

## MANIFESTAÇÃO POÉTICA EM PERFORMANCE: VOCALIDADES, CORPO E INSCRIÇÕES NA NARRATIVA POPULAR URBANA

Felipe Grüne Ewald <sup>1</sup>

### Resumo:

Ao utilizar a performance como moldura para um quadro dinâmico, a pesquisa analisa narrativas orais urbanas, enquanto manifestação espontânea da poética no contexto dos atos cotidianos. O referido enquadre prevê a dinamicidade da mudança entre os diferentes níveis da expressão humana, que carregam em si a manifestação de uma poética, objeto movente de interesse legítimo para a literatura. Na discussão da poética, em oposição ao pensamento textocêntrico, busca-se uma criatividade coletiva que possa refletir a dinâmica social. O campo de pesquisa concentra-se no bairro Restinga, na periferia de Porto Alegre, Brasil, local marcado pela fragmentação social. A metodologia toma um formato de relato de vida, mas as narrativas se expandem livremente e tomam sua forma própria, sem a centralidade da memória pessoal, com enfoque na imaginação, ascendendo à poética. Sujeito central na rede de referências do bairro, José Carlos dos Santos, o Beleza, apresenta uma narrativa de acentuada performatividade. Ele procura, assim, constituir uma identidade para a Restinga, quer alterar a imagem (e auto-imagem) do bairro, construída por discursos externos negativos. Partindo do enquadre da performance, identificam-se diferentes níveis e objetos constituintes das manifestações poéticas, ascendendo à vocalidade, ao gestual e às inscrições, os quais, num processo de individuação, vêm a formar uma unidade poética.

**Palavras-chave:** Oralidade – Poética – Performance

### Abstract:

Trough the dynamic frame of performance, the research analyses urban oral narratives, as spontaneous manifestation of a poetics in the context of everyday acts. This frame enables the comprehension of the dynamic change among the different levels of human expression, which carry on them a manifestation of a poetics, moving object of legitimate interest to the study of literature. In the discussion of poetics, as opposed to scriptocentric thinking, one seeks a collective creativity that can reflect the social dynamics. The field of research focuses on the neighborhood called Restinga, in the outskirts of Porto Alegre, Brazil, place marked by the social fragmentation. The methodology takes the shape of life report, but the narratives expand freely and make their own way, without the centrality of personal memory, with focus on imagination, rising to a poetics. Central subject on the network of references in the neighborhood, José Carlos dos Santos, a.k.a. Beleza, offers a narrative of increased performativity. He seeks thus to constitute an identity for Restinga; he wants to change the image (and self-image) of the neighborhood, built by negative external speeches. Based on the frame of performance, different levels and poetic objects constituents of the poetic manifestation are spotted, rising to vocality, gestures and inscriptions, which, in a process of individuation, come to form a poetic unit.

**Keywords:** Orality – Poetics – Performance

---

<sup>1</sup> Mestrando do PPGET – UFRGS. Integra o Projeto *Corpo e voz em performance nas narrativas orais urbanas*, coordenado pela Professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy. E-mail: felipe.ewald@gmail.com.

O estudo na área de literatura ainda enfrenta sérias dificuldades ao se defrontar com estruturas narrativas que vão além do texto formal. Quando se trata de narrativas orais voláteis emanadas de um ser humano, as categorias tradicionais de análise são abaladas, restando um vácuo que precisa ser preenchido com outros saberes.

No campo da literatura, como em áreas da agricultura – no cânone, como nas culturas –, impera uma noção ideológica-hitlerista. Procedem-se a uma eugenia, homogeneizando as sementes, acabando com a diversidade, que é a única garantia de resistência e perpetuação da espécie. Isolam alguns poucos e exterminam o resto. Por mais fortes que estes selecionados sejam inicialmente, acabam se enfraquecendo com o tempo, pois apenas se cruzam entre si, se auto-reproduzem, perdem a variedade e vão se enfraquecendo. Acabam tendo que ser sustentados artificialmente, com muito adubo e pesticidas, tentando criar um escudo para sua fragilidade. Com isso, só aprofundam a homogeneização, pois têm que se dedicar cada vez mais ao elemento fraco, para sustentar sua condição, bancar algo que só existe sob a forma do artifício, que não é espontâneo. Esta situação não é saudável, pois os organismos são mantidos à base de aparelhos (ideológicos), em um ambiente isolado, como numa UTI, para não serem infectados.

O cânone literário é como um desses jardins planejados. Em um pedaço de terra onde crescem ervas e capins tidos por “rústicos” – manifestações poéticas espontâneas –, bem adaptados ao solo, vem um crítico literário e devasta tudo, enchendo o terreno de adubo químico, introduzindo espécies exóticas a ambiente e clima, as quais necessitam de muito insumo e água para “corrigir” a terra e mantê-las vivas. Além disso, as tais “ervas daninhas” que insistem em brotar espontaneamente são arrancadas, pois são mais fortes e irão se sobrepor às espécies exóticas trazidas para o terreno. A dificuldade desta classe de crítica literária está em reconhecer o valor daquelas ervas e capins e da possibilidade de convivência com as novas espécies introduzidas, desde que respeitado o ambiente original. Além de admitir uma perspectiva que deixe de lado o etno-escritocentrismo na avaliação das qualidades estéticas.

É em busca de novos destinos que parte este artigo, explorando campos que possam dar sustentação para a discussão e o fazer científico no tratamento de narrativas orais, com foco na poética. Com este ímpeto, me aproximo do arcabouço teórico de outras áreas, como a História Oral, a Antropologia e os Estudos de Performance. Amparo-me no reconhecimento –

um tanto antiquado – de Antonio Candido:

A conjugação [de ciência do floclore, sociologia e análise literária] é necessária, pois nas literaturas orais a autonomia do autor é menos acentuada, enquanto é mais nítido o papel exercido pela obra na organização da sociedade. (CANDIDO, 1985, p. 44)

Na mesma direção aponta Richard Bauman (1986), ao comentar que o estudo tradicional de literatura exclui 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).

Início assim um percurso seguido ao longo deste texto, no qual tentarei elencar e me apropriar de estratégias usadas por outras disciplinas para poder trabalhar com uma determinada definição de literatura que se liberta da imposição restritiva do texto pelo texto e que Paul Zumthor (2000) prefere chamar de “poética”. Uma abertura que permita, aliado à escrita, o encontro com a oralidade. Utilizarei conceitos, como a performance, para compreender a poética intrínseca às práticas da vida cotidiana. Estas, eu as observo através da convivência semanal assídua com um grupo de moradores da Restinga, bairro da periferia de Porto Alegre. Entre os moradores, cujas manifestações serão mencionadas aqui, encontram-se José Carlos dos Santos, o Beleza, e Jandira Consuelo Brito.

## **AMPARO TEÓRICO-METODOLÓGICO**

Inicialmente, amparo-me em um referencial que abrange uma área de pesquisa recente, intitulada Estudos de Performance e que está espraiada pelos diferentes campos de atuação em pesquisa, entre eles a literatura, a lingüística, a antropologia, a sociologia e as teorias pós-coloniais e de gênero.

Esta área propõe a aplicação de uma epistemologia experimental e participante: observação participante coperformativa; hermenêutica de experiência, relocação, copresença, proximidade, humildade e vulnerabilidade. 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). Problematizar tanto o que passa pelo corpo do ‘emissor’ como o que está no leitor, além de considerar o corpo social/comunitário.

“A situação performancial [...] é um ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha (FÉRAL apud ZUMTHOR, 2000, p. 49)”

A performance engloba posturas complementares no exercício acadêmico: a escuta em contraponto ao olhar. Não há oposição aí, pois, ainda que em intensidades distintas, são ambas posturas ativas e passivas simultaneamente; envolvem a mobilização do corpo e das sensibilidades, num encontro que é “relação consigo próprio no outro,[...] ad-vento que só se faz e-vento ao permanecer imprevisível (MALDONATO, 2004, p.33)”.

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, desejo 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, os quais, num processo de individuação (SIMONDON, 2007), venham a formar uma unidade poética.

O enquadre da performance prevê a dinamicidade da mudança entre os diferentes níveis da expressão humana, que carregam em si a manifestação de uma poética, objeto de interesse de um estudo na área de literatura. Simondon (2007) nos apresenta a definição de indivíduo como "realidade transdutiva", um indivíduo que perpassa os diferentes domínios da realidade, consolidada como relação metaestável.

Os Estudos de Performance buscam a superação da oposição simplificadora entre teoria e prática em meio ao ambiente acadêmico e revitalizam as conexões entre realizações artísticas, análise e articulação com a comunidade; entre conhecimentos práticos (saber como), conhecimentos preposicionais (saber que) e conhecimentos políticos (saber quem, quando e onde). 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 (CONQUERGOOD, 2004, 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., loc. cit., tradução minha)”. Estes conhecimentos foram subjugados “porque são ilegíveis; existem à margem e fora dos livros, como corpos de significado,

iludindo as forças de inscrição que os faria legíveis e, portanto, legítimos (CERTEAU apud *Ibid.*, loc. cit., tradução minha)”. Neste sentido, tudo deve virar texto no mundo ocidental; caso contrário, não será entendido nem legitimado.

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.

O termo performance se consolida no meio acadêmico a partir da exploração da metáfora teatral para a interpretação de eventos não-teatrais, como o ritual, pelos cientistas sociais, entre eles Erving Goffman.

Para todo tipo de performance, há uma maneira diferente (ou várias) de realizá-la. Ela pode ocorrer na vida cotidiana, em casa, no trabalho, nos esportes e jogos, nas artes e nos rituais sagrados ou seculares. Toda a vez que se desempenha um papel, se conta uma história ou simplesmente se retoma algum comportamento a partir de um aprendizado ("restored behavior"), está-se realizando uma performance. Isto não significa que você não esteja sendo verdadeiro [...]; realizar uma performance geralmente envolve a mais extrema sinceridade (BIAL, 2007, p. 217, tradução minha).

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 (*Ibid.*, p. 264, tradução minha)".

Para a compreensão do conceito de performance é imprescindível o conhecimento de dois conceitos-chave: a movência e a teatralidade.

Sobre a teatralidade, diz-se que ela concretiza o contexto, numa “alteridade espacial”, que não é um dado empírico, mas “uma colocação em cena do sujeito, em relação ao mundo e a seu imaginário (FÉRAL apud ZUMTHOR, 2000, p. 50)”.

Uma problematização do uso da metáfora teatral é colocada por Judith Butler<sup>2</sup> (2004, p.165, tradução minha) como uma tensão dialética da visão de Victor Turner, de um drama social que busca a “resolução de conflitos internos de uma cultura e a regeneração da coesão

---

<sup>2</sup> Butler (2004), assim como Morris (1995), enfocam os Estudos de Performance mais interessadas em questões ligadas à temática do gênero e sexualidade. O uso que faço delas aqui aproveita este enfoque, direcionando-o para a discussão mais abrangente de poética e identidade.

social”, combinada com o enfoque da ação simbólica, influenciada entre outros por Foucault, no qual a “autoridade política e questões de legitimação são tematizadas e resolvidas nos termos de um significado performático”. Em suma, os atos individuais são experiências compartilhadas, dentro da noção de teatralidade, onde estão em jogo estruturas políticas. Assim, a performance teria, por um lado, uma função de regulação social, sendo a repetição de significados previamente estabelecidos. Mas a encenação, se carrega a reiteração, também dá abertura para a resistência e a subversão.

Para Michel de Certeau (apud MORRIS, 1995), a “prática” refere-se aos atos entrecortados e improvisacionais de indivíduos que se movem através do mundo sistematizado de esquemas e imagens. Ela não é funcionalmente subserviente à reprodução cultural, mas, pelo contrário, se configura em gestos criativos.

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 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 na “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 (MALDONATO, 2004).

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).

A imaginação é o ponto de tangência entre o agenciamento da identidade – do indivíduo e sua comunidade –, os atos performativos e a constituição de uma “poética da vida social” (LIMA, 2003). Podemos isolar narrativas provenientes das práticas cotidianas e junto delas observar o exercício performático que engloba o contexto em que ocorrem. Como a negociação identitária é ininterrupta, podemos dizer que acontece dentro do espectro da noção de movência, abrindo um jogo em que a cada momento se dá uma nova correlação, num embate de resistências e dominações. Neste contexto o estabelecimento das identidades moventes se dão numa esfera imaginativa, que se expõe através de narrativas orais embebidas de performance, constituindo uma poética que podemos isolar, de forma a apreciá-la como objeto legítimo de estudos na área de literatura, ainda que estejam afastadas da fixidez da escrita.

A capacidade de imaginar é condição para estar no mundo, já que nossas identidades, diagnosticadas a todo momento, são uma ficção, no sentido de que não podem ser fixas, concretas e imutáveis. Mas para ser possível a ação no mundo, precisamos acreditar nessas identidades imaginadas: só com base nelas conseguimos tomar decisões e agir. Uma das formas de configurar estas identidades, para nós e para os outros, é através da narrativa oral, aliada à performance social. E é por aí que podemos afirmar que as narrativas são dotadas de uma poeticidade e que têm uma função estética, já que têm o propósito de dar forma, de elaborar uma imagem. É assim também que podemos conclamar a participação de um corpo, pois há uma corporificação, um incorporamento desta imagem; desta forma é que a identidade imaginada é concretizada e encenada na temporalidade social. O corpo se conforma em uma unidade metaestável. Podemos entendê-lo como:

contínua e incessante materialização de possibilidades [...]. As possibilidades históricas materializadas através dos diferentes estilos corporais não passam de ficções culturais [...] que são alternadamente incorporadas e dissimuladas sob coerção (BUTLER, 2004, p.156-7, tradução minha).

O pessoal é uma categoria expansiva que se alastra, abrangendo estruturas políticas e sociais. Há aí um imbricamento entre o privado e o público que aponta para o fato de que a identidade individual é construída sob a pressão de convenções estruturantes de como um corpo é culturalmente percebido e da resistência experimentada pelo corpo em performance.

Nas estratégias de resistência, “quando atos habituais são trazidos para o nível consciente e objetificados, eles são transformados; *a prática torna-se representação e os atos cotidianos tornam-se estratégias* (MORRIS, 1995, p.583, tradução minha, grifo meu)”. É isso que podemos observar de maneira recorrente nas narrativas de moradores da Restinga, nas quais a temática da resistência é constante.

### **O CAMPO EM ANÁLISE**

A Restinga é um bairro com porte de cidade, com mais de cem mil habitantes, distante cerca de trinta quilômetros do centro de Porto Alegre, formado através de um processo de remoção de pessoas da região central da cidade a partir da década de 1960. De formação relativamente recente, o bairro apresenta um entrelaçamento complexo de diversas origens externas, de gente indesejada, vinda de perto ou de longe, deslocados pela especulação imobiliária, varridos para longe da vista dos ocupantes dos bairros mais abastados. Há a presença desde uma certa classe média até uma população totalmente marginalizada e vivendo em situação muito precária. Há tráfico de drogas, violência e criminalidade. Há as situações cotidianas comuns a todos, o trabalho, o estudo. A marcante falta de opção de lazer e cultura. Há as crianças pela rua.

Minha ida à Restinga, com contato interpessoal de fato, dá-se estritamente na residência de um morador específico. Ele chama-se José Carlos dos Santos, o Beleza; possui casa própria, em região central do bairro, com terreno amplo, tem geladeira, fogão e computador [atualmente sem conexão à internet]. Não possui plano de saúde, realizando suas consultas médicas pelo SUS. Tem 58 anos de idade, mas já está com a saúde debilitada. Vive com a esposa Leonor e a filha Liliane, a mais nova de três filhos.

Meu caminho até o Beleza. Em 2006, a Professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, que coordena um grupo de contação de histórias e estava se aproximando de escolas da Restinga, tinha um embrião do projeto de coletar narrativas e foi com este ímpeto que começou a freqüentar a casa do Beleza. A primeira reunião foi no início de agosto de 2006. Até hoje freqüento a casa do Beleza, semanalmente – com bastante regularidade, à exceção dos meses



de férias da universidade –, acompanhando a Professora Ana Lúcia, com a companhia irregular de alguns colegas.

O Beleza, por seu lado – 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 as crianças 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.

E nós 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 fomos reconhecendo o caráter de movência da voz, através da leitura de Paul Zumthor (2000, 2005). Ainda assim, a proposta de livro-identidade continua existindo, o que nos impõe a questão de como fazer com que o livro tome a voz da Restinga. E como deixar claro que é uma Restinga parcial e incompleta que até agora consta em nossos materiais.

Minha narrativa até agora se centra na figura do Beleza. Isto justifico pelo fato de que ele tem um poder de sedução e arrebatamento quando fala, ofuscando os demais. É importante ressaltar que o Beleza, apesar desse ofuscamento que provoca, não assume características autoritárias ou absolutistas. Pelo contrário, ele tem uma grande capacidade de enxergar o outro e colocá-lo em diálogo. Em uma das gravações em vídeo<sup>3</sup>, feita por nós, ele pára de falar para escutar quem toma a voz, mas a câmera fica nele e ele adota uma postura de completa imobilidade de seu corpo, que contrasta fortemente com a agitação habitual de quando está falando.

Por isso, também devem ser introduzidas outras vozes que estão ou já estiveram presentes nos encontros semanais: o Alex Pacheco, parceiro do Beleza no projeto TV Gato, uma organização que luta pela democratização da comunicação; o Maragato, também companheiro de TV Gato; a Jandira Consuelo Brito, poetisa; a Leonor, esposa do Beleza. Além destes, outros moradores comparecem esporadicamente aos encontros.

Os assuntos abordados nos encontros vão surgindo espontaneamente, praticamente sem

---

<sup>3</sup> Gravação audiovisual obtida no dia 23 de novembro de 2007.

nenhuma interferência ou condução da parte de nós pesquisadores. Assim conduzimos metodologicamente o trabalho, numa escolha que foi se afinando com o tempo, à medida que íamos nos dando conta do projeto romântico e anacrônico que seria coletar contos tradicionais. Quanto mais tentávamos focar um assunto, mais ele escapava. Talvez o momento central da mudança, tenha sido o dia em que escutamos o relato da moradora Teresinha, a qual visitamos em sua própria casa apenas uma vez, e que veio povoado de estupros e violência. A partir daí, a pessoa a falar toma a posse da palavra e fica livre para contar o que sinte vontade. Até porque, penso, é exatamente isto que irá fazer de qualquer forma. Verifico que há um poder muito grande no silêncio observador e atento, que joga para o outro a oportunidade de falar e ser escutado, algo que parece representar uma carência muito grande nas pessoas.

Apesar do formato de relato de vida que toma a metodologia, as narrativas se expandem livremente e tomam sua forma própria, sem a centralidade da memória pessoal, com enfoque na imaginação, ascendendo à poética.

Mantenho um diário de campo, no qual faço anotações durante e após os encontros. Nestes, além do pesquisador, também assumo o papel do cinegrafista e do fotógrafo, tendo cerca de 10 horas de filmagem e mais de 400 fotos.

A partir do momento em que consolidamos um laço mais firme, novas conformações foram surgindo. A ênfase foi se tornando mais pessoal-intimista – sem deixar de ser um projeto coletivista – voltada para o Beleza, pois deixou de haver um cunho institucional-legalista que era centrado na relação contratual entre nós pesquisadores e a TV Gato para a manutenção de um blog, ênfase que era mais intensa enquanto o Maragato freqüentou os encontros. Nesse meio tempo, após o afastamento do Maragato, fomos ganhando maior confiança do Beleza, sua saúde deu uma recaída e passaram a freqüentar os encontros a Jandira e a Leonor, que imprimem um tom mais sensível, informal e descontraído.

Chegamos na Restinga e nos deparamos com o improvável, com o que não esperávamos, com o que não buscávamos. Diante da confusão entre o que queríamos ver e o que realmente encontramos, tivemos que ir reconfigurando nossas ambições.

Lá estava uma mulher que fugia da amargura de passar pelo local onde seu filho havia sido assassinado em Viamão (cidade da região metropolitana de Porto Alegre) e, por isso, resolveu se mudar, indo parar na Restinga. Atribulada com crises de depressão que a assolam, desenvolve o hábito de escrever poesias e contos, mesmo sem dominar a norma culta da

língua, o que a arremessa em um jogo duplo que mexe com sua auto-estima. Sua atitude varia entre a vergonha e o orgulho: se sente ameaçada porque compreende que, para o mundo estabelecido, sua escrita está errada, e por isso o que escreve não tem valor nenhum. Ao mesmo tempo, esforça-se em expor o que escreve, publicando os poemas em jornais e livros e participando de oficinas de escrita literária. Além disso, nos mostra seus textos, que traz em uma pasta verde. Nela, eles estão guardados e escondidos. As mãos agitam os elásticos sem parar. Timidamente, vão sendo retirados e distribuídos, com comentários, mas sem lê-los. Diante de nossa admiração com os textos, vêm os sorrisos, não sem a desconfiança com nossos elogios.

Se eu fosse uma poeta  
Contava histórias mil  
Deste lindo ceu estrelado  
Do meu querido Brasil

Como não so poeta  
Canto uma linda canção  
Uma canção tão bonita  
que sai do meu coração <sup>4</sup>

Jandira Consuelo Brito tem 71 anos e vive na Restinga há mais de 20. A infância passou em São Francisco de Paula, na serra gaúcha, origem de seu imaginário utópico, projeção de um lugar alternativo ao ambiente urbano marcado pela violência, onde vai se refugiar através de sua poética. Como moradora do bairro, lamenta a completa desarticulação da comunidade e lembra de episódios no passado, em que houve momentos de apoio e reunião, especialmente em redor do Beleza.

Ela é bastante quieta e reservada, pouco se ouve a sua voz. Apesar de ter ensaiado a recitação de um poema seu em uma oportunidade, diz que está muito esquecida. Talvez por isso sua manifestação se dá no conjunto que envolve a agitação de seu corpo, o movimento de suas mãos, em função de algum compartimento, seja a pasta verde e seus elásticos, seja uma sacola plástica, que têm a função de prolongamento corporal, extensão da memória, e que comportam os objetos estabilizados, mas sempre renovados, de sua imaginação. Sua estratégia estética é sempre retomada, os poemas vão sendo retirados um a um e só são

---

<sup>4</sup> Poema reproduzido em conformidade com o original manuscrito, registrado em uma agenda antiga. Fonte: arquivo pessoal de Jandira Consuelo Brito.

liberados a medida que a ocasião os conclama, seja por um assunto ou um sentimento surgido no decorrer da conversa. É no contexto da interação social que se realiza a manifestação poética; é aí que os poemas vêm à tona e são complementados. O sentido e a construção estética são relativos ao contexto em que se dá a manifestação e só se completam nesta situação interacional.

Jandira está na fronteira das culturas. Ao mesmo tempo em que se encontra em um mundo de saberes populares e oralidade, ela se esforça por se legitimar no mundo da escrita, registrando sua sensibilidade em forma de poesias escritas, submetidas à correção de uma professora nas oficinas de escrita literária, alguém que mais do que ela detém um poder discursivo e a admite em seu universo de escrita. Talvez seja por aí que Jandira exerça sua resistência, expondo no texto a opressão, exclusão e injustiça que sofre e a sensibilidade e o sentimento, que enquanto corporificação e ação no mundo, não eram reconhecidos, dado o preconceito que sofria na infância por ser uma menina negra morando numa colônia alemã na serra gaúcha.

No discurso dela aparece sempre uma ênfase no fato de que ela não costuma falar em situações sociais e para um público que ela não conheça, mas em todos os encontros em que ela esteve presente, manteve uma conversação intensa e expôs fatos de sua vida, sem muita necessidade de ser estimulada para isto. Ao mesmo tempo, mantinha insistentemente em suas mãos agitadas – com as quais manipulava, abria e fechava – a pasta verde em que guarda suas poesias datilografadas em folhas avulsas e os livros em que tem textos publicados. Quando puxa um texto de dentro da pasta, entrega-o para a leitura silenciosa, talvez como prova de que também pode pertencer ao mundo acadêmico que representa uma cultura oficial.

Ou talvez ela use o texto como uma técnica de evasão e camuflagem, subvertendo performativamente o fetiche textual do mundo ocidental ao praticar uma mímica do textualismo reificante. Assim, como forma de afirmar sua existência, ela dá à sociedade algo que esta possa apreender, para que, no seu foro íntimo, muito além do alcance do elemento opressor, possam se dar as performances que revelam as verdades imbuídas em seu ser. A performance se configura como um espaço alternativo de luta e enfrentamento.

Ainda assim, precisamos ter em mente que um texto também pode desempenhar uma função subversiva. Não há porque manter uma dicotomia simplista que alinhe textos com dominação e performances com liberação. Seremos tolos se valorizamos exclusivamente a escrita, em detrimento de outras formas de conhecimento. O textocentrismo, e não os textos, é

o problema. Ao invés de uma separação simplificadora, podemos afirmar que há um imbricamento entre oralidade e escrita, performance e texto impresso, e que estes constantemente se sobrepõem, se interpenetram e se produzem mutuamente. Os estudos de performance devem abarcar a ambos, configurando uma hibridização e sendo capazes de fazer a ligação entre conhecimentos segregados e de diferentes valorações (CONQUERGOOD, 2004).

Jandira busca o universo da escrita para expressar sua vocalidade, revelando um imbricamento entre oralidade e escrita. Já Beleza, num deslocamento contrário, traz a referência ao poema escrito de Castro Alves, *O Navio Negreiro*, partindo em direção à vocalidade, em sua narrativa sobre as reivindicações de mais linhas de ônibus para o centro.

Beleza tem uma trajetória dentro da constituição do bairro da Restinga, através de sua atuação junto à comunidade, que se dá pela participação, entre outros, no centro comunitário, no conselho tutelar, na rádio comunitária, no ateliê livre e nas escolas. A Restinga, no decorrer dos anos, desde sua formação, foi constituindo uma identidade de resistência devido à maneira como conquistava suas reivindicações pelo protesto e o enfrentamento. Neste sentido, Beleza é um dos protagonistas nas manifestações – que tornam-se grandes encenações – em prol da melhora do transporte público para o bairro. Ele narra sua história – resignificando o passado pela retomada da memória e construindo uma identidade – e conta de como os ônibus iam lotados de gente – o que Beleza nomeia de “navio negreiro” – ou caminhavam para chegar na parada distante. E que para reverter a situação ele e outros moradores se acorrentaram nos ônibus, impedindo sua partida até que os horários e percursos da linha fossem ampliados. Expunham assim corpos vivos e encenavam dentro do cotidiano um ritual, que tinha por estratégia, para ser notado, ir além do texto escrito; estar em situação de performance onde estão em jogo os gritos e palavras de ordem, o gestual e a dilatação de um corpo, com suas fraquezas e forças, o qual, como propõe Zumthor (2005), se expande pela voz por todo o espaço, e puxa todo o foco de atenção, provocando uma alteridade em que se dá a busca do outro em si mesmo. O protesto se configura em um ato cotidiano entrecortado e improvisacional, que pode ser visto como um gesto criativo em resistência à reprodução cultural. O episódio narrado tem uma estrutura não-linear, tramada, de saltos e retomadas, o que o torna complexo e ao mesmo tempo único, pois, em primeiro lugar, está incorporado na voz e sob o signo da movência; por outro lado, é retomada da memória e por isso está aliado à imaginação, sem apego à prova factual e científica, tendo lugar a agregação entre o real e o

irreal. Em outro nível, podemos pensar no próprio ato de narrar, que evoca novas posturas e gestualidades em Beleza, que seduz a audiência através de uma retórica do encantamento e a concretização de uma poética da vida social (LIMA, 2003).

A saúde mais deteriorada do Beleza provoca uma nova conformação que se impõe mais fortemente, e que tem um impacto profundo, cognitivo e emocional. Esta situação surge de forma periférica, evidenciada pela Leonor, sua esposa, em momentos nos quais o marido está ausente. “Ele adora que vocês venham aqui. Depois que vocês vão embora, precisa ver como ele fica, todo convalescente. Agora está aí todo feliz. Olha só pra ele (Diário de Campo, 8 de novembro de 2007)”.

Este estado de saúde abre precedentes para pensarmos em que condições se dá a narrativa do Beleza, o que a embala. Parto de uma observação de Turner (1987) sobre o fato de a performance ser reflexiva. Segundo ele, no ato de performance, a pessoa se revela a si mesma. Da mesma forma, Hartmann (2005) lembra que o narrador, ao narrar, reflete sobre sua própria experiência. Creio que a performance do Beleza é a afirmação da própria vida, é a busca de dar sentido a ela e afirmá-la para si mesmo. Narrar-se, para o Beleza, é tentar manter-se vivo e, mais do que isso, é ter a possibilidade de voltar a viver intensamente e de maneira radiante, embalado pela luta que trava mais uma vez contra as forças que o fazem sentir-se oprimido. É também um convencimento, seu e para a audiência, de que esta vida de lutas valeu a pena.

Além disso, é uma forma de ver ocorrer ‘de fato’, dentro da imaginação, algo que na prática não consegue ver acontecer. Neste sentido, é uma narrativa utópico-idealista, é a defesa da atitude de bom-senso, mas que o Beleza não vê meios de coletivizar. É discursivo-teórica, mas baseada em experiências próprias vividas no passado, narradas num tom heróico. Há uma profunda teorização em relação à pedagogia e à comunicação enquanto ferramentas libertadoras, mas ao mesmo tempo a impotência desta teoria atingir as pessoas.

Podemos pensar também que ele conta as histórias, visando diretamente às nossas canetas e câmeras. Talvez ele esteja falando para uma audiência imaginada, muito mais ampla, pelo fato de nos ver como mediadores, que estamos anotando e filmando e que mantemos a promessa de produzir um material a ser distribuído para as crianças. E aí a performance pode adquirir um caráter de encenação bem mais nítido, tomando a direção de uma espetacularidade organizada.

Mas, acima de tudo, e ressaltando algo que é bastante propício na proposta de Bauman

(1986), a poética pode ser encarada como ação social. Seja como for, tenho a nítida impressão de que o Beleza está instrumentalizando sua capacidade de estruturar seu conhecimento em narrativas para tomar ações no mundo, que ele espera que produzam grandes impactos. É neste contexto que entrevejo a narrativa como utópica.

Em meu trabalho na Restinga, busco reconhecer as narrativas orais de seus moradores. Desejo evidenciar a poética na manifestação das sensibilidades, no momento espontâneo-contextual 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 (2005) expõe a concepção de história sem delimitação definida, dentro da fluência cotidiana, seguindo a constatação de Kirschenblatt-Gimblett (apud Ibid.) 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, os quais criam enquadres de referência para as histórias contadas. 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 contextualização é questão relevante, bem definida por Bauman & Briggs (apud Ibid., p. 130) “como um ativo processo de negociação no qual os participantes examinam reflexivamente o discurso na forma como ele está emergindo”. O próprio Beleza se mostra ciente desta necessidade, ao enfatizar, de forma intuitiva, o caráter imprescindível da contextualização: “[estas crianças] brotaram do asfalto, não têm pai nem mãe (Diário de Campo, 01 de novembro de 2007)”. Esta frase foi pronunciada diante da preocupação dos três filhos da vizinha, entre três e onze anos, sozinhos na rua e afastados da escola. Segundo Beleza, “é assim que as pessoas tratam a questão, não vão atrás do problema, da questão anterior [...] A gente tem que se envolver sim, senão a situação vai fugir totalmente do controle”.

Beleza tem a intuição de que precisa narrar oralmente suas histórias, como forma de possibilitar uma real ação sobre o mundo, transmitir os conhecimentos, seus e de sua comunidade. Está ciente de que a narração oral é uma estratégia para interceder na resolução de conflitos e na desagregação social, especialmente em uma comunidade com menor escolaridade, sem hábito de leitura e que tem uma relação mais intensa pela voz. Pela narrativa oral se dá a imaginação do mundo que desejam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de individuação de uma performance social, a qual pode carregar diferentes elementos, perpassando voz, corpo, gestualidade, inscrições e imagens, pode constituir uma unidade poética, na direção da consolidação de uma identidade.

O conceito de performatividade (BUTLER, 2007) sugere que a performance pode definir e dar forma aos valores e crenças, o que, por extensão, leva à construção de identidade e cultura. Em último caso, da realidade social. A performance se apresenta, assim, como estratégia de resistência cultural (BIAL, 2007).

Nesta intrincada articulação entre performance, corporificação, identidade, oralidade, escrita e imaginação, proponho que a poeticidade está no fazer performativo, na forma de digerir no corpo – a corporização, o incorporamento –, através da ritualização, de narrar-se e de passar as problemáticas cotidianas por uma dimensão do sensível, provocando a constituição da identidade.

Este estudo é de caráter inicial, apenas estabelecendo as bases sobre as quais pretendo realizar o estudo mais aprofundado das narrativas orais urbanas e os elementos da performance dos moradores da Restinga. Priorizei o olhar sobre os eventos narrativos (BAUMAN, 1986), evidenciando um panorama amplo e geral sobre o campo. Pretendo, em trabalhos futuros, focar mais detidamente alguns eventos narrados, que complementem estas circunstâncias narrativas, ou seja, me deter sobre algumas narrativas específicas, delimitadas dentro do fluxo social.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Richard. *Story, Performance and Event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge University Press, 1986.
- BIAL, Henry (org.). *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 2007.
- 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: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CONQUERGOOD, Dwight. Performance Studies: interventions and radical research. In: BIAL, H. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004.



FERNANDES, Frederico. *A voz e o sentido: poesia oral em performance*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

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.

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.

LIMA, Nei Clara. *Narrativas Oraís: uma poética da vida social*. Brasília: UnB, 2003.

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

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

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective: a la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*. Paris: Aubier, 2007.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. NY:PAJ, 1987. p.72-98.

ZUMTHOR, Paul. *Esritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Educ, 2000.