

FELIPE GRÜNE EWALD

**BELEZA NO COTIDIANO: POESIA E PERFORMANCE NA
VOZ DE UM NARRADOR URBANO**

**PORTO ALEGRE
2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas
LINHA DE PESQUISA: Literatura, Imaginário e História**

**BELEZA NO COTIDIANO: POESIA E PERFORMANCE NA
VOZ DE UM NARRADOR URBANO**

FELIPE GRÜNE EWALD

**ORIENTADORA: PROFa. DRa. ANA LÚCIA LIBERATO
TETTAMANZY**

Dissertação de Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2009**

ao resistente Beleza

à apaixonante Dê

Agradeço

aos moradores da Restinga que me acolheram,
especialmente o Beleza

o amor e a compreensão da Dê, que me faz muito feliz

a confiança e a liberdade dos meus pais

às avós que ensinaram, cada uma a sua maneira,
a mudança constante e a inquietação

à Ana que topou embarcar nos devaneios
e compartilhar os questionamentos,
o apoio constante e o companheirismo

a discussão e o estímulo do Luciano

ao cnpq pelo financiamento

à universidade pública indispensável

*Quem não vem no cordel da banda larga
Vai viver sem saber que mundo é o seu*

*Ou se alarga essa banda e a banda anda
Mais ligeiro pras bandas do sertão
Ou então não, não adianta nada
Banda vai, banda fica abandonada
Deixada para outra encarnação*

Gilberto Gil

Na minha épica, eu alicancei...

Seu Otávio (narrador de Casca)

Lixo: a voz silenciosa

Maragato

Bando de pangarés!

Pintura tem que ser crítica, tem que mostrar o torto, não o reto

A conversa tem que ser dita, pra todo mundo, não pode ser só entre nós

Beleza

RESUMO

Reúno a perspectiva da performance, a teoria da enunciação de Benveniste e os gêneros do discurso de Bakhtin para refletir acerca das circunstâncias de produção da narrativa oral – tudo o que envolve o ato enunciativo de performance – de um narrador no bairro Restinga, periferia de Porto Alegre, Brasil. Na confrontação e aprendizagem com o campo, incorporei conhecimentos vindos da prática no meu horizonte teórico e busquei compreender quais são as possibilidades abertas ao ato de narrar neste ambiente. Tratei de um tópico que se encaixa em um campo pouco explorado pelos Estudos Literários: a oralidade inserida no ambiente urbano e na esfera do cotidiano. Parto de uma abordagem que tomasse a relação entre oralidade e escrita fora da dicotomia, pensando as contraposições constitutivas.

Diante da materialidade adversa da voz, construí o *corpus* a partir da seleção dos fatos de discurso a ser compartilhados, já que qualquer pesquisador que estude a produção oral será um receptor e terá ele que definir o todo do enunciado narrativo. A delimitação dos enunciados foi aprendida a partir da exposição e escuta das narrativas em campo.

Todo o encontro com o narrador é uma reiteração do evento narrativo. É uma volta à tomada de conhecimento e aprendizagem da sua forma de narrar. Essa é a essência da minha experiência de campo e do meu trabalho: é uma atualização constante dos princípios de como e por que narrar. É por esta estrutura, a qual se mantém sempre aberta à criação, que o narrador consegue elaborar toda sua trajetória de vida.

A observação da narrativa se produzindo, leva-me a propor que, dentro de um fluxo indiferenciado de conversa, o condensamento da narrativa ocorre a partir do redimensionamento do espaço enunciativo, o qual constitui um centro de referência, inserindo o narrador como sujeito na e pela enunciação e possibilitando a abertura à dimensão estética. A cada ato de narrar, a prática de reorganização espaço-temporal é atualizada, carregando as marcas, as inovações, que o narrador deixa entrever no enunciado. É um princípio formal movente, sempre renovado e aberto à criatividade.

PALAVRAS-CHAVE: performance – oralidade – enunciação – cotidiano – poesia oral

RESUMEN

Aproximo la perspectiva de la *performance* con la teoría de la enunciación de Benveniste y los géneros del discurso de Bakhtin para reflexionar sobre las circunstancias de producción de la narración oral - todo lo que implica el acto enunciativo de *performance* - de un narrador del barrio Restinga, en las afueras de Porto Alegre, Brasil. Frente al aprendizaje proveniente del campo, intenté incorporar sus conocimientos prácticos en mi horizonte teórico y traté de entender cuáles son las posibilidades que el acto de narrar tiene en este ambiente. Se trata de un tema poco explotado por los Estudios Literarios: la oralidad urbana en el ámbito de la vida cotidiana. Desde un enfoque que toma la relación entre la oralidad y la escritura fuera de la dicotomía, reflito las contraposiciones constitutivas.

Frente a la adversidad de la voz, construí el *corpus* partiendo de la selección de los hechos de expresión que pude compartir, una vez que, cualquier investigador que estudie la producción oral será un receptor y tendrá él que fijar el conjunto del enunciado narrativo. La delimitación de los enunciados se conoció desde la escucha de las narraciones en el campo.

Cada encuentro con el narrador es una repetición creadora del evento narrativo. Se vuelve a conocer y aprender su manera de narrar. Esta es la esencia de mi experiencia en campo y de mi trabajo: es una actualización constante de los principios de cómo y por qué narrar. Es a través de esta estructura, la cual permanece siempre abierta a la creación, que el narrador puede desarrollar toda su trayectoria de vida.

La observación de la narración mientras se produce, me lleva a proponer que, en un flujo indiferenciado de conversación, la aglutinación de la narración empieza con la reorganización del espacio enunciativo, lo cual es un centro de referencia, que incluye el narrador como sujeto a través de la enunciación, lo que posibilita la apertura a la dimensión estética. En cada acto de narrar, la práctica de la reorganización del espacio-tiempo se actualiza llevando junto las marcas, las innovaciones, que el narrador muestra suavemente en el enunciado. Es un principio formal moviente, siempre renovado y abierto a la creatividad.

PALABRAS-CLAVE: *performance* – oralidad – enunciación – cotidiano – poesía oral

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 PARTIDA	15
1.1 Campos de Partida	15
1.2 Falta	22
1.3 Preceitos Teóricos	24
1.3.1 Movência	25
1.3.2 Performance	25
1.3.3 Enunciação	27
1.4 Objeto	28
1.5 <i>Corpus</i> e Fatos	29
1.6 Atitudes Metodológicas	33
2 ADENTRAR O CAMPO	41
2.1 A Restinga	48
2.2 Beleza	51
2.3 Vídeo	61
2.4 Dados Complementares do Campo e Análises Preliminares	64
2.4.1 Saúde	66
2.4.2 Tradição e Cotidiano	66
2.4.3 Narrar movente	68
2.4.4 O Oral e a Inscrição	73
2.4.5 Estrutura	74
3 DISCUSSÃO E PROBLEMATIZAÇÃO	77
3.1 Confluência	77
3.2 Desdobramentos	80
3.2.1 Narrativa	80
3.2.2 Ontologia	82
3.2.3 Intenção e Ficcionalidade	84
3.2.4 Cotidiano	85
3.2.5 Recepção	86
3.2.6 Par ética-estética	87
3.3 Análise Pontual: metanarrativa	88
4 CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXOS	104
Anexo I	105
Anexo II	115

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é resultado de um trajeto iniciado cerca de seis meses antes do ingresso no mestrado. Em 2006, já formado em jornalismo, resolvi que devia seguir na vida acadêmica. Escolhi iniciar um caminho pela Literatura, mas ainda sem saber ao certo o que desejava. Conheci a Professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, que coordena um grupo de contação de histórias e estava se aproximando de escolas da Restinga, bairro da periferia de Porto Alegre. No grupo estava uma aluna que havia participado do Convivências, um programa de extensão da UFRGS, realizado, entre outros lugares, na Restinga. Durante sua atuação ela conheceu um morador que a acolheu. A Professora Ana já tinha um embrião do projeto de coletar narrativas e foi com este ímpeto que começou a frequentar a casa deste morador. Ela era acompanhada de alunos do grupo de pesquisa e eu, na ânsia de me integrar ao grupo, também me incorporei na empreitada. O primeiro encontro ocorreu no início de agosto de 2006.

Chegamos lá com a idéia – hoje reconhecidamente ingênua – de coletar histórias tradicionais. Com o tempo nos demos conta de que o contexto urbano nos traria outras narrativas. Também fomos superando o desejo de estagnação e passamos a reconhecer o caráter de movência da voz, de ruptura da tradição, através da leitura de Paul Zumthor (2000, 2005).

A partir daí, nos esforçamos por desfazer nossas prerrogativas e exercitar a escuta, numa tentativa de aprender com a própria experiência do campo, o que este poderia nos trazer. A aprendizagem que a escuta nos trouxe consistiu no entendimento de que a ênfase deveria recair sobre a maneira como as histórias eram contadas e não unicamente sobre o conteúdo delas.

Assim cheguei à delimitação do rumo que deveria tomar este estudo, que sintetizo como a descrição e interpretação, não de conteúdos, mas das circunstâncias – tudo o que envolve o ato enunciativo de performance – da narrativa oral.

Já iniciado o curso, fui buscar disciplinas que me auxiliassem a dar conta deste objetivo. Frequentei uma cadeira de Antropologia da Performance, o que me ajudou a

aprofundar o estudo pelo viés da performance, não apenas pelos textos de Paul Zumthor. Também fui aluno de uma disciplina sobre as Teorias da Enunciação, que me colocou em contato com o universo de Benveniste e Bakhtin, vistos a partir do ângulo da Lingüística.

A estas alturas, a Professora Ana Lúcia já havia registrado o projeto 'Corpo e voz em performance nas narrativas orais urbanas', no qual esta dissertação se insere. Faz parte de suas atividades o trabalho de campo de que já falei. Este se dá através do contato com um morador específico, o Beleza, que congrega alguns vizinhos para conversas em encontros que se dão, na maioria, em sua casa. Suas narrativas são o ponto de referência de toda a discussão a ser travada aqui.

A partir da observação e descrição das práticas do caso particular do Beleza, levanto questões teóricas que sirvam para discutir estas práticas, sem necessariamente interpretá-las, no sentido de desvendar seus segredos¹. O campo, enquanto objeto inicial, é o provocador das questões levantadas, ocasionando um mundo de digressões, que passam a compartilhar o papel de problema central a ser discutido. Ou seja, a construção teórica que serviria de suporte para a análise acaba por se tornar parte do próprio objeto.

Como é inusitada a realização de campo e a delimitação de um objeto artístico-literário que não possui a ilusão de fixidez, como um romance, a discussão relativa à escolha e dimensionamento do *corpus* expande-se e ocupa um espaço importante. Faz-se necessário o levantamento de questões epistemológicas e mesmo metodológicas.

Os discursos orais, como fonte de dados para a pesquisa, têm sua importância ancorada na capacidade de imaginação e transbordamento. Através da narrativa, a vida é reconstruída e reorientada, unindo os âmbitos individual e coletivo, em busca de orientação e afirmação no mundo. Estes discursos expressam saberes e práticas de maneira profícua, diferente de asserções estritamente informativas.

Tal objeto de estudo me conduz para as margens do campo disciplinar da literatura,

¹ Nego, com Certeau (1998), a posição do acadêmico como o único detentor da chave para desvendar os discursos. Ao invés de "decifrá-los" a meu modo, devo aprender como eles funcionam dentro da comunidade de onde emanam e que repercussões podem ter para minha forma de pensar. A narrativa já é uma prática, é o gesto que significa. Meu objetivo não é o de elucidar "o" sentido final, verdadeiro, científico, moderno, cristão e ocidental das narrativas, pois isso seria apenas reproduzir uma ordem do discurso. Minha tentativa é de trazer para o mundo acadêmico os sentidos representados pelos narradores, apresentar panoramas possíveis fora dos muros da universidade, estar junto com os narradores, ao invés de me opor a eles e rebaixá-los, como no modelo cientificista do século XIX, ou de tutelá-los, como se precisassem de uma voz

que costuma ter na incondicionalidade de um texto escrito sua pedra fundamental e sua ideologia. Isto me obriga a recorrer a externalidades teóricas, como as já mencionadas: Teorias da Enunciação e os Estudos de Performance.

O que pretendo com este estudo acerca de narrativas orais é conceber a literatura como sendo diferente de um produto acabado e delimitado, classificado em um sistema limitante e hierarquizador pré-existente. Quero reconhecer a complexidade e fluidez do mundo, propor a arte poética vista sob uma ótica de produção ininterrupta. Desejo observar, de um ponto interno ao processo, o acontecimento desta produção, que é a ativação de uma corrente discursiva. Assim, esta pesquisa se insere em um campo e numa metodologia que desejam interagir e intervir, sendo o grupo da universidade um dos responsáveis por provocar a ativação das narrativas.

O escritocentrismo² fica exposto quando chegamos a campo com nossas categorias e pressupostos acadêmicos absolutistas e congelantes. É por isso mesmo que vamos a campo, para nos expormos completamente, na esperança de nos despirmos de preconceitos ao falar de popular, subordinado ou subalterno. Vamos para aprender a reconhecer a poesia que pode existir sem a necessidade daquele reconhecimento, único autorizado como contendo valor, da universidade. Não há resgates ou legitimações a serem operados. Se alguém necessita de reconhecimentos simbólicos, é especialmente a própria academia. Os discursos do Beleza e seus interlocutores podem ocupar este lugar, mas não é isto que os completa principalmente; sua completude se dá quando encontram diálogo em sua comunidade, tendo em vista sua necessidade de articulação para ocupar outros espaços de poder. Aqui não há resgate de narrativas. Se elas se encontram neste trabalho é por debate interno, para desestabilizar o conceito de poesia dentro do âmbito acadêmico.

Defendo aqui uma perspectiva de não-glamourização da literatura, isto é, uma forma de entender a literatura que se distancia do tom erudito, o qual a utiliza como instrumento de poder e elemento de distinção social. Entendo que ela deve ser do domínio comum e pode ser apropriada por todos.

Prefiro pensar em termos de modos expressivos: dentre as formas de expressão

autorizada para os nomear.

² Uso o termo escritocentrismo a partir da idéia de *scriptocentric* e *inscription forces* de Rosalind Morris (1995) e em aproximação do termo 'escriturístico' de Michel de Certeau (1998, p. 227): "o sistema escriturístico se torna auto-móvel e tecnocrático [...], torna os sujeitos que o dominavam em meros executores".

artística, há aquelas que lidam preferencialmente com a linguagem, e estas podemos denominar literatura, poesia, manifestação artístico-literária, independente do uso ou não da escrita. A questão é discutir se pode haver uma arte espontânea, não-comercializável, desvinculada da lógica de produção capitalista.

É preciso abordar e reconhecer outras formas de lidar com o mundo, com a representação, que não essencialmente em meio escrito. Outras formas de representar, conhecer e construir o mundo que não se dêem sob a exclusividade do sistema escriturístico. “Nas práticas cotidianas resta um saber, mas suas maneiras de fazer não têm legitimidade aos olhos de uma racionalidade produtivista (CERTEAU, 1998, p. 141)”.

Este é um movimento no sentido de democratizar a noção de criatividade, a fim de reconhecer as capacidades, comuns a todos, de realizar produções estéticas. Foi o que fizeram os folcloristas norte-americanos, como Dell Hymes, buscando o estudo do comportamento comunicativo com dimensões estéticas, expressivas e estilísticas (HARING, 2008).

A perspectiva do folclore abre caminhos para pensar literatura e intervenção. O desenvolvimento teórico e crítico tem a exigência ética de imaginar de forma diferente (Pennycook, 2006). Um de nossos intuitos é mobilizar os membros da comunidade ao redor de sua própria produção poética.

Ao trazer esta postura para dentro da literatura, compreendemos o significado de estar em interação, de lidar com o mundo. Ao invés de baixar a cabeça para o livro, levantá-la para o horizonte e aguçar os sentidos. As próprias ciências sociais, com sua determinação de rigor científico, vêm realizando tentativas de conciliar os elementos analíticos e os sensíveis (cf. MARTINS, ECKERT e NOVAES, 2005). Os Estudos Literários podem tomar o mesmo rumo ao aproximar-se de leituras que permitam examinar as manifestações poéticas inseridas na vida cotidiana, em suas situações de uso. Assim, lembrará que no mundo há interpretações sobre o mundo, não apenas nos livros. Um conhecimento que corre mais livremente, solto das amarras ordenadoras do sistema escritocêntrico.

Isto me leva a confrontar a exclusividade da idéia de panacéia na escolarização e na leitura, com uma perspectiva mais libertária, mais independente do sistema escriturístico, que mantém a necessidade de uma ordem, uma perspectiva do esclarecimento pelo discurso, pelas narrativas próprias, originais, locais, em igualdade de valor com as narrativas livrescas, sem excluí-las, mas sem endeusá-las.

Os sujeitos buscam nas narrativas formas de tensionar sua identidade e sua posição na sociedade. Contar histórias produz uma série de implicações, pois conjuga, em um ato que é poético, o pensar a si mesmo e o pensar o mundo. As narrativas orais articulam simbolicamente os problemas complexos dos grupos sociais e dos indivíduos. Essa busca do eu e do outro é abordada aqui nas estratégias de construção das narrativas, nas formas como emergem nestas.

Nas narrativas do Beleza sobressaem saberes práticos. O que ele narra é o desejo de revolução, de libertação, de utopia, um desejo articulatório, comunitário, um resto de esperança da geração dos anos 60. Reconhecemos nele um imaginário de lutas e conquistas.

No entanto, uma suposta retomada ou preservação da oralidade não se faz unicamente por pessoas dispostas a narrar. É necessária, pelo menos, a predisposição para receber, valorizar e compreender a poesia que se posta à nossa frente, e que freqüentemente não temos capacidade de reconhecer, encoberta que está por nossa ignorância, arrebatados que estamos por um cânone totalitário, por nosso acordo e veneração a ele.

Peço paciência a quem me lê, pois, diante da linearidade da escrita, da realização temporal de uma narrativa, há a necessidade de fazer escolhas no que diz respeito a 'como organizar o mundo a ser narrado, as idéias a serem defendidas'. Logo, os conteúdos vão sendo apresentados cada um a sua vez, na ocasião propícia, o que não impede que eles apareçam antes mesmo de serem devidamente explicitados. Assim se dá com exemplos do campo e com conceitos. Sempre que possível, faço referência ao lugar onde determinado assunto já apareceu ou irá aparecer. Observo que, apesar de haver espaços específicos em que são nomeadas, as análises estão presentes a todo momento.

No anexo II encontra-se um disco encartado³, que contém a edição de um trecho gravado em um dos encontros realizados na casa do Beleza. Não há restrições quanto ao momento de assisti-lo. No entanto, no decorrer do trabalho sugiro uma oportunidade mais adequada. Estes comentários encontram-se na seção *Vídeo*.

Diante da limitação temporal e mesmo do amplo espectro teórico já abarcado por este trabalho, alguns referenciais teóricos, talvez de grande importância, tiveram que ficar de fora.

³ Toda vez que menciono o vídeo encartado em um disco anexo, deve-se remeter ao vídeo disponibilizado na internet, no sítio virtual <http://narradoresrestinga.blogspot.com>, já que o compartilhamento de uma mídia física sofre dificuldades quando a dissertação é disponibilizada apenas digitalmente, por exemplo,

Nomeio algumas destas ausências: Walter Ong, Walter Benjamin, Gérard Genette, Roman Jakobson, Roland Barthes, Wolfgang Iser e Paul Ricoeur (o de *Tempo e Narrativa*).

O percurso traçado no decorrer do trabalho compreende alguns pontos centrais: definição do lugar que ocupo dentro dos Estudos Literários, delineamento preliminar de preceitos teóricos, delimitação do objeto e do *corpus*, apresentação do quadro metodológico, iniciação no ambiente do campo – fiz um esforço para que a situação do campo fosse compartilhada com a maior riqueza possível, para que os leitores pudessem ter um mínimo de contato com minha experiência; ao mesmo tempo em que é apresentado, o campo já vai recebendo análises. O terceiro capítulo retoma os preceitos teóricos para propor seu entrecruzamento e tirar as conseqüências disso, culminando na análise pontual de um aspecto específico que elucida a realização da narrativa. Ao final, reúno as conclusões provocadas pelo percurso.

1 PARTIDA

Este é um trabalho que deseja propor uma poesia que se emancipa da exclusividade dos livros e da escrita, que busca e produz, através da interação com o mundo, os fatos de criação estética. Para chegar até aqui, revisito algumas concepções a respeito do campo literário e de como ele vem, ao longo do tempo, sendo estudado, a fim de delimitar onde e como me insiro nos Estudos Literários. A idéia é de que posso vislumbrar uma perspectiva culturalista sem perder o horizonte de uma dimensão estética. Busco uma solução que supra as necessidades próprias às narrativas orais urbanas ligadas ao cotidiano, contemplando poesia e mundo social.

1.1 Campos de Partida

George Steiner (1990, p.149) lamenta a extenuação da idéia de literatura como arte erudita. Para ele, a época clássica do livro situa-se entre os séculos XVIII e XIX, quando "havia dados específicos de circunstância econômica e social, de convenções ideológicas e reflexos de percepção". Em tal época, a literatura era uma instituição que mantinha firme o reconhecimento entre leitor e livro, em contraste com o despedaçamento dos objetos literários atuais. Para ele, a fala instruída e a escrita eram os fiadores da civilização.

Steiner está preso à visão clássica, do reconhecimento de gênios inatingíveis à massa semi-analfabeta, ficando restrito o acesso ao efeito sublime da poesia. Essa visão totalitária e etnocêntrica exclui toda realização poética oral, como, por exemplo, as narrativas épicas ritualísticas estudadas por Ruth Finnegan e Paul Zumthor.

Se Steiner (1990) busca a época clássica do livro nos séculos XVIII e XIX, Leyla Perrone-Moisés (1998, p.177) identifica um auge literário no ideal modernista de uma literatura fundamentada em valores, que vincula conhecimento com ética e estética. Este cânone moderno é modificado com a pós-modernidade, quando "há um esgotamento desta literatura, sem perspectiva de renovação. A arte se despolitiza ao ser assimilada como bem de consumo".

Sob esta concepção, o papel da literatura na vida social entra em declínio. Isto em relação a uma literatura que é estritamente a instituição do livro, presa à escrita. O que toma espaço, na visão elitista, é unicamente a espetacularização e o comércio.

Há, no entanto, nichos periféricos ocupados por práticas e astúcias que agem com suas narrativas. Para reconhecê-los é necessária uma visão mais ampla de arte poética. Como veremos no desenvolvimento deste trabalho, o Beleza e seus companheiros têm este poder de se apropriar dos produtos e dos meios inseridos na indústria cultural e utilizá-los em sua ação política, inclusive em uma narrativa oral permeada no cotidiano.

O que está por trás destes lamentos de eruditos é a noção de que estejamos vivendo uma decadência estética. Isto se deve a uma compreensão estrita de literatura como algo estático e sólido, fechada dentro de livros, em textos cujas interpretações os críticos eleitos detêm. Há dificuldade em compreender a capacidade de renovação, própria da dinâmica do mundo. Creio que, para compreendermos como se dá a renovação estética, é preciso desestabilizar o conceito de literatura e reconhecer práticas periféricas.

É sob a noção de movência que se apresentaram as narrativas em minha experiência de campo. Defendê-las não é lutar por uma volta a algum suposto primitivo ideal. As formas narrativas da oralidade de que trato correspondem a uma manifestação estética possível no momento atual, dentro das condições do mundo, em diálogo e contato com os poderes e instituições vigentes.

Diante das transformações que o objeto dos Estudos Literários vem sofrendo desde os anos 80, Perrone-Moisés (1998) vê perda de especificidades e desmantelamento das disciplinas, ao invés de diálogo com outras disciplinas, ficando os Estudos Literários estrangulados, em vias de desaparecer, sendo absorvidos pelos Estudos Culturais. Segundo ela - que assume uma posição apocalíptica, chegando a alegar a abolição da literatura - os Estudos Culturais não passam de patrulha ideológica, ignorantes de teoria e estética. Seu equívoco é tomar algumas práticas culturalistas equivocadas como representantes do todo.

O que desejo não é modificar o cânone, nem avaliá-lo com um intuito ideologizante; quero é 'alargar a banda' por argumentos e critérios estéticos, ampliar as possibilidades do que pode ser objeto no campo dos Estudos Literários, do que se enquadre como poético, do que pode ser observado no mundo por ser um objeto estético. Também por reconhecer outras formas de conhecimento e de saberes que não apenas os acadêmicos. Cega em relação a estas

outras possibilidades, a autora afirma que o pensamento crítico – que para ela só caberia à tão-chamada alta literatura – está em extinção, só restando o conformismo.

Ainda assim, profere uma posição bastante razoável. Perrone-Moisés (1998, p.201) sugere que o cânone – que para ela é o moderno, mas que eu alteraria para a arte poética em geral – "deve ser reconhecido pela cultura viva, ou seja, deve fazer sentido para as pessoas que constituem esta cultura".

Seguindo esta vertente do reconhecimento social e mesmo de um repúdio ao etnocentrismo, Antonio Candido (2006) ressalta os relativismos das culturas. Para ele, meditar sobre as diversidades ajuda a compreender aspectos da criação literária.

Com uma terminologia e uma lógica temporalmente marcadas, ele se encontra atrelado a um pensamento folclorista, referindo-se a manifestações de “povos primitivos” e grupos “rústicos iletrados”, reduzindo estes narradores a um anonimato, subsumidos na tradição e no grupo. É isso, no entanto, que o impele a pregar a conjugação de ciência do folclore, sociologia e análise literária, já que seria "mais nítido o papel exercido pela obra na organização da sociedade (Ibid., p. 54)"

Na mesma direção aponta Richard Bauman (1986), ao comentar que o estudo tradicional de literatura costuma excluir o social, enquanto que a antropologia costuma ignorar o poético. Ele propõe uma visão integrada de ambos e parte para a compreensão da performance como encenação da função poética, incorporando assim a dimensão dramática, lembrada por Langdon (1999).

Antonio Candido (2006) está atento para o fato de que a criação poética oral não pode ser estudada como um texto autônomo: deve-se buscar a dimensão da atuação viva, a ser observada concretamente pelo pesquisador. As narrativas orais, mesmo quando transcritas,

não são textos, decifráveis diretamente. Não podem ser desligadas do contexto, – isto é, da pessoa que as interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação de vida e de convivência, em função das quais foram elaboradas e são executadas (Ibid., p.58).

Seus comentários, no entanto, passam ao conservadorismo quando insiste que estas manifestações têm menor autonomia, possuindo significado apenas dentro do contexto, em

meio ao grupo. Ele diz: "seu significado e seu impacto *só se perfazem*⁴ com a melodia, o cenário (Ibid., p.59, grifo meu)". Ou seja, é uma dimensão estética limitada, reduzida. A literatura "erudita", por outro lado, é tida como mais universal, com elasticidade para se ajustar a diferentes contextos.

Esta discussão pode ser reduzida sob uma abordagem enunciativa – que será explanada mais adiante –, pois toda enunciação é única e irrepetível, é uma singularidade presente nas regularidades. Todo ato de falante, leitor ou ouvinte evoca as condições de sua própria realização.

Passemos então à discussão do caráter estético das manifestações. Candido (2006), pensando nos grupos primitivos, liga a elaboração estética às necessidades imediatas de sobrevivência dos grupos, num "aspecto de derivação e retorno em face da realidade (Ibid., p. 65)". Para ele, há uma relação estreita entre o ímpeto de atuar e o desejo de fantasia. "O ato criador aparece como uma espécie de operação, de ação adequada sobre a realidade, possibilitada pela ilusão (Ibid., p.73)". Esta ligação entre imaginação e realidade também surge pela "função integradora e transformadora da criação literária com a relação aos seus pontos de referência na realidade (CANDIDO, 2002, p. 82)".

Esta indissociabilidade entre a dimensão prática e ética e a dimensão estética e a concepção da narrativa como ação são características da produção que observo na Restinga. Beleza e seus companheiros tematizam constantemente questões relativas à violência e à educação, por exemplo, problemáticas ainda em aberto para eles e sua comunidade. Introduzem-nas no universo do símbolo, processam um rearranjo no plano da ilusão a fim de propor soluções. A passagem pela dimensão estética fica intimamente ligada à ação.

Afinal, segundo o próprio Candido (2006), a arte – ou seja, também a literatura – é estilização formal que propõe um arranjo arbitrário para as coisas. No caso da narrativa oral – e sob o olhar enunciativo – isso se dá pela instauração de um espaço enunciativo⁵ e pela constituição do narrador.

Candido (Ibid., p. 79-80) conclui com o reconhecimento de uma grande abrangência

⁴ É interessante atentar para o uso do verbo perfazer, o qual remete a performance, conceito que será explorado aqui, sob a perspectiva de Paul Zumthor.

⁵ A noção de que o narrador se constitui pelo espaço enunciativo surgiu em conversa com o Professor Valdir do Nascimento Flores. Este diálogo ocorreu no âmbito da disciplina Fundamentos em Teorias da Enunciação, ministrada por ele em 2008/1 no PPGLT-UFRGS.

para os fatos de criação que podem ser abarcados pelos Estudos Literários:

as manifestações artísticas são inerentes à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, pois [...] elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração.

Diante deste reconhecimento amplo dos objetos estéticos e seguindo o raciocínio sobre o que cabe nos Estudos Literários – qual o espaço possível para as narrativas orais que emergem no âmbito do cotidiano –, aproximo da discussão a visão de Stuart Hall (2003) sobre a questão multicultural de como lidar com o diferente.

A identidade é "redefinida sempre que uma identidade particular, ao considerar seus outros e sua própria insuficiência radical, expandir o horizonte dentro do qual as demandas de todos precisarem e puderem ser negociadas (Ibid., p.86)". Com esta proposição de inspiração derridiana, podemos pensar a redefinição em diferentes âmbitos. Em primeiro lugar, penso nas possibilidades abertas nos Estudos Literários diante das narrativas orais e vice-versa; o questionamento de caráter epistemológico a respeito da construção do objeto, que deixa de ser unicamente o livro ou a obra e inclui o ato único e irrepetível da leitura, já que a narrativa oral evidencia a produção por parte do pólo receptivo complementar.

Além disso, volto-me, precipitadamente, à minha experiência de campo e penso nos tensionamentos da identidade da Restinga provocados pelo discurso pleno de tratamento poético do Beleza, lidando com um entrelaçamento imaginativo entre passado, comunidade e identidade.

Ao tratar da questão multicultural, Hall elenca algumas atitudes frente à diferença: assimilação às tradições da maioria (multiculturalismo conservador); integração ao *mainstream*, admitindo práticas particularistas no domínio privado (liberal); admissão de distintos direitos grupais (pluralista); dissolução no consumo privado (comercial); administração das diferenças visando os interesses do centro (corporativo); enfoque no poder, na hierarquia das opressões e nos movimentos de resistência (crítico).

O sistema acadêmico ocidental realiza uma valorização seletiva de discursos, tomando-os como representativos do todo. "O particularismo ocidental foi *reescrito* como

universalismo global" (HALL, 2003, p. 85, grifo meu). Assim são construídos cânones, os quais selecionam que tipos de discursos estão autorizados.

No interior de sociedades radicalmente heterogêneas – multilingües e multiculturais – [as] histórias literárias não fizeram outra coisa que não homogeneizar o gosto e – o que é pior – considerar que só uma parte da produção simbólica – [parte da] produção letrada – foi a única socialmente pertinente (VICH e ZAVALA, 2004, p.75, tradução minha).

No entanto, "as tradições culturais nos moldam quando nos alimentam e sustentam, e também quando nos forçam a romper irrevogavelmente com elas para que possamos sobreviver (HALL, 2003, p. 84)". Com o alargamento que requisito, desejo inserir no âmbito acadêmico discursos que costumam estar abafados.

Aliás, é justamente a abordagem discursiva uma das contribuições abarcadas pelos Estudos Culturais, que desviaram o enfoque dos Estudos Literários da literariedade para a análise discursiva. Entender o fato poético "como um discurso requer a compreensão de suas funções e de seus aspectos constitutivos, dos sentidos que o atualizam e das práticas instituídas pelo texto literário (FERNANDES, 2007, p.31)". A prática discursiva é sempre única e irrepetível. Não há sentidos imanentes escondidos, como às vezes se pensa do texto literário. Os sentidos são negociados em uma relação, o que é mais visível na situação oral.

Diante desta provocação culturalista, dou por admitida a validade da inclusão das narrativas orais no campo literário e sigo pela reflexão a respeito das abordagens possíveis.

Frederico Fernandes (2007) aborda a questão a partir da noção de poesia oral, produzida pela voz nômade, através de um viés sincrônico. O século XVIII marca um ponto importante no apagamento da poesia oral, relegada em detrimento da produção escrita e sendo considerada como própria de populares analfabetos. Apenas na metade do século XX os Estudos Literários voltam-se para este tipo de criação, através dos trabalhos de Parry e Lord, Eric Havelock, Ruth Finnegan e Paul Zumthor, por exemplo.

A primeira atitude essencial é dissociar a ligação equivocada entre a idéia de poesia e a de escrita. Fernandes (Ibid., p.25) lembra que poesia é "criação e recepção". Esta postura também é proposta por Paul Ricoeur (1989), que não vê oposição entre oralidade e escrita, apenas duas formas de expressão que prevêm pólos complementares de produção e recepção.

Entre falar e ouvir, o processo de mediação do diálogo; entre escrever e ler, a mediação da leitura⁶.

Dentro desta questão, há uma outra, que diz respeito à relação entre oralidade e literacidade/letramento (*literacy*). Segundo Vich e Zavala (2004), há, pelo menos, 3 perspectivas diferentes. A primeira de dicotomia, representada por Jack Goody, Eric Havelock e Walter Ong, que defendem a escrita como tecnologia que permite abstração e raciocínio lógico. A segunda postula a idéia de um *continuum* discursivo, livre de dicotomia, apenas com superposições. Por último, a perspectiva dos Novos Estudos de Literacidade, que alertam para o fato de que as formas de escolarização moldam a literacidade, a qual, para além da escrita em si, é uma prática social que varia de acordo com o domínio.

Chega-se, então, à proposição de que, "na vida cotidiana, o discurso oral e o escrito costumam ocorrer juntos, já que suas práticas estão entremescladas e não representam pólos opostos nem modos lingüísticos divididos (Ibid., p.41)".

A segunda atitude consiste em desviar-se das tendências folcloristas – ou mesmo de algumas culturalistas – que passam a uma observação exclusivamente social, do campo contextual e histórico, e da gênese, deixando em segundo plano a produção de sentidos poéticos. No Brasil, Sílvia Romero privilegia o estudo da origem e variantes das manifestações de um povo "inculto", claramente separado do pesquisador. Já Câmara Cascudo concebe a literatura oral como um objeto ligado ao que é antigo, anônimo, persistente e oral (FERNANDES, 2007).

Na América Latina, o viés folclorista se serviu da tradição oral para impulsionar o projeto de cultura e identidade nacional. Mas esse nacionalismo nasce atrelado ao pensamento letrado ocidentalista (VICH e ZAVALA, 2004). Esta visão folclorista vem carregada de preconceito e essencialização em relação ao objeto oral, importando o conteúdo e não o emprego que dele faz o narrador. Ou seja, para este folclore importa pensar o texto que resiste ao esquecimento e que é variante de uma origem ancestral.

O sujeito fica assim no anonimato. Com a abordagem da performance e enunciação, a existência de um sujeito é ressaltada. Talvez seja essa a diferenciação que Paul Zumthor (2005) faz entre "vocalidade" – para ele uma categoria mais antropológica, que reconhece o

⁶ Devo esta observação da proposta de Ricoeur a respeito dos pólos de produção e recepção ao amigo Luciano Fussieger.

narrador – e "oralidade" – mais sociológica, subsumindo o sujeito no anonimato.

A abordagem que se segue é tomar o narrador como sujeito que cria no ato de atualização. Ao mesmo tempo, "os textos orais interagem com uma tensão coletiva (FERNANDES, 2007, p.56)". A criatividade individual "desempenha papel junto à cultura oral, enquanto capacidade de o indivíduo transformar os textos que circulam pela tradição oral numa manifestação poética nômade (Ibid., p.59)". Ora, "as tradições orais não são relatos estáticos puros apartados de contatos culturais (VICH e ZAVALA, 2004, p.80, tradução minha)". Assim, mantém-se a conjunção entre coletivo e individual – ou, segundo a perspectiva enunciativa, o universal e o singular –, verificada no discurso em performance aqui e agora.

1.2 Falta

Após traçar um quadro das possibilidades de inclusão da produção oral no campo literário e definir algumas das abordagens apropriadas, desfazendo o princípio de dicotomia na relação com a escrita e superando a visão simplificadora e hierarquizante dos folcloristas, devo pensar minhas particularidades dentro deste campo.

A aproximação se dá pela exterioridade teórica dos Estudos de Performance, pelo medievalismo da cultura oral no horizonte da escrita de Paul Zumthor e pela abordagem discursiva aberta pelos Estudos Culturais.

Em contraste com a tradição dos Estudos Literários, produtora de uma instituição escriturística, meu objeto de estudo é uma produção oral, no sentido de que não apelo a nenhum produto textual escrito, mas apenas ao discurso em manifestação através da voz, ainda que não como fundamento essencialista de identidade. Estou ciente do fato de que o Beleza, narrador apresentado aqui, atua num meio urbano e se relaciona com a escrita e suas instituições, sendo ele mesmo alfabetizado e leitor competente.

Estes entrecruzamentos do oral com a escrita devem ser abordados também pelo fato de que se trata aqui de um trabalho acadêmico, que passa forçosamente pela dimensão da escrita, e onde as falas serão retomadas pela transcrição e pela edição do registro audiovisual. Esta relação do mundo acadêmico com a oralidade se dá por diferentes abordagens. Sonia Queiroz (2004) realiza um extenso levantamento de coletâneas de contos orais para tratar da

questão. Para ela, a articulação oral-escrito levanta a discussão acerca da autoria do mediador, aquele que registra as manifestações e as recria na transposição para outro sistema. A transcrição se configura como tradução de uma dimensão a outra.

Ao retirar da dicotomia, podemos pensar, junto com Certeau (1998), em contraposições constitutivas: a voz circula no campo do outro, o escriturístico, mas este campo também é do próprio, já está apropriado e é reconstruído, re-significado pelo Beleza. Ao invés de uma voz do povo pura e essencial, que seria capturada e registrada, difundida em meios dominantes, concebo em termos de vozes heterogêneas que cruzam estes meios dominantes com suas astúcias, seus jeitos próprios, como se verá no capítulo sobre o Campo, em relação às apropriações da rádio comunitária e da internet.

No trajeto de constituição de meu objeto, reconheço, antes de mais nada, a heterogeneidade das formas de representação do mundo, bem como dos produtores desta representação: a exclusividade da escrita limita o mundo a um espaço homogêneo. No entanto, nem mesmo um texto escrito tem sua existência limitada à instância asséptica da escrita: pelo menos, no ato enunciativo da leitura há uma produção de sentidos que depende do corpo (Barthes, 1987; Zumthor, 2000); ou talvez seja o caso de se reconhecer que na dimensão da escrita não há apenas a letra asséptica; ou talvez seja mais proveitoso pensar a escrita não como a letra (oposta à voz), mas como um sistema que compõe o mundo e nele interage com sua inegável força ideológica. Quando penso as narrativas da oralidade do Beleza, tenho em mente a participação ativa da escrita inscrita nas narrativas: é inegável que ela está lá e isso pode ser verificado, no mínimo, pelos cadernos de anotações que ele compartilha conosco, os quais contêm os embriões das narrativas e que ele consulta antes de nossos encontros.

Ao final, ainda são uma minoria os trabalhos que se voltam realmente para tratar o material artístico-literário produzido pela voz, ou mesmo que cheguem a defender que este material possa ser objeto de estudo. Mantendo, naturalmente, a lucidez de que há, aqui, uma relação forçosa com a dimensão da escrita, nas diferentes fases de elaboração, embasamento teórico, construção de conhecimento e comunicação do mesmo, afinal escolhi atuar no meio altamente escriturístico que é o acadêmico.

Apesar da amplitude de possibilidades que a perspectiva da performance oferece às pesquisas, especialmente as que se centram no tema da poesia oral, segue havendo uma

concentração muito grande de estudos ligados aos temas do que se chama de tradição, num senso estrito: contos, lendas, adivinhas, canções de bardos etc. Sem dúvida, são objetos válidos e devem ser estudados.

No entanto, nos exercícios de escuta que faço na Restinga, o que sobrevém são narrativas do cotidiano, da vivência, dos indivíduos; não são tradições enraizadas entre uma comunidade comum. É verdade que também se ouvem rumores fragmentados destas, mas muito em parte, como nas narrativas a respeito da formação da Restinga. Através delas articula-se simbolicamente a comunidade em um imaginário⁷. Mas não é esta a questão que busco iluminar, afinal o campo se concentra no Beleza e não em uma confrontação crítica entre vários sujeitos de narrativas conflitantes ou concordantes.

Resta, portanto, um espaço pouco abordado, que procuro preencher com o presente trabalho, a saber: o ambiente urbano e cotidiano.

Fora do mundo acadêmico, há inúmeras iniciativas que realizam atividades próximas ao tratamento da questão aqui abordada, entre elas: o Museu da Pessoa (<http://www.museudapessoa.com.br/>), o blog Enredos da Terra (<http://enredosdaterra.blogspot.com/>), os Pontos de Memória do Ministério da Cultura e o blog Modular Video (modularvideo.blogspot.com).

1.3 Preceitos Teóricos

Pretendo, nesta seção, traçar um quadro sintético dos preceitos teóricos que embasam os modos de raciocinar presentes em todos os processos que compreendem a realização deste trabalho. No capítulo três, os conceitos aqui apresentados serão retomados, com o intuito de verificar seus modos de confluência.

1.3.1 Movência

O conceito de movência perpassa todo o estudo, como propulsor dos raciocínios apresentados, mesmo quando não está nomeado diretamente.

⁷ Certeau (1998, p.224) pensa o "mito como um discurso fragmentado que se articula sobre as práticas

A performance, assim como a voz que nela se insere, deve ser entendida como movência: tem caráter concreto e sensível, mas não se fixa, existe fora da duração. Paul Zumthor (2005) chama atenção para o conceito de *Zielform*, desenvolvido por Max Lüthi, que remete para uma forma desejável, onde se quer chegar, mas mantendo um estado de 'em vias de', o que lhe confere um valor dinâmico e indica a necessidade de observar a performance como processo, que não se instaura e é sempre único, móvel e efêmero; nômade.

Sobre a noção de movência, podemos coletar uma contribuição em Morris (1995, p. 579, tradução minha), que lembra a proposição feita por Marcel Mauss de um “todo que está sempre no horizonte, implorando para que os indivíduos partam em busca dele e, em o fazendo, tornem-se sociais e tornem-se um sujeito social”. Devemos pensá-la como processo contínuo, como nas “raízes errantes” de Maldonato (2004, p. 32), a palavra que é “um movimento que traça o sentido exato e inalcançável de um horizonte” e o estrangeiro que se lança à “viagem” em busca do outro (de si). A movência se faz presente na busca dinâmica de um reconhecimento que só se realiza no encontro, o qual é acessível só a quem ouve – permanecendo obediente à busca de si – e que revela as diferenças necessárias (Ibid.).

É pela noção de movência que se compreende que as identidades dos sujeitos são construídas socialmente, têm caráter instável e mudam constantemente (VICH e ZAVALA, 2004).

1.3.2 Performance

Paul Zumthor (1997, p. 156) concebe performance como "acontecimento social criador, irreduzível a apenas seus componentes, durante o qual se produz a emergência de propriedades particulares". É um modo vivo de comunicação poética.

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata (ZUMTHOR, 2000, p. 59).

Conceito essencial para Zumthor (1997, 2005), a performance sugere a ação complexa em que uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Encontram-se presentes locutor, ouvinte e circunstâncias, que se confrontam concretamente. Assim, ocorre uma reciprocidade de relações entre eles, o que provoca a interação de cada um desses três elementos com os outros dois.

Por meio da performance se redefinem dois eixos da comunicação social: 1. o que junta o locutor ao autor; e 2. aquele em que se unem a situação à tradição, numa tensão entre ruptura e continuidade. Compreender um objeto através do marco da performance implica não o essencializar e aceitar sua mutabilidade e evolução; implica entendê-lo em todo seu processo.

O poeta oral pode atualizar seu texto incessantemente. Vem disso a necessidade de pensar as narrativas na situação de performance, pois não é algo consolidado, haverá novas oportunidades em que uma narrativa será retomada, com novas possibilidades, novas circunstâncias. Esta condição dinâmica é que marca a noção de movência.

A abertura conferida à poesia oral por seu traço movente permite a recriação de um saber, questionado incessantemente, onde cada performance instaura uma nova integridade (ZUMTHOR, 1997).

A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se se distinguem mal as palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido (Id., 2005, p.87).

Isto decorre, em parte, do espaço de dramatização e teatralidade que ela funda. As experiências vividas são dramatizadas a fim de intervir na memória e integrar os sentidos, ampliando as possibilidades de agência (VICH e ZAVALA, 2004; ZUMTHOR, 2000).

Por último, lembro que as performances são uma orquestração de meios simbólicos comunicativos, e não expressões num único meio. A experiência evocada pela performance é uma consequência dos mecanismos poéticos e estéticos, uma consequência dos vários meios comunicativos sendo expressados simultaneamente (LANGDON, 1999).

1.3.3 Enunciação

O termo enunciação é encontrado na literatura específica com os mais diversos usos. Há, inclusive, diferentes teorias que tematizam entendimentos próprios do termo. O conceito de enunciação utilizado aqui é o traçado por Émile Benveniste, a partir do viés de leitura de Valdir do Nascimento Flores.

Recorro a ele como uma exterioridade teórica, já que é uma disciplina ligada aos Estudos de Linguagem e levanta questões acerca de linguagem e língua, sem preocupação com o objeto estético. No entanto, há uma clara relação do conceito de enunciação com o conceito de performance e penso que ambos podem se elucidar e se reforçar. Além disso, parece-me imprescindível apropriar-se de uma forma de abordar a linguagem, já que o objeto dos Estudos Literários tem ligação intrínseca com esta. Outra razão para considerar a perspectiva lingüística é o fato de que abordo a produção poética como discurso, como comunicação, como fato de linguagem, especialmente e de forma mais evidente, na dimensão oral da expressão artístico-literária.

Benveniste (1991, 1995) concebe a língua como um sistema que comporta nela mesma a capacidade de se atualizar, através de mecanismos específicos. Ela congrega, simultaneamente, a estrutura e o acontecimento, a regularidade e a singularidade e, por isso, é um conceito, a um só tempo, universal e particular. Esta noção é muito próxima da definição de Zumthor (1997) de que forma é força, sendo a regra recriada a cada performance, a cada enunciação.

É esta idéia que comporta o Aparelho Formal da Enunciação: os princípios, as regras formais que podem variar e se atualizar a cada emprego. Sendo geral e específico, o aparelho designa "os dispositivos que as línguas têm para, por um ato singular de utilização, os locutores se proporem como sujeitos de sua fala (FLORES, 2006a, p. 110)". Para Benveniste (1991), toda a língua está submetida à enunciação, a qual é o modo de ser da língua. "A enunciação está presente na estrutura da língua [...], está previsto na língua o lugar de sua própria irrepetibilidade (FLORES, 2006b, p. 72)".

A enunciação funda uma efemeridade, que funde a singularidade nas regularidades, só existindo na ocorrência individual. Na ordem do repetível há somente a organização do sistema da língua. A enunciação é sempre única, pois a cada vez é produzida uma nova realidade.

“A enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização (BENVENISTE, 1991, p.82)”. É o ato mesmo de produzir um enunciado. Seu estudo se dá pelas marcas deixadas no enunciado. Dito de outra forma, pela procura de marcas do ato irrepitível nos produtos deixados pelo processo.

A irrepitibilidade diz respeito à consideração do sujeito da enunciação, que deixa marcas no produto. "É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito (BENVENISTE, 1995)". A intersubjetividade é a condição para a linguagem: este é o *a priori* radical de Benveniste. O homem se faz na língua. Enunciar, para ele, é supor o outro.

1.4 Objeto

A perspectiva da enunciação problematiza a questão da singularidade do homem na língua. Sendo assim, me proponho – de forma análoga ao Aparelho Formal da Enunciação – a estudar os princípios de organização da narrativa do Beleza, atualizados a cada performance, através das marcas singulares que a atualização carrega. Realizo isto observando as circunstâncias de produção das narrativas.

Para delimitar meu objeto – e buscando um entendimento sobre o agenciamento estético das narrativas – também sigo a concepção da voz como matéria "que concretiza o laço social enquanto toma forma uma poesia (ZUMTHOR, 1997, p. 12)". A língua concretiza sua expressividade na realização enunciativa:

o texto (seqüência lingüística) é esteticamente neutro. Ele se torna arte no seio de um lugar emocional manifestado em performance, de onde procede e para onde tende a totalidade das energias que constituem a obra viva. É assim a performance que faz de uma comunicação oral um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e declara como tal (Ibid., p. 84).

Portanto, é o funcionamento de um discurso, captado a partir da comunicação oral, de uma situação de performance, que será tomado aqui como o objeto poético. Como se verá no capítulo que concerne ao campo, as narrativas do Beleza ocorrem em uma prática comunicativa em que há tensão constante entre o estritamente informativo e o poético, de acordo com seu método argumentativo próprio, no qual as narrativas ilustram o caso

discutido.

Sob a perspectiva da movência, podemos pensar a dimensão ativa da expressão criativa de uma poesia, momento em que os significados são construídos na ação, à medida que são experimentados (VICH e ZAVALA, 2004).

1.5 *Corpus e Fatos*

Em consonância com esta concepção do objeto, busco elucidar sobre que matéria irei debruçar-me para realizar o estudo, como ela é construída e de que forma pretendo compartilhá-la com meus leitores, uma vez que se trata aqui de uma experiência de campo com narrativas orais inserida em um trabalho acadêmico de divulgação científica.

A dinâmica comunicativa exige, no mínimo, a participação de dois pólos complementares, como já foi dito, um de produção e outro de recepção. Ora, na constituição da narrativa, parte do processo é executada pelo receptor, assim como ocorre na consolidação da poesia.

Petersen (1995) considera crucial a construção do objeto como forma de fixar o que conduz à investigação, à formulação nova. Para ela, a subjetividade, ao invés de ser evitada, deve ser reconhecida. São estas atitudes que assumo, afinal o objeto não está dado, ele é construído.

A partir do pólo do narrador, "a produção de uma obra de arte é a delimitação de uma matéria, modelizada, provida de um começo, de um fim, animada de uma intenção, pelo menos latente (ZUMTHOR, 1997, p. 81)".

No entanto, na produção oral há uma rarefação desta matéria, diferente do sistema editorial ligado à escrita, em que há sistemáticas de suporte, duração e distribuição. O discurso oral, por sua vez, também é um processo físico, já que a voz se alastra no espaço e o corpo gesticula, mas como isso pode ser registrado? Não se pode dizer que simplesmente se esvai; algo pode ficar e ser retomado. O mundo existiu por muito tempo sem escrita alfabética, ainda que com inscrição de alguma forma, mesmo que menos sistemática. O processo ligado ao oral é dependente da sensibilidade, do corpo, da memória, do receptor, do domínio da linguagem compartilhada, do fundo dialógico desta linguagem. "A forma 'pura' da

obra poética oral é o que, da dimensão dada a seu espaço pelo gesto, subsiste em memória, depois que as palavras foram suprimidas. Tal é a experiência estética que constitui a performance (Ibid., p. 216)".

Podemos, então, pensar em usar o recurso audiovisual como meio de inscrição das narrativas orais. Certamente, o vídeo é alentador para a ânsia do pesquisador que procura tudo registrar. Ele também auxilia na retomada dos discursos para fins de análise. No entanto, em nossos vídeos não se encontra a completude das situações narrativas, já que a totalidade da performance depende da ambiência, da ocasião, dos diferentes elementos, dos estados de humor, do presente que aquela enunciação estabeleceu e é único e irrepetível.

Mesmo assim, sinto a necessidade de compartilhar uma materialidade do *corpus* junto aos textos que escrevo sobre esta experiência de campo. O livro ou a obra de um autor canônico, *corpus* tradicional dos Estudos Literários, carrega essa impressão de um dado fixo, pleno de imanência e neutralidade. É claro que é carregado de gestualidades, simbolismos e fetiches. Mas, de qualquer forma, o livro é uma produção de recorte e acabamento do autor, e certamente também de toda a estrutura editorial. Ele permanece em hibernação, está separado da recepção, diferente da performance que tem reunidas produção e recepção. Ainda que os atos de leitura de um livro também atuem uma performance, que irá redimensionar o livro supostamente fixo.

A partir de um ponto de vista radical, centrado no pólo de recepção, temos que, nas narrativas orais, é sempre, pelo menos, o sujeito-receptor quem a propõe. Esta postura extrema ilustra o inevitável processo de construção dos objetos a serem analisados.

Segundo Zumthor (1997, p. 155), a performance poética, por implicar um tipo singular de conhecimento, "só é compreensível e analisável do ponto de vista de uma fenomenologia da recepção".

Assim, qualquer pesquisador que vá a campo estudar a produção oral será um receptor e terá ele que definir o todo do enunciado narrativo. Ele, em sua transcrição ou vídeo, ditará o esquadramento da narrativa e, provavelmente, deixará de fora alguns elementos que a integram, por seu conhecimento incompleto do gênero. Afinal, as marcas de início e fim não se limitam às fórmulas consolidadas pelas histórias escritas, como 'era uma vez' e 'foram felizes para sempre', ou mesmo a capa e a contracapa do livro, no domínio editorial.

Quando se trata de um romance há a pretensão de que a delimitação já esteja pronta, mas isto advém de um efeito ilusório, proveniente do fato de o romance ser um objeto físico visualmente observável, ao contrário da voz, que deve ser escutada e que tem uma finitude, uma efemeridade. Esquece-se que o romance também é um material a ser construído pelo pesquisador, através do evento enunciativo, singular e irrepitível, da leitura. O que diferencia o ato de leitura do ato de audição é justamente o fato de que, na comunicação oral, os pólos de emissão e recepção estão unidos, não há a mediação do livro.

Esta união se encerra quando há um contato de nível 'secundário', através da mediação do vídeo – ou mesmo da transcrição –, numa forma enunciativa em que se torna mais clara a produção compartilhada por narrador e pesquisador, já que há a passagem pela seleção do discurso a ser exposto. O vídeo, então, é uma segunda enunciação, um segundo momento de produção do pesquisador, a partir da experiência primeira e imediata do campo, quando produziu pela escuta.

Esta ênfase na recepção se justifica pelo fato de o receptor, entendido como o outro do dialogismo, ser um elemento constitutivo do enunciado. Sob a perspectiva dialógica de Bakhtin (1992, p. 325), "ter um destinatário, dirigir-se a alguém, é uma particularidade constitutiva do enunciado, sem a qual não há, e não poderia haver, enunciado". Por isso, argumento que a narrativa é proposta, pelo menos, pelo sujeito-ouvinte-receptor.

Retornando ao pólo de emissão, imprescindível para a produção da narrativa, observo que o processo de constituição dos sentidos, através da relação com o receptor, não se dá apenas pelo conteúdo narrado, mas também é marcado pelas formas de narrar. O Beleza, por exemplo, envolve a platéia através dos encaixes que processa, narrando casos exemplares. Uma das maneiras de ele engatilhar a narrativa é através da reiteração de uma forma proverbial já conhecida pelos ouvintes, como "panela tem asa pra quê?" (cf. seção *Narrar Movente*). Outra estratégia é a de dramatizar a enunciação de um personagem, ao invés de simplesmente relatar seu discurso.

De qualquer forma, o ponto a ser debatido neste estudo não é uma narrativa em específico ou algum tema recorrente da tradição. Trata-se, aqui, de pensar as circunstâncias de produção das narrativas do Beleza.

Tenho em mente, para realizar a discussão, todas as situações narrativas que presenciei junto do Beleza. Dessas, apenas algumas estão registradas em vídeo. Para fins deste trabalho,

compartilho somente um trecho de um dos encontros filmados. Estas são as diferentes proporções que o *corpus* alcança.

Em lingüística da enunciação o dado não é jamais "dado", mas se configura num fato na medida em que é produto de um ponto de vista, o que cria o objeto a ser analisado. Os dados [fatos?], ao serem apresentados com recortes [...], possibilitam que se enfoque mais detidamente a cena enunciativa (FLORES, 2006a, p. 116).

Através deste raciocínio enunciativo, justifico a construção dos fatos a serem compartilhados com meus leitores, a partir do *corpus* com que mantive contato, sem a necessidade de expô-lo todo, afinal busco estratégias narrativas, não conteúdos.

Até porque, pensando de maneira radical, o meu *corpus*, na verdade, pode ser tomado como a vida toda do Beleza. Esta é que pode ser a totalidade de uma obra, que se atualiza em discurso. Segundo Zumthor (1997, p. 82), "a performance é a única manifestação da obra". Analogamente, Benveniste (1991) afirma que, antes da enunciação, a língua é apenas possibilidade.

Os trechos de relatos gravados em vídeo devem ser tomados como tentativas de inscrever as circunstâncias de performance que atualizaram esta obra virtual. E, dessa forma, serão apenas fatos, como as próprias narrativas que eu possa isolar, e que se reiteram, atualizam e recriam constantemente.

A proposição de que é a vida toda do Beleza que paira como potência e se materializa no discurso pode ser conferida na estrutura dos seus cadernos – espécie de diários de campo, que serão melhor explorados no capítulo sobre o campo –, em que fica registrada uma série de dados de sua vida e que são atualizados quando ele interage com alguém, funcionam como um arquivo ao qual ele pode voltar a todo momento e no qual pode se apoiar como 'prova', auxiliando o discurso. Os cadernos são uma metáfora física da mente do Beleza, como se fossem sua concretização; como se, ao os examinarmos, fosse possível ver os modos de criação, construção, narração, em suma, as informações que pairam na mente do Beleza.

A perspectiva enunciativa me possibilita apreender os princípios de organização das narrativas, que são atualizados a cada enunciação, concretizados em discurso na performance, a face visível e fugidia, a qual apenas rende elementos para captar o real objeto que existe em

potência. Este é um modelo teórico para as narrativas do Beleza. Além disso, o objeto poético é uma unidade composta de diferentes elementos complementares à encenação da linguagem, tais como o corpo, a voz (modalização vocal), as inscrições, a escrita, as imagens, os sons, os interlocutores.

Performances são uma orquestração de meios simbólicos comunicativos, e não expressões num único meio. [...] A experiência invocada pela performance [...] é uma consequência dos mecanismos poéticos e estéticos, uma consequência dos vários meios comunicativos sendo expressados simultaneamente (LANGDON, 1999, p. 23/25).

Esta é uma forma de conceber o poético como construção estética congregadora, que não compartimenta as manifestações artísticas.

Através de nós, pesquisadores, que provocamos seu poder de narrar e nos propomos a uma intervenção e um agir conjunto, o Beleza visa a projetar socialmente suas narrativas. A completude do projeto ético-estético que ele concebe a partir de seu narrar depende, também, de ter os pesquisadores como seus parceiros.

1.6 Atitudes Metodológicas

Este é um estudo que compreende diferentes fases de execução. Cada uma delas requer a compreensão e a aplicação de procedimentos específicos.

Primeiramente, tratarei da forma de condução da pesquisa de campo. É esta experiência que dispara toda a realização do trabalho. Como forma de tensionar o círculo hermenêutico, fui a campo sem a anterioridade de um objetivo detalhadamente delineado. O que me motivava era a busca de formas poéticas produzidas pela voz. Nos enredos através de variados caminhos, fui construindo um objeto e explorando maneiras de analisá-lo.

Na experiência de campo lidamos com a complexidade do mundo e interagimos com sujeitos. Esta costuma ser uma prática ligada ao exercício etnográfico, aplicado especialmente pela antropologia. No entanto, aqui não se trata de desvendar as dinâmicas de relações sociais e culturais. Deve ficar claro que o que busco é a voz poética de um narrador, não é a voz da

comunidade, não é a voz do cantador responsável pela memória de seu povo, não é a representação de uma sociedade (FONSECA, 1999). O que está em questão é a produção de uma subjetividade, que, certamente, também carrega elementos sociais, constitutivos de sua comunidade.

Não utilizamos um método de condução ou entrevista dirigida, nem mesmo um roteiro aberto. Buscamos a conversa desestruturada e des-hierarquizada – o tanto quanto isto é possível –, mas que vem permeada de intenções de códigos prévios, de conhecimento preliminar de um suposto objetivo com as conversas que mantemos. Afinal, como será explicitado no capítulo sobre o campo, freqüentamos a casa do Beleza também por demanda sua e de seus companheiros.

Tampouco realizamos um estudo etnográfico, como pesquisadores externos que apenas observam a dinâmica dos eventos. Não presenciamos uma interação comunitária que ocorra independente de nós, pesquisadores. Pelo contrário, provocamos as performances, intervimos no ambiente. As histórias são contadas para os vizinhos e companheiros da comunidade e também para nós. Nossa escuta constante também dispara as narrativas. O diálogo, a partir de um contato prolongado e sistemático que já dura mais de dois anos, tem tonalidades cotidianas: até certo ponto, já somos parte integrante do ambiente, compartilhamos hábitos e códigos.

A audição etnológica de textos orais termina por folclorizá-los se não for aliada a uma participação (irracional, não-teorizante) nos pressupostos dos discursos que eles fazem, no nível profundo de apreensão, onde se estabelece a comunicação da arte. Decorre daí a necessária subordinação da análise a uma prévia percepção global; da argumentação à experiência de seu objeto (ZUMTHOR, 1997, p. 43-4).

Certamente, está em jogo, além disso, o fato de, em algumas ocasiões, estarmos filmando, o que gera uma mediação e amplifica o alcance e a distribuição das narrativas entre os membros da comunidade, já que esta é a demanda do Beleza: ele deseja que os conhecimentos estruturados pela memória nas narrativas sejam compartilhados, com o objetivo de alcançar uma articulação da comunidade.

Os assuntos abordados nos encontros vão surgindo espontaneamente, apenas com a interferência do diálogo. Assim conduzimos metodologicamente o trabalho, numa escolha que

foi se afinando com o tempo, pois qualquer tentativa de focar um assunto apenas forçava seu escapamento. A postura se concentrou, então, na escuta observadora e atenta, que joga para o outro a oportunidade de falar e ser ouvido.

Ainda que haja certa proximidade com o formato da história oral, do relato de vida, as narrativas se expandem livremente e tomam sua forma própria, sem a centralidade da memória pessoal, com enfoque na imaginação, ascendendo à poesia.

Como forma de retomar os fatos do campo, além do registro audiovisual, mantenho um diário de campo, no qual faço anotações durante e após os encontros.

Contursi e Ferro (2000) apontam algumas peculiaridades da narração etnográfica, no exercício de construção da configuração do campo por parte do pesquisador. Elas lembram que a retomada dos relatos de vida pelos etnógrafos constitui ficções, no sentido de que eles assumem o papel de narradores para ajustar os relatos em forma narrativa, tentando remontar as condições de produção do relato, o contexto específico, constituído de sujeitos, espaço e tempo.

É um processo comunicacional complexo, não só porque o receptor é um pesquisador, que passará a uma nova produção sobre o relato, mas porque se operam deslocamentos da vida cotidiana para o campo acadêmico, com a conseqüente re-significação do relato inicial (Ibid., p. 92-3, tradução minha).

Petersen (1995) lembra que, de todas as formas, a esfera do cotidiano não pode ser reduzida ao pensamento racional. O conhecimento científico se transforma pela aproximação com outros saberes e outras comunidades de saber. Certeau (1998) sugere que a pesquisa deve possibilitar que as práticas cotidianas sobrevenham, tornem-se politizáveis e esclareçam a própria teoria, sustentando seu discurso. Segundo ele, devemos:

atribuir importância 'científica' ao gesto tradicional que sempre narra as práticas. O conto popular fornece ao discurso científico um modelo, e não somente objetos textuais a tratar. Não tem mais o estatuto de um documento que não sabe o que diz. Pelo contrário, é um saber-dizer ajustado a seu objeto, não mais o outro do saber, mas uma variante do discurso que sabe e uma autoridade em matéria de teoria (CERTEAU, 1998, p. 153).

Em nossa experiência de campo, compartilhamos a produção de conhecimentos com vistas a uma intervenção. O Beleza nos apresenta caminhos de voga por onde a voz escapa ao totalitarismo da escrita e nos ensina como usá-los: o rádio, os espaços virtuais, os vídeos, exemplos que serão explorados no capítulo do campo. Acima de tudo, nos mostra que os aparelhos do pensamento tecnológico criam, eles mesmos, as possibilidades de desvios, e que é preciso agir por meio de astúcias para apropriar-se deles e contorná-los, em busca de uma autonomia.

Na linha deste tensionamento dos limiares entre a maneira como a teoria age sobre a prática e o que a prática propõe à teoria, delinheio algumas atitudes: desenvolver procedimentos teórico-metodológicos que mantenham a integridade epistemológica de uma pesquisa científica, ao mesmo tempo que consigam dar conta da complexidade da situação estudada; adequar o trabalho ao mundo, ao invés do contrário; conhecer os hábitos e práticas realizados no mundo, ao invés de ter a pretensão de determiná-los buscando a imposição de categorias analíticas; buscar e reconhecer a produção realizada, ao invés de recebê-la pela mediação do mercado editorial; assumir a produção do objeto também por parte do pesquisador.

Segundo Pennycook (2006), a reflexão científica não deve aplicar friamente a teoria recolhida sobre os sujeitos e situações de pesquisa colhidos no calor, na inconstância, na performance. A teoria da performance tem que se moldar às reflexões, condições e contextos concretos. A própria pesquisa deve se propor performática.

Ou, como prega Zumthor (1997, p.272), "o texto oral pede uma interpretação também movente. A energia que o sustenta e compõe suas formas, a cada performance, recupera a experiência vivida e a integra a seu material".

Esta é uma atitude compartilhada com o campo de pesquisas dos Estudos de Performance, que propõe a aplicação de uma epistemologia experimental e participante, marcada pela observação participante, a co-presença, a proximidade. Defende que o conhecimento é local, concreto e presente, não transcendente; deve ser engajado e não abstraído; e é construído em solidariedade com – e não em separação das – pessoas (CONQUERGOOD, 2004).

Os Estudos de Performance são um campo de saber que admite uma costura transversal pelas diferentes áreas do conhecimento. Partindo de um enquadramento pela

moldura da performance, posso acessar diferentes níveis e objetos, atingindo diferentes manifestações poéticas, que vão para além do livro e da escrita, ascendendo, por exemplo, à voz, ao gesto e às inscrições, que venham a formar uma unidade poética.

Com os Estudos de Performance busco a superação da oposição simplificadora entre teoria e prática em meio ao ambiente acadêmico, retomando as conexões entre realizações artísticas, análise e articulação com a comunidade; entre conhecimentos práticos, proposicionais e políticos. À modernidade racional, que se coloca na perspectiva distanciada de 'saber que/sobre', podemos aproximar um modelo de ciência

baseada na participação ativa, íntima, e na conexão pessoal: 'saber como' e 'saber quem'. Esta é uma visão a partir do mesmo nível dos objetos [e não de cima]. É um conhecimento ancorado na prática e circulado no interior de uma comunidade de performance, mas é efêmero (Ibid., p.312, tradução minha).

A racionalidade apoiada somente na escrita reprimiu o reconhecimento de saberes populares, formas de conhecimento enraizadas na experiência acumulada, oralidade e em contingências locais (Ibid.). Estes conhecimentos foram subjugados porque são ilegíveis; existem à margem dos livros, como corpos de significado, iludindo as forças de inscrição que os faria legíveis e, portanto, legítimos (CERTEAU, 1998).

A análise baseada na performance propõe um contrabalanço à crítica que se limita ao texto. Performance é um conceito, "uma forma de compreender todos os tipos de fenômeno [...]. A caracterização dinâmica e flexível dos objetos de estudo é um dos marcos dos Estudos de Performance (BIAL, 2007, p. 59-60)". Schechner (apud Ibid.) propõe uma definição de performance como o comportamento ritualizado permeado pelo jogo, contemplando a justaposição entre repetição e variação.

Entender um objeto pelo enquadre da performance implica a sua não-essencialização e a compreensão de sua mutabilidade e evolução; implica compreendê-lo em todo seu processo. "A performance não é um produto final estático [...], ela é sempre em processo, mudança, crescimento, movimento no decorrer do tempo (BIAL, 2007, p. 264, tradução minha)".

A partir da tradição fenomenológica e de sua doutrina de atos constitutivos, podemos pensar na constituição da identidade sob o signo da movência, ou seja, da instabilidade e

dinamicidade. No sentido de que a identidade é constituída num desfecho performativo de atos estilizados – estilização do gestual do corpo, movimentos e encenações de todos os tipos – em uma temporalidade social, o que ocasiona a aparência de uma substância concreta e acabada (BUTLER, 2004). Mas, se estes atos são descontínuos, a identidade construída é vivida socialmente, através da realização performativa, sob a forma de crença e imaginação numa imagem identitária fixa. Aliado à imaginação, está o fato de que a identidade se insere em uma historicidade, o que significa que está em conexão com a memória e o passado; são todos evocados e atualizados pela narrativa, a qual é operacionalizada em performance (FERNANDES, 2007).

Nas análises, busco sempre aludir e retomar as circunstâncias de produção do discurso, aliadas ao conteúdo narrado. Em primeiro lugar, em função do tensionamento constante com a prática no questionamento ao lugar a partir de onde se podem efetuar estas análises. E também porque, como aponta Certeau (1998), a observação dos casos particulares possibilita o conhecimento da forma, não só do conteúdo. O ato de palavra não pode ser separado da circunstância, da ocasião, pois o relato não exprime uma prática, não diz apenas um movimento, ele o faz.

Tedlock (1977) defende a importância de se considerar a performance na forma de observação e registro, assim como no momento da análise. Ele discute os métodos "gramaticistas" e estruturalistas sob a crítica de que operam um reducionismo e uma simplificação. A narrativa deve ser captada em uma situação real diante da audiência, com os ruídos e desvios naturais, e não em uma situação ideal de estúdio. O autor se posiciona contra a transformação da narrativa, através da transcrição, em uma prosa alfabética disposta em uma página.

Por isso, não há aqui a centralidade da transcrição, como elemento indispensável para analisar as narrativas. Quando ela é apresentada, está a serviço de ilustrar os conteúdos e complementar a discussão acerca das circunstâncias de ocorrência da produção oral. Ao acrescentar um vídeo procuro reforçar a presença indispensável da voz, pois "só percebendo a obra oral em sua existência discursiva, poderemos controlar sua existência textual (ZUMTHOR, 1997, p. 132)". O vídeo também auxilia na ampliação do conhecimento da circunstância de performance, mesmo que ali tampouco se possa perceber a totalidade da situação, que é única e irrepetível.

A transcrição é um ato de enunciação, da ordem do efêmero, do singular.

A enunciação é um ato que não pode ser visto desvinculadamente do sujeito que a produz, [então] a transcrição é um ato de enunciação em que o 'dado' a ser transcrito tem seu estatuto enunciativo alterado. A transcrição é, por esse viés, uma enunciação sobre outra enunciação (FLORES, 2006b, p. 62).

A transcrição possui um duplo estatuto: ela mostra algo, dizendo outra coisa. É da ordem do mostrar, a transcrição da cena, a alusão a uma situação que se tenta remontar. Pela ordem do dizer, a transcrição conforma-se como uma outra enunciação.

O mostrar produz uma operação de ciframento, para o qual se usa uma série de caracteres, além da própria escrita, com o intuito de mostrar a cena, fazendo escolhas para remontar alguns de seus fragmentos (em detrimento de outros). Assim, o valor da operação de ciframento não é absoluto, mas relativo ao que tenta transcrever, ainda que, em geral, se tente ignorar o impossível da passagem de um sistema a outro (Ibid.).

A operação de deciframento, própria do dizer, pressupõe a leitura do transcrito, do mostrado, instância em que estará passando a dizer o que mostra. Esta operação supõe uma pretensa totalidade, de que se leia exatamente aquilo que, ao transcrever, quis-se mostrar, nem mais, nem menos. Dessa forma, fica evidente que a transcrição não é processo neutro, mas ela mesma um ato de enunciação sobre outra enunciação; não apenas um meio transparente de trazer e mostrar o objeto que quer representar, mas também um enunciado que diz outra coisa que não apenas o objeto (Ibid.).

Vich e Zavala (2004) lembram que a representação dos contos orais pela escrita é falsa, pois se força a propor coerências. Toda narração oral é altamente fragmentária e em geral construída sobre a base do diálogo, em uma estrutura conversacional, participativa do contexto de conversação. Nas transcrições que realizo, procuro manter a estrutura de diálogo e os trechos aparentemente incoerentes, já que a construção dos sentidos provém da totalidade da performance, requer a presença do corpo, do olhar, da entonação, instâncias ausentes na escrita.

Desejo esclarecer, desde já, os critérios que adotei para realizar a transcrição. Utilizei a norma culta da língua com algumas exceções, a fim de, em primeiro lugar, lembrar da

incompletude e das forçosas escolhas que esta tradução entre diferentes sistemas impõe; em segundo lugar, manter alguns traços que nos lembrem que estes textos são falas. Para a segunda pessoa do singular utilizei a conjugação da terceira pessoa, uso coloquial natural em Porto Alegre. O verbo estar, quando conjugado, teve o 'es' inicial suprimido. O verbo esperar na terceira pessoa tornou-se 'péra'. A fala do Beleza é bem "amontoada", por isso, criei algumas convenções: uma barra separa duas palavras amontoadas, geralmente sem a conclusão da primeira; as frases acompanham o ritmo corrido do Beleza, havendo poucos pontos finais e muitas vírgulas; as reticências indicam uma hesitação ou uma respiração maior; os dois pontos tentam indicar um discurso citado, sempre que possível.

Sob a perspectiva da enunciação, a transcrição auxilia na visualização das marcas do sujeito no discurso – as quais dizem respeito à singularidade e são irrepetíveis. Estas marcas atualizam os princípios de organização da narrativa – que são da ordem do repetível. A avaliação das marcas possibilita a compreensão do ato de narrar, de como o Beleza constrói a narrativa. É a busca pelo sujeito que cria ao narrar.

Este é o enfoque desta pesquisa: compreender os modos de produção artístico-literária – que envolve, no mínimo, leitura, reflexão, criação, ação sobre o mundo – de um sujeito. É uma tentativa de pensar o sujeito integral, que se compõe como um produtor, que incorpora os diferentes papéis da comunicação, da ação, da convivência. Zumthor (1997, p.247) aponta que "a existência, a dimensão histórica da poesia oral, constitui, num sentido amplo, um elemento indispensável da sociabilidade humana".

Em suma, reflito sobre o que diz respeito ao que é ser humano e estar no mundo. Este é um sujeito que está em melhor sintonia com as concepções de linguagem de Benveniste e Bakhtin, entre outros, que intercambia papéis e tem uma mobilidade de posições. É um ser, cuja existência movente pode ocupar lugares de maneiras irregulares, maleáveis, astuciosas. Não é quadrado, não é uma figura estanque, de identidade e possibilidades rígidas e incontornáveis.

2 ADENTRAR O CAMPO⁸

A Restinga é um bairro situado na periferia de Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul, Brasil. Frequentamos⁹ este espaço desde agosto de 2006, com diferentes intensidades, oscilando entre períodos de visitas semanais e outros de tempo mais intercalado, além de interrupções mais extensas nos meses de férias letivas.

Nossa relação sempre foi fundamentalmente com o morador José Carlos dos Santos, o Beleza, narrador e personagem deste estudo. Todos os deslocamentos no bairro e contatos com outros moradores se deram por intermédio dele. Se nosso olhar sobre a Restinga está fortemente atrelado ao do Beleza, o que pode nos aprisionar em relação à constituição social do bairro, por outro lado, esta frequência intensa ao Beleza nos permite um profundo conhecimento das dinâmicas que o constituem, da identidade que se constrói para nós, pesquisadores, além de possibilitar a percepção de nuances e evitar uma essencialização.

Através do Beleza, tivemos contato com muitos outros moradores do bairro, entre os quais tiveram uma presença mais marcante e assídua os seguintes: Alex Pacheco e Marco Maragato, ambos parceiros de atuação do Beleza na TV Gato – uma organização de abrangência internacional que atua por núcleos regionais e luta pela democratização da comunicação –, Jandira Consuelo Brito, poetisa, e Leonor, esposa do Beleza.

⁸ As informações apresentadas sobre o campo são essencialmente provenientes de minhas observações e das informações inseridas no discurso das pessoas presentes aos encontros, especialmente o Beleza. Tomo o discurso do Beleza como ficção. Tudo o que ele "fez" é o que o personagem Beleza realizou, o que é narrado. A ação no mundo que é ressaltada como realização do Beleza é a narração que ocorre no momento de interação.

Não é objetivo desta pesquisa averiguar os dados, confrontá-los com outras fontes. Pelo contrário, as informações como se apresentam devem ser tomadas como a verdade dos mundos construídos pelos discursos que escutamos. São dados dos imaginários com que nos deparamos. Adentrar o campo é também adentrar estes mundos discursivos. Esta é uma marca das particularidades que o trabalho de campo voltado aos Estudos Literários apresenta: se há alguma forma de adesão ao discurso de quem narra, é na intenção de captar dados de ficcionalidade, não de verdades, como faz a História, ou de estruturas sociais, como busca a Antropologia. O interesse aqui é pela capacidade poética de processar a memória em narrativas que reorganizem o mundo. Creio que toda construção discursiva é uma constituição do mundo.

⁹ Utilizo aqui a terceira pessoa do plural para indicar que a realização do trabalho de campo se deu sempre na companhia de uma equipe da universidade, coordenada pela Professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy e composta por diferentes integrantes que passaram pelo projeto, como Lívia Petry, Daniela Scheifler e Alessandra Flach, e que atualmente conta com os alunos de graduação Cauê Jadovski e Cristina Mielczarski. Opto por usar os verbos no passado, pois realizo o registro de algo que está em constante transformação; é a retomada de um percurso passado até o presente da escrita. No entanto, seguimos frequentando o campo e planejando intervenções.

Nossa relação se dá pela construção de um entendimento mútuo do que um significa para o outro. O Beleza, de sua parte – e isto é de extrema relevância, pois marca o contexto de nossa atuação conjunta e da performance como um todo –, manifestou o interesse em nos receber pois queria organizar um material que contivesse a identidade da Restinga, que resgatasse a memória da formação do bairro, que pudesse informar especialmente crianças e jovens do bairro sobre suas origens e seu contexto. Isto com o objetivo de encontrar e desenvolver uma identidade em torno da qual seja possível a união da comunidade, já que esta é de formação recente e tem pessoas das mais variadas procedências. Ele viu em nós a possibilidade de uma parceria para realizar o projeto.

SANTINHO¹⁰ : Mas, assim né, é que na verdade tem história pra contar, né...

ANA: é isso que a gente quer...

BELEZA: eles querem exatamente isso, que são coisas contadas por nós, não é inventada por eles, nem, nem eles descobriram [...], mas eles querem que as pessoas daqui possam dar valor pra isso. Quer dizer, mesmo a história dos próprios negros, entender isso, e ir pra dentro da escola e contar essas coisas, como é que era, como é que foi, quem veio lá da Teodora, quem veio lá da Santa Luzia, quem veio lá da, como é, do Tesourinha, como é que é a, ai como é que é o nome daquela vila que tinha ali...

ANA: o Borel¹¹ veio dali, não é Baronesa?

BELEZA: a Baronesa era uma parte...

SANTINHO: é a parte do lado esquerdo da Getúlio...

BELEZA: mas tinha aqui, mais pra cá, já ali, onde é o Tesourinha ali, tudo até a Ipiranga, até a Zero Hora ali, praticamente, a Restinga era ali. Como é que é o nome ali? Ilhota, é, Ilhota, a Restinga era na Ilhota, parte...

SANTINHO: é, grande parte da Restinga Velha, ali, é Ilhota. Quando eu... até tem uma senhora antiga, que mora ali na Restinga Velha ali, ela conta história, desde que se marcava, mesmo com as pedrinhas lá no centro o lugar no ônibus, né, e ai de quem mexesse naquelas pedras ali, só tinha dois ônibus, um de manhã e um de tarde, ou de noite, né, e então tem muita história, muita história, meu Deus. (Registro Audiovisual, 23 de novembro de 2007, 46)

O Beleza compreende o lugar que cada um de nós ocupa no mundo: os pesquisadores

¹⁰ Santinho é um dos dirigentes da Escola de Samba União da Tinga.

¹¹ Walter Calixto Ferreira, o Borel, toca tambores tradicionais africanos, é africanista e tem livro publicado sobre

com diploma e ocupantes da posição que confere autoridade aos conhecimentos que produzem; e ele morador de um bairro de periferia, tendo estudado até o nível técnico, sem o reconhecimento de seus saberes. Para o Beleza, em geral, "não há relação ética, a relação é de poder" (Diário de Campo, 13 de maio de 2008). "Nós não vamos fazer tese sobre isso, mas nós podemos pensar [a respeito da ética das relações]; a ética tem que ser discutida e entendida entre nós (Ibid.)".

BELEZA: a Ana teria oportunidade de tá fazendo já oficina nas escolas, já fez em algumas escolas daqui, mas na verdade assim, ela trouxe, né, eu acabei tomando conhecimento disso assim, de ela trabalhar com a comunidade nas escolas, mas ela quer trabalhar com a comunidade. É esse problema, aquilo que eu falei pra ti ó: ah, se o negócio é ter diploma, ela tem diploma, nós não temos, mas ela tem...

ANA: mas vocês têm o diploma da vida, né, que eu não tenho...

BELEZA: mas acontece que as pessoas que tão aqui, elas são formadas de acordo com as regras que, que pra eles o importante/tem que ter o PhD, se não tiver o PhD não vale. [...] Nós não somos melhor que ninguém, né, mas a gente quer... (Registro Audiovisual, 23 de novembro de 2007, 40')

BELEZA: eu penso assim, ô Santinho, é que nós temos que aprender a nos enxergar, sabe, nós enxergamos tudo o que é coisa de fora, menos nós, sabe, fica aquele negócio: ah, porque o fulano, ah, não, porque ele é doutor, porque ele... não, péra um pouquinho tchê, não me interessa se o cara é doutor ou não é doutor, que bom pra ele que ele pôde ser doutor, né, mas nós temos que valorizar as coisas que tão perto da gente, né. (Ibid., 51')

BELEZA: [...] aí, chamaram quem?, chamaram o conselho tutelar, as pessoas da comu/aí uma das professoras: não, tem o pessoal que a gente conhece aqui, que trabalha com isso, tem algumas dicas pra nós trabalharmos junto, porque eles moram aqui, né. Aí foram lá pro tal de conselho escolar: não, não, nós vamos trazer um promotor, não sei o que. Aí tá, casualmente o promotor, Doutor Rui Portanova, que eu conhecia: ô Beleza, eu quero que tu vá comigo ali assim [risada geral]. Vou, claro que eu vou, mas já vou te adiantar, não sou bem visto lá por causa disso, disso e disso. Não, não, mas tudo bem, vamos lá que tu vai ser meu convidado, quero ver se elas não vão deixar tu entrar lá. (Registro Audiovisual, 11 de outubro de 2007, 1')

Diferente da Jandira, que se mostra confusa com o interesse que demonstramos pelos poemas que compõe e afirma não ter nada de interessante para nos dizer, o Beleza não expressa essa diferença hierárquica. Ele é explícito em dizer que podemos cooperar em nossos objetivos: nós o escutamos e convivemos com ele e ele se apóia em nossa posição de

autoridade para acessar as pessoas de sua comunidade. Isto não significa que haja alguma lógica utilitarista. É a complementação de demandas mútuas, alcançada pela confiança que compartilhamos, confirmada pela extensão duradoura desta relação.

Para começar a compreender o quadro da performance, é importante apontar alguns dados espaciais. Antes de mais nada, é preciso estar claro que a narrativa do Beleza não ocorre em um espaço *a priori* institucionalizado ou ritualizado. Se alguma ritualização passa a ocorrer, esta provém da interação provocada por ele e por nós, pesquisadores.

A maior parte dos encontros ocorreram na casa do Beleza, à exceção de algumas ocasiões em que estivemos nas casas de quatro moradores diferentes, no CPIJ (Centro de Promoção da Infância e Juventude), na escola do SENAI, na Escola de Samba União da Tinga e no Estúdio Multimeios. Nestes locais, seu domínio era menor, seja por ser um espaço diferente, seja por haver pessoas diferentes. Já em sua casa havia uma regularidade maior, além do fato de que o arranjo dos assentos era organizado pelo próprio Beleza. Não explicitamente, apontando onde cada um deveria sentar, mas de maneira implícita, pela colocação das cadeiras. Nós e seus convidados, em geral, nos acomodávamos nos sofás e cadeiras dispostos em círculo, de maneira que formássemos a sua platéia, mesmo que todos interviessem nas conversas. Ele, no entanto, costumava sentar em uma cadeira, onde tinha mais maleabilidade para sua gesticulação e onde estivesse destacado dos outros, formando um foco exclusivo.

Após nos receber no portão de sua casa e nos acomodar em sua sala, Beleza em geral inicia a conversa comentando algum evento ocorrido na semana anterior, dentro da mais diversa dimensão: desde sua rua, até o outro lado do mundo. Ele conta, por exemplo, das três crianças que vivem com a mãe solteira na casa em frente à sua. A mãe sai para trabalhar e as crianças ficam a esmo o dia inteiro.

BELEZA: Ontem, nós ficamos aqui, eu e a Leonor, até umas dez, onze da noite, três crianças: o mais velho tem 9 anos, 10 anos, o outro tem oito e o outro tem três anos, sozinho, até [...] da noite...

ANA: ah, dessa mãe que vocês falam...

BELEZA: dessa mãe aí. E aí, vou fazer o que, vou eu denunciar pro conselho? O conselho tutelar vai... em primeiro lugar, não tá, não confio, né, porque as pessoas não têm uma atitude coerente; segundo lugar, se eu for ali, eu vou passar por ruim, porque essa mãe não vai aceitar, né [...] tem que trabalhar isso com ela. Como é que eu vou simplesmente lá no conselho tutelar, aqueles malucos lá não têm propriedade

de nada, aí vão vir querer processar a mãe ali, porque/mas não tão entendendo esse lado errado dela, de querer trabalhar e não compreender que o filho tá num processo de crescimento, né, que precisa ser protegido. (Registro Audiovisual, 04 de outubro de 2007, 8')

Esta é uma narrativa que escutamos inúmeras vezes, até o ponto de a internalizar. Assim se dá com diversas outras, da mesma forma que com estruturas diferentes, que não deixam de ser partes das narrativas, como os provérbios e expressões que recriam imagens e metáforas: "Panela tem asa pra quê?"; "Café pra louco não leva açúcar!"; "Vileiro, quando pega na latinha, vira papagaio!"; "Na Restinga, ninguém leva pra compadre (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 1h19)"; "A velha já tava na capa da gaita! (Diário de Campo, 01 de novembro de 2007)"; "Tô mais pra caramujo [sobre seu envolvimento atual na comunidade] (Diário de Campo, 29 de novembro de 2007)"; "Se meter de pato a ganso"; "Olha a graxa! (Diário de Campo, 11 de outubro de 2007)"; "Cururu"; "Pangaré"; "Pombo sem asa [tijolo] (Diário de Campo, 08 de novembro de 2007)"; "Turma do balão mágico"; "Brotar do asfalto".

Pela repetição, aprendemos os sentidos que eles adquiriam, até o ponto de poder aplicar em nossas vidas, em instâncias diferentes da Restinga, retomando-os e vocalizando-os de maneira espontânea.

Além da presença constante na Restinga, esta internalização também ocorre através da retomada dos registros feitos nos diários de campo e pela visualização das filmagens realizadas em 22 encontros diferentes¹². Nas ocasiões em que levávamos a filmadora, a organização do espaço aprofundava a caracterização do Beleza como foco central. Isto provocado por iniciativa nossa, que posicionávamos a câmera no lado contrário de onde ele estivesse, ainda que qualquer um que tomasse a palavra pudesse ser filmado.

A introdução da câmera praticamente não parece alterar o comportamento do Beleza, que mantém as mesmas atitudes que demonstra nas vezes em que não há o aparelho. Este se torna apenas mais um de seus interlocutores – mesmo estando consciente de que é um meio intencional de acessar um número maior de pessoas. Se há algum comportamento direcionado, ele não ocorre em função da filmadora. Poderia se pensar então que, se há uma alteração, esta seria proveniente da nossa presença na situação enunciativa. No entanto, é de

¹² Apesar de termos filmado dois encontros bem no início da experiência de campo, sendo um deles o do dia 18 de setembro de 2006, cujo trecho está anexado, as filmagens só tornaram-se regulares após mais de seis

se considerar o fato de que, no caso do Beleza, há pouca razão para se conceber uma situação primitiva, em que ele estivesse entre iguais, num ambiente pretensamente puro. Através de suas narrativas fica evidente seu trânsito por diferentes esferas sociais. Ele demonstra estar acostumado com uma grande diversidade de interlocutores, variando desde seus vizinhos e companheiros de ação, até membros da universidade, do judiciário, do executivo, governador, secretários, prefeito, tendo ele mesmo já ocupado um cargo de direção no poder público (regional da FASC – Fundação de Assistência Social e Cidadania, órgão ligado à Prefeitura).

Outra razão para descartar a influência da câmera é o fato de ele já ter experiência com a expressão em diferentes meios de comunicação, como a rádio comunitária¹³, tendo inclusive ministrado oficinas para crianças na comunidade¹⁴.

Assim, ele nos relata experiências como o Programa Jacaré Papudo (produzido pela TV Gato e realizado por crianças), a TV de Brinquedo (oficina organizada pela TV Gato, com uma filmadora e uma televisão, para incentivar as crianças a aprender a manter uma postura, se apresentar, saber se expressar) e a Rádio Raul Bota-Pilha.

BELEZA: as crianças tinham a tal de/não sei se tu [Jandira] te lembra, tinha aquela tal de Rádio Raul Bota-Pilha [referência à Escola Raul Pila], que as crianças tinham um microfone, compramos cem metros de fio de microfone pras crianças saírem e entrevistar todo mundo, pra eles aprenderem, sabe, pra saber falar, era sempre i-i, ô-ô, não, péra um pouquinho tchê, eu não vou querer minha filha com dez, doze anos de idade: i-i, ô-ô, não mesmo, vai aprender a dizer o nome, o que que tu tá fazendo aqui. Então, a primeira coisa que tinha, pegava as criançinhas lá de jardim, da primeira série, eles aprendiam até a segurar o microfone, não podia ficar lambendo, nem cuspiendo em cima de microfone, tinha que dar uma certa distância. E eles aprendiam a dizer o nome, onde é/como era o nome do pai, isso é uma coisa de identidade do indivíduo, a pessoa tem que se valorizar, entende. Aí, eles ficavam admirados, porque as crianças não abriam a boca pra nada e, a partir daquele momento, começavam a falar. Por quê? Porque a gente...¹⁵

ANA: isso era uma rádio?

BELEZA: é, era uma rádio dentro da escola. (Registro Audiovisual, 23 de agosto de 2007, 31')

meses.

¹³ A Rádio Comunitária (2000-2004, com dois fechamentos pela ANATEL, o segundo definitivo) foi um importante centro agregador da comunidade: exemplo disso é o fato de o Beleza ter conhecido, neste ambiente, o Alex e o Maragato, as pessoas mais próximas a ele atualmente.

¹⁴ Este envolvimento com os meios de comunicação se deu em âmbitos diversos, mas, mais recentemente, ele acontece através do trabalho com o Maragato e o Alex, companheiros de TV Gato, uma organização de abrangência internacional que atua por núcleos regionais e luta pela democratização da comunicação.

¹⁵ Note-se, desde já, o tom épico e hiperbólico construindo este herói que consegue dar a solução para o problema.

BELEZA: o que essa proposta do Maragato [TV de Brinquedo] traz é bem isso assim ó, é fazer com/vocês imaginem na cabeça da criançada isso, imagina isso na cabeça de um adolescente, falando sobre sexualidade, né, ou na cabeça dum pai, duma mãe, pra educar melhor um filho, pra ter mais responsabilidade/ele vai se sentir, no mínimo, questionado e mais valorizado... e tá se enxergando ali: pô, mas eu sou feio mesmo, né, barbaridade, né, e é uma coisa que a pessoa vai se reconhecer a própria imagem, entende, porque nós não vemos a nossa imagem...

FELIPE: nem escuta a voz, né.

BELEZA: nem escuta a voz, é. Essa coisa de tu te enxergar no espelho, por exemplo, é um exercício que ninguém faz, mas é uma coisa boa, que tu corrige um monte de defeitos, né, porque tu tá te enxergando, e não é propiciado isso pras pessoas, principalmente pra quem é pobre. (Registro Audiovisual, 11 de setembro de 2008, 13')

BELEZA: o Jacaré Papudo era voltado pras crianças, né, uma forma de a gente despertar neles, pra eles começarem a participar disso, ver a importância de saber ler, né, de respeitar, que na hora ali que tu tá falando não pode tá falando, né, tudo o que tu falar vai sair no microfone, né, então é uma coisa educativa pra eles, né. (Registro Audiovisual, 29 de abril de 2008, 29')

Afirmo que a atenção do Beleza não é desviada pela câmera também pelo fato de que ele segue a mesma estratégia de envolver a platéia presente na cena enunciativa, por meio da função fática mais explícita de chamar pelo nome, usar a pessoa para dar um exemplo, inseri-la na história.

BELEZA: tu [Alex] te lembra do nosso amigo S.?

ALEX: ã-hã.

BELEZA: o S. era chamado o cachorro louco aqui na Restinga, porque era um cara que enlouquecia todo mundo. [...] Agora ele é pai, ele é um cara que/bom, continua lá com os problemas dele, os defeitos dele, mas é ele, né, fazer o que, né. A, como é teu nome que eu esqueci...

LÍVIA: Lívia.

BELEZA: a Lívia teve uma grande experiência com ele, né: a feira tá aí, ó, vocês querem/[risada geral; em programa de extensão da universidade, S. largou-a no meio da feira de sábado, ao invés de ciceroneá-la]. Aí eu fui obrigado a conversar com ela e depois tive que retomar isso com ele: não, porque não sei o que. Não quero que tu faça nada, cara. Agora, quando eu for na tua casa e tu me tratar desse jeito, tu pode saber... (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 1h06')

BELEZA: não, péra um pouquinho, eu [professora] não posso só abrir meu caderno

aqui, eu tenho que/com esses loucos aí eu tenho que ir mais além, eu tenho que começar a pensar um pouco mais. A exigência vai fazer com que as coisas melhorem, né, porque, não sei, a Alessandra é professora, a Ana também, a Cristina também é... não?... mas, assim, na sala de aula, se tu não é estimulado, daqui a pouco tu vai te definhando, tu vai te abaixando, daqui a pouco tu já nem tá falando mais. Por quê? Porque tu não recebe nada de devolução, né ô Ana, se tu tá na frente de uma turma lá e tu começa a perguntar, falar, e ninguém te responde nada, daqui a pouco tu não pergunta mais. Fica todo mundo te olhando, assim, tu perguntando e, tá, ninguém te diz nada. Que que tu vai fazer? Ou tu sai correndo, né, ou tu vai parar de falar, né. (Registro Audiovisual, 07 de agosto de 2008, 58')

2.1 A Restinga

A seguir, insiro uma descrição sobre a formação da Restinga feita pelo próprio Beleza, em parceria com o Alex¹⁶.

"A Restinga é o maior bairro de periferia de Porto Alegre. Surgiu na década de 60, com o programa 'Remover para Promover', da ditadura militar, que transferiria pequenas vilas das áreas centrais da capital gaúcha para uma área distante 30 quilômetros do centro da cidade. Toda sua formação foi marcada pela falta de acesso de seus habitantes aos direitos básicos. Quarenta anos depois, muitas das restrições continuam: problemas de saúde, saneamento, energia, regularização fundiária, emprego, moradia.

"Quando começou a Restinga Velha, as famílias foram trazidas para cá, na 'marra', pois as autoridades e empresários da construção da época armavam a saída das famílias com incêndios duvidosos, além de outras situações. Famílias inteiras que moravam nas imediações do atual Ginásio Tesourinha, que para dar lugar à Avenida Érico Veríssimo, foram ludibriadas e trazidas para Restinga de qualquer jeito (Essas famílias moravam na Vila Ilhota, mas também foram deslocadas pessoas advindas de outras vilas da cidade como a Vila Dique, próxima à ponte do Rio Guaíba, Vila Cacacá, próxima ao Estaleiro Só, bem como das Vilas Santa Luzia e Vila dos Marítimos, na beira da avenida Oscar Pereira). Foram largadas no meio dos matos da amaricás, sem água, energia, escola, transporte.

"Só havia um ônibus pela manhã e outro ao anoitecer, trazido pela prefeitura. A cada

¹⁶ Este texto foi elaborado para uma publicação organizada pelo Instituto de Psicologia da UFRGS, como conclusão de projeto realizado na Restinga, em que alguns moradores ministravam oficinas para a própria comunidade. Cito a partir de uma versão preliminar a que tivemos acesso antes da publicação ser concluída. Aliás, esta é uma característica marcante do Beleza: conservar todo o material possível em arquivo, para que

viagem acontecia de tudo, as pessoas traziam restos de comida, animais vivos, ranchos de mantimentos de primeira necessidade [...]. O transporte fora destes horários era feito de bicicleta, carroça ou a pé. Os ônibus circulavam superlotados, onde quase sempre os usuários andavam pendurados nas portas de entrada e saída [...]. Somente algumas pessoas conseguiam pagar, pois a grande maioria não tinha dinheiro e os que não tinham como pagar eram forçados a passar por baixo ou pular a roleta ('mergulhava na roleta' – expressão da época) [...].

"A cada dia chegava uma leva de novos moradores vinda de algum lugar da cidade, despejados pela prefeitura, então o povo recém-chegado a estas terras passou a se organizar para ter escolas, reuniam-se e faziam abaixo-assinados para suas reivindicações às autoridades [...].

"No início da Restinga, parte do bairro conhecido hoje como Restinga Velha, era possível encontrar uma figueira no centro da rua, desde esse ponto em direção ao Morro São Pedro havia um grande lago que nascia nas vertentes de água natural onde os moradores tomavam banho no verão. Hoje foi aterrado e desviado o curso do arroio original que deu origem ao nome Restinga.

"A Restinga Nova surgiu em 1970 com a 1ª Unidade e assim sucessivamente foram surgindo as outras unidades habitacionais, sempre em ano eleitoral eram inauguradas e realizada a entrega das chaves das moradias aos contemplados. Quem em sua maioria ganhava as chaves da nova moradia através de um político influente e o povo apelidou esta maracutaia: 'ganhou a chave da casa por debaixo dos panos'.

"Os telefones públicos, 'orelhões', só chegaram quase ao final da década de 80. Até então, dependíamos de tudo do centro da cidade, pois na vila não possuíamos supermercado, telefone que desse conta da demanda – só possuíamos um telefone a pilha enorme na antiga sede da Delegacia de Polícia. Aliás, o telefone, quando se precisava, era uma aberração usar o telefone da delegacia, pois os funcionários faziam pouco caso dos moradores, faziam piadas com as mulheres que imploravam para usá-los em caso de extrema necessidade. Assim era a vida destes sofridos moradores que para cá vieram nas décadas de 60, 70 e 80. Resumidamente o que foi escrito reproduz parte da história de muitos anônimos que ajudaram a construir o que hoje temos de algumas melhorias na qualidade de vida de um povo sempre

excluído."

Preferi partir desta apresentação do bairro pelo próprio Beleza, pois é mais uma maneira de apresentá-lo. É interessante notar que ele só foi morar na Restinga no "dia 4 ou 6 de outubro de 1976" (Diário de Campo, 11 de outubro de 2007). Ou seja, grande parte dos fatos que narra provém de um conhecimento que processou a partir da escuta das pessoas que vieram nas diferentes situações e épocas antes dele.

Segundo Benjamin (1985), recorrer ao acervo de experiências de vida relatadas por outros, ou mesmo as suas próprias, é uma característica do narrador. Ao narrar, ele as transforma em produto sólido e único, tornando-as também experiências daqueles que estão ouvindo, o que afirma o papel constitutivo do discurso na vida social. Beleza operacionaliza, dessa forma, seu desejo de comunicar e transmitir seus conhecimentos.

Há de haver alguns contraditórios a esta visão particular sobre a Restinga. No entanto, esta é a característica do tom hiperbólico, superlativo e categórico de sua fala, muitas vezes tendendo aos absolutos em sua ânsia por denunciar, como no exemplo a seguir, acerca dos psicólogos:

BELEZA: eu digo: ah, vocês psicólogos, tudo é doido [...]. Eu digo assim: olha, não conheço **nenhum** psicólogo/posso até tá enganado, posso tá cometendo injustiça, mas eu não conheço quase ninguém psicólogo que **nunca** teve um problema, né, que quer superar em função do curso que tá fazendo. Eu nunca vi **ninguém** ali disposto, tá ali disponível, né, tá porque ele quer aprender, porque ele quer apostar naquela profissão, sabe, ele quer traduzir aquilo em conhecimento, ajudar a resolver a vida das pessoas, não. (Registro Audiovisual, 23 de agosto de 2007, 1')

Por outro lado, e concomitantemente, há uma clara opção pela negociação e concertação que se instauram na etapa do relato em que se busca a resolução para o problema denunciado, como tratarei mais detalhadamente na seção *Estrutura*.

Quanto à Restinga, posso acrescentar que mantém uma constituição bastante heterogênea. Lembro aqui o alerta de Hall (2003), da necessidade de resistir à tendência de essencializar a "comunidade". Ela é formada por grupos provenientes das mais diversas localidades, de dentro e de fora de Porto Alegre, que vieram em diferentes condições:

arrastados pelo poder público, arrastados pela insustentabilidade do campo, pela miséria na cidade, pela relação clientelista, pela conquista da casa própria etc. Além disso, há a atuação de diferentes grupos no cotidiano, e diferentes tratamentos por parte do Estado.

Lembro também das diferenças existentes entre as Restingas dos diferentes momentos históricos, que aparecem no discurso do Beleza, no qual irão se amalgamar em uma Restinga de um tempo mítico, de uma utopia que se projeta a partir de um passado, narrado por ele como sendo tomado de revoltas e protestos coletivos, de onde se podem tirar exemplos de soluções para os problemas enfrentados atualmente.

Ao lado destas heterogeneidades, há fatores que são comuns, que perpassam todos, pois, como defende o Beleza, a responsabilidade é de todo mundo. São eles: violência, saúde, opções de lazer, acesso à moradia, transporte, educação, entre outros; as dificuldades comuns aos bairros periféricos latinoamericanos. Mesmo que ele fale a partir de uma posição privilegiada, quando se olha para dentro da comunidade, pois vive em uma casa própria, numa parte urbanizada e central do bairro, em contraste com a população que vive em invasões na área periférica. Tratarei mais sobre a posição do Beleza adiante.

2.2 Beleza

O Beleza nasceu em Santo Antônio da Patrulha, no dia 18 de outubro de 1950. Em meio às suas narrativas, podemos captar alguns dados sobre sua relação com o desenvolvimento da expressividade e sua constituição como narrador. São diferentes episódios, que vão sendo citados esporadicamente por ele e que reúno a seguir:

1. Quando tinha 9 anos, em Santo Antônio da Patrulha, sua cidade natal, ele recebia as pessoas que desejavam se comunicar com alguém através do rádio e escrevia as mensagens, as quais seriam posteriormente lidas pelo locutor na Rádio Sulina. "As pessoas iam à rádio, porque não sabiam escrever, mas sabiam falar. Era uma poesia aquilo, porque tinha sentimento, colocavam sentimento (Diário de Campo, 06 de maio de 2008)". Assim, passou a se interessar pelo rádio. Em outra ocasião, esta história foi contada com outro enfoque: quando tinha entre 8 e 9 anos, estava esperando sua avó, em Santo Antônio da Patrulha, chegou um homem simples e pediu para que o Beleza lesse um recado para um parente em Barrocadas. Eles foram até a rádio e o Beleza leu a quadrinha que começava com 'Minha irmã

Valentina, aqui quem manda pra ti saudades...' (Diário de Campo, 23 de agosto de 2007).

2. Ele afirma que até os 12 anos era gago. Foi no teatro que ele aprendeu que a fala passa pela respiração. Lá aprendeu a usar a expressão, a usar o corpo para falar (Diário de Campo, 06 de maio de 2008).

3. Quando tinha por volta de 15 anos teve um professor de matemática, que levava o Beleza e alguns colegas para cidades próximas no interior do Estado, em sua DKW. Lá, eles projetavam o filme 'Assalto ao Trem Pagador', em duas sessões aos sábados. Na troca do rolo, ao invés de se fazer um intervalo, o Beleza e seus colegas iam para a frente da platéia e ficavam enrolando. Com o dinheiro arrecadado, organizavam uma viagem de fim de ano (Diário de Campo, 10 de junho de 2008). Em outra oportunidade, este fato também foi contado com outro enfoque: no tempo em que não havia televisão, um professor seu, cujos pais eram donos do Cine Labor de Osório, levava o cinema rodante para o interior e projetava nas paróquias (Diário de Campo, 17 de julho de 2007).

4. A tia do Beleza era professora de Normal. Foi através dela que seu avô começou a ler e acabou por incentivá-lo (Diário de Campo, 17 de junho de 2008). O avô também adorava contar histórias (Diário de Campo, 11 de outubro de 2007).

5. Beleza afirma que gostava das aulas de desenho e canto, porque havia nelas convivência, interesse e envolvimento [esta caracterização é própria de como ele pensa que devem ser suas intervenções na comunidade] (Diário de Campo, 07 de agosto de 2008).

6. Beleza fazia serenata com eletrola movida à pilha na época de sua juventude (Diário de Campo, 13 de novembro de 2008).

7. A avó ensinava: "tem que escutar as pessoas" (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006). Ela lia em voz alta para os netos perto do fogão à lenha (Diário de Campo, 23 de agosto de 2007).

BELEZA: Eu, por exemplo, estudei muita coisa de leitura, essas coisas, por minha vontade, por causa da minha avó, minha avó era daquelas, nós era criança, nós ficávamos à beira do fogão, ela puxava um livro lá e começava a ler. Por quê? Ela tava lendo, primeiro porque a gente era criança, né, mas o que ela tava fazendo? Depois, mais adiante, os que tavam maiorzinhos, já tavam lá adiante, ela abria o livro lá, praqueles lerem pros outros. Minha avó fazia isso, e eu me sentia/de uma certa forma me incentivava a descobrir as coisas, né. (Registro Audiovisual, 23 de agosto de 2007, 1h02')

8. Beleza era tímido e só passou a se expor por influência da avó e da escola, na qual era obrigado a fazer uma apresentação sobre algum assunto diante da classe (Diário de Campo, 09 de novembro de 2007).

Após a infância entre Santo Antônio da Patrulha e Osório, Beleza veio para Porto Alegre e morou em diferentes regiões da cidade – como a zona norte, próximo à Avenida Assis Brasil e a zona leste, entre o bairro Bom Jesus e o Mato Sampaio – antes de ir para a Restinga, na zona sul.

ALESSANDRA: O senhor mudou por causa do trabalho?

BELEZA: Mudei porque não queria mais pagar aluguel.

LEONOR: Mudamos por causa da necessidade...

BELEZA: da necessidade, né... o único lugar que tinha casa onde eu podia comprar pra gente era aqui. Não tinha, na época não tinha projeto de habitação que permitisse, por exemplo, que... não é o caso hoje, hoje se tu quiser comprar um apartamento tu pode, tu tendo renda, tu tendo como pagar...

ALESSANDRA: Sim, passa a vida pagando, mas pelo menos...

BELEZA: sim, paga uma coisa tua, né, e tu pode pagar muito menos porque depende do valor, tu pode pagar até 30 anos [...] quer dizer, tem essas opor/porque usou o fundo de garantia. Na minha época não tinha isso, na minha época extinguiram o tal de BNH, no fundo ninguém financiava nada, aí a prefeitura aqui/aí apareceu: olha José, tem na Restinga. É pra lá que nós vamos. Nós dois tontos, recém-casados, nós tínhamos o que...

LEONOR: nós tínhamos o mano já...

BELEZA: não, não, quando nós nos inscrevemos nós não tínhamos o mano, tu tava desse tamanho assim, nós não tínhamos o mano. Aí, quando começou o programa vamos pra cá, vamos nos inscrever, aí fomos, viemos pra cá. Aí nesse ínterim, não ficou fá/porque o negócio era tudo com político, pra ganhar tinha que ter o 'a ver' do político, não sei o que... aí nós nos juntamos, na época eu trabalhava no Estaleiro Só, nos juntamos tudo, eu e a peãozada toda lá, não, é o seguinte, ah, tu também tem, então vamos fazer o seguinte, todo o dia ao meio-dia nós botávamos uma mezinha lá: não sei o que, habitação popular, quem tem inscrição, favor procurar isso, isso, não sei o que, pra se cadastrar. Nós fizemos o cadastro de 400 famílias, assim, em dois toques, só quem já tinha, não deu nem inscrição nova, quem já tinha, aí o cara levava o cartãozinho lá, nós anotávamos lá e fizemos a lista. E aí começamos a nos organizar, a gente ia pra dentro do refeitório, pedia licença pra empresa, aí fomos conversar com a assistente social da empresa, fomos lá colocar o nosso problema, colocamos lá os nossos documentos pra ela, dizendo o que que nós já tínhamos feito, o que que nós tínhamos, quais eram os interesses, aquela coisa toda. Aí chamamos o diretor da empresa, ela disse: não, vamos conversar com o dono da empresa. Então vamos, vamos chamar o dono da empresa. Chamamos o dono da empresa e largamos no ouvido dele a história: olha aqui ó, nós tamos assim, assim, assim, qualquer hora vamos começar a matar gente, porque não tem mais o que comer em

casa, não sei o que, nós não temos onde morar, porque não sei o que, aí eu dizia: olha, eu recém sou casado, não sei o que, vim lá de Osório e aí eu faço o que agora, né... Aí, não, não, então tá, então vamos resolver. Aí chamaram o diretor do DEMHAB, que era o tal de Reinaldo Pujol¹⁷. [manifestação da platéia, por já ter ouvido algumas histórias sobre o tal político; Beleza se levanta pra dramatizar a figura do Pujol] Aí vem um velho lá, e não é mentira...

ALEX: com cabelo, né...

BELEZA: é, mas e vocês... com cabelo, na época ele tinha cabelo...

LEONOR: quando vocês passarem esse filme aí, esse daí não é um macaco, é o Beleza imitando um macaco...

BELEZA: ele tinha cabelo e penteava o cabelo assim ó: ele botava, ele se arqueava todo e fazia assim ó [risada geral]. Bom, a maior diversão nossa era essa [volta a se sentar].

ALESSANDRA: chamavam ele só pra ver, né...

BELEZA: só pra ver isso.

ALEX: agora ele ficou [...] então, toda hora ele tá assim [penteia o ar].

ANA: não tem mais cabelo...

BELEZA: não, agora ele tá assim, um tobogã inteiro [risada geral], pista pra mosquito descer mesmo. Mas daí ele foi lá [...] porque ele achou assim: é um bando de peão, um bando de vagabundo, um bando de idiota aí. Aí, sabe como é que é, peão era assim, né, a gente organizava o negócio, aí sentava uns dois, três pra organizar a tal de reunião: o negócio hoje vai ser assim, nós vamos tratar disso, disso, contamos aqui com o seu fulano de tal, ele veio nos esclarecer alguma coisa, as inscrições tão abertas, é tanto tempo pra [...] isso, daqui a tanto tempo nós temos que trabalhar. Então tá, tão abertas as inscrições [ergue os braços] opa, levantava o braço, opa, não sei o que. Não, vamos dar a palavra pro seu fulano, que ele é convidado, ele tem que falar. A grande pergunta é essa: Qual é as possibilidades que nós temos hoje, como trabalhadores dessa empresa, de nós podermos ser contemplados, né, com habitação lá na Restinga, porque assim, nós temos aqui uma relação de inscritos, tá aqui os nossos protocolos tudo, nós vamos deixar uma cópia com o senhor, pro senhor ter ciência disso e é isso que o senhor, que nós estamos convidando o senhor pra nos responder isso hoje. Tá aqui o presidente da empresa, a assistente social fulana de tal tá aqui, o fulano aqui é nosso colega, tá representando os trabalhadores que tão aqui assistindo e nós queremos saber isso. E aí tem tal, tal, tem fulano inscrito, depois do senhor tem fulano e fulano que tão inscritos. O senhor tem três minutos pra falar [reação geral]. Era bem assim.

ALESSANDRA: nossa, era bem mais organizado que no Senado...

BELEZA: com certeza, não tinha conversa. Ele falava lá: olha, o senhor tem um minuto pra terminar a sua fala. Era assim. Nós... era o que? quarenta minutos de intervalo, ia ficar dando lorota pra um velho careca daqueles, não mesmo/na época ele tinha cabelo, né. Ele falava lá os três minutos, daqui a pouco o peão levantava: pois é seu, eu pra bem da verdade nem moro aqui em Porto Alegre, eu moro lá em Sapucaia, mas eu preciso vir morar aqui, porque o meu filho estuda aqui, a minha mulher trabalha aqui e não tem porque eu tá morando lá, né, então, por isso que eu

¹⁷ Político que até hoje se elege vereador, com forte base na Restinga, pelo Democratas, tendo antes passado por UDN, Arena e PDS. Fontes:
<http://www.al.rs.gov.br/dep/site/conteudo.asp?txtIdItem=20&txtIdDep=125&txtIdSite=115> e
<http://www.camarapoa.rs.gov.br/frames/veread/frame2.htm>, acessados em: 29/03/2009.

tô inscrito há muito tempo, há não sei quanto tempo, mas tem um sem-vergonha dum deputado, ele que me disse/era bem assim, peão não tem conversa, chega e diz na lata; então já fizeram isso e isso e eu também não tô aqui pra perder meu tempo, quero saber/nossa intenção é saber do senhor realmente se nós temos essas possibilidades ou não; se nós não tivermos, eu vou pra casa, eu vou cuidar do meu trabalho e vou procurar uma outra alternativa pra mim. Tá bom, obrigado, obrigado. Fulano, e ele falava ali. Terminava de falar. Não sei o que, daí vinha um dar opinião. Não, só um pouquinho, nós organizamos no começo aqui, que a fala aqui era até tal hora, lá o presidente, né, aí vinha a assistente, aí não sei o que. A senhora quer falar... [cortado]

LEONOR: ô Ana, não quer um café novinho?

BELEZA: aí deixava ela falar, né, porque ela tava ajudando a organizar, e tal... aí chegava [...] qual é, o que que nós vamos encaminhar hoje? Na/vamos aguardar, ele vai responder, então com a assistente social aí, o que que existe possibilidade ou não. Aí nós vamos avaliar se, o que que devemos fazer. Aí nós vamos nos reunir aqui e vamos avaliar. E assim fazia [...] Um dia teve lá, eles foram entregar, aí depois eles deram OK, aí disse que tinha possibilidade, né, mas aí não tinha pros 400, evidente, né, não tinha, aí não tinha como. Mas daí nós [cortado]

ANA: aí como é que vocês decidiram?

LEONOR: acho que era por causa da renda...

BELEZA: é, não era por causa da renda, mas era por causa do problema que tinha, o cara tinha tido imóvel, aquele negócio todo. Aí nós criamos o tal de critério. Regra geral da habitação: o cara não podia ter tido imóvel financiado.

ANA: mas isso vale até hoje, né, tu só consegue financiamento uma vez.

BELEZA: é, um só é, a não ser que seja em outro estado. Então pegamos as regras, assim, gerais deles, né, e aí depois nós fizemos as nossas: prioridade é o cara que tem filho que estuda, tem tantos não sei o que, se o cara tem tantos filhos, se a mulher é que é a que cuida da casa; aí fomos fazendo um monte de coisas.

ANA: mas vocês que discutiam os critérios?

BELEZA: nós é que fizemos isso. Aí, tá, chegamos lá na hora, chamamos a assistente social, chamamos lá a macacada toda pra olhar, e nós selecionamos: olha, fulano tá descartado porque ele, né, ele já teve imóvel, ele já fez não sei o que, então não pode, o sistema financeiro de habitação não permite, então tu tá fora amigo, desculpe, nós vamos brigar junto aí, pra ver uma outra alternativa pra ti, agora, nesse, não dá pra ti. E fomos indo, sobrou cento e poucos, né. Dos cento e poucos, noventa e poucos ficaram, porque teve alguns que não quiseram, disseram que era muito longe, que era um fim de mundo, não quiseram, né. Mas daí, quando eles foram a tal de, do papel pra nós assinar, pra poder assinar lá e receber a tal de [...]. A Restinga foi entregue em ano eleitoral, nunca foi em outra época, a não ser quando tinha eleição. Mas daí eles tomaram o bonde errado de novo, porque assim, peão não é trouxa, né, disseram: não, mas por que que o senhor tá vindo aqui agora exatamente, por que o senhor não fez isso antes? Aí ele disse assim/porque uns já tinham, aqueles que já tavam inscritos há mais tempo pegaram e disseram assim: não, mas eu me inscrevi em tal ano e o senhor tava lá e o senhor não fez nada. Lá na lata dele, né. Aí eu sei que acabaram, esse pessoal foi selecionado, né, e aí na hora de entregar vêm os tais de discursos, aí o presidente da empresa quis dar discurso, aí veio ele [Pujol] querer dar discurso, mais não sei quem querer dar discurso e nós...

ALESSANDRA: aí todo mundo tava ajudando, né...

BELEZA: claro, todo mundo tava ajudando. Mas nós lá fomos reclamar: é três minutos, o senhor é quem? Ah, eu sou [...]. Ah, o senhor é, aí os peão: não, o senhor

aí que é cupincha não sei o que, né, bem assim, o senhor que é cupincha, que veio de arrasto com outro aí ó, não me interessa, diz ele, eu só quero saber se o valor que tá não sei o que/tinha dúvida no negócio de valores, né, porque a gente ganhava na época era, muitas vezes tinha da renda, tinha que ter renda não sei se de três ou quatro salários parece, pra poder ter direito, e assim era, né. Mas no fim, eu sei que acabou tudo acertando. (Registro Audiovisual, 11 de outubro de 2007, 51' - 1h1')

Transcrevi este longo trecho para tentar matizar os termos em que o Beleza foi para a Restinga, ao invés de simplesmente dizer que foi em busca da casa própria. Há muitos trâmites no caminho até a conquista da casa, o que também é característica marcante das narrativas do Beleza. Estas formas de "contaminação" entre os fatos da vida e as estruturas da narrativa e do narrar.

Esta casa que conseguiu adquirir através do processo narrado ficava na 3ª Unidade. Mais tarde, vendeu-a e mudou-se para outra casa na 2ª Unidade, onde vive atualmente. Esta residência também é própria, localiza-se em região central do bairro e tem um jardim. O Beleza tem geladeira, fogão, microondas e computador [atualmente sem conexão à internet]. Não possui plano de saúde, realizando suas consultas médicas pelo SUS.

Além destes dados sócio-econômicos, ressalto também alguns dados da trajetória do Beleza, que remonto a partir das narrativas, nas quais vão aparecendo aleatoriamente, como casos-exemplares para o que está sendo discutido. Convivência, interlocução, experiência, conteúdo de narrativa, estrutura de narrar, tudo isso tem uma ligação com esta trajetória, entre o trabalho e o envolvimento comunitário:

- Estaleiro Só – onde era trabalhador técnico na construção de embarcações. Lá se consolidou sua ida para a Restinga, como já foi elucidado;
- SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial) – onde foi professor em diversas escolas da rede, tendo viajado por cidades do estado do Rio Grande do Sul;
- Conselho Tutelar de Porto Alegre – foi conselheiro eleito por duas gestões na região da Restinga;
- FASC (Fundação de Assistência Social e Cidadania) – gerente regional da FASC na Restinga (cargo comissionado), órgão ligado à administração municipal;
- Rádio Comunitária da Restinga – integrante ativo, manteve programas semanais, enquanto a rádio funcionou;

- Amigos do Ateliê – coletivo criado por freqüentadores da filial na Restinga do Ateliê Livre de Porto Alegre, mantido pelo governo municipal;
- Escolas dos filhos – sempre esteve envolvido nas discussões mantidas dentro das escolas freqüentadas pelos filhos, entre os pais e entre estes e os professores, acerca das atividades escolares. Um exemplo disso é a criação da Rádio Raul Bota–Pilha, já citada;
- Grupo de Casais da paróquia – com um posicionamento crítico em relação à igreja católica, Beleza tinha nesse grupo uma forma de conviver com as pessoas e desenvolver ações com os jovens.

BELEZA: Na época do grupo de jovens, por exemplo, que a gente tinha um bandão, eram 180 meninos e meninas que a gente tinha, de 16 anos pra cima. E ela [Jandira] era dirigente, ela e o marido, o ex-marido, era dirigente...

ANA: do que?

BELEZA: do grupo de casais na paróquia, como é que é, o SC, né, os dirigentes são cinco casais, que cuidam disso. Aí, nós, eu e mais outros malucos aí, nós távamos juntando as pessoas que tavam dispostas a trabalhar com essa gurizada, justamente pra prevenir isso [drogas, gravidez?]. Aí tinha/não, vamos fazer o seguinte: tu quer participar, tem curso de formação, aí, vamos tratando isso pra tu entender como é que é e as críticas que tu tem. Porque, olha, isso aí, em primeiro lugar assim, ó, eu sou um cara extremamente crítico a essa coisa dos padres aí, porque, primeiro lugar: eles não vão muito a fundo no negócio; segundo lugar: a coisa é muito superficial. E, se nós que somos os leigos, né, não somos formados em nada, não dermos o recado diferente, aí não vai ficar assim, né. (Registro Audiovisual, 04 de outubro de 2007, 21')

A partir deste dimensionamento social do Beleza, desejo refletir sobre as posições que ele pode ocupar. Afinal, comunidades cosmopolitas, como a Restinga, estão marcadas por processos de negociação permanente dos traços identitários, formas de negociar as diferenças (HALL, 2003). Se, por um lado, podemos pensar na escuta da voz do Beleza como uma forma de concretização e visibilidade de uma população de vozes abafadas, também é preciso, por outro lado, matizar as relações de poder existentes em torno dele, das vozes que ele também cala. Realizo isto invocando alguns tensionamentos acerca da questão do popular.

Para Paul Zumthor (1997, p. 65), cultura é um conjunto – complexo e heterogêneo, ligado a uma civilização material – de

representações, comportamentos e discursos comuns a um grupo humano, em um dado tempo e espaço. Do ponto de vista do uso, uma cultura surge como a faculdade, entre todos os membros do grupo, de produzir signos, de identificá-los e interpretá-los da mesma maneira; ela constitui, assim, o fator de unificação das atividades sociais e individuais, o lugar possível para que os interessados tomem as rédeas de seu destino coletivo.

Acerca do popular, Zumthor comenta que, mais que uma qualidade, esta palavra indica um ponto de vista, o qual é particularmente confuso no mundo atual. Ele fala, também, de uma bipolaridade que engendra tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas.

Stuart Hall (2003) pensa o popular a partir das tensões e oposições, dinâmicas e mutáveis, entre aquilo que pertence ao domínio central da cultura dominante e à cultura da periferia; a partir das relações – que sustentam a distinção e a diferença – de tensão contínua de relacionamento, influência e antagonismo entre cultura popular e dominante. Acima de tudo, para o autor, a definição de popular se dá como processo dinâmico, onde pode haver incorporação, apropriação, distorção, resistência, negociação, recuperação. Isto significa que não existe uma cultura popular íntegra, autêntica, autônoma, pura e monolítica. Há sim uma negociação dinâmica e ininterrupta com o mundo, uma inserção cultural.

Podemos aqui também aludir a algumas considerações de Peter Burke (1989). Ele afirma que cultura é um sistema com limites muito indefinidos e alude ao termo hábitos culturais populares. A questão se centra em que os objetos culturais são apropriados pelos diferentes segmentos sociais e usados de acordo com seus interesses, proporcionando clivagens entre as culturas popular e dominante e abolindo a idéia de homogeneidade.

Para Roger Chartier (2003, p. 147), uma atitude equilibrada frente à questão do popular é considerar "como se estabelecem as relações complexas entre as formas impostas, mais ou menos restritivas e imperativas, e as identidades afirmadas". É central a consideração da pluralidade de formas de apropriação, recepção e manipulação dos produtos que circulam por toda a sociedade; os modos de empregar os objetos e normas impostos por uma ordem dominante, dos quais podem sobrevir reformulações e desvios. Chartier também explica a questão nos termos de uma tensão, "que articula as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades com as restrições, as normas, as convenções que limitam [...] o que lhes é possível pensar, enunciar, fazer (p. 166)".

Para Vich e Zavala (2004, p. 78, tradução minha), a localização de uma fonte da

tradição oral importa menos que "o ato de apropriação pelo sujeito que narra o relato, sua identidade, suas características particulares e a necessidade de voltar a contar, neste lugar e momento específico da história".

No caso particular do Beleza, o popular aparece, inicialmente, como caracterização do que está apartado da institucionalidade da cidade: a Restinga está localizada a cerca de 30km da região central de Porto Alegre, tem muitas deficiências de serviços públicos e foi projetada para receber as populações marginalizadas do centro. O popular também se encontra no que está excluído e emudecido: a rádio comunitária foi fechada por agentes da ANATEL, instituição pública que impõe as normas. Assim, ficam impedidos de difundir seus conhecimentos e sua cultura, da mesma forma que nas tentativas de realizar oficinas de comunicação nas escolas do bairro em que acabam barrados, como já mencionado anteriormente.

No entanto, este silenciamento sofrido por Beleza e seus companheiros, com o fechamento da rádio comunitária por imposição das normas, está em tensão equivalente com suas capacidades inventivas, que lhes permite burlar as restrições. Eles possuem constituição e saberes heterogêneos e exploram táticas para desenvolver formas próprias de dominar as ferramentas utilizadas pelas culturas hegemônicas. A Rádio Raul Bota-Pilha e a TV de Brinquedo são exemplos destas formas de apropriação. Além disso, a TV Gato, especialmente através do Maragato, mantém diversos sítios virtuais na Internet, entre eles, a Rádio Recreio¹⁸, concebida como uma rádio de estrutura não-linear. Depositam em um sítio virtual variadas músicas e vídeos e propõem que o internauta faça sua programação, ou seja, envolvem o receptor, colocam-no em uma posição ainda mais ativa, explicitam sua parcela de produção.

MARAGATO: que que acontece: você tem quinze máquinas à disposição [na escola], 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

¹⁸ Cf. <http://radiorecreio.musicblog.com.br/>.

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')

Ao mesmo tempo, Beleza também exerce práticas de hegemonia e poder. Os membros da comunidade que reúne são escolhidos por ele mesmo, ou seja, não é uma reunião aberta, até porque geralmente ocorre em sua própria casa, em foro privado. Dessa forma, censura muitos discursos, silencia as pessoas que não convida para os encontros, criando inclusive discursos negativos sobre algumas, expondo os defeitos que vê nelas e suas razões para não convidá-las.

Uma destas pessoas é S., já mencionado anteriormente no trecho acerca da função fática, quando abandonou a Lívia na feira, ao invés de acompanhá-la. Sua desqualificação retorna em outros momentos, como se vê a seguir:

BELEZA: [...] tinha o café com bobagem.

ANA: como é que era o nome?

ALEX: café com cidadania.

BELEZA: café com cidadania. Mas assim, a crítica não é porque o cara... no entender da gente assim/pô, falta um/a gente é criativo, né, vamos botar um nomezinho mais a ver com a comunicação, né, que vá/ que chame/ café com cidadania, mas o que que é isso rapaz? Aí os caras apelidaram de café com bobagem...

ALEX: o pessoal não perdoava, né.

BELEZA: mas mesmo assim, eles tiveram, tinham, faziam o programa deles, não tinha restrição nenhuma, apesar de ter alguns que não...

ANA: quem eram? Era o S. já nessa época?

BELEZA: era o S. é, ele entrou meio de cotovelo no negócio... ninguém queria ele na rádio. (Registro Audiovisual, 29 de abril de 2008, 19')

Concomitantemente, há um tom parcimonioso, negociador, conciliador, de diálogo, que perpassa todo o discurso do Beleza. Como já vimos, o popular se caracteriza por uma tensão dinâmica. Por isso, a atitude de censura do Beleza é paradoxal, pois, se impõe

limitações ao diálogo com algumas pessoas, cerrando suas opiniões sobre elas, ao mesmo tempo, o que busca é uma articulação utópica de sua comunidade, a qual só foi possível no passado, ou talvez, só no passado narrado, construído nas narrativas. Aí surge um tempo mítico, de revoltas e protestos coletivos, em que ele atuava junto á comunidade e alcançava uma libertação e uma harmonia. Por exemplo, ao narrar a luta por mais linhas de ônibus, quando ele e outros desafiaram os policiais e se acorrentaram nos veículos, impedindo-os de sair até que o governo assumisse o compromisso de melhorar o serviço. Assim, conjuntamente, conseguiram a melhora do sistema de transportes. Outro exemplo é o da narrativa já citada da mãe que deixa os filhos sozinhos para trabalhar: Beleza, ainda que desaprove a atitude desta mãe, descarta a possibilidade de ir ao Conselho Tutelar, diz que deve trabalhar a questão com ela. No auge de seu descontentamento ele afirma: "tem que pegar uma mulher dessas e... botar numa sala e conversar! (Diário de Campo, 04 de outubro de 2007)".

Esta tendência ao diálogo e à negociação pode ser vista ainda nos seguintes casos: "antes de escutar o juiz, temos que ter um acerto, um entendimento entre nós; quero me entender entre nós, com o outro (Diário de Campo, 06 de setembro de 2007)"; "sempre me preocupei em fazer a escuta dos interesses da gurizada (Diário de Campo, 04 de outubro de 2007)"; "tem que ganhar no diálogo, respeitando, não impor (Diário de Campo, 02 de outubro de 2008)"; "não tem que censurar as músicas [na rádio]: tem que tocar, mas fazendo contraponto, pondo em discussão (Diário de Campo, 27 de novembro de 2008)".

Para o 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 haver identificação com a alteridade (Registro Audiovisual, 13 de dezembro de 2007, 8').

2.3 Vídeo

Disponibilizo em mídia anexa¹⁹ um trecho do primeiro vídeo gravado com o Beleza, no dia 18 de setembro de 2006. Estavam presentes neste encontro, além do próprio Beleza, o

¹⁹ Decidi anexar um disco com o vídeo, para que fosse facilitado o acesso do mesmo para o leitor. No entanto, estamos discutindo a construção de um espaço virtual para hospedar as imagens. Por enquanto, esta alternativa ainda se mostra limitada em função do tamanho dos arquivos. No entanto, já fizemos um teste com um fragmento do mesmo dia que está incluído no DVD. Está disponível no sítio virtual: <http://narradoresrestinga.blogspot.com/>.

Alex e o Maragato, por parte da comunidade, e a Professora Ana Lúcia, a Daniela, a Lívia e eu – que estava filmando –, por parte do grupo de pesquisa.

Escolhi compartilhar este dia, e não qualquer outro, porque é a este início – sem nenhum peso conotativo de uma origem! – que retorno sistematicamente. Não apenas porque volto a assistir ao vídeo no televisor, sentado no sofá de casa, mas porque todo o encontro com o Beleza é uma reiteração, uma reconstituição, menos do conteúdo narrado, mas especialmente do evento narrativo; é uma volta a essa tomada de conhecimento e aprendizagem da sua forma de narrar. Essa é a essência da minha experiência de campo e do meu trabalho: é uma atualização constante dos princípios de como e por que narrar. É por esta estrutura, a qual se mantém sempre aberta à criação, que o Beleza consegue elaborar toda sua trajetória de vida.

Assistir ao vídeo tem caráter complementar; serve para reforçar a compreensão do trabalho. Ele é uma maneira de aprofundar a entrada no campo, proporcionar outras formas de tomar contato com este e conhecer melhor a figura do Beleza. É interessante a ilustração, através do vídeo, para tentar dizer algo da interação, pois é desta que vêm as histórias que escuto, é a interação que as conduz. No caso do Beleza é importante, não apenas para mostrar quem e como ele é, mas também para tentar recuperar a situação, que é da ordem do irrepetível, em que vieram à tona as histórias.

Como se vê, retomo a discussão iniciada na seção *Corpus e Fatos* a respeito de como compartilhar o *corpus*. A mediação pelo vídeo, assim como a transcrição, constitui um contato de nível secundário com um fato do campo, já que foi selecionado e construído por mim. É uma segunda enunciação que ocorre em um contexto completamente novo, com atores diferentes em outras modalidades de interação.

Se tomar a escuta – ocorrida em campo, na interação – como ato enunciativo, já que é parte integrante da performance e constituição de sentidos, posso colocá-la em nivelamento com a transcrição e mesmo a edição de vídeos, ambas igualmente enunciativas – de segundo nível. É por este viés que me autorizo a anexar um vídeo ao trabalho. Dentro de uma compreensão dialógica e enunciativa de linguagem, essa é apenas uma forma de explicitar mais amplamente que eu, pesquisador-ouvinte presente na interação, também sou produtor das narrativas.

O tempo torna toda enunciação insubstituível. A narrativa que retomo agora na

dissertação é outra que a do tempo do campo. Por isso, o vídeo inserido ganha novos sentidos. Esta forma de registro não faz voltar o tempo da enunciação. Há toda uma complexidade ligada a estas defasagens de tempos em que ocorrem as enunciações. Em primeiro plano, o Beleza, de quem posso afirmar alguma coisa, é o que se senta em minha frente e narra histórias. O personagem Beleza que surge em suas narrativas é uma construção dele, e deve ser tomado como tal. Outra tensão que existe é em relação às distâncias temporais – internas à enunciação do Beleza – entre o tempo de vivência das experiências e o tempo de narrá-las. Se é uma narrativa de protesto, o que se narra é protesto, o que ocorre na narrativa, o que faz parte da ficcionalidade – o que pode ou não ser passado, história, mas certamente é memória. Ao mesmo tempo, por força da performance, é protesto o ato mesmo de contar: a narrativa passa à ação. O discurso de comunicação deve sua força persuasiva mais ao testemunho que constitui, do que ao que expõe. Segundo Zumthor (1997, p. 285), a voz “modela fisicamente” o que diz, “ela reproduz o fato contado, desenrola-o no seu próprio espaço-tempo. A força do discurso funda definitivamente sua realidade”.

Paralelamente, num plano secundário, quando relato em texto aquele Beleza que vi em minha frente, ele passa ao grau de discurso, logo, será também personagem para os que me lêem. Já o que está contido nas narrativas do Beleza passa a um segundo grau de discurso: eles serão atualizados em uma nova enunciação, a minha; e assim, a própria dissertação reflete a si mesma, instaurando uma atualização do discurso que é objeto e torna-se reflexão teórico-crítica.

No decorrer da elaboração deste relatório de pesquisa, questionei-me inúmeras vezes como poderia compartilhar o material do campo. Surgiram várias possibilidades a respeito do que poderia incluir, desde o vídeo de um dia inteiro, com minhas sugestões de delimitação de início e fim de narrativas, até um vídeo que fosse totalmente editado por mim. Também aventei a idéia de entregar um vídeo com trechos longos seguido de recortes destes mesmos trechos.

Para não complexificar ainda mais a questão, escolhi inserir um trecho quase bruto – com apenas três pequenos cortes – de um encontro, no sentido de que não realizei uma edição, de forma que se produzisse, a partir das narrativas do Beleza, outra narrativa através do processo de montagem. Isso não significa que o trecho que entrego junto à dissertação não seja fruto de atividade enunciativa de minha parte, afinal eu estou propondo um recorte e uma seleção a partir de todo o arquivo de gravações.

O vídeo pode ser assistido a qualquer momento, mas sugiro sua visualização agora, pois a leitura até aqui já serviu para informar minimamente o contexto em que ocorre. Ele também auxiliará no aprofundamento do processo de entrada no campo, antes de passar às análises preliminares. Além disso, um trecho inicial será utilizado na seção *Análise Pontual: metanarrativa*.

A transcrição completa do vídeo encontra-se em anexo, caso se faça necessário este amparo para auxiliar na compreensão. Além disso, utilizo um trecho na análise da estrutura.

2.4 Dados Complementares do Campo e Análises Preliminares

A freqüentação e o conhecimento das narrativas do Beleza demonstram que seu foco não é prioritariamente um resgate da trajetória da Restinga, mas uma discussão acerca de como agir no mundo.

Na ativação da narrativa, os sujeitos procuram formas de tensionar sua identidade e sua posição na sociedade. Contar histórias produz uma série de implicações, pois conjuga, em um ato que é poético, o pensar a si mesmo e o pensar o mundo. Assim, as narrativas orais articulam simbolicamente os problemas complexos dos grupos sociais e dos indivíduos.

A partir da experiência pessoal e da discussão hipotética, as narrativas acabam por fazer a construção e a topografia do bairro, da educação, da cidadania, da injustiça, da violência, do espaço urbano periférico, do transporte público, das disputas políticas, da saúde social e individual.

A tônica das narrativas do Beleza perpassa um contraste passado-presente, que se traduz em possibilidade-impossibilidade; um passado que não volta mais e do qual ninguém mais tem conhecimento (Diário de Campo, 17 de julho de 2007). A necessidade de narrar está centrada exatamente na busca de uma reativação deste conhecimento. A quebra que torna a Restinga o lugar do impraticável-impossível é pela desarticulação, desagregação, que barra o intercâmbio de informação (Diário de campo, 14 e 23 de agosto de 2007). Mesmo em foro limitado, as narrativas tentam fomentar a troca informativa.

Neste processo de reexame e recriação do passado, as narrativas do Beleza adquirem força mítica, já que exploram uma explicação, um questionamento e a criação de respostas

para os anseios presentes de articulação. O mito compreendido como uma forma de conhecimento (FERNANDES, 2007). Beleza busca a articulação em um tempo mítico – que carrega elementos que coincidem com os do tempo de fundação da Restinga e o da própria juventude –, à procura de modelos para orientar sua ação.

A Restinga das narrativas não é uma figura estática do passado que o Beleza queira resgatar; é sim a Restinga que ele deseja recriar no presente e futuro, que ele quer transformar a partir de uma confrontação com os conhecimentos do passado. Assim se evidencia o enfoque premente do narrar acima do narrado. Este acontece em função daquele.

O evento narrado na seqüência serve de molde para a ação que deseja levar a cabo em seu esforço de narrar. São conhecimentos que ele deseja que sejam compartilhados. Trata-se de um dos temas centrais para o Beleza: o estímulo à autonomia, especialmente quando se trata da educação de crianças e jovens.

BELEZA: não é porque é criança que tu vai simplesmente/ah, porque é criança tu vai ter/tu que vai mandar. Tem que estimular isso, desde pequeno eles já terem autonomia de [...] vieram de lá, os cinco, pra cá. Tiveram autonomia de/bom, nós vamos ir lá no Beleza, né. Eu tinha criança, por exemplo, que tinha dez anos, iam lá no meu coisa [escritório do Conselho Tutelar] marcar horário pra ser atendido por mim, porque eles queriam conversar comigo. E aí são autonomias que tem/eles têm que ser estimulados pra isso. (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 1h20')

BELEZA: teve uns caras, que eram assessores dele [vereador], que eram moradores aqui da vila: quebraram os pratos com ele, porque ele aprontou, né. Ele começou a fazer/daqui a pouco quando viram/ele foi lá e pegou o que os caras tinham feito e botou o nome dele. E os caras não gostaram. Aí, vieram se queixar/eu digo: mas, criatura, eu cansei de te falar isso. Tu não aprendeu uma coisa? Pô, tu é uma pessoa já de idade. Tu não aprendeu uma coisa que chama-se autonomia? Tu é dono do teu nariz? O dia que tu for dono do teu nariz, tu pode/tu não bebe água na orelha de ninguém rapaz, nunca viu os antigos dizerem isso? Pra que beber água na orelha dos outros aí?

ANA: beber água na orelha dos outros?

BELEZA: é, beber água na orelha, quer dizer, é ficar devendo favor prum cara desses. Se o cara vem pro teu lado beber água, tu vai ficar fungando no cangote do cara: ah, sim senhor. (Registro Audiovisual, 07 de agosto de 2008, 50')

2.4.1 Saúde

Apesar de ter 59 anos de idade, Beleza já tem a saúde debilitada, em função de uma doença grave que contraiu na época em que trabalhava na FASC. Em decorrência desta doença acabou adquirindo problemas de equilíbrio, o que dificulta o tráfego pelo bairro e o contato com as pessoas, deixando-o mais preso à sua casa. "Minha saúde não me permite mais... porque antes quando eu tinha, bah, se eu fosse pra um espaço desses pra discutir, eu fazia um escândalo" (Registro Audiovisual, 04 de outubro de 2007, 13').

Esta condição tem uma consequência central para pensar o ato narrativo do Beleza. O principal meio para agir no mundo acessível a ele no momento é justamente narrar. Não que ele tenha desenvolvido esta capacidade em função da doença. Ela foi sim potencializada diante da situação. É por isso que defendo que seu narrar congrega e acumula, em diferentes graus e níveis, propriedades comunicativas, poéticas, retóricas, argumentativas, éticas. É a confluência de diferentes esferas do agir social.

Outra consequência é o fato de evidenciar a presença do corpo, agitado e gesticulante na expressão. A figura sentada na cadeira se dilata e se expande no espaço, cooperando na construção de sentidos. No caso do Beleza, o discurso citado, a fala do outro, é acompanhada de uma espécie de dramatização desta fala. Ou seja, não é um discurso citado puro e simples, no sentido de reproduzir somente as palavras do outro. Ao lado do enunciado, o que ele reproduz é a enunciação do outro. Isto, podemos visualizar no vídeo que compartilho, por exemplo, quando ele encarna o diretor da escola do SENAI, carregado de ódio na expressão facial e na modulação da voz.

Por outro lado, o corpo se encolhe e fica estático no momento da escuta, da recepção. Este corpo também se concretiza na rugosidade da metanarrativa – a ser analisada na seção *Análise Pontual: metanarrativa* – quando se volta sobre a própria narrativa e expõe o presente do evento narrativo: ali há um corpo agindo. Estes dados são observados a partir das perspectivas da performance e da enunciação, que enfatizam o foco na realização do discurso.

2.4.2 Tradição e Cotidiano

Pensar a narrativa do Beleza é um grande desafio, pois ele está fora de um quadro tradicional, é um homem parcialmente isolado, atuando no subúrbio de um centro urbano

periférico. Além disso, não está atuando socialmente junto aos pares pretensamente naturais, mas para os próprios pesquisadores, que acabam por se tornar os seus pares, e parceiros na busca de uma articulação social, comunitária. Não é um comportamento tribal, arcaico, reminiscente, estranho ao modelo ocidental. É mais um cotidiano urbano, comum à grande massa.

São narrativas que surgem no fluxo do discurso cotidiano, não que venham necessariamente desprovidas de qualquer reflexão anterior. Há algumas marcas que evidenciam algum tipo de preparação do Beleza para nos receber. Em uma ocasião, ele puxa um caderno, “por acaso”, que fecha com o assunto tratado, sabe até onde está anotado no caderno o que ele estava falando sobre o CD. Neste dia, ele vinha comentando sobre a rádio e as oficinas que faziam com as crianças e jovens, a partir do índice de um CD onde estavam gravadas algumas destas atividades.

BELEZA: eu tenho até um caderninho [vira-se e olha para a mesinha a seu lado] , ah, tá aqui o meu caderno ó [pega o caderno]. Eu tinha mania de escrever tudo, de anotar tudo o que era coisa..

ANA: tinha não, né...

BELEZA: tinha e tenho. [folheia o caderno] Tem o caderno que a gente anotava tudo o que a gente fazia, com relação à rádio, né...

ANA: esse caderno a gente ainda não...

FELIPE: esse não...

BELEZA: esse caderno eu não tinha mostrado pra vocês, esse daqui é caderno...

FELIPE: é que esse é mais confidencial...

BELEZA: [aponta para uma página] é ó, vinte e nove do nove de noventa e quatro, escola infantil Florência, visita do poeta Mário Pirata à escola, contando suas poesias/a letra é aquilo, né, é um hieróglifo, né, com a criançada. Levamos o Marcão, que ajudou a fazer entrevistas para posteriormente gravar em CD... (Registro Audiovisual, 07 de agosto de 2008, 23')

Ainda que apresente este indício de orquestração, sua narrativa não é a reprodução de um texto fixado. É uma poesia que não tem um espaço ou um tempo pré-determinados para ocorrer; surge espontaneamente. Não está em um suporte fixo, como um livro ou gravado em meio audiovisual, o que só vem a ocorrer diante de seu acontecimento. E, mesmo assim, o registro audiovisual preserva apenas a imagem e o som; não há pretensão de que ali esteja

sendo apresentada a totalidade da performance. Aquele momento foi único e irrepetível.

2.4.3 Narrar movente

Beleza tem consciência clara do que está narrando, sua fala é com objetivos, determinada, busca a atuação: se algo o interrompe ele não tem dificuldade alguma para retomar a história do ponto em que tinha parado, sem que qualquer tentativa de mudar o assunto o impeça de contemplar seu objetivo de contar. Como exemplo, cito episódio em que o Beleza já vinha há mais de trinta minutos falando, engatando uma narrativa na outra, com encaixes redondos, até ser interrompido bruscamente:

BELEZA: ... mas, sabe como é, cada um de nós tem uma postura, né...

DANI: ô Beleza [voz baixa; ignorada]...

BELEZA: o primeiro ato que eu fiz, eu digo: olha, a partir de hoje, não tem mais fila [para atendimento na FASC]. Se tiver, nós vamos entrar madrugada, até atender todo mundo...

DANI: falando em coisas difíceis: tu consegue contar de novo a história do navio negreiro?

BELEZA: acho que consigo... o Maragato me ajuda...

DANI: consegue? como aquela que tu contou lá na/que tu descreveu lá como é que era, como é que começou, da noite pro dia, o que que acontecia...

BELEZA: ã-hã... [silêncio profundo de dois segundos] em resumo, só pra terminar a história, esse negócio da FASC aí era assim, ó. Depois ele/acabei indo pra lá, o primeiro ato que eu tive lá e aí fiz questão de chamar todo mundo, né: tudo que era funcionário, vileiro, o cara que era atendido, a vovó, que eu cansei de saber que não tinham nem o que comer, né. Iam tirar às cinco horas da manhã, pra ganhar uma fichinha, pra ser/da possibilidade... não, que é isso. Não, vocês vão lá que a partir de agora... (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 31')

É claro que ele não veio a contar a tal história do navio negreiro. No mesmo dia, nem sequer tocou no assunto. Em outras oportunidades, veio a falar sobre os ônibus, mas a partir de sua própria demanda de narrar, e com os sentidos sintonizados com o contexto no momento em que as narrativas surgiram, não aqueles sentidos "originais" por que a Daniela ansiava, remontando à ocasião anterior em que o escutou falar.

Com o ganho de experiência no trabalho de campo, fomos afinando as atitudes

metodológicas. Aprendemos que escutaríamos sempre o que as pessoas precisavam narrar e que nossa posição era a de uma escuta, de um silêncio observador e atento. As histórias, quando reaparecem, são atualizadas, recriadas, não possuem sentidos fixos e originais.

A respeito da determinação em narrar, também é digno de observação o fato de, em outro dia, ele pegar um biscoito na mão aos 33 minutos do vídeo e, ao acabar o tempo da fita, com 1 hora e 03 minutos, ele ainda segurá-lo, intocado. Ou seja, passaram-se 30 minutos sem que ele se desconectasse do assunto em momento algum, mesmo que não fosse apenas ele a falar neste tempo.

No mesmo sentido, ele demonstra dificuldade em se abster de falar, como no exemplo a seguir, em que diz que vai deixar de falar, a Jandira tenta começar e ele já fala por cima dela:

BELEZA: ... agora o cara vai no médico, o cara faz quinhentos exames, tira sangue/é tudo um bando de urubus... e sangue pra cá e sangue pra lá e resultado e quer ver não sei o que mais e nunca diz nada pra gente e aí um vai consultar o outro, pra ver se realmente é aquilo ou não, né. Mas eu prometo que eu não falo, hoje é o Alex e a Jandira que vão falar [risada geral; ele levanta da cadeira].

ANA: tu tá inspirado, hoje tá...

BELEZA: [de pé, na porta da cozinha] não, se deixar eu vou começar a falar/a Leonor que reclama de mim: ó, deu, calo [estala com a mão no próprio corpo] [risadas].

ANA: ah é, a Leonor te dá uns...

BELEZA: mas... de vez em quando ela me/tu fica nas coisas/tu começa a falar demais... e agora tem aquele programinha na...

JANDIRA: dá uma olhadinha nesse aqui, esse aqui é [mostrando poemas para a Ana]...

BELEZA: aquele programinha da globo que dá aquele, como é que é, o... [passa mais de um minuto, ele continua falando, de pé na porta da cozinha]. Mas é isso. Alex, agora é contigo, retoma a palavra aí, ó [risada geral; finalmente entra na cozinha]. (Registro Audiovisual, 23 de agosto de 2007, 6')

Beleza não se intimida de maneira alguma com nossa presença assídua. Nunca expressou cansaço em tanto contar, nem disse alguma vez que não teria mais o que falar. É justamente o indício da sua qualidade de narrador, sempre em movência, renovando menos o seu repertório, mas principalmente o ato de narrar: este sim sempre atualizado, o que acaba

por acarretar a recriação das histórias, sempre retomadas.

"Eu já contei pra vocês essa" (Diário de Campo, 17 de junho de 2008). Mesmo assim continua contando, pois não é a história em si que é importante, mas como ela funciona dentro de sua estrutura de argumentação, como caso exemplar. E, uma vez que estamos diante da atualização, a história se modifica. No entanto, é preciso notar que o conteúdo se altera não porque o Beleza tenha esquecido ou se confundido, mas porque o conteúdo narrado ocorre em função do evento narrativo, de seu método argumentativo, de sua retórica.

Certeau (1998), lançando o olhar sobre as maneiras de falar, lembra que a retórica opera pela razão em relação com a ação e o instante, como uma lógica articulada em cima da ocasião e da vontade do outro.

A história que o Beleza diz já ter contado tem como núcleo uma forma proverbial: "panela tem asa pra quê?". Ele realmente já a havia narrado antes. Em registro audiovisual aparece, pelo menos, nas duas seguintes oportunidades:

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

ANA: 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 criar uma estrutura pra/ah, e tem outra coisa, não pode ser assistencialista, porque se não tu bota lá dentro, ela vai ficar comendo, bebendo lá, 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 de Promotoras Legais Populares]. Não tem essa. Ah, não, porque...

ALEX: 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 que 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, aí fica a coitada da mulher numa pecha. Aí 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...

BELEZA: senta o sarrafo. 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 pra ter o teu aparato, pra tua vida, né. Aí, no fim, a mulher diz: olha, mas o que que eu vou fazer, ele é mais forte que eu. Não, mais forte que tu... **Panela tem asa pra quê?** [risada geral; interrupção: filha do Beleza passa e cumprimenta a todos]. E aí ela, a mulher foi lá e, entende?, pegou aquele exemplo, pegou e botou fogo no marido, botou álcool/derramou álcool 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. Porque ele ficou internado lá, foram fazer exame e apareceu que o desgraçado tinha, né. E ainda até nisso, né. Então, por essas coisas que a gente diz, não dá pra tu ficar jogando assim 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')

BELEZA: Nós temos que estimular as pessoas a ter defesa, a saber se defender, né. Ah, pois é, lá tem um bando de tarado [...] a mulher fica sabendo disso, ela nem passa por perto, né. O trabalho/ não tem que falar isso pras crianças, não tem que estimular ela a ter medo. Tem que estimular ela a ter defesa. Bom, se acontecer isso, o que que tu tem que fazer: tu tem que ir pra casa da vó, tu tem que ir pra casa não sei de quem, pra quem tu confia, tu sabe que não vão fazer maldade contigo. Então, ó, bota o pé na estrada. Depois, não te esquece. Tem um telefone aqui, liga pra quem tu achar, liga pra polícia, liga pra brigada, pra quem tu quiser. Agora, não fica no marasmo...

ALESSANDRA: achar que isso é normal, né.

BELEZA: isso, achar que isso é normal, que isso é/não, porque, né, o cara é adulto vai te/não, não é assim. Então, muitas vezes os colegas lá ficavam brabo comigo, né, na época que eu trabalhava lá no conselho [tutelar]. Porque vamos fazer não sei o que, porque tem que denunciar. Não adianta, cara, a justiça não é do nosso meio, a justiça é de outro meio. Eles vão preservar o bem deles, o que interessa pra eles. Ah, tu mora lá na Restinga, então vai continuar sendo abusado, vai continuar tomando tapa nos [...] do teu marido lá, porque tu não faz nada, né. Eu/chegou vez aqui de ter/a mulher: o que que eu faço Beleza, o cara é um sem-vergonha, não sei o que, faz isso, bebe não sei o que. Querida, **panela tem asa pra quê?** Passa a mão numa asa duma panela e finca nas guampas desse filha-da-puta. Bah, sabe o que que a mulher fez? A mulher botou fogo no cara, botou álcool. Claro, ele foi/morreu depois, né. Aí ela descobriu que ele tinha AIDS. Aí, ela foi descobrir que ela tinha AIDS, que as filhas tinham AIDS, porque ele transmitiu pras filhas. Mas eu fiquei/eu acabei/ o juiz lá me disse assim: pô Beleza conselho [...] mas não precisava tanto né, pô, a mulher botou fogo no cara. Digo: ah, mas não fui eu, não fiz nada disso daí.

ANA: era tanta raiva...

BELEZA: era tanta raiva, mas ela ficou tão danada, tão/porque ela sempre dizia/chegava lá com um olho pra fora: olha aí, o que que eu faço?, fui lá na delegacia, o cara ficou rindo da minha cara... Lá pela décima vez, eu disse: olha minha querida, só vou falar uma coisa: panela tem um monte de asa pra quê?, pra isso, pra segurar e fincar [...] do cara, né?

ANA: mas ele abusava das filhas também?

BELEZA: ele abusava das filhas. Era um horror, tem que ver, e o cara era o maior debochado ainda. O pior de tudo era que tinha que ouvir ele, eu tinha que ter estômago frio pra ouvir o desgraçado, ainda, ouvir a conversa dele, né. Porque,

afinal de contas, ele era um cidadão, eu tinha que garantir o direito dele ser ouvido, né, eu tinha que garantir isso, mas a minha vontade era de/eu tinha uma colega que começava a gritar na frente dele e a ofender ele. Aí eu pegava e tirava ele, botava numa sala só comigo: não, deixa lá que eu vou pelo menos poder/ele vai ter que ter a garantia de ser ouvido, ele tinha que ser ouvido.

ANA: e o que que ele dizia?

BELEZA: ah, ele dizia que era papo, não sei o que, que ele não fazia, que só tomava uns goles, que isso aí não tinha nada a ver, que na verdade era o jeito dele se relacionar com ela, que ela é que não entendia. Eu chegava e dizia: olha isso daqui, tá aqui os exames rapaz, a mulher com os olhos tudo roxo, um caroço em cima do olho, porque ele deu de soco na cabeça da mulher. Não, não é, não sei o que, isso aí ela é que bateu no canto da mesa lá, não sei o que. Ele dava um monte de desculpas. Era uma cara de pau. Porque é aquele negócio: nós, de novo, voltamos praquela questão inicial, nós não estimulamos as criaturas a ter autocritica das coisas. (Registro Audiovisual, 11 de outubro de 2007, 24')

Ao realizar este cruzamento da ocorrência da história em duas ocasiões diferentes, tento ilustrar como ocorre a atualização. A segunda ocasião traz uma riqueza maior de detalhes do que primeira. Uma das prováveis razões para isso é a intervenção da audiência, questionando e solicitando o desenvolvimento da história: "era tanta raiva...", "mas ele abusava das filhas também?" e "e o que que ele dizia?". A história, então, ganha outros contornos: ficamos sabendo como era a situação antes de a mulher atear fogo no marido; a gravidade aumenta, já que além de espancar a mulher, ele também abusava das filhas, que acabam igualmente contraindo o vírus da AIDS. Mesmo assim, o núcleo que identifica a narrativa está lá: o provérbio e a mulher que bota fogo no marido agressor.

Seguindo o raciocínio a respeito do método argumentativo do Beleza, observo que o gancho para contar a história é diferente em cada uma das ocasiões. Na primeira, a narrativa chega a partir do debate e crítica em relação à atuação da Themis nos casos de violência contra a mulher. Na segunda, o engate acontece em função da conversa, no contexto do Conselho Tutelar, sobre como educar as crianças para ter autonomia e agir em casos de violência.

Por último, reforço o fato de que, para o Beleza, o foco está no ato de narrar, com uma ênfase na estrutura argumentativa, como caso exemplar. A frase que sublinhei na primeira ocorrência, "acho que eu dei, eu coloquei como exemplo", demonstra exatamente isso: mesmo estando ciente de que já contou, continua a contar mesmo assim. Além disso, ele mesmo, de certa forma, nomeia o que irá narrar como caso exemplar ao usar o termo "exemplo".

2.4.4 O oral e a Inscrição

Entre imaginar e lembrar o passado, Beleza utiliza alguns recursos documentais, o que o coloca em maior interação com uma dimensão mais ligada à escrita e às inscrições. Exemplo disso é o caso já mencionado do caderno com anotações das atividades na rádio. Este uso evidenciado da inscrição na criação das narrativas valoriza seu posicionamento heterogêneo, de um recurso ao oral como algo evidentemente não-essencializado e, no entanto, indispensável, já que caracteriza o registro escrito como incompleto, inacabado. Em um momento de crítica aos juízes, ele afirma:

o problema de vocês é que vocês gostam muito de papel e nós gostamos muito da coisa ao vivo, tem que ser resolvido, não pode ficar no papel, no papel é a última coisa, primeiro vamos resolver a coisa carnal, aqui entre nós, como é que tá essa relação. (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 1h21')

Beleza possui uma necessidade movente de encontrar, no ato de narrar, o conteúdo primordial. E não no conteúdo narrado. É preciso sempre narrar, atualizar. O acabamento está no inatingível. A escrita pode apenas fixar o conteúdo narrado, atingindo um limite, ficando inacabada. Seu acabamento se dá no ato de recepção, mas então a ação já não será mais sua; será do leitor. A não ser que ele se faça leitor de si mesmo e ative aqueles conteúdos que ficaram guardados nos cadernos, incompletos. Ao resgatar estes conteúdos inscritos, a história é construída socialmente, através de uma interação, por meio de voz, corpo e inscrições. É isto que relata ao comentar sobre o caderno, uma espécie de diário de campo. Neste, há o entrelaçamento dos mais diversos elementos: são adesivos, figuras, colagens, definições de verbetes, desenhos de próprio punho, folhas soltas, documentos, poemas próprios e de outros autores, dados extraídos de pesquisas em jornais ou na internet, agendas de contatos, folhas avulsas de anotações, relatos de reuniões e oficinas, brochuras, convites, programações, projetos e assim por diante.

BELEZA: Eu tenho o hábito de guardar as coisas que a gente passava, pra poder me identificar com as pessoas na rua ou poder conversar... toda vez que tu passava por uma pessoa que era morador ou era teu vizinho, tu conversava com ele lá e não ia deixar nada pra ele e ele não se lembrava, então tu tinha que te lembrar [...] e assim

era a coisa... eu sempre fui... tava no ônibus, tava escrevendo um negócio e assim vai... aqui tem o nome, ó, do movimento centopéia: foi um movimento que teve no orçamento participativo, em 98, se não me engano, onde nós reunimos escola, comunidade, casa de batuque, tudo que tinha, que queria participar de um movimento que tinha, que era chamado de movimento centopéia, que era um movimento pela educação, que nós entendíamos que a educa/não construir prédio, né, mas a educação da comunidade, das pessoas, dos indivíduos, numa causa maior, então era isso, então sempre foi isso. [...] O que era interessante, o que achava que tinha que estar, guardava aqui, pra ter registrado e, quando encontrar alguém, mostrar pras pessoas. [...] O valor pra mim é o conteúdo, não é o arranjo do negócio. [...] então, deu vontade de escrever, eu escrevi isto daqui, sei lá, um dia eu ia lembrar, né. [...] tinha essas, eu hoje perdi um pouco essas manias de fazer, mas eu tinha, eu organizava aquela lista de contatos com pessoas, eu tinha o contato com pessoas mais..., eu mantenho uma lista aqui dentro de contatos, essa aqui, ó, que são pessoas que realmente eu podia conversar com elas, porque tem, tu tem contato, mas às vezes não dá nem pra conversar porque é perda de tempo muitas vezes, ou vai só pra cumprir, cumprir agenda, ah tá vou dizer lá pro cara que tem coisas, porque é uma obrigação só, mas não, não que aquilo vá render alguma coisa; então eu tinha esse hábito de separar minha agenda, minha agenda tinha alguém que eu fazia e ficava dentro do meu caderno, aquelas pessoas com que eu podia conversar, eu sei que elas iam me ouvir, pra alguma coisa elas iam me ouvir, podia não dar lá grandes resultados, mas iam ouvir. (Registro Audiovisual, 22 de novembro de 2007)

2.4.5 Estrutura

As narrativas do Beleza seguem uma regularidade no que se refere à estrutura. O mundo narrado sempre expõe conflitos, questões a serem enfrentadas, sempre numa dimensão social, em que ele se coloca como o responsável e também o portador de uma solução. Se pudermos conceber um núcleo duro de o que é narrar, talvez cheguemos a esta descrição. Ou, como define Propp (1992), um esquema composto de dano e reparo. No entanto, o que faço aqui é só uma observação a respeito de uma regularidade observada. Não pretendo desenvolver uma teoria sobre estruturas elementares da narrativa.

Voltando ao Beleza, apesar de a solução encontrada ser eficiente e viável, fato comprovado por algum caso exemplar, ela é geralmente barrada por alguma força externa, como, por exemplo, em função de interesses escusos contrariados. Na narrativa que será abordada logo adiante, Beleza diz: "tudo isso funcionou (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 17)", para, na seqüência, concluir: "infelizmente não durou muito. Deram um jeito de me tirar (Ibid., 20)".

Pode-se dizer que as narrativas se desenvolvem contemplando a passagem por diferentes etapas. Certamente, nem todas as narrativas seguem todo este esquema, que é construído a partir da observação de uma regularidade. No entanto, muitas delas se configuram ao menos de uma das etapas, especialmente a da Resolução Negociada, pois nesta

são contemplados seus temas centrais: a articulação e a autonomia.

Nomeio as etapas da seguinte forma: Socialização, Diagnóstico do Problema, Introdução de Solução, Resolução Negociada, Harmonia Metaestável, Manutenção ou Ruptura e Afastamento. Exemplos: problema da fila na FASC (18set06), mediações no Conselho Tutelar (18set06), 5 crianças, cuja avó ameaçou de arame (18set06), a sogra e os médicos (11set08), oficinas nas escolas (11out07), ida para a Restinga (11out07).

Para ilustrar melhor a estrutura, exploro uma narrativa presente no vídeo e delimitada na transcrição em anexo por "[um início – 2]" e "[um fim – 2]". A história trata de quando o Beleza foi transferido, dentro do SENAI, para uma escola na Estrada do Forte, zona leste de Porto Alegre.

A etapa de Socialização se dá ao entrar neste novo ambiente: "aí, tudo bem, começamos os primeiros dias, aquele negócio todo". O Diagnóstico do Problema já vem ligado à socialização, pois identifica que seus alunos são aqueles "guris assim que, parece que ninguém quer,[...] cada um aprontando mais do que o outro", "mas eu vou ter que pensar em alguma coisa". "Aí comecei a conversar com um por um dos guris [...] e nisso eu comecei a perceber assim que aquela gurizada precisava muito de confiança, essa coisa assim de, alguém que escute eles, alguém que escutasse eles, só isso".

Chegamos à Introdução de Solução: "aí eu descobri que grande parte dos vinte alunos, que essas turmas eram turmas pequenas, né, dos vinte alunos que eu tinha, uns quinze eram filhos de pais que eram empresários, que tinham revendas, que tinham, eram donos não sei do que, eu digo, não, mas tá aí um negócio que vai me ajudar". "Aí comecei, não, agora eu vou começar a conhecer a família deles [...]. Chamei os pais deles, de todo mundo, sentamos lá na sala". "E aí comecei a contar pros pais, comecei aquela história dos pais, dizer o que estava acontecendo, qual era o meu objetivo ali".

Com a presença dos pais, ele busca a Resolução Negociada: "olha, não vamos poder resolver tudo hoje aqui, mas uma hora vamos resolver, mas eu tô dizendo em linhas gerais pra vocês o que que é a conversa. Aqueles pais que eram mais atinados [...] não, não, vamos fazer uma comissão nossa aqui, nem todo mundo, todo mundo trabalha aqui, mas tem alguns que têm mais disponibilidade, vamos fazer uma comissão e nós vamos tratar disso, porque eu tenho um conhecido lá, assim, assim, porque a minha empresa, tá, tá, tá, digo não, mas então tá, tá onde eu quero".

Com o arranjo combinado na reunião e a formação da comissão, chega-se à Harmonia Metaestável: "aqueles pais tudo que eram/eles arrumavam passeio pra gurizada, pagavam passagem praqueles que não podiam pagar, arrumavam uniforme pra quem não podia". "Aí, foi um papo com a gurizada, né, aí tudo o que a gente combinava tinha que ser uma coisa entre nós, né, nós vamos limpar o banheiro". "Vocês têm que ver o que essa gurizada fez naquele banheiro, só não trocaram os azulejos, né, mas botaram perfume, limparam aquelas coisinhas que ficam na borda dos vidros, limparam tudo, e eu lá junto, eles não, pode, não, eu tô aqui pra ajudar também, também sou, também sou da equipe. Resultado, quem preenchia chamada eram eles, quem fazia não sei o que eram eles [...], eles é que operavam o esquema de vídeo". "E tudo isso e funcionou".

No entanto, a Ruptura começa a ser indicada: "esse homem ficava doido, o diretor ficava doido, mas o que tu tá fazendo com esses guris aí?". "Ah, mas aí o di/esse o diretor dizia, não, tu tá fugindo ao currículo aqui, isso aí não intere/não tá no currículo". Até que acontece: "infelizmente foi uma coisa que não durou muito, porque, enfim, eles deram um jeito de me tirar disso aí, né, claro que um, eu fiquei lá, tive, na ocasião comecei com essa turma e fiquei com mais duas ou três turmas só".

E, enfim, o Afastamento: "depois eles pegaram, me liberaram pro sindicato, não, tu pode ir, tu tá no sindicato, agora tu não, tu vai ficar só no sindicato, né, porque não, daí claro, né, não interessava mais pra eles".

3 DISCUSSÃO E PROBLEMATIZAÇÃO

3.1 Confluência

Retomo agora os conceitos inicialmente abordados na seção *Preceitos Teóricos*, a fim de propor uma interface entre performance, enunciação e a proposta de Bakhtin apresentada sob a forma dos gêneros do discurso.

Acrescento as idéias deste pensador no intuito de buscar uma forma de acabamento, na delimitação do discurso em busca da configuração da narrativa, já que trato da poesia no fluxo de um discurso cotidiano que oscila alternadamente entre informar, debater e narrar. Se para a perspectiva da performance há um ato de comunicação poética, os gêneros do discurso possibilitam a aglutinação desta comunicação em uma unidade, delineada na forma do enunciado.

A partir dos gêneros do discurso, aliados à performance e à enunciação, posso conceber a caracterização de um conceito para narrativa, com base na experiência de campo com o Beleza. Um gênero que se constrói pela escuta e se recria a cada enunciação.

A idéia de gêneros do discurso se encaixa na formulação de um Aparelho Formal da Enunciação atualizado nos usos, que estrutura a narrativa e confere uma totalidade de enunciado, compreendido responsivamente por um princípio de intersubjetividade, ou dialogismo.

Aprendemos a língua oralmente, pela escuta e reprodução de formas típicas de enunciados concretos, os gêneros do discurso.

Assimilamos as formas da língua somente nas formas assumidas pelo enunciado e juntamente com essas formas. [...] Aprender a falar é aprender a estruturar enunciados (porque falamos por enunciados e não por orações isoladas [...]). Os gêneros do discurso organizam nossa fala [...]. Aprendemos a moldar nossa fala às formas do gênero e, ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, bem nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero, adivinhar-lhe o volume (BAKHTIN, 1992, p. 301-2).

Parece-me que o Beleza desenvolveu um estilo próprio de gênero a partir do diálogo com os enunciados que escutou através de sua vida. Afinal, está prevista a heterogeneidade dos gêneros, sob a forma de um repertório que vai se diferenciando e ampliando. Temos, então, que aprender suas formas originais através do exercício da escuta constante. Captar a narrativa que ele desenvolve é compreender a organização da fala operada por estes enunciados peculiares. Ensaiei uma delimitação da narrativa do Beleza na seção *Estrutura*, no capítulo do Campo. Com a exposição intensa aos enunciados do Beleza, aos seus atos de narrar, vamos aprendendo²⁰ o volume de suas narrativas. Assim, por exemplo, podemos reconhecer as indicações que delimitam início e fim. Podemos, também, adivinhar que ele encontrará uma solução negociada para um problema que diagnosticou, mas é provável que esta harmonia não perdue.

O enunciado – dentro dos limites das maneiras de combinação das formas da língua, ou seja, os gêneros do discurso – assume uma singularidade, aberta à subjetividade e à criatividade. O Beleza, a cada enunciação, atualiza o gênero que constitui sua narrativa. As performances em circunstâncias diferentes forçam-no a readequar sua maneira de narrar.

Bakhtin (1992) alerta que o enunciado isolado é individual, mas há tipos relativamente estáveis de enunciados: são estes os gêneros do discurso. Esta concepção, a um só tempo singular e universal, corresponde ao Aparelho Formal que se atualiza a cada ato individual de enunciação. Da mesma forma, dá-se uma reestruturação criativa dos gêneros, que se atualizam no enunciado individual, assimilando as palavras do outro. O que nos leva à consideração do dialogismo que é constitutivo do enunciado; o fato de dirigir-se a alguém, para o destinatário. Benveniste (1991) nomeia esta característica da linguagem de intersubjetividade. Para ele, a “língua é atualização da comunicação intersubjetiva (Ibid., p.63)”, ou seja, enunciação. O quadro figurativo da enunciação é colocado pela acentuação da relação discursiva com o parceiro.

Um enunciado é sulcado pela manutenção da alternância dos sujeitos falantes e pelos

²⁰ A aprendizagem do gênero marca um fator de historicidade imanente à constituição da narrativa. Com isso quero dizer que, lá em setembro de 2006, ainda estávamos pouco conscientes das delimitações e volumes que tomavam as narrativas em meio ao discurso do Beleza, já que nosso repertório de enunciados ainda estava muito preso aos gêneros literários tradicionais. Se agora compreendemos melhor as narrativas é por termos atravessado um processo longo de aprendizagem.

matizes dialógicos, pelas fronteiras tênues entre os enunciados e permeáveis à expressividade do autor (BAKHTIN, 1992). Assim se constrói o gênero desenvolvido pelo Beza, pela relação com os outros enunciados, recriado a cada ato de narrar. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados.

Assim ocorre um eco no discurso, provocando uma compreensão responsiva de ação retardada. Os discursos precedentes se fazem presentes no discurso atual. O discurso que ocasiona a compreensão responsiva é também fruto desta. Logo, presume-se um ato de recepção ativa, de um ouvinte, cuja escuta também está envolvida na produção. Há uma forçosa relação do locutor com os parceiros da comunicação verbal, o que leva à concepção de uma multiplicidade de locutores.

No diálogo com a tradição está implícito o diálogo com a própria linguagem, tanto em forma como em conteúdo. Só posso dizer o que a língua comporta e a língua comporta o que é constantemente atualizado nos usos. Esse é o dialogismo constitutivo de toda comunicação humana.

O acabamento do enunciado é marcado pelo cunho de individualidade imprimido pelo sujeito falante. Não basta que o enunciado seja inteligível no nível da língua, é preciso que haja um acabamento, uma delimitação. Da mesma maneira, para que seja uma narrativa é preciso alguma outra coisa, além de frases reunidas formando um conjunto: são necessários alguns elementos, entre eles um acabamento nos limites do intuito discursivo – ao menos relativo, que comporte o intuito do sujeito-falante e seja compartilhado como gênero de discurso pelo sujeito-ouvinte –, que forme uma totalidade e gere uma compreensão de modo responsivo, uma alternância dos sujeitos falantes. Esta proposta de acabamento do enunciado pode ser aplicada para as narrativas que encontrei em campo, na interação com o Beza.

Há espaços para criação dentro de um sistema formal, marcado pela constituição dialógica, dentre as possibilidades lingüísticas, aliadas aos elementos expressivos incorporados pela perspectiva da performance, como o corpo, o gesto, a materialidade da voz, a entonação. A criação e a mudança são elementos constitutivos da performance, marcada pela tensão entre regularidade e singularidade, tradição e ruptura. Zumthor (1997, p.81) observa que a forma não é um esquema, não obedece a uma regra, “porque ela é a regra, recriada sem cessar, ritmo puro, só existindo pela e na paixão particular, a cada momento, a cada encontro, a cada qualidade de luz”. Ou seja, um conjunto de princípios que se atualiza

continuamente.

O estudo das circunstâncias de produção da narrativa proporciona a compreensão de como se forma o espaço enunciativo, que é condição para a constituição da narrativa e da dimensão estética. O Beleza se constitui em narrador e estabelece o espaço enunciativo a partir da ritualização da situação cotidiana, no tensionamento entre informar e narrar, através da intencionalidade e ficcionalização, envolvendo em seu discurso, constitutiva e explicitamente, seus interlocutores (esfera criativa da recepção), o que produz uma unidade poética.

O ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala. Este é um dado constitutivo da enunciação. A presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno. Este centro de referência (presença do locutor em sua enunciação), inserido na e pela enunciação, atualiza os princípios de organização da narrativa, organiza o mundo, restabelece as condições de espaço-tempo, realiza a inserção do locutor.

Uma forma de averiguar a formação deste espaço enunciativo, onde se atualizam os princípios, é através das marcas deixadas pelo narrador no enunciado. Realizo, ao final deste capítulo, a análise de uma ocorrência na narrativa do Beleza da estrutura metanarrativa, que atua na correção e reafirmação deste espaço e torna evidente a relação constante e necessária do narrador com sua narrativa.

3.2 Desdobramentos

3.2.1 Narrativa

Luciana Hartmann (2005), seguindo Bruner²¹, define narrativa como uma forma de expressão inserida no fluxo da ação social. Ela está pensando no nível da narrativa oral, num espectro abrangente, do que há no nível da linguagem e para além dela, considerando todas as formas em que nos expomos e estabelecemos alguma comunicação.

²¹ Cf. BRUNER, Edward. Ethnography as narrative. In: TURNER, V.; BRUNER, E. (org.). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986. p. 139-155.

A narrativa em performance pode situar-se dentro do universo cotidiano. Para sustentar esta afirmação, amparo-me na constatação de Kirschenblatt-Gimblett (apud HARTMANN, 2005)²² de que os contos de tradição oral não são peças autônomas e de que se devem considerar os atos de fala que precedem e sucedem os contos e que criam enquadres de referência para as histórias contadas.

A poesia encontra-se na manifestação das sensibilidades, no momento espontâneo em que alguém se dispõe a narrar. Entendo que momentos desta natureza podem estar dentro do cotidiano e serem excepcionais, já que são a retirada do repouso e do silêncio, são ação reflexiva e performática, sem a necessidade de uma espetacularidade organizada. Hartmann expõe a concepção de história sem delimitação definida, dentro da fluência cotidiana, no que nomeia de “performance como desempenho”. Ela ressalta que o enquadre da performance é importante pois o significado é buscado não só na própria história, mas no encadeamento de várias histórias no fluxo da ação social, e é relativo a um contexto.

A narrativa do Beleza se dá a partir de uma lógica dos jogos de ações relativos a tipos de circunstâncias. Nesta poesia ligada à vida cotidiana, a memória se revela no momento oportuno, na ocasião. A narrativa existe em pontos de condensamento no fluxo das práticas cotidianas. Ao considerar esta lógica articulada em cima da ocasião, não posso desconsiderar a não-autonomia dos campos, ou seja, as narrativas não estão apenas no discurso, mas em todos os elementos envolvidos na expressão, na totalidade da performance. Perscruto estas práticas através da interação com o Beleza, buscando as lógicas de quando e como uma história se encaixa. Entrevejo 'pautas plantadas' – como o indício de orquestração registrado na seção *Tradição e Cotidiano* do capítulo sobre o Campo –, casos exemplares que ilustram a questão discutida, marcações feitas por gestos e entonações, atitudes responsivas da audiência.

A partir de uma visão de literatura como retórica da narrativa, Rodden (2008) compreende a narrativa como ato comunicativo e enunciativo, em que a retórica significa argumentação, não estilo. Aliado à necessidade de contar, o que o Beleza faz ao narrar é uma argumentação, em que o dado debatido é aplicado em um caso exemplar²³, defendendo o que

²² Cf. KIRSCHENBLATT-GIMBLETT. A parable in context: a social interactional analysis of storytelling performances. In: BEN-AMOS, D. GLDSTEIN, K. (org.). *Folklore – performance and communication*. Paris: Mouton, 1975. p. 105-130.

²³ Veja-se a ocorrência já discutida na seção *Narrar Movente*, em que ele mesmo nomeia a narrativa como exemplo: "acho que eu dei, eu coloquei como exemplo".

ele pensa ser possível fazer para contornar as dificuldades. No ato enunciativo da narrativa, a identificação entre narrador e ouvinte se dá pela forma estética.

Contursi e Ferro (2000) vêem uma lógica singular do relato na introdução de um problema, pela inserção de uma complicação, seguido de uma resolução, um processo de transformação. Este processo também conduz a uma lógica argumentativa.

3.2.2 Ontologia

A busca por uma lógica dos encaixes no fluxo do discurso, pelo condensamento da narrativa atrelado à ocasião propícia, me leva a postular uma espécie de ontologia desta prática poética inserida no cotidiano realizada pelo Beleza. Reflito sobre os princípios de existência, surgimento e organização da narrativa em performance.

Zumthor (1995) fala da emergência da voz poética no fluxo mais ou menos indiferenciado dos ruídos e dos discursos. Esta emergência se dá em meio à ocasião, que não é criada, mas fornecida pela conjuntura. A memória se mobiliza relativamente ao que acontece (CERTEAU, 1998).

Tomando a noção de um enunciado delimitado, proposto por Bakhtin a partir de seus gêneros do discurso, podemos compreender a produção de uma obra de arte como a delimitação de uma matéria, modelizada, provida de um começo, de um fim, animada de uma intenção, pelo menos latente (Zumthor, 1997). Esta matéria está presente no discurso cotidiano do Beleza. Ela se condensa toda vez que ele provoca a formação do espaço enunciativo que o constitui como narrador.

Em sua narrativa, há uma tensão constante entre informar e narrar. Beleza discute o mundo entre o comentário e a narrativa, a qual é justamente o exercício de imaginar mundos como soluções para os problemas diagnosticados. Assim, ele entra e sai da história, dos personagens, provocando encaixes constantes, na tensão para dentro e para fora da narrativa.

Retomo a narrativa já apresentada na seção *Narrar movente* – exemplo de delimitação da narrativa, em meio à informação – para acrescentar alguns comentários. Anoto as observações em meio às falas, entre colchetes e grifado:

BELEZA: Nós temos que estimular as pessoas a ter defesa, a saber se defender, né. Ah, pois é, lá tem um bando de tarado [...] a mulher fica sabendo disso, ela nem passa por perto, né. O trabalho/não tem que falar isso pras crianças, não tem que estimular ela a ter medo. Tem que estimular ela a ter defesa. Bom, se acontecer isso, o que que tu tem que fazer: tu tem que ir pra casa da vó, tu tem que ir pra casa não sei de quem, pra quem tu confia, tu sabe que não vão fazer maldade contigo. Então, ó, bota o pé na estrada. Depois, não te esquece. Tem um telefone aqui, liga pra quem tu achar, liga pra polícia, liga pra brigada, pra quem tu quiser. Agora, não fica no marasmo...

ALESSANDRA: achar que isso é normal, né.

BELEZA: isso, achar que isso é normal, que isso é/não, porque, né, o cara é adulto vai te/não, não é assim. Então, muitas vezes os colegas lá ficavam brabo comigo, né, na época que eu trabalhava lá no conselho [tutelar]. Porque vamos fazer não sei o que, porque tem que denunciar. Não adianta, cara, a justiça não é do nosso meio, a justiça é de outro meio. Eles vão preservar o bem deles, o que interessa pra eles. Ah, tu mora lá na Restinga, então vai continuar sendo abusado, vai continuar tomando tapa nos [...] do teu marido lá, porque tu não faz nada, né. *[início]* Eu/chegou vez aqui de ter/a mulher: o que que eu faço Beleza, o cara é um sem-vergonha, não sei o que, faz isso, bebe não sei o que. Querida, panela tem asa pra quê? Passa a mão numa asa duma panela e finca nas guampas desse filha-da-puta. Bah, sabe o que que a mulher fez? A mulher botou fogo no cara, botou álcool. Claro, ele foi/morreu depois, né. Aí ela descobriu que ele tinha AIDS. Aí, ela foi descobrir que ela tinha AIDS, que as filhas tinham AIDS, porque ele transmitiu pras filhas. Mas eu fiquei/eu acabei/ o juiz lá me disse assim: pô Beleza conselho [...] mas não precisava tanto né, pô, a mulher botou fogo no cara. Digo: ah, mas não fui eu, não fiz nada disso daí.

ANA: era tanta raiva...

BELEZA: era tanta raiva, mas ela ficou tão danada, tão/porque ela sempre dizia/chegava lá com um olho pra fora: olha aí, o que que eu faço?, fui lá na delegacia, o cara ficou rindo da minha cara... Lá pela décima vez, eu disse: olha minha querida, só vou falar uma coisa: panela tem um monte de asa pra quê?, pra isso, pra segurar e fincar [...] do cara, né?

ANA: mas ele abusava das filhas também?

BELEZA: ele abusava das filhas. Era um horror, tem que ver, e o cara era o maior debochado ainda. O pior de tudo era que tinha que ouvir ele, eu tinha que ter estômago frio pra ouvir o desgraçado, ainda, ouvir a conversa dele, né. Porque, afinal de contas, ele era um cidadão, eu tinha que garantir o direito dele ser ouvido, né, eu tinha que garantir isso, mas a minha vontade era de/eu tinha uma colega que começava a gritar na frente dele e a ofender ele. Aí eu pegava e tirava ele, botava numa sala só comigo: não, deixa lá que eu vou pelo menos poder/ele vai ter que ter a garantia de ser ouvido, ele tinha que ser ouvido.

ANA: e o que que ele dizia?

BELEZA: ah, ele dizia que era papo, não sei o que, que ele não fazia, que só tomava uns goles, que isso aí não tinha nada a ver, que na verdade era o jeito dele se relacionar com ela, que ela é que não entendia. Eu chegava e dizia: olha isso daqui, tá aqui os exames rapaz, a mulher com os olhos tudo roxo, um caroço em cima do olho, porque ele deu de soco na cabeça da mulher. Não, não é, não sei o que, isso aí ela é que bateu no canto da mesa lá, não sei o que. Ele dava um monte de desculpas. Era uma cara de pau. *[final]* Porque é aquele negócio: nós, de novo, voltamos praquela questão inicial, nós não estimulamos as criaturas a ter autocrítica das coisas (Registro Audiovisual, 11 de outubro de 2007, 24').

O início se marca no fluxo do discurso. O encadeamento se dá dentro de um enquadre de referência que precede a narrativa, a qual se configura como caso exemplar, em meio à argumentação. O final é discreto e se marca principalmente pelo retorno à informação. Na situação de performance, também se nota uma leve mudança de ritmo.

Claramente, a narrativa "Panela tem asa pra quê?" está circundada por um tom mais didático e informativo, anterior à narrativa, a qual é operada como caso exemplar. Ao final, fica bem amarrada a história com o debate, na clareza do método argumentativo do Beleza.

3.2.3 Intenção e Ficcionalidade

As narrativas do Beleza se produzem em meio ao tensionamento entre espontaneidade e intencionalidade. Os limiares entre a arquitetura e a situação cotidiana são pouco claros. Tendo a pensar em uma intencionalidade cotidiana, que ocorre em parte pela vontade de narrar e em parte pela construção habitual de seu método argumentativo, que a todo momento emerge no fluxo do discurso. As razões para se pensar a intencionalidade são a, já mencionada, suposta ocorrência de uma 'pauta plantada' nas conversas por parte do Beleza e a revisão, prévia aos encontros, do acervo – de práticas e discursos – registrado nos cadernos já comentados.

De qualquer forma, é preciso diferenciar intencionalidade de acabamento. Talvez seja de se pensar que, se narrativa oral e livro escrito compartilham formas de intencionalidade, eles se distanciam em relação aos níveis de espontaneidade e acabamento, que se mostram opostos.

Diante do fato de a performance ser um ato de comunicação poética – que constrói sentidos a partir da realização concreta em dada ocasião e sob a dependência de uma compreensão responsiva ativa do ouvinte –, posso conceber nas narrativas do Beleza uma intenção de ficcionalizar, que não seja em função da minha intencionalidade como ouvinte e na transcrição como modalidade enunciativa, em que meu ato de enunciação quer mostrar e diz uma intenção de ficção. Além disso, há uma intenção do Beleza em buscar constantemente a audiência para interagir na narrativa, provocando seu encantamento.

A ficcionalização também transparece nos exemplos, já aludidos na seção *Narrar movente*, em que se faz o cruzamento das "mesmas" histórias em momentos diferentes. Seus sentidos são alterados, ficam de acordo com o uso próprio para a ocasião, o contexto. Aliás, é isso mesmo que a perspectiva performance-enunciativa defende: a movência, a transformação e a recriação, a singularidade ligada a cada momento.

3.2.4 Cotidiano

Venho falando até agora em narrativa e cotidiano, sem explorar sua compatibilidade, seus limiares. É possível narrar no cotidiano? Apenas o fato de narrar já não instaura uma situação especial, exterior? Não se torna um momento de exceção, de espetacularização? Como num ritual ou festa, não há uma readequação da convenção social? Parece-me ser esta mesma a solução: a conversa trivial provocada por nossa interação é readequada a um novo espaço pela postura enunciativa do Beleza, que reordena a situação e se coloca como aquele que vai narrar.

O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento. [...] O ordinário pode reorganizar o lugar de onde se produz o discurso (CERTEAU, 1998, p. 63-4).

O cotidiano vem no sentido de que não me estou relacionando com a concretude mínima de uma situação social compartilhada, como um livro ou mesmo uma festa popular ou ritual social. Mantemo-nos ali no Beleza em uma esfera privada, ainda que discutamos e compartilhemos uma esfera pública. O cotidiano também vem pelo conteúdo, pela temática e pela forma: não são modinhas, toadas, canções etc. Está no âmbito da vida prática e da ação.

O cruzamento entre narrativa e cotidiano é negado por Zumthor (1997), que separa a poesia oral da ordem de realidade da existência cotidiana.

Por sua vez, Bakhtin (1992) mantém uma postura dúbia. Inicialmente caracteriza os gêneros do discurso entre primários – comunicação verbal espontânea – e secundários – comunicação cultural mais complexa e evoluída, como o romance e a ciência. Segundo ele, os secundários absorvem e transmutam os primários. Estes, ao serem absorvidos, transformam-

se e perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios. No entanto, penso ser possível contrapor esta divisão – com viés ideológico – e matizar a complexidade da questão: a narrativa oral inserida no cotidiano congrega estas dimensões, pois é a arte se fazendo diante dos olhos, em meio ao cotidiano e o espontâneo, conectada à ocasião, à circunstância em que ocorre, e ainda em relação com os enunciados alheios. Na narrativa oral do Beleza, a vida cotidiana se congrega à vida artístico-literária. De certa forma, é isso que Bakhtin afirma, pois, para ele, a comunicação verbal na vida cotidiana não deixa de dispor de gêneros criativos.

"Pela ficção, pela poesia, abrem-se novas possibilidades de ser-no-mundo, na realidade cotidiana; [esta] é metamorfoseada, recriada pelas variações imaginativas que a poética opera no real (Ricoeur, 1989, 122)". É isso mesmo que o Beleza opera: seu discurso está imiscuído da dimensão cotidiana, poderia passar despercebido, mas se constitui em narrativa, se diferencia como arte poética pelo lugar em que se coloca, pela instauração de um espaço enunciativo e de dramatização. Ele abre novas possibilidades para si e os outros na realidade cotidiana através de suas narrativas. Certeau (1998) lembra que a prática cotidiana da narrativa aproveita a ocasião e faz da memória o meio de transformar os lugares. As práticas significantes, como contar histórias, são práticas inventoras de espaços. Ao discutir sua realidade em busca de soluções para os problemas que identifica, Beleza estabelece propostas de mundos e constitui suas narrativas como poesia, inserindo-as no campo da criação artístico-literária.

Captar o cotidiano consiste em captar as práticas microbianas, as situações particulares, singulares e plurais, os relatos que se privatizam e se escondem nos cantos dos bairros e indivíduos, os discursos que externam formas e lógicas de resistência (Ibid.). O cotidiano é ter alguns códigos já compartilhados, estar à vontade, em acordo quanto ao que se seguirá, ao que acontecerá. Quando chegamos na Restinga já atuamos de forma habitual: entrar, cumprimentar, sentar, conversar. Paradoxalmente, este cotidiano toma forma de um ritual, criado pela própria interação, em que ocorre a produção de um espaço extraordinário, constituído pela enunciação do Beleza.

3.2.5 Recepção

A condição de existência das narrativas orais inseridas no cotidiano está numa

dimensão ligada à recepção, em meio à interação. São atos irrecuperáveis, únicos, sem fixidez, na movência. Especialmente, quando se trata de uma perspectiva enunciativa, que prevê a intersubjetividade de um discurso que é constituído do outro, tanto pelos enunciados precedentes, como pelos interlocutores que compartilham a cena enunciativa.

Na poesia oral, a estética não é averiguada apenas a partir das qualidades imanentes de um texto e sim pela relação do sujeito receptor com o objeto. A tensão poética é captada na performance, na interação (FERNANDES, 2007).

As formas como organizamos os enunciados – os gêneros do discurso – são continuamente atualizadas na interação entre a produção e a recepção. Os gêneros então são sempre recriados – dentro das possibilidades do Aparelho – e, para que se mantenha a comunicação, é preciso que a construção se produza tanto pelo narrador como pelo ouvinte. Quando a interação é prolongada, aprende-se a identificar melhor o gênero, que é mais facilmente compartilhado.

3.2.6 Par ética-estética

O agenciamento de uma poesia envolve toda a performance, tanto as instâncias, ocasiões e gestuais, como a linguagem, forma e conteúdo. Ela está na dimensão prática. Certeau (1998) fala de um retorno das práticas na narração. As histórias dão narratividade às práticas cotidianas. Ele também advoga a estetização do saber implícito no saber-fazer ligado a estas práticas.

No caso do Beleza, é possível reconhecer um alinhamento, um encadeamento de práticas e narrativas, que se auto-replicam. Há uma força poética que se estabelece e envolve toda a circunstância de produção da narrativa, pela readequação da situação operada pelo Beleza, constituindo seu lugar de fala pelo espaço enunciativo.

A experiência estética está diretamente ligada a um redimensionamento ético. A poesia oral é política. A função estética não se desloca de uma função ética, prática e comunicativa. Contursi e Ferro (2000) ressaltam que a narrativa contribui na constituição do contexto social como espaço de significação em que está inserido o sujeito.

Beleza atua no mundo inserindo intensamente as práticas artísticas e operações

poéticas nos domínios da vida cotidiana com a intenção de torná-los politizáveis. As dimensões ética e estética ficam indissociáveis. A conduta ética não é prescritiva apenas no conteúdo da narrativa, mas também no próprio ato narrativo.

3.3 Análise Pontual: metanarrativa

Ao observar as circunstâncias de produção da narrativa, um dos aspectos que podem ser analisados é a ocorrência da metanarrativa. Ao tratar de metanarrativa elucidado a não-transparência da realização da linguagem, exponho a concretude desta, lembro que a narrativa se faz por meio da linguagem, que não é neutra.

Através da elucidação da metanarrativa pode-se compreender como se forma o espaço enunciativo, como ocorre a presença do locutor em sua enunciação, no “ativo processo de negociação no qual os participantes examinam reflexivamente o discurso na forma como ele está emergindo (BAUMAN e BRIGGS apud HARTMANN, 2005, p. 130)²⁴”. Ao constituir um centro de referência interno, o narrador atualiza os princípios de organização da narrativa, organiza o mundo. A metanarrativa auxilia o narrador a corrigir e reafirmar sua narrativa, expondo sua relação constante e necessária com ela e com os interlocutores.

A fim de realizar esta análise, farei uso do trecho inicial presente no vídeo em anexo. Para apontar os fatos a serem destacados, apresentarei apenas as partes da transcrição, onde se encontram as marcas irrepetíveis deixadas no enunciado pelo sujeito da enunciação.

Benveniste (1991) adverte que há uma diferença entre o emprego das formas e o emprego da língua, ou seja, a enunciação, fenômeno que passa despercebido, confundindo-se com a própria língua. Esta diferenciação, parece-me, é muito próxima e análoga à observação que Bauman (1986) toma de Jakobson, Bakhtin e mesmo de Walter Benjamin, quando estes chamam a atenção para a constituição da narrativa em evento narrado e evento narrativo, ou seja, o presente da enunciação, na qual se dá a produção de toda temporalidade, a partir da instauração da categoria do presente, que é sempre contínuo. Este é o caminho para se perceber o mecanismo metanarrativo. Pensar em metanarrativa é pensar não no conteúdo

²⁴ Cf. BAUMAN, R./ BRIGGS, C. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life.

narrado, mas na realização vocal da narrativa.

Para se refletir sobre a metanarrativa, é relevante lembrar que “a língua comporta simultaneamente a significância dos signos e a significância da enunciação”. Há “um segundo nível de enunciação, uma faculdade metalingüística”, através da qual “a língua pode criar um segundo nível de enunciação, em que se torna possível sustentar propósitos significantes sobre a significância (BENVENISTE, 1991, p.66-7)”.

A narrativa oral se caracteriza por um ato individual de utilização da língua usual em conversação.

O ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala. Este é um dado constitutivo da enunciação. A presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno. Esta situação vai se manifestar por um jogo de formas específicas cuja função é de colocar o locutor em relação constante e necessária com sua enunciação (Ibid., p.84).

Seguindo a perspectiva dialógica de que me aproximo, a língua se realiza com a negociação necessária com o outro na construção do discurso. Esta situação é imprescindível para a completude de uma narrativa oral. Assim se processa a “comunhão fática”, proposta por Malinovski e lembrada por Jakobson (1969) e Benveniste (1991, p.88), o qual a caracteriza como “um processo em que o discurso, sob a forma de um diálogo, estabelece uma colaboração entre os indivíduos”. Nesta mesma direção, coloca-se Authier-Revuz (1998)²⁵, na linha do dialogismo bakhtiniano, ao estabelecer formas de heterogeneidade, mostrada e constitutiva. Para a autora:

além das operações que elas representam – de precaução, diferenciação, especificação do sentido [...] –, que podem ser descritas em termos de estratégias comunicacionais, [...] as formas de representação dos fatos de não-coincidência aparecem como manifestando, de um modo que não deriva da intencionalidade, a negociação obrigatória de todo enunciador com os fatos das não-coincidências fundamentais que atravessam seu dizer (Ibid., p.21).

Annual Review of Anthropology. Palo Alto, v.19, p.58-88, 1990.

²⁵ Apresento esta teórica apenas agora, pois utilizo suas idéias especificamente para o amparo da discussão das estruturas metanarrativas. Faço isso por analogia a suas concepções de metaenunciação. Seu trabalho realiza desdobramentos sobre a teoria enunciativa de Benveniste, além de se apropriar profundamente do dialogismo constitutivo de Bakhtin.

O narrador faz uso da metanarrativa como forma de ajuste da narrativa para si mesmo (no uso que faz da reflexividade) e – concomitantemente, ou talvez em consequência de – em função da negociação com o outro que, forçosamente, habita seu discurso. Reajusta assim o engendramento da comunhão fática.

Seguindo o esforço de refletir acerca da metanarrativa, é importante trazer à tona a reflexão de Jakobson (1969, p.161), de que “a ‘poeticidade’ não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes, numa total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam”. Parece-me que uma forma como esta situação se constitui no fio do discurso é através da metanarrativa, quando a narrativa se dobra sobre si mesma.

Para pensar as possibilidades de refletir sobre a auto-representação do narrar, são relevantes algumas observações feitas por Authier-Revuz (1998), ao tratar do que ela chama de “representação metaenunciativa das não-coincidências do dizer”.

Ela pensa o campo metaenunciativo como a:

auto-representação do dizer se fazendo, em que o discurso sobre a prática da linguagem, emergindo desta em pontos do dizer que requerem ‘mais dela’ do que um comentário, conjuga os dois planos da prática e da representação – como parte desta prática (Ibid., p.15).

Ao falar, refletimos sobre o que dissemos e tentamos adequar o sentido ou ajustar nossa posição, utilizando uma expressão como: 'se é que se pode dizer isto'. Como desejo pensar no fazer da narrativa, no evento narrativo, desvio o foco da linguagem em si – mas sem desconsiderá-la, pois é essencial – para a narrativa.

Authier-Revuz (op. cit., p.20) expõe “a relação entre as trocas em diálogo e as estruturas reflexivas, caracterizadas como manifestação de um autodiálogo inerente à enunciação”. É desta reflexividade que o narrador faz uso quando põe em prática as estruturas do que tomo aqui por metanarrativa, negociando sentido e espaço com o outro em sua narrativa. Esta negociação dinâmica que afasta e aproxima é importante para compreender o mecanismo da metanarrativa. A autora fala de um "jogo de um que ‘junta’ e de não-um que

‘esgarça’, como um modo da costura aparente, que ressalta em um mesmo movimento a falha da não-coincidência enunciativa e sua sutura metaenunciativa (Ibid. , p.27)”.

Authier-Revuz (1998) defende a metaenunciação opacificante como registro da marca do sujeito na língua. Ela é dita opacificante porque deixa de ter aparência de um sujeito puro que domina todo o espaço de uso da língua. É um sujeito que se intimida diante da presença necessária do outro em seu discurso (dialogismo) e busca, assim, expor sua presença, negociando os espaços com este outro. É uma manobra paradoxal: no desejo de um domínio total, o sujeito admite a presença do outro para tentar manter o controle do discurso.

A descrição da enunciação nessa mesma enunciação – o fato de a narrativa voltar-se sobre si mesma, no caso aqui tratado – permite à metaenunciação opacificante configurar-se, assegurar-se de uma imagem “‘preservada’ sobre o jogo incessante e irrepresentável das heterogeneidades através do qual se realiza (Ibid., p. 27)”. No produto final da narrativa é possível recuperar as marcas de sua constituição, em meio ao jogo do dialogismo.

A metaenunciação testemunha “a relação humana com a língua (Ibid., p.28)”. Eu direi da relação homem-narrativa, que carrega em si sujeito-narrador (um) e sujeito-audiência (não-um) e organiza tempo e espaço na construção discursiva do mundo. O que abordo em minha pesquisa é a capacidade poética de processar a memória em narrativas que reorganizem o mundo.

Em busca de outro viés para encarar o problema da metanarrativa, agrego a perspectiva já mencionada de Bauman (1986), que chama atenção para a unidade indissolúvel da totalidade dos eventos referentes à performance da narrativa oral. Aborda assim a relação entre evento narrado e evento narrativo. A narrativa pode conter instrumentos para torná-la obscura e confusa, questionar, manter a compreensibilidade e a coerência, negociar os sentidos. Segundo o autor, podemos compreender evento narrado e evento narrativo através da relação dinâmica entre os recursos e padrões da performance narrativa e as funções e produtos que emergem desta performance. Esta visão se aproxima da perspectiva visada aqui, qual seja, a de pensar princípios organizativos da narrativa que são atualizados a cada performance e carregam as marcas individuais deixadas no enunciado.

Bauman entende metanarração como os dispositivos que classificam ou comentam: 1. a própria narrativa, sua mensagem, forma, função e discurso; 2. os componentes ou a condução do evento narrativo, incluídos aí participantes, organização e ação. O autor

acrescenta que, estritamente falando, não há narração sem metanarração. Por estar ligado ao campo da antropologia, Bauman (1986) está mais interessado na metanarração tida como movimentos do narrador para fora do tempo narrado para se referir a ele mesmo ou à audiência como participantes no evento narrativo presente, configurando elementos de interação social do discurso.

No entanto, acredito que, diante das possibilidades que aponta no ponto dois, a idéia de metanarração pode ser aproximada dos Estudos Enunciativos por considerar o ato de discurso e sua organização. O estudo da enunciação se interessa pelas marcas singulares e irrepetíveis deixadas pelo sujeito no enunciado. O que presencio, então, é o narrador Beleza emergindo na narrativa. As marcas, alerta Zumthor (1997), podem estar tanto no texto, como na situação de performance.

Seguindo as perspectivas teóricas expostas acima, desejo agora me defrontar com a narrativa, que traz o Beleza narrando sobre sua experiência na época em que era professor do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI). Apresento alguns trechos transcritos na seqüência, lembrando que ele se encontra no vídeo e integralmente transcrito em anexo:

BELEZA: Chegou lá, eles fizeram café, churrasco, vinho, tudo que era coisa, "meu deus do céu, eu não vou sair inteiro daqui hoje, vou sair de arrasto daqui", eu imaginando, aí, aí, e eles sempre são muito muito, porque o gringo tem muito isso assim, eles são muito formal, mas também são muito de proteger quem eles vão com a cara, se eles forem com a cara, bom eles não deixavam, nós íamos lá, tinha três quatro na volta, eram os nosso cicerone, tavam sempre, qualquer coisa eles tavam na volta.

[...]

BELEZA: aí ganhei espora, ãã, como é que é?, vou até mostrar pra vocês não dizer que, tem até o nome dos caras, eles fizeram até isso pra mim, ó [...] [*pequeno corte*] 86 ó, o nome deles ó [*mostrando uma térmica*], "Nós não vamos te dar muita coisa, tá"...

ANA: mas um pouquinho a xente dá...

BELEZA: é, nós sempre tomava chimarrão...

[...]

BELEZA: Bom, pra eles [um diploma de curso técnico do SENAI (onde Beleza era professor)] era um, imagina, no interior aí, né, até bem pouco tempo aí ainda tinha gente que ligava pra mim, mandava carta, mandava ii, eu sempre tive um bom relacionamento com esse pessoal assim, e isso acabou me, me, me criando um problema em função disso, porque eu acabei criando certos problemas com a direção, né, porque daí, né, aí eu não quis ir mais trabalhar, não quis ir mais viajar, porque era muito desgastante, né, e isso acabou criando um problema pessoal pra

mim, porque na verdade, assim, áí eles queriam, quiseram me botar pra rua. Áí como eu tinha sempre essa coisa de ser sempre conversador fiado, né, quando eu vi, os caras “não”, uma vez quiseram me botar pra rua, os caras vieram de comitiva até a minha casa, eu morava aqui já na Restinga, me avisaram, “não vai lá que os caras querem te botar pra rua”, “tu dá um jeito”, “te some”, “faz qualquer coisa”, “tu, cinco dias agora tu não pode aparecer lá”, “áí daqui uns cinco dias tu nos telefona que nós vamos conversar contigo”. Tá, cinco dias, pô, as pessoas que eu conhecia, né, eles, não apareci cinco dias. Áí cheguei depois dos cinco dias lá, eles, “ó, nego, nós vamos ter que arrumar, tu vai ter que entrar pro sindicato, eles querem te botar pra rua”.

[...]

BELEZA: “Então o seguinte, nós vamos ter, tu vai ter que arrumar, tu vai ter que dar uma de louco agora, tu vai ter que entrar no INSS pra tu aguardar um tempo pra tu entrar pro sindicato”. “Nós não, tu não pode sair”, né, então isso fez com que, a gente acabou desenvolvendo um monte de coisa, aprender coisas, que daí eu realmente tive que dar uma de louco mesmo, né, tinha que crescer cabelo, barba, não tomava mais banho, comecei a caminhar na rua, tinha que ter testemunha, né, tinha que ter testemunha pra isso...

ALEX: falava com os cachorros...

BELEZA: é falava com os, é, via bicho, barulho no telhado, ia no médico lá e aí minha mulher se soube se, se prestou pra isso, até gravar ela gravou coisas pra levar lá pro médico e mostrar pro médico o que tava acontecendo comigo, né.

[...]

BELEZA: áí cheguei lá no INSS, o médico olhando pra mim e eu olhando pra ele, né, ficamos ali só, sabe como é que é, esses psiquiatras têm isso, né, eles gostam muito de ficar observando, né, são tão loucos quanto os loucos, né, na verdade, áí o cara ficou me olhando e eu olhando pra ele, e ficamos ali, acho que uma hora e pouco, ele olhando pra mim e eu olhando pra ele.

Primeiramente, todas as passagens sublinhadas funcionam como o explicitado por Bauman (1986): são ligações que amarram o evento narrado ao evento narrativo, utilizando a função fática para atingir a audiência, dando imediaticidade à história, puxando para o presente. No entanto, devo considerar estes aspectos também na imanência da língua, como o faz Authier-Revuz (1998).

Dos exemplos ressaltados, alguns são mais, outros menos explícitos na caracterização da metanarrativa. Invariavelmente são retornos sobre a própria narrativa, abandonando o tempo narrado e enfatizando o presente narrativo, para buscar alguma forma de negociação, voltando-se sobre o fato de ter narrado de tal ou tal maneira. Encenam o jogo do dialogismo. A metanarrativa se mostra como auto-representação da narração; revisão da condução do evento narrativo.

Quando o Beleza diz, por exemplo, que “tinha que ter testemunha, né, tinha que ter

testemunha pra isso”, ele está tentando ajustar a compreensão de sua narrativa, tentando fazer com que o sentido de ter dito o que disse seja mais contundente. Da mesma forma, em “pô, as pessoas que eu conhecia, né” é travada uma relação de cooperação com o outro-audiência que constitui necessariamente seu discurso, adequando a narrativa a esta interação particular, já que a constituição do discurso em performance engloba, tanto difusão, como recepção. Estas marcas de presença de um e não-um são da ordem do irrepetível e se constituíram necessariamente apenas nesta situação. Diferente dos princípios de organização da narrativa – como a estrutura metanarrativa, por exemplo – atualizados a cada narração.

Já o trecho “86 ó, o nome deles ó” configura-se em elemento metanarrativo que se liga à concretude do mundo e provoca um tensionamento, a fim de autenticar a veracidade da história. O extralingüístico torna-se lingüístico, colocando o contexto em relação com a linguagem.

Em “e eles sempre são muito muito, porque o gringo tem muito isso assim, eles são muito formal, mas também são muito de proteger quem eles vão com a cara, se eles forem com a cara” e “sabe como é que é, esses psiquiatras têm isso, né, eles gostam muito de ficar observando, né, são tão loucos quanto os loucos, né” ocorre a busca de uma delimitação do sentido a ser compartilhado com a audiência. Neste caso, a estrutura metanarrativa serve para se voltar sobre a narração acerca dos personagens e suas atitudes – assim como na modalização autonômica se volta sobre o fato de ter dito uma determinada palavra –, a fim de ajustar o entendimento que se pode ter sobre eles.

Por último, no caso de “aí eles queriam, quiseram me botar pra rua. Aí como eu tinha sempre essa coisa de ser sempre conversador fiado, né, quando eu vi, os caras ‘não’, uma vez quiseram me botar pra rua” parece ocorrer uma espécie singular de metanarrativa.

O que deu errado no primeiro início, que fez com que fosse necessário recomeçar e repetir? Houve uma hesitação ao disparar a história? Houve a necessidade de reorganizar a história, e pra isso começar novamente? Houve uma falha na atualização de um princípio de organização da narrativa? Houve algum vácuo no espaço para narrar?

Esta forma do narrar de novo, narrar por sobre a narrativa, diante de uma falha que é ruptura, expõe definitivamente um mecanismo de organização da narrativa, de readequação negociada de sujeito, espaço e tempo, numa tentativa de reforçar ou recolocar o espaço enunciativo. Este reinício cria uma ruptura, que rompe o fio da narrativa e nos chama de volta

para o mundo presente. É uma marca única que se produz numa reorganização, um reajuste do princípio narrativo. Esta operação só pode ocorrer na irrepetibilidade da enunciação da narrativa oral.

A retomada da história é metaenunciativa, pois ocorre, em função da ruptura, uma enfatização do presente da enunciação, a narrativa se volta sobre si mesma. É uma dobra que se sobrepõe no fio do discurso. Ao voltar um pouco no tempo para reiniciar e reorganizar a narrativa, Beleza evidencia o presente narrativo. Parece haver uma indicação de que ali vai começar uma história, estabelecendo-se uma marca individual ao atualizar os princípios de organização da narrativa – e note-se que ele usa, e assim atualiza, a estrutura formular “[era] uma vez”, comportando em sua enunciação tradição e ruptura, regularidade e singularidade. Este retorno ao início expõe a condição de locutor em sua enunciação, de estar em relação com ela, o que demonstra o princípio de reflexividade.

A metanarrativa é uma retomada, uma readequação da comunhão fática, uma reorganização do espaço-tempo narrativo. Este retorno pode ser uma procura, uma correção, como tratadas por Authier-Revuz (1998). Acompanhando seu raciocínio, esta readequação da narrativa se configura em uma reflexividade opacificante, que “abre o discurso sobre sua exterioridade interdiscursiva interna (Ibid., p.26)”. O discurso sempre constituído do outro.

4 CONCLUSÃO

Realizado todo este percurso em busca da problematização acerca das circunstâncias de produção da narrativa oral – o ato enunciativo de performance –, enfocando um narrador específico, o Beleza, é chegado o momento de retomar alguns pontos em busca de um fechamento da questão.

Tratei de um tópico que se encaixa em um campo pouco explorado pelos Estudos Literários: a oralidade inserida no ambiente urbano e na esfera do cotidiano. Parti de uma abordagem que tomasse a relação entre oralidade e escrita fora da dicotomia, pensando as contraposições constitutivas, afinal, o Beleza se apropria e re-significa ambos os campos. Ele constitui uma voz heterogênea capaz de cruzar os meios dominantes com suas astúcias, seus jeitos próprios, como se viu em relação às apropriações da rádio comunitária e da internet.

Diante da materialidade adversa da voz, construí o *corpus* a partir da seleção dos fatos de discurso a ser compartilhados, já que qualquer pesquisador que estude a produção oral será um receptor e terá ele que definir o todo do enunciado narrativo. A delimitação dos enunciados foi aprendida a partir da exposição e escuta das narrativas do Beleza. Isto porque, de maneira radical, o meu *corpus*, na verdade, pode ser tomado como sua vida inteira que paira como virtualidade até ser concretizada em discurso. As narrativas, que eu venho a isolar, são apenas fatos diante desta totalidade. Eles se reiteram, atualizam e recriam constantemente.

De cada uma das atualizações deste todo, posso observar os movimentos do Beleza ao narrar, como ele se marca na narrativa, captando como isto é carregado pelos princípios de organização de sua narrativa, que são atualizados a cada enunciação, concretizados em discurso na performance, a face visível e fugidia, a qual apenas rende elementos para captar o real objeto que existe em potência.

Sob a perspectiva da enunciação, a transcrição auxilia na visualização destas marcas do sujeito no discurso – singulares e irrepetíveis – que atualizam os princípios de realização da narrativa – da ordem do repetível. Assim, busco, nas narrativas do Beleza, o sujeito que cria ao narrar. O ato individual de criação que alça a narrativa à dimensão estética.

A experiência estética está também na interação, já que o processo ligado à realização oral é dependente da sensibilidade, do corpo, da memória, do receptor. Esta dimensão sensível remete à concretude do mundo e ao fato de que narrar é uma prática que expressa conhecimentos. Há uma indissociabilidade entre a dimensão prática e ética e a dimensão estética. O que ocorre é a estetização do saber implícito no saber-fazer ligado às práticas de narrar.

A concepção da narrativa como ação é característica da produção que encontrei na Restinga. Beleza e seus companheiros tematizam constantemente questões relativas à violência e à educação, por exemplo, problemáticas ainda em aberto para eles e sua comunidade. Introduzem-nas no universo do símbolo, processam um rearranjo no plano da ilusão a fim de propor soluções. A passagem pela dimensão estética fica intimamente ligada à ação. A confluência de diferentes esferas do agir social está contemplada no ato de narrar do Beleza, já que congrega e acumula, em diferentes graus e níveis, propriedades comunicativas, poéticas, retóricas, argumentativas e éticas.

Todo o encontro com o Beleza é uma reiteração do evento narrativo. É uma volta a essa tomada de conhecimento e aprendizagem da sua forma de narrar. Essa é a essência da minha experiência de campo e do meu trabalho: é uma atualização constante dos princípios de como e por que narrar. É por esta estrutura, a qual se mantém sempre aberta à criação, que o Beleza consegue elaborar toda sua trajetória de vida.

Se, para a perspectiva da performance, há um ato de comunicação poética, os gêneros do discurso possibilitam a aglutinação desta comunicação em uma unidade, delineada na forma do enunciado. Este está aberto à criação e à mudança, já que a performance está sulcada pela tensão entre regularidade e singularidade, tradição e ruptura.

O acabamento e delimitação do enunciado são marcados pelo cunho de individualidade imprimido pelo sujeito falante. O Beleza, a cada enunciação, atualiza o gênero que constitui sua narrativa. As performances em circunstâncias diferentes forçam-no a readequar sua maneira de narrar. Com a exposição e a escuta intensa a seus enunciados, seus atos de narrar, fui aprendendo o volume e as formas autênticas de suas narrativas.

O objeto proveniente de uma poética da oralidade compreende o exame do funcionamento de um discurso, captado a partir da situação viva de comunicação oral. Assim, cheguei a um modelo em que a narrativa do Beleza se dá a partir de uma lógica dos jogos de

ações relativos a tipos de circunstâncias. Atrelada à condição cotidiana, a memória advém à concretude em consonância com os tipos de configuração da ambiência. A narrativa existe em pontos de condensamento no fluxo das práticas cotidianas. No fio do discurso do Beleza, isto ocorre através de um método argumentativo, em que as histórias que se condensam são casos exemplares atrelados ao conteúdo do debate. Verifiquei uma tensão constante entre informar e narrar, entre o comentário e a narrativa, a qual põe em prática o exercício de imaginar mundos como soluções para os problemas diagnosticados. Assim, ele entra e sai da história, dos personagens, provocando encaixes constantes, na tensão para dentro e para fora da narrativa. Estas táticas ocasionam uma intencionalidade cotidiana, que ocorre em parte pela vontade de narrar e em parte pela construção habitual de seu método argumentativo, que, a todo momento, emerge no fluxo do discurso.

A observação da narrativa se produzindo, leva-me a propor que, dentro de um fluxo indiferenciado de conversa, o condensamento da narrativa ocorre a partir do redimensionamento do espaço enunciativo, o qual constitui um centro de referência, inserindo o narrador como sujeito na e pela enunciação e possibilitando a abertura à dimensão estética. A cada ato de narrar, a prática de reorganização espaço-temporal é atualizada, carregando as marcas, as inovações, que o narrador deixa entrever no enunciado. É um princípio formal movente, sempre renovado e aberto à criatividade.

O Beleza, particularmente, se constitui em narrador e estabelece o espaço enunciativo a partir da ritualização da situação cotidiana, no tensionamento entre informar e narrar, através da intencionalidade e ficcionalização, envolvendo em seu discurso, constitutiva e explicitamente, seus interlocutores, por meio da glosa, da retomada da história, da readequação da ordem espacial. Todas estas práticas concorrem para a produção de uma unidade poética.

Em meio à esfera cotidiana, sua fala abandona a postura trivial e se constitui em narrativa, modificando o lugar e a forma como se coloca, buscando uma dramatização que o faz dilatar e preencher o espaço enunciativo que funda. Ao se diferenciar e formar esta arte poética, ele abre novas possibilidades para si e os outros na realidade cotidiana através de suas narrativas, que são atos de reformulação do mundo, da realidade, num processo singular que intervém em todo o entorno. Com uma performance encantatória e envolvente, funda uma nova conformação e refaz o mundo para agir nele. Quando narra, mundo imaginário e mundo real se confundem, ele fala com seus interlocutores que se tornaram personagens e a ação se

dá neste limbo, que é o espaço enunciativo, que carrega juntos imaginação e realidade, em uma alternância observada na análise das estruturas metanarrativas. Ora se adequando em direção ao presente enunciativo, como o narrador que glosa e comenta, ora voltando-se para dentro da ilusão, remendando falhas no espaço de enunciação, como no exemplo atípico de dobra e recomeço, flagrado na análise. A metanarrativa expõe a relação do locutor em constante negociação com o discurso e com os interlocutores que o habitam. Ao constituir um centro de referência interno, o narrador mantém um processo constante de correção e reafirmação deste espaço e da própria narrativa. Ela é auto-representação do ato de narrar, revisão da condução do evento narrativo.

Retomando novamente os caminhos percorridos gostaria de reforçar alguns pontos iniciais. Um discurso que se adequaria como objeto de estudo da História Oral, da Antropologia, da Geografia, também pode ser abordado pela perspectiva dos Estudos Literários, explorando o tensionamento estético na conformação de uma poética da oralidade.

É necessário que as pessoas tenham a possibilidade e sejam capazes de proferir seus discursos, que os venham a impelir à ação, especialmente discursos críticos e contestatórios. Para isso, devemos estudar e reaprender as formas encantatórias e o poder da palavra. Esse é um saber vindo do discurso-prática do Beleza que se integra a este discurso teórico-crítico que o analisa, sem perder a vontade prática que ainda carrega, buscando aplicação. É essa capacidade expressiva que anima a narrativa do Beleza e o torna apto à comunicação poética que observo nele. É uma arte poético-encantatória enraizada no cotidiano, que o reflete em conteúdo e age sobre ele como discurso que é prática. Ciente desta força, Beleza narra uma prática a ser aplicada aos jovens em prol de sua autonomia. Neste sentido, a prática marginalizada da retórica sofista é re-significada, sem a centralidade do discurso, mas estendida a toda manifestação expressiva, seja nas artes plásticas, na música, no teatro, na dança ou mesmo na narrativa, como atesta a própria narrativa-prática do Beleza. Serve como eixo transversal para todas as disciplinas escolares. Sob esta ótica, suas narrativas indicam uma carga de prescrição social, mas que, ao menos num primeiro momento, não age socialmente, a não ser no limitado círculo dos pesquisadores e vizinhos que o motivam a narrar.

Em suma, imagino uma visão de arte poética como um *continuum*, sem o peso da categorização de gênero, da institucionalização, da distinção de posição sócio-cultural, afastada do etnocentrismo, em sincronia. E, dessa forma, a arte poética torna-se uma atividade

onipresente, a narrativa como potência, concretizada no discurso, alternadamente, dialógica, como a própria linguagem; em conexão com o cotidiano, ao alcance deste. É a partir da observação das práticas do Beleza que concebo este conceito de arte poética.

Quanto ao prosseguimento da pesquisa, devo honrar o compromisso assumido com o Beleza de organizar um material que provoque a discussão acerca da identidade da Restinga. Já temos material fotográfico e audiovisual, que vem sendo editado e levado de volta para os sujeitos, para que estes possam construir sentidos sobre eles.

Mas, acima de tudo, temos que auxiliar na construção de ferramentas que a própria comunidade possa utilizar com autonomia. Aos poucos, vamos delineando uma proposta de atuação. A idéia é aplicar o mecanismo do microcrédito à arte poética: promover a confecção de um banco onde todos possam depositar e retirar produção poética: texto, foto, som, vídeo etc. Um banco de conhecimento contextual, de economia poética, de construção de identidade. Este banco teria um formato multimídia: as pessoas podem narrar suas histórias para a câmera ou gravador, o que também possibilita a multiplicação, de forma que possam retirar e recriar o material depositado. Alguns moradores do próprio bairro podem ser capacitados para ir às casas dos vizinhos conversar e provocar as narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. *Palavras Incertas: as não-coincidências do dizer*. Trad. Claudia R. Castellanos Pfeiffer, Gileade Pereira de Godoi, Luiz Francisco Dias, Maria Onice Payer, Mônica Zoppi-Fontana, Pedro de Souza, Rosangela Morello e Suzy Maria Lagazzi-Rodrigues. Campinas: UNICAMP, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. Os Gêneros do Discurso. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jaco Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUMAN, Richard. *Story, Performance and Event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge University Press, 1986.

BENJAMIN, Walter. O Narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1995.

_____. *Problemas de lingüística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães, Marco Antônio Escobar, Rosa Attié Figueira, Vandarsi Sant'Ana Castro, João Wanderlei Geraldí e Ingedore G. Villaça Koch. Campinas: Pontes, 1991.

BIAL, H. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004.

BURKE, Peter. *Cultura Popular e Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitutions: an essay in phenomenology and feminist theory. In: BIAL, H. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004.

CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: _____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido: cultura escrita entre distância e apropriação*. Trad. Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

CONQUERGOOD, Dwight. Performance Studies: interventions and radical research. In:

BIAL, H. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004.

CONTURSI, María Eugenia/ FERRO, Fabiola. *La Narración – usos y teorías*. Buenos Aires: Norma, 2000.

FERNANDES, Frederico. *A Voz e o Sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: UNESP, 2007.

FLORES, Valdir do Nascimento. Por que gosto de Benveniste?. *Desenredo*. Passo Fundo, vol. 1, n. 2, jul.-dez., 2005, p. 127-138.

_____. Benveniste e o sintoma de linguagem: a enunciação do homem na língua. *Letras*. Santa Maria, n.33, jul.-dez., 2006a, p. 99-118.

_____. Entre o dizer e o mostrar: a transcrição como modalidade de enunciação. *Organon*. Porto Alegre, vol. 20, n. 40/41, jan.-dez., 2006b, p. 61-75.

FONSECA, Cláudia. Quando cada caso não é um caso - pesquisa etnográfica e educação. *Revista Brasileira de Educação*, n. 10, jan/fev/mar/abr, 1999, p. 58-78.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaide La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte/ Brasília: UFMG/UNESCO, 2003.

HARING, Lee. America's Atitheoretical Folfloristics. *Journal of Folklore Research*, vol. 45. n.1, jan-abr, 2008, p. 1-9.

HARTMANN, Luciana. Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul/dez, 2005, p. 125-153.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blinkstein e José Pedro Paes. São Paulo: Cultrix/USP, 1969.

LANGDON, Ester Jean. A Fixação da Narrativa: do mito para a poética de literatura oral. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 5, n. 12, dez 1999. p. 13-36.

MALDONATO, Mauro. *Raízes errantes*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: SESC/Editora 34, 2004.

MARTINS, José de Souza/ ECKERT, Cornelia/ NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

MORRIS, Rosalind. All made up: performance theory and the new anthropology of sex and gender. *Annual Review of Anthropology* 24: 567-92, 1995.

PENNYCOOK, Alastair. Uma linguística aplicada transgressiva. In: LOPES, Luis Paulo da Moita (org.). *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. Trad.Luis Paulo da Moita Lopes . São Paulo: Parábola, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PETERSEN, Silvia Regina Ferraz. O cotidiano como objeto teórico ou o impasse entre ciência e senso comum no conhecimento da vida cotidiana. In: MESQUITA, Zilá & BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Territórios do Cotidiano - uma introdução a novos olhares e experiências*. Porto Alegre/Santa Cruz do Sul: UFRGS/UNISC, 1995.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 1992.

QUEIROZ, Sonia/ALMEIDA, Maria Inês. *Na captura da voz - as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autentica/UFMG, 2004.

RICOEUR, Paul. *Do texto à ação*. Trad. Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto (Portugal): RÉS-Editora, 1989.

RODDEN, John. How do stories convince us? – notes towards a rhetoric of narrative. *College Literature*, v. 35, n.1, winter, 2008, p. 148-173.

STEINER, George. Em uma pós-cultura. In: _____. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TEDLOCK, Dennis. Toward an oral poetics. *New Literary History*, vol. 8, n. 3, spring, 1977, p.507-519.

VICH, Víctor/ ZAVALA, Virginia. *Oralidad y Poder: herramientas metodológicas*. Buenos Aires: Norma, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

_____. *Escritura e Nomadismo*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ANEXOS

ANEXO I

Transcrição do vídeo elaborado a partir do Registro Audiovisual do dia 18 de setembro de 2006

BELEZA: chegou no último dia, não, vamos entregar os certificados [...], “não, nós agora queremos diploma, porque nós fizemos um negócio aí [...] aprendemos a rezar”, bem assim, sabe como é que é, gringo quando tira pra tirar um horário, “aprendemos a rezar, nós aprendemos a ser gente, ainda tudo aprendemos negócio de automação aqui oh, hidráulica, pneumática e não sei o que mais; temo que ter diploma”; sabe o que que os caras organizaram?, eles foram pra salão que tem separado, que era de convenções deles até, da random, da frase, e fizeram, convidaram a direção geral pra ir pra lá, a direção geral, os diretores das escolas tudo, que nunca tinha ido lá, foram lá. Chegou lá, eles fizeram café, churrasco, vinho, tudo que era coisa, “meu deus do céu, eu não vou sair inteiro daqui hoje, vou sair de arrasto daqui”, eu imaginando, aí, aí, e eles sempre são muito muito, porque o gringo tem muito isso assim, eles são muito formal, mas também são muito de proteger quem eles vão com a cara, se eles forem com a cara, bom eles não deixavam, nós íamos lá, tinha três quatro na volta, eram os nossos cicerones, estavam sempre, qualquer coisa eles estavam na volta. E aí tinha, teve discurso, teve não sei o que mais, vocês têm que ver o que esses caras aprontaram pra nós no discurso: Tudo aquilo que nós falava pra eles, nossos problemas de trabalho, das nossas dificuldades que não tinha, eles nos discurso falaram tudo isso pra essa, pros chefões, os chefões ficaram assim, só botavam assim a mão na cara, depois vieram conversar, “tá, mas o que é que tá acontecendo com vocês aí”, “não, não tá acontecendo nada”, “não, mas os rapazes falaram aí”, “não, mas isso aí é normal, os chefes não estão dando importância pro trabalho da gente aqui, não sei o quê”, “não, não, não, então vocês vão marcar uma reunião lá porque nós vamos ter que acertar isso”. Eles fizeram tudo isso. Aí ganhei espora, ãã, como é que é?, vou até mostrar pra vocês não dizer que, tem até o nome dos caras, eles fizeram até isso pra mim, ó [...]

[sai pra buscar e volta – pequeno corte]

BELEZA: 86 ó, o nome deles ó, “Nós não vamos te dar muita coisa, tá”...

ANA: mas um pouquinho a xente dá...

BELEZA: é, nós sempre tomava chimarrão...

ANA: viu, ó, chimarrão tem a sua utilidade...

ALEX: quase que derreteu a chaleira

[pequeno corte]

BELEZA: tem muita [...] eu ganhei muita, como é que é... uma vez, quando eu fui dessa vez pra Panambi eles me deram torta de queso, como é que é, torta do não sei o que mais, ganhei, eu trouxe uma caixa, cada um, com compartimento, tudo com tortas que eles me deram, e eu tive que trazer aquilo porque senão, o cara só me disse pra mim assim: “Se tu não levar tu apanha aqui hoje”. E aí, eles são assim, são pessoas bem legais, né, porque tem essas convivências que tu só, só vendo pra poder enxergar e ter a...

DANI: a parte boa do trabalho...

BELEZA: isso, é, então, teve isso, né, então, lá em Cassias foi um, em Caxias foi um lugar que eu fiquei muito tempo também, todos os anos eu ficava 3, 4 meses lá, mas porque era assim, era muita gente, né, e todo mundo queria fazer, “nós temo que fazer o teu curso, porque isso aqui dá, melhora meu salário depois”, sim, porque o tal de diploma esse, daí ele apresentava no departamento de pessoal depois, ele ganhava uma promoção em cima disso. Bom, pra eles era um, imagina, no interior aí, né, até bem pouco tempo aí ainda tinha gente que ligava pra mim, mandava carta, mandava ii, eu sempre tive um bom relacionamento com esse pessoal assim,

[nova entonação, marcação de um início, um clima menos ameno, se antes era a amizade com os alunos, agora é o confronto com a direção; a marca se produz no fluxo, não haveria como começar aqui sendo o zero, ela se faz no contraste]

BELEZA: isso acabou me, me, me criando um problema em função disso, porque eu acabei criando certos problemas com a direção, né, porque daí, né, aí eu não quis ir mais trabalhar, não quis ir mais viajar, porque era muito desgastante, né, e isso acabou criando um problema pessoal pra mim, porque na verdade, assim,

[um início]

BELEZA: aí eles queriam, quiseram me botar pra rua. Aí como eu tinha sempre essa coisa de

ser sempre conversador fiado, né, quando eu vi, os caras “não”, uma vez quiseram me botar pra rua, os caras vieram de comitiva até a minha casa, eu morava aqui já na Restinga, me avisaram, “não vai lá que os caras querem te botar pra rua”, “tu dá um jeito”, “te some”, “faz qualquer coisa”, “tu, cinco dias agora tu não pode aparecer lá”, “aí daqui uns cinco dias tu nos telefona que nós vamos conversar contigo”. Tá, cinco dias, pô, as pessoas que eu conhecia, né, eles, não apareci cinco dias. Aí cheguei depois dos cinco dias lá, eles, “ó, nego, nós vamos ter que arrumar, tu vai ter que entrar pro sindicato, eles querem te botar pra rua”. Já arrumaram até cópia da minha demissão, eles tavam, “tá aqui ó, só não te botaram pra rua ainda porque não te acharam pra tu assinar este negócio, senão já tinham te botado”. “Então o seguinte, nós vamos ter, tu vai ter que arrumar, tu vai ter que dar uma de louco agora, tu vai ter que entrar no INSS pra tu aguardar um tempo pra tu entrar pro sindicato”. “Nós não, tu não pode sair”, né, então isso fez com que, a gente acabou desenvolvendo um monte de coisa, aprender coisas, que daí eu realmente tive que dar uma de louco mesmo, né, tinha que crescer cabelo, barba, não tomava mais banho, comecei a caminhar na rua, tinha que ter testemunha, né, tinha que ter testemunha pra isso...

ALEX: falava com os cachorros...

BELEZA: é falava com os, é, via bicho, barulho no telhado, ia no médico lá e aí minha mulher se soube se, se prestou pra isso, até gravar ela gravou coisas pra levar lá pro médico e mostrar pro médico o que tava acontecendo comigo, né. Aí eu sei que depois de todas essas andanças, aí o cara mandou fazer uma biometria ainda, num outro médico, que não era do INSS, porque o INSS não tinha naquela época...

ANA: não tinha perito?

BELEZA: não tinha perito. Aí eu fui fazer num consultório particular. Cheguei lá, o médico falava e eu não parava nunca, eu parecia um, eu andava e saía pra lá e pra cá, digo “ó, não vou porque aqui tem gente que tá me perseguindo aqui” e o médico abria uns olho pra mim assim. Aí o médico pegou e disse assim, “não, vou dar ?????” lacrou o envelope e mandou lá pro INSS. Aí cheguei lá no INSS, o médico olhando pra mim e eu olhando pra ele, né, ficamo ali só, sabe como é que é, esses psiquiatras têm isso, né, eles gostam muito de ficar observando, né, são tão loucos quanto os loucos, né, na verdade, aí o cara ficou me olhando e eu olhando pra ele, e ficamos ali, acho que uma hora e pouco, ele olhando pra mim e eu olhando pra ele. Aí, daqui a pouco, a minha mulher entrou na sala e disse: “Vem cá, o que que

tá acontecendo?”

MARAGATO: vocês estão apaixonados? um olhando pro outro...

BELEZA: aí diz a minha mulher: “Que que tá acontecendo? Vocês não falam, tão olhando um pra cara do outro, já passou uma hora e tanto, o que tá”. “Não, mas eu tô observando ele”. Aí, a minha mulher: “tá, e aí, o que que tu tá fazendo olhando pra ele?”, “Ah, eu tô olhando prum louco aí que tá me olhando, tá olhando prum outro louco”. Aí, então tá, aí o médico pegou, abriu o envelope, falou: “não, realmente não sei o que, o senhor tá, vou dar seis meses pro senhor ficar aqui, daqui não sei quanto tempo o senhor volta pra fazer acompanhamento, e pronto”.

BELEZA: aí, deu os seis meses, eu fui lá, entrei no, me inscreveram no tal de sindicato, daí a chapa que eu tinha me inscrito foi eleita, aquele negócio tudo. *[aqui tem um tom de final: ele, ao invés de se estender contando mais detalhes, resume com ‘aquele negócio tudo’; sem falar que tudo dá certo, é quase uma variação da fórmula do ‘viveram felizes para sempre’; mas, na verdade, é apenas um elo na cadeia, um trecho do fluxo, pois o que pode ser fim funciona também como um encadeamento para um próximo início, que se conecta logo a seguir.]*

[um fim]

BELEZA: aí fui lá entrei, peguei o papel lá que o sindicato fez, fui lá e apresentei pro mesmo cara que queria me demitir, né, e apresentei pra ele. “Olha, vim aqui trazer minha carta pra vocês e assim, assim, assim”. Bah, o cara ficou virado numa onça, pulava na minha frente, o cara que era o, esse diretor, que foi, que era da escola que eu tava, ele já tinha sido o meu professor na época que era adolescente, eu conhecia ele há muito tempo. Então isso fez com que ele ficasse mais, ele chegava e dizia assim: “O que que vocês querem, seu bando de guri, fazer isso, nunca fizeram uma instituição que tem sessenta, setenta anos, nun/ agora uns guri que nem vocês vão fazer greve ???? sindicato, nem pode mais ir pra rua”, assim, fazia bem assim pra mim, aí eu olhei: “pois é professor Virgílio, o senhor foi meu professor, né, mas só tem uma coisa, o senhor esqueceu que eu cresci, eu não sou mais aquele guri que o senhor imaginou que eu era, né, eu sou uma pessoa adulta agora, né, eu sou uma pessoa que trabalho, e uma coisa que eu aprendi que o senhor me ensinou é a gente ter vergonha na cara e respeitar aquilo que a gente combina entre as pessoas, foi isso que eu fiz. O que nós fizemos foi combinação entre nós. O senhor é diretor, o senhor tá defendendo o seu patrão, fique com ele,

não tem nenhum problema. Agora, o senhor não pode me botar mais pra rua”. Aí ele: “Eh, não sei o que, mas tu já sabe, tu já sabe, que tu não é aceito aqui dentro”. “Não, mas e, qual é o problema? O senhor não quer me aceitar? Mas o senhor é obrigado a me ter aqui dentro”. “Não porque, tu aqui tu não vai ficar”. “Tudo bem, não tem nenhum problema, eu já sei que eu não vou ficar aqui mesmo, eu nem quero mais ficar aqui. Eu já disse pro senhor que eu não quero mais viajar, que eu não quero mais isso, vocês é que não tomam providência”. “Não, mas pode deixar”. Passou um tempo, eles me transferiram pruma escola lá na Estrada do Forte. Eu fiquei lá, porque lá também assim, aí cheguei lá, foi esse primeiro diretor e mais o diretor daquela escola e disse: “olha, tu tá vindo aqui porque o sindi/tu é do sindicato, que se não tu não tava, tu não tava mais aqui, ba ba ba”. “Mas vocês não precisam dizer isso, eu sei que é isso mesmo, vocês nunca gostaram de mim, por que que vocês iam gostar agora, né”. Aí pegaram e disseram assim: “não”, veio esse diretor da escola, “não pois é, não sei o que, porque tu fez isso”, “tudo bem, nós vamos, tu vais ter uma turma e teu trabalho vai ser esse”.

BELEZA: “Não tem problema, eu tô aqui pra trabalhar mesmo, eu não quero ficar sentado em casa”. *[o silêncio e a reclinção do corpo para trás se acomodando da cadeira marcam um fim, uma divisão]*

[um início - 2]

BELEZA: Fui trabalhar. *[dentro do fluxo, uma passagem para uma nova história, mas tudo está encadeado]*

BELEZA: Aí me deram uma turma, de gurizada tudo nova, mas um pior que o outro, só me deram aqueles guris assim que, parece que ninguém quer, aí, tudo bem, começamos os primeiros dias, aquele negócio todo ???? cada um aprontando mais do que o outro, eu digo, bom, mas o que que eu vou fazer, bom eu não posso, né, eu já tinha, na época, eu já tinha o que uns dez, doze anos de SENAI, então eu não posso, aí, não mas eu vou ter que pensar em alguma coisa, aí comecei a conversar com um por um dos guris, tudo com idade de quinze, dezesseis anos, pior idade assim, são daquela coisa de querer ser diferente, né, revoltado em casa, né, aí quando eu comecei a conversar com um por um deles eu vi que, aí a gente começa a ver o que que cada um tá buscando, né, qual é a dificuldade que cada um tem, e nisso eu comecei a perceber assim que aquela gurizada precisava muito de confiança, essa coisa assim de, alguém que escute eles, alguém que escutasse eles, só isso, aí eu descobri que grande parte dos vinte alunos, que essas turmas eram turmas pequenas, né, dos vinte alunos que eu tinha,

uns quinze eram filhos de pais que eram empresários, que tinham revendas, que tinham, eram donos não sei do que, eu digo, não mas tá aí um negócio que vai me ajudar e o, tinha uma meia dúzia lá que eram, moravam lá em Cachoeirinha, moravam em Alvorada, eram os tinhosos da turma, que não tinham aprendido nada no primeiro grau, não, mas espera um pouquinho, nós vamos começar, aí comecei, não agora eu vou começar a conhecer a família deles, ninguém fazia isso, não, eu vou fazer ????? entregar os pontos pra pra esse, pra essa gurizada eu não vou entregar, de jeito nenhum. Chamei os pais deles, de todo mundo, sentamos lá na sala, o diretor disse, não não, só um pouquinho diretor, o meu papo aqui é com os pais, eu estou tratando da, da formação pedagógica deles e isso é um assunto que diz respeito a eles, não diz respeito ao senhor que é diretor da escola. Qualquer coisa que nós aqui entender que seja ????? do seu conhecimento, a gente vai decidir aqui e o senhor vai ficar sabendo...

ANA: botou o cara pra fora.

BELEZA: e cruzei os braços e fiquei olhando pra ele, ele era um cara grandão, forte, âããã, é, então tá, então tá, depois tu me comunica então, não, sim senhor, se eu não comunicar, alguém daqui vai comunicar ao senhor. Bem assim. E aí comecei a contar pros pais, comecei aquela história dos pais, dizer o que estava acontecendo, qual era o meu objetivo ali, o que que tinha acontecido comigo, mas que eu queria, naquele momento, éééé, executar o meu trabalho, eu queria que os filhos desse, deles que tavam ali pudessem tirar proveito e que a filosofia dali, daquela empresa, daquele momento dos empresários ah era só, era só trabalhar, aprender a fazer tal coisa e só aquilo ali e não podia, mas eu achava que, dentro dum trabalho mais pedagógico, eles podiam aprender outras coisas, que não só aquilo que a profissão dissesse. E comecei, eu tinha levado todo o material, tava descrito, né, dos pro, dos programas que tinham no, no, no currículo deles, aí disse, olha não vamos poder resolver tudo hoje aqui, mas uma hora vamos resolver, mas eu tô dizendo em linhas gerais pra vocês o que que é a conversa. Aqueles pais que eram mais atinados ????? não, não, vamos fazer uma comissão nossa aqui, nem todo mundo, todo mundo trabalha aqui, mas tem alguns que têm mais disponibilidade, vamos fazer uma comissão e nós vamos tratar disso, porque eu tenho um conhecido lá, assim, assim, porque a minha empresa, tá, tá, tá, digo não, mas então tá, tá onde eu quero. E deixei claro pra ele, olha, eu sou sindicalista, mas eu tô aqui, o meu trabalho é o meu trabalho, os filhos de vocês não têm nada a ver com o meu problema sindical, o meu problema sindical é minha relação de trabalho com meu patrão...

DANI: E já que tu tá ali, né, fazer o que...

BELEZA: sim, exatamente. Resultado, pra encurtar a conversa com vocês, eu arrumei, aqueles pais tudo que eram/eles arrumavam passeio pra gurizada, pagavam passagem pra aqueles que não podiam pagar, arrumavam uniforme pra quem não podia, bom, aí resultado, mas só tinha uma coisa, o que, eu digo ó, só tem uma coisa, aí foi um papo com a gurizada, né, aí tudo o que a gente combinava tinha que ser uma coisa entre nós, né, nós vamos limpar o banheiro, o banheiro tá imundo, nós usamos o banheiro, vocês usam o banheiro, eu tenho um banheiro separado, mas não é por isso que eu vou deixar vocês usarem o banheiro imundo, vocês têm que, o banheiro decente, vocês têm que ver o que essa gurizada fez naquele banheiro, só não trocaram os azulejos, né, mas botaram perfume, limpavam aquelas coisinhas que ficam na borda dos vidros, limpavam tudo, e eu lá junto, eles não, pode, não, eu tô aqui pra ajudar também, também sou, também sou da equipe. Resultado, quem preenchia chamada eram eles, quem fazia não sei o que eram eles, oooo, esse homem ficava doido, o diretor ficava doido, mas o que que tu tá fazendo com esses guris aí? Não tô fazendo nada, eles é que operavam o esquema de vídeo eles é que operavam, eles, aí a combinação assim ó, pra eles assistirem aquelas, aquela, aqueles filmes lá, com o trabalho mais didático deles, eles fizeram a seguinte prop[osta]: nós queremos assistir uns filmezinhos aí depois no vídeo, só tem o seguinte, o cara lá não pode ficar sabendo, se ficar sabendo vai eu, vai vocês, vai todo mundo pra rua, ou, no mínimo, os pais de vocês vão ter que vir aqui dar explicações, não, não, eles fizeram um esquema de alarme, então pra todos os efeitos eu tava na sala lá dos professores, né, fazendo um trabalho, enquanto eles tavam desenvolvendo a parte deles lá, fazem/eles faziam filmagens, faziam um monte de coisas, qualquer coisa que acontece, eles tocavam aquela coisa, fizeram um esquema que era um uma corda, uns fiozinhos de náilon, amarrado com uma pedrinha dentro numa corda, numa lata, qualquer coisa que tiver diferente o senhor puxa o cordãozinho aí que a lata vai tremer e nós vamos saber que tem alguma coisa aí. Dito e feito. Aí só tinha uma coisa, quer dizer era organizado, tinha uma hora, uma e pouco pra eles verem o filme deles lá uma vez por semana, o resto eles tinham, eles podiam, eles tinham que fazer as tarefas deles e tudo isso e funcionou. Depois, o que aconteceu ??? eles saíram da, desse, é que eu trabalhava um módulo com eles, que era um módulo inicial, eles tinham que aprender aquela coisa e tal, iniciar tal máquina, conhecer tal coisa, e depois eles passavam, lá era mecânica de automóveis, eles eram financiados pela ford, pela fiat, pela volkswagem, por tudo o que é tipo, então eles aprendiam o que era, como é que funcionava carburador, como é que funcionava não sei o que, qualquer coisa, eu nem era lá ??? desses outros módulos aí, o

meu módulo era o módulo básico, né, mas tal era o grau de confiança que a gente tinha desenvolvido, com todas essas coisas que a gente tinha feito, qualquer coisa que dava errado lá ou o colega lá não, não explicava muito ou esse diretor, não não sei o que, isso aí não é pra vocês, não sei o que, vinha eles, ô, e aí, como é esse negócio aí, digo olha, isso é pilha do cara, ele não tá, que vocês vão aprender demais e vocês vão exigir depois, lá na frente vocês vão ser especializados, aí vocês vão ter que, eles vão ter que pagar melhor vocês, vocês sabem demais, né, além do que vocês vão ????, vocês sabem fazer, aí nesse processo todo, quando eles tavam comigo lá, eles aprendiam a desenvolver projeto, então o que o guri dizia, eu vou aprender a desenvolver motor com um pedaço de con/lá um, um quadrado de de de de alumínio, o guri aprendeu a, fez um motor de avião, tipo um motor de avião, ele montou um desses aerodelismos, o guri fez aquilo ali, claro, um pouco ele copiou, um pouco ele, mas é que ??? eles eram incentivados a criar isso, entende, ??? além do que eles aprendiam as coisas, eles desenvolviam outras coisas, que nós fazíamos visita, né, didática num lugar, porque eles queriam, não era eu que queria, ah, mas aí o di, esse o diretor dizia, não, tu tá fugindo ao ao currículo aqui, isso aí não intere, não tá no currículo. Aí eu pegava a minha ata e dizia, não, não tá no currículo, mas tá na ata aqui que os pais dos alunos assinaram e que eles querem pros filhos deles, acho que o desejo deles é maior do que o objetivo da empresa aqui do SENAI. E aí digo, olha, o senhor quer, vai lá e discute com o fulano e o fulano que são os caras responsáveis pela comissão. Os caras eram donos de empresa ??? óóóó, o diretor ia botar a boca, capaz, ??? ia botar o dele em risco, né. Então, isso foi uma, foi uma, infelizmente foi uma coisa que não durou muito, porque, enfim, eles deram um jeito de me tirar disso aí, né, claro que um, eu fiquei lá, tive, na ocasião comecei com essa turma e fiquei com mais duas ou três turmas só, depois eles pegaram, me liberaram pro sindicat/não, tu pode ir, tu tá no sindicato, agora tu não, tu vai ficar só no sindicato, né, porque não, daí claro, né, não interessava mais pra eles ??? e isso..

ANA: ???

BELEZA: é claro, a pessoa começava a pensar demais, né,

[um fim - 2]

BELEZA: aqui na Restinga também, eu comecei, eu comecei na Restinga na verdade com os mais maloqueiros aqui na Restinga, ninguém queria essa gurizada da Restinga Velha. Então, quando eu comecei, comecei com essa gurizada aqui, né, então, até hoje, são pessoas que já

têm quarenta e tantos anos e e sempre lembram da gente né, sempre estão querendo, vêm aqui saber como é que eu tô, o que que eu falo, me convidar pra fazer alguma coisa, né, então é mais ou menos isso, algumas experiências de trabalho que eu tive nessa, nessa empresa foi essa. Depois eu, aí depois eu também saí, quando eles quiseram me dispensar do trabalho, eu já tava meio querendo mesmo sair, porque na verdade eu tava querendo trabalhar mais, desenvolver mais um trabalho social, né, foi onde eu me candidatei pra ser conselheiro tutelar, foi aí onde, os caras diziam, mas tu tá louco, vai largar o teu emprego, porque daí o sindicato queria que eu eu participasse novamente, né, enfim, continuasse, mas daí era uma coisa que não, não te cabe muito ficar decidindo uma coisa que os outros não querem, né, os meus colegas também tavam naquela, porque infelizmente quem trabalha nessa área mais exata, as pessoas não se dão ao trabalho de pensar muito nessas coisas, né, no que que é a vida de cada um e assim por diante, então pra eles, pra eles interessava mais o o status deles/que eles tavam no trabalho deles do que uma questão social melhor. Eu já tava/minha questão era essa

DANI: tu já queria ir além, né...

BELEZA: eu já queria ir um pouco mais além disso, né...

ANEXO II

(disco)

