio mantida por ele na internet. No programa do dia 21/01/2014, foram transmitidos ao vivo tanto o Fórum Social Temático¹¹⁴ quanto o Fórum Mundial da Educação¹¹⁵, em Porto Alegre e

¹¹⁴ O FSTemático é um evento altermundista auto-organizado por organizações e movimentos sociais ligados ao processo do Fórum Social Mundial. O tema deste ano de 2014 é **Crise Capitalista, Democracia, Justiça Social e Ambiental**. O Fórum Social se propõe a ser um espaço de debates, articulação, proposição e luta, denunciando todo tipo de exploração e discriminação na defesa de outro mundo possível. Disponível em: <http://www.forumsocialportoalegre.org.br/index.php?link=23> Acesso em 22 jan. 2014.

Canoas, respectivamente. São momentos de inserção política, em que o narrador pode sociabilizar suas ideias e perspectivas. A escolha prévia dos debates a serem divulgados muito tem a dizer sobre quem é Maragato e quais suas ações junto à comunidade onde vive, bem como aquilo que pensa sobre a vida, as desigualdades sociais e as possibilidades existentes de mudança da realidade.

Tendo-se realizado a explanação da narrativa desse “nômade cibernético”, que é Maragato, a partir de sua produção cibernética independente, focaremos, no capítulo final, na sua produção, vista por nosso olhar, acadêmico, mas, ao mesmo tempo, parceiro, inscrito no site *A Vida Reinventada*. Traremos o contraponto do acervo, considerado por nós ideal, em face daquilo que nos foi possível realizar, dadas as condições técnicas e financeiras.

¹¹⁵ O **Fórum Mundial de Educação (FME)** é parte do processo do Fórum Social Mundial (FSM), que se iniciou em 2001 e passou a constituir-se no mais amplo espaço para a articulação de iniciativas sociais, para o desenvolvimento do pensamento crítico e a construção de alternativas à ordem neoliberal, sob a ideia comum de que “Outro Mundo é Possível”.

O FME é um espaço aberto de encontro, que busca o aprofundamento da reflexão, o debate democrático de ideias, a formulação de propostas, o intercâmbio livre de experiências e a articulação para as ações de organizações e movimentos sociais que se opõem ao neoliberalismo, ao domínio do mundo pelo capital e por qualquer forma de imperialismo. Está empenhado na construção de outra educação para outro mundo possível, centrada no ser humano e pela justiça social e ambiental. Disponível em: <http://www.fmecanoas2014.com.br/pt/fme> Acesso em 22 jan. 2014.

IV – O site como documentário interativo: o exemplo do *Memoriamedia* e o projeto *A Vida Reinventada*

REINVENÇÃO (Cecília Meireles)

**A vida só é possível reinventada.
Anda o sol pelas campinas e passeia a mão dourada pelas águas, pelas folhas. . .
Ah! Tudo bolhas que vêm de fundas piscinas de ilusionismo... – mais nada.
Mas a vida, a vida, a vida, a vida só é possível reinventada.
Vem a lua, vem, retira as algemas dos meus braços.
Projeto-me por espaços cheios da tua Figura.
Tudo mentira! Mentira da lua, na noite escura.
Não te encontro, não te alcança...
Só - no tempo equilibrada, desprendo-me do balanço que além do tempo me leva.
Só - nas trevas fico: recebida e dada.
Porque a vida, a vida, a vida, a vida só é possível reinventada.**

Para dar início a esta discussão relativa ao documentário interativo e à questão dos acervos, urge uma breve contextualização. No ano de 2009, no âmbito da disciplina "Leituras Dirigidas: Narrativas das margens - oralidade e escrita", que cursei como aluna especial, no Programa de Pós-Graduação em Letras na UFRGS, a professora Ana Tettamanzy solicitou que produzíssemos um vídeo e um relato de experiência para ser enviado ao projeto *O céu dos nossos avós*¹¹⁶, realizado em Portugal e relacionado ao ano internacional da astronomia. A princípio não nos foi informado de que havia uma qualidade mínima para que o vídeo fosse publicado, podendo ser um registro da câmera digital simples, celular, etc, motivo pelo qual os vídeos enviados por alunos brasileiros não foram incorporados ao *site* português. Ao ter, em 2012, a oportunidade de, já na condição de aluna de doutorado, realizar estágio sanduíche na Universidade de Coimbra, participei da II Conferência da Tradição Oral, em Évora, quando pude escutar a professora e antropóloga Filomena Sousa, membro do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT) e uma das responsáveis pelo projeto *Memoriamedia*.¹¹⁷ Após ouvir sua fala, procurei-a por *email* e marcamos uma conversa a ser

¹¹⁶ O projeto "O céu dos nossos avós" foi uma iniciativa do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra e do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional da Universidade Nova de Lisboa, nascido no âmbito do Ano Internacional da Astronomia (AIA 2009). Em 2009, este projeto contou com a colaboração de diversas instituições, entre as quais o Museu da Amazônia (MUSA), que produziu um filme, da autoria do etnoastrônomo Germano Afonso, autor de diversos textos sobre a astronomia dos povos indígenas do Brasil. Disponível em: <http://www.mat.uc.pt/mpt2013/o-ceu-dos-nossos-avos.html> Acesso em 22 jan. 2014.

¹¹⁷ Segundo o *site* do projeto, O *Memoriamedia* dedica-se, desde 2006, à recolha e à difusão de conteúdos da tradição oral (cantigas, contos, lendas, provérbios,...), do "saber fazer" de artes e ofícios, de histórias de vida e de práticas culturais (celebrações e rituais). E ainda, o projeto evoca a importância da transmissão desses

realizada em Sobral do Monte Agraço, em novembro de 2012, momento em que ela estava em pesquisa de campo. Logo nos primeiros segundos de nossa conversa, Filomena explica o que é o *Memoriamedia* e quais seus objetivos.

00'' 29 Filomena: Bom, isso é um assunto que se calhar vou ter que fazer um pouco o trajeto... eu tenho experiência de trabalho no âmbito do projeto *Memoriamedia*, é **um projeto que existe desde 2006 e que se dedica à recolha de lendas, contos populares, histórias populares, provérbios, adivinhas e etc...** nós, **para além desse tipo de recolha, fazemos também recolha de histórias de vida, do saber fazer da arte e ofícios, de ... também... da história de comunidades, de lugares, de instituições e depois trabalhamos ao nível das colaborações multiculturais também...** Portanto o projeto como eu disse existe desde 2006, **tem como parceiro o IELT, o Instituto de Estudos de Literatura Tradicional** e depois é gerido por uma cooperativa cultural, a *memoriamedia* cooperativa cultural e nós partimos sempre muito da questão do vídeo, do registro de vídeo para nós é fundamental e um dos principais objetivos que tínhamos é que aquilo que trabalhamos, os registros que fazíamos depois serem o mais rapidamente possível publicados. A ideia que tínhamos o site, o site *Memoriamedia*, e que nesse site temos cerca de 1500 vídeos atualmente, com uma visualização em média de 1200 vídeos por dia.

Após a apresentação do *Memoriamedia* e de seus objetivos, Filomena coloca a questão do documentário interativo, a qual nos é bastante cara para a justificativa de que a produção de Maragato pode ser considerada uma narrativa, quando nos propomos a entender a narrativa como um documentário interativo.

00'' 31 **nessas páginas e por cada pessoa temos as várias histórias que elas nos vão contando... e para nós isso é um sistema quase documentário interativo, a pessoa quando vai consultar esses conteúdos ela pode começar pela entrevista que fala ... pela entrevista que nos é dada por certa uma determinada pessoa, mas depois pode saltar para uma história, para um conto popular, pode saltar depois para uma adivinha, porque todas essas histórias são em pequenos vídeos, vídeos de 3, 4 ou 5 minutos e aquela pessoa que vai consultar, vai perceber qual é o vídeo que quer ver, portanto todos os vídeos estão linkados e estamos no tal hipermedia que a pessoa pode saltar até do vídeo para o texto que contém o vídeo, do texto para a fotografia, portanto tem essa conjugação e daí nós achamos que também o *memoriamedia* tivesse essa vertente de documentário interativo.** (Grifos meus)

conhecimentos e utiliza os novos *media* de transmissão que permitem registrar e distribuir globalmente e *online* (www.memoriamedia.net) manifestações culturais do património imaterial. A gestão executiva do projeto é da responsabilidade de Memória Imaterial – Cooperativa Cultural CRL. Essa Cooperativa foi criada expressamente para gerir o esforço de recolha e divulgação do Património Cultural Imaterial através da iniciativa *Memoriamedia*. O I.E.L.T. – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa é entidade parceira desse projeto, com o apoio da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. Disponível em: <http://www.memoriamedia.net/>. Acesso em 13 jan. 2014.

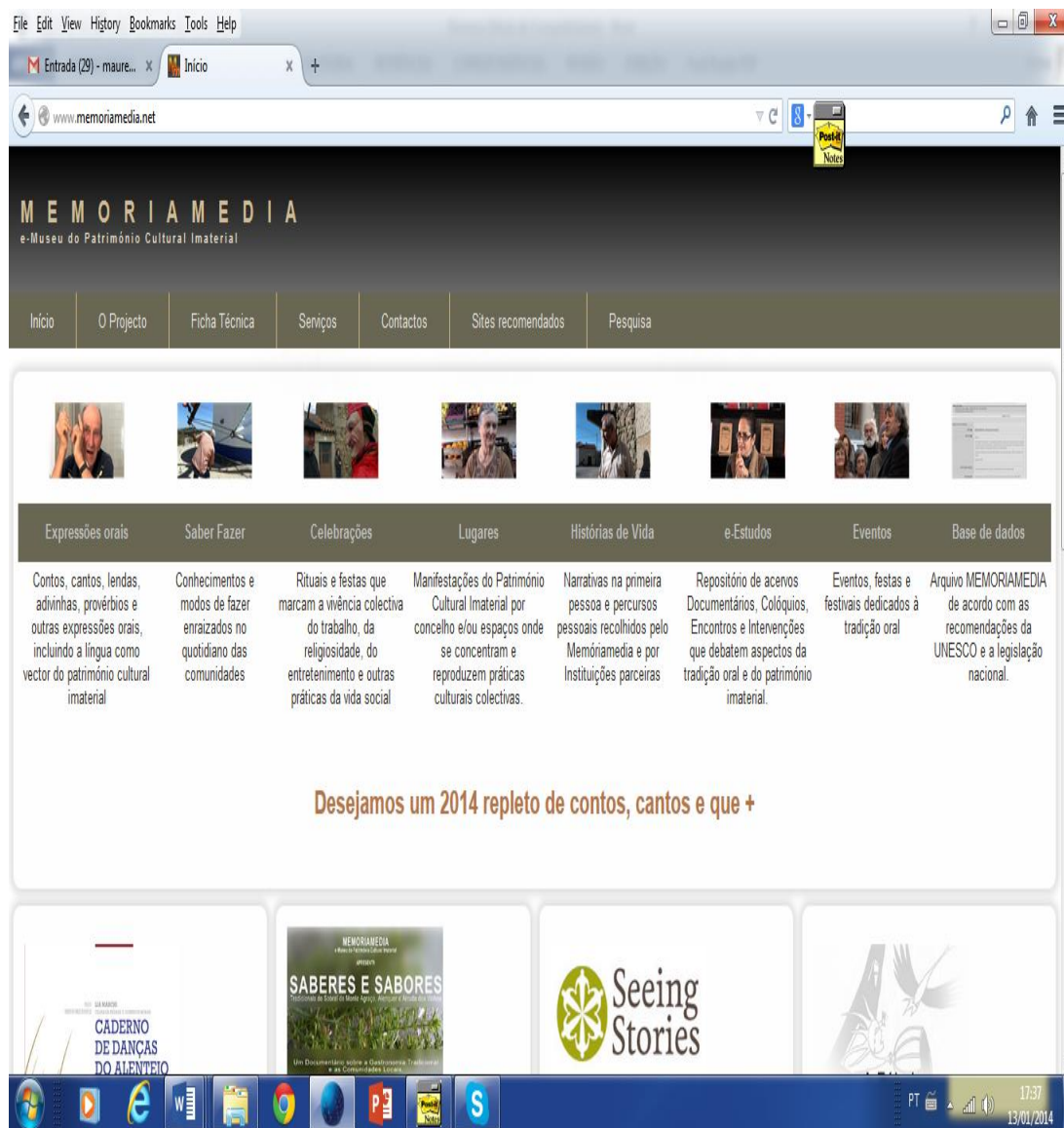


Figura 57: Site do projeto Memoriamedia

Nosso *site* não possui uma quantidade tão extensa de materiais quanto o *Memoriamedia*; todavia, isso não impede que se considere a narrativa de Maragato como um documentário interativo, já que trazemos para o ambiente *online* histórias em quadrinhos, vídeos, registros em áudio, *blogs*, e a pessoa terá a possibilidade de consultar os conteúdos e começar sua navegação por onde julgar mais interessante, considerando o objetivo de sua pesquisa. A imagem seguinte demonstra a página onde se encontram as produções do Maragato. Obviamente que o material foi escolhido por nós, com base em um planejamento já descrito no Capítulo 3¹¹⁸.



Figura 58: Site "A Vida Reinventada"

¹¹⁸ V. f Capítulo 3, págs 119-124 desta tese.

Destaque-se que a produção do Maragato não se resume a isso: muitos outros foram os materiais a nós enviados por *email* durante o tempo em que o projeto existiu; no entanto, as publicações do narrador, muitas vezes, não conseguiam, e até hoje não conseguem, ter uma sequência, dada a falta de recursos financeiros e tecnológicos. Se ele conhece bem essas várias ferramentas já destacadas, o fato de nem sempre ter tido um computador e/ou uma conexão à internet, fazia com que aqueles materiais ora publicados em um determinado *blog* não pudessem ser atualizados. Muitas vezes, ele buscava uma nova ferramenta, o que quebrava a sequência de um determinado documentário interativo (pensando, aqui, nele como um *blog*).

Um outro exemplo bastante interessante da narrativa de Maragato enquanto documentário interativo está na divulgação que ele fez para a exposição “A Via Crucis da Restinga”, realizada nos anos de 2009 e 2010.

Figura 59:
Convite
Mostra de
Exposição
"A Via
Crucis da
Restinga em
12 estações"

MOSTRA DE EXPOSIÇÃO VIA CRUCIS DA RESTINGA EM 12 ESTAÇÕES
2.0

Entrada X Responder

de [marco almeida](mailto:marco.almeida@maragatopg@yahoo.com.br) <maragatopg@yahoo.com.br> [ocultar](#)
para [detalhes](#) 22/11/10

data 22 de novembro de 2010 15:02
assunto MOSTRA DE EXPOSIÇÃO VIA CRUCIS DA
RESTINGA EM 12 ESTAÇÕES 2.0
assinado yahoo.com.br

por

VOCÊ CONHECE A HISTÓRIA DA RESTINGA?
VENHA CONHECER UM POUCO MAIS.
SEXTA-FEIRA ,DIA 26 /11/2010 19hs.
ESCOLA TÉCNICA DA RESTINGA.
LANÇAMENTO DO LIVRO DE POESIA DE
ALEX PACHECO E JANDIRA BRITO E
MOSTRA DE EXPOSIÇÃO VIA CRUCIS
DA RESTINGA EM 12 ESTAÇÕES.
PARTICIPE
FAÇA COMO O RENATO NO VIDEO
ANEXO .

Pensar nessa divulgação como uma narrativa e nesta última como documentário interativo está na própria realização da exposição, já que se pode começar pelos pôsteres, pela escuta das histórias dos moradores em vídeos já editados ou ainda pela fala dos mesmos, que se fizeram presentes nesses momentos e depois recorrer ao *site* para complementar seu conhecimentos. Há ainda, como parte do material de propaganda da exposição, um vídeo, produzido por um aluno de uma oficina de informática avançada, ministrada por Maragato (http://www.ufrgs.br/vidareinventada/site/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=137) Nele, fotos que retratam o bairro vão sendo passadas para que, aliadas ao *email* anteriormente destacado, sejam um incentivo à participação dos moradores.

4. 1 O conceito de mediação na perspectiva dos acervos: *A Vida Reinventada e Memoriamedia*

Muito se falou ao longo desta tese no conceito de mediação e/ou remediação, que não é pura e simplesmente a ação de ser porta-voz de moradores de um bairro periférico, já que eles têm voz suficiente para falar por si; mas, de acordo com Manuel Portela,

Para Bolter e Grusin, uma das características da experiência hipermediada pós-moderna é este enimesmamento nas tecnologias de representação, através do qual a imediaticidade da experiência é um efeito da ubiquidade da mediação. A autenticidade da experiência resulta assim da autenticidade da mediação, a ponto de o corpo se tornar também um *medium*. Na sua análise do sujeito digital, Bolter e Grusin referem a mediatização e virtualização do sujeito, quer através das práticas de comunicação e interação em rede, quer através das tecnologias de imersão e de ponto-de-vista da realidade virtual e dos jogos hipermédia. O conceito de remediação permite coreografar conceptualmente a dupla lógica da transparência e da hipermediação, que estrutura a economia representacional de todos os média, e a dialéctica entre negação e afirmação do corpo, que sustém os dispositivos auto-perceptivos do sujeito digital. Mediação e remediação são fulcrais para o entendimento das práticas culturais características do capitalismo tardio.¹¹⁹

A virtualização de Maragato está num sujeito que é real, mas dotado de facilidade em aparecer e desaparecer: há períodos de muita produção e envio de *e-mails* e outros em que não dá notícias. Usa a rede mundial de computadores para se reinventar, com base na já diversificada produção por nós exposta e se disfarça de gato, a fim de que sua imagem real

¹¹⁹ PORTELA, Manuel. DigLitWeb: Digital Literature Web. Disponível em: <http://www.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebCdeConceitos.html#remedia%C3%A7%C3%A3o> Acesso em 25 jan. 2014.

não seja divulgada. Ele prefere ser visto, analisado e entendido por sua produção e não por uma imagem que represente quem ele é, como, por exemplo, uma fotografia.

Retomando a conversa com Filomena Sousa, uma das questões que lhe indaguei, logo no início, referiu-se ao fato de, na construção narrativa para o acervo do *Memoriamedia* existir ou não uma imposição de tema:

5'7'' Mauren: não existe uma imposição?

5'8'' Filomena: Não, nós partimos do princípio que a pessoa vai nos falar sobre expressões da tradição oral, **ela, portanto, já foi identificada...** isso também é uma questão importante, **nós já trabalhamos muito com mediadores.** Quando nós vamos para campo temos já mediadores que vão nos dizer essa, aquela e aquela **serão as pessoas mais importantes para vocês filmarem** porque são ... **quem são estes mediadores**, são pessoas que trabalham em museus, antropólogos, hoje em dia as câmaras municipais já tem antropólogo e são pessoas que muitas vezes **já fizeram trabalhos de recuperação de memórias**, quando elas as levam para as bibliotecas e às levam a contar histórias aos mais novos, elas estão a fazer com que esta pessoa rememore a sua história, rememore estas expressões e quando nós chegamos as pessoas têm aquela memória já trabalhada, para nós quem trabalha o vídeo é uma coisa muito complicada, temos que fazer um trabalho de pré-produção, todo o trabalho de pesquisa, portanto... (Grifos meus)

Com eles funciona de uma forma diferente: chegam para realizar o trabalho depois de ter havido uma mediação prévia. Seria esse conceito de mediação para o *Memoriamedia* uma forma de justificar/identificar o nosso, em contrapartida ao deles? Sempre nos foi clara a ideia de que estávamos na Restinga com o intuito de auxiliar os moradores na realização de um objetivo: manter viva a memória do bairro. E isso sempre foi feito a partir de conversas informais na casa de um dos moradores, o Beleza. No *Memoriamedia*, primeiramente ocorre uma visita de um mediador, aí sim, no sentido praticamente literal da palavra: alguém com formação acadêmica que irá “preparar o terreno” para que a equipe final chegue e filme. É um trabalho muito mais profissional do que de quebra das barreiras entre universidade – periferia. Após a visita dos mediadores, cabe aos pesquisadores apenas o registro daquilo que foi rememorado com o mediador. Torna-se uma conversa programada, pois há um “teste” para depois haver a gravação.

11'' 05 Filomena: Portanto, quando nós chegamos, essa apresentação por esse intermediário que nos facilita muito. Portanto **as pessoas já têm uma confiança estabelecida com esse técnico, são pessoas que já publicaram, já fizeram outras coisas, são pessoas que têm uma noção do que é o trabalho etnográfico, o que é o trabalho do contador de histórias, sabem no que uma biblioteca pode estar interessada, têm uma ideia logo quando nós chegamos as pessoas já estão preparadas para o que vai acontecer, sabem quais são os nossos objetivos, nós apresentamos esse intermediário.** E depois podem acontecer duas coisas: ou esse mediador pode continuar conosco, mas o que acontece mais frequentemente é que depois ele se afasta... já nos deu a conhecer as pessoas, já houve um primeiro

contato, um primeiro agendamento para estarmos com eles e depois somos nós que estabelecemos a relação.

Quem tem contato prévio com os moradores para o *Memoriamedia* é um técnico. Nosso caso, é um pouco diferente, conforme relatou Alessandra Flach, membro do nosso grupo de pesquisa, em sua tese de doutorado:

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. (FLACH, 2013, p.44)

Ou seja, no caso de Flach, sua mediação aconteceu de duas formas: da comunidade para com a comunidade e dos pesquisadores da Restinga para com os da academia. A produção resultante disso, no caso o vídeo, preocupou-se, além de escutar os moradores em relação ao que deveria ser editado, em escutar a sua percepção em relação aos vídeos, através de reuniões e relatos de práticas.

Com base nisso, surge, em minha conversa com Filomena, uma das aproximações entre o *Memoriamedia* e *A Vida Reinventada*, que está no modelo das metodologias participativas.

Depois, e tocando um pouco na questão do hipertexto e do hipermedia (15''33) tem um novo modelo, existe um novo modelo que é o tal **modelo das metodologias participativas** em que **a pessoa que está a ser o objeto do estudo ela própria pode também ser a protagonista da construção do vídeo, ela pode pegar na câmera e filmar aquilo que estamos a trabalhar, aquilo que ela acha importante, aquilo que ela acha que é importante, aquilo que ela acha que deve mostrar**. De qualquer modo, em todas essas situações, o antropólogo, os cientistas sociais, **quem trabalhar com vídeo tem que ser modesto e tem que perceber que o vídeo só funciona se tiver as condições técnicas necessárias e se isso for**

concentrado, porque nós estamos a trabalhar com um registro que não é uma mera forma de captar as coisas para depois traduzirmos, para depois transcrevermos, para depois interpretarmos, ela em si, **o vídeo em si é um produto final eu devemos devolver ao outro e se o outro não vê aquele filme com a qualidade que ele está habituado – e hoje em dia a imagem cerca-nos – e portanto, a tal ideia de que não estamos a captar a imagem do outro numa sociedade de imagens, já não é a captação de uma imagem de uma cultura, nós estamos dentro de uma cultura de imagens e estas pessoas com as quais nós trabalhamos elas já sabem ser muito críticas em relação ao que é um bom filme, ao que é um bom vídeo**, o que é uma boa fotografia e portanto este trabalho de devolução que não existia na etnografia nacionalista, que por vezes ainda falhava um pouquinho nos trabalhos feitos nos anos 70, hoje em dia é fundamental, que é a devolução do vídeo e das construções que são feitas à volta do vídeo, que pode ser um *site*, pode ser um documentário às pessoas que trabalharam conosco, nossos colaboradores. (17´41)

Além de compartilharmos essa preocupação em devolver ao grupo o trabalho desenvolvido, em nosso *site*, possuímos um menu dedicado aos vídeos e áudios. Um dos vídeos que selecionamos para publicar dá conta de um registro feito pelo próprio Maragato, intitulado “O lixo e o luxo da Restinga”. Nos primeiros minutos, ele nos explica a origem do nome Maragato e depois sai como um *flâneur* pelo bairro, conversando com os moradores acerca da situação do lixo. Maragato pode ser visto como um tipo de flâneur, se pensarmos na concepção de Walter Benjamin. Para o teórico: “A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês em suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; banca de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (BENJAMIN, 1989, p.35)”. Maragato transita tanto no bairro, quanto na universidade (v.f sua cobertura jornalístico-fotográfica do III Seminário Brasileiro de Poéticas Orais, realizado na UFRGS em setembro de 2013 e disponível em <http://www.ufrgs.br/vidareinventada/site>) e em outras esferas sociais já mencionadas (Fórum Social Mundial, Fórum Temático e Fórum Mundial de Educação), além, é claro, de sua inserção digital. Tudo isso vai construindo seus pensamentos e influenciando aquilo que ele produz e escreve, seja em seu *blog*, através de suas histórias em quadrinhos, no *facebook*, em um programa de rádio etc. Vejamos algumas imagens que figuram no vídeo:



Figura 60: Quem é Maragato?

É justamente neste momento que Maragato nos explica que estava consertando um telhado quando a telha da cozinha rompeu, e ele caiu e se segurou com as unhas, que arranharam a parede; então, juntou o primeiro nome dele, Marco, com a atitude de um gato de arranhar as paredes. Aí nasceu o Maragato.

Na sequência, ele sai pelo bairro:



Figura 61: Maragato e o lixo

O interessante nesse vídeo é o enfoque que Maragato escolhe para falar da situação do lixo na Restinga e do trabalho com reciclagem. Ele adota a posição do narrador em off, “dono” do ponto de vista, mas sabe ceder a palavra aos entrevistados e também com eles dialogar. Destaca, na fala de dona Solange, a arte que ela produz a partir do lixo. Na Figura 64, a moradora desloca-se para dentro de sua casa, a fim de mostrar as bonecas e demais ornamentos, todos feitos a partir da reciclagem.



Figura 62: Moradora se deslocando à parte interna da casa para mostrar suas produções

A moradora, então, mostra sua “casinha de boneca” feita a partir de materiais reciclados.



Figura 63: “Casinha de boneca” a partir de materiais reciclados



Figura 64: Bruxinha feita de material reciclado

Essa bruxinha, que segura uma porta há quatro anos, é também resultante do lixo reciclado.

Para Filomena Sousa, como vimos anteriormente, é preciso um cuidado com a filmagem, já que as pessoas estão habituadas com uma qualidade de imagem e não querem se ver de forma inferior. Todavia, isso é possível em um projeto com a grandiosidade do *Memoriamedia*, que conta com uma equipe técnica específica para editar os vídeos. Em *A Vida Reinventada*, nossa preocupação principal é com a memória dos moradores da Restinga. É certo que, com o tempo, apesar de nossos poucos recursos, procuramos melhorar nossos registros e edições, contando com a ajuda de uma produtora de vídeo para executar nossa proposta de edição, mas sem nunca perder nosso foco, dirigido ao conteúdo, aos sujeitos e as suas problemáticas, na recepção que os vídeos podem ter no bairro e na forma como podem repercutir nas escolas, muito mais que na imagem.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) analisam o documentário e a autorrepresentação, afirmando que existem “na atualidade, uma série de experimentos (...) que têm como objetivo permitir e estimular a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos da experiência” (...) (LINS E MESQUITA, 2008, p.38). Ao mencionar o filme *O*

prisioneiro, no qual os prisioneiros usam a câmera como forma de representar a si mesmos, acrescentam:

São eles que filmam, com pequenas câmeras digitais, boa parte do material bruto. Com esse gesto, que **garante a possibilidade mesma de uma “outra” representação** (distante dos clichês ou das representações estigmatizantes em que os prisioneiros possivelmente não se reconheceriam), o filme **estabelece um “convite à afirmação dos sujeitos”**, como escreveu Ismail Xavier. “O cinema não vem apenas registrar a vida reclusa, seus dramas e ameaças, mas também se somar ao que ajuda a inventar o cotidiano, estabelecer uma rotina de práticas variadas”¹²⁰ (LINS E MESQUITA, 2008, p. 39)

A partir do momento em que Maragato propõe uma edição de vídeo ou faz a cobertura de um evento acadêmico, político, ele propõe uma outra representação acerca de si e da sociedade de que faz parte e, ao mesmo tempo, afirma-se como um sujeito político, como um narrador da vida cotidiana e suas variadas práticas. Colocado em circulação, o material efetiva a remediação e a possibilidade narrativa de seu criador.

4. 2 Das escolhas que o ser pesquisadora impõe: Maragato e o *site A Vida Reinventada*

Ao pensar nas produções de Maragato e no seu lugar dentro do *site*, sempre ficou claro para mim que elas mereciam um lugar de destaque no acervo. Assumo a impossibilidade da isenção de minha subjetividade nesta escolha, mas afirmo ter sido ela sempre pautada naquilo que escutei no contato com Maragato.

¹²⁰ (XAVIER, Ismail apud LINS e MESQUITA, p. 39)

The screenshot shows a web browser window with the following elements:

- Browser Interface:** Includes a menu bar (File, Edit, View, History, Bookmarks, Tools, Help), a tab for 'Produções do Maragato', and a search bar with 'Google'.
- Website Header:** A red banner with the title 'A VIDA REINVENTADA' and the subtitle 'pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais'.
- Main Content Area:**
 - Section Header:** 'Produções do Maragato'.
 - Image:** A close-up of a pair of glowing orange eyes.
 - Text:** 'Maragato possui uma larga produção que inclui vídeos, entrevistas em áudio, programa de rádio, imagens, oficinas em escolas e etc. Por isso, dedicamos este espaço à sua produção.'
- Right Sidebar:**
 - Navigation Menu:** 'Navegue pelo nosso site...' followed by a list of links: Quem Somos, O Acervo, Imagens, Textos, Vídeos e áudios, Arquivo de Coletas, Produções do Maragato, Programa Ponto G, Oficina na Escola Pessoa de Brum, Canal no Youtube, Divulgação de eventos por Maragato, Especial Poéticas Oraís, Conexão com o leitor, Linques, Contato, and Créditos.
 - Online Status:** 'Quem está online' with the text 'Nós temos 6 visitantes online'.
- Footer:** A small link: 'Joomla template created with Artisteer'.

The Windows taskbar at the bottom shows various application icons and a system tray with the date '25/01/2014' and time '19:23'.

Figura 65: Submenu “Produções do Maragato”

Primeiramente, fiz uma pequena descrição do que este submenu do acervo continha. A escolha dos programas e dos *blogs* presentes no *site* partiu dos seguintes princípios: 1) aquilo que se encontrava *online* e que era possível de ser acessado (ou seja, página internet sem problema); 2) a temática mais recorrente: educação; 3) a variedade de *e-mails* de divulgação enviados. Esta página pode ser lida como a minha narrativa construída a partir do material de Maragato. É o meu olhar como pesquisadora advindo daquilo que eu sabia, no contato com o narrador, que seria interessante estar publicado.

O programa *Ponto G* é como um portal¹²¹, onde Maragato reúne músicas de sua preferência, dá indicação de desenhos disponíveis na internet para crianças, fornece *link* para a RDC Web Brasil, onde mantém um programa, e apresenta *Ponto G Viagens*, que dá conta das viagens realizadas seja por Maragato, seja por algum parceiro seu.

¹²¹ Ainda existem no portal *chat* e *clipes*, os quais não têm tanta relevância no âmbito desta pesquisa e, por isso, não serão explorados com profundidade.

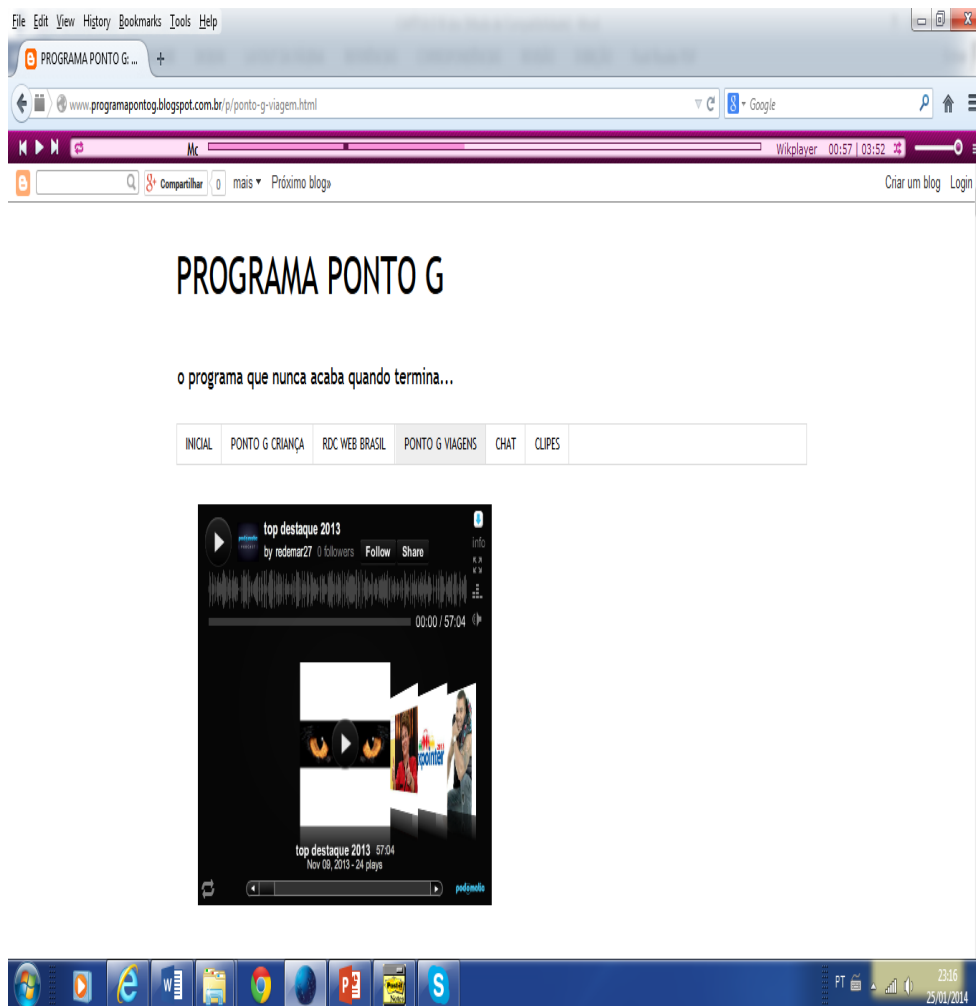


Figura 66: Portal Programa Ponto G

Nesta primeira imagem, podemos ter acesso ao Top Destaque 2013, que elenca músicas preferidas de Maragato.

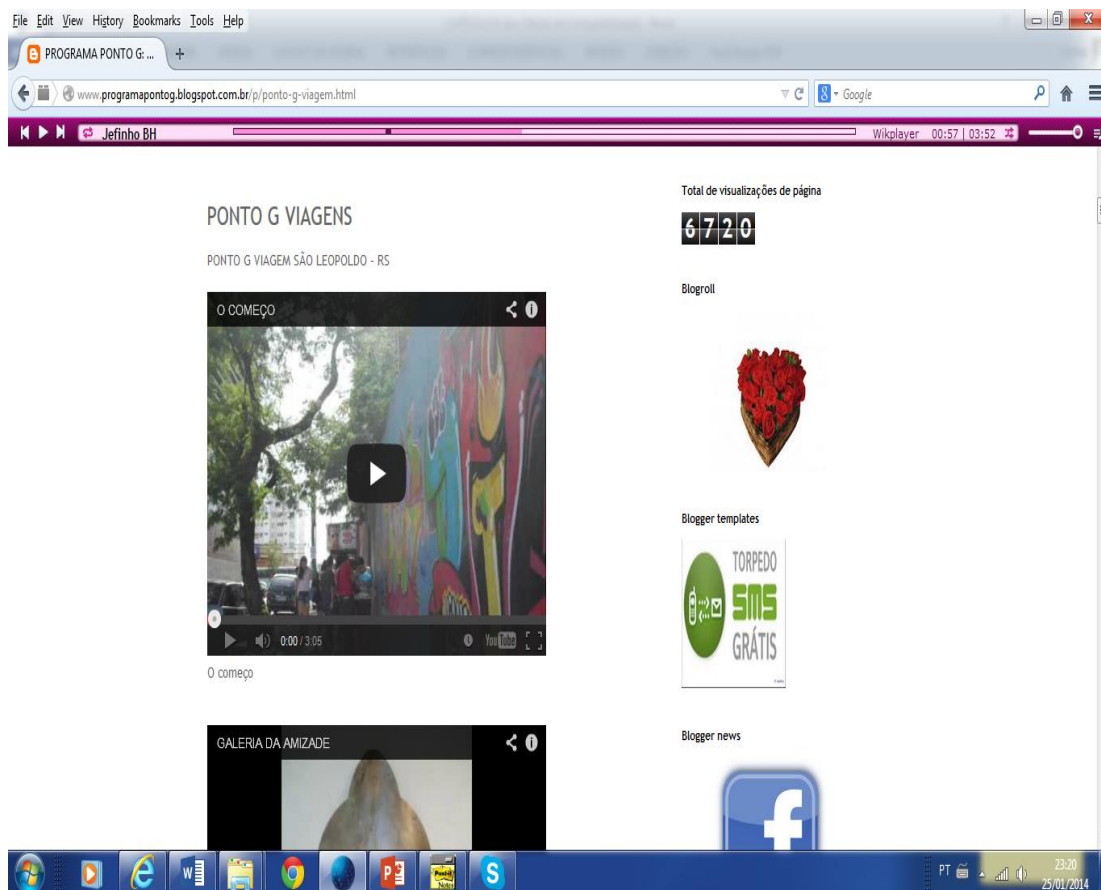


Figura 67: Ponto G Viagens

Aqui temos a reprodução de vídeos *Youtube*, disponíveis no Portal Ponto G, apresentando as viagens realizadas pelos parceiros de Maragato ou mesmo por ele; são representações de seus deslocamentos e trânsitos.

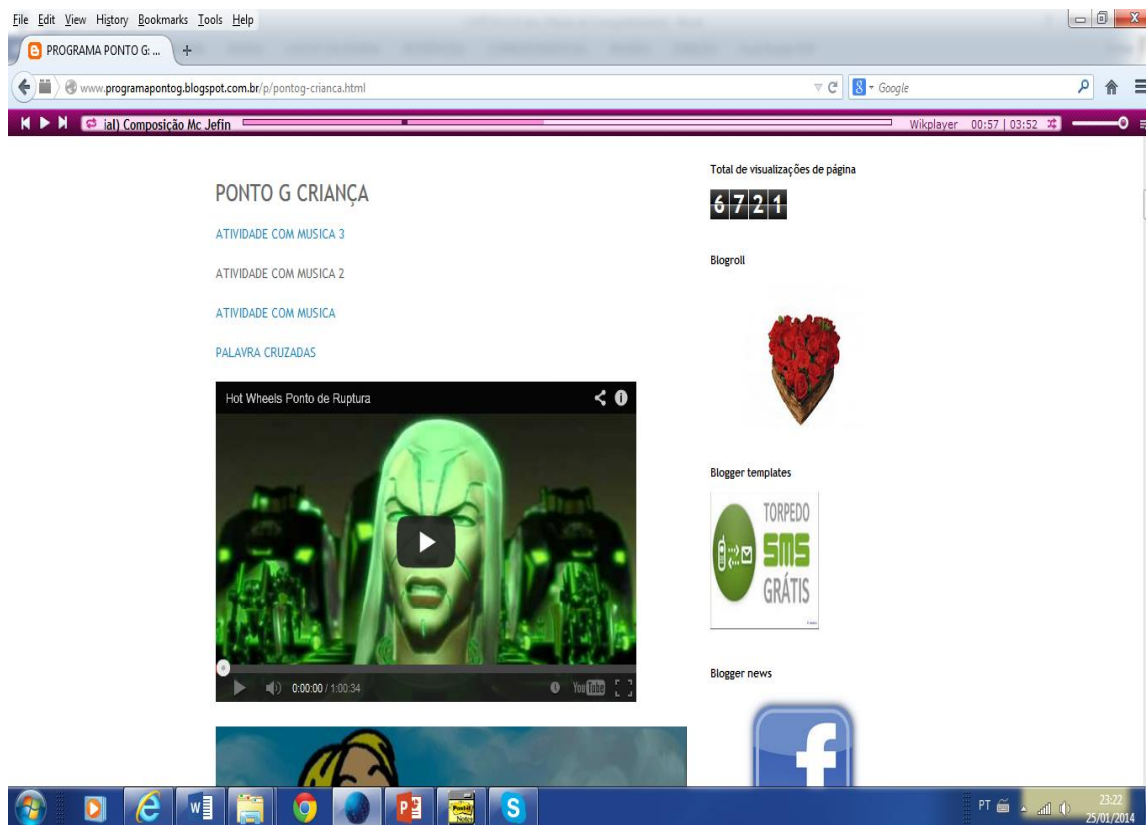


Figura 68: Ponto G criança

No Ponto G criança, Maragato sugere um acesso a um *link* onde são fornecidas diversas atividades para crianças, com músicas e jogos relacionados aos mais diversos estágios de aprendizagem.

Outra produção que escolhemos para fazer parte do *site* é a oficina na Escola Pessoa de Brum, localizada na Restinga.¹²²



Figura 69: Oficinas de histórias em quadrinhos

No subitem do menu “Oficina na escola Pessoa de Brum” faço, novamente, uma pequena descrição de como tal atividade foi desenvolvida – a partir da ferramenta Toondoo –

¹²² Maragato, muito embora continue circulando na Restinga, já não vive mais no bairro. Entretanto, sua atuação continua sempre que possível e, durante o período de realização da pesquisa de campo, ele ainda era um morador.

e com que objetivo – estimular a oralidade e a escrita, já que o que é publicado é também discutido previamente entre alunos e professor.

Há uma preocupação, por parte de Maragato, em avaliar a produção de seus educandos e em dividi-la com nosso grupo de pesquisa, algo que observamos no relatório de aproveitamento, enviado a nós por *email* e disponível no *site A Vida Reinventada*.



Figura 70: Oficina de gibi digital Maragato

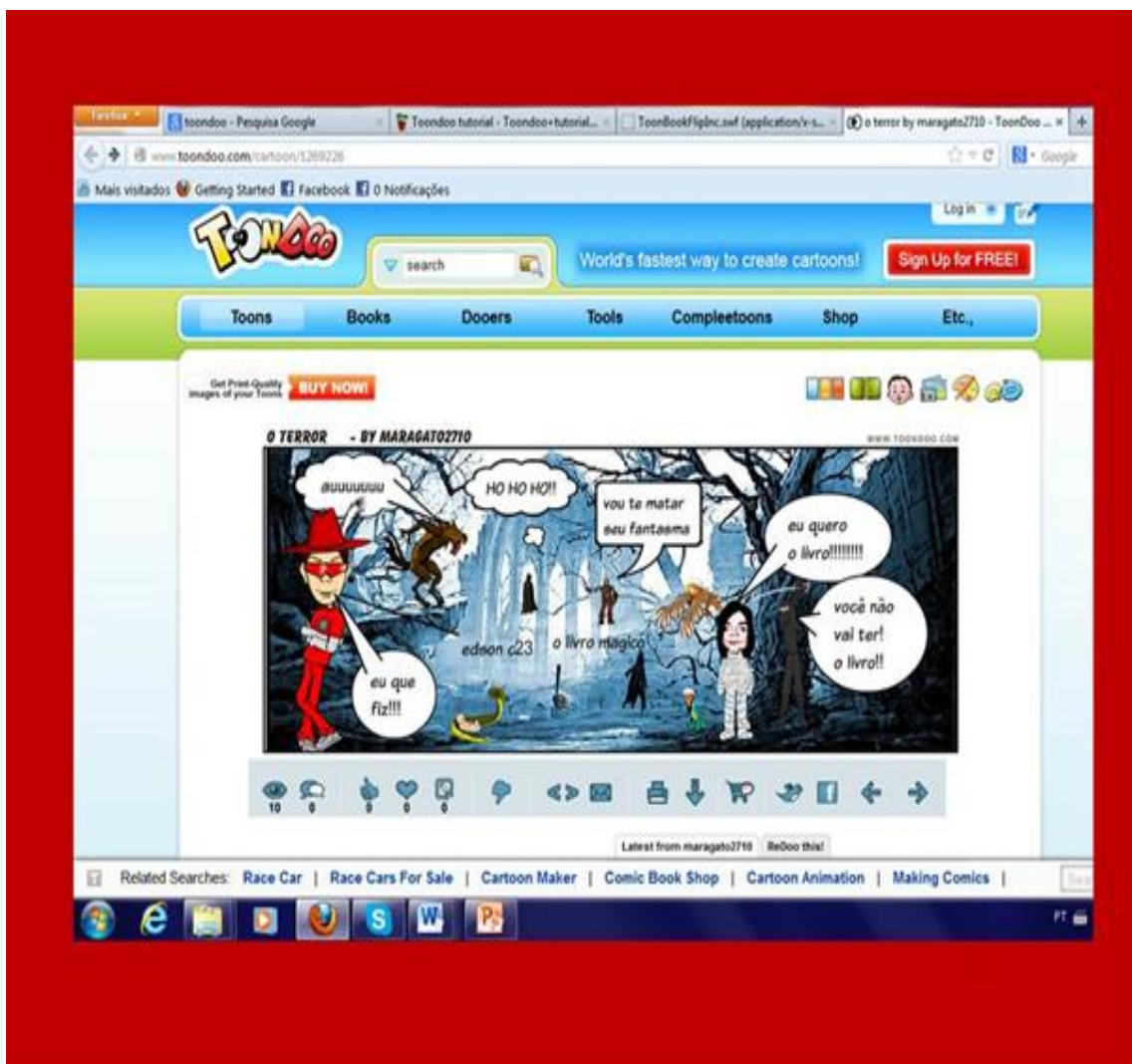


Figura 71: Oficina de gibi digital Maragato

história serão todos de responsabilidade de Maragato e seus alunos. Maragato encontra caminhos que a própria academia desconhece. Remedia falas, histórias, experiências e ensina a fazer essa remediação. Acredita, aos moldes de Foucault (2010) que, se o discurso é pelo que se luta, ele usa o discurso em sua luta, seja nas histórias que produz, seja naquilo que procura transmitir aos seus alunos.

Ainda temos os submenus “Divulgação de Eventos” e “Especial Poéticas Oraís”. No primeiro, enfatizo a exposição “A Via Crucis da Restinga”, ocorrida em 2009. Destaque-se que Maragato nos envia com muita frequência e, desde 2013, também por *Facebook*, suas atividades, mas primamos por publicar aquelas que possuem relação com a Restinga e, em certa medida, com o projeto de pesquisa. Isso nada mais é do que uma escolha não só

individual – de quem produz um *site* – mas também, neste caso, discutida em grupo, considerando os objetivos do acervo.



Figura 72: Divulgação de eventos por Maragato

Finalmente e levando em conta a participação ativa de Maragato no *III Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís*, realizado em setembro na UFRGS, como atividade do Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular da Anpoll, julgamos de suma importância publicar seu trabalho tanto no *blog* do evento (<http://poeticasoraisufrgs.wordpress.com>) quanto no *site A Vida Reinventada*.

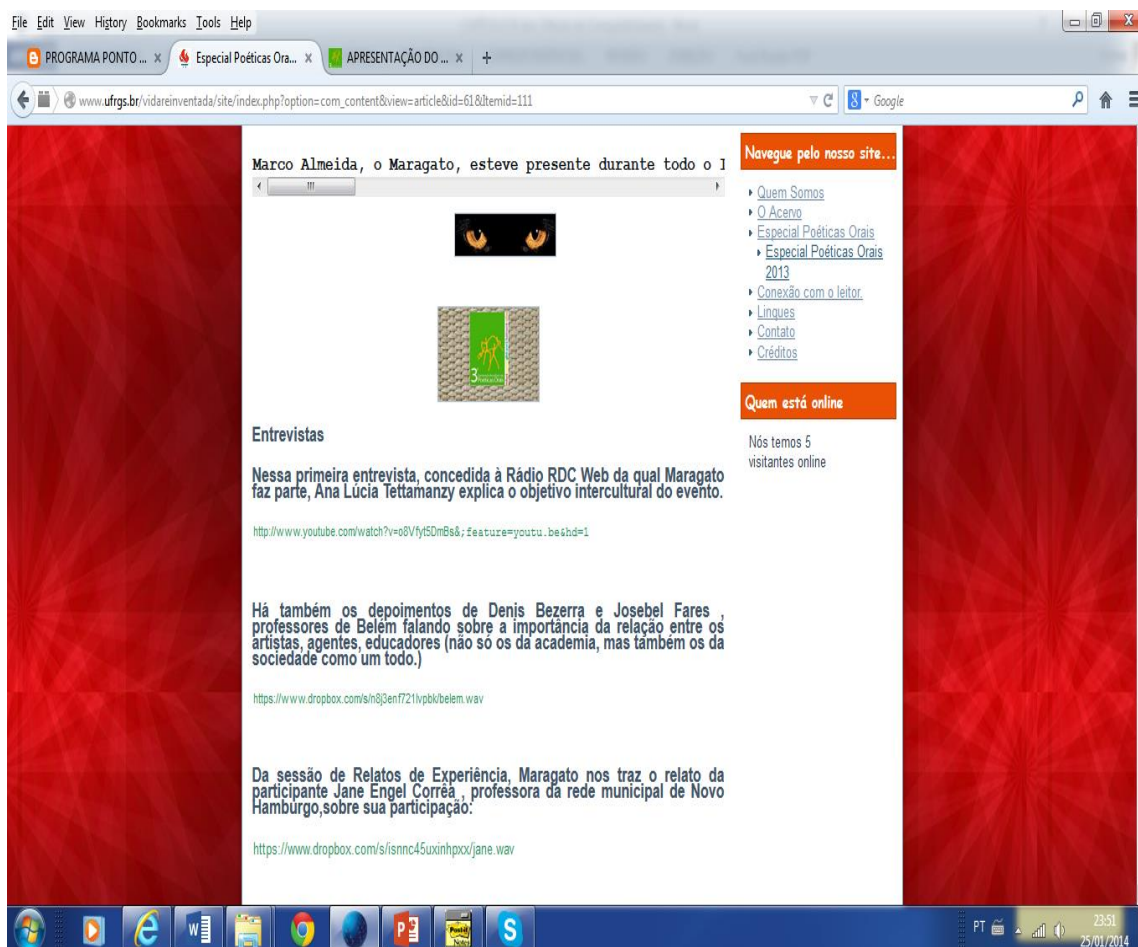


Figura 73: Cobertura jornalístico-fotográfica de Maragato no III Seminário Brasileiro de Poéticas Orais



Figura 74: Cobertura jornalístico-fotográfica de Maragato no *III Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís*

Esse “Especial Poéticas Orais” não mostra apenas a capacidade de Maragato de produzir com todos os aparatos tecnológicos disponíveis na atualidade, mas também comprova a possibilidade de discussões profícuas entre um membro da periferia e professores universitários, mostrando que academia e periferia têm muito a crescer uma com a outra e que esse contato enriquece as formas de narrar. Maragato se reinventa como sujeito a partir do contato com renomados pesquisadores, mas em nenhum momento sente-se inferior aqueles a quem entrevista e/ou com quem conversa.

Mediar esses saberes, assim, nada mais é do que reconhecer que não necessariamente se precisa estar na academia para produzir um material que instigue a pensar, que possa levar à criação de novas narrativas. É preciso, apenas, que se pense nessa forma de realização narrativa e se tenha domínio sobre as ferramentas oferecidas. A internet pode, assim, ser pensada não só como um meio de pesquisa, mas como aliada na construção de um sujeito narrativo e crítico.

DAS (POSSÍVEIS) CONCLUSÕES

A revolução tecnológica transformou o modo pelo qual os sujeitos se inscrevem no mundo. Antes, a literatura era consumida apenas por quem tinha o domínio da escrita; agora é para quem, além desse domínio, explora o ambiente digital.

O primeiro dos objetivos desta tese era o de propor um registro em hipertexto dos vídeos, imagens e textos dos narradores para o acervo do projeto *A Vida Reinventada* (2008-2013), coordenado pela Prof^a Dr^a Ana Lucia Tettamanzy. Inicialmente me deparei com dificuldades, sobretudo técnicas. Programas de informática eram necessários e os recursos financeiros, insuficientes. Nessa busca, encontrei a plataforma Joomla!, que demandou a realização de um curso em São Paulo para o domínio da mesma. Vencida tal etapa, foi possível registrar parte do acervo em hipertexto, disponível no já mencionado *site* <http://www.ufrgs.br/vidareinventada/site>. Como nosso material é bastante extenso, foi preciso fazer escolhas daquilo que seria mais importante destacar. E apesar de o *site* e a pesquisa não serem exclusivamente acerca da Restinga, durante os anos de realização do projeto, nosso foco maior esteve voltado ao bairro citado e as suas narrativas.

A constituição do acervo digital foi a mola propulsora no sentido da quebra de paradigmas. Não só as narrativas tradicionais podem ser produzidas por sujeitos que não estão necessariamente na academia, como também as digitais. Aliás, o meio digital, nesse sentido, é bem mais democrático, e a dificuldade está em se reconhecer como legítimas produções advindas de meios menos privilegiados. A periferia, por sua vez, é o lócus de surgimento do narrador oral urbano-digital, aquele que utiliza os recursos que estão ao seu alcance para ser o disseminador de sua voz e da de seus pares. Nem todos possuem tal domínio, obviamente, mas é preciso entender que, tanto na academia quanto fora dela, existem sujeitos que se destacam, sobretudo por sua capacidade de interação com os demais sujeitos e com as tecnologias, mesmo sem possuir os recursos que seriam necessários à realização desse tipo de tarefa. Maragato é este sujeito. Suas ações, no período em que a pesquisa foi realizada, foram voltadas, sobretudo, para a Restinga. Maragato foi apenas um exemplo. Existem muitos maragatos nos mais diversos espaços sociais.

Regina Carmela e Cristina Haguener (2012, p.56), ao tecerem um paralelo acerca do contador de histórias e das narrativas digitais, afirmam que se antes a “ressignificação advinha

da relação presentificada do contador/ouvinte, no panorama atual estabelece-se o paradoxo presença/ausência, presencial/virtual”.

A afirmação nos é significativa pelo fato de o narrador oral urbano-digital ser esse sujeito contador de histórias que, procurando um lugar de aceitabilidade para suas narrativas, o encontra nessa presença/ausência o que o ambiente digital possibilita. O narrador pode trazer à tona sua voz narrativa, mas a recepção que isso terá não pode ser controlada. Sua presença não é vista porque ela só existe no momento da publicação. Aquilo que foi escrito se transforma pela perspectiva de cada usuário. O presencial e o virtual, nesse sentido, se confundem, na medida em que suas ideias são virtualizadas e passam a integrar um ambiente que abrange milhões de pessoas, as quais podem concordar ou não com o olhar dado sobre determinada narrativa.

A mediação, tal qual a entendeu a presente tese, concretizou-se na medida em que se conseguiu publicar no *site A Vida Reinventada* a produção dos moradores da Restinga e também, estabelecer uma relação de confiança e troca com Maragato. O material que era e é produzido por ele nos era repassado por *email*, conforme já destacamos. Atualmente, o meio de comunicação mais utilizado por ele é o *Facebook*. A rede social, torna-se, assim, remediadora das ideias, presentes também em *blogs* e *e-mails*, já que a remediação está nesse processo de passagem de um meio a outro. É a mediação no sentido político e de saber e a remediação no de documento hipermidiático e hiperdigital. Vejamos uma das últimas atualizações compartilhadas por ele na minha página *Facebook*:

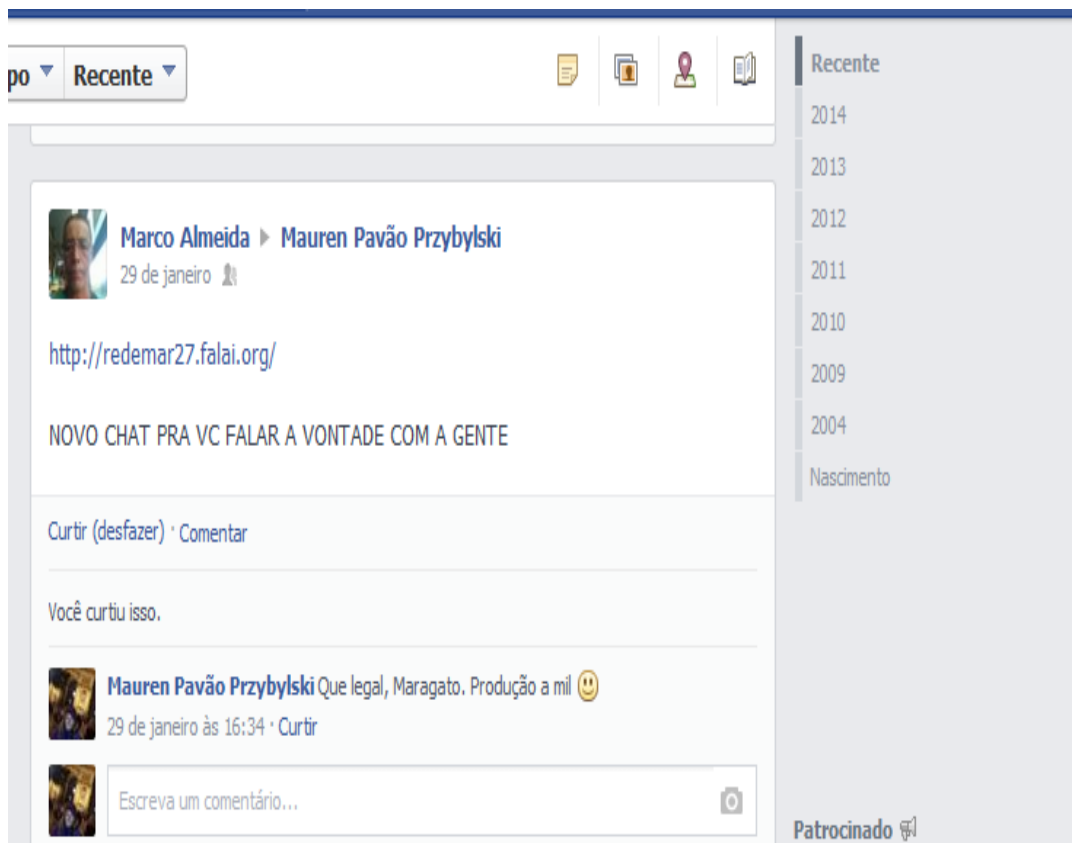


Figura 75: Postagem de Maragato na página Facebook de Mauren Przybylski

Aqui, Maragato reforça o *chat* da Rede Mar, onde está disponível para contato com seus ouvintes.

Segundo o Coletivo Garapa¹²³,

Um nome carrega uma série de significados, e a maioria deles foge ao controle de quem nomeia. Assim, optamos por um nome amplo para que as interpretações não restrinjam tanto o espectro que queremos discutir. Já faz algum tempo que percebemos que a nossa pesquisa tem como foco principal a discussão da narrativa (em oposição, por exemplo, a pensar o status da fotografia), e isso nos permite abrir o leque de instrumentos e mídias com os quais trabalhamos. Na oficina, o desafio que colocamos é o de contar uma história a partir da associação de diversos

¹²³ O Coletivo Garapa tem como objetivo pensar e produzir narrativas visuais, integrando múltiplos formatos e linguagens, pensando a imagem e a linguagem documental como campos híbridos de atuação, trabalhando em parceria com seus clientes e desenvolvendo um constante trabalho de pesquisa autoral, sempre explorando as potencialidades de cada projeto, tanto na construção das narrativas quanto nos modos de produção e de distribuição. Desenvolvem projetos para ambientes distintos, indo da fotografia estática à interação multiplataforma, do vídeo à instalação *site specific*. Produzem e dirigem filmes institucionais, publicitários e documentários; desenvolvem plataformas multimídia, ensaios fotográficos e exposições. Fundado em 2008 pelos jornalistas e fotógrafos Leo Caobelli, Paulo Fehlauer e Rodrigo Marcondes, conta hoje, também, com o fotógrafo Eduardo Ducho na equipe, além de uma extensa rede de parceiros e colaboradores. Estamos baseados na Casa de Cultura Digital, em São Paulo, Brasil. Disponível em <http://garapa.org/quem-somos/>. Acesso em 27 jan. 2014.

elementos: fotografia, texto, vídeo, som, material de arquivo etc. Tudo isso é feito em um suporte físico (um mural de papel) que será futuramente transposto para a web. O “digital” entra, assim, mais como pano de fundo de um processo criativo coletivo do que um determinante técnico.¹²⁴

O processo do Coletivo Garapa é semelhante ao de Maragato: ele une fotografia, texto, vídeo, som e demais materiais que estiverem a seu alcance para criar uma narrativa que se pretende, na maioria das vezes, como um “grito”, uma busca para que as diferenças sejam diminuídas, para que os governos voltem seu olhar para os menos privilegiados, no sentido de potencializar suas ideias, de vê-los como produtores de histórias que podem mudar a forma como se vê, por exemplo, a educação das classes menos abastadas ou os diversos artistas, sejam eles digitais ou tradicionais, que a periferia possui.

O contato com Maragato em campo foi o que amadureceu a pesquisa e permitiu que se chegasse primeiramente a um narrador digital. O fato de suas produções serem narrativas ou não nunca esteve em questão, sempre as entendemos dessa forma. Depois, pensou-se no caráter oral, dada a função de professor que, muitas vezes, ele exerce e, também, o fato de vários de seus registros serem em áudio, na já mencionada rádio digital onde ele mantém um programa. Finalmente, o caráter urbano veio dessa inscrição do sujeito na periferia e do fato de a produção ser frequentemente ligada aos acontecimentos do dia a dia.

Assim, como meu objetivo foi o de comprovar a existência desse narrador oral urbano digital, acredito que o acervo do projeto *A Vida Reinventada* e a produção de Maragato se misturam, por ele fazer parte do acervo e por constituírem elementos comprobatórios da existência dessa categoria narrativa. O narrador oral urbano digital nada mais é do que um remediador de saberes plurais – periféricos. A remediação, no sentido mais amplo do termo, ocorre conforme, por exemplo, ele lê o trecho de um livro ou se depara com uma história e decide publicá-la em seus já citados *blogs*, *sites*, quando ele monta uma história em quadrinhos, a partir do contato com a coordenadora do projeto e/ou algum dos membros etc. Assim, o que melhor define o perfil de Maragato como remediador é o fato de ele circular bem entre diversos meios hipermídia, o que confere o caráter digital à sua narrativa.

A remediação de Maragato se faz presente, sobretudo, na sua facilidade de interação com a academia, no momento em que participa de eventos, interpelando as pessoas e também no seu diálogo com a comunidade, tornando-a uma verdadeira sociedade em rede, aos moldes do que disse Castells (2005). É dela que surgem as histórias e as subjetividades pelas quais ele

¹²⁴ Disponível em: <http://setefotografia.wordpress.com/2013/09/12/narrativas-digitais-uma-entrevista-com-o-coletivo-garapa/> Acesso em 25 janeiro 2014.

luta e que descreve em suas publicações. Maragato, muitas vezes, se define como pesquisador; em grande parte do tempo é um narrador e sempre um provocador. Ele tensiona o tempo todo a realidade, a nossa relação para com os moradores da Restinga e os resultados que tudo isso pode, de fato, ocasionar. Por outro lado, os anos de convívio estabeleceram uma parceria que vem da confiança e dos resultados já demonstrados (nos vídeos, no *site* e nos encontros). Quanto à performance, que pretendíamos definir juntamente com o caráter de pesquisador, ela talvez não seja a mais presente em Maragato, já que ele prefere aparecer por suas produções a ser notado por sua imagem. Prefere registrar os outros a ser registrado. Atua como mediador, assim como nós, pesquisadores, acadêmicos, instigados a mediar espaços, relações e linguagens.

Com o andamento da pesquisa, chegou-se a um conceito de narrador oral urbano digital muito mais do que ao desenvolvimento de um método, segundo propus inicialmente. Considero que fui levada a tal definição a partir da produção de Maragato e de meu contato com ele.

Minha ideia inicial perpassava o trabalho com vídeo como ferramenta para o estabelecimento de uma poética da oralidade, a partir do fazer de uma comunidade social. Todavia, no percurso, foi possível perceber que, sendo a produção de Maragato muito mais em hipertexto e em áudio, o vídeo não fazia mais sentido, bem como o conceito de poética, que acabou não sendo suficiente para sustentar a ideia do narrador oral urbano digital, o qual não era mais, como inicialmente se pensou, simplesmente um contador de histórias em performance, mas um autor, um artista digital, um “nômade cibernético”, que usou seu domínio para escrever a sua história e a de seus companheiros, do bairro, das diferenças.

Isso posto, é preciso enfatizar que existiram dois focos de análise: um baseado no acervo e outro, na produção em geral de Maragato. No primeiro, a escolha dos materiais passava pela discussão prévia com os colegas da pesquisa e com a orientadora. É a nossa visão enquanto pesquisadores e a partir das vivências em campo. Todavia, sempre foi levado em conta aquilo que escutávamos nas idas a campo. A produção bastante diversificada de Maragato se faz presente desde o início desta tese e não se deteve apenas àquilo que escolhemos para compor o acervo, mas abrangeu todo o material encontrado nos *sites* de busca e de possível acesso.

Penso que estes também foram os dois momentos que melhor puderam descrever a minha tarefa enquanto mediadora e a forma como a mediação foi realizada. A primeira mediação foi em relação ao *site*, o que se tornaria menos complicado por ser discutido com

outros pesquisadores e a segunda que foi trazer para o papel uma produção a qual, por vezes, faz muito mais sentido no contato, se pensarmos em um programa de rádio, em um vídeo. A força do discurso de Maragato pode ser muito melhor compreendida no contato direto.

Objetivei, com esta pesquisa, ampliar o campo dos estudos literários a partir do estabelecimento de um novo conceito e de um novo olhar sobre a narrativa: o da existência de um narrador oral urbano digital, um sujeito presente em um mundo que não necessita apenas do papel, da história contada, da internet, da imagem para que uma narrativa se estabeleça, mas que pode encontrar uma narração muito interessante na junção de todas, a partir do que se conhece como hipermídia.

O caminho foi traçado da seguinte maneira: apresentação do campo e da nossa relação enquanto pesquisadores para com a comunidade. A partir de apropriações, com base na teoria literária e nos estudos culturais, comprovamos a influência do estar na periferia para a constituição e a aceitação do sujeito narrativo, ou seja, o estar na periferia é um dos impedimentos para a aceitação da validade das narrativas. Após, procurei entender como a narrativa tradicional surgiu e o quanto o conceito de *performance* de Zumthor tinha aplicabilidade nas narrativas que escutávamos e registrávamos na Restinga. Maragato tem muito poucas imagens que possam ser congeladas: ele prefere os bastidores; entretanto, na escuta de seus programas de rádio ou em alguma fala em evento, é possível perceber sua força, personalidade e quantos ideais e projetos ainda existem para serem por ele realizados.

Esse percurso da narrativa tradicional, daquela que existe desde os primórdios e da qual povo nenhum pode negar a existência, é importante para que entendamos um novo tipo, surgido na atualidade. Abrir-se para as produções periféricas, legitimá-las é algo que está muito mais ao nosso alcance, com base nos novos media, em todos esses recursos tecnológicos que se apresentam. O importante, nesse sentido, é o caráter de parceria que a tese aqui apresentada procurou exaltar, visto que, chegar a um bairro taxado de violento só foi possível pela confiança estabelecida com seus moradores. Eles sabem onde se pode pisar e, em termos geográficos, respeitamos isso. O ato narrativo literário, conforme vimos, pode ser estabelecido a partir do ambiente digital, dos avanços tecnológicos, explanado por vozes ditas marginalizadas e, ainda assim, ter legitimidade.

Finalmente, nos veio em mente a possibilidade de entender o *site* como um documentário interativo, a partir da inserção em um acervo digital, lócus legitimado pela academia, de produções de atores periféricos. O *site Memoriamedia* e, sobretudo, a conversa que realizei com Filomena Sousa em novembro de 2012, na cidade de Sobral de Monte

Agraço, em Portugal, fizeram-me refletir acerca do vídeo como narrativa, independentemente de quem a produz. O ato de escutar histórias das pessoas e trazê-las para o acervo digital possibilita a quem vai pesquisar ter a opção de escolher por onde quer começar, o que quer ver, ir para uma narrativa em vídeo, uma imagem, um texto, uma foto e é aí que reside o caráter de documentário interativo do *site*: no fato de não termos poder sobre a forma de navegação nem tampouco sobre qual assunto o leitor/navegador terá maior interesse em pesquisar.

Estabelecer o conceito de narrador oral urbano digital em muito está relacionado com o fato de as histórias de Maragato serem eventos narrativos que possibilitam a ligação entre fatos, acontecimentos, perspectivas, cronologias. Sabe-se que falar em ambiente digital e em cronologia não parece algo que faça sentido, mas aqui houve uma intenção, por parte do narrador, de trazer fatos cronológicos para a sua publicação. A lógica e a cronologia da recepção dependerão, obviamente, de quem lê.

Além disso, sabemos que a narrativa tradicional tinha como objetivo a organização da existência do narrador. Com a digital não é diferente, sobretudo quando se centra em produções que são urbanas e, aqui, periféricas. Podemos ir mais além e, a partir do convívio em campo, afirmarmos que não se trata apenas da organização da existência do narrador, mas da memória de um bairro, visto desde sua remoção, nos anos de 1960, como um reduto de bandidos, “vagabundos”, pessoas que é preciso temer. Urge que se faça uma análise em relação às demais narrativas que compõem a Restinga como, por exemplo, as dos negros, com o intuito de se demonstrar todas as potencialidades das subjetividades que lá vivem e o quanto suas histórias contribuíram para o bairro e são importantes no interior de uma matriz africana.

À guisa de conclusão, cabe a nós, pesquisadores do campo dos estudos literários, apostarmos em novos narradores, que possuam uma vasta produção narrativa e não estejam necessariamente na academia. É preciso abrir o olhar para produções narrativas não acadêmicas, mas que podem intervir no meio, tendo, assim, um olhar científico sobre as narrativas orais que, apesar de influenciadas por toda a forma de progresso, persistem como uma necessidade estética entre aqueles que escutam e transmitem.

REFERÊNCIAS

LIVROS , ARTIGOS E TRABALHOS ACADÊMICOS

AARSETH, Espen J. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore and London, 1997.

ABDALA JUNIOR, Benjamin (org). *Margens da Cultura. Mestiçagem, Hibridismo & Outras Misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sonia. *Na captura da voz – as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

ANTONIO, Jorge Luiz; MATUCK, Artur (orgs). *Artemídia e cultura digital*. São Paulo: Musa Editora, 2008.

ANTUNES, Benedito (org). *Memória, Literatura e Tecnologia*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Prefácio de Roman Jakobson; apresentação de Marina Yaguello; tradução de Michel Lahud e Yara Frastechi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 12ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____; BREMOND, Claude; ECO, Umberto et al. *Análise estrutural da NARRATIVA*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Long Grove: Waveland Press, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras Escolhidas III*. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo.

BOLTER, Jay David. *Writing Space*. Computers, Hypertext and the Remediation of the Print. Routledge: New York, 2011.

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

BULHÕES, Maria Amélia. *Web Arte e Poéticas do Território*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CARDOSO, Gustavo. *Os Media na Sociedade em Rede*. Prefácio de Manuel Castells. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2006.

CARDOSO, Gustavo; COSTA, António Firmino da et al. (orgs). *A sociedade em rede em Portugal*. Campo das Letras: Porto, 2005.

CASTELLS, Manuel. *A Galáxia Internet*. Reflexões sobre Internet, Negócios e Sociedade. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2007.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, julho de 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

_____; GIARD, Luce e MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano 2*: morar, cozinhar. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 6ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.

COELHO, Eduardo Prado; MIRANDA, José A. Bragança de (orgs). Espaços. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Nº 34 e 35. Lisboa: Relógio d'Água Editores, junho de 2005.

COHN, Sergio; SAVAZONI, Rodrigo (orgs). *Cultura Digital.br*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

CORRÊA, Elizabeth Saad. *Da remediação à premediação*: ou de como a sensação de imediatismo da sociedade digital dos anos 1990 evoluiu para um clima de contínua antecipação do futuro no século XXI. Ano 7 – nº2 jul./dez. 2013 – São Paulo – Brasil – RichARd GRuSin, p. 163-172.

COULDRY, Nick. *Media, Society, World*. Social Theory and Digital Media Practice. Duke University Press, 2008.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária*: uma introdução. Tradução de Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro; Revisão Paulo de Salles Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. *Papel Máquina*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DIMANTAS, Hernani. *Linkania*. Uma teoria das redes. São Paulo: Editora Senac - São Paulo, 2010.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EWALD, Felipe. *Beleza no cotidiano: poesia e performance na voz de um narrador urbano*. 2009. 114f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

FERNANDES, Frederico. *A voz e o sentido*. Poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

FIGUEIREDO, Carlos Vinicius. *Estudos subalternos: uma introdução*. Raído, Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 83-92, jan./jun. 2010.

FINNEGAN, Ruth. *Tales of the city*. A study of narrative and urban life. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

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

FLACH, Alessandra Bittencourt. *Vozes da memória: o contador de histórias em narrativas orais urbanas*. 2013. 162f. Tese de Doutorado (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2013.

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

FOGLIANO et al. *Mídias*. Multiplicação e convergências. São Paulo: Editora Senac - São Paulo, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

GAMALHO, Nola Patrícia. *A Produção da periferia: das representações do espaço ao espaço de representação no Bairro Restinga – Porto Alegre/RS*. 2009. 157p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Geografia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital*. Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GONÇALVES, Diana. Entrevista a Richard Gruisin. *Comunicação e Cultura*, nº 10, 2010, p.157-169.

GRUISIN, Richard, BOLTER, Jay David. *Remediation*. Understanding New Media. First MIT Press Paperback Edition: Cambridge, Massachusetts: London, England, 2000.

HAMPATÉ BÂ. A Tradição Viva. In: *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África* 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

HALL, Stuart et al. *Culture, Media, Language*. Routledge: London, 1992.

HARTMANN, Luciana. Performance e Experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 125-153, jul./dez. 2005.

HAYLES, Katherine N. *Writing Machines*. The Mit Press: Cambridge, Massachusetts: London, England, 2002.

HEPP, Andreas. *Cultures of Mediatization*. Polity Press: Cambridge, 2013.

KELLY, Kieran et al. *New Media. A Critical Introduction* Second Edition. Routledge: London and New York, 2009. MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. The Mit Press: Cambridge, Massachusetts: London, England, 2001.

KERCKHOVE, Derrick. *A Pele da Cultura*. Investigando a nova realidade eletrônica. São Paulo: AnnaBlume, 2009.

LEÃO, Lucia. *O Labirinto da Hipermissão*. Arquitetura e navegação no ciberespaço. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da Inteligência – O futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 1993.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real*. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed, 2008.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MARTINS, Beatriz Cintra. *Autoria em rede – um estudo dos processos autorais interativos de escrita nas redes de comunicação*. São Paulo: B. C Martins, 2012.

McLUHAN, Marshall. *Understanding Media. The extensions of man.* Routledge and Kegan Paul, 2001.

MIRANDA, José Bragança de; MARCOS, Maria Lucília (orgs). A cultura das redes. *Revista Comunicação e Linguagens.* Número extra. Lisboa: Relógio d'Água editores, maio de 2002.

MONTFORT, Nick, Wardrip-Fruin, Noah. *The New Media Reader.* The Mit Press: Cambridge, Massachusetts: London, England, 2003.

LIMA, Nei Clara de. *Narrativas orais: uma poética da vida social.* Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.* Bauru: EDUSC, 2005.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz. A metamorfose do narrador na ficção moçambicana.* Belo Horizonte: Editora da PUC Minas; Belo Horizonte: Edições Horta Grande Ltda., 2005.

NELSON, Theodor H. *A File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate.* Association for Computing Machinery: Proceedings of the 20th National Conference, 84–100. Ed. Lewis Winner, 1965.

PACHECO, Alex. *Letras em versos aos corações.* Porto Alegre: Evangraf/UFRGS, 2010. (série Memórias da Restinga).

PAGE, Ruth, THOMAS, Bronwen (edit). *New Narratives. Stories and Storytelling in the Digital Age.* University of Nebraska Press: Lincoln and London, 2011.

PIETROLONGO, Márcia Átalla. Signo, Sujeito e Tradução. *Tradução em Revista.* Rio de Janeiro, v.7, p. 01-08, 2009.

PORTELA, Manuel (coord.) *Literatura no Século XXI. Revista de Estudos Literários.* Centro de Literatura Portuguesa, Coimbra, n.2, 2012.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto.* Tradução de J. Ferreira e V. Oliveira. Lisboa: Vega, 1983.

QUEIROZ, Sonia, ALMEIDA, Maria Inês de. Na captura da voz. As edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

RENA, Alemar S. A. *Do autor tradicional ao agenciador cibernético: do biopoder a biopotência.* São Paulo: AnnaBlume, 2009.

RESENDE, Beatriz. *Expressões da literatura brasileira no século XXI.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa 1. A intriga e a narrativa histórica*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Tempo e Narrativa 2. A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

RYAN, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality. Imersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore and London, 2001.

SANTAELLA, Lucia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. *Matrizes e Linguagens do Pensamento. Sonora Visual Verbal. Aplicações na Hiperfídia*. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2005

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

SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna. Intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

THOMAZ, Paulo C.; DALCASTAGNÉ, Regina. *Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.

VENTURELLI, Suzete; DOMINGUES, Diana. *Criação e Poéticas Digitais*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2005.

VIEIRA, André Guirland. Do conceito de estrutura narrativa à sua crítica. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 2001, 14(3), pp. 599-608.

ZAVALA, Virginia; VICH, Victor. *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *A letra e a voz*. Tradução de Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

CORRÊA, Regina. Literatura. Texto. Hipertexto. Terra roxa e outras terras. *Revista de Estudos Literários*. Volume 8 (2006) – 30-43. Disponível em http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol8/8_4.pdf Acesso em 17 dez. 2012.

Da ROCHA, Ana Luiza Carvalho; ECKERT, Cornélia. A narrativa e a captura do movimento da vida vivida. *Revista Iluminuras*. v. 5, n. 9 (2004). Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9184/5278> Acesso em 19 fev. 2013.

Enciclopédia Itaú Cultural Arte e Tecnologia. Disponível em <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=hibridismo%2Fhiperm%C3%ADdia> Acesso em 11 mar. 2012.

DELA VALLE, Laura. *Narrativas Oraís da Restinga*: duas faces da autoria. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Letras – Português. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/56159/000859960.pdf?sequence=1> Acesso em 11 nov. 2012

DEVOS, Rafael Victorino; Rocha, Ana Luiza Carvalho da. *Constelações de Imagens e Símbolos convergentes no tratamento documental de acervos audiovisuais de narrativas oraís*. Sessões do imaginário Cinema Cibercultura Tecnologias da Imagem. Porto Alegre, n. 22, dezembro 2009, Famecos/PUCRS. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/6478/4708> Acesso em 18 maio 2012.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais* – Uma versão latino-americana/ Ana Carolina D. Escosteguy – ed. on-line – Belo Horizonte: Autêntica, 2010. Disponível em <http://www.editoraautentica.com.br> Acesso em 15 mar. 2012.

EWALD, Felipe Grüne; TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Por uma poética da intervenção: narrador e pesquisador na produção de narrativas. *Revista da ANPOLL*, v. 1, p.171-188, Nº 26, 2009.

_____. Vozes da Periferia: expressões culturais da Restinga. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v.15, n.2, p. 159-169, jul./dez. 2011

FLACH, Alessandra Bittencourt. *Como se tivesse asas nos pés*: os voos poéticos de Jandira Consuelo Brito. *Nau Literária*. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Dossiê: literatura, oralidade e memória. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – v. 04 N. 01 – jan/jun 2008.

HAGUENAUER, Cristina; CARMELA, Regina. Narrativas Digitais, Narrativas Cinematográficas e o Olhar do Contador de Histórias. *Hipertexto*. Latec: UFRJ, Volume.2 , nº 1, Jan – jun 2012. Disponível em: [http://www.latec.ufrj.br/revistas/index.php?journal=hipertexto&page=article&op=view&path\[\]=324&path\[\]=442](http://www.latec.ufrj.br/revistas/index.php?journal=hipertexto&page=article&op=view&path[]=324&path[]=442) Acesso em 25 jan. 2014.

HANKE, M. *Narrativas orais: formas e funções*. *Contracampo*, Brasil, v. 9, n. 0, 2005. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/contracampo/article/view/32/31>. Acesso em 28 fev. 2012.

LIMA, Luciano R. Teoria e prática do hipertexto literário: análise da semiose do videopoema. Disponível em: LIMA, Luciano R. *Literatura, crítica, teorias*. www.uneb.br/lucianolima. Acesso em 29 jan. 2014.

LOPES, Carlos. Lendas Urbanas: narrativas entre o acontecimento e a estrutura. *Etonimia. Revista Online de Literatura e Linguística*. Ano I - v. 2 - Dezembro/2008.

MARASCHIN, Cleci; CHASSOT, Carolina; GORCZEVSKI, Deisimer. Saberes e práticas de oficinairos – análise de uma cognição situada. *Revista Psico*. v. 37, n. 3, pp. 287-296, set./dez. 2006.

MARASCHIN, Cleci. *Pesquisar e Intervir. Psicologia & Sociedade*. v. 16, n. 1, pp. 98-107, Número Especial 2004.

PORTELA, Manuel. O Hipertexto como Metalivro. Disponível em: http://www1.ci.uc.pt/pessoal/mportela/arslonga/MPENSAIOS/hipertexto_como_metalivro.htm#L3 Acesso em 20 mar. 2013.

Revista Ciberlegenda, n. 3, 2000. Disponível em <http://www.uff.br/mestcii/denis5.htm>. Acesso em 6 mar. 2013.

RYAN, Marie-Laure. On Defining Narrative Media. Disponível em <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielauryan.htm> Acesso em 18 mar. 2013

OUTRAS PRODUÇÕES DIGITAIS

Hiperficção: "My Body" by Shelley Jackson. Disponível em: <http://diglitmedia.blogspot.com.br/2007/05/hiperfico-my-body-shelley-jackson.html>. Acesso em 06 mar. 2013.

Joyce, Michael, Afternoon, a story, 1985, é uma produção hipertextual de James Joyce. Disponível em <http://www.wnorton.com/college/english/pmaf/hypertext/aft/index.html> Acesso em 14 mar. 2013.

Novas Fórmulas Digitais. Disponível em <http://diglitmedia.blogspot.com.br/2007/05/novas-frmulas-digitais-do-hipertexto.html>
Acesso em 06 mar. 2013

SITES

A Vida Reinventada – Pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais. Disponível em : <http://www.ufrgs.br/vidareinventada/site> . Acesso em 15 mar. 2013.

Programa Ponto G – Marco Maragato – Disponível em <http://www.programapontog.blogspot.com.br/> Acesso em 27 fev. 2013.

Rádio Comunitária - <http://www.rdcwebbrasil.com/locutor.php?id=10> Acesso em 10 mar. 2013.

Memoriamedia – e-museu do patrimônio cultural imaterial – Disponível em <http://www.memoriamedia.net/> Acesso em 20 jan. 2014.

APÊNDICES

APÊNDICE A – NOTA 45

Working with mainframe computers at the time, Nelson had already come to appreciate the machine's capacity to create and manage textual networks for all kinds of writing. "Literature", he wrote, "is an ongoing system of interconnecting documents". By literature he meant not only humanistic but also scientific and technical writing: any group of writings on a well-defined subject. "A literature is a system of interconnected writings. We do not offer this as our definition, but as a discovered fact (Conklin, 1987, pp.22-23; see also Nelson; 1974, Nelson, 1984, p.2/7). Actually this "fact" had been discovered independent of and long before the computer, but the machine provided Nelson with the technology that he believed was needed to realize writing has a network. (...)

(...) a hypertext consists of topics and their connections, where the topics may be paragraphs, sentences, individual words, or indeed digitized graphics and segments of video. A hypertext is like a printed book that the author has attacked with a pair of scissors and cut into convenient verbal sizes. The difference is that the electronic hypertext does not simply dissolve into a disordered heap, because the author also defines a scheme of electronic connections to indicate relationships among the slips. (BOLTER, 2011, p.34-5)

APÊNDICE B – NOTA 52

Media, as a term, is ambiguous. 'Media' refers to institutions and infrastructures that make and distribute particular contents in forms that are more or less fixed and carry their context with them, but 'media' are also those contents themselves. Either way, the term links fundamentally to the institutional dimensions of communication whether infrastructure or content, production or circulation. Digital media comprise merely the last phase of media's contribution to modernity, but the most complex of all, a complexity illustrated by the nature of the internet of a network of network that connects all types of communication from one-to-one to many-to-many into a wider 'space' of communication. Media have become flexible and interconnected enough to make our only starting point the 'media environment', not specific media considered in isolation. (COULDRY, 2012, p.2)

APÊNDICE C - NOTA 55

The internet is the institutionally sustained space of interaction and information storage developed since the early 1960s. The internet only became an everyday phenomenon through the World Wide Web protocols that link hypertext documents into a working system that were conceived first by Tim Berners-Lee in 1989, launched in 1991, but only began to enter everyday use in 1993-4. The internet's fundamental property is an end-to-end architecture neatly summarized by Clay Shirky: 'the internet is just a set of agreements about how to move data between two points, that is, any two points in *information* space. With the advent of mobile internet access, those points can be accessible by actors anywhere in *physical* space. The internet's consequences for social theory are therefore radical. Online

connection changes the space of social action, since it is interactive, draws on reports of interactions elsewhere and puts them to use in still further interaction. In this way, the internet creates an effectively infinite *reserve* for human action whose existence changes the possibilities of social organization in space everywhere. Action at any site can link prospectively to action elsewhere, drawing, in turn, on actions committed anywhere else; and all those connections are open to commentary and new connections from other points in space. (idem, p.2-3 - Grifos do autor)

APÊNDICE D – NOTA 57

The 1960s were a time dizzying progress for computer scientists, the period in which the field itself was defined separated from electrical engineering and mathematics with its own advanced degree programs. It was the time when Licklider and others were proposing the Internet, when Weizenbaum inadvertently invented the first believable computer-based character, when Nelson coined the “hypertext” and begin his lifelong quest to embody it .(MURRAY, 2003, p.5)

APÊNDICE E – NOTA 60

I would define cyberculture as the study of various social phenomena associated with the Internet and other new forms of network communication. Examples of what falls under cyberculture studies are online communities, online multi-player gaming, the issue of online identity, the sociology and the ethnography of email usage, cell phone usage in various communities, the issues of gender and ethnicity in Internet usage, and so on. Notice that that emphasis is on the *social* phenomena; cyberculture does not directly deal with new cultural objects enabled by network communication technologies. The study of these objects is the domain of new media. In addition, new media is concerned with cultural objects and paradigms enabled by all forms of computing and not just by networking. To summarize: cyberculture is focused on the cultural and computing (MANOVICH, 2003, p.16 - Grifos do autor)

APÊNDICE F – NOTA 62

(...) new media are the cultural objects which use digital computer technology for distribution and exhibition. Thus, Internet, Web sites, computer multimedia, computer games, CD-ROMs and DVD's , virtual reality, and computer-generated special effects all fall under new media. Other cultural objects which use computing for production and storage but not for final distribution – television programs, feature films, magazines, books and other paper-based publications, etc. – are not new media. (idem, p.16-7)

APÊNDICE G – NOTA 63

Rather than reserving the term “new media” to refer to the cultural uses for current computer and computer-based network technologies, some authors have suggested that every modern media and telecommunication technology passes through its “new media stage”. (...) This perspective redirects our research efforts: rather than trying to identify what is unique about digital computer functioning as media creation, media distribution and telecommunication devices, we may instead look for certain aesthetic techniques and ideological tropes which accompany every new modern media and telecommunication technology at the initial stage of their introduction and dissemination. (Idem, ibidem, p.19) (Grifos meus)

APÊNDICE H – NOTA 64

The new media are oriented towards action, not contemplation; towards the present, not tradition. Their attitude to time is completely opposed to that of bourgeois culture, which aspires to possession, that is to extension in time, best of all, to eternity. They do away completely with “intellectual property” and liquidate the “heritage”, that is to say, the class-specific handing-on of nonmaterial capital. (...)

It is wrong to regard media equipment as mere means of consumption. It is always, in principle, also means of production and, indeed, since it is in the hands of the masses, socialized means of production. The contradiction between producers and consumers is not inherent in the electronic media; on the contrary, it has to be artificially reinforced by economic and administrative measures. (...)

One immediate consequence of the structural nature of the new media is that none of regimes at present in power can release their potential. Only a free socialist society will be able to make them fully productive. A further characteristic of the most advanced media – probably the decisive one – confirms the thesis: their collective structure. (ENZENSBERGER, 2001, p.265-6)

APÊNDICE I – NOTA 65

New media objects are cultural objects; thus, any media object – whether a Web site, computer game, or digital image – can be said to represent, as well as help construct, some outside referent: a physically existing object, historical information presented in other documents, a system of categories currently employed by culture as a whole or by particular social groups. As is the case with all representations, new media representations are also inevitably biased. They represent/construct some features or physical reality at the expense of others, one worldview among many, one possible system of categories among numerous others. (MANOVICH, 2001, p.15-6)

APÊNDICE J - NOTA 66

Representation – communication (“Teleaction” section). This is the opposition between technologies (film, audio, and video magnetic tape, digital storage formats) and real time communication technologies, that is, everything that begins with *-tele* (telegraph, telephone, telex, television, telepresence) (...) new media force us to reconsider the traditional equation between culture and objects.

Representation – information (introduction to “Forms” chapter). This opposition refers to two opposing goals of new media design: immersing users in an imaginary fictional universe similar to traditional fiction and give users efficient access to a body of information (for instance, a search engine, Web site, or on-line encyclopedia). (Idem, p.17 - Grifos do autor)

APÊNDICE L – NOTA 69

Hypertext (...) denotes text composed of blocks of text – what Barthes terms a *lexia* – and the electronic links that join them. *Hypermedia* simply extends the notion of the text in hypertext by including visual information, sound, animation, and other forms of data. Since hypertext, which links one passage of verbal discourse to images, maps, diagrams, and sound as easily as to another verbal passage, expands the notion of text beyond the solely verbal. I do not distinguish between hypertext and hypermedia. *Hypertext* denotes an information medium that links verbal and nonverbal information. In this network, I shall use the terms *hypermedia* and *hypertext* interchangeably. Electronic links connect lexias “external” to a work – say, commentary on it by another author or parallel or contrasting texts – as well as within it and thereby create text that is experienced as nonlinear, or, more properly, as multilinear or multisequential (G.LANDOW, 1997, p.3) (Grifos do autor)

APÊNDICE M – NOTA 71

Hypertext is often understood as a medium of text, as an alternative to (among others) the codex format found in books, magazines, and bound manuscripts. It is often described as a mechanical (computerized) system of reading and writing, in which the text is organized into a network of fragments at the connections between them. As such, it has obvious potential benefits: A reader may approach a specific point of interest by a series of narrowing choices simply by clicking on the screen with the mouse. This allows for much more convenient use than the codex, where the transition between two nonadjoining places can be slow and distractive. However, for such a trait to be useful, the text in question must contain the need for such transition as intrinsic figure. The success of translating codex texts into hypertext hinges, it seems to me, on the existence of such prefigurations. With hypertext for general, practical purposes (encyclopedias, reference manuals, textbooks) this becomes a political issue, namely the relative value of unicursal versus multicursal organization. (...)

Hypertext literature (hereafter called hyperfiction) does not have to answer to the problems of practicality faced by nonliterary hypertext ; or rather, it is free to answer in a literary way, by foregrounding the issues of mimesis and narrative in the manner that is expected of a literary work of art. (AARSETH, 1997, p.76-7)

APÊNDICE N – NOTA 75

- 1) A new media object can be described formally (mathematically). For instance, an image or a shape can be described using a mathematical function.
- 2) A new media object is subject to algorithmic manipulation. For instance, by applying appropriate algorithms, we can automatically remove a “noise” from a photograph, improve its contrast, locate the edges of the shapes, or change its proportions. In short, *media becomes programmable*. (MANOVICH, 2001, p.27)

APÊNDICE O – NOTA 78

In computer science, *database* is defined as a structured collection of data. The data stored in a database is organized for fast search and retrieval by a computer and therefore, it is anything but a simple collection of items. Different types of databases – hierarchical, network, relational, and object-oriented – use different models to organize data. For instance, the records in hierarchical databases are organized in a treelike structure. Objects-oriented databases store complex data structures, called “objects”, which are organized into hierarchical classes that may inherit properties from classes higher in the chain. New media objects may or may not employ these highly structured database models; however, from the point of view of the user’s experience, a large proportion of them are databases in a more basic sense. They appear as collections of items on which the user can perform various operations – view, navigate, search. The user’s experience of such computerized collections is, therefore, quite distinct from reading a narrative or watching a film or navigating an architectural site. Similarly, a literary or cinematic narrative, an architectural plan, and a database each present a different model of what a world is like. (Idem, 2001, p.218-9) (Grifos do autor)

APÊNDICE P – NOTA 80

Similarly, new media in general can be thought of as consisting of two distinct layers – the “cultural layer” and the “computer layer”. (...)

Because new media is created on computers, distributed via computers, and stored and archived on computers, the logic of a computer can be expected to significantly influence the traditional cultural logic of media; that is, we may expect that the computer layer will affect the cultural layer. The ways in which the computer models

the world, represents data, and allows us to operate on it; the key operations behind all computer programs (such as search, match, sort and filter); the conventions of HCI – in short, what can be called the computer’s ontology, epistemology and pragmatics – influence in the cultural layer of new media, its organization, its emerging genres, its contents. (Idem, p.46)

APÊNDICE Q – NOTA 85

Although each medium promises to reform its predecessors by offering a more immediate or authentic experience, the promise of reform inevitably leads us to become aware of the new medium as a medium. Thus, immediacy leads to hypermediacy. The process of remediation makes us aware that all media are at one level a “play of signs”, which is a lesson that we take from poststructuralist literary theory. At the same time, this process insists on the real, effective presence of media in our culture.. (Bolter e Gruisin, 2000, p.19)

APÊNDICE R – NOTA 86

Today as in the past, designers of hypermediated forms ask us to take pleasure in the act of mediation, and even our popular culture does take pleasure. Some hypermediated art has been remains an elite taste, but the elaborate stage

productions of many rock stars are among many examples of hypermediated events that appeal to millions. (2000, p.14)

APÊNDICE S – NOTA 87

No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media. (Idem, p.15)

APÊNDICE T - NOTA 89

(...) hypermediacy expresses itself as multiplicity. If the logic of immediacy leads one either to erase or to render automatic the act of representation, the logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible. Where immediacy suggests a unified visual space, contemporary hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window on to the world, but rather as “windowed” itself – the windows that open on to other representations or other media. The logic of hypermediacy multiplies the signs of mediation and in this way tries to produce the rich sensorium of human experience. (idem, p.33-4)

APÊNDICE U - NOTA 91

(...) digital media that strive for transparence and immediacy (...) are remediate. Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. (...) the real is defined in terms of the viewer's experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response. Transparent digital applications seek to get the real by bravely denying in the fact of mediation; digital hypermedia seek the real by multiplying mediation so as to create a feeling of fullness, a satiety of experience, which can be taken as reality. Both of these moves are strategies of remediation. (Idem, ibidem, p. 53)

APÊNDICE V – NOTA 92

Remediation as the mediation of mediation. Each act of mediation depends on other acts of mediation. Media are continually commenting on, reproducing on, and replacing each other, and this process is integral to media. Media need each other in other to function as media as all.

Remediation as the inseparability of mediation and reality. Although Baudrillard's notion of simulation and simulacra might suggest otherwise, all mediations are themselves real. They are real as artifacts (but not as autonomous agents) in our mediated culture. Despite the fact that all media depend on other media in cycles of remediation, our culture still needs to acknowledge that all media remediate the real. Just as there is no getting rid of mediation, there is no getting rid of the real.

Remediation as reform. The goal of remediation is to refashion or rehabilitate other media. Furthermore, because all mediations are both real and mediations of the real,

remediation can be also understood as a process of reforming reality as well (Idem, p.55-6 – Grifos do autor).

APÊNDICE W – NOTA 96

I propose two main criteria for classifying a form of expression / communication as a narrative medium: (1) As suggested above, it must make a difference as to what kind of narrative messages can be transmitted, how these messages are presented, or how they are experienced. (2) It must present a unique combination of features. These features can be drawn from five possible areas: (a) senses being addressed; (b) priority of sensory channels (thus the opera will be considered distinct from drama, even though the two media include the same sensory dimensions, because the opera gives the sound channel higher priority than drama); (c) spatio-temporal extension; (d) technological support and materiality of signs (painting versus photography; speech versus writing versus digital encoding of language); (e) cultural role and methods of production / distribution (books versus newspapers). (Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielauryan.htm>)

APÊNDICE X – NOTA 97

Virtual narration, as I propose to define the term, is a way of evoking events that resists the expectation of reality inherent to language in general and to narrative discourse in particular. (...) In the type of the narration I call real, the narrator presents propositions as true, and the audience imagine the facts (states or events) represented by these propositions. (2001, p.163)

APÊNDICE Y – NOTA 107

(...) interactive fiction requires only those two elements that we have already identified for electronic writing: episodes (topics) and decision points (links) between episodes. The episodes may be paragraphs of prose or poetry, they may include bit-mapped graphics or other media as well, and they may be of any length. Their length will establish the rhythm of the story – how long the reader remains a conventional reader before he or she is called on to participate in the selection of the next episode. The author also inserts a set of links to other episodes together with a procedure for choosing which link to follow. Each link may require a different response from the reader or a different condition in the computer system. The reader may answer a question posed in the text; the computer can also keep track of the previous episodes readers have visited, so that they may be barred from visiting one episode before they visit another. Many other tests are possible, but even with the simple matching technique and the tracking of previously visited episodes, the author can create a fictional space of great flexibility.. (BOLTER, 2011, p.123-4)

APÊNDICE Z – NOTA 108

The electronic writing space can accommodate other literary strategies. It can offer the reader several different perspectives on a fixed set of events, in which case the reader would not be able to affect the course of the story, but she could switch back and forth among narrators, each with his or her own point of view. An electronic text can also establish relationships among episodes that are not narrative at all. (...)

Electronic fiction in this sense need not be automatic or “computer-generated” fiction. The computer does not create the verbal text: it presents that text to the reader according to the author’s preconditions. The locus of creativity remains with the author and the reader, although the balance between the two has shifted. Nor is electronic fiction necessarily random. The author may put any number of restrictions on the reading order. The extent of the reader’s choice and therefore the reader’s freedom in examining the literary space depends on the links that the author creates between episodes. The reader may have to choose from among a few alternatives or may range widely through the work. Each author can relinquish as much as or little control as she chooses; she simply has another literary dimension with which to work. (Idem, p.123-4)

ANEXOS

ANEXO 1

Ao finito do universo no infinito da estupidez (rondó)

Alex Pacheco

Ao finito do universo
No infinito da estupidez
Percorrer-se à em várias direções
Se transmitir em lugares, só fugazmente
Em mentes vós doutos picotados emotivos
Ao infinito do universo
No infinito da estupidez
Podeis falar sempre a quem querer te ouvir
Assim eloquência débil sem eco
Brigar-se em ideias na falta de ideias
Ao finito do universo
No infinito da estupidez
Em apalmadelas enxergar mais longe
Porém não sentes o que estais mais próximo
Cairdes em fragmentos utópicos
Ao finito do universo
No infinito da estupidez
Olhares opacamente não brilham ao olhar
Olhares que não fitam
Talvez despir-se de si mesmo
Travestir-se da pele do outro
Ao finito do universo
No infinito da estupidez
Assim guerras são proclamadas
A paz distante dos homens

ANEXO 2

Poesia da Ausência

Jandira Consuelo Brito

Aonde irás espírito flutuante
Deixaste o corpo com tão pouca idade
Irás talvez para um mundo distante
Eu ficarei zelando o que deixaste

Oh, criança, nasceste há pouco
Quisera ver-te alegre e sorridente
Quando partiste todos choraram
Os anjos cantaram
Com tuas travessuras inocentes

Vim em busca da saudade
Encontrei minhas lágrimas
Que haviam desaparecido
Mergulhei num vazio
E neste vazio me encontrei

Um elo que me levava a ti
Mesmo com minhas lágrimas
Me senti
Inacabado

Dizem que há mais mundos lá fora
Os quais eu nunca vi
Do que me vale tudo isso
Se meu mundo é aqui?

Meus dias são longos
Minhas noites são vazias
Meus pensamentos se dividem
Entre a noite e o dia
De noite a lua me cuida
De dia o sol me guia
Essas são a diferença entre a noite e o dia