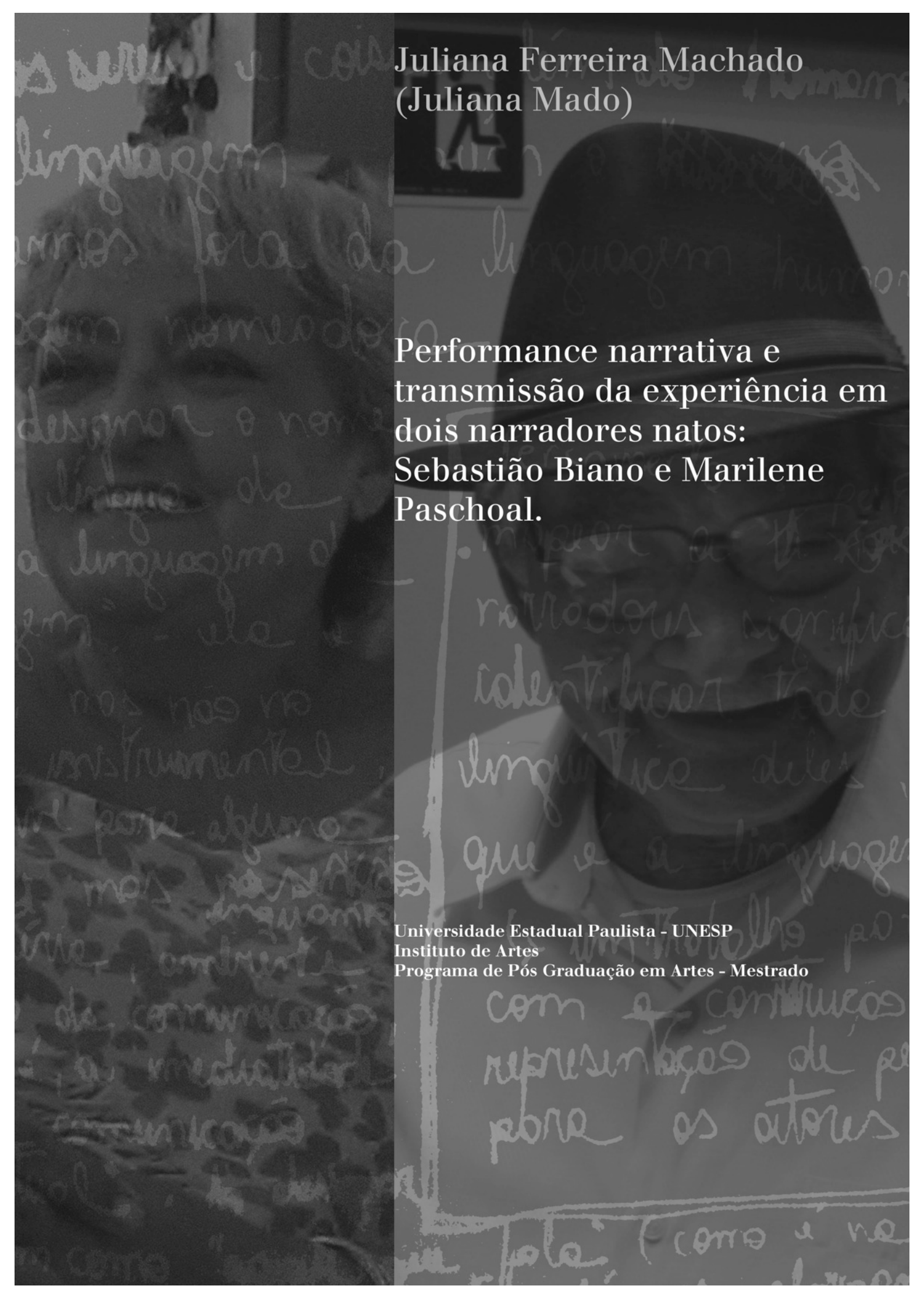




**Juliana Ferreira Machado
(Juliana Mado)**

**Performance narrativa e
transmissão da experiência em
dois narradores natos:
Sebastião Biano e Marilene
Paschoal.**

Universidade Estadual Paulista - UNESP
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Artes - Mestrado

JULIANA FERREIRA MACHADO
(JULIANA MADO)

**Performance narrativa e transmissão da experiência em
dois narradores natos:
Sebastião Biano e Marilene Paschoal.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estéticas e poéticas cênicas.

Orientadora: prof^a. Dr^a. Marianna Francisca Martins Monteiro.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Artes – Programa de Pós Graduação em Artes - Mestrado
São Paulo -2015

BANCA EXAMINADORA

Marianna Francisca Martins Monteiro (Orientadora)

Maria Antonieta Martines Antonacci

José Batista Dal Farra Martins

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Artes – Programa de Pós Graduação em Artes - Mestrado
São Paulo -2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

M149p Machado, Juliana Ferreira

Performance narrativa e transmissão da experiência em dois narradores natos: Sebastião Bianco e Marilene Paschoal / Juliana Ferreira Machado. - São Paulo, 2015.

144 f : il. pb.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Marianna Francisca Martins Monteiro
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Dialogismo (Análise literária). 2. Performance (Arte).
3. Comunicação oral. I. Monteiro, Marianna Francisca Martins.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que fizeram parte dessa jornada, quase sempre tão solitária.

Aos dois narradores colaboradores desta pesquisa:

Sebastião Biano, obrigada por ser essa pessoa que não põe obstáculos aos convites feitos, mesmo com a autoridade dos seus 95 anos, sendo 90 de carreira musical. E assim, um dia aceitou participar daquele evento, o “Retrato”, em que, por força dos caminhos, eu também estava e pude, por meio do encantamento de te ouvir narrar, vislumbrar essa pesquisa. Na esteira deste narrador estão os seus, que sempre foram generosos e importantes ao trabalho: Cristina, Edivânia, Miguel, José, João e toda a família Biano. Minha mais sincera gratidão à primogênita, querida Detinha - Bernadete Biano.

Tia Mary, obrigada pela generosidade com que sempre se doou a tudo que prestas a fazer, obrigada pelas inúmeras risadas, pelos momentos de embriaguez proporcionados ao ouvi-la narrar ou cantar. Suas histórias provocam uma memória familiar, que me conecta ao que talvez eu seja hoje, com destaque para as histórias sobre o vovô João.

À Joana, minha filha, pela companhia nessa caminhada, por me mostrar na prática o que é o processo de “virar gente”, uma gente que hoje já conta 14 anos de vida. Obrigada pela paciência em ouvir tantos ‘nãos’ aos convites para ver um filme, jogar ou ao menos se prestar a ouvir um caso curioso que tinhas a contar, afinal ‘em casa de ferreiro o espeto é de pau’. É verdade que também penso, de todas as vezes que tive que parar o trabalho para responder a um ‘mãe!!!!’, em quantas soluções brilhantes não perdi para o texto. À você, todo o meu bem-querer.

Agradeço à Zoraide, minha mãe, por tanto amor, atenção e oração. É dela a herança de gostar de ouvir uma história de vida qualquer e começar uma conversa. Agradeço também a Deus, mãe, tenha certeza. Ao meu pai, Sebastião, pelo imenso amor e carinho. Em mim desde cedo despertou curiosidades com sua voz grave e palavra pouca. Às minhas admiráveis e admiradoras irmãs: Larissa, Soraya e Wanessa e à minha tão querida e presente tia Celina. Obrigada à tia Maria José Machado e Pedro Ruffato, pelo carinho e aconchego em nos receber em sua casa para os encontros familiares, que também alimentam essa pesquisa. Aos primos, tios e tias, que fizeram

parte ativamente dessas importantes reuniões ou festas: tia Maria Helena, tio Ângelo, tia Maria José de Almeida, Camila, Carolina, Mariana, Vinícius, Leonardo, Renata, Fernando e Rogério.

À Marianna Monteiro, minha orientadora e amiga, pela sensibilidade e inteligência com que me orientou e pelos divertidos vôos no meio das reuniões para outras referências, sempre arejando os pensamentos.

Agradeço aos amigos que fizeram parte deste processo, de alguma forma: Rafaella Nepomuceno, pela longa parceria na Cia. Ju Cata-histórias e por ter, junto à Prego Batido, promovido e me convidado para o “Retrato”; Darkon Vieira Roque, pelo estímulo e companheirismo; Amanda Beraldo, parceira na iniciação da vida acadêmica e sempre inspiradora, mesmo distante; às amigas-irmãs do Coletivo cênico Joanas Incendeiam: Beatriz Marsiglia, Camila Andrade e Letícia Leonardi – nossas reflexões, experimentos e viagens sempre me provocaram; à Luciana Lyra, pelo estímulo desde o começo e pelos textos instigantes. Junior Kaboclo, grande músico, pelo apoio junto ao Sr. Bianco, Jorge Peloso e Marília Donoso, pela contribuição com o trabalho do Impulso coletivo. Pedro Friedman, pela ajuda de última hora com o *design*. Ao colega de mestrado e amigo Kleber Lourenço. Àqueles que se dispuseram a ler e trocar: todos do grupo Terreiro de investigações cênicas, Alexandre Mate, Fabiano Lodi, Wanderley Wagner e Flávio Brito.

À valorosa banca examinadora de qualificação e/ou defesa: Zebba Dal Farra, Carmina Mendes e Maria Antonieta Antonacci.

Aos meus primos que me emprestaram seus sítios para eu me enclausurar e escrever em dois períodos da pesquisa, Carlos e Marcelo.

Ao Instituto de Artes da UNESP, minha casa estudantil em São Paulo. À todos da Secretaria da Pós-graduação, pela paciência e generosidade: Fábio, Ângela, Gedalva e Neusa.

À minha criteriosa e generosa revisora, Magda Lopes.

Philippe Petit e Françoise Reverdy, que gentilmente realizaram a tradução do resumo.

À Fundação CAPES, pela bolsa concedida por dois anos.

RESUMO

Este estudo parte da experiência de ver e ouvir as narrações de Sebastião Clarindo Bianco e Marilene Machado Paschoal. Tomando como referência a concepção de *narrador* para Walter Benjamin em seus escritos da década de 1930, ambos são tidos como narradores orais natos. A transmissão da experiência e a relação dialógica com os interlocutores são as principais características de suas performances. Relacionando questões filosóficas com a *práxis* dos narradores, chegamos a questões também pertinentes ao teatro, como: a palavra como subsídio da ação; o compartilhamento de experiências como ponto de partida para a criação cênica; coletividade e pertencimento como campo gerador de experiência e, por conseguinte, de performances narrativas e outras formas de realização estética. Apontando para uma conclusão e partindo dos principais elementos mapeados na contextualização das performances, propomos, ao final, o conceito de *atitude narrativa*.

Palavras-chave: narração, performance, experiência, dialogismo, atitude narrativa.

RÉSUMÉ

Cette étude est née à partir de l'expérience vécue lorsque l'on voit et écoute les narrations de Sebastião Clarindo Bianco et Marilene Machado Paschoal qui sont, d'après la conception de narrateur établie par Walter Benjamin dans ses écrits des années 1930, des narrateurs oraux innés. La transmission d'expériences et la relation dialogique avec les interlocuteurs sont les caractéristiques principales de leurs performances. Lorsque l'on fait le lien entre les questions philosophiques et la praxis des narrateurs, on arrive à un certain nombre des questions relevant aussi du théâtre: le mot en tant que substance de l'action; le partage d'expériences en tant que point de départ pour la création scénique; la collectivité et le sentiment d'appartenance en tant qu'espace générateur d'expérience et par conséquent, lieu de performances narratives et d'autres formes de réalisation esthétique. Tout en indiquant une conclusion et ceci à partir des principaux éléments repérés et analysés dans la contextualisation de leurs performances, nous proposerons, finalement, le concept *d'attitude narrative*.

Mots-clefs : narration, performance, expérience, dialogique, attitude narrative.

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Experiência e narração – uma perspectiva filosófica	18
1.1 Estímulo, choque e estética	24
1.2 Percepção e experiência.....	27
1.3 Experiência, narração e linguagem.....	31
1.4 Os narradores nos contextos de Benjamin e Bakhtin (a coletividade como campo formador dos narradores).....	34
1.5 Experiência estética, liminal e liminóide em Victor Turner.....	41
2. Sebastião Clarindo Bianco	51
2.1 Um narrador nato.....	58
2.2 Memória e linguagem na estética da narração oral de Bianco	59
2.3 O caráter pedagógico e a poética.....	62
2.4 Origem e memória coletiva	66
2.5 Partilha com o público.....	69
2.6 O chiste como linguagem e enunciação	73
2.7 A relação com a música.....	78
3. Marilene Machado Paschoal.....	81
3.1 Dos motivos para olhar para a performance dela	86
3.2 Arte-vida.....	88
3.2.1 Micropercepções da <i>performer</i> e exercício estético do grupo.....	93
3.3 Interação e sociabilidade na composição da performance.....	96
3.3.1 A palavra africana, <i>griot</i> , jogral e Marilene	101
3.4 Da comicidade	107
4. Teatro revelado nas performances de Bianco e Mary	115
4.1 Permanece frágil	120
4.2 Intersecções entre teatro e performance narrativa	122

4.2.1 A criação cênica a partir da pesquisa de campo e sua consequente partilha de experiências	123
4.2.2 A coletividade como mecanismo de autonomia, ação e identidade na cena teatral e nas tradições populares, ainda num contexto urbano	127
Considerações finais – o conceito de <i>atitude narrativa</i>	132
Bibliografia.....	139
Anexo - DVD.....	144

Introdução

O ponto de partida dessa pesquisa foi o escutar, o prazer em escutar histórias contadas por determinadas pessoas - quaisquer histórias, mas não vindas de quaisquer pessoas. Houve sempre pessoas capazes de me transportar para além das palavras com o seu narrar, que neste ato parecem estar imantadas de um espírito ancestral ou ainda de uma lúcida percepção de sua função naquele momento, no sentido de re-criação ou reconstituição do mundo.

Assim, o foco do trabalho está no ato da narração, embora este esteja impreterivelmente relacionado às histórias contadas. Investiguei a performance narrativa de duas pessoas: o Sr. Sebastião Biano, o mais antigo integrante da Banda de Pífanos de Caruaru, residente em São Paulo há mais de trinta e cinco anos; e a Sra. Marilene Machado Paschoal, cabeleireira há quarenta anos no bairro de Pinheiros, em São Paulo.

Cada um, com suas características próprias, tem como principal fonte suas vivências e experiências e as atualizam no momento da narração com performances aprimoradas.

Considerando que performar é mostrar-se fazendo, apontar, sublinhar e demonstrar a ação¹ (SCHECHNER, 2003), qual é a técnica de cada narrador, ainda que ele não considere ter uma técnica? Qual a sua relação com a memória? Em se tratando de uma arte que é calcada na repetição, de que maneira o narrador se renova? Que elementos ele mobiliza para criar o novo a partir do velho? Acredito que estes são questionamentos igualmente pertinentes à função do ator e do contador de histórias profissional.

Enquanto atriz, a narração de histórias surgiu como um caminho profissional que venho trilhando desde 2008. Acredito que tenha sido uma escolha no sentido de responder a algumas inquietações minhas enquanto artista, não exatamente de forma consciente. Na narração de histórias encontrei uma relação com o público direta e aberta, uma via de comunicação e partilha que muito me interessou. Sem demasiados artifícios para estabelecer essa comunicação, o olhar, o corpo e a palavra eram os únicos instrumentos para fazer acontecer algo preñado de significações. Percebi que o momento da instauração - o momento que dá início à performance, já tomando parte nela - era de fundamental

¹ Segundo concepção de R. Schechner: “Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo o que existe, dos quazares aos entes sencientes e formações super galáticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação.”. (SCHECHNER, 2003, p. 26)

importância, pois significava instauração do compartilhamento e por conseguinte da própria performance.

Quando presenciei uma narração do Sr. Sebastião Biano percebi que esse momento de instauração se traduzia no estabelecimento de um campo receptivo para a poética da palavra, e isso suscitava partilha, comunhão com todos que estavam ali. Foi um momento decisivo, em que entendi ser esse estado de comunicação que eu buscava enquanto atriz e narradora.

A dimensão poética das narrativas que entram nessa pesquisa está na forma como são narradas. A poesia é a da performance, da voz, do gesto e da relação com as narrativas. Ante a celebração da semântica e do conteudismo, ergue-se aqui um olhar para o tecer das palavras. Nessa trama há muitos espaços vazios, há cadência musical, há imagens que se desenham na suspensão da respiração e os sujeitos vão se imbricando e se desconstruindo nas lacunas erigidas pela voz poética.

Olhar para a vida cotidiana, imitá-la com espelhos partidos, lentes de aumento, côncavas, convexas, tingir a vida com cores fortes ou suaves, sempre foi demanda dos artistas para suas criações. O artista escolhe linguagens, técnicas, dispõe do tempo de criação e de busca por subsídio financeiro, para enfim trazer à luz do público a sua obra. O narrador aqui em foco, porém, é o sujeito que recria a vida *hic et nunc*, congela o instante e nele insere o tempo dos ancestrais, não anseia por *arte-fícios*, mas tem urgência em se expressar, contando com as ferramentas no limítrofe de sua pele e de sua voz, e esperando ouvidos e olhos daqueles que se prestam a beber desse instante. A ideia não é contrapor o narrador ao artista ou legitimar o primeiro a partir das premissas do segundo, mas investigar a linha tênue entre um bom contador de histórias, que tem prazer e necessidade em transmitir suas experiências, e os traços que emergem de um ator em uma performance teatral.

Sebastião Biano e Marilene Paschoal estão no trânsito entre o sujeito da experiência² e o artista. Nas suas narrações, o que a vida lhes dá de ordinário é transformado em voz poética. Paul Zumthor, medievalista suíço que ressalta em suas obras a voz e a performance como princípios regentes do universo da literatura medieval, ilumina este processo:

As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance –, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se

² A princípio, somos todos sujeitos capazes de ter experiências, porém se nos detemos um pouco mais neste termo, como faremos mais adiante, vemos que não se pode chegar tão rápido a essa conclusão.

essa maravilha de uma presença fugidia mas total. Essa é a função primária da poesia; função de que a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta.

(...)

A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória ... A memória por sua vez é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, voz poética é *memória*. (ZUMTHOR, 2001, p. 139)

Zumthor, diante de sua pesquisa, afirma que até o século XV ou XVI era a voz dos recitadores e cantores de gesta que traduziam a unidade comunitária nas comunidades de base da Idade Média:

O que nos fica, qualquer que seja ou venha a ser seu modo de transmissão, é que essa poesia, até o século XV e em todas as suas formas, corrobora uma verdade reconhecida e ilustra paradigmaticamente a norma social. Foi só pouco a pouco, limitando-se de início a certas classes de textos, que ela veio a dissociar o privado do público e, depois, o eu do nós. (Ibidem, p. 143)

O minucioso estudo deste autor nos revela o prestígio da voz em performance até este período da Idade Média, da comunicação pela palavra falada, e não só da comunicação, mas do sentido de identidade que ela cria, de sua demanda de representar o coletivo e instaurar nos grupos uma unidade da qual se alimenta a tradição. Para Zumthor, a tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de suas variações. (Ibidem, p. 143)

Ele ainda afirma que houve, para a nossa surpresa, uma resistência e até mesmo um combate à escrita até o século XVI ou XVII. Por isso, nos textos escritos dessa época torna-se difícil separar “ficção” e “realidade histórica”. Elas procedem, em seu conjunto, de uma mesma instância: a tradição memorial transmitida, enriquecida e encarnada pela voz. (Ibidem, p. 143)

O que vejo nisso em comum com os narradores aqui estudados é que, em Bianco, essa questão da *verdade reconhecida* e da *ilustração paradigmática da norma social* é facilmente identificada. Em suas histórias ele busca compartilhar conhecimento, parece buscar um fortalecimento do saber entre os membros do seu grupo. Por meio de suas palavras ele tem a intenção de nos transportar àquele lugar e situação que estão sendo narrados. Nisso está o seu empenho em representar o nós, o coletivo de uma imaginária comunidade. Ele não está buscando se reafirmar como um contador de histórias, artista

ou coisa que o valha; seu objetivo é ensinar³ por meio de suas narrações. Nelas está a urgência em esclarecer algo que pode ser muito útil a quem escuta e para isso não hesita em se utilizar de performatividade e de certa qualidade estética no ato da narração. No fundo das histórias há temas como o respeito aos pais, o valor de uma verdade, o talento de cada ser humano, o valor do trabalho etc. O que poderia superficialmente ser classificado como antigo ou antiquado, revela-se, no seu empreendimento da palavra, como um movimento que busca sustentar identidades – identidades essas que seriam outrora eficientes em orientar um coletivo ou comunidade.

Nas performances de Marilene Paschoal é facilmente observável o desejo de interação com quem está presente. Para ela o que está em jogo é a riqueza do encontro. A sua ação de cantar, imitar e narrar é sempre na intenção de alimentar o deleite de quem participa do momento, e tanto melhor se as pessoas em torno respondem também performaticamente. Quando isso acontece, forma-se um ciclo performático, estimulando o prazer do encontro, do compartilhamento. Nisso também está a busca por uma voz que está mais no âmbito do nós do que do eu.

Na arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela se assegura. (Ibidem, p. 143). Esta é, certamente, outra característica dos narradores aqui em foco: criação ocorrendo em performance, sem ensaio, na atualização da polifonia das vozes de quem fala, de quem ouve, do corpo que fala e do corpo que ouve. Bianco e Paschoal colocam-se em um evento-arte, reivindicam a atenção de um público, são artistas da palavra. Eles não entram em sala de ensaio para elaborar um espetáculo e não fazem nenhum tipo de preparação para suas performances, como se espera de um típico artista cênico ou performer. Porém, assim que uma história entra no leque de suas performances, a criação é ativada em diálogo com a contextualização e com os corpos atentos. Se há ensaio, é no próprio momento da “apresentação” que ele acontece. Nessa vivacidade da troca orientando a performance narrativa enxergo o dialogismo do discurso, tão bem aprofundado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, para quem a vida é dialógica por natureza.

Qualquer discurso, fala, emissão vocal, pressupõe assim a relação com o outro. Qualquer discurso é polifônico, não no sentido de sintetizar vozes, mas de acontecer somente a partir da existência de diversas vozes. O discurso do corpo, a entonação e o

³ Neste caso, a acepção da palavra *ensinar* está ligada às premissas da poesia épica: a narrativa traz em si uma distância e uma criação de imagens que se assenta no sujeito de forma peculiar e própria. Nisso está o ensinamento. Esta concepção se alinha ao que Rancière vem a defender sobre o mestre ignorante, que será abordado adiante.

conteúdo do discurso estão ligados à pessoa (ou pessoas) a quem essa fala se dirige; portanto, à profissão, à idade, à classe social a que essa pessoa pertence, ao grau de intimidade que se tem com este interlocutor – esses e outros fatores referentes à alteridade vão constituir o discurso. Para Bakhtin, a intersubjetividade é anterior à subjetividade, pois a relação entre os interlocutores não apenas serve de base à linguagem e dá sentido ao texto, mas também constrói os próprios sujeitos produtores do texto (BAKHTIN, apud BARROS, 2005, p. 29). Se trata de um sutil e complexo sistema de atuação dos sujeitos, em rede, a partir do qual identidades e personalidades se constroem. Então o conceito de texto e discurso se expande – o texto está na palavra e no além-palavra: na entonação, no gesto, ritmo e olhos. O discurso é a manipulação e elaboração destes elementos que compõem o texto e, nessa pesquisa, essa elaboração é da ordem da performance. Assim, no caso dos narradores aqui estudados, o dialogismo do discurso será tomado como o dialogismo da performance.

Essa construção polifônica do discurso se relaciona com a ideia de movência, de Zumthor: *a movência da voz poética é criação contínua*. Citando Menendez Pidal, ele a insere em uma tradicionalidade que é

assimilação do mesmo, procede da “ação contínua e ininterrupta das variantes”. Combina (contrariamente à transmissão puramente escrita) reprodução e mudança: a movência é criação contínua. (...) Compreendida assim, a movência instaura um duplo dialogismo: interior a cada texto e exterior a ele, gerado por suas relações com os outros. (ZUMTHOR, 2001, p. 145)

Movência é criação a partir das relações que se constroem e desconstroem, ainda que a voz poética traga um texto já conhecido. Disso e não só da conservação e repetição, vive a tradição.

Tendo, assim, a voz poética como o campo de imanência⁴ desta dissertação, o trabalho se desenvolverá a partir da estrutura que será descrita a seguir.

No primeiro capítulo, *Experiência e narração – uma perspectiva filosófica*, trataremos os principais autores que fundamentam a pesquisa em diálogo com algumas questões que circundam o problema da experiência e da narração. Dentre essas questões

⁴ O plano de imanência é aquele a partir do qual *experimentamos os problemas, e experimentando os problemas vamos recolhendo os elementos ou uma série de elementos que estão nesse plano. A composição desses elementos, o arranjo desses elementos* desembocam na criação de conceitos com os quais podemos fazer frente a um dado problema. (DELEUZE e GUATTARI, 1991).

podemos destacar: os motivos pelos quais os temas aqui abordados são tão visitados por diferentes áreas do conhecimento e da praxis há pelo menos vinte anos; as diferentes e complementares concepções acerca da experiência para Walter Benjamin e Jorge Larrosa; o olhar filosófico de Benjamin para a linguagem, considerando esta como o meio da expressão humana para a essência espiritual⁵; o contexto histórico da cultura popular na Idade Média, a partir da obra de Bakhtin, como ambiente de origem para o sentido de coletividade e experiência; a relação cíclica entre esses dois elementos, somados ao fenômeno da narração, nas concepções de Benjamin; e, por fim, a perspectiva antropológica de Turner para a experiência e para a expressão estética e os contextos de suas existências nas sociedades tribais e na sociedade de grande escala.

O segundo capítulo é dedicado à expressividade da narração de Sebastião Biano. Como referência de sua performance trazemos ao leitor a transcrição de uma de suas narrações. A partir daí analisamos sua relação com a memória, com o público e com a música, passando por conceitos como os de origem, na perspectiva de Benjamin e poética da palavra e contextualização, segundo conceito de Richard Bauman. O método de análise da narração de Biano neste capítulo muito se inspirou no capítulo *A substância social da memória*, do livro *Memória e sociedade, lembranças de velhos*, de Ecléa Bosí.

Em seguida temos a análise da performance narrativa de Marilene Paschoal, utilizando-nos igualmente da transcrição. A performance narrativa de Marilene envolve fortemente o contexto da reunião ou festa familiar. Por isso, a partir desse aspecto abordaremos questões como: a construção da memória em coletivo; o dialogismo do discurso performático, na concepção de Bakhtin; os elementos análogos ao trabalho do ator em Marilene, como as *micropercepções* e o *corpo subjétil*, na concepção de Renato Ferracini e os traços em comum com as figuras do *griot* africano e do jogral ou menestrel do período medieval na Europa, a partir de referências como Amadou Hampaté Bâ e Zumthor. Ao final, fazemos uma análise da comicidade na performance narrativa de Marilene Paschoal, tomando como referência *O Riso*, de Henri Bergson, e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de Bakhtin.

O quarto capítulo é dedicado às relações entre narração e teatro. Primeiramente tratamos do enfrentamento da palavra e da palavra como subsídio para a ação, a partir de uma interpretação da obra *Diante da palavra*, de Valere Novarinà e do conceito de

⁵ A princípio parece nebulosa esta questão, mas são justamente esses os termos utilizados por Benjamin – essência linguística e essência espiritual. Quando tratarmos do assunto, a compreensão ficará mais clara.

testemunho para Giorgio Agamben. Em seguida, enfrentamos mais diretamente a relação entre performance narrativa e teatro, elencando pontos cruciais dessa intersecção, como: a criação cênica a partir da experiência de compartilhar experiências, analisando assim, brevemente, o trabalho de coletivos teatrais que empreendem pesquisas de campo para suas criações; o contexto da coletividade como mecanismo de autonomia, ação e identidade na cena teatral e nas tradições populares, ainda num contexto urbano e, por fim, algumas características essenciais da formação e contextualização em que estão inseridos os narradores colaboradores dessa pesquisa, desenvolvendo assim o conceito de *atitude narrativa*. Conceito este, do qual, se ocupam as Considerações finais.

As premissas de uma *atitude narrativa* levantadas nas Considerações finais dizem respeito aos pontos essenciais do escopo desta pesquisa. Na busca por tais premissas, nos deparamos com conceitos que nos nortearam do início ao fim do projeto ou ainda conceitos que surgiram no decorrer dos estudos.

Dentre estes conceitos estão: a escuta; o espaço entre narrador e interlocutor, configurando-se como o “vazio” que deve ser respeitado, onde cada um tece suas percepções e seus conhecimentos e onde também acontece a experiência estética; a capacidade da *atitude narrativa* de instaurar um sentido de comunidade, ao levar em conta a igualdade de inteligências como fonte das diferentes formas de construir o saber em cada indivíduo e, por fim, a eliminação da expectativa, que se traduz como uma atitude não exatamente passiva, estando ainda no âmbito da *atitude*, mas que está menos no campo da proposição que da exposição, enquanto demanda profícua para a conexão produtiva e transformadora entre o acontecer externo e o acontecer no sujeito.

Todas as questões presentes no capítulo quatro e nas Considerações finais serão sempre relacionadas ao mapeamento que se constrói das performances narrativas de Bianco e Marilene, servindo a um mapeamento maior, que contempla o trabalho do ator e as possibilidades de existência estético-política do sujeito, na dialógica relação que lhe é inerente com o outro e com o mundo.

1. Experiência e narração – uma perspectiva filosófica

Metade da arte narrativa está em evitar explicações.

Benjamin, W.

A ideia de narrador a ser aqui explorada está intrinsecamente ligada ao processo de assimilação de experiências do indivíduo e à sua capacidade e disponibilidade de narrá-las. Partimos do pressuposto de que o exercício da percepção é matéria primordial para o ato da narração.

Três autores fundamentam o conceito de experiência nesta pesquisa. São eles Walter Benjamin, Jorge Larrosa e Victor Turner.

Segundo Benjamin (1994a), narrar é a faculdade de intercambiar experiências. *A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores* (BENJAMIN, 1994a, p. 198). Jorge Larrosa (2002), citando o próprio Benjamin, afirma que um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião é um sujeito incapaz de experiência. Para Benjamin, em diversos textos como *O narrador* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a informação, a notícia, o periodismo, são tidos como o avesso da narração, um dos fatores de sua possível morte.

A própria palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimental); e o radical *per*, derivando da base indo-europeia, traz a ideia de passagem, travessia e perigo; o grego *peraó* relaciona experiência a passar através, com implicações em ritos de passagem (TURNER, 1986). Larrosa, então, considera que o sujeito da experiência é um sujeito que se *ex-põe*, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco. Dessa maneira, *o saber da experiência é o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece*. Por isso, *é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal* (LARROSA, 2002, p. 27).

No entanto, para além da travessia pessoal, particular e subjetiva, Benjamin associa o conceito de experiência (*erfahrung*) a uma temporalidade comum a várias gerações, garantindo a existência de uma memória coletiva, a partir da qual uma verdadeira formação (*bildung*) acontece, diretamente ligada à prática da narração.

Dessa forma, ter uma experiência é atravessar um acontecimento, ao mesmo tempo em que se está atento e aberto para ser atravessado por ele. Na verdade, essa concepção não se opõe ao sentido filosófico clássico da experiência, de mediação entre sujeito e objeto. No entanto, a experiência se completa quando é compartilhada, quando é colocada em relação a outras pessoas que participam da legitimação desta experiência, porque o fato de comunicá-la é sua própria legitimação.

Percebemos, assim, que a concepção de Larrosa não se opõe à de Benjamin, mas que elas se completam. Larrosa é um homem que vive o agora, o tempo da contemporaneidade, e suas colocações são muito pertinentes, como veremos a seguir. Mas Benjamin, desde o início do século 20, aponta para um processo que se iniciou mesmo antes de seus escritos: o processo de individuação e desvalorização da noção de coletividade nas sociedades ocidentais. Ele analisa como isso determina a formação de pessoas pouco afeitas à transmissão da experiência. O que supomos, então, é que este processo de individuação vem empobrecendo os sujeitos na pós-modernidade, que passaram a ter maior autonomia e liberdade enquanto seres únicos, mas sem as condições de coletividade necessárias para passar por compartilhamentos de vivências e experiências. Consequentemente, este processo dificulta até mesmo o acesso à subjetividade e sensibilidade dos próprios sujeitos, como aponta Larrosa e como já apontamos acima, de acordo com a importância do dialogismo na própria formação das subjetividades, segundo Bakhtin.

Muito tem se escrito, falado e investigado acerca da experiência. No campo das artes, em que a própria vida é a matéria a partir da qual se cria, persegue-se na teoria e na prática o que seria a verdadeira experiência. No teatro, desde o início do processo de rompimento com o Drama, buscam-se fontes mais vivas e mais coerentes com a dinâmica das inquietações humanas ao longo das transformações históricas. Teatrólogos como Vsérvold Meyerhold, Gordon Craig e Antonin Artaud se lançaram em pesquisas de novas formas de se fazer teatro, renunciando à ilusão pela ilusão, ao psicologismo do drama, em busca de um novo jeito de partilha com o público. Cavaram espaços entre o ator e o público, um espaço para o olhar crítico. Meyerhold, por exemplo, abandonou a trajetória ao lado de Stanislavski⁶ e propôs o Teatro de convenção, que se inspira na linguagem popular da Commedia dell'Arte e do circo para criar uma zona de comunicação direta

⁶ O próprio Konstantin Stanislavski, com sua proposta naturalista, já vinha rompendo com antigas formas do Drama.

com o público e uma expressividade para os atores que revela a mecânica corporal, quebrando a ilusão, sem temer o risco da experiência.

Dentre os teatrólogos e diretores mais influentes do nosso tempo, Peter Brook é um dos que persegue o sentido de experiência para seus trabalhos. Em sua obra *O teatro e seu espaço*, Brook (1970) nos fala do Teatro morto. O teatro morto ou o mau teatro existe em qualquer parte, não apenas no teatro comercial. Basta estarmos atentos à crise de público em todo o mundo.

O teatro tem sido freqüentemente chamado de prostituta, no sentido de que se trata de uma arte impura. Mas hoje isso é verdade em outro sentido: as prostitutas tomam o dinheiro e depois dão pouco prazer. A crise da Broadway, a de Paris, a crise do West End, são a mesma; não precisamos das agências de vendas de ingressos para nos informarem de que o teatro se tornou um negócio morto e se o público passasse a exigir um verdadeiro divertimento, a maioria de nós não saberia por onde começar. Um verdadeiro teatro de divertimento não existe, e não é apenas a comédia trivial e o musical ruim que não conseguem reembolsar aquilo que pagamos. O Teatro morto penetra na grande ópera e na tragédia, nas peças de Molière e nas peças de Brecht.

... Para piorar a situação, existe sempre um espectador morto, que por motivos especiais gosta da falta de intensidade e até da falta de divertimento. É assim, por exemplo, o “conhecedor”, que emerge de um espetáculo rotineiro dos clássicos com um largo sorriso, porque nada o impediu de confirmar suas teorias tolas enquanto recitava para si próprio seus trechos favoritos. No fundo, o que ele quer sinceramente é um teatro que seja “mais nobre que a vida”, mas confunde uma espécie de satisfação intelectual com a experiência verdadeira que realmente deseja. Infelizmente, usa o peso de sua autoridade para prorrogar a existência do tedioso Teatro morto. (BROOK, 1970)

Brook conclama a renovação; e isso não quer dizer desprezar o velho, quer dizer investigar a forma que convém às ideias dos artistas e investigar que ideias de fato se quer e se necessita manipular, trabalhar. O Teatro morto é aquele que repete velhas formas que um dia atraíram um grande público; o seu intuito é o sucesso, mas o tiro sai pela culatra. Peter Brook insiste no envolvimento dos atores com as ideias que estão manipulando, insiste no posicionamento político dos atores, para que não caiam no “mau vazio”. O artista é o avesso do burocrata, sua sensibilidade é sua matéria prima, o artista deve ser por excelência o sujeito da experiência. No capítulo que trata do Teatro rústico o diretor afirma que é sempre o teatro popular que vem salvar a situação. Citando o trabalho de Meyerhold, Tchekhov e Brecht, Brook diz que a verdade é que *toda a tentativa de revitalizar ou renovar o teatro tem se voltado para fontes populares e que os anos passam enquanto as experiências teatrais mais vitais acontecem fora dos lugares oficialmente construídos e usados para este fim* (BROOK, 1970, p. 66). No

Teatro popular a relação com o público dita toda a ação.

O Teatro rústico não escolhe nem seleciona: se o público está indócil, então é muito mais importante gritar com os que estão criando caso – ou improvisar uma piada – do que tentar preservar a unidade estilística da cena. (BROOK, 1970, p. 67)

Brook busca no Teatro rústico e em diversas formas de expressão popular, fontes para suas criações. Em duas vertentes o seu trabalho ilustra a busca pela experiência, nos sentidos citados acima, segundo concepções de Benjamin e Larrosa:

1) Como preparação para uma criação, configurando-se no envolvimento com as ideias e pessoas que a norteiam. Neste processo *a experiência não se verifica enquanto resultado expressivo, mas como princípio de qualidade a ser vivenciado em cada processo de maneira específica* (CASTRO, 2012). Ele propõe a busca de experiências nas relações, e por isso faz parte de sua pesquisa conviver com comunidades em regiões, lugares e países em que as relações comunitárias são a base dos modos de vida, porque estes são regidos por tradições, rituais e pela necessidade de estarem juntos. Não foi por acaso que o seu Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) já nasceu com um programa de três anos de pesquisa, incluindo viagens ao Irã, à África ocidental e aos EUA, na baixa Califórnia e regiões indígenas, indo até o bairro negro do Brooklin, em Nova Iorque.

2) Na relação com o público, na essencialidade do uso dos artifícios cênicos, tendo como eixo central o ator. Para nós, é muito interessante uma passagem em que Brook descreve a experiência que teve assistindo uma encenação na Alemanha do imediato pós-guerra:

Num sótão em Hamburgo vi uma vez uma adaptação de *Crime e Castigo* e essa noite se tornou, antes de suas quatro horas de duração terminarem, uma das mais impressionantes experiências de teatro que já tive. Simplesmente por necessidade, todos os problemas de um estilo teatral se evaporaram; restava o filão principal autêntico, a essência de uma arte que se origina no contador de histórias que, olhando seu auditório, começa a narrar. Todos os teatros da cidade haviam sido destruídos, mas aqui, nesse sótão, quando um ator numa cadeira que quase tocava nossos joelhos começou calmamente a dizer: “Foi no ano de 18..., que um jovem estudante, Roman Radionovitch Raskolnikov ...”, fomos arrebatados pelo teatro vivo.

... Éramos ouvintes, crianças escutando uma história antes de dormir mas ao mesmo tempo adultos, totalmente conscientes de tudo que se passava. Um momento depois, a poucos centímetros de distância, uma porta de sótão se abriu rangendo e um ator interpretando Raskolnikov surgiu e já estávamos profundamente envolvidos no drama. ... O narrador podia acrescentar detalhes, podia explicar e filosofar; os próprios personagens podiam passar

de uma interpretação naturalista ao monólogo; um ator podia, encurvando as costas, passar de uma caracterização a outra; e, vírgula por vírgula, ponto por ponto, gesto por gesto, todo o mundo complexo do romance de Dostoiévski foi recriado. (BROOK, 1970, p. 82)

Não é só a presença do narrador nessa descrição que importa para esta pesquisa; o que Brook descreve revela não só a profundidade do envolvimento dos atores, mas também a urgência na comunicação, a necessidade deles de expressar aquela história. Ali começava uma experiência para o espectador, mas era também a conclusão da experiência dos artistas, que se iniciou com o processo de, por algum motivo, escolher aquele texto, decidir encená-lo e de fato o fazer, mesmo em condições que poderiam ser tidas como precárias.

Nicolas Bourriaud, com sua Estética relacional, e Hélio Oiticica, dentre tantos outros artistas e pensadores, queriam e querem a arte como o fim e o meio da experiência. Para Bourriaud, a Estética relacional se refere a uma tendência que surge na década de 90, nas artes visuais, em que a proposta se resume em um *embaralhamento entre arte e vida, mas que não assume as mesmas estratégias vanguardistas, principalmente por afastarem-se de qualquer pretensão à ruptura ou à utopia* (MONTEIRO, 2013, p.135). Tomando Gonzales-Torres como um expoente da arte relacional, Bourriaud cita uma de suas obras mais conhecidas: um *outdoor* com a foto da cama vazia que usava com seu companheiro Ross, antes de sua morte em decorrência da AIDS. A cama está desfeita, ainda com a marca dos corpos, principalmente nos dois travesseiros. Ele procurou repartir sua experiência e *conseguiu transmutar seu modo de vida em valores éticos e estéticos. (...) Gonzalez-Torres se utiliza de elementos muito simples para suas obras e esta simplicidade das formas utilizadas pelo artista contrasta vigorosamente com seu conteúdo trágico ou militante.* (BOURRIAUD, 2009, p. 74). Bourriaud opõe o caráter democrático da arte relacional ao autoritarismo de uma arte que se quer “bela”. *A quem se quer convencer que uma arte autoritária em relação a seus observadores pode remeter a um outro real que não seja uma sociedade intolerante, imaginária ou concreta?* (Idem, p. 81).

Outro exemplo da arte que se faz no compartilhamento com o público são as obras de Gonzalez-Torres feitas de pilhas ou tapetes de balas e confeitos. A reação das pessoas de pegar ou não os doces, encher os bolsos ou apenas olhar, era o próprio sentido da obra. Bourriaud desloca o conceito benjaminiano de aura, que se refere a uma relação parareligiosa com o objeto de arte, ‘a aparição única de um distante’, para a

própria distância que se propõe na arte contemporânea relacional com a comunidade que irá acolher a obra: *a aura da arte não se encontra mais no mundo representado pela obra, sequer na forma, mas está diante dela mesma, na forma coletiva temporal que produz ao ser exposta*. (BOURRIAUD, 2009, p. 85)

Quanto a Oiticica, a sua trajetória foi marcada por um movimento crescente no sentido de interagir, seja no processo de criação, em que foi marcante sua experiência nas favelas cariocas, seja nas obras, em que ele buscava fazer da participação do público a própria obra. Para ele, tratava-se de transformar os processos de arte em sensações de vida, o que entendia como dissolução do mundo das estruturas e emergência do “fenômeno vivo”, algo como o mundo da vida ou como a relação entre experiência e cultura. O ponto inicial dessa trajetória foram os Parangolés; e o ápice, apontado pelo próprio artista, foi a realização do Éden (FAVARETTO, 2011). Essa busca por uma arte ligada à vida pode ser pensada como uma arte ligada à experiência e inevitavelmente ligada à performatividade.

No ambiente acadêmico, igualmente são muitas as pesquisas, teses, dissertações e artigos relacionados à questão da experiência e da narração, nas áreas de linguística, antropologia, artes e educação. Trata-se de uma questão que está no espírito do tempo, e muitas questões e conclusões podem surgir deste fato. Será que depois de um histórico de mergulho das artes e da ciência nas questões do ser humano enquanto indivíduo complexo e dotado de sentimentos e pensamentos próprios⁷, não estamos de volta à busca de um imaginário comum, uma relação compartilhada e mediada pela palavra, pelo ouvir e não tanto pela imagem? Será que mais uma vez as linguagens populares⁸, assim como o teatro popular ou rústico, vêm salvar a mortificação da cultura? A redescoberta e valorização da figura do *griot*⁹ africano, por exemplo, no Brasil, França e outros países, em que medida representa uma crise da autonomia dos sujeitos? Na

⁷ No teatro, os gêneros todos, da farsa ao melodrama, passando pelo drama e pela tragédia, são importantíssimos enquanto revelam esferas da alma e dos conflitos humanos com vigor e propriedade, que os tornam insubstituíveis. Se a afirmação da noção de indivíduo foi um bem inestimável para o ser humano, o mesmo se pode dizer do desenvolvimento e aperfeiçoamento de novos gêneros como o drama e o melodrama. A questão que se coloca é o que perdemos nesse processo (ABREU, 2000).

⁸ A linguagem popular não deve ser confundida com o que se configura como cultura de massa. Esta pode sim surgir de uma cultura popular, mas se torna massificadora quando o mercado cultural se apropria e a impõe à sociedade por meio do poderoso sistema midiático atual.

⁹ Segundo Hassane Kouyaté, *griot* de família de menestrelis de Burkina Fasso, radicado em Paris, um *griot*, além de guardar e contar histórias, é o mestre de cerimônia dos eventos importantes, tem que saber tocar diversos instrumentos e tem que saber intermediar e resolver conflitos. Mais adiante este assunto será tratado com mais cuidado. (Fonte: conversa em oficina realizada no evento Boca do Céu).

capoeira, no candomblé, onde houver um mestre de cultura popular há um narrador ou um *griot* em potencial, e essas figuras têm sido constantemente visitadas por artistas e pesquisadores. No bojo deste movimento, há mais de quinze anos, grupos de atores, músicos e *performers* passaram a trabalhar como contadores de histórias, a inscrever nas metrópoles uma cultura da narratividade. E o mais interessante em relação a este movimento é que o público cresce, se forma, conhece e vem abraçando as chamadas “contações de histórias”.

Em São Paulo realiza-se bienalmente o encontro internacional de contadores de histórias, Boca do Céu, que atrai um enorme público vindo de todos os Estados brasileiros, com uma extensa e disputada programação de oficinas, mesas, apresentações, com narradores de diversos cantos do Brasil e do mundo. Afora este, muitos outros festivais e encontros acontecem todos os anos, com destaque para os países da América do Sul.

Este breve levantamento de abordagens relacionadas aos mesmos temas aqui tratados serve apenas como ponto de partida para entendermos quais as inquietações que movem um estudo sobre a performance do narrador oral nato¹⁰ nos dias de hoje. Como se vê, não estamos sozinhas. E por que não? Por que a tradição oral tem sido tão visitada neste início do século vinte e um?

Poderíamos dizer que se trata de um instinto de sobrevivência, de sobrevivência à anestesia geral em que vivemos, diante de tantas experiências de choque. São inúmeras as teses sobre modernidade, pós-modernidade e seus efeitos na vida dos grupos sociais, mas tomemos como referência o estudo realizado por Susan Buck-Morss.

1.1 Estímulo, choque e estética

Em *Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin*, Buck-Morss defende que Benjamin tem uma compreensão “neurológica” da experiência moderna, centralizada no choque, sempre protegido por uma treinada consciência. *Baudelaire fala de um homem que mergulha na multidão como num*

¹⁰ O narrador oral nato é aquele que tem prazer em contar uma história verbalmente, que não precisou aprender a contar, mas se formou narrador ao mesmo tempo que se formou pessoa. Na concepção de Benjamin, duas características são essenciais ao narrador nato: a transmissão da própria experiência ou a de outros e a dimensão utilitária das narrativas. O senso prático é uma das características de muitos narradores natos (BENJAMIN, 1994a, p.200).

reservatório de energia elétrica. Circunscrevendo a vivência de choque, ele chama a isso de “um caleidoscópio dotado de consciência” (BENJAMIN, 1994b). A sociedade do estímulo provoca o tempo todo a sinestesia, porém, como uma defesa, o organismo se adapta a esses estímulos e desenvolve uma certa capacidade de apatia. Sem ainda falar dos efeitos das guerras e do que hoje poderíamos chamar de terror midiático, vamos direto a outra questão trazida pela autora: a alta produção, o resultado da industrialização no mundo, são produtos que almejam a perfeição – desenho e funcionamento – e neles o trabalhador não reconhece o seu trabalho. Trata-se de um objeto estranho, que não causa identificação, mas que por outro lado provoca o desejo. Assim, Buck-Morss chega ao conceito de fantasmagoria.

Marx tornou famoso o termo fantasmagoria ao usá-lo para descrever o mundo das mercadorias, as quais, em sua mera presença visível, ocultam todos os vestígios do trabalho que as produziu. Elas encobrem o processo de produção e – como os quadros de estados de espírito – incentivam os que as fitam a identificá-las com fantasias subjetivas e sonhos.

(...)

Nos interiores burgueses do século XIX, o mobiliário fornecia uma fantasmagoria de texturas, tons e prazer sensorial que imergia o morador da casa num ambiente total, num mundo privatizado, de fantasia, que funcionava como um escudo protetor para os sentidos e sensibilidade dessa nova classe dominante (BUCK-MORSS, 2012, p. 178).

Em seguida, Buck-Morss traça um histórico de entorpecentes e anestésicos na Europa e Estados Unidos, começando pelos registros das chamadas “folias do éter”, passando pelas técnicas clandestinas de anestesia entre os médicos de guerra, até chegar à primeira demonstração pública da anestesia geral, no Hospital Geral de Massachussetts, nos EUA, em 1846. No final, Buck-Morss expõe como o fascismo se apropriou de elementos da modernidade como o choque e a *anestesia* da consciência, manipulando o sentimento individual de parte de um todo orgânico. Como sabemos, o nazismo utilizou com maestria a estetização da guerra. Cenas como as massas mobilizadas em um estádio, ocupam toda a tela do cinema¹¹, *de modo que os padrões superficiais proporcionam uma concepção agradável do conjunto, fazendo o espectador esquecer a finalidade daquela exibição, a militarização da sociedade para a teologia de fazer a guerra*. A estética, nesse caso, permite uma anestesia da recepção, uma visão da “cena” com um prazer desinteressado.

A experiência que nos interessa é justamente o avesso deste prazer desinteressado e manipulável. Foquemos por um instante a questão da estética a serviço

¹¹ Esta cena se encontra no filme *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl, de 1935.

da guerra.

Estética é um conceito que vem servindo a diversos interesses ao longo de sua história na filosofia. A origem etimológica da palavra é a antiga palavra grega *Aisthitikos*, que significa o que é percebido pela sensação. Assim, a *estética* está etimologicamente ligada aos sentidos, ao que vem antes da lógica.

O campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza material corpórea. Como escreve Terry Eagleton, “a estética nasce como um discurso do corpo”. Ela é uma forma de cognição obtida por meio do paladar, do tato, da visão e do olfato – de todo o sensorio corporal. (BUCK-MORSS, 2012, p. 157)

Porém, no século XIX, o interesse do pensamento ocidental está nas luzes, na razão, na autogeração, e por isso tudo o que é ligado ao sensível passa ao segundo plano. Trata-se de um momento de afirmação do ser humano, de luta pela liberdade do pensamento, período de extrema importância em que filósofos, como Kant, impulsionam o pensamento ocidental à autonomia, à chamada maioridade do homem. Entretanto, as consequências deste movimento que se iniciou com o Iluminismo não foram sempre as mais razoáveis. Gradativamente cria-se uma masculinização da sociedade, indivíduos ávidos por agir afirmativamente no mundo. O capitalismo encontra seu terreno mais fértil e a estética, ironicamente, passa a ser uma importante aliada. Ganha força a interpretação da estética como a beleza do que domina a natureza, ideia próxima do conceito de arte na Grécia antiga: *techné* – a arte como técnica e funcionalidade. Não é por acaso que no início do século XX surge um movimento chamado Futurismo, que exalta a beleza e importância dos artefatos bélicos. O belo em sua tríade formada por arte, beleza e verdade assume feições higienizadoras. Assim como o trabalhador não reconhece o produto do seu trabalho, o cidadão não se reconhece na cidade; a beleza ideal passa a ser a de espaços funcionais e frios, limpos, em que os vidros e os espelhos refletem o ser só e indiferenciado na massa, seduzido por um narcisismo cada vez mais estimulado. A “coisificação” do corpo humano reflete esse narcisismo “estético” que o mercado e a propaganda se apropriaram em demasia.

A experiência humana, sobretudo nos centros urbanos, concentra-se na sinestesia, no mundo das sensações. O duo arte/ciência constrói um complexo parque de diversões para os cidadãos; as horas de trabalho se separam definitivamente das horas de lazer, e para este momento há um universo de opções “encantadoras”. Qual o interesse em partilhar experiências que são mais da ordem das sensações, da fugacidade, do indizível? Qual o tempo que se tem para isto, sendo que na cidade os estímulos vêm

de toda parte, a todo momento? A cultura do choque, de acordo com o pensamento de Benjamin e de Freud, está aí. Tudo parece estar em seu lugar: os produtos nas vitrines; os variados modelos de carros nas ruas; as pessoas em roupas, adereços e cabelos da moda; a informação na TV; a socialização na internet; mas não reconheço mais os lugares e as pessoas, e nada causa verdadeira identificação, a despeito de tudo se identificar com meus desejos de consumo. Vivendo na metrópole de São Paulo, por exemplo, o simples fato de passarmos tantas vezes por uma multidão de desconhecidos, por uma massa de rostos tão diferentes, com expressões tão iguais – que, posso imaginar, tantas histórias teriam a contar, tantos caminhos já trilharam na vida sem que eu possa abordar, sem que eu possa imaginar sequer quem são aquelas pessoas – já é uma experiência traumática, um choque.

Benjamin opõe ao conceito de experiência (*erfahrung*), o conceito de vivência (*erlebniz*), que corresponde justamente aos eventos fugazes, sinestésicos, alegres ou apáticos, pelos quais passamos sucessivamente no caldeirão de estímulos da sociedade que vem se construindo desde a modernidade. Em contraponto, nossas consciências estão aptas a amortecer os choques, a assimilar sem demora tudo o que vivemos na pressa dos dias. *Portanto, abrandados e polidos pelo consciente, os choques não se fixam na memória profunda, são acervo das lembranças conscientes tornando-se, segundo Benjamin, estéreis para a experiência poética* (MEINERZ, 2008).

1.2 Percepção e experiência

Ter uma experiência é tomado aqui também como um desdobramento da percepção.

A percepção não deve nada àquilo que nós sabemos de outro modo sobre o mundo, sobre os estímulos tais como a física os descreve e sobre os órgãos dos sentidos tais como a biologia os descreve. Em primeiro lugar, ela não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria de causalidade, mas a cada momento como uma “re-criação” ou uma “re-constituição” do mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 279)

Maurice Merleau-Ponty, a partir da Fenomenologia, concebe a *percepção* como um estado de pré-consciência, ainda livre de qualquer representação, um momento em que os sentidos simplesmente atendem à solicitação do objeto perceptível; portanto, um momento livre até mesmo da memória, e por isso toma o sentido de recriação, ou

mesmo de criação. A percepção acontece quando *o objeto se determina como um ser identificável através de uma série aberta de experiências possíveis, e só existe para um sujeito que opera esta identificação* (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 286).

Nesta concepção, a percepção se dá como criação, não apenas como recepção e resposta imediata, tal qual acontece com os estímulos sinestésicos, mas como movimento de troca aberta e silenciosa, pressupondo renovação do olhar, do ouvir ou do sentir um objeto. Os estímulos sinestésicos nos impelem ao consumo, não só de bens, mas de ideias e de sensações, como o fato de comprar uma roupa ou uma comida no *frisson* dos anúncios, assumindo inconscientemente a ideia de estar consumindo um estilo de vida. Os choques sinestésicos são amparados por um amplo sistema de mercadorias; há nisso uma pesada mediação.

A percepção que aqui nos serve configura-se como a própria mediação, mas que se dá diretamente entre o sujeito e o objeto; ela pressupõe a suspensão de tudo o que é externo a este acontecimento e é justamente o que acontece no “entre”. Este seria o germen da experiência.

A experiência é a dilatação da percepção ou o conjunto de desdobramentos a partir de uma ou diversas percepções. No primeiro sentido, dilatação da percepção, ela está muito mais ligada ao indivíduo que, no contato com o percebido, na abertura e predisposição para vivenciá-lo, transforma-se e cria o novo. Não o novo como a novidade, mas o novo para o sujeito, que na constelação dos acontecimentos da sua vida se destaca como chave de transformação.

Transformação esta que se dá no entre, que não depende apenas do sujeito nem apenas do objeto. Merleau-Ponty diz que *o sensível não apenas tem uma significação motora e vital, mas é uma certa maneira de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto do espaço, que nosso corpo retoma e assume se for capaz, e a sensação é literalmente uma comunhão*. Os galhos retorcidos estão sempre lá, em uma disposição própria do cerrado, debaixo de um sol diário, intenso, que os ilumina e vivifica (ou ainda mortifica); a imagem e a sensação que encontro pode ou não ser percebida por mim, pode ou não se tornar uma experiência minha.

Este campo de compartilhamento que se cria entre o sujeito e o objeto pressupõe o que Larrosa chama de *princípio de exterioridade* ou de *alteridade*. Uma experiência só se dá a partir de um acontecimento, e este acontecimento é algo externo ao sujeito, distante enquanto novo, estrangeiro, “ex-terior”.

Se o chamo princípio de exterioridade é porque essa exterioridade está contida no ex da mesma palavra experiência. Esse ex que é o mesmo de ex/terior, de es/trangeiro, de es/tranheza, de êx/tase, de ex/ílio. Não tem experiência, portanto, sem a aparição de alguém, ou de algo, ou de um isso, de um acontecimento em definitivo, que é exterior a mim, estrangeiro a mim, estranho a mim, que está fora de mim mesmo, que não pertence ao meu lugar, que não está no lugar que lhe dou, que está fora de lugar¹² (LARROSA, 2005).

Isso parece óbvio, mas não tanto quando pensamos que se trata de um tipo de relação que se empenha em ter com o objeto. Preciso estar de fato aberto ao acontecimento, não antecipá-lo, não prejudicá-lo e de fato me “ex-por” a ele, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco. Não se trata de uma atitude passiva exatamente, pois quando se trata de um acontecimento que se repete, por exemplo, a atitude do sujeito ganha um histórico, ela provavelmente vai se repetir também. Colocar este acontecimento na categoria de estranho e exterior, colocá-lo fora de lugar, passa a não ser tão simples, como se pode imaginar.

Porém a inscrição da experiência é no sujeito, ela pressupõe um acontecimento externo, mas a transformação potente de acontecer é no sujeito, não diante dele, mas nele, *em sua vida, seus pensamentos, suas palavras, em sua vontade ou em seu poder*.

A experiência é, em espanhol, “o que nos passa”. Em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”; em francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”; em inglês, “that what is happening to us”; em alemão, “was mir passiert”.

(...) A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (LARROSA, 2002).

Larrosa dá a isso o nome de *princípio de subjetividade*, ou mesmo *princípio de reflexividade*, ou ainda, *princípio de transformação*. Reflexividade porque quando digo *nos passa* ou *me passa*, o pronome é reflexivo, retorna a mim ou a nós. Por fim, o que se iniciou na relação com o outro – princípio de alteridade – desemboca em uma transformação potente de acontecer no sujeito, não fora dele, agindo em sua subjetividade, e assim a reflexividade se associa à transformação.

Portanto, sob essa perspectiva do sujeito da experiência, este é um movimento

¹² Tradução minha: “Si le llamo “principio de exterioridad” es porque esa exterioridad está contenida en el ex de la misma palabra ex/periencia. Ese ex que es el mismo de ex/terior, de ex/tranjero, de ex/trañeza, de êx/tasis, de ex/ílio. No hay experiencia, por tanto, sin la aparición de un alguien, o de un algo, o de un eso, de un acontecimiento en definitiva, que es exterior a mí, extranjero a mí, extraño a mí, que está fuera de mí mismo, que no pertenece a mi lugar, que no está en el lugar que yo le doy, que está fuera de lugar”. (LARROSA, 2005).

de ida e volta – de encontro ao acontecimento exterior a ele, de relação aberta com uma alteridade e de retorno a si mesmo, ao que se passa no eu, aos afetos suscitados no sujeito.

Enquanto desdobramento das percepções, a experiência é a superposição das reconstituições e recriações do mundo que conferiram transformações ao sujeito. Por meio do acúmulo, ou das camadas, de diversas experiências, se forma a grande experiência. Pode-se então dizer que esta grande experiência é uma das faces do que vem a ser a sabedoria. Vale lembrar novamente que *o saber da experiência é o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece*, nas palavras de Larrosa (2002, p. 27).

Esta concepção facilmente se confunde com o que hoje é chamado de “experiência de vida”, ou “ter muita experiência”, ou ainda de uma pessoa “experiente”, o que se refere tão somente ao acúmulo de vivências ou de títulos conquistados ao longo da vida, acúmulo de trabalhos realizados ou de subsequentes amores - tudo o que Benjamin chamou um dia de *máscara do adulto*. Em seu ensaio chamado *Experiência*, escrito aos vinte e um anos de idade, o jovem Benjamin combate esta sórdida concepção da palavra. O filisteu, neste ensaio, encarna o adulto prepotente e “vivido”. Benjamin ataca a sua figura, em favor da juventude, como se vê no trecho abaixo:

Nada é mais odioso ao filisteu do que os “sonhos da sua juventude” (e, quase sempre, o sentimentalismo é a camuflagem desse ódio). Pois o que lhe surgia nesses sonhos era a voz do espírito, que também o convocou um dia, como a todos os homens. A juventude lhe é a lembrança eternamente incômoda dessa convocação. Por isso ele a combate. O filisteu lhe fala daquela experiência cinzenta e prepotente, aconselha o jovem a zombar de si mesmo. Sobretudo porque vivenciar sem o espírito é confortável, embora funesto. (BENJAMIN, 2009, p. 24).

O saber da experiência não deve nada ao correr dos acontecimentos formais, rotineiros, não implica conquistas pessoais ou profissionais, não traz mais poder aquisitivo em nenhum sentido. O saber da experiência se deve tão somente às relações. Tudo o que vamos percebendo, criando e amalgamando em nosso sujeito da experiência ganha algum valor quando colocado em relação a outros sujeitos, outras pessoas, em situações diversas. Esta função utilitária do saber da experiência se dá no tecido da formação do indivíduo, e quanto mais este saber é acessado, mais ele cresce.

1.3 Experiência, narração e linguagem

Não há maneira mais eficiente e plena de acessar este saber do que através da palavra. Aqui chegamos ao ponto que nos interessa para esta pesquisa: a relação íntima entre experiência e narração. Esta relação é justamente a base da concepção de experiência, presente em todo o pensamento de Walter Benjamin¹³. O declínio da experiência, apontado por este autor em textos como *O Narrador* e *Experiência e Pobreza*, implica em uma crescente incapacidade de contar; e esta pouca afinidade com suas próprias histórias, consequente do fato não transmiti-las, implica diretamente o declínio da capacidade e a disponibilidade de se ter experiências. O narrar, o ato de compartilhar suas histórias ou reproduzir aquelas que nos provocaram alguma inquietação, vem legitimar a experiência, dar continuidade ao processo de transformação do indivíduo, que se iniciou com o momento da percepção. Este processo não só aguça o espírito para estar mais atento às experiências, como também provoca os sujeitos que ouvem, desafiando-os a compartilhar também suas histórias e, por conseguinte, colocar o ser sensível a serviço delas.

A quebra deste ciclo aponta para a quebra de unidade entre pessoas e entre pessoas e seus costumes, em um tempo e espaço comuns, que configuraria o sentido de comunidade. Quando Benjamin evoca as comunidades pré-capitalistas de outrora, em que trabalho, rito, memória, palavra e prática eram compartilhados por todos, não deixa de, por vezes, imprimir um tom nostálgico e melancólico. Mas a amplitude e genialidade de sua obra nos apontam que o processo de suprimir a arte de narrar em função das conquistas da modernidade e da contemporaneidade é um processo antigo, longo e sem volta, que não pode ser visto como um sintoma de decadência, *mas apenas uma consequência das seculares e históricas forças produtivas que foram gradualmente afastando a narrativa do âmbito do discurso vivo e que conferem nova beleza àquilo que está em vias de desaparecimento*. (MEINERZ, 2008. p. 40).

No entanto, esta relação do sujeito com a palavra vem sofrendo diversas metamorfoses ao longo da história, mas obviamente jamais se extinguirá. O discurso na

¹³ Segundo Jeanne Marie Gagnebin, a problemática da narração preocupa Benjamin desde sempre, porque “ela concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos da nossa modernidade e, mais especificamente, de todo o seu pensamento. ... Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e da compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (*aisthesis*) coletiva e individual”. (GAGNEBIN, 2011, p. 62 e 63).

contemporaneidade é uma importante ferramenta de ascensão pessoal e profissional, além de uma valorizada estratégia de manipulação das massas e da crítica. A estética do discurso vem sendo investida de pesquisas e técnicas que objetivam o “sucesso” no empreendimento da palavra, no sentido comercial, atendendo aos interesses essencialmente capitalistas.

Em seu ensaio de caráter quase metafísico, intitulado *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, Benjamin filosofa sobre a relação entre a linguagem e tudo o que é dizível, questões que são anteriores ao que vem a ser discurso. A linguagem é para ele a própria essência linguística das coisas e a essência linguística é tudo o que é comunicável na essência espiritual do que quer que seja. A essência espiritual só é idêntica à essência linguística na medida em que é comunicável (BENJAMIN, 2013, p. 52). Todos os seres e coisas, além do humano, têm a sua linguagem, que é tudo o que neles é comunicável, mas apenas a linguagem humana tem a capacidade nomeadora. O humano comunica sua própria essência espiritual, na medida em que ela é comunicável, na sua língua e ao nomear todas as coisas.

Pode-se dizer que o nome é a língua da língua, a linguagem da linguagem (*Sprache*¹⁴). Ela é o meio, mas não no sentido instrumental, que “serve para alguma coisa”, mas enquanto matéria, ambiente e modo da comunicação, isto é, a imediaticidade de toda comunicação espiritual. O nome é aquilo através do qual nada mais se comunica, e em que a própria língua se comunica a si mesma (BENJAMIN, 2013). Benjamin toma como referencia o primeiro capítulo do Livro de Gênesis, da Bíblia, que para ele é indispensável ao projeto de pressupor a língua como uma realidade última, inexplicável e mística, que só pode ser considerada em seu desenvolvimento. Então, ao final, Deus também nomeava cada coisa após tê-la criado e atribui expressamente ao homem a tarefa de nomear as coisas (BENJAMIN, 2013).

Recebendo a língua muda e sem nome das coisas e transpondo-a em sons, nos nomes, o homem solve essa tarefa. (...) Diz Hamann: “Tudo o que, no princípio, o homem ouviu, viu com seus olhos (...) e tocou com suas mãos, era (...) palavra viva; pois Deus era a palavra. Com essa palavra na boca e no coração, a origem da linguagem foi tão natural, tão próxima e fácil como uma brincadeira de criança!” (...) Neste nexos entre contemplação e nomeação, a mudez comunicante das coisas (e dos animais) está intimamente voltada para a linguagem verbal do homem, a qual a acolhe no nome. (BENJAMIN, 2013, p. 65).

¹⁴ Em alemão *sprache* pode ser traduzido como língua, mas também significa o que para nós seria linguagem.

O nome é, portanto, a mais pura expressão da essência linguística das coisas humanas (e ao mesmo tempo divinas). E Benjamin defende a tese de que quanto mais profundo, isto é, *quanto mais existente e real for o espírito, tanto mais exprimível e expresso. (...) Aquilo que é, em termos de linguagem, mais pregnante e inarredável, em suma, o que mais se exprime, é ao mesmo tempo o espiritual em sua forma pura.* (BENJAMIN, 2013, p. 59).

A visão que ele traz com isso é justamente o avesso da ideia de que quanto mais espiritual for algo, mais inexprimível, menos dizível será. Benjamin equipara a essência espiritual à essência linguística; é unívoca a relação entre espírito e linguagem. Como prova disso ele traz o conceito de revelação, que pode ser considerado o ponto de intersecção entre a filosofia da linguagem e a filosofia da religião. A revelação, o mais alto domínio espiritual da religião, toma a *intangibilidade da palavra como condição única e suficiente para o caráter divino da essência espiritual que nela se exprime.* (BENJAMIN, 2013, p. 59). O caráter imaterial da palavra, a matéria intocável do som e paradoxalmente avassaladora, já traz em sua vocação magia e divindade.

Tudo isso pode ser entendido simplesmente como uma supervalorização da palavra, que talvez tenha servido a uma moral cultivada há séculos: a de que a palavra do homem é o próprio homem, é a sua honra, interpretação esgarçada por expressões como “eu dou a minha palavra!”. Porém, o que Benjamin nos propõe é uma atenção singular à linguagem e à palavra. Elas não são tão somente instrumentos da tagarelice humana, mas são capazes de chamar a essência do que vem a ser comunicado, são capazes de revelar o divino em cada coisa. E quanto mais a linguagem, imbuída da palavra, exercer este seu papel, mais fundo ela vai tocar no âmago das coisas e mais fácil será para o ser humano compreender a essência espiritual de tudo o que serve à sua experiência. Nas palavras de Valère Novarina (2003, p. 18 e 15):

Se chamamos as coisas é porque elas não estão realmente aqui. Não somos bichos falantes que se exprimem, mas animais de profecia. Profeta, *nâbî*, vem do verbo *nâbâ*, que quer dizer chamar. Os profetas são chamadores. As palavras precedem as coisas; no começo há o chamado delas. No começo não é o ser que é, mas o chamado. O próprio ser sempre foi apenas a primeira das coisas chamadas.
(...) Falar não é trocar nem fazer escambo – das ideias, dos objetos – falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder. O mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar. Tudo o que pretende estar aqui como um real aparente pode ser por nós subtraído ao falar.

A palavra de Sebastião Clarindo Bianco e de Marilene Machado Paschoal, os dois narradores natos que trazemos a essa pesquisa, chama, presentifica e se imprime no

ouvinte. Na performance de ambos existe a instauração da linguagem, que na verdade já faz parte dela mesma, é a própria comunicação que em cada um se traduz por determinados elementos de sua expressividade, que serão mapeados mais adiante, nos capítulos seguintes.

O que chamamos aqui de performance narrativa trata-se do conjunto de elementos que compõem a linguagem destes *performers*. No sentido em que Benjamin conceitua a linguagem no texto citado acima, trata-se de tudo o que é comunicável da essência espiritual das pessoas e das coisas. Isso quer dizer que o trabalho deste mapeamento é identificar os gestos, posturas, ritmos e por fim todos os elementos da expressividade desses narradores, no intuito de conhecer qual é a linguagem deles, no momento da performance, da voz poética, momento ímpar em que um ser humano se lança na tarefa de dar nome às coisas, de chamar e atacar o mundo com a boca, com o corpo, com toda a sua presença.

1.4 Os narradores nos contextos de Benjamin e Bakhtin (a coletividade como campo formador dos narradores)

Lendo *O Narrador* ou *A letra e a voz*, de Zumthor, tem-se a ideia de que a narração enquanto forma de comunicação e sustentação de uma sociedade é coisa de um outro tempo, do passado, e na verdade não há como discordar disso: é algo óbvio, estampado nas formas de vida em quase toda parte. No entanto, esses narradores que tratamos aqui existem neste tempo e em uma grande metrópole, São Paulo, e não podemos negar que existem tantos outros, esparsos, mas espalhados pelos mais recônditos cantos.

O que liga os narradores aqui em questão ao tempo da oralidade? Ao tempo do compartilhamento de verdadeiras experiências? Ao tempo de saber saborear as palavras? No intuito de investigar essa ligação, abordaremos agora duas obras que podem fornecer o olhar adequado para se compreender a expressividade desses narradores: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* e *O narrador*, respectivamente de autoria de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin.

Na primeira, Bakhtin (1993), através da história do riso entre a Idade Média e o Renascimento, tendo como objeto a obra de François Rabelais, ilumina a trajetória da cultura popular nesse período. O autor tem como referência diversas obras que abordam o cômico, além da história de movimentos que também foram influenciados pelo

Grotesco medieval, como o Romantismo, e traz uma visão multifacetada da história do riso na Europa que enaltece diversos aspectos muitas vezes rechaçados pela história da literatura cômica.

Os festejos do carnaval, que duravam dias, dentre outras festas externas aos eventos religiosos, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. *Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico, popular e público, consagrado também pela tradição.* Cerimônias e ritos civis também eram acompanhados pelo riso. A cultura cômica estava presente na vida das comunidades de forma indissociável; era uma forma de se viver o mundo e, segundo Bakhtin, se dava em três categorias:

1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.),
2. Obras cômicas verbais (inclusive as paródias) de diversas naturezas: orais, escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, etc.)

Esta cultura do riso criava um universo totalmente diferente do que se vivia nas cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado Feudal.

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 1993, p. 4)

O riso era a forma comum a todos de suprimir e resistir ao medo: o “terror divino”, o medo que as forças da natureza inspiravam e, sobretudo, *o medo moral, que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era mais temível que a terra.* (BAKHTIN, 1993, p. 78).

Para entender a importância da obra de Rabelais e as transformações pelas quais passou a nossa cultura, que inegavelmente têm origem também nos costumes do “Velho Mundo”, é essencial a leitura desse livro de Bakhtin. Ele nos traz um entendimento de uma forma de vida, uma cosmovisão, muito diferente da que sempre imaginamos ser a

que herdamos. O valor das coisas banais, os motivos do riso, a paródia, os festejos, não era menor que o valor das coisas ditas sérias, como cumprir as leis, obedecer, participar das cerimônias religiosas e, como nos aponta o autor, mesmo estas tinham em algum momento espaço para o cômico.

Com o gradativo aumento do poder feudal aliado à mão de ferro da Igreja, a dualidade da cultura, o cômico e o sério, a separação dos dois universos passou a ficar mais marcada, estabelecendo-se uma agenda de festas e ritos que atendiam distintamente o sagrado e o profano. Mas isso não implicou uma desvalorização do riso, que continuou dividindo, em pé de igualdade com os costumes sérios, a atenção do povo.

Na cultura popular da Idade Média, no entremeio dos costumes impregnados pelo riso, seja por meio das festas cômicas, seja pelo hábito do xingamento e das injúrias, seja pelas paródias verbais ou escritas, o baixo corporal é um dos motes principais. Isso quer dizer que os temas mais recorrentes do riso eram relacionados às partes de baixo do corpo: o sexo, o traseiro, os órgãos genitais, os excrementos. Para Bakhtin (1993), isto é uma das características da ambivalência do riso neste período. A cultura cômica ambivalente ironiza e escarnece do outro e de si mesmo, do perdedor e do ganhador, do pobre e do rico, do servo e do senhor, do humano e do divino. Por outro lado, o que está sempre velado, vigiado e escondido vem à tona por meio da palavra risonha, dos narizes fálicos das máscaras da *Commedia dell'Arte* e de toda a temática do riso medieval e renascentista, orientando o corpo humano para baixo, para a terra, onde o ser é engolido para gerar nova vida, para o oposto do alto (que simbolizava o espírito religioso). A ambivalência também estava em jogar com a vida e a morte.

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora.

A orientação para baixo é própria das lutas, brigas e golpes: esses reviram, lançam por terra, espezinham. Enterram. Ao mesmo tempo, são criadores: ressecam e ceifam. (...) As imprecações e grosserias também são caracterizadas por essa orientação; elas cavam por sua vez uma tumba, que é corporal e criativa.

(...) O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco. Esses rebaixamentos não têm um caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário topográficos, concretos e perceptíveis, tendem para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo, que absorvem e dão à luz. Tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico, precipita-se para o “baixo” terrestre e corporal para aí morrer e renascer. (BAKHTIN, 1993, p. 325).

Ambos os narradores desta pesquisa apresentam traços, resquícios da cultura popular medieval e renascentista. Esses traços são parte de um conjunto de costumes e características do povo brasileiro que podemos identificar com traços da cultura popular cômica analisada por Bakhtin. São festas populares, figuras, hábitos como o chiste, a piada, o xingamento, que são muito presentes em nossa cultura, mas desde sua origem não desfrutam de espaço, respeito, nem mesmo envolvimento da maioria da população e ficam relegados ao que pode ser chamado de submundo¹⁵.

Como veremos nos capítulos dedicados a cada um dos narradores dessa pesquisa, tanto Bianco como Marilene têm relação com traços dessa cultura cômica, cada um em determinados aspectos. Sebastião Bianco formou-se no meio das festividades populares e tem no chiste, na brincadeira, uma forma de comunicação que partilha entre os seus pares. Já Marilene Paschoal tem no riso e na comicidade a própria linguagem de sua performance.

O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov é em larga medida um dos pilares do estudo aqui apresentado. Este ensaio, que tem sido citado, aprofundado e festejado em diversos campos da área de humanidades, ainda tem muito o que nos dizer. Pelo seu próprio formato, um ensaio, e pela amplitude dos temas que aborda, muitos *starts* foram dados e muitos desdobramentos ainda poderão surgir. Seu tema principal é a relação entre a experiência e a arte de narrar, na figura do narrador, tendo como objeto de análise o narrador e escritor russo Nikolai Leskov.

Benjamin aproxima a forma da obra de Leskov da forma de contar de um típico narrador oral; portanto, é a partir da narrativa que ele analisa o narrador, e não da performance narrativa em si. Mas as relações que ele faz dessa narrativa com as mazelas da modernidade apontam para um tipo de narrador que está em vias de extinção.

A guerra mundial é, para este pensador, a expressão máxima da pobreza de experiência. Os soldados voltam mudos, as histórias que têm para contar não fazem sentido ou, o que é pior, o estado de choque é tão grande que o sujeito retorna emudecido. Ele é convocado para a guerra e por mais que o governo queira convencer os soldados e toda a sociedade de motivos patrióticos, não há identificação verdadeira com as suas causas: elas lhes são impostas. Assim, em uma ponta dessa história, os

¹⁵ Não se pode ignorar a indústria da comédia na contemporaneidade, que influencia toda a sociedade, mas que nasce como produto e não reflete uma possível cultura cômica de quem a consome.

interesses da guerra são comerciais de um grupo minoritário de países e, portanto, não são compartilhados pela grande massa que põe os corpos em jogo. Na outra ponta, os soldados encontram um aparato bélico assustador, que é estranho à sua própria força, que não serve ao homem, mas faz deste seu serviçal.

Porém a guerra é tida, para Benjamin, apenas como o símbolo máximo da pobreza de experiência; em torno dela está toda uma cultura empobrecedora, dentro da qual os indivíduos criam defesas instaladas em suas consciências, aprendem a ficar anestesiados, como vimos acima. Esta apatia, e ao mesmo tempo o estado de sinestesia, instaura a cultura do indivíduo, quebra gradativamente o elo da coletividade, marca do ser social e falante, humano que somos.

Por outro lado, passamos por um processo de fortalecimento da noção de indivíduo, de liberdade de escolha, sobretudo entre os ocidentais beneficiados com a forma capitalista de se viver, o que resultou também em um empenho significativo em relação à luta pelos direitos humanos e pela igualdade de gênero e raça. Obviamente são processos complexos da civilização, mas é fato que a cultura do indivíduo, isolado, na busca pela autonomia e integrado a um corpo social que não necessariamente vive compartilhamentos, deu outro rumo à história da humanidade.

Para Benjamin (1994a), este rumo é dado pelo culto à informação e esta representa toda a fugacidade que perpassa a humanidade: *A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele.* E mais:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIN, 1994a, p. 203)

O caráter não explicativo da narrativa é um dos fundamentos da *sabedoria*. Benjamin diz que *a sabedoria é o lado épico da verdade*. O que tem de mais interessante nessa frase é que ela nos revela que sabedoria não tem nada a ver com acúmulo de saberes ou mesmo de experiências; tem a ver, sim, com o compartilhar por meio da linguagem humana. Voltamos assim à ideia já ilustrada acima de que o que legitima a experiência é sua transmissão. *O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas*

narradas à experiência dos seus ouvintes. Nesta concepção é tecida a ideia do conselho: aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. (BENJAMIN, 1994a).

A sugestão da continuação de uma história não está no narrador, não está em uma possível interpretação que ele dê à sua narrativa, está sim em quem ouve. Há nesse intervalo, neste “meio de campo” entre a narrativa e o ouvinte, um espaço vazio, que deve ser respeitado. A narrativa não deve ser impregnada de prévias conclusões, este é um trabalho que diz respeito a quem ouve, em um tempo que lhe for pertinente. Benjamin (1994a, p. 204) chama isso de sóbria concisão:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.

No entanto, o narrador está presente em sua narrativa; *mesmo quem a lê partilha dessa companhia.* Em Leskov, Benjamin enxerga, assim como em Wilhelm Hauff, em Edgar Allan-Poe ou Robert Luis Stevenson, aquele que sabe contar sua vida e que encontra na linguagem da escrita os elementos correspondentes ao trabalho artesanal do narrador oral. Para Paul Zumthor (2014, p. 64), nisso está a poética da comunicação que, mesmo na literatura, *está na aptidão para gerar mais prazer do que informação.*

Na última parte de *O narrador*, o autor se debruça sobre a relação peculiar entre a experiência do trabalho e a expressividade do narrador oral, observando que *na verdadeira narração a mão intervém decisivamente com seus gestos aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.* Além das mãos, a alma e o olho compõem o conjunto da expressividade do narrador, já que *a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum produto exclusivo da voz.* Neste momento do texto, Benjamin então relaciona a arte de narrar aos modos de vida do narrador, ao seu trabalho, como se a profissão deste inscrevesse em seu corpo uma expressividade, que será a mesma utilizada para contar (BENJAMIN, 1994a). Nos dias de hoje, qual seria a expressividade desse narrador? Para esta concepção de expressividade, isso dependeria da classe social em que ele se encontra, do trabalho que ele exerce, das ferramentas que lhe são íntimas - um contexto que, para uma enorme parcela da população, se reduz a uma cadeira e um computador.

Mesmo o narrador de hoje está inserido também no costume da especialização; portanto, é muito mais comum o narrador-ator, aquele que se forma na sala de ensaio, que se utiliza das Artes cênicas para compor sua técnica e faz da narração um trabalho, uma fonte de renda, o inverso da concepção de narrador oral em Benjamin. Mais adiante pretendemos aprofundar a relação entre a arte do narrador e arte do ator.

Um último e importante ponto que gostaríamos de ressaltar aqui é a questão da morte em *O narrador*. A morte como aquela que confere autoridade aos moribundos, a autoridade de se fazer ouvir, de transmitir o que repassa ardentemente em sua memória e que de repente ganha o *status* de inesquecível. No entanto, sua história só se tornará inesquecível se de fato for transmitida, se o moribundo estiver próximo dos vivos e não separado pela assepsia que embala a negação da morte nos tempos modernos. A palavra do doente ou do ancião não será então morte, mas semente nos ouvidos dos seus. Benjamin nos lembra que a morte foi gradativamente sendo expulsa da vida em sociedade:

Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém (...) Hoje os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1994a, p. 207).

Esta função recriadora e renovadora da morte é, de certa forma, compartilhada por Bakhtin, sob a perspectiva do riso medieval. Como citado acima, *a orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco e tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o “baixo”*

terrestre e corporal para aí morrer e renascer (BAKHTIN, 1993, p. 325). De forma metafórica, sob a visão da ambivalência dos temas dessa cultura, que escarnece igualmente do alto e do baixo, do pobre e do rico, do divino e do profano, do nascer e do morrer, Bakhtin também traz a morte como campo propício para a resignificação e perpetuação do que dá sentido não apenas ao indivíduo, mas sobretudo a um povo.

No mais, as descrições de Bakhtin quanto à condição coletiva dos grupos sociais na Idade Média inevitavelmente remetem à concepção de coletividade em Benjamin, aquela na qual o verdadeiro narrador é forjado e da qual também é peça fundamental, referência para os pares e outras gerações, cumprindo um papel de sustentáculo.

As imagens da festa popular do comer e do beber não têm nada de comum com a vida cotidiana imóvel e o contentamento de um indivíduo privado. Essas imagens são profundamente ativas e triunfantes, pois elas completam o processo de trabalho e de luta que o homem, vivendo em sociedade, efetua com o mundo. Elas são universais, porque têm por fundamento a abundância crescente e inextinguível do princípio material. Elas são universais e misturam-se organicamente às noções de vida, morte, renascimento e renovação. Misturam-se organicamente também à ideia de *verdade*, livre e lúcida, que não conhece nem o medo nem a piedade, e portanto também a palavra sábia. (BAKHTIN, 1993, p. 264).

1.5 Experiência estética, liminal e liminoide em Victor Turner

Há, portanto, algumas conclusões a partir do que falamos até aqui.

- A experiência e a capacidade narrativa estão diretamente ligadas ao relacionar-se, ao viver coletivamente, enfim, ao estar junto;
- A escuta e a percepção são premissas para a sobrevivência do narrador e do sujeito da experiência;
- A relação aberta com o momento da morte, a experiência da morte, é campo propício para a autoridade da narração;
- A não negação de tudo o que envolve o baixo material e o rir-se do que morre, definha, do excremento, do gozo, do esdrúxulo, são características de uma cultura popular de origem medieval intrinsecamente ligada às formas de coletividade que estão na base das sociedades ocidentais.

Na tentativa de entender se a capacidade narrativa ainda vive, perguntamos: quais são as estratégias para se ter experiências hoje e qual a probabilidade de transmiti-las? Tomaremos como referência os estudos de Victor Turner, antropólogo britânico que se dedicou ao tema do ritual, sobretudo na década de 1950, período em

que realizou sua pesquisa de campo entre os Lunda-Ndembu.

Ter a antropologia como referência para a tentativa de entender o lugar da experiência e da performance narrativa hoje me parece um bom caminho, já que, nas palavras de Turner:

De todos os estudos e ciências humanas, a antropologia é a que está mais profundamente enraizada na experiência social e subjetiva do investigador. Nela, toda avaliação tem como referência o sujeito, toda observação é finalmente apreendida “na batida do pulso”. (TURNER, 2005, p. 177)

Turner colabora com esta pesquisa principalmente por conta de seus últimos escritos, publicados postumamente, sobre experiência e performance, além de nos interessar também os conceitos de liminaridade e liminoide desenvolvidos em obra anterior (TURNER, 2012).

Em 1986, Turner escreve o artigo *Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience*, resultado do simpósio sobre antropologia da experiência organizado por ele, Edward Bruner e Barbara Myerhoff no encontro anual da American Anthropological Association. Trata-se de um dos seus últimos textos, publicado três anos após a sua morte. Neste artigo, Turner traz a etimologia da palavra *experiência* da seguinte forma:

Em meu livro *From Ritual to Theatre* (1982: 17-18), ensaiei uma etimologia da palavra inglesa “experiência”, derivando-a da base indo-europeia **per-*, “tentar, aventurar-se, arriscar” – podemos ver como seu duplo, “drama”, do grego *dran*, “fazer”, espelha culturalmente o “perigo” etimologicamente implicado na palavra “experiência”. O cognato germânico de *per* relaciona experiência com “passagem”, “medo” e “transporte”, porque *p* torna-se *f* na Lei de Grimm. O grego *peraō* relaciona experiência a “passar através”, com implicações em ritos de passagem. Em grego e latim, experiência associa-se a perigo, pirata e experimento. (TURNER, 2005, p. 178)

Apoiando-se no pensamento de Wilhelm Dilthey, ele diferencia experiência de “uma experiência”. “Uma experiência” é invariavelmente formativa e transformativa, relaciona-se muitas vezes aos momentos de transição, mudança ou renovação (o primeiro dia na escola, uma grande aventura amorosa, a declaração de uma guerra) e também envolve um trabalho de evocação.

Essas experiências que interrompem o comportamento rotinizado e repetitivo – do qual elas irrompem –, iniciam-se com choques de dor ou prazer. Tais choques são evocativos: eles invocam precedentes e semelhanças de um passado consciente ou inconsciente – porque o incomum tem suas tradições, assim como o comum. Então, as emoções

de experiências passadas dão cor às imagens e esboços revividos pelo choque no presente. (TURNER, 2005, p. 179)

Ainda citando Dilthey, Turner opõe, diante de “uma experiência”, a ideia de valor à ideia de significado. *Valores não estão significativamente conectados, eles nos bombardeiam como amontoados aleatórios de discórdias e harmonias.* Para Dilthey, o valor pertencia essencialmente a uma experiência num presente consciente, em seu prazer afetivo ou no fracasso deste, enquanto que para uma experiência adquirir significado, o sujeito terá que estabelecer relações, conexões, buscar ligações na rede tecida por memória¹⁶, identificação, alteridade. *É somente quando relacionamos a preocupante experiência atual com os resultados cumulativos de experiências passadas – se não semelhantes, pelo menos relevantes e de potência correspondente – que emerge o tipo de estrutura relacional chamada “significado”.* (TURNER, 2005, p.179).

Essa estrutura relacional é tecida não só entre o passado e o presente, mas entre o eu e o outro no presente, o sujeito e sua cultura, sua rede de compartilhamentos. Ganha o *status* de significado aquilo que fará sentido ao ser partilhado com os outros. Assim, afinando-se com o que temos dito até agora e com o pensamento de Benjamin, Turner aponta para o suporte da coletividade como meio facilitador da produção de significados:

Na maioria das sociedades pré-industriais, essa busca árdua pelo significado foi poderosamente reforçada pelos valores culturais coletivos que ofereciam às nossas faculdades cognitivas algum suporte ancestral, o peso de um passado, senão ético, pelo menos legitimado consensualmente. Nos dias de hoje, infelizmente, a cultura insiste que devemos assumir o fardo pós-renascentista de elaborar cada significado por nós mesmos, um de cada vez, sem ajuda dos outros, a menos que escolhamos um sistema tecido por outro indivíduo cuja legitimidade coletiva não é maior que a nossa. (TURNER, 2005, p. 180)

A despeito da cultura de valorização do individual, do fardo da autonomia, instituída desde o início da era moderna, somos seres sociais, estamos em constante interação com o meio ambiente e é isso que nos mantém vivos. Na tensão entre encontros e desencontros, rupturas e comunhões, *starts* ou frustrações, justamente nessas passagens, transições, é que reside o potencial estético do ser humano e dos coletivos. Somos todos seres estéticos, temos a necessidade de transformar experiências

¹⁶ Essa relação com a memória, com o que o sujeito carrega de imagens e experiências do passado, alinha-se às ideias de Henri Bergson para a representação de uma situação no sujeito da experiência. Para Bergson, o papel da memória pessoal, subjetiva, é de fundamental importância na interação do indivíduo com os acontecimentos presentes. Mais adiante, no capítulo seguinte, falaremos mais sobre isso.

significantes, questionamentos, produtos de nossa sensibilidade, em criação expressiva e comunicante.

Na visão de Dilthey, a experiência incita a expressão, ou a comunicação, com os outros. Somos seres sociais e queremos dizer o que aprendemos com a experiência. As artes dependem desse ímpeto para confessar e declamar. Os significados obtidos às duras penas devem ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, enfim, colocados em circulação. Aqui o ímpeto do pavão para exhibir-se não se distingue da necessidade ritualizada de se comunicar. O eu e o não-eu, o ego e o não-ego, a auto-afirmação e o altruísmo, encontram-se e se fundem em comunicações significativas. (TURNER, 2005, p. 180)

Turner maximiza a necessidade estética para a própria estrutura das sociedades. Observando que as aldeias Ndembu ganhavam vida em momentos de crise, Victor Turner elabora o conceito de *drama social*, baseado no modelo das tragédias gregas, para dar conta de formas de interação e dinâmica social em qualquer tipo de sociedade. Este drama se daria em quatro fases: *ruptura* – uma pessoa ou subgrupo quebra uma regra, deliberadamente ou por compulsão interior, em um contexto público; *crise de unidade* e continuidade do grupo – resultado de conflitos entre os indivíduos, setores e facções, que se dão logo em seguida à ruptura original, revelando embates ocultos de caráter, interesses e ambições; *ação reparadora* – a ação reparadora é frequentemente ritualizada e pode ser empreendida em nome da lei ou da religião; *reintegração* ou *cisão* – que pode se manifestar através da restauração da paz e da “normalidade” entre os participantes ou do reconhecimento social de uma ruptura ou cisão irremediável.

Vamos nos deter às fases que o próprio Turner identificou como férteis para a expressão estética, para a linguagem teatral, que para ele *é uma dessas muitas herdeiras do grande sistema multifacetado que chamamos de “ritual tribal”, que abrange ideias e imagens do cosmos e do caos, interdigitando palhaços e suas folias com deuses e suas solenidades*. Essas fases podem se encontrar tanto na *ação reparadora* como na *crise*, porque são justamente fases que podem ter consequências inesperadas, fases de fricção; são fases liminais, na acepção de Van Gennep (2011).

Georg Simmel, Lewis Coser, Max Gluckman e outros indicaram como o conflito – desde que colocado sob controle, evitando-se o massacre e a guerra – pode inclusive realçar a “consciência de pertencimento” a um grupo. O conflito força os antagonistas a diagnosticarem as suas causas e, assim fazendo, a se tornarem plenamente conscientes dos princípios que os unem para além e acima das questões que os cindiram temporariamente. Como insistiu Durkheim, a lei precisa do crime e a religião precisa do pecado para se tornarem sistemas plenamente dinâmicos, porque, sem “o fazer”, sem a fricção social que acende a consciência e a auto-consciência, a vida social seria passiva e até inerte.

(TURNER, 2005, p. 182)... Para os dois filósofos (Dewey e Dilthey), as artes, incluindo todos os gêneros de teatro, têm suas origens nas cenas e objetos da experiência humana, e não poderiam ser consideradas à parte deles. O belo é a flor consumada da busca desordenada de significado pelos homens e mulheres que vivem na complexidade plena de sua mútua atração e repulsão na guerra, no culto, no sexo, na produção econômica e no mercado. (TURNER, 2005, p. 181).

Nas sociedades tribais, a fase liminal é invariavelmente marcada por ritos que balizam as passagens de transição da vida do sujeito – entrada na vida adulta, casamento, mudança, morte. Van Gennep observa, a partir de ritos de iniciação em tribos da Austrália, Melanésia e África, que o sujeito ritual fica separado do resto da sociedade, permanecendo um longo período de tempo longe da interação social normal da aldeia e da casa. Isso os desobriga de uma série de demandas e tarefas da vida social, enquanto por outro lado ficam livres para novas associações da ordem dos símbolos e do cosmos.

(...) os iniciantes liminais são muitas vezes considerados opacos, invisíveis, como o sol ou a lua em eclipse ou entre as fases da lua, “o lado escuro da lua”; são despidos de nomes e roupas, lambuzados com a terra utilizada pelos animais. (...) Desta maneira, os sujeitos rituais nesses ritos sofrem um processo de “elevação” no qual signos de *status* preliminar são destruídos e signos de *status* não-liminar aplicados. (...) Os noviços estão, de fato, temporariamente indefinidos, para além da estrutura social normativa. Isso os enfraquece, pois não têm direitos sobre os outros. Mas também são liberados das obrigações formais. Tomam lugar numa fechada conexão com poderes não-sociais ou associais da vida e da morte. Eles estão mortos para o mundo social, mas vivos para o mundo associal. (...) Em liminaridade, relações sociais profanas são descontínuas, antigos direitos e obrigações são suspensos, a ordem social parece estar virada de ponta-cabeça, mas em compensação os sistemas cosmológicos (como objetos de estudo sério) tornam-se de central importância para os noviços, que são confrontados pelos veteranos em ritos, mitos, música, instrução de uma língua secreta e vários gêneros simbólicos não-verbais, como dança, pintura, cerâmica, escultura de madeira, máscara etc., com estrutura e padrão simbólico que equivalem aos ensinamentos sobre a estrutura do cosmos e sua cultura como parte e produto dela. (TURNER, 2012, p. 221-222).

Assim é a forma em geral que se dá à liminaridade em sociedades tribais ou pré-industriais, segundo esse antropólogo. O sujeito não tem a opção de não passar por esses ritos; trata-se de um procedimento cravado em sua cultura e, como afirma Turner, nestes ritos os gêneros simbólicos via de regra estão presentes. Os sujeitos envolvidos invariavelmente passam por experiências estéticas, têm por obrigação um contato com o universo simbólico de sua cultura e de suas crenças. Expressam essa relação muitas

vezes passando por rituais que os degradam, os diminuem, mas também por uma fase restauradora que se utiliza da música, da pintura, da dança, do teatro, de expressividades da ordem do simbólico, configurando-se, enfim, como uma experiência estética.

A arte de contar histórias oralmente, de transmitir experiências se valendo da palavra poética, da performance narrativa, também é experiência estética e cumpre ainda um segundo papel, que é o de guardar e vivificar a fortuna simbólica da cultura de um coletivo. Essa dupla missão ou vocação gera o ciclo que já foi citado acima: percepção / experiência $\Rightarrow$ experiência estética / performance narrativa $\Rightarrow$ percepção / experiência, sendo que cada uma dessas três fases alimenta a seguinte.

Sobre a pluralidade e a miscigenação dos objetos estéticos, o antropólogo Clifford Geertz afirma:

Os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis. Assim como não podemos considerar a linguagem como uma lista de variações sintáticas, ou o mito como um conjunto de transformações estruturais, tampouco podemos entender objetos estéticos como um mero encadeamento de formas puras. (GEERTZ, 2008).

‘As ideias são audíveis, visíveis e [...] táctíveis, que podem ser contidas em formas que permitam aos sentidos, e através destes, às emoções, comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva.’ Essas ideias representadas só podem ser compreendidas (observadas, interpretadas) se considerar-se que elas se ligam à experiência humana, exatamente porque ‘a variedade de expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas. Na realidade são uma única variedade’. (OLIVEIRA, 2012 apud GEERTZ, 2008).

No texto de Turner já mencionado, *Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa*, o autor traz mais um elemento para a fase liminal, que compõe o quadro do que pode vir a ser uma experiência estética: a brincadeira.

A liminaridade envolve uma sequência complexa de episódios no espaço-tempo sagrado e pode, do mesmo modo, incluir eventos subversivos e lúdicos (ou jocosos). ... Os fatores ou elementos da cultura são recombinações em números muitas vezes grotescos, porque são variados em termos de possibilidade ou fantasiados no lugar de combinações experienciadas – assim um monstro disfarçado pode combinar características humanas, animais e vegetais de modo “inatural” [*unnatural*], enquanto que as mesmas características podem ser diferentemente, mas igualmente “inaturalizadas”, combinadas numa pintura ou descritas num conto. Em outras palavras, as pessoas liminares “brincam” com os elementos familiares e os desfamiliarizam. Portanto, as novidades emergem das combinações sem precedentes dos elementos familiares. (TURNER, 2012, p. 222).

Turner parte então para um recorte aprofundado sobre as palavras *trabalho* e *brincadeira*. Por meio de definições das palavras e análise etimológica, ele traça uma visão ampla sobre cada uma delas e as relaciona tanto às sociedades tribais como às sociedades de grande escala. O trabalho assim, além de ser a labuta diária do sovar o pão, tem significado ritual quando entendido como “trabalho dos deuses” ou “para os deuses”, que está em completa interação com o trabalho da terra, da caça, da pesca e o trabalho artesanal. Da mesma forma, a brincadeira está integrada às relações entre sagrado e profano:

Por isso, há sem dúvida, aspectos “lúdicos” da cultura em sociedades “tribais”, especialmente em períodos liminais de iniciação prolongada ou em rituais baseados no calendário. Do mesmo modo, poderíamos incluir relações jocosas, jogos sagrados, ..., charadas, zombarias, gozações e palhaçadas, contos do vigário ditos em tempos e lugares liminais, dentro ou fora do contexto ritual, e vários outros tipos.

A questão é que esses aspectos lúdicos e de brincadeira de mitos e rituais em sociedades tribais e agrárias são, conforme Durkheim, “de la vie sérieuse”, isto é, são intrinsecamente conectados ao “trabalho” da coletividade em ações simbólicas performáticas. (TURNER, 2012, p. 227).

Nota-se, a propósito, que esta análise sob o crivo da antropologia, realizada por Turner, vai ao encontro aos estudos em literatura e história de Bakhtin, acerca do riso na Idade Média e no Renascimento, como visto acima.

Pelo mesmo viés, o da brincadeira, Turner chega ao fenômeno liminoide nas sociedades de grande escala. *Inovações técnicas são produtos das ideias, produtos que chamarei de “liminóides” [o “-óide” vem do grego – eidos, uma forma, um modelo, e significa “semelhante”; “liminóide”, semelhante sem ser idêntico ou “liminar”].* (TURNER, 2012, p. 228). São produtos da ordem da anti ou metaestrutura, ações que rompem com o procedimento estrutural da era pós-industrial. Encontram-se mais facilmente também nas fases de *crise* ou *ação reparadora* no modelo do drama social. Porém, diferentemente do exemplo dado acima, dos processos liminares, no liminoide o sujeito é livre para escolher como se darão essas passagens, essas transições. Ele é livre para decidir se nas fases de transição pessoal (adolescência, novo emprego, casamento, etc.) ou social (conflitos de classes, disputas políticas, guerras, etc.) se lançará, ou não, em atividades criativas, simbólicas, se apegará a uma crença religiosa ou buscará grupos, coletivos com os quais se identifica, dentre outras opções. Trata-se de uma situação muito sabida por nós, sujeitos pós-industriais, pós-modernos, autônomos e

soltos no universo dos estímulos e choques. O que diferencia o liminar do liminoide, para Turner, é o caráter obrigatório do primeiro e opcional do segundo.

Assim como o liminal pressupõe o brincar, o zombar, a conversão do estranho em familiar e vice-versa, o liminoide também acontece nesta zona. Novamente, ele faz um vasto levantamento da palavra *brincadeira* a partir de suas definições e etimologias. O brincar chega também a se misturar com o trabalhar, significando “meio ou técnica de jogar um jogo” ou ainda “atividade sexual, jogos sexuais”, remetendo ao “trabalho” procriativo. Mas Turner traz uma comparação que ele julga definitiva entre a brincadeira antes e a brincadeira depois da era industrial. Entre as duas há o marco da palavra *lazer*.

Lazer, então, pressupõe “trabalho”; é um não–trabalho, até mesmo uma fase anti-trabalho na vida da pessoa que também trabalha. Se fôssemos nos satisfazer com uma terminologia nova, chamaríamos isso de *anergic* em oposição a *ergic*.

... O lazer é predominantemente um fenômeno urbano e quando este conceito começa a penetrar nas sociedades rurais é porque o trabalho agrícola tende a se tornar industrial, um modo de organização racionalizado, e também porque a vida rural está permeada por valores urbanos da industrialização.

... Lazer é também: (1) liberdade para entrar e até para gerar novos mundos simbólicos de entretenimento, esporte, jogos e diversões de todos os tipos. Além disso, (2) liberdade para transcender limitações sociais, estruturais, liberdade para brincar ... com ideias, fantasias, palavras (de Rabelais, a Joyce e Samuel Beckett), pinturas e com relações sociais – com amizades, treinamento sensitivo, psicodramas, e muitos outros. Assim, mais do que ritos e cerimônias tribais e agrárias, o lúdico e o experimental são alargados.

Portanto, são imbuídos minuciosamente mais de prazer do que muitos daqueles tipos de trabalho industrial de cujos frutos e resultados os homens estão alienados. Lazer é potencialmente capaz de lançar poderes criativos, individual ou comunal, para criticar ou contrapor os valores dominantes da estrutura social. (TURNER, 2012, p. 231-232).

Lazer é, portanto, o espaço-tempo redentor da experiência na sociedade pós-industrial, no grande caldeirão de desejos, seres e produtos, chamado cidade. O tempo livre é o alvo, o tempo do estar limpo e aberto para a percepção, o tempo de não fazer nada. O tempo da experiência e da existência estética não está mais integrado ao ritmo da vida como numa sociedade artesanal em que, como descreve Turner, a brincadeira, a zombaria, a dança, o teatro fazem parte do ciclo de vida, o mesmo ciclo que integra da mesma forma o trabalho, um ciclo regido pelo rito. Vivemos uma coisa de cada vez: primeiro o trabalho depois o lazer, primeiro a obrigação depois a liberdade.

Mas então nos perguntamos: que liberdade é essa? Que tempo livre é esse, se para

lidar com ele temos todo um aparato de entretenimento a nos instigar, a decidir por nós o que fazer. A indústria da diversão e do entretenimento não para: as novelas “suprem” a necessidade da realização estética, a Dança dos Famosos¹⁷ dança por mim, as redes sociais cuidam da minha sociabilidade e o arsenal de vídeos no YouTube já me diverte.

A fugacidade desses produtos para o lazer certamente não são campos propícios para a experiência e a transmissão dela; são ambientes de vivências e estímulos, tal como citamos mais acima em relação à experiência de choque que o ocidente vive a partir da modernidade. O tempo livre do indivíduo é disputado pelo mercado do lazer, que se configura como importante fatia da superestrutura¹⁸ da sociedade em que vivemos.

Uma das características da modernidade líquida, descrita pelo sociólogo Zygmunt Bauman, é *a passagem de estruturas de solidariedade coletiva para as de disputa e competição* (BAUMAN, 2001). Assim, para uma legítima “construção de significado”, no sentido descrito anteriormente – como uma estrutura relacional, que envolve passado, história, relações interpessoais regidos por um contexto cultural – o sujeito há que antes procurar se identificar em um grupo, um coletivo que levante suas “bandeiras”. Na visão de Bauman, por bandeira leia-se “gênero, raça e heranças coloniais” (BAUMAN, 2005, p. 47).

Enfim, poderíamos adentrar aqui em questões bem mais complexas, da ordem da sociologia. No entanto, o objetivo da última passagem deste capítulo seria apenas levantar possibilidades de contextos possíveis para a perpetuação da capacidade do ser humano de transmitir experiências e obviamente, para isso, a capacidade de tê-las. Não há respostas, há questões e apontamentos. Não seremos jamais estereis a tais faculdades, não é possível viver sem poesia, e até para a indústria da diversão e do lazer é indispensável a manutenção do espírito poético humano.

Nesta rede aberta, indefinida e rizomática de trabalho, relações, individualismo, brincadeira, comunicação, valores e significados obsoletos e novos, nos deparamos com o heroico desafio de escapar. O movimento de escape dos nós prontos desta rede é

¹⁷ Nome de um quadro de grande audiência do programa de televisão Domingão do Faustão, da TV Globo.

¹⁸ Para Marx, a superestrutura está subordinada à infraestrutura (organização econômica e relações de produção) e consiste de cultura, política e outros aspectos da sociedade.

fundamental para se abrir a possibilidade de percepção e experiência. Ainda mais importante que escapar deles é construir os seus próprios nós, ter a coragem e a clareza para se conectar em microteias, viver o seu fenômeno liminoide em companhia de quem possa ser receptáculo de suas experiências, de forma a germiná-las e transformá-las em novas experiências, fontes de verdadeira poesia e das variadas capacidades estéticas.

2. Sebastião Clarindo Bianco



Os três medos de Sebastião Bianco¹⁹

Biano – “Três medos que eu tive na minha vida. O primeiro medo foi de Lampião. Eu estava com oito anos de idade, já tocava, e estava numa festa tocando. O compadre Benedito, com onze anos, ele também era da banda; nós aprendemos juntos. Eram três meninos, só tinha de homem meu pai, formado, mas o resto tudo era assim (*demonstra com o gesto*): um mais baixo, outro mais baixo, e o mais baixo que tinha era eu. Eu era baixinho. Eles botaram até apelido em mim, porque o jegue é pequeno, não é do tamanho de um burro grande, não é do tamanho de um cavalo; o jegue é pequeno, a altura do jegue, eles me botaram toco de amarrar jegue (*risos*). Eu era pequenininho, parecia um toco mesmo, né? Você sabe o que é toco, né? toco é aquele pau – de qualquer altura é toco – que fica pegado no chão; não tem outro nome: ‘Ô fulano, arranca esse toco aí, fulano, vamo arrancar os toco!’, e assim por diante. Então, nós estávamos tocando nove noites de novena: eu meu pai, meu irmão e um sobrinho meu que era filho do irmão de minha mãe, que era pai desse menino que tocava mais nós.

Detinha – Sobrinho não, pai, primo.

Biano – É, era primo, primo-irmão. Essa qualidade de primo era primo-irmão. O primo segundo já é filho daquele ali e dali por diante só vai ficando mais longe, ficando mais longe, ficando mais longe, até chegar no tataraneto (*risos*). Então eu era pequenininho. Quando nós chegamos nessa festa, nós tocamos nessa festa nove noites e nove dias. Era festa de um fazendeiro, no terreno de um fazendeiro, que chamavam a gente pra tocar nove noites, de dia e de noite. É uma festa que quando eles compram a estátua de um santo, quando eles fazem a fazenda, faz aquele pátio bem grande, pra acumular naquele pátio todo o gado que ele tem. Todo o gado que ele tem, tem que chegar naquele campo. Acumular naquele campo pra contar as cabeças de rês que ele tem, de vaca, de boi, de garrote, de bezerro. Tudo aquilo ali, o dono da fazenda tem empregado pra contar tudo aquilo ali; então tem que ser um campo muito grande, é muita gente que eles têm. Às vezes nasce até no mato e se cria no mato, que a pessoa não anda muito dentro do mato porque tem medo da onça, onça estraga muita rês, muito gado, muito bezerro, bode, come dez, doze bodes só num rebanho só, só sangrando e bebendo o sangue, sangrando e bebendo o sangue, não toca num pedaço de carne, só é sangrando e bebendo o sangue, somente. A onça só bebe o sangue; agora, quando ela não encontra o rebanho, uma cabeça de bode ou duas que ela encontra, ela mata, come e deixa pro outro dia. Às vezes ela não encontra a facilidade de achar rebanho. Agora tudo isso, nessa época que estou contando, tudo era nascido no mato e criado no mato, não tinha dono. O bode era como qualquer animal do mato. A pessoa pegava o tanto que queria no mato, tangia pra dentro, pra dentro, pra dentro, até chegar perto de casa, montava o chiqueiro e botava tudo dentro; dali ia criar – bode era assim, não tinha dono.

Agora, depois que o pessoal aumentaram mais – porque não tinha gente mesmo não, minha filha –, o pessoal era pouco. A gente nascia numa casa, com dez doze anos a gente não sabia nem falar, não sabia falar até doze anos. Só com aquele pessoalzinho dentro de casa. Visita ninguém esperava, não tinha visita, cada qual tinha seus trabalhos, ninguém podia sair, também com medo da onça. E pra sair de casa tinha que sair de três, quatro pessoas, pra onça não pegar. Onça era que nem bode; era de rebanho, de tanta onça que tinha nessa época. A gente não podia sair só, se saía só ela pegava. A gente ia pra roça de manhãzinha ...

¹⁹ Essas histórias foram contadas em sua casa, em maio de 2014. Além do Sr. Bianco e eu, estavam a filha mais velha dele, Detinha, de 75 anos, também escutando as histórias, Edivânia, outra filha, que estava fazendo serviços domésticos na casa e sua filha, neta de Bianco, de 7 anos.

Juliana – E esse era o primeiro medo do senhor?

Biano – Não, esse eu não contei não. O primeiro medo que eu tive foi de Lampião.

Juliana – Ah, então desculpe, o senhor ia contando da onça, que quando saía de criança aparecia um monte de onça, era isso?

Biano – A gente, nessa época? Não, era adulto mesmo! Se fosse um só, ela atacava, mas de duas, três pessoas, ou quatro, ela não atacava não. Ela levantava de dentro do mato igual com a gente. A gente só ouvia o esturro dela: Rummm!! Rummm!! (*imita o som da onça*), com vontade de chegar perto, nós andando e ela assim, de um lado e de outro. Nós passávamos o dia todinho na roça; quando era cinco pras quatro horas a gente voltava. O caminho, onde era lugar de terra mole, de terra frouxa, a gente pisava e deixava o rastro, né? Passava assim descalço, deixava o rastro. Em lugar duro não ficava, porque não tem terra, não tem nada, mas quando é areia fica o rastro. Nós passávamos de tardezinha, antes de escurecer, mode as onças. No outro dia, quando a gente vinha pra roça de novo, nós não víamos o rastro da gente, só rastro de onça no caminho onde a gente passava. Ninguém via rastro da gente mesmo, não, só era de onça, de muita que tinha; era demais, maior medo. Mas dava um prejuízo aos fazendeiros! Beber o sangue das “criação”, bezerro, até bezerro novo elas pegavam.

Então, Lampião foi o primeiro medo que eu tive. Quando ele chegou nós tudo morremos de medo, todo mundo já tinha medo antes de ver ele, só de saber que ele morava por perto, que ele andava por perto; porque ele não tinha moradia, a moradia dele era o mato, só andava por dentro do mato, não andava por estrada, nem por caminho, nem nada, só andava dentro do mato. Aí, quando chegava numa casa assim, chegava aquele rebanho de cangaceiro, com fome, aí pedia um bode à pessoa que tinha os bodes no chiqueiro; eles viam os bodes, o chiqueiro cheio de criação, de bode, de cabra, cabrito. Porque lá tudo é separado os nomes, né? Cabrito, marran e bode, os bodes é quando já está formado tudo, aí que ele é bode, não é mais cabrito, não é mais nada disso. Aí é quando já tá bom de pegar ele pra matar pra comer. Aí eles chegavam na casa de um pobre daquele trabalhador, cheio de filho, aí Lampião falava assim pro dono dos bodes: ‘Ô amigo ...’, também ele só tratava com educação, da criança ao velhinho, ele não falava com estupidez, não falava com ignorância; agora se falasse com ignorância para o lado dele, podia preparar o espinhaço que pelo menos uma surra tinha, porque ele mandava dois homens bater até ele botar sangue; se morresse – morresse, ele só não mandava matar, mas eles ficavam embolando no chão – porque não respeitou ele, Lampião sentia que não lhe respeitou. Dentro de cinquenta cangaceiros ... um homem só responder a todos esses homens é muita coragem, né? Lutar com essa turma de gente, tudo armado ... Quando ele chegava nessas festas, minha irmã ...

Juliana – Mas e sobre os bodes, ainda?

Biano – Ele pedia. Mas só quem falava no meio desses homens todinhos, só era Lampião; os outros não davam um pio. Aquele que passasse da ordem dele, ele mandava os outros matarem naquela hora ali mesmo, no meio de todos. A ordem dele era essa: o que passasse da lei de Lampião, ele mandava matar na hora. Então todos eles respeitavam Lampião. Então Lampião chegava, via aqueles bodes dentro do chiqueiro e dizia: ‘Ô amigo (*ou meu irmão ou meu patrão*), pode me dar uns quatro ou cinco bodes desses aí pra eu dar de comer aos meus meninos?’ – que ele chamava “meus meninos” os cangaceiros, né? Às vezes chamava meus homens, meus cangaceiros, mas chamava meus meninos também. Aí, eles vendo os bodes, quem era doido de dizer que não dava? Com tanto assim de cangaceiro ao redor dele! (*risos*) Aí o dono da casa tinha que falar ‘O senhor pode pegar cinco ou oito ou dez, o que o senhor quiser’. Sempre aumentar, né? Não diminuir, né? Sempre aumentar! (*risos*). Ele falava pra Lampião, que vinha

com dois camaradas de confiança dele, dois guarda-costas, cada homão alto, forte, que pega um e sustenta assim, como quem sustenta um pedaço de isopor, dois cabras de confiança pra fazer o mandado de Lampião! Lampião não bolia com ninguém, só os mandados dele, os dois cabras que ele mandava o que fazer quando o pessoal não respeitava ele. O pessoal vinha com umas conversas que ele não gostava, ele não mandava matar, mas mandava tirar tudo o que o cara tinha ... cortar os documentos dele – mandava cortar os documentos do homem, ficava o homem lá pelado, no chão, embolando no chão, sem documento.

Ele fez uma coisa dessas lá um dia, perto de onde nós morávamos: cortou os documentos e jogou dentro de uma panela de feijão jogado (*risos*). O pessoal estava na roça, só tinha em casa esse homem, esse homem não era nem conhecido lá, porque era da família, mas fazia pouco tempo que tinha chegado na família lá. Aí, Lampião perguntou a ele: ‘Ô amigo, por onde é que a gente sai aqui na fazenda de fulano, aqui por dentro do mato? Não é por caminho, é por dentro do mato, que a gente não passa por caminho, é por dentro do mato, mais perto’. Vereda, muita gente lá chama vereda, dentro daquela mata, pra tirar lenha, caçar abelha, pra tirar mel, pra caçar caça mesmo lá dentro da mata! Tem que fazer uma picada, o negócio de um metro assim de largura, pessoal andando ali por aquele caminho. Então o homem falou pra ele, aborrecido: ‘Não sei não senhor! Não sei não!’ Daí Lampião disse: ‘Ó, pega esse cara aí e dá um maltrato nele’. Dois cara com um punhal desse tamanho – punhal não corta nada, minha filha. Você conhece punhal? É uma arma só pra furar, não corta nada; é bonito ele, ele tem um cabinho de embuá, feito de chifre de boi, o ferreiro lá no nordeste é que fazia, é tipo um espeto, do tamanho que a pessoa quisesse o ferreiro fazia ... punhal. Ele é dobrado, aqui no meio ele é bem grossão (*demonstra com as mãos*), aqui ele vai desbastando desse lado, desbastando desse, e fica assim (*demonstra*), lombado só no meio, de um lado não tem o lombo pra cortar nada, do outro lado não tem também. E Lampião mandou os cabras, os guarda-costas dele cortar os documentos desse homem, cortado só com o punhal. Cerrava pra lá e pra cá, pra lá e pra cá, pra lá e pra cá, até rasgar tudo. Que dor esse homem não sentiu, meu Deus!’ E pegaram o negócio desse homem e tinha um pessoal na roça com a panela de feijão, e deixaram cozinhar dentro do fogo. Chegaram dentro da panela de feijão e jogaram (*risos*). Pedação de toicinho! (*risos*) Quando chegaram de noite foram comer, ah meu Deus, que agonia, viu? Essa história foi certo mesmo, isso foi perto de onde nós morávamos; era perto, eles fizeram isso.

Eles estrepavam o pessoal no pé de mandacaru! O mandacaru com os espinhos desse tamanho, que você não podia botar um dedo num pé de mandacaru daquele, que o dedo não passava de tanto espinho. Ele tem cinco quinas, a madeira dele é rodeada assim. Você não viu? Você conhece o que é mandacaru? Eu tenho um pezinho dele aí! Aquela esquininha é onde o espinho nasce; então, nessa esquina aqui é uma carreira de espinho (*demonstra*), essa outra também, essa outra a mesma coisa, os espinhos tudo desse tamanho, aquele tronco grosso e a ponta bem fininha, que parece uma agulha; ali no que bate fura logo. E empurram a pessoa em cima daqueles espinho e deixam estrepado lá (*pausa e breve riso*).

Então o fazendeiro foi buscar um padre que tinha lá no outro povoado pra celebrar a Santa Missa no encerramento das nove noites de novena, né? Pra agradecer a Deus por aquele trabalho, né? Que foi feita a festa do santo. Então na derradeira noite o fazendeiro foi buscar esse padre num povoado que tinha lá perto da fazenda dele. Dormiu na casa da fazenda e de manhã, quando foi lá pelas nove horas, desceu o dono da casa com a família e o padre lá para a igreja no meio do campo da fazenda. Desceram, chegaram lá, o padre começou a celebrar a santa missa, estava todo mundo que estava na novena, estava todo mundo lá, que foi antes do almoço. Lampião chegou

na hora da santa missa, o almoço estava todo pronto pra nós da banda e pro pessoal da festa. O pessoal só ia pra casa depois que almoçasse, muita carne que o fazendeiro mandava matar, muitos bichos da fazenda, muito animal que eles criavam, muita qualidade de bode, porco ... todo tipo de criação o fazendeiro criava. Então era uma família bem grande que cozinhava a noite todinha, no outro dia estava a comida toda pronta! Essa família era só do que vivia, de cozinhar a carne da festa. O pessoal fazia muita festa nessa época, e então tinha uma família apropriada só para isto. Então desceu e o padre começou a celebrar a santa missa, todo mundo calado, ninguém podia falar. Aí tinha um rapaz assim de frente com a gente, nós sentados num banquinho, tudo caladinho, aí o rapaz de lado que tava sentado debaixo do pé de árvore, viu Lampião passando de dentro da caatinga – que a mata lá não tinha outro nome, era caatinga, o nome da caatinga do nordeste num era mata não, era caatinga. Ele viu quando Lampião saiu de dentro da caatinga com cinquenta cangaceiros, tudo montado a cavalo. Quando chegaram no pátio da fazenda, se juntaram assim na pareia (*demonstra com as mãos*), que não passava um mosquito no meio, e foram a toda carreira até chegar nessa igrejinha. Fica bem distante do mato pra igrejinha. Aquele campão limpo só tinha os pedaços de pau pro gado descansar debaixo ao meio-dia. De mato pequeno não tinha nada. Era tudo varridinho assim, que o fazendeiro mandava arrancar todo mato pequeno, mandava arrancar tudo. Deixava tudo assim limpinho como está esse chão da gente aqui.

Aí, quando nós demos fé, chegou este homem, arroteou a capelinha, com cinquenta cabras, tudo com as armas em cima da gente assim. Aí acabou o mundo, caiu todo mundo com medo. A boca da gente ... a língua não sei o que foi que deu, que ninguém falava nada, ninguém tinha fala, ninguém falava nada, não saía fala! Outros caíam no chão, coitados, mortos, sem falar. Ninguém fazia nada, num medo tão grande. Aí Lampião chegou, desceu do cavalo dele, junto com os dois guarda-costas. Dos cangaceiros não desceram ninguém, ficaram tudo amontados no cavalo, de prontidão, as armas todas apontadas pra casa onde a gente tava. Lampião desceu com os dois guarda-costas e foram direto pra dentro da igrejinha. Ele foi pagar uma promessa que Lampião devia a N. Sra. de Tacaratu. Tacaratu era um povoado que tinha lá, já grande, tinha um padre, tinha a igreja. Ele soube dessa festa e foi aproveitar o Padre pra poder pagar essa promessa, porque ele não podia entrar lá.

Sabe, antes de acontecer de Lampião sair com os cabras para atacar os povoados, as cidades, Lampião já conhecia o lugar. Lampião ia na frente conhecer. Lampião fazia isso: pedia o cavalo do fazendeiro – naquele tempo não tinha carro, não tinha nada disso, tinha só os animais, o transporte era só de animal: cavalo, burro, jegue, tudo isso era pra transportar mercadoria de uma cidade pra outra, de um estado pro outro. Aí Lampião pedia o cavalo do fazendeiro; o fazendeiro tinha um cavalo, o filho tinha outro, a esposa do fazendeiro tinha outro, e quando era uma festa, uma missão assim, uma festa, ou ir pra uma cidade mais longe, os fazendeiros iam com os filhos, a esposa. E Lampião pedia o cavalo do fazendeiro, arriado. E saía do mesmo jeito que o fazendeiro saía, com a bota do fazendeiro, que vinha aqui no Joelho, com o terno de casimira, que era um tecido que tinha antigamente e dava um terno muito bonito. Só quem podia usar era rico; pobre não podia nem olhar, se olhasse tinha que pagar (*risos*), de tão caro que era.

Então Lampião fazia tudo isso. O chapéu era de massa, que antigamente tinha esse chapéu, quase do jeito daquele meu, sendo de massa. É um material como massa mesmo, bem feito, bonito, tem da aba grande, tem da aba pequena, tem da aba pequenininha, tem de todo tamanho. E a copa do tamanho que a pessoa quer tem o número da copa, de colocar na cabeça. Aí Lampião pedia tudo isso do fazendeiro, um

óculos escuro no olho, que ele tinha uma virilha no olho, uma doença no olho, que chegou uma virilha no olho dele, e o olho ficou bonzinho, mas a menina do olho tava queimada dentro, e ele só enxergava dum olho. Ele botava o óculos e ninguém via nada do olho dele. Então ele chegava naquelas cidades, naqueles povoados, amarrava o cavalo, às vezes entregava a uma pessoa para sustentar, e ele descia do cavalo. Ia logo na cadeia, chamava-se cadeia – não era quartel nem presídio nem nada –, era cadeia, onde os presos estão presos. Até hoje eles falam, né? ‘Coloca aí tudo isso na cadeia!’, alguém fala isso ainda. Então ele fazia isso: ia na prefeitura reparar tudo quanto tinha. Na cadeia contava quantos soldados tinha, quanto rifles tinha ... cinco rifles encostados lá na parede, cinco soldados. Fazia a pesquisa todinha antes de sair do lugar que estava. Ele já saía de ponto certo, pra todo lugar que ele ia, o ponto estava certo.

Ele vinha cá no Juazeiro tomar benção a meu padrinho, que meu padrinho era romeiro dele. E ele ia no Juazeiro todo ano tomar benção a meu padrinho Cícero, em traje de fazendeiro. Todo mundo conhecia ele como fazendeiro, sendo Lampião (*risos*). Batia aquele mundo todo, batia o nordeste todo, deixava lá os cangaceiros na loca de pedra, matando boi, comendo a carne, lá tudo brincando, tudo jogando Sueca, brincando uns com os outros, e ele no meio do mundo, procurando lugar por onde ia passar.

Sueca é um jogo de baralho, é o primeiro jogo que aprenderam no mundo, a Sueca. Aí depois veio outros tipos de jogo dentro do baralho. Eu sabia jogar, mas me esqueci de tudo. O mais certo que se pegar um baralho ainda jogo é Trinta e Um, eu jogava Trinta e Um dentro do baralho. Trinta e um ou se não o Nove, que a gente bate com o nove, o dez não ganha. Aí o cabra dizia: ‘Mas que diabo de nove que o dez não ganha?’ (*risos de Detinha e Bianco*). O nove tinha mais valor que o dez, é negócio de jogo mesmo, né? Todo esse tipo de jogo, tudo, tudo, no baralho dá muito jogo.

E Lampião, o quê que ele fazia? Andavam perseguindo ele quatro comandantes, cada um com cinquenta soldados, outros com trinta; aquele rebanho minha filha, de quatro comandantes, cada um com seu rebanho de soldados, tudo de pé ainda. Onde sabiam que Lampião tinha apoio, que tinham dado apoio à Lampião, batiam até na criancinha na rede, a polícia ... a polícia volante. Aí andavam atrás de Lampião, mas andavam atrás de Lampião por quê? Porque estavam atrás do ouro, do dinheiro. Porque Lampião andava dentro do mato, minha filha, e ele não tinha fábrica de tecido pra ter aquela roupa bonita, roupa de soldado, a roupa dele tudo era que nem roupa de soldado. Bala? Nunca faltou pra ele, o casaco era cheio e as cartucheiras cheias. Ele não tinha fábrica de bala, não é verdade? Só podia ser munido pelos outros. Como é hoje com essa droga, né? Não é todo mundo que vende ela, porque não pode, não é? Mas tem alguns lugares que vende, não é? O mesmo jeito da droga! Tô comparando, né? O dinheiro que Lampião pegava e o ouro, guardava todinho, aí os comandantes que iam atrás dele, tudo passado, tudo língua passada. Na casa do homem só quem sabia era o vaqueiro e o dono da fazenda. Outra pessoa não sabia que Lampião estava ali, porque se fosse descoberto, a polícia ia lá e acabava com eles. Mas ninguém era doido, porque ele acabava logo com a família dessa fazenda, acabava com tudo logo. Ele morou um bocado de meses numa loca de pedra dentro dessa fazenda, foi de onde ele saiu pra ir lá pra onde nós estávamos. Chama-se loca de pedra; a loca de pedra parecia uma casa dessas, na pedra, obra da natureza, feito de pedra, aquele armazenhão lá pra dentro da pedra, cheio de morcego, cobra, rato, aranha, tudo esses insetos moravam dentro dela, que não tinha quem tratasse dela. De caber duas ou três famílias grandes dentro dela, mesma coisa de uma casa dessa, o teto mesmo desse jeito, as paredes, tudo dentro da pedra, obra da natureza, já pro pessoal procurar essas moradias, esse lugar pra morar. Como Zabé da Loca, que morou numa loca de pedra. Deus deixou já tudo pronto pros filhos dele se remir, né? Porque tendo um canto desse, ele não faz uma casa; já ia morar

num canto desse, seguro. É ... seguro! Aí Lampião fazia isso, combinava com os comandantes, e aí os comandantes deixavam a Força lá recolhida num canto e vinham os quatro comandantes pra loca onde Lampião tava. Aí, quando chegava esses quatro homens, que o vaqueiro ia levar eles lá ... o vaqueiro é que sabia, né? E ia levar eles lá ... Lampião puxava eles tudinho pra debaixo de um pé de árvore que tivesse muita sombra, né? Naqueles pé de serra tinha muitos cangaceiros dentro daquele bando que sabia preparar uma comida, sabia preparar a carne, sabia preparar outras coisas. Com muita gente assim, cada qual sabe fazer uma coisa, né? Então Lampião tratava com um cangaceiro daquele que sabia fazer a carne, assava ela bem assada. Levava ele pra lá onde ele estava com os quatro comandantes, pra assar carne pra esses homens comer, e eles jogar Sueca um com outro. Os quatro comandantes com Lampião iam jogar Sueca. E a polícia lá bem distante. E Lampião pegava esse dinheiro que tinha pego nesse tempo todinho, passava pra eles o dinheiro, e eles passavam munição pra Lampião e roupa. A mesma coisa hoje, só que hoje é dentro da cidade, não é verdade? Hoje é dentro da cidade; naquela época era dentro do mato. Hoje estão dentro da cidade os bandidos que tem hoje no mundo.

Meu segundo medo foi andar quatro horas dentro do mar bravo. Atravessar o mar ... ninguém atravessa o mar, a gente vai pros cantos assim, mas depois lá adiante sai. Pra gente ir pra Itamaracá, de Recife a Itamaracá por dentro da água. A gente em cima do barco, quarenta pessoas em cima daquele barco, cheio de gente, um andor do santo em cima. O andor é uma casinha pro santo, que enfeita-se de todo tipo de papel; enfeita bem enfeitado e conforme for, se for mês de chuva, faz até uma casinha e bota o santo dentro (*demonstra com o gestual*), dentro daquele andor, o andor é dois paus assim, um dum lado, outro do outro, e aqui no meio é o altar, que pega duas pessoas aqui atrás: um pega aqui, o outro pega aqui, o outro pega lá, o outro pega cá. Quatro pessoas com o andor, que às vezes a estátua é grande e tem que ser as pessoas de responsabilidade. Aí, fizeram essa caminhada por dentro do mar. Quando nós chegamos dentro do mar bravo mesmo, aí deu esse temporal. Nós em cima desse barco. Relâmpago, que parecia que era uma coisa assim direto, e trovão (*imita os sons da tempestade*) ... e nós no meio do mar bravo. Aí todo mundo desceu pro porão do barco. Que o porão deles embaixo tem mais espaço do que em cima. Quarenta pessoas! Gente que dava pra virar uma festa. O barco era do maior que tinha. Então esse barco e o pessoal que acompanhava era tudo com aquelas bandeiras e a pessoa só vinha carregando aquela bandeira, que chamam vela, né? É vela o nome daquilo, o nome daquele material? E uma chuva grossa dentro daquele mar bravo, trovão, relâmpago, da gente não enxergar ninguém. Quando abria o olho era relâmpago, qualquer hora que abrisse o olho o relâmpago tava aberto, e aqueles trovão bravo dentro do mar, pou, pou, pou, pou, pou, pou, e a chuva em cima, chuva grossa mesmo. Aí só ficou em cima o santo e o andor dele; o resto do pessoal desceu tudo, até que acabou a zuada, pra todo mundo subir de novo. Quatro horas dentro desse mar, saindo de Recife pra Itamaracá, quatro horas de viagem, ô medo, minha filha, Ave Maria!

O terceiro medo (*risos*) ... eu já vou logo me rindo porque o negócio era só para rir e ter medo mesmo. Convidaram a gente pra tocar numa escada rolante, dessas que sobe e desce, aquelas escadas bem compridas, das mais compridas que existia, pra gente subir naquela escada tocando, todo mundo preocupado em pegar no instrumento e ir tocando. E nós subindo, a escada levando a gente, a gente subindo e tocando; quando chegava lá no meio, o cara dava o breque lá no começo e a gente ficava desequilibrando (*faz com o gestual e ri muito*). Mas a gente com a mão ocupada sem poder pegar em

nada, mulher, em cima duma escada rolante, tocando ... mas, menino, e o medo da gente cair?!

2.1 Um narrador nato

Não haveria outra forma melhor para presentificar em algum nível a narração de Biano do que a transcrição de uma audição de suas histórias. Pesquisando diversos métodos de análise de narrações orais e entrevistas, quando as próprias performances e falas são o objeto de estudo, percebemos que o que mais vivifica e dá acesso à compreensão da análise é trazer a narração por inteiro, no mesmo suporte em que ela vai se inserir, o do texto escrito. Tal método permite ao leitor o adentramento no fluxo das ideias, no ritmo e nas formas linguísticas do narrador. Para quem escreve é uma ótima oportunidade de se retirar um pouco e poder estabelecer uma certa distância, que permite identificar as partes de um todo e o todo nas partes.

Foram diversos encontros com Sebastião Biano para observar, conviver, registrar e captar suas narrações. Invariavelmente os encontros aconteciam em sua casa, no bairro de Piraporinha, região de Santo Amaro, em São Paulo, onde ele vive com sua filha Bernadeth Biano, a Detinha. Em algumas ocasiões estava presente boa parte de sua família: filhos, netos, bisnetos, quase todos moradores da redondeza, ou mesmo da parte de cima da mesma casa.

Foram ouvidas inúmeras histórias. São mais de cem horas registradas. Suas lembranças evocadas, em sua grande maioria, habitam o período em que viveu em Alagoas, sua infância, e que viajou com a família a pé pelo nordeste até se fixar já adulto, treze anos depois da partida, em Caruaru, Pernambuco. Outro período muito lembrado e revivido pelo Sr. Biano é o do início da carreira da Banda de Pífanos de Caruaru, das novenas, *incelenças*, festas religiosas ou não, em que eram chamados para tocar. A relação com São Paulo, onde vive há mais de trinta anos, é outro motivo frequente de suas histórias, como a de quando vieram tocar pela primeira vez e ficaram hospedados nos vestiários do Estádio do Pacaembu.

Desta feita, ano de 1970, eles foram convidados para tocar em uma Feira que aconteceu no prédio da Bienal, com exposição de produtos de diversos municípios de Pernambuco. A Banda de Pífanos de Caruaru foi convidada pela primeira dama de Recife, à qual o Sr. Biano chama de “madame de Recife”, para tocar em sua sala, o que hoje corresponderia aos chamados estandes, e lá fizeram um enorme sucesso. Tocaram

todos os vinte dias da Feira por duas horas, a despeito do combinado ter sido meia hora, e atraíam um grande número de pessoas, o que acabava provocando um esvaziamento do restante da Feira. Muitos que iam assisti-los eram professores de música, segundo o Sr. Bianco, e é muito provável que daí tenha surgido o convite para a gravação do primeiro disco e para diversos shows pelo Sudeste²⁰. Em consequência disto, toda a família Bianco muda-se para São Paulo entre 1979 e 1981, estabelecendo-se no bairro de Piraporinha, subdistrito de Santo Amaro, zona sul de São Paulo.

2.2 Memória e linguagem na estética da narração oral de Bianco

Dentre os fatores mais interessantes de suas narrações está o estilo que chamo de “entroncamento de histórias”, que consiste em fazer um “parêntese” em algum momento da história principal e contar com detalhes algum outro fato ou evento, como é o caso do relato sobre os rebanhos de onça no meio da história do seu primeiro medo, o de Lampião. Ao final destes “parênteses” ele jamais deixa de voltar para a história principal, por maior que seja o entroncamento. Este seu estilo de narrar revela a relação que Bianco tem com a memória.

Ecléa Bosi²¹, em seu livro *Memória e sociedade*, tão caro a esta pesquisa, nos apresenta e confronta dois autores que muito colaboram na compreensão das relações entre memória, percepção e vida em sociedade. São eles: o filósofo Henri Bergson (1999), com sua obra *Matéria e memória* e o sociólogo Maurice Halbwachs (2006), com *A Memória coletiva*.

Bergson (1999) confere à memória um papel fundamental no processo de representação das situações do presente. Sobre isto, Bosi reafirma:

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1994, p. 46)

²⁰ Este foi o início de um processo de visibilidade por todo o país que a banda alcançou, porém quando Gilberto Gil os conhece, vai até Caruaru e grava *Pipoca moderna*, de Sebastião Bianco. Este é o grande marco para começarem a fazer shows no sudeste e em seguida decidirem morar grande período do ano em São Paulo.

²¹ Ecléa Bosi é professora emérita do Departamento de psicologia social e do trabalho da USP, autora de importantes obras, como *Memória e sociedade*, *Cultura de massa e cultura popular* e *Leituras de operárias*.

O corpo presente é o mediador das imagens vividas e evocadas, a lembrança traz para o sujeito-corpo a complexidade da percepção, pois a conservação dos estados psíquicos já vividos e lembrados no momento de uma vivência, é para Bergson matéria essencial da experiência humana. (BOSI, 1994).

Como uma metarrepresentação, no ato de narrar, lembrança puxa lembrança, e Biano não tem medo da lembrança puxada, mergulha nela, para o tempo, vai até o fim e volta para o ponto onde o nó do entroncamento se deu.

Algumas histórias se repetem a cada vez que se inicia um novo evento narrativo, mas mesmo estas que se repetem jamais são totalmente iguais, sempre surgem novos entroncamentos de histórias, sempre há um detalhe no qual ele se detém e abre um novo portal de imagens e evocações. É muito comum o Sr. Biano se deter na descrição de algum elemento da natureza: algum bicho, inseto ou planta. Percebe-se que ele tem a necessidade de transportar seu interlocutor para aquele lugar, sinalizando que é um lugar muito distante, uma realidade outra, um tempo passado, em que a vida era regida principalmente pelos elementos da natureza.

Em uma das vezes em que ele falou a respeito de suas composições musicais, acabou por se referir às formigas, de como elas escolhem e preparam o lugar de morada, que muitas vezes é o tronco da árvore, do qual extraem o miolo da madeira e usam as paredes da casca da árvore. Nesse momento ele inicia uma explicação da importância da casca do tronco para a sobrevivência da árvore e nos ensina que se alguém quer matar uma árvore basta tirar-lhe a casca do tronco e com o tempo ela definha e morre.

Dentre os entroncamentos das histórias, surgem reflexões e metáforas. Uma informação, uma lembrança e, principalmente, a forma como ele conta alguma coisa tem implicação direta no surgimento de uma reflexão, que ele verbaliza no mesmo momento. O que destaca no fato narrado, na maneira como apresenta aquele fato, desemboca naturalmente em algum pensamento que ele vai expressar no instante seguinte. Nisso está o caráter utilitário da narração, o ensinamento, a sugestão da continuação de uma história, que Benjamin observa como característica do narrador. São exemplos as seguintes passagens:

E Lampião pegava esse dinheiro que tinha pego nesse tempo todinho, passava pra eles o dinheiro, e eles passavam munição pra Lampião e roupa. A mesma coisa hoje (aqui se inicia a reflexão), só que hoje é dentro da cidade, não é verdade? Hoje é dentro da cidade, naquela época era dentro do mato, hoje estão dentro da cidade os bandidos que têm hoje no mundo.

Meu segundo medo foi andar quatro horas dentro do mar bravo. Atravessar o mar ... ninguém atravessa o mar (aqui reside uma metáfora, com o objetivo de trazer significado para quem ouve²²), a gente vai pros cantos assim, mas depois lá adiante sai. (p. 6)

Nisto enxergo um ponto de convergência entre o lugar da memória para Bergson e a relação com a memória, para Halbwachs. Sim, a lembrança, o que já estava registrado no inconsciente de Bianco vem à tona fortemente e desloca as percepções imediatas, ocupando o espaço todo da consciência, como quer Bergson. Porém, é através do olhar de hoje que ele a recupera. Quando Bianco faz uma reflexão acerca do narrado e tira uma conclusão, cria uma metáfora, está em jogo toda a sua experiência de vida e o que ele é hoje. Esses são os motivos pelos quais Halbwachs acredita que evocamos as lembranças. Na verdade, este sociólogo radicaliza a questão, afirmando que não existe evocação, que não existe um arcabouço de memórias esperando pelo momento certo para acessá-las, o que existe é uma convergência de vetores, tais como: *a relação com sua classe social, com a profissão, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo* (HALBWALCHS, 2006). São estes vetores que constroem a memória e, podemos acrescentar, a forma como ela vem à tona. No caso dos exemplos dados acima, é nítida a percepção da pessoa de Bianco hoje contando um fato do passado, que contado por outra pessoa e em outro tempo se transformaria em um evento totalmente diferente.

Nisto também está a poesia de suas narrações: ele expõe sem receios o seu “sensível”, o que lhe é peculiar. Tomo como “sensível” as concepções de autores como Paul Zumthor, Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne e Susan Buck-Morss.

Merleau-Ponty, segundo Zumthor (2014), na obra *Performance, recepção e leitura*, chama o que seria o sensível de a *carne*, expressão tomada de empréstimo à tradição do cristianismo primitivo. A carne como matéria do desejo, aquela que padece sem julgamento dos prazeres humanos; o sensível, como o que é anterior à diferenciação dos sentidos: visão, tato, olfato e paladar. Zumthor esclarece:

Graças ao conhecimento “antepredicativo”²³ se produz no curso da existência de um ser humano uma acumulação memorial, de origem corporal, engendrando o que Mikel Dufrenne denomina o *virtual*. Fundado sobre essa acumulação de lembranças do corpo, o virtual, como

²² A entonação que Bianco usa nesta frase, a pausa e o olhar, indicam que se trata de uma consciente metáfora que ele *usa*, como a criação de um provérbio.

²³ Expressão cunhada por Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção*, que designa, para Zumthor, uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói.

um “imaginário imanente”, “a rápida percepção”... O virtual é da ordem do pressentir, que vem associar-se ao sentido, e às vezes identifica-se com ele ... Percebo esse objeto, mas minha percepção encontra-se carregada de alguma coisa que não percebo nesse instante, alguma coisa que está inscrita na minha memória corporal. (ZUMTHOR, 2014, p. 79)

Já Buck-Morss (2012) nos lembra que na etimologia da palavra estética, como já descrito acima, está a antiga palavra grega *aisthitikos*, que designa o que é percebido pela sensação. *Aisthitikos* é a experiência sensorial da percepção. Assim, *o campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza material, corpórea.* (BUCK-MORSS, 2012).

Somos todos seres estéticos por natureza, tendo como *estético* o poder de criação a partir do sensível e admitindo o sensível como uma ponte pessoal do indivíduo com o mundo. Cada um, ao exercer sua capacidade estética, trilha uma linguagem, uma expressividade regida por regras internas.

A narração de Sebastião Biano, com seus entroncamentos e seu detalhismo nos enreda numa linguagem que se torna clara. Ele estabelece um ritmo, em que cada passagem exige uma parada, uma porta para outro cômodo da história, onde entramos e por ali ficamos por algum tempo, até que o contador nos chama de volta à casa, ao corredor principal, à história-mãe. Esse ritmo é assimilado pelo ouvinte e se transforma em ritual. Esperamos pela chamada ao cômodo, ao parêntese; passa a ser necessária essa parada para apreciar um detalhe, um traço específico, como mais um elemento da obra que se constrói. Obra esta que, como veremos mais adiante, se configura como uma criação em conjunto, entre narrador e espectador.

2.3 O caráter pedagógico e a poética

Perpassa por suas narrações um tom de ensinamento, quase sempre um ensinamento da vida prática, um proceder em relação a algo que ajudaria na sobrevivência. Mais uma vez, para isso, há uma evocação de outro tempo, de uma outra forma de se viver, sem tantas facilidades quanto as que encontramos nos tempos atuais. Esta necessidade de Biano de compartilhar um saber vai ao encontro de uma das características do narrador para Benjamin:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. ... Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática,

seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se "dar conselhos" parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. (BENJAMIN, 1994a, p. 220).

Em diversos momentos da escuta de suas histórias, é como se “revivêssemos” embevecidos pela aura dos modos de vida tradicionais, um tempo, uma vida sem a mediação de todo o aparato tecnológico que nos circunscreve. É quase o erigir de um bucolismo nas imagens suscitadas por suas palavras. Obviamente, elas não remontam à experiência que de fato foi vivenciada. Essas palavras e toda a expressividade que as envolve criam uma nova experiência, tanto para quem narra quanto para quem escuta.

Este caráter pedagógico das histórias de Bianco é mais um elemento da linguagem de sua poética. O lado épico, intrínseco de uma narrativa, é, na oralidade deste senhor, menos didático do que poético. Sim, a ele interessa nos ensinar algo. Mas para que isto se dê, ele nos abre sua própria vida e fisicaliza suas relações com a experiência que narra, em sua voz, seu olhar, respiração, gestual, em seus enfoques. Não se fecha como quem escreve, não se rende a um formato jornalístico ou a outro qualquer, mas propõe uma troca. Está atento a quem ouve e vê, e é capaz de mudar o rumo da narrativa para não perder a conexão que se forma. A isso Benjamin chamaria de *a experiência que passa de pessoa a pessoa*, que em *O narrador* alerta o leitor, em 1936, estar chegando ao fim.

Como já é conhecido, a experiência para Benjamin, *erfahrung*, está intrinsecamente ligada ao papel das narrativas, da capacidade de os indivíduos transmitirem suas experiências porque é justamente o momento de compartilhá-las que vai solidificar a formação (*bildung*) de uma pessoa. Essas histórias ou conselhos, nesta concepção, não são apenas ouvidas, mas também respeitadas e seguidas, sobretudo quando se trata de comunidades artesanais, que o autor toma como exemplo. Isto é categoricamente reafirmado em *Experiência e pobreza*, texto de Benjamin em que logo no início são lançadas questões como:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1987, p. 114).

Em um contexto deslocado, a performance narrativa de Sebastião Bianco remonta, de forma fiel, à figura do narrador descrita por Benjamin. O “contexto deslocado” é por motivos óbvios: ele não vive em uma comunidade artesanal; as suas narrativas ensinam, mas esses ensinamentos nem sempre são úteis a quem os ouve, a menos que quem lhe interogue esteja interessado no aprendizado do pífano. A sua comunidade familiar tem imenso respeito por ele, porém o que querem ensinar às suas crianças é o que todos querem na metrópole: ter um lugar ao sol na corrida pelo sucesso (escolarização, inserção no mercado de trabalho etc.).

É interessante imaginar como seria a inserção ou o papel de um narrador como este em uma comunidade em que compartilhar histórias fosse de fato uma atividade formadora, um pilar de sustentação de determinada cultura. Em uma comunidade como essa, o aprendizado, a constituição do sujeito, se dá por outra via, que Jacques Rancière (2010) e Joseph Jacotot²⁴ chamam de emancipação, opondo-se ao sistema embrutecedor da educação, generalizado no mundo com o advento da modernidade. No capítulo 5 encontra-se uma explanação mais precisa sobre essa questão.

Durante todos os encontros que tivemos com o Sr. Bianco e sua família, em seu meio, houve sempre uma pessoa que nos deu uma pequena amostra do que ele poderia ser em uma comunidade formada na oralidade. Essa pessoa é sua filha, Detinha. Quase todas as vezes em que estivemos lá para ouvi-lo narrar, Detinha ficou junto, ouvindo, questionando, interagindo. Obviamente, interessou-nos também conversar com ela e fazer perguntas do interesse da pesquisa, como o histórico de narradores na família, o interesse do grupo familiar, o que era para ela ouvi-lo contar etc. Mas aquela situação não era confortável para ela, havia um esforço em encontrar uma resposta que nem sempre existia. Abandonei assim as perguntas e deixei a relação se dar naturalmente durante os encontros. Foi dessa forma que revelou-se para mim uma narradora, tão competente como Bianco. A cada vez que eu me interessava por uma passagem de sua vida, ela não esboçava respostas curtas e diretas, mas, de forma muito semelhante à de seu pai, narrava cada situação, lugar e pessoas com detalhes e tinha o mesmo impulso de Bianco de se fazer entender.

Se fosse comum a convivência com narradores natos, teríamos um gosto e uma habilidade maior para contar nossas histórias? A relação com o tempo seria outra? Ou,

²⁴ O filósofo Jacques Rancière, por meio de suas obras *O mestre ignorante* e *O espectador emancipado*, dá nova vida ao pensamento do pedagogo Joseph Jacotot, um revolucionário na França de 1789, exilado depois nos Países Baixos ao se restaurar a monarquia dos Bourbons.

se a relação com o tempo fosse outra, essa habilidade floresceria mais facilmente? Um trecho do texto *Palavra muda*, de Zebba dal Farra, referindo-se ao típico narrador-cantor da Idade média, diz assim:

Há um circuito entre o rapsodo e seu ouvinte, ativado pelas polaridades do dizer e do escutar, que, conectado a milhares de outros circuitos, cria uma rede de histórias, feito malha percorrida por correntes alternadas. Pois o rapsodo foi, é e será ouvinte, assim como o ouvinte é promessa de rapsodo: quando o narrador conta uma história, quando o cantor canta uma canção, quando o rapsodo vibra na vocalidade poética, constrói neste ato performático uma rede de histórias²⁵.

Mesmo tendo um tom de ensinamento, a narração de Bianco, pelas condições em que está inserida na sociedade, não chega a cumprir propriamente este papel. Dela decanta a vocalidade poética. O que faz de sua narração poesia, sua expressividade, o trato com a palavra e com o desencadear de um enredo, o recurso da música²⁶, tudo isso nos envolve em um jogo e é da ordem da performance que acontece no aqui e agora. Dentre tantas ideias que circundam este termo, uma frase de Zumthor, simples e direta, traduz isso com clareza: *é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, copresença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance* (ZUMTHOR, 2014, p. 65).

Um dos elementos facilmente observáveis nas performances narrativas de Bianco é a repetição de palavras. A princípio parece apenas uma maneira de enfatizar o que está dizendo, mas se observarmos período por período, encontramos um ritmo, que cria um movimento semelhante ao movimento das ondas do mar, que parecem ter uma frequência pré-estabelecida e que nos puxa, mas em seguida nos devolve às águas que esperam por novas ondas. Não é o caso de fazer aqui uma análise da forma linguística, mas destacar mais um elemento poético da performance deste narrador oral. Seguem alguns trechos extraídos do relato transcrito acima, que ilustram esta ação:

- 1) eles botaram até **apelido em mim**,
botaram **apelido em mim**,
porque **o jegue é pequeno**,
o **jegue** não é do tamanho de um burro grande,
não é do tamanho de um cavalo,
o jegue é pequeno,
a altura do **jegue**,
eles me botaram
toco de amarrar **jegue**.

²⁵ Palavra muda é ainda um texto inédito, que nos foi gentilmente cedido por José Batista Dal Farra.

²⁶ O pífono, instrumento que Bianco domina, está sempre à mão e as composições que ele tem muitas vezes surgiram das experiências vividas, que também viraram histórias.

- 2) porque tem medo da onça,
onça estraga muita rês, muito gado, muito bezerro,
bode,
come dez, **doze bode**
só num rebanho **só,**
só sangrando e bebendo o sangue,
sangrando e bebendo o sangue,
não toca num pedaço de carne,
só é sangrando e bebendo o sangue,
somente.

Tanto no exemplo 1 como no exemplo 2, a repetição das palavras propõe um jogo, um andamento, ilustrado pelas palavras em negrito. No primeiro, a repetição da expressão *apelido em mim* seguida da minuciosa explicação do tamanho do jegue, marcada pela repetição da palavra *jegue*, traz um sentido muito maior do que se apenas nos fosse informado qual era o seu apelido. Já no segundo, a função da repetição é a de tingir com cores mais fortes e vivas a imagem construída, da onça *sangrando e bebendo o sangue*, que ganha uma dimensão quase capaz de atingir os sentidos do olfato, com o cheiro do sangue e do tato, com a temperatura do sangue recém-estirpado pela onça.

2.4 Origem e memória coletiva

A atividade de relembrar algo envolve um recorte, um trecho, uma seleção consequente também da atividade de esquecer. Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *História e narração em Walter Benjamin*, nos lembra que:

Tudo acontece na Odisseia como se houvesse, implicitamente, uma força da narração que faz esquecer e, explicitamente, uma força rememoradora, as quais se conjugam para constituir a narração. Movimento de vaivém que a astúcia de Penélope configura, fazer diurno e desfazer noturno da tecelagem, dupla trama da palavra rememoradora e esquecida que constitui o sujeito. ... Movimento mesmo da linguagem onde as coisas só estão presentes porque não estão aí enquanto tais, mas ditas em sua ausência. (GAGNEBIN, 2011, p. 4)

Benjamin (1984), em sua obra *Origem do drama barroco alemão*, nos provoca com um novo olhar para a *origem* (*Ursprung*) de um fato narrado. Para ele, a origem é precisamente o destaque, a desconexão de algo do seu invólucro cronológico. A respeito deste conceito, Gagnebin afirma que *a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia*, desconhece o que a leva à vir a tona, em um negociar constante com o esquecimento (GAGNEBIN, 2011, p. 10). A origem opera em termos de intensidade e não de sucessividade, movimenta-se como um salto. Por isso mesmo traz instabilidade:

Benjamin afirma que o movimento da origem só pode ser reconhecido 'por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado'. O tema da restauração, da *restitutio* ou da *apokastastasis* volta várias vezes na obra de Benjamin; indica certamente, a vontade de um regresso, mas também, e inseparavelmente, a precariedade deste regresso. ... A restauração indica, portanto, de maneira inelutável, o reconhecimento da perda, a recordação de uma ordem anterior e fragilidade desta ordem. Por isso, diz Benjamin, se o movimento da origem se define pela restauração, ele também é e 'por isso mesmo, [algo] incompleto e não fechado'. (GAGNEBIN, 2011, p. 10)

E o que impulsiona a restauração de determinado evento original? Para Maurice Halbwachs, a evocação da memória está intimamente ligada aos fatores externos sociais, ao que o entorno do sujeito lhe solicita. Se ele faz parte de um grupo que tem em comum um universo, uma história, isso vai influir diretamente nos recortes da memória que ele vai fazer, trazendo aquelas que provocam maior identificação ou que são mais apreciadas pelo grupo. E, para além disso, suas lembranças também vão se misturar com as de seus pares. É comum que nossas lembranças de infância muitas vezes nem sejam nossas exatamente, porque enquanto somos crianças nossa individualidade ainda não se definiu completamente e alguns fatos exaustivamente relembrados pela família se dissolvem em nossas próprias lembranças.

Halbwachs, em *A memória coletiva*, abre o campo de visão para os estudos de Bergson que tratam de percepção, memória e matéria. Neles defrontam-se *a subjetividade pura (o espírito) e a pura exterioridade (a matéria)*, que se encontram no campo da representação do presente. À subjetividade *filia-se a memória*; à exterioridade, *a percepção*. Para Bergson, as imagens que dão subsídio às nossas percepções, *não se criam à medida que a consciência as acolhe; elas já estavam lá* (BOSI, 1994), latentes, no estado inconsciente. Já segundo Halbwachs,

lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho.

... A menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da memória. Por essa via, Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade. (BOSI, 1994, p. 55)

Sebastião Bianco reconstrói experiências claramente ligadas a momentos de intensa coletividade, como a retirância de Alagoas, com mais treze famílias, acossadas

pela seca; o trabalho de toda a vida, *sempre gado e roça*²⁷ e até mesmo as histórias do bando de Lampião, que habitam fortemente seu imaginário. As experiências de Biano condizem com a concepção de Walter Benjamin sobre a experiência como o saldo de uma vida forjada na coletividade que se consolidou por sua transmissão entre gerações.

Percebe-se em suas narrações que diversas vezes essa coletividade foi o instrumento de sobrevivência de uma família. Longe de uma romantização da vida em comunidade, a coletividade forjou-se justamente na precariedade, na falta e na busca em conjunto por estratégias de sobrevivência²⁸.

Entretanto, o público que se abre para suas histórias não é formado pelas mesmas pessoas que partilharam dessas experiências. Trata-se de um público formado por admiradores, entrevistadores, pesquisadores e artistas; gente que se interessa por sua história, pela promíscua relação entre sua vida e obra e, por fim, pelo domínio e paixão com relação ao pífano, seu instrumento musical.

Obviamente, este já é um público com o qual Biano está acostumado e ganhou certa intimidade, em seus mais de cinquenta anos de carreira artística junto à Banda de Pífanos de Caruaru. Em seus shows não há tanto espaço para conversa, mas, nos bastidores e em entrevistas, Biano causa imensa empatia nos que dele se aproximam minimamente. Conversando com pessoas que tiveram a oportunidade de conviver com ele em turnês ou que já trabalharam com ele ocasionalmente, é unânime a admiração por sua sociabilidade e por sua tão vasta memória. Entre os familiares, o clima é mais cotidiano, há grande respeito por sua figura, mas estão todos quase sempre muito atarefados e, com as poucas oportunidades que têm de se encontrar, fica tudo tumultuado nas reuniões de família. O que impera são as brincadeiras, os chistes, pelos quais Biano tem muito gosto.

²⁷ Nas palavras de Biano: “o trabalho da vida toda sempre foi gado e roça”, lembrando que ele mora em São Paulo há mais de trinta anos.

²⁸ Haja vista a passagem em que ele conta que só podiam sair em bando, para se protegerem dos rebanhos de onça.

2.5 Partilha com o público

Dentre as vezes que acompanhamos Bianco contando suas histórias, destacamos algumas em que houve grande envolvimento por parte de todos e que se instaurou um clima de compartilhamento, partilha, ambiente fértil para a produção de uma nova experiência comum a todos. Esses momentos foram:

- no evento chamado “Retrato”, em que tradicionalmente um músico é entrevistado por Éder o Rocha²⁹ enquanto Rafaella Nepomuceno³⁰ pinta um retrato do artista na tela,
- em um show de “Sebastião Bianco e Seu Terno Esquenta Muié”³¹ no Instituto Itaú Cultural,
- na casa de amigos do “Terno”, em que estavam presentes pessoas da banda, com quem ele se sente muito a vontade.

Faremos aqui uma análise do primeiro episódio. Na ocasião não foi necessário, como de costume, fazer muitas perguntas ao entrevistado. Logo na primeira delas ele iniciou a narração de sua história desde quando saiu de Alagoas até o ápice da noite, quando conta o seu encontro com Lampião.

Nesta noite, que foi precisamente quando conheci a vertente narradora de Bianco, o entrevistador, na função de estar promovendo um evento musical, tinha certa pressa para que ele tocasse o pífano. A cada transição ou “entroncamento” da história, ele tentava convencer Bianco a chegar na parte de suas composições etc., mas Bianco não se intimidava; ele percebia o envolvimento de toda a plateia e devolvia a “bola” com a mesma qualidade. Havia um interesse mútuo ali, a totalidade das pessoas estava mesmo um tanto incrédula do tamanho domínio que ele apresentava naquele manejar da memória e de sua performance narrativa, todos querendo ouvir suas histórias e Bianco com grande tranquilidade desfilando memórias de até oitenta anos passados, usando pausas e piadas com grande perspicácia. No meio da história, uma música, que era várias vezes entrecortada por explicações acerca de trechos que conversavam com os

²⁹ Éder o Rocha é percussionista, cofundador da extinta banda Mestre Ambrósio e autor do livro *Método para Zabumba*.

³⁰ Rafaella Nepomuceno é artista visual, percussionista, idealizadora da escola e centro cultural Prego Batido, que promove o “Retrato”.

³¹ Banda composta por Renata Amaral, Filpo Ribeiro, Junior Caboclo e Éder o Rocha, que surgiu com a proposta de unir um mestre tradicional com artistas contemporâneos e de dar voz às composições de Bianco que não fazem parte do repertório da Banda de Pifanos de Caruaru.

fatos narrados. O público sinalizava que não precisava terminar a entrevista para passar à parte do show, que continuasse como estava, mas por fim o relógio venceu e chegou a hora da demonstração musical. No meio da apresentação, comentários acerca das músicas, que se estendiam em complexos enredos, para desespero dos apressados. Segundos antes de iniciar uma música, já com o pife³² indo à boca, começa:

A minha música toda é assim, inspirada no canto do pássaro, na carreira de um animal; não tem nada de partitura, não tem nada de letra. A minha música toda é assim, inspirada em ... qualquer coisa, qualquer coisa que tem no mundo. A [música] da briga do cachorro com a onça, quem pensar que o cachorro brigou com a onça, [vai dizer] ele é mentiroso. A onça basta dar um empurrãozinho nele assim, já era “pá pum”. Agora, quando eu fiz essa música a onça tava presa, dentro do chiqueiro, que lá onde a gente morava, os criadores de gado, de ovelha, de bode, tinham um grande prejuízo com as onças que comiam os bodes, as ovelhas (aqui ele conta de um homem que era profissional em fazer esse tipo de chiqueiro, e que por isso teve os serviços disputados por todos, contando até mesmo como eram feitos os encaixes de madeira da cerca do chiqueiro). E elas só bebiam o sangue. Onde tem muita criação, a bicha só bebe o sangue, deixa aquela esteira de bicho tudo morto, a onça só bebe o sangue, quando tem um ou outro ela come um e bebe o sangue do outro, e assim tá prevenida. Mas quando tem muito assim, ela só vai sangrando e bebendo o sangue. Então eu criei essa música do cachorro, quando a onça estava no chiqueiro do fazendeiro (aqui ele explica o tamanho que a onça tem). Aí ela ali dentro e o cachorro rodeando ela (faz o som do “esturro” da onça), de um lado pro outro. Daí veio a minha inteligência de inspirar essa música.³³

Em seguida Biano toca a consagrada música *A briga do cachorro com a onça*. Há uma atmosfera de conexão no ambiente, penetrante, quase palpável, o público que assiste está embevecido. Neste evento narrativo, em que Biano conquista totalmente a comunidade de ouvintes, este grupo acessa de soslaio, por uma fresta, uma memória coletiva, histórica, de um Brasil caboclo, feito nas fazendas, no campo, um nordeste imaginário de onde veio o exército de “construtores” do sudeste.

Quando Biano narra, traz um conjunto de imagens do seu acervo pessoal. Ele empresta essas imagens à quem o ouve. Aquela memória coletiva compartilhada, de um nordeste fixado na lembrança por meio de filmes, livros e jornais, de repente, ganha por empréstimo uma memória viva, individual, de quem de fato a experienciou.

Halbwachs faz clara distinção entre as duas memórias que nos perpassam:

³² Originalmente o instrumento é chamado de pife, segundo Biano e outros músicos que conhecem o instrumento.

³³ Parte da entrevista de Biano no projeto Retrato, do Centro Cultural Prego Batido, que está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=RCijnWrA700>

Haveria portanto motivos para distinguir duas memórias, que chamaríamos, por exemplo, uma interior ou interna, a outra exterior – ou então uma memória pessoal e a outra, memória social. Mais exatamente ainda (e do ponto de vista que terminamos de indicar), diríamos memória autobiográfica e memória histórica. A primeira receberia ajuda da segunda, já que afinal de contas a história de nossa vida faz parte da história em geral. A segunda, naturalmente, seria bem mais extensa do que a primeira. Por outro lado, ela só representaria para nós o passado sob uma forma resumida e esquemática, ao passo que a memória da nossa vida nos apresentaria dele um panorama bem mais contínuo e mais denso. (HALBWALCHS, 2003, p. 73).

No entanto, em algum momento temos a consciência de que os fatos históricos influem direta ou indiretamente na experiência individual. Nesse momento, a memória coletiva e a individual e subjetiva se encontram.

Uma guerra, um tumulto, uma cerimônia nacional, uma festa popular, um novo modo de locomoção – as obras que transformam as ruas de uma cidade podem ser pensadas de dois pontos de vista diferentes. São fatos singulares em seu gênero, que modificam a existência de um grupo. Entretanto, por outro lado, esses fatos se transformam em uma série de imagens que trespassam as consciências individuais. (HALBWALCHS, 2003, p. 79)

Seria este o viés de compreensão do momento de partilha acima registrado? A memória individual de Bianco, evocando com grande dedicação uma memória coletiva que habita o imaginário daqueles que escutam, haveria provocado uma profunda identificação, capaz de imergir a todos em um mesmo instante paradisíaco?

Nesse evento, que aconteceu em São Paulo, com um público em sua maior parte local, as imagens que ele trazia da saída de Alagoas, em meio a um enorme bando de gente assustada com a seca, disposta a uma grande aventura, sem destino, apenas com o impulso de viver e munida somente com o corpo como instrumento de trabalho, eram imagens que nos remetiam aos *Sertões* de Euclides da Cunha, à *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto, imagens romanceadas de um nordeste distante em nossa memória de brasileiros. Há assim um encantamento pelo encontro com uma janela viva que nos dá acesso a essas imagens, mas também há o estranhamento, a distância inerente entre esses dois universos.

Bem menos que dois universos, o estranhamento antes acontece entre dois sujeitos, cada um com uma visão particular, uma trajetória própria, uma forma de se inserir no mundo e, entre eles, uma voz poética, uma voz que se opõe à voz cotidiana, que enfrenta o império dos minutos e se lança desmedidamente ao rastro da experiência: suas memórias. Ao reconstruí-las ali diante de uma plateia, em um trabalho de

negociação com corpos atentos, repensando e refazendo os fatos no *hic et nunc* do evento narrativo, ergue-se algo novo, que não é mais a lembrança reconstruída ou a identificação do interlocutor.

As imagens partilhadas no labor das palavras, se transformam e ganham uma nova forma, que naquele momento parece causar uma sensação comum entre os que participam do evento. Quando contamos algo que faz certo sucesso entre os que estão ouvindo atentamente, o retorno destes alimenta a nossa performance e assim vamos tateando e descobrindo exatamente o que ressaltar, o que lustrar com as palavras ou o que omitir. Daí, ao final ou mesmo depois de repetir várias vezes a mesma história, temos a sensação de que tudo o que foi narrado não corresponde exatamente ao que aconteceu. Aquela história partilhada então passa a ser outra, passa a ser exatamente e tão somente aquela história partilhada. Esta é uma das características do compartilhamento de experiências.

Ítalo Calvino explora essa reinvenção de forma extrema em suas *Cidades invisíveis*. Nas suas histórias, o viajante descreve as cidades por que passou utilizando uma linguagem fantástica, trazendo imagens oníricas e tenebrosas. Cada cidade tem um nome de mulher, cada uma é narrada segundo a visão do viajante, mas não se sabe bem de onde vem esse olhar, de que estado de imaginação e lembrança ele surge. É como uma brincadeira de antever uma possível leitura do leitor, ou mesmo um anunciar de um trabalho de recriação, comum a narrador e interlocutor.

Também retorno de Zirma: minha memória contém dirigíveis que voam em todas as direções à altura das janelas, ruas de lojas em que se desenham tatuagens na pele dos marinheiros, trens subterrâneos apinhados de mulheres obesas entregues ao mormaço. Meus companheiros de viagem, por sua vez, juram ter visto somente um dirigível flutuar entre os pináculos da cidade, somente um tatuador dispor agulhas e tintas e desenhos perfurados sobre a sua mesa, somente uma mulher-canhão ventilar-se sobre a plataforma de um vagão. A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir. (CALVINO, 2003, p. 11).

Bem sabiam dessa reinvenção inerente à qualquer narrativa, os Aedos e Rapsodos, ambos representantes de classes de narradores-cantores que floresceram na Grécia Antiga. Reinventavam eles, pela voz poética, imagens que povoavam e se transformavam no imaginário de quem as recebia. Herdeiros desta arte, os jograis e cantores de gesta do período medieval na Europa eram portadoras da preservação e difusão da memória. A performance destes portadores da memória é importante objeto

de estudo de Zumthor, que elege a voz poética como o que sintetiza essas performances. Ele a descreve, em *A letra e a voz*, da seguinte forma:

... Conforme o intérprete, na performance, cante, recite ou leia em voz alta, limitações de maior ou menor força geram sua ação; de qualquer modo, porém, esta empenha uma totalidade pessoal: simultaneamente um conhecimento, a inteligência de que ela se investe, a sensibilidade, os nervos, os músculos, a respiração, um talento de reelaborar em tempo tão breve. (ZUMTHOR, 2001, p. 141).

Assim como a *origem* dos fatos narrados ou recordados se destaca do seu contexto histórico e salta para o presente, num movimento de precariedade e instabilidade, como definiu Benjamin, a *voz poética*, a performance do narrador, também flutua com certa precariedade. Não há segurança de que será bem aceito ou assimilado o que vai ser contado, não há recursos “teatrais” como um espaço preparado para uma apresentação, luzes ou objetos; o que existe são corpos e memórias: memórias evocadas pela palavra ou pelas imagens que emergem na imaginação de quem ouve, corpos dotados de voz, olhar, pulsar e “dançar pequeno” diante da poesia. Esse “dançar pequeno” surge de um movimento íntimo de convocação da memória e surgimento do prazer no encontro com a palavra poética, movimento esse que não só fica latente no corpo, mas reverbera de fato na coluna, cabeça, mãos, respiração, resultando nessa pequena dança, microcosmo de uma dança autêntica do corpo respondendo a uma instigante música.

Daí a nova história, que não é mais o fato recordado pelo narrador e nem memória coletiva, identificação ou estranhamento do interlocutor, mas uma nova experiência, encontro de corpos no além-corpo, algo que se faz público, como na acepção de Jorge Larrosa dessa palavra:

A arte não está nem no artista, nem na obra, nem no espectador, mas na experiência, ou seja, no que acontece “entre” a obra e o espectador ou “entre” o espectador e a obra. Tudo acontece nesse “entre”. E esse “entre” é também o que constitui o público, não o público substantivo [*el público*], mas o público adjetivo [*lo público*], o acontecer público da obra. A arte, se é que é alguma coisa, só se dá nesse “acontecer em público” (LARROSA, 2010).

2.6 O chiste como linguagem e enunciação

Como chegamos a mencionar acima, Sebastião Bianco não tem em sua família e nas pessoas mais próximas precisamente um público para suas inúmeras histórias. O fato de ele ser um músico reconhecido e na sua idade, 95 anos, ainda um músico ativo,

que faz shows e vive do seu trabalho, é muito mais fator de admiração e respeito do que propriamente sua faculdade de contar histórias. Obviamente, o fato de as pessoas do seu entorno não terem o costume e a paciência de se sentar e se deleitar com tantas histórias que ele tem a contar tem a ver com outros fatores de ordem histórico-social, ligados ao que Benjamin alerta em *O narrador* e tantos outros estudos relacionados à modernidade, cultura de massa etc. Contudo, há uma figura de linguagem que é comum e muito viva em seu meio: o chiste. Bianco e seus filhos, filhas, sobrinhos, colegas de banda, vivem a procurar situações em que possam tirar um trunfo de uma frase ou imagem, algo que provoque o riso, muitas vezes de forma maliciosa e relacionada ao baixo-ventre. É fato que este é um costume muito presente na cultura do nordeste brasileiro. Tendo uma larga convivência com pessoas de diversas idades, oriundas principalmente de Pernambuco, Estado em que Bianco se formou adulto, podemos sem sombra de dúvida atestar isto.

Chama a atenção a forma como Bianco e os seus comparsas valorizam um bom chiste. Todos parecem estar atentos e prontos para capturar a expressão exata, quase sempre de improviso, que vai desembocar em boas gargalhadas. É como um jogo que não termina nunca, algo enraizado na cultura deste grupo. Seguem abaixo alguns exemplos registrados desses momentos:

Juliana – Esse é seu filho, Sr. Bianco? Quantos filhos o senhor tem?
Biano – Só olhando no computador! (José Clarindo, o filho, cai na gargalhada, como se já conhecesse essa “piada”.) O computador é que pode contar! (mais risos) Catorze filhos e desses catorze filhos, já são mais de trezentos filhos!

Contando como se faz a panelada:

Biano - ... bota de um tudo dentro: mandioquinha, batata-doce, banana, banana comprida, que às vezes aqui chamam banana da terra. Você conhece banana da terra?
Juliana – Hã hã!
Biano – E de onde é que as outras vêm? (muitos risos) Eu pergunto ao cara que vende: essa aqui é banana da terra? E as outras são de onde? (risos)
...
Biano – Você gosta de adivinhação? ... O que é que duas mulheres não faz e dez homens faz? ... (depois de algumas tentativas de respostas) Mijar no mesmo lugar! Dez homens arroteia numa bacia e mijam lá dentro e a mulher é cada uma no seu canto. (risos)

Biano está tentando lembrar quais os filhos que trabalharam na roça com ele. Um deles que está presente, Miguel, diz:

- Eu não trabalhei na roça não! Quando eu nasci, meus irmãos já estavam todos casados ... quando eu vim da Holanda. (todos riem)
Biano – Você veio andando, não foi?
Carla (neta de Biano) – De Olinda, você quer dizer, né? (as cinco pessoas que estão na cozinha caem na gargalhada)
Miguel – Eu vim de Amsterdã, depois vivi um pouco em Bele Rio ...
Cristina (filha) – Ah! Em Belo Rio Ipojuca ... o rio que passava em frente a nossa casa! (nova gargalhada).

No meio de uma descrição de como funciona a plantação de milho, mais uma adivinha de Biano: *Eu nasci numa queimada, me criei sem comer pão, tenho vinte e cinco dedos da metade de uma mão! O que é?*

A resposta é: a mão de milho. Segundo sua explicação, a quantidade de 50 espigas de milho é chamada pelos plantadores de “uma mão de milho”. Um pouco mais adiante, enquanto ele fala sobre as plantações de mandioca, conta que um cachaceiro viajou, deixou a mãe na roça e mandou uma carta dizendo:

Segue duas cartas, uma dentro da outra. Se uma não chegar a outra chega. (risos). Isso era a conversa dele ... Então ele tava com uma lavoura de mandioca nova, e o vizinho estava com a mandioca já boa de comer. Então ele falou para a mãe: - Mãe, vai comendo a mandioca do compadre, enquanto a minha engrossa! (risos). E ele deixou o jegue, você conhece o jegue, né? O jegue é diferente!

Miguel vai passando, ouve a conversa e aproveita:

O cavalo é maior, o jegue é menor, que nem esse aqui ó! (apontando o sobrinho Emílio. Cristina, sua irmã, cai na gargalhada) Aí tem o jumento e tem o burro.
Cristina – E você se classifica como o quê? (Emílio grita de longe: burro!)
Miguel – Eu nasci na Holanda, lá não tem esses tipos de animal não!

Todos riem e Biano arremata:

Aí o cara falou: - Mãe, aguenta meu jegue aí até minha chegada! (gargalhada geral)

O máximo de sentido para um mínimo de suporte. O chiste é breve, e é nele que reside, por assim dizer, a graça ... O chiste funciona, isto é, provoca hilaridade ou riso, por meio da brevidade que se expressa com a condensação: dois campos de significados se fundem, causando surpresa. (NATÉRCIA, 2005).

Nem todos os exemplos acima podem ser considerados chistes; as adivinhações, por exemplo, não se classificariam como tal. Sem dúvida, a minha presença, enquanto mulher e não integrante do círculo de intimidade de Biano, os inibiu em alguma medida, sobretudo nos momentos de registro. Mas ressaltamos aqui o chiste porque, segundo

suas características, foi o que mais vimos no contato de Bianco com familiares e amigos próximos. Pelo relato acima percebe-se um tom de competição de chiste entre Miguel, Bianco, Cristina e, quando estão presentes, outros como João (o sobrinho), Junior (o parceiro de pífano), Amaro (outro filho), esse clima de disputa pela melhor “piada” aumenta.

Em seu texto, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, Freud destaca a função de prazer realizada no chiste, assim como o modo (a gargalhada) pelo qual o chiste é autenticado pelo terceiro (o ouvinte). Quando fazemos alguma pessoa rir, contando-lhe um chiste, estamos de fato o utilizando para suscitar nosso próprio riso, através do qual reconheceremos que se trata com efeito de um chiste. *Os “trajetos tortuosos” para a elaboração do chiste consistem em um estágio inicial, o de jogo com as palavras e pensamentos, que prescinde de uma pessoa como objeto.* (ALMEIDA e MAFRA, 2007).

Esta tendência para o humor em Bianco e sua comunidade de convivência é uma importante chave para a imersão em seu universo e compreensão da contextualização de suas performances. Ainda que ele esteja contando uma história de forma muito séria, impregnando-lhe da maior credibilidade possível, em algum momento o chiste, a brincadeira, vai aparecer. Se estiver presente alguém que compartilhe desta sua linguagem, tanto melhor; invariavelmente ele vai olhar para essa pessoa, esperando dela o riso ou o olhar de cumplicidade. No relato que abre este capítulo (Os três medos de Sebastião Bianco), tivemos diversos desses momentos. Um exemplo é quando ele está contando sobre os jogos de baralho que ele ainda lembra:

O mais certo que se pegar um baralho ainda jogo é Trinta e um. Jogava Trinta e um dentro do baralho. Trinta e um ou se não o Nove, que a gente bate com o nove, o dez não ganha. Aí o cabra dizia: “Mas que diabo tem o nove que o dez não ganha?”

Assim que ele diz esta última frase, que caracteriza o chiste, ele olha para Detinha, sua filha, e no final os dois dão gargalhadas ou, como analisaria Freud, ao ter a garantia de que ela iria rir, ele também cai na gargalhada. Outro momento já esperado na narração do clássico “encontro com Lampião” é quando Lampião se dirige a ele, seu pai e os outros dois que compunham a *Bandinha*, todos crianças, menos o pai, e pergunta se eles sabem tocar o seu toque (de Lampião). Todas as vezes Bianco relata o medo com frases como “nessa hora, não sei o que aconteceu que a língua engrossou dentro da boca, parecia que tinha um bolo dentro da boca, que ninguém conseguia

falar nada”, às vezes acrescenta: “*só sei que da cintura pra baixo ficou tudo molhado!*”

É interessante a opção do antropólogo Richard Baumann pelo termo *contextualização*, ao invés de usar *contexto*. Ele alega que *definições positivistas constroem o ‘contexto’ como um conjunto de condições externas ao discurso e que existem a priori e independentemente da performance*. Enquanto que:

Contextualização envolve um processo ativo de negociação no qual participantes examinam reflexivamente o discurso em sua emergência, inserindo avaliações sobre sua estrutura e significado na própria fala. Atores [*performers*] estendem tais avaliações de modo a incluir previsões sobre como a competência comunicativa, histórias pessoais e identidades sociais de seus interlocutores darão forma à recepção do que é dito. (BAUMANN, 2006, p. 201)

E ainda:

Outros estudos têm também sugerido que a performatividade não está localizada somente em traços formais específicos, mas em unidades formal-funcionais mais amplas ... os enquadres das brincadeiras não somente alteram a força performativa das enunciações, mas oferecem situações onde a fala e a sociedade podem ser questionadas e transformadas. (Ibidem, p. 193)

Analisando a performance narrativa de Sebastião Biano e também a de Marilene Paschoal, que será abordada no capítulo seguinte, ficam muito claros os tópicos desta *contextualização*. Vamos abordá-los um a um:

- *Processo ativo de negociação no qual participantes examinam reflexivamente o discurso em sua emergência, inserindo avaliações sobre sua estrutura e significado na própria fala* – aqui Baumann inclui todos os participantes: espectadores e *performer* (narrador). Neste jogo imediato de exame reflexivo do discurso entram todas as questões já comentadas acima, tais como: acesso a uma memória coletiva, identificação, estranhamento e agora o que podemos chamar de unidade de linguagem ou, como veremos abaixo, modos de enunciação que, no caso de Biano, um deles seria o chiste. Na performance, que só acontece porque estão presentes duas ou mais pessoas, sendo uma delas o narrador, tudo está sendo lido e reelaborado no breve tempo do evento. Ainda que o narrador já domine a história que conta, todos os “ensaios” que ele fez dela foi em presença de um ouvinte e os artifícios que ele utiliza só partem dessa reiterabilidade.

- *Atores [*performers*] estendem tais avaliações de modo a incluir previsões sobre como a competência comunicativa, histórias pessoais e identidades sociais de seus*

interlocutores darão forma à recepção do que é dito – Essas previsões são feitas antes do início da performance. O narrador sabe para quem vai contar, sabe “onde vai pisar”: se está num meio em que se tem muito a compartilhar, se está num meio de pessoas distantes mas interessadas, se está entre admiradores, colegas de trabalho etc.. Porém, a avaliação se estende para o próprio momento da performance narrativa, como aconteceu no caso da entrevista de Bianco no projeto “Retratos”, em que ele percebia claramente a pressa do entrevistador, mas não jogava fora a oportunidade de trocar com um público, que se mostrava atento e receptivo.

- *Os enquadres das brincadeiras não somente alteram a força performativa das enunciações, mas oferecem situações onde a fala e a sociedade podem ser questionadas e transformadas* – O texto em que este trecho se insere faz uma análise das diversas formas de enunciação de falas e como cada uma interage com determinadas sociedades. A enunciação a que se refere Baumann, nesse caso, é a brincadeira³⁴, o que significa que este será o código da fala em questão: por meio da brincadeira se anuncia que algo será dito. A brincadeira, sempre rodeando as relações de Bianco, sempre inserida em suas histórias, não chega a caracterizar seu tipo de narração, mas potencializa os sujeitos que compartilham desta trama, traz em si a marca da transgressão: *o humor é uma das formas criativas de reação ao discurso discriminatório, é um modo de não incorporar a crueldade e não se prender em uma mortificação pacífica* (ROSA, 2009, p. 10).

2.7 A relação com a música

A música está presente na vida de Sebastião Bianco desde os cinco anos de idade, quando pela primeira vez ele e o irmão tiraram som do talo de uma folha de abóbora. A brincadeira passou a ser constante; eles faziam furos no talo da folha da abóbora e ficavam brincando de tirar som. O pai, Manoel Bianco e seu irmão (tio de Sebastião Bianco) já eram “tocadores” (músicos): Manoel tocava zabumba, e tocavam juntos em uma “bandinha” e em conjuntos cabaçais³⁵ na comunidade de Olho D’água do Chicão, em Alagoas. O pai então ficou entusiasmado com o talento dos filhos e encomendou uma parelha de pífanos para os dois. Como o pai sabia tocar uma ou duas músicas no

³⁴ Bauman não especifica que tipo de brincadeira, nem sinaliza tratar de alguma tradição popular. Portanto, o termo é assumido em seu sentido mais literal.

³⁵ Banda Cabaçal ou Banda de Couro é um tipo de conjunto musical originário do interior cearense, notadamente da região caririense. Ela se compunha de quatro elementos tocando: zabumba, pífanos e uma caixa. Atualmente, o prato é comumente introduzido na formação.

pife, foi com ele mesmo que Biano aprendeu, e depois ouvindo e observando músicos das bandas cabaçais da região³⁶.

Quando perguntado sobre suas composições, Biano sempre afirma:

Minha música é inspirada num canto de pássaro, comparando uma coisa com a outra, na zuada de uma máquina, na carreira de um animal ... eu faço naquele compasso certo que o animal anda, ou correndo ... eu não sei o que é uma partitura! Meu pife não tem isso aí, no meu pife a letra vem certa, eu faço ele e ele vem com o tom certinho, pra qualquer instrumento de música.

O andamento da sua narração muitas vezes também segue o ritmo de uma carreira de um animal ou da zuada de uma máquina. Há momentos em que as frases têm a exatidão da cadência de um poema, como por exemplo logo no início da narração que abre o DVD anexo: “Cada uma formiguinha daquelas tem o estilo delas de trabalhar, uma trabalha de um jeito, outra trabalha de outro, tem umas que moram debaixo de chão, outras que moram em madeira, pé de pau ...”. São frases que vão se alternando num ritmo cadenciado bem popular, que lembram o côco ou o baião, e se desenharam na voz segundo alguma melodia com notas altas e baixas, inspiradas também pelo jogo de pergunta e resposta.

Quando Biano instaura a performance narrativa, o ritmo é um importante elemento. Se trata de um ritmo que atravessa o tempo da comunicação rotineira, que chega lento, pausado e muito afeito ao grave. Percebe-se que depois de instaurada a performance, ele também faz uso do tom cotidiano, trabalhando com nuances precisas. Esse jogo entre voz cadenciada, lenta X tom cotidiano, permeado pelo riso, que a todo momento evoca e constrói a memória, se relaciona diretamente com a *contextualização* citada acima. Ele não arrisca perder o interlocutor às custas de um ritmo constantemente “poético”, lento e imponente, essa não seria uma atitude de parceria com o ouvinte. Ele sabe jogar com a identificação da comunidade ouvinte e sua sede por voz poética. Isso pressupõe grande escuta do narrador e domínio musical da fala.

No artigo intitulado *A memória coletiva entre os músicos*, de Maurice Halbwachs (2003), ele defende que, ainda que os meios naturais e humanos sirvam de ponto de partida para uma criação musical, a música transforma essas referências segundo suas leis. Ele aponta que longe de nos isolar na contemplação dos meios

³⁶ Sobre a trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru ver PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pífanos de Caruaru. Uma análise musical*. Dissertação de mestrado. UNICAMP, 2002.

externos ou estados internos, a música nos faz sair do nosso próprio interior e nos leva a uma sociedade musical fechada que trabalha com *dados precisos, que não comportam nenhuma flutuação e são aprendidos com a mais completa exatidão*.

O fato de Biano associar suas criações a observações que ele fez da natureza ou do mundo não quer dizer que ele sempre vá acessar essas imagens ou sons para tocar. O que ele vai acessar para tocar é a lembrança musical, a sequência de sons, o andamento, o tom, o ritmo, em harmonia com a percussão e com o segundo pífano. Ele fala a língua dos músicos, ainda que não leia partituras.

Mas a relação deste narrador com a música se insere num conjunto de relações, todas as que compõem a sua vida e que são regidas pela marca da experiência e da memória. São mais de oitenta músicas de sua autoria, e para cada uma, de acordo com o alcance de sua memória, que inevitavelmente sofre variações, ele traz uma lembrança, uma história, uma origem. Não podemos dizer que isso acontece ou não com a maioria dos compositores, mas no caso de Biano isso se dá de forma performativa: a narração da experiência relacionada à música, o tocar a música, os comentários, metáforas e outras lembranças que surgem no momento de compartilhá-las.

Esta relação do narrador com a memória pressupõe uma relação artesanal com as experiências de vida e a performance narrativa, por outro lado, passa a exigir do sujeito esta percepção aguçada, como um ciclo. E não seria exatamente disso que Benjamin tenta nos convencer em *O narrador*? Os narradores estão se escasseando no mundo porque o mundo, sobretudo depois da grande guerra, tornou-se um lugar inóspito para as experiências; logo o fato de não se compartilhar mais histórias não exige de nós a percepção de captá-las e transmiti-las, o que faz morrer todo o sentido de comunidade.

No cotidiano de Sebastião Biano, a faculdade de contar histórias, o desejo de compartilhar suas lembranças, ficam a maior parte do tempo adormecidos, porque na verdade não são muito requisitados. A única memória que lhe requisitam é a recente, a do que ele comeu, a que horas tomou o remédio, que dia está marcado o show, mas justamente essa já não lhe é tão segura. Porém, quando a música é o objeto, é por meio de suas composições que ele canaliza suas memórias e faz do ato de tocar talvez a experiência que o mantém vivo, porque por esta via ele ainda encontra reconhecimento, mesmo aos 95 anos de idade.

3. Marilene Machado Paschoal



Então ... pra gente começar nosso bate-papo aqui, Juliana, eu tenho que te contar que eu sou de Minas, né? Sou de Araxá, Minas Gerais, vim pra cá muito pequeninha, mocinha de tudo, tinha uns catorze anos. Portanto, eu vivi muito mais aqui em São Paulo, pela qual eu sou apaixonada, a cidade de São Paulo, mas não deixo de morrer de saudades da minha turma de Minas, das minhas raízes, do meu povo, que é uma delícia de lembrar. Então cada vez que eu vou lá, uma vez por ano mais ou menos, nesses quinhentos anos que eu moro aqui em São Paulo, a gente se reúne, vê os primos, as primas e relembra (*ressalta a palavra*) ... é um verdadeiro ... é uma delícia ... uma verdadeira memória mesmo, uma recordação bacana pra caramba.

Então, uma delas é a história da minha tia, tia Antônia, que não é nem Antônia, era Antonha (*expressão firme, anunciando a performance*), irmã de minha mãe; minha mãe chamava-se Joaquina. E ela tinha essa irmã, tinha uma outra que chamava Isabel, tinha um irmão que chamava Sebastião, o outro que chamava Jerônimo, que não era Jerônimo, era Jeromo (rss). Então, essa tia Antonha tava lá na fazenda, cheia de afazeres, cheia de filhos ... e chegava um folgado, um transeunte, um viajante, chegava um viajante assim, que dizia que era parente, então ele tinha um apelido, ti Chico, tio Chico, né? Ti Chico. E passava e se hospedava na fazenda dela na maior cara de pau, e ficava lá comendo, bebendo, dormindo. Porque não tinha ... é, a simplicidade era tanta, o medo de falar mal era tanto, que a pessoa acolhia aquele ... aquele viajante (*como se achasse uma palavra escondida no palheiro*), que se dizia parente. Então esse aí era extremamente folgado, mas extremamente folgado ... e ele era muito detalhista, e ele repetia tudo, ele perguntava tudo (*transitando entre imitar e contar*). E ele tinha uma voz fanhosa ... e isso tudo era a minha prima lá de Araxá contando, né? A Diná contando, uma prima minha maravilhosa que eu tinha, contando ... que ela conheceu esse personagem, eu não conheci. E ele chegava nela, ela ocupada, essas coisa de fazenda, é tudo comadre, compadre, então todo mundo lá era comadre, compadre. Então ele chegava nela: - Cumade Antonha, - Oi ti Chico, quê que o senhor quer?, - Uai, a senhora tá picando a couve é pro almoço ou é pra janta? - Uai, é claro que é pro almoço, né ti Chico? ... vou picar couve agora de manhã pra de noite? - Uai, mas a gente não sabe, às vezes é pra de noite, às vezes é pra de dia, hmmm! Então tá bão!” (*risos, imitando ele com a voz fanha*).

Aí ele saía, ia dar uma volta, dali a pouco ele voltava: - Mas hein, cumade Antonha, cê tá picando seu tomatim? (*risos*) Esse tomatim tb é pro almoço? (*risos*). Aí ela: - Meu Deus eu não acredito. - Eu tô incomodando a senhora, né, Cumade Antonha? Aí ele saía, daí a pouco ele voltava: - Cumade Antonha, cê viu meu cavalo por aí? (*risos*). Ela dizia (*risos*): - Eu não vi, não. Como é que eu vou saber do seu cavalo? - Não, porque se ele tivesse com a cara virada pra cima é porque ele ia subir a internada, porque ele ia pastar. E se ele tivesse com a cara virada pra baixo é que ele já tinha pastado, e então eu podia campear ele. Campear é ir laçar o cavalo, sabe? Lá em Minas é ir à procura, né? Então ela tinha que dar conta pra ele até do cavalo dele, se tava virado com a cabeça pra cima ou pra baixo. Então ela falava: - Não vi não, ti Chico. - Hummm, então tá bom, mas hein, Cumade Antonha! (*repetição da expressão “então tá bão!” provoca e antecipa o riso. Ela imita a Diná contando a história*). - Mas Diná,

³⁷ Performance narrativa de Marilene, em sua casa. Estávamos presentes, eu, Joana, minha filha, de 14 anos e Carolina, 36 anos, filha de tia Mary.

o quê que tem a ver o cavalo estar com a cabeça virada pra cima ou pra baixo? E a Diná falava assim, bem detalhista também: *(imitando Diná, com os olhos arregalados e o sotaque mineiro)*. - Tem explicação, Mary, tem explicação. Se o cavalo tivesse com a cabeça virada pra cima é que ele ainda ia pastar, se ele estivesse com a cabeça virada pra baixo na hibernada, é que ele já tinha pastado!

E a outra história é que a gente estava na casa da minha prima, reunida, aquele mundo vêi de prima, e uma, a dona da casa, era enfermeira. Todas as primas reunidas, todas, coisa mais gostosa do mundo, cada uma contando um caso. E essa uma era enfermeira *(Carolina já vai rindo)*. Então todas as primas chegavam e iam pedindo pra ela tirar a pressão: - Tira minha pressão!! *(imita com expressão caricata)* E a outra: - Agora é minha vez, Jaíra, tira a minha pressão *(no mesmo tom, e depois muitos risos diante da lembrança)*. Pra você ter uma ideia, Juliana, de todas as primas que estavam lá eu era a mais nova ... E eu, quietinha, não pedi pra ninguém tirar minha pressão. Até que a Jaíra veio com a maquininha da pressão *(faz o som da bombinha)* no braço *(ela ri lembrando da cena)*. Quando chegou minha vez: *(imitando, com os olhos arregalados)* - Ué, Marilene, eu vou te dar um pó! E eu: - Quê isso? Que pó é esse que ocê vai me dar? É uma gíria lá de Araxá, é uma bronca ... por que? Porque minha pressão era a única que tava alta; das primas que estavam lá, eu era a única com a pressão alta. E eu não dava a mínima. *(volta a imitá-la)* - Eu vou te dar um pó! - Que pó, que pó é esse? *(gargalhada)*.

Juliana: - É uma bronca?

É uma bronca! ... Pra eu cuidar da minha pressão ... então as gírias de Minas, sabe, as coisas engraçadas *(em tom saudosista)* ...

Juliana: - Pó se cuidar? (risos)

É, pó se cuidar! *(Carolina – só pode ser!)* Que nem aquele: “Pó pô pó?”, lembra: - Pó pô pó? Pó pô! Os caipiras, né? Um chega para o outro e fala: - Pó pô pó? - Pó pô!.

Então ... Que mais que você quer que eu conte? Tem muitas histórias, nossa senhora!

Carolina: - Tem da ... da ... da Lilia, mãe! Da Lilia!

Lilia, Lilia é uma hipocondríaca, e a gente chegava e falava assim: Lilia! *(Carolina fala alguma coisa e Mary pede a atenção dela: - viu, filhinha?!)* Aí ela falava assim ... A gente perguntava: - Lilia, cê tá boa?” Aí ela falava assim: *(fazendo voz bem fininha)* – Miiiiiina, mas eu não tô boa de jeito nenhum, eu tô com uma dor aqui *(movimento com as mãos, demonstrando o caminho da dor)*, ela faz assim, ela faz assim, ela vai descendo.

Ela fazia toda a curva da dor *(risos)*: - Vai subindo aqui, passa do lado de cá do rosto, e faz assiiiiim *(fazendo um redemoinho com os dedos na cabeça. Risos de todos)*. A gente via a dor dela toda percorrer o caminho, sabe? *(risos)*.

A outra, você conversava com ela ... um dia ela veio nos visitar em São Paulo. Ela conversando na cozinha com a outra irmã minha, e eu lá na sala escutava tudo que ela tava falando, e ela falava assim: – Mas hein, fulano?! *(imita com voz alta e tom irritante)* Aí ela conversou, conversou, conversou, de repente ela falou assim: - Mas hein, Mary, eu não conversei cocê *(risos)*, nós precisamos conversar. E eu pensei: - Meu Deus, mas eu já escutei tudo que ela já falou lá na cozinha, eu não preciso mais conversar com ela *(risos)*.

Aí uma vez ela estava doente, ela veio (para São Paulo) e foi ficar hospedada lá na casa da minha irmã. Ela tava com depressão. *Juliana*: - Qual que é essa? – A Elza, ela tava com depressão e a gente foi todo mundo visitá-la, os primos aqui de São Paulo, e ela tem dois olhos assim grandes, fundos, sabe? Ela tava com o olho arregalado assim, no auge da depressão, tadinha! Não tinha expressão nenhuma no rosto, estava assim totalmente alienada (*Carolina ri*). Aí a gente chega e fala assim:

- Oi Elza, tá boa?

- Mais ou menos (*imita com os olhos arregalados, olhando para o lado*)

Aí chega outra e pergunta: - Oi Elza, como é que você tá? - Tô aqui muito ruim (*imitando com os olhos passando de um lado para o outro, arregalados*).

Aí chega a Maria Helena, minha irmã, que era muito amiga dela na juventude, lá em Minas, e ela se sentiu mais assim ... à vontade. E a minha irmã, muito engraçada ... quando ela resolve rir, ela faz assim: “uuuu uuuu uuuu” (*imitando com a boca apertada. Risos*). Aí chega a Maria Helena e fala assim: - Oi Elza, cê tá boa? Aí a Elza vira e fala assim (*risos, como quem lembra da cena*): - Tô nada, Maria Helena. Como elas tinham sido amigas de infância, ela se sentiu mais a vontade pra falar, né? – Tô nada, tô nada, tô aqui com os ói seco (*imita com os olhos semicerrados*), não dou conta de rir nem de chorar!

Aí, em vez da Maria Helena ficar com dó dela, a Maria Helena começou assim: “uuuu uuuu uuuu”. Aí, a visita que era de consolo, visita de doença, virou risada. Então todos os primos morrendo de rir, e ela continuou, Juliana, com os ói seco (*imitando*), não riu nem chorou, tadinha! (*gargalhada. Eu relembro*: - Não dou conta de rir nem de chorar! *E Mary repete, imitando de novo*) Não dou conta de rir nem de chorar!

Aí, essa mesma, a Elza, uma vez morreu um primo nosso lá de Araxá, e eu coincidentemente fiquei sabendo antes dela. Ele morreu de infarto fulminante. Aí eu liguei pra ela, e eu estava sabendo antes dela. Essa é que era a coisa louca; ela era de lá, da mesma cidade que ele, mas eu fiquei sabendo antes dela, e a gente não acreditava porque ele era um cara saudável, bacana. Aí eu liguei pra ela e falei: - Elza, como é que cê tá? Tá tudo bem? Ela falou assim: - Tá tudo maravilhoso!! (*imitando, com os olhos arregalados*). Falei: - Ué, porque que tá tudo maravilhoso? - Ah, ganhei um som gradiente do Gil (*risos. Carolina ri muito da imitação e demora a se controlar*)

Aí contou mil coisas boas ... que o marido tinha feito isso, assim, assim, assado pra ela, até que uma hora eu tive uma brecha e falei assim pra ela: - Mas hein! (*Carolina está se controlando, Mary pede a atenção dela, dizendo: Escuta!*)

E como era muito difícil eu ligar pra ela, aí ela falou assim pra mim: - Mas hein, menina, por quê que você tá me ligando? (*imitando. Risos*) Aí eu disse assim: - Então Elza, eu fiquei sabendo que o Osvaldo morreu! (*imita ela mesma, muito séria*) Será verdade?

Aí ela disse assim: - Uai, não, menina! Eu tive com ele onti!! (*risos de todos*) Falei: - Uai, cê teve com ele ontem, mas ele podia ter morrido hoje, não? (*risos*)

E ela disse: - É meeeesmo!!! E foi averiguar e ele tinha morrido mesmo. Aí ela me liga de volta, morrendo de tristeza porque o Osvaldo tinha realmente morrido. Mas como, ela tinha estado com ele ontem! (*risos*)

A outra é uma prima ... aliás, eu tenho uma amiga que fala que eu devia escrever um livro: “Eu e minhas primas”!! (*risos*) Porque ... tem coisa assim, do arco da velha. Aí essa aí era uma ... ah, ela até morreu, tadinha! Ela tinha dois filhos lindos, lindos, e ela não era tão bonita sabe, nem ela nem o marido, e eles tiveram um casal de filhos lindos. A Fernanda era tudo de bom na vida! Aí ela vira pra menina assim ... quando a

menina começou a namorar ela falou assim pra menina: (*riso gostoso*) - Ô filhinha, a mamãe quer te falar um negócio. Mas assim ... ela era muito vergonhosa, sabe? - A mamãe quer te falar um negócio, mas ... você tá indo namorar (*imita*), primeiro namorado, você tá indo pra uma chácara com esses amigos, mamãe quer te falar um trem (*pausa*). É o seguinte minha filha, você é bonita demais (*Carolina comenta*: - É mesmo. *Tia Mary confirma*: - E é mesmo). Cê é bonita demais, se seu namorado quiser mexer nas suas coisinhas, ocê não deixa não! (*gargalhada de todos*. *Joana, minha filha, está mexendo no celular, e eu falo para ela*: - Viu, Joana, escutou essa! *Carolina confirma o que eu falei*: - Viu Jô, não deixa mexerem nas suas coisinhas não, viu? Muito novinha!).

Era isso, tem mais coisa ... conta alguma coisa ... vou contar uma coisa picante: uma outra, ela ficou solteirona; aí escolheu, escolheu, escolheu, aí ela casou com um albino. Ele é albino, só que ele é quinze anos mais novo que ela, ele é atleta ... além de ser albino, ele não tem nada de defeito, ele é maravilhoso, ele é uma pessoa fantástica, única coisa é que ele é albino, tem os olhinhos pequeninhos, o cabelinho branco ... (- Não enxerga direito, *completa Carolina*). E ela namorou demais, namorou muito homem bonito lá em Araxá; ela era muito bonita (*Carol confirma*). Aí ela casou com esse albino, e foi uma delícia. A gente ficou encantada, saber que a Jaíra tinha saído do caritó, né? (*risos*) E que tinha se casado com o Daniel. Então nós fomos visitá-los, essa Jaíra, que era enfermeira. Aí nós fomos na reunião na casa dela, e aí eu falei assim ... depois, se você quiser, você corta, viu?

- E aí, Jaíra, como é que você tá? Casada com o Daniel, que coisa boa!

- Minina (*imitando*) – ela falou – Olha, o trem tá feio, porque eu tô assim, eu já entrei na menopausa, e eu tô fria ... E ele quer o trem toda hora!! (*gargalhada de todos*)

E ele lá na cozinha, assando pão de queijo, fornadas de pão de queijo, maior pão de queijeiro da paróquia, sabe? Um espetáculo o pão de queijo dele! E ele chegando assim com uma forma de pão de queijo, pra servir pão de queijo quentinho pra nós com café! Ele escuta e se sentiu o próprio super-homem. Aí ele escutou ela falando, “Ele quer o trem toda hora!!” (*imitando novamente*), e aí ele fala assim pra ela:

- E hoje vai ter!! (*gargalhada de todas*. *Ela repete novamente*: - Tô fria ... E ele quer o trem toda hora! *Risos*)

E aí tem mais. Deixa eu pensar aqui!

Juliana - E aquela tia baixinha, ela era meio anã, né?

Meio não, anã e meia (*risos*).

Juliana - Tia Dorica, né?

Não, essa era a tia Caridade! Ela benzia, né? Ah, eu tenho uma história de benzeção com ela, muito engraçada. A tia Caridade era irmã do meu pai, seu avô, né? Meu pai media um metro e noventa e muitos e ela media um metro e ... dez, no máximo! Um metro e vinte. Então era muito engraçado: ele era extremamente alto e ela extremamente anã, né? (*Juliana* - E eles moraram juntos?) Moraram juntos, é! Aí ela ... ela adora meu pai, acho que por causa da altura. Aí ela benzia as pessoas (*Carolina* – Ah, eu adorava ela!). Ela benzia todo mundo, ela rezava ... e era engraçado que quando ela rezava ela fazia assim: - Ave Maria, cheia de graça, senjffsfxcxcvxcx ... (*abaixando o tom de voz até desaparecer a voz, imita ela caindo no sono*. Volta a “rezar”, mas entre uma coisa e outra dá uma pausa grande. *Risos*). E toda vez ... Aí tem uma coisa que a gente fala toda vez que a gente vai pra praia ... Que ela dizia assim: Nós vamos lá no maro! (*gargalhadas*. *Carol ri muito*). Ela dizia assim quando ela benzia: - Que todos

os males que tiver na sua vida, minha filha, que vá embora com o maro! (*risos*). Aí, quando a gente vai à praia a gente fala: “Vamo lá no maro!”, e é isso!

Eu – que nem os cearenses que já trabalharam comigo em restaurante, eles falavam água: - Dá um copo d'água! ... Sai pilzza de ... Água, pilzza! (*risos*) E teve uma vez numa festa em Araxá ... Eles faziam aniversário juntos, né?

Não, não era junto não; era perto, né? Tem um filme de uma festa, os dois dançando juntos, ela grudada na metade da cintura dele, muito engraçadinho!

Juliana – aí teve um parabéns pra eles, né? Aí no final a senhora fez assim: - Baixinha, baixinha!!

Você lembra disso? Aí ela fez assim: - Gurdinha, gurdinha, gurdinha!! Ela ficou ofendida eu chamando ela de baixinha!

Juliana – É, eu não esqueço! (*risos. Depois pausa*) E a senhora lembra do vovô João lá com as catiras dele?

Com as catiras, não, aí eu já não lembro, que eu era muito pequena. Vim pra cá muito nova, né? (*tentando lembrar*) Como eu sou a caçula dos oito irmãos, né? Você sabe, eu sou a caçula; então eu sou mais nova (*risos com a autossátira*). Mas eu tenho uma história do seu avô, de quando ele viajou a primeira vez de avião, que ele veio lá de Goiânia (*pausa*) ... Gozadíssima ... Aí ele virou pro Pedro e disse assim:

- Ué, eu achei que nós ia ficar tudo assim ó (*gesto com as mão e o corpo inclinados para cima. Carol ri muito*). Aí, o Pedro levou ele para conhecer a cabine do comandante; ele era amigo, trabalhava na aviação, né? Aí ele foi, se interessou ... Nisso ele vai passando assim, tem um cara com a perna quebrada, engessada, né? Aí ele para e fala assim: - E ocê vai assim mes? Não tem jeito de descer, né? (*imita o vô João. Gargalhadas*).

Aí chegou, né? chegou aqui e naquela época os aviões serviam comida, tudo bonitinho; aí ele almoçou e o Pedro não fez questão e deu a parte dele pro papai, né? Então ele comeu duas refeições, a dele e a do meu cunhado, do genro. Aí sua mãe ligou lá de Goiânia, toda emocionada. Assim que nós chegamos lá na Fanda (*tia já falecida*): - Seu João, como é que foi? Como é que foi, Seu João? O senhor almoçou?

- É, uma cumбуquinha que não dava nem pra três garfada! (*imitando. Risos*) Não deu pra matar minha fome de jeito nenhum! Aí o Pedro falou assim: - Mas Seu João, o senhor comeu até a minha parte! Ele vira e fala assim: - Uai, aquele era da janta, o outro do armoço! (*risos*).

Carolina – E da Diná, mãe? Conta da Diná?

Ah, da Diná não lembro mais não! Tá bom, né? (*risos*).

3.1 Dos motivos para olhar para a performance dela

Marilene Paschoal, tia Mary, ou apenas Mary³⁸, como é conhecida em meio às clientes de seu salão, é minha tia paterna, irmã mais nova do meu pai. Até os meus 18 anos moramos em cidades separadas, eu em Goiânia e ela em São Paulo. Nesse período

³⁸ O tratamento pode variar ao longo do texto, por ter situações descritas em que me coloco mais como sobrinha que como pesquisadora. Quando a chamo de tia Mary, a pronúncia é com a tônica no y (Marí).

vínhamos vez ou outra para São Paulo, quase sempre em ocasiões festivas da família e algumas vezes ficávamos em sua casa.

Sempre foi atribuída a ela a história de mulher batalhadora, sofrida, que perdeu o marido e o filho recém-nascido muito nova e que criava as outras três filhas sozinha. Mas o que a marcava não era isso; o que foi sempre sua marca e ainda hoje cria um campo magnetizador à sua volta é o seu senso de humor, a sua presença espirituosa e divertida. Para mim, tenho registrada desde a infância a sensação de ansiedade por encontrá-la e poder partilhar de seus “causos”, suas piadas e participar das rodas que sempre se formaram à sua volta. Ela tem 65 anos, é cabeleireira e se aposentou no início deste ano, 2015, ao alugar a casa em que funcionava o seu salão, que durou mais de 40 anos: Mary Paschoal Cabeleireiras.

Quando pensei em escrever sobre a performance narrativa de Sebastião Bianco, porque nela se instaurava partilha e criação estética de uma forma que muito me interessava enquanto artista, sem se tratar de espetáculo ou show, e quando decidi transformar isso em uma pesquisa acadêmica, logo me perguntei: em que outra situação tenho essa mesma sensação? E a resposta foi imediata: com a tia Mary.

Trata-se de uma situação ao mesmo tempo privilegiada e perigosa escrever sobre ela. Privilegiada porque é uma pessoa com a qual convivo desde muito pequena e tenho assim um referencial vasto, tanto de ocasiões e momentos diversos, como de diferentes traços de uma mesma personalidade. Perigosa porque falar sobre suas performances significa me mover num campo de inevitável afetividade.

São três os pontos principais para entender o motivo de eu ter escolhido tia Mary como objeto de estudo sobre performance narrativa, que serão melhor analisados na sequência. Em suma:

O primeiro ponto é que, assim como Hélio Oiticica e uma legião de artistas e pesquisadores, interessa-me entender os processos que fazem emergir a arte da vida ordinária. Oiticica classificava-os como uma espécie de *antiarte* – a *pura disponibilidade criadora, o lazer, o prazer, o mito de viver, uma desestetização que indicia um além-participação*³⁹, que aqui será chamada de *arte-vida*.

O segundo é entender como se articula uma relação familiar, tendo uma figura chave como tia Mary. A maneira como ela se coloca é por meio da performance, e

³⁹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* (AGL). Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 114. *Apud* FAVARETTO, 2011.

assim acaba cumprindo uma função de conectar as pessoas e as energias. Este papel que ela cumpre se identifica com o *griot* de família, o *griot* embaixador, o *griot* genealogista⁴⁰? Pelas narrativas transcritas acima, podemos desconfiar desta analogia. Interessa-me traçar este paralelo, identificar os pontos em comum com a figura do *griot* de família, o que me leva à *palavra africana* que, segundo o professor Fábio Pacheco Leite⁴¹, é o elemento que sustenta o conceito de *África-sujeito*, que se opõe à visão de *África-objeto*.

Um terceiro ponto é analisar o aspecto da comicidade que se configura como uma linguagem da sua performance - a própria forma que ela dá à transmissão das suas experiências. Há uma acuidade em seu olhar quando está em diálogo com um outro, uma acuidade que conduz à observação dos detalhes - tanto da personalidade do outro como da situação como um todo. Esta acuidade do olhar se torna um importante instrumento para a linguagem cômica de sua performance.

3.2 Arte-vida

Sobre o primeiro ponto, que posso chamar de arte-vida, não foram os meus olhos que saíram a procura de situações performáticas ou artísticas em meio a eventos cotidianos, mas foi casualmente vivenciando esses eventos que arte-vida saltaram aos meus olhos. Tanto no caso de Sebastião Bianco, como de Marilene Paschoal, foi em meio ao calor de se passar por “uma experiência” na presença de suas performances, que consegui me distanciar e enxergar nisso o próprio sentido da arte, o qual como artista, persigo. Celso Favaretto descreve da seguinte maneira o que chamo de arte-vida:

A arte e os comportamentos nos fios do vivencial substituem a aderência, na tradição, à experiência das obras de arte, porque no limite das experimentações chegou-se à “arte sem obra”, em que o essencial não está na preparação de uma obra mas na vivência da experiência do artista deste ato, o ato criador. (FAVARETTO, 2011, p. 107)

Tia Mary não é uma atriz, não é uma cantora, não é uma contadora de histórias profissional, não é uma *performer*, não é uma artista profissional, enfim, embora pudesse ser. Porém, nas situações de performance em que ela se insere instaura-se um

⁴⁰ Na sequência, essas categorias serão melhor descritas.

⁴¹ Pesquisador do Centro de Estudos Africanos, da USP, autor do livro *A questão ancestral*, Fábio Leite estudou a cultura de diversas sociedades africanas, tendo passado quatro anos ininterruptos em países como Costa do Marfim, Togo, Benin, Ghana e Nigéria.

comportamento criativo geral entre os presentes, há uma evocação do imitar, do provocar o riso, do lembrar e do fazer música. Antes que prossigamos com essa avaliação, gostaria de relatar aqui um desses momentos em família, na presença de Marilene Paschoal⁴².

Um almoço marcado na casa de tia Maria José, irmã também de tia Mary: no início um clima de reencontro de pessoas queridas, mas que, vivendo em São Paulo, pouco se encontram e com as quais, por esse motivo, já não tenho tanta intimidade; o que mais temos é um sentimento de familiaridade mesmo. A maioria sabe da minha pesquisa, que inclui a performatividade de tia Mary. O almoço está quase pronto. Sento-me à mesa da cozinha com Joana, minha filha, Maria Helena, minha outra tia, minhas primas Camila e Mariana, que são filhas de tia Mary, e a própria, enquanto tia Maria José passa para lá e para cá, nos preparativos finais do almoço. Não sei exatamente por que motivo tia Mary começa a contar uma história sobre o primeiro namorado de Mariana. Elas sabem que estou procurando histórias e isso estimula Marilene; percebo que ela se sente motivada ao se lembrar de coisas da família. Depois caímos em histórias sobre meu avô João, seu pai, bisavô de Joana, que está à mesa. Ela relembra sua personalidade, fala de situações muito engraçadas, por conta de seu jeito rústico, que transitava entre o bom humor e a rabugice. É um momento em que as outras tias completam as informações, contradizem por vezes, explicam e participam da construção da narrativa. Por outro lado, as histórias que surgem nos fazem lembrar de outras, por vezes pessoais ou de outro grupo familiar, e trazemos algumas para a roda. A situação então se configura como uma roda familiar de mergulho na memória, uma pessoa querendo lembrar um fato, uma história que ficou famosa no grupo, as outras relembRANDO detalhes, tirando dúvidas e trazendo outras. Há uma ênfase naqueles que já morreram, o pai e a irmã mais velha, e tudo acontece num ambiente nada romântico ou ritualístico. Há um caos em volta, pessoas passando, conversas paralelas. Para elucidar, segue abaixo a história lembrada por Marilene:

A Fanda era a filha preferida dele. (*Mariana* – Ah, era mãe? *Mary* – Era! *Mariana* – Não sabia, e a Maria José? – Mais ou menos!) Aí ele chegou à casa de Fanda na Lapa e ela começou a tomar conta dele, o que foi muito difícil pra ela, pois ficava muito cansada. E nós resolvemos ajudar. Fizemos uma reunião (*risos*) e resolvemos ir lá cada um, pelo menos pra ajudar Fanda a dormir, né? Aí na primeira noite fui eu ... primeiro, não sei se cê lembra, ele media um metro e noventa e muitos. Aí, na primeira noite em que dormi com ele eu falei: - Fanda, pode deixar, tem uma cama ao lado, eu durmo, na

⁴² No relato que se seguirá, Marilene Paschoal será chamada apenas de tia Mary.

hora que ele levantar pra ir ao banheiro eu ajudo. *(ela chama Joana, pegando no braço dela e olhando bem para o rosto dela, pra ela prestar atenção no que ia contar agora)*. Aí, seu biso levantou falando: - Maryyyy!! Vem cá!!! Me leva até o banheiro. *(Mariana comenta: - Ou seja, vou trapaíá essa mulher agora)* Aí eu levantei ... pai, perai papai ... eu levantei, segurei assim nele, e o pé dele, de tanto ele ficar deitado, ficou assim muito liso *(risos)*. Na hora que eu botei ele no chão, que ele levantou assim, foi só assim: zuuuuummmm *(gesto de escorregar com as mãos. Joana fala “Nossa!!”, todos que estão ouvindo comentam “Caiu!!”, ou palavra parecida)*. Caiu sentado! *(suspiros de Mariana)*. E pra levantar aquele homem de um metro e noventa? Aí *(ela pausa pra dar risada, tirando os óculos e levando a mão aos olhos)*, aí ele gritava assim pra minha irmã: - Fanda!! Vem aqui me socorrer que essa porcaria aqui não sabe de nada! *(risos gerais)* Ela é uma porcaria!! Quê que esse trem tá fazendo aqui? *(Ela dá muita risada! Segurando no braço de Joana, eu o imito falando com voz grossa: “Porcaria!!”)* Papai, calma, papai, eu vou te ajudar. Aí, nisso a Fanda se levantou, sabe, e me ajudou a levantar ele, colocá-lo no banheiro, mas foi assim ... a minha irmã chegou pra mim e falou: - Pode esquecer! Não precisar vir mais não!” *(Imitando a voz dela. Risos)*, você me dá mais trabalho do que se não tivesse vindo. *(Pergunto sobre os lencinhos)* ... Os lencinhos, ele saiu de Goiânia, 40°, de camisa de manga curta ... e veio ... e era o frio de São Paulo mesmo, né Marzé? Não tinha ar condicionado naquela época no ônibus *(Marzé responde: - Não, imagina! Ele estava no ônibus, e veio trocando o lencinho de braço)* Mas não tinha ar condicionado, Marzé! *(Marzé – Tinha! Oxa!!)*. Tinha? ... Aí ele veio a viagem inteira: tirava o lencinho dele, o lenço de nariz, botava assim num braço, esquentava, passava um tempo, pegava o lenço e botava no outro braço pra esquentar o outro braço ... ele era muito engraçado, era muito engraçado. E as histórias do leite, cê sabe, não? *(Eu pergunto: - Do leite??)* Do leite ... a sua mãe saía, a Zoraide saía e falava: - Seu João!!! – Principalmente você, né? Que ele cuidou muito de você. *(Ela cutuca Joana)* Seu João!! Tem mamadeira aí pronta pra o senhor dar pra Juliana! Aí ele provava a mamadeira assim *(risada)*, sabe? *(imita ele)* - Hummmm, que trem sem doce! *(Ela fala imitando ele. Joana ri muito)* E toca açúcar na mamadeira, a mamadeira ficava um melado. A sua mãe, bebezinha *(falando pra Joana, minha filha)* ... mnha, mnha, mnha, mnha *(gesto de mamar com a boca. Eu comento: - Aquele fundo de açúcar assim na mamadeira. (Ela termina o gesto e ri muito, olhando pra Joana, que também ri. Marzé comenta: - Igual à tia Mary faz com Pedro, sabe?)* Fazia, não faço mais! ... Não, o Pedro eu induzi ele ao sal, ele era bebêzinho, ficava comigo, a Mariana morava comigo. Meu neto ... ele ficava comigo, ele sempre foi muito ruim pra comer, sempre foi muito ruim, viu, Jô? Aí eu fazia o almoço, botava ele na cozinha pra ele ir sentindo o cheiro ... eu sou uma gordinha que não gosta muito de doce, eu gosto de coisa salgada. Então sempre para induzi-lo ao sal *(risada curta)*, eu pegava uma dedadinha no sal, assim ó, e botava na linguinha dele assim. Ele era bebê de tudo *(ela imita a boquinha dele. Mariana comenta: - Com seis meses! Risos. Camila: - E adivinha quem foi a primeira pessoa que deu chocolate pra ele? Aponta para ela mesma)* E ele gosta de coisa com o gosto bem acentuado, né Mariana? *(começam a conversar sobre o doce que está na mesa. Vinicius havia chegado na cozinha)*.

Joana se lembra de uma história e começa a me contar: - Mãe, você viu uma história ... Mãe, que a tia Mariinha jogou o Regis naquele laguinho quando ele era bebê? Cê num lembra? *(eu pergunto: Como é que é, colocou o Regi? ...)* Não, tava lá na fazenda, sabe aquele tanque branco lá na frente? – Aham - *(Joana não quer que eu a filme, eu falo que vou desligar, mas não desligo)* A tia Mariinha jogou o Regi, que ela tava com o Regi bebê no colo, e aí ela falou assim: - Ah, pode jogar? – a tia René

responde cínica: - Ah, pode, claro! – Aí ela foi lá e tchum, jogou o Regi no tanque! (*Eu questiono*: - mas não era naquela fazenda, Joana, era outra fazenda!) Joana - Ah!! Mas ela jogou. (*eu explico pra tia Mary, que estava conversando com o Vinícius, e agora se interessa pela história da Joana*: - A tia Mariinha jogou o Regi bebê na água, nossa! É, neném sabe nadar. *Tia Mary*: - Opa! *Tia Maria José está me perguntando sobre minha mãe, se ela está em Salvador*).

Em mim, durante todo o evento fica a dúvida latente entre partilhar as histórias que me lembro ou calar para dar espaço a outra narrativa. Quase sempre tenho a sensação de acertar na decisão: por vezes é o momento certo de entrar com um relato; por outras é o momento certo de me calar.

São fatos já lembrados diversas vezes em reuniões familiares. Poderíamos nos perguntar, assistindo às narrações, o que é de fato memória e o que é produto da performance de Marilene? O que é criação do coletivo que ali partilha daquela memória e o que realmente corresponde aos fatos e às pessoas descritas? Levando em consideração estudos acerca da memória já apontados no capítulo anterior, vale lembrar alguns pontos: memória é trabalho do presente, é construção coletiva de acordo com os interesses de um grupo, considerando, junto com Bosi e Halbwachs, que lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (BOSI, 1994, p. 55). Dessa forma, interessa-nos investigar o que leva esse grupo familiar a construir essas lembranças e como isso é feito. É nosso objetivo entender o papel da performance de Marilene entre os familiares, não só no sentido de estruturação familiar, mas também como fomento do exercício estético de um grupo.

O cerne do entendimento da performance narrativa de Marilene está no dialogismo. Veremos em todos os pontos abaixo que a questão da coletividade, do acontecer em grupo, está muito presente. Portanto, será essencial aqui apresentar algumas ideias da perspectiva dialógica para a construção da performance, a partir do pensamento de Mikhail Bakhtin⁴³.

A primeira delas seria que *a intersubjetividade é anterior à subjetividade, pois a relação entre os interlocutores não apenas funda a linguagem e dá sentido ao texto, como também constrói os próprios sujeitos produtores do texto*. (BAKHTIN apud

⁴³ Todas as referências sobre dialogismo em Bakhtin são do livro organizado por Beth Brait, após o Colóquio Internacional Dialogismo: 100 anos de Bakhtin, realizado em novembro de 1995 pelo Departamento de Linguística da FFLCH-USP. Assim, “Bakhtin, dialogismo e construção do sentido” (BRAIT, 2005) reúne artigos de especialistas brasileiros e franceses diretamente envolvidos com as questões debatidas no colóquio.

BARROS, 2005, p. 29). O dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos (BAKHTIN apud BRAIT, 2005, p. 95). Dessa forma, Bakhtin desafia a própria noção de indivíduo que vem se construindo historicamente desde antes do início da era moderna, afirmando que é na relação que os sujeitos se constroem, e mesmo o discurso autoral e inovador está impregnado do que acontece entre os interlocutores no próprio momento do discurso e também no momento de sua criação, pois

Os interlocutores avaliam-se e expressam esses valores por meios diversos de conteúdo ou de expressão, entre os quais o autor destaca a entonação, como expressão fônica da avaliação social: “O tom não é determinado pelo material do conteúdo do enunciado ou pela vivência do locutor, mas pela atitude do locutor para com a pessoa do interlocutor (a atitude para com sua posição social, para com sua importância etc.)” (BAKHTIN apud BARROS, 2005, p. 31)

O destaque que Bakhtin dá à entonação é assunto frequente nos textos escritos por diversos autores e reunidos no livro *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*, organizado por Beth Brait. Véronique Dahlet, por exemplo, aponta como a entonação, na visão deste filósofo russo, torna-se o ponto articulador e mediador entre os três atores clássicos do discurso: o locutor/autor, o ouvinte/leitor e o objeto do enunciado. Isso se relaciona inteiramente com a realização estética no momento da fala: a entonação é o desenho da voz e a forma de dispor as palavras, que também se estendem para uma complexidade expressiva do corpo. Este desenho traduz as relações no momento da fala (como, por exemplo, de que grupos sociais são os sujeitos enunciadore e os sujeitos receptore) e traduz uma memória, pois *tanto o autor quanto o leitor estão totalmente impregnados de entonações, desde a mais tenra infância, e a entonação depositada no texto constitui-se da sedimentação dessas diversas entonações* (BAKHTIN apud DAHLET, 2005, p. 251), o que podemos assim chamar de uma memória da forma.

Ademais, interessa-nos a ideia do reflexo/recepção do discurso no corpo de quem ouve/recebe. Para Bakhtin, a questão da entonação e do ritmo no discurso é justamente o que desperta os interlocutores, o que solicita, mobiliza e impulsiona o corpo de quem ouve, e num movimento de retorno, resposta e interferência também age sobre o corpo do enunciadore. A este movimento daríamos o nome de Pequena Dança, algo que a priori poderia ser visto apenas como um jogo de falas, ideias e músicas, mas que na prática das performances, sobretudo nas que aqui são analisadas, se revela de

fato como uma dança, com um complexo jogo de interações.

No caso de nossa pesquisa, tanto a entonação, ritmo, resposta do ouvinte, expressividade, todos esses elementos que Bakhtin atribui ao discurso, são atribuídos à performance dos narradores, se tratando assim de um *dialogismo da performance*. A diferença está no domínio desses elementos, na performatividade consciente dos narradores, que gera respostas do grupo também performadas, no caso de Marilene. É um conceito que se aproxima do conceito de fala total, *total speech act*, trazido por Richard Baumann, em que estruturas de participação, particularmente a natureza da alternância de papéis e a interação ator[performer]-audiência, podem ter implicações profundas na formação das relações sociais (BAUMANN, 2006).

As propriedades formais do discurso, unidades maiores de eventos de fala, enquadres, chaves [keys], estrutura de participação, e similares, não são simplesmente “condições fortuitas” ou “condições preparatórias”, que ativam enunciações performativas autocontidas.

A etnografia da comunicação, a análise de discurso e a pesquisa sobre performance têm contribuído para a mudança do foco da pesquisa, de frases e elementos isolados para, nos termos de Austin, o evento de fala total [total speech act]. (Ibidem, p. 194)

3.2.1 Micropercepções da *performer* e exercício estético do grupo

O exercício estético de um grupo, o momento em que diversos membros da família se colocam em situação criadora e expressiva, manifesta-se principalmente na roda musical. Nesse momento mais uma vez a performance de Marilene se configura como elemento centralizador. Não raro, nos encontros desta família, os primos e um tio começam a tocar violão, percussão e a cantar, com ativa participação de boa parte dos que estão à volta.

Nesse encontro na casa de tia Maria José, Leonardo, seu filho, senta-se ao lado de Marilene com o violão, na cozinha, e a chama para cantar uma música nova que ele havia aprendido. Eles cantam *Nuestro juramento* e, no final, tia Mary explica que lá em Araxá a Mônica, sua sobrinha que já tem 55 anos, quando criança chorava ao ouvir essa música. Recentemente o Léo telefonou para ela dizendo que tinha achado essa música e que era linda, e tia Mary lhe respondeu: “Eu sei ela inteira!” Como acontece invariavelmente, ela ri no final, um riso que comenta, que ilustra a situação narrada.

A roda musical se forma na sala da casa. Léo está ao violão, tia Mary de um lado dele, Camila, sua filha, do outro lado, e eles relembram músicas sertanejas que gostam,

depois passam aos sambas clássicos e a algumas músicas latinas. Com a chegada de um primo agregado da família, que toca viola, puxam diversos “sertanejos-raiz”, ou “modões”, como são conhecidas. Em todo esse momento da roda acontecem várias intermitências: tia Mary narra o encontro com a ex-mulher de um sobrinho que está presente e representa a cena, imitando o caminhar da moça e encenando, de fato, com muita comicidade; Léo faz a performance da japonesinha, reproduzindo um vídeo famoso na internet, sendo esse um dos momentos ápices de todo o encontro, pois provoca um riso coletivo e prolongado. Além disso, um álbum de fotografias antigas está rodando de mão em mão, e as pessoas comentam e relembram. Uma das tias, a Maria Helena, é quem faz a mediação com o álbum, mostrando para alguns fotos que lhes interessam, muitas vezes abordando quem está cantando ou até tocando.

Num determinado trecho eles cantam *Mas chegou carnaval ... e ela não desfilou ...*⁴⁴. Tia Mary gosta muito dessa música e demonstra isso no canto, pedindo que Fernando toque o pandeiro, interagindo com todos. Maria Helena continua mostrando fotos do álbum; tia Mary olha, comenta, mostra a foto para outra pessoa que está do outro lado da roda e volta para a música. Nessa música há grande sinergia, talvez pela empolgação de tia Mary em relação a ela. Estão todos muito empenhados e o resultado é de grande beleza. Camila e Leo acompanham a letra pelo *tablet*. Tia Mary tem a preocupação de integrar quem está ali: aponta para um que toca, chama Vinícius, que está do lado, para cantar o final da música, e olha nos olhos de quem está participando da cantoria. Aqui fica clara a sua função integradora, sendo este um traço fundamental de sua performance. A ela não interessa apenas cantar ou contar, mas ela exige a participação do outro, não se conformando com uma atitude tão somente contemplativa dos presentes.

Identificamos na performance de Marilene elementos que são muito caros ao trabalho do artista no teatro, dança ou performance: presença, entrega e comunicação. Gostaria de tomar como ponto de partida para esta análise, um texto de Renato Ferracini⁴⁵, que dialoga com o conceito já trabalhado no primeiro capítulo, o de percepção e experiência. Ferracini (2007), em seu texto *O corpo-subjétil e as micropercepções* tenta mapear o estado do artista no momento de contato com o seu sensível para uma criação ou atuação. O corpo-subjétil seria o corpo-em-arte. Nas palavras do autor, subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra

⁴⁴ *Retalhos de cetim*, de Benito de Paula.

⁴⁵ Renato Ferracini é, desde 1993, ator-pesquisador-colaborador integrante do LUME – UNICAMP.

inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não um ou outro, mas ocupa o espaço “entre” (FERRACINI, 2007). Sobre as micropercepções acessadas pelo performer, Ferracini observa:

Adentrar nessa zona de micropercepções é, portanto, adentrar em um espaço virtual. Um espaço de infinitos pequenos virtuais perceptivos, que desestabilizam as macropercepções, sejam elas temporais e/ou espaciais. É nesse território virtual das micropercepções singulares virtuais que o tempo e o espaço se recriam no corpo-subjétil do performer. (FERRACINI, 2007, p. 113)

É possível enxergar semelhanças e intersecções entre esta zona de micropercepções e o conceito de percepção abordado em nosso primeiro capítulo. Retomemos um trecho sobre este conceito: *a percepção que aqui nos serve, configura-se como a própria mediação, mas que se dá diretamente entre o sujeito e o objeto; ela pressupõe a suspensão de tudo o que é externo a este acontecimento e é justamente o que acontece no “entre”. Este seria o gérmen da experiência*⁴⁶. (p. 21) Ferracini, porém, aplica esses conceitos – micro e macropercepções, corpo-subjétil, entre outros – ao trabalho do artista, ao momento em que ele entra em uma zona de atenção, entrega e trabalho sensível-corporal, que seria o que ele chama de “Zona de turbulência”:

Percebe, sente, sofre, é afetado por micropercepções espaços-temporais e, ao mesmo tempo, efetua, atua, atinge, fere com microafetações que se rebatem no rizoma da Zona de turbulência ... É nessa Zona de turbulência que o corpo-subjétil do performer recria o tempo e o espaço clássico através e por sobre e por debaixo das micropercepções. (FERRACINI, 2007, p. 115 e 114)

Na performance de Marilene Paschoal, é perceptível o seu estado de conexão com essas micropercepções; é perceptível um trabalho de recriação do tempo e espaço vivenciado no aqui e agora. Na roda musical descrita acima e em outras rodas que presenciamos, quando falamos de sua função integradora estamos falando de uma convergência de todos os presentes, não exatamente para a sua figura, mas para o objeto da experiência em questão, que no caso era cantar, tocar e relembrar canções que fazem parte de um “acervo familiar”. Porém, sua presença e sua atitude são fundamentais para essa convergência, pois Marilene está singularmente impregnada de escuta e percepção

⁴⁶ É válido também retomar a citação de Merleau-Ponty, em sua Fenomenologia da percepção: *A percepção não deve nada àquilo que nós sabemos de outro modo sobre o mundo, sobre os estímulos tais como a física os descreve e sobre os órgãos dos sentidos tais como a biologia os descreve. Em primeiro lugar, ela não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria de causalidade, mas a cada momento como uma “re-criação” ou uma “re-constituição” do mundo.* (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 279).

do outro, do rizoma de afetações na roda e da ação-objeto – fazer a música. Pode ser que a roda aconteça sem sua presença, mas chamamos a atenção aqui para a qualidade desse encontro, quando Marilene atua performaticamente. Desde o momento da cozinha, de relembrar histórias do pai com a ajuda das irmãs e contá-las com mímese e comicidade, passando pela performance que relata o encontro casual com a ex-mulher do sobrinho, até o período mais longo da roda musical, é singular e muito perceptível o seu estado de corpo-em-arte.

Alguns são os sinais deste estado: a coluna ereta e projetada para frente, o olhar em busca constante de conexão com os presentes – desde a criança que parece se interessar pela música, até aqueles que estão com o foco no álbum de fotografia – e a ação de explorar pequenos acontecimentos passíveis de gerar o riso e capazes de despertar uma memória coletiva e, por conseguinte, causar identificação geral. São assim aspectos quase técnicos de uma “atuação” que acontece no contexto arte-vida e que se construíram por meio do que já chamamos, em outro trecho acima, de saber da experiência. No teatro, em que a linguagem é outra, o treinamento contínuo do ator é de fundamental importância para acessar de forma inteira e prontamente a *zona de turbulência*. Mas tanto no teatro, como na performance em coletivo relatada aqui, o encontro é a principal matéria. E como afirma o lendário encenador Jerzy Grotowski (2011, p. 45): *O encontro resulta de uma fascinação. Ele implica uma luta, e também algo tão semelhante em profundidade que existe uma identificação entre os que tomam parte no encontro.*

3.3 Interação e sociabilidade na composição da performance

A música que se faz na roda formada na sala de Maria José, as imitações e piadas dos sobrinhos/primos/filhos e a lembrança das histórias “do papai” na cozinha formam um grande enredo de um evento performático que se deu numa reunião de domingo em determinado núcleo familiar. Trata-se de uma família de classe média de São Paulo, em que os mais velhos, imigrantes de Minas Gerais, têm origem simples e baixa escolaridade, mas alcançaram posições econômico-sociais e culturais boas, de tal forma que a segunda geração, meus primos-irmãos (ou primos primeiros), teve maior acesso aos portais da ascensão social, ainda que a variedade de profissões seja grande.

Tia Mary faz parte dessa geração que veio para São Paulo, em 1964, “ano da revolução”, como ela mesma lembra. Ela veio aos 14 anos, na leva em que vieram o pai,

a mãe e duas irmãs também solteiras, Maria Helena e Maria José. Os irmãos, Ângelo e Sebastião, meu pai, já estavam em São Paulo há alguns anos, vindos logo depois de Ofanda, a irmã mais velha, que veio primeiro com o marido. As outras irmãs casadas, Hosana e Manoelina ficaram em Araxá, mas depois de um tempo vieram também com suas famílias. Assim que chegou aqui, Marilene começou a trabalhar num salão de cabeleireira, como ajudante.

Minha função era catar grampo no chão com um ímã, que a gente usava para não ter que ficar abaixando o tempo todo. Depois comecei a enrolar cabelo. Sempre fui muito curiosa e trabalhadeira, muito trabalhadeira, não tinha medo do trabalho.

Com 17 anos foi trabalhar em um salão, como cabeleireira: - *Achava que já dava conta do recado, e realmente dei.* Com 19 anos comprou o salão. As donas brigaram, ficou a sócia que ela gostava menos, achava a mais chata, e Mary decidiu sair. Mas, para sua surpresa, a dona lhe ofereceu a venda do salão e tia Mary aceitou, comprando-o em várias duplicatas. Tudo isso na Rua Padre Carvalho, número 18, em Pinheiros, onde ficou durante 35 anos até comprar a casa na Padre Carvalho, 117, que foi reformada e abrigou o salão até o final de 2014.

Obviamente esses encontros familiares sempre foram muito importantes enquanto afirmação dessas pessoas como membros de uma comunidade – uma comunidade não só afetivo-familiar, mas de luta pela continuidade da vida em outras terras. Insistimos aqui em analisar a performance que se dá no encontro familiar, porque enxergamos nisso uma potencialidade da atuação de Marilene, como provocadora de um movimento que acontece em rede e que tem como conexão entre as pessoas a experiência estética. Esse movimento acontece num âmbito extra-trabalho, não totalmente livre do que se pode chamar de obrigação, já que se trata de um encontro familiar e isso envolve certas convenções, mas se trata de um encontro centrado no prazer do encontro.

Marilene cumpre neste evento o papel de mediadora, de mestre de cerimônia. Entretanto, não se pode tomar estas classificações a partir de um conceito a priori; é preciso recriar esses conceitos. No caso da atuação de tia Mary, esse papel foi sendo rigorosamente construído por sua performance repetida nos encontros familiares e, da mesma forma, o grupo vem acolhendo a sua função, e cada sujeito que compõe o grupo familiar também vem construindo o seu papel nessa rede performática. Assim compõem a performance: os músicos, as cantoras, os piadistas, o palhaço (assim chamado pelo

próprio grupo), a dona da casa/matriarca, os observadores/comentaristas e as crianças. Por vezes os papéis se alternam e tudo acontece em meio a atravessamentos, quase o tempo todo, de gente passando, conversando ou comendo. Mas há alguns códigos a serem respeitados. Por exemplo: quando se está cantando, é preciso cantar no tom certo; se puxou uma música tem que saber toda a letra ou pede-se ajuda antes de começar a cantar para valer. Em geral, quando tia Mary vai contar um caso, uma história, ela mesma para a música e chama o foco para si, atitude que também alguns dos seus sobrinhos tomam com facilidade para imitar alguém ou fazer uma piada nova. É notável, porém, como a recepção do grupo alimenta as diversas performances, num processo de retroalimentação. No entanto, a resposta de Marilene é de um entusiasmo maior que o do grupo em geral. É muito comum ela pedir que a pessoa repita o que acabou de falar, imitar ou cantar, e se divirta mais do que todos com aquela repetição. Trata-se de um processo parecido com o que chamo de ‘acuidade do olhar’, no sentido de transformar um evento simples, quase irrisório, em matéria para uma narração, o que tem total relação com as micropercepções abordadas acima. Essa retroalimentação, no entanto, essa recepção calorosa do grupo, não isenta de responsabilidade o sujeito que vai se colocar performaticamente; há um nível artístico e energético alcançado que estabelece certa exigência.

A cada vez que há um encontro dessa família, como o aqui descrito, o teatro se repete, se recria, os sujeitos se lançam em suas necessidades e possibilidades estéticas, o rotineiro e o cotidiano são quebrados, as ações-rituais do encontro se realizam, ao mesmo tempo em que se instaura uma carnavalização nas relações. Algumas brincadeiras sempre se repetem, como o coro de elogio ao primo que sempre toca violão, um coro em que todos fazem uma voz artificial, jocosa: “êêêêêê Léo”; a imitação de outra pessoa da família que não está presente, cantando; a brincadeira do sobrinho Vinícius, que bagunça o cabelo da tia Mary e esta reitera a ação, rodando a cabeça e refazendo a cena que se repete nesses eventos; ou a maneira burlesca como se cumprimentam os mais íntimos da roda musical, maneira que outrora era mais comum – chamando uns aos outros em voz alta e prolongada: “Fi da puuuuuuuta!!!!”

Em outro evento performático da família Machado em que estive presente não houve roda musical; cheguei já de noite, estavam todos um pouco cansados, mas como pedi a tia Mary que contasse um caso, ela se dispôs com entusiasmo e começou a contar piadas que ela diz ter modificado. Isso desencadeou uma série de narrações performáticas entre os participantes: algumas eram piadas recontadas, outras eram casos

de família que ganharam ares de piada, mas há um grande afã em participar de quase todos. Fico também com grande ansiedade em contar casos que me vêm à memória com aquele jogo de contar. Léo, o primo tido como o palhaço da família, está bastante animado; Maria José, sua mãe, tia Marzé, também conta docemente uma piada; Mariana, filha de Marilene, se revela ótima narradora, cheia de sutilezas; Wanessa, minha irmã, que mora longe, é ouvida com grande atenção. Estabelece-se de fato um jogo, há uma bola imaginária rodando, quem está com ela conta a sua, mas há interferências, principalmente dos celulares filmando. Todos querem me ajudar, sabem que é importante para mim registrar, mas quase me arrependo da ideia quando a todo momento o aparato tecnológico apresenta uma falha: falta de espaço na memória, falta de bateria etc. Por outro lado, o fato de estar sendo filmado(a) gera uma postura interessante, de empolgação ou nervoso, para quem está com a bola, além de ser o motivo de uma participação efetiva das crianças, que nos orientam quanto ao que fazer para armazenar ou enviar os filmes feitos no celular.

Retomando aqui os conceitos de liminóide e de liminaridade, trazidos por Victor Turner e abordados no Capítulo 1, é possível analisar esses eventos performáticos da família Machado sob essas perspectivas. O que é liminar diz respeito aos períodos de passagem, mudança, transformação na vida de um sujeito e, via de regra, em sociedades balizadas por ritos; são momentos em que os sujeitos vivenciam ou se submetem aos rituais, que podem ser de isolamento, desafio de força física e espiritual, situações extremas, mas que constantemente culminam em festa, dança, brincadeira, representação, reencontro com a comunidade, vivência poética, experiência estética, enfim. O liminóide é o que se assemelha, sem ser idêntico, ao liminar nas sociedades do período pós-industrial. Trata-se também da experiência da brincadeira, do encontro com seus pares, do que se faz nas horas de lazer, porém já não inseridos num contexto místico, ritualístico das sociedades tribais e agrárias, em que, conforme Durkheim, esses aspectos lúdicos liminares são “*de la vie sérieuse*”, isto é, são intrinsecamente conectados ao “trabalho” da coletividade em ações simbólicas performáticas (DURKHEIM apud TURNER, 2012, p. 227).

Os encontros da família Machado, em que acontecem as rodas musicais ou as rodas de histórias, estão indiscutivelmente na categoria de liminóides, já que são da ordem do extraordinário, do lazer e da brincadeira, mas têm lugar na metrópole São Paulo, século XXI, e não fazem parte de nenhuma ação-ritual-simbólica pré-estabelecida. No entanto, não nos esqueçamos de que estamos falando de uma reunião

familiar, instituição tradicional cristã, moldada em princípios de hierarquia, obrigação ao respeito e irmandade/fraternidade. Por mais que os encontros não sejam meras obrigações, eles carregam, sim, o traço familiar e nisso também está o “trabalho” de manter os elos, a tradição de perpetuar os laços, resquícios de uma liminaridade ritualística, arcaica.

A reunião familiar, nos moldes desta, guarda reminiscências de um modelo de comunidade pré-industrial ou tribal, como aquelas estudadas por Turner ou mesmo de um modo de vida medieval, em que as coisas banais, os motivos de riso, a paródia, os festejos, não eram menores ou tinham menos importância que as coisas ditas sérias, como cumprir as leis, obedecer, participar das cerimônias religiosas, segundo Bakhtin (1993). Trata-se de um caso em que se vê claramente certo tipo de coletividade fomentando a produção e transmissão da experiência, comprovando assim a concepção de Benjamin de que esta, a experiência, só pode ser forjada, moldada, no espírito de comunidade, onde simultaneamente os sujeitos criam e encontram sentidos para a existência, ouvem, recebem e transmitem esses sentidos em forma de narração de experiências e outras múltiplas vivências estéticas.

Passado e presente estão ali, apontando para o fim de algo que talvez não se acabe jamais, para as ruínas do que pode ser chamado de comunidade. Há nisso uma confluência de tempos – o tempo passado e o tempo presente –, a semelhança entre o que acontecia outrora e o que vemos acontecer agora,

uma semelhança que os transforma a ambos: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscritas nas linhas do atual. (GAGNEBIN, 2012, p, 16)

Intersecções e semelhanças estas, entre os tempos, que são o verdadeiro sentido da memória e do próprio conhecimento sobre a história da humanidade, feita de fragmentos que se reconstroem em um agora. Já no âmbito microcósmico dos eventos performáticos, como os encontros da família Machado, camada sobre camada os sujeitos vão se recriando, se reciclando, se transformando em lenha para o fogo da vida, o extra-cotidiano, o extraordinário, vivenciados no riso que suaviza e fortalece as relações, na voz poética de uma Marilene Paschoal, no teatro-vida⁴⁷ de todo um grupo.

⁴⁷ Para nós essa expressão funde a ideia de arte-vida já citada anteriormente e a concepção de arte teatral, que para Turner *é uma dessas muitas herdeiras do grande sistema multifacetado que chamamos de*

3.3.1 A palavra africana, *griot*, jogral e Marilene

Diz o adágio malinês: “O que é que coloca uma coisa nas devidas condições (ou seja, a arranja, a dispõe favoravelmente)? A fala. O que é que estraga uma coisa? A fala. O que é que mantém uma coisa em seu estado? A fala”⁴⁸

Na busca por referências para analisar as performances narrativas desta pesquisa, em se tratando da palavra como força criadora e elemento vital das relações sociais, impossível não chegar à palavra africana, àquela que compõe toda a base das sociedades orais, que não se utilizam da escrita e que ainda hoje se caracterizam como tais, em países e regiões da África negra. Palavra esta, da qual a oralidade é um dos aspectos, entre tantos outros.

Tomando ainda a semelhança como método e, nesse caso, não só entre tempos diferentes, mas também entre lugares muito diferentes, procuraremos destacar (no sentido de arrancar) da sistemática que circunda a palavra africana os elementos que, sob o nosso olhar, se identificam com a performance narrativa de Marilene Paschoal. O arrancar/destacar da origem faz todo o sentido nesse caso, porque como estamos tratando da palavra africana, pisamos em uma cosmologia muito diferente dessa em que estamos inseridos. Em *A tradição viva*, texto no mínimo instigante, do malinês Amadou Hampaté Bâ, ele esclarece isso de várias formas, tais como no trecho abaixo:

Deve-se ter em mente que, de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma *visão religiosa do mundo*. O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana) será objeto de uma regulamentação ritual muito precisa cuja forma pode variar segundo as etnias ou regiões. (HAMPATÉ BÂ, 1982)

A palavra estaria então a serviço dessa unidade cósmica, sendo não apenas a mediadora, orientadora das relações e dos ritos, mas a própria essência internalizada nas ações, no objetos-rituais e na oralidade, enfim. Por isso são tidas como sociedades orais, onde a escrita é considerada como fator externo ao sujeito e assim impacta negativamente os processos de comunicação. O professor e pesquisador do Centro de

“ritual tribal”, que abrange ideias e imagens do cosmos e do caos, interdigitando palhaços e suas folias com deuses e suas solenidades. (TURNER, 2005).

⁴⁸ HAMPATÉ BÂ, 1982.

Estudos Africanos, da USP, Fábio Pacheco Leite, nos traz essa visão da África-sujeito, em oposição a uma visão periférica de África-objeto⁴⁹:

É daí que nasce o chamado humanismo africano: nessas sociedades o homem com suas propriedades naturais e sociais totais, constitui realmente o sujeito da ação. A escrita liga-se à instrumentalização, a palavra à ação do homem e à relação social direta.

No tocante à relação da palavra com a chamada força vital, o homem é, em visão posterior, uma síntese de elementos vitais que se encontram em interação dinâmica permanente. Ora, nos processos primordiais da criação, seu responsável, o preexistente, não raro utilizou-se da palavra, isto é, usou de sua própria substância configurada em energia, fluído ou sopro vitais, para desencadear o processo, o qual inclui o mundo e o homem.

Diante desses pressupostos, é de se considerar que a palavra não deve ser confundida com a oralidade humana, embora esta seja um de seus instrumentos e uma das suas manifestações.

A palavra negro-africana, o sentido abrangente que se procurou evidenciar na tentativa de não relacioná-la meramente com o sofrido conceito de tradição oral, constitui universo privilegiado da identidade profunda dessas sociedades. Abrange certamente um extenso leque de realidades e proposições, inclusive aquela dimensão das práticas cotidianas. (LEITE, 1992)

Dentro deste universo, Hampaté Bâ nos revela que a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, e normalmente também a história, são privilégios dos *griots*, que constituem uma das “classes” detentoras da palavra. Eles são, assim, uma espécie de trovadores ou menestréis que percorrem o país ou estão ligados a uma família (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 193). A partir dessa descrição, nos lembramos imediatamente de tia Mary. Todos os traços de sua performance já descritos nesse capítulo, como o empenho e o gosto em fomentar a diversão e o prazer do encontro familiar, seja por meio da música, do riso, que melhor analisaremos abaixo, ou da roda de histórias, nos remetem facilmente às descrições do que vem a ser o *griot* africano, ou *dieli*, na língua bambara. Em *A palavra viva*, Hampaté Bâ, que conheceu e fez parte das tradições que abrangem a região de savana ao sul do Saara, dentre elas a fulani, bambara, peul e dogon, classifica os *griots* em três categorias:

- os *griots* músicos, que tocam qualquer instrumento

⁴⁹ No caso da visão periférica (África-objeto) a proposta é a de que as sociedades da África negra não dotadas de escrita constituem núcleos sociais de pequeno poder de comunicação, formulando uma categoria histórica que impacta toda a dimensão civilizatória dessa sociedade: o conhecimento e sua transmissão, o pensamento crítico, as universalizações e abstrações, os processos educacionais, a história, etc. são necessariamente limitadas pela ausência da escrita.

O resultado é que essas sociedades são assim assemelhadas àquelas onde existe um grande número de indivíduos analfabetos constituindo entrave sério ao que se costuma chamar de “progresso” ou “desenvolvimento”. (LEITE, F. A questão da palavra em sociedades negro-africanas, 1992)

(monocórdio, guitarra, cora, tantã etc.). Normalmente são excelentes cantores, preservadores, transmissores da música antiga e, além disso, compositores.

- os *griots* “*embaixadores*” e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa.
- os *griots genealogistas*, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família. (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 193)

Das três, pelo menos as duas primeiras são facilmente aplicáveis às características de Marilene. Quanto ao genealogista, este tem uma missão extremamente séria: a de conhecer a genealogia das principais famílias de determinada região, viajando pelo país para se informar sobre as principais ramificações de um grupo étnico, e depois viajando para o exterior para traçar a história dos ramos que emigraram. *Onde quer que vá, toma parte em reuniões, ouve relatos históricos, demora-se com um transmissor de tradição especializado em iniciação ou em genealogia, entrando, desse modo, em contato com a história e as tradições dos países por onde passa* (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 202), e assim se configura como um elo extremamente importante das sociedades orais, cumprindo com sua memória, corpo e toda a sua expressividade, o papel que nas sociedades letradas, a escrita tem a pretensão de cumprir.

Não é o caso de classificar Marilene como uma *griot* embaixadora ou uma *griot* musicista, pois afinal os contextos são totalmente diferentes, mas nos interessa sobremaneira traçar as semelhanças, as confluências que nos levam a vislumbrar vestígios de uma diáspora África-Brasil cravada na personalidade e na performatividade brasileira. Não nos esquecendo também dos vestígios que podem existir também das figuras do Jogral e do Menestrel do período medieval europeu, trazidos à luz deste estudo por Paul Zumthor, com sua obra *A letra e a voz*.

Analisemos algumas descrições dos *dieli* ou *griots* africanos:

- 1) *A tradição lhes confere um status social especial. Com efeito, contrariamente aos Horon (nobres), têm o direito de ser cínicos e gozam de grande liberdade de falar. Podem manifestar-se à vontade, até mesmo imprudentemente e, às vezes, chegam a troçar das coisas mais sérias e sagradas sem que isso acarrete graves consequências. Não têm compromisso algum que os obrigue a ser discretos ou a guardar respeito absoluto para com a verdade. Podem às vezes contar mentiras*

descaradas e ninguém os tomará no sentido próprio. (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 193)

Essa descrição se inicia dizendo do status social especial que os *griots* possuem e isso aponta para a força da convenção numa sociedade orientada pela tradição. Nesse caso, isso quer dizer que um animador público, que tem como papel divertir, contar histórias, que desfruta da liberdade de fazer piadas, tem o respeito e o reconhecimento dos demais assegurados, desde que ele tenha se iniciado como um *dieli*, desde que tenha cumprido o que a convenção já sabida por todos exige. Pensando na performance de Marilene, ela também cumpre este papel daquele que está apto a fazer piadas, satirizar situações que nem todos estão “autorizados” ou exagerar em um relato ou outro, ao preço de provocar o riso. No entanto, este seu papel está subliminarmente assimilado pelo grupo; ela não faz parte de uma classe de “animadores”, reconhecida por uma tradição popular, o que poderia acarretar até mesmo num meio de vida⁵⁰. Este reconhecimento existe, sim, entre o grupo familiar e de amigos, mas foi diletantemente conquistado.

2) *Assim, os griots ligados às famílias acabam por desempenhar naturalmente o papel de mediadores, ou mesmo de embaixadores, caso surjam problemas de menor ou maior importância. Eles são “a língua” de seu mestre. Treinados para colher e fornecer informações, eles são os grandes portadores de notícias, mas igualmente, muitas vezes, grandes difamadores.* (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 195)

Esta caracterização vai, sem dúvida, muito além do que se pode imaginar a priori de um mediador de conflito. Tratando-se de um *griot*, que por sua “natureza” possui diversas faculdades artísticas e principalmente tem nas relações tanto a fonte como o fim do seu trabalho, imagina-se que essa mediação seja cheia de artifícios, seja de fato um esculpir com as palavras e as ações. A mediação de Marilene, porém, não se configura como uma mediação de conflitos e é na verdade, sob o nosso olhar, uma mediação da experiência estética. De acordo com o que já foi comentado acima, o seu lugar na roda familiar performática é o de conectar os sujeitos e fomentar, por meio de sua atitude e de suas micropercepções na rede de virtualidades⁵¹ vivas, a experiência

⁵⁰ Tomando este “meio de vida” nos moldes das sociedades tradicionais africanas citadas por Hampaté Bâ, em que os griots são pagos pelas famílias e nobres, a quem eles se dedicam. Um modelo bem diferente do que seria um performer contemporâneo ocidental. Essa diferença se encontra sobretudo na legitimação popular da comunidade referente.

⁵¹ Como já foi citado no capítulo 2, essa virtualidade diz respeito ao conhecimento “ante-predicativo”, que se produz no curso da existência de um ser humano - uma acumulação memorial, *de origem corporal*, engendrando o que Mikel Dufrenne denomina o virtual. Fundado sobre essa acumulação de lembranças

estética do grupo. Assim como um *griot* é solicitado para as mediações necessárias, tia Mary também é solicitada para este lugar de conectividade, para o papel de convergência e irradiação das energias.

3) *Desse modo, certamente adquirem uma capacidade quase mágica de provocar o entusiasmo de um nobre ao declamar para ele a própria genealogia, os objetos heráldicos e a história familiar, e, conseqüentemente, de receber dele valiosos presentes. Um nobre é capaz de se despojar de tudo o que traz consigo e possui dentro de casa para presentear um griot que conseguiu lhe mover os sentimentos. Aonde quer que vão, estes griots genealogistas têm a sobrevivência largamente assegurada.* (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 196).

O *griot* genealogista carrega consigo uma missão de fundamental importância para povos como os Peul Bororo do Níger, *pois para o africano, a invocação do nome de família é de grande poder ... é pela repetição do nome da linhagem que se saúda e se louva um africano.* Assim, pode-se imaginar a importância de um bom *griot* genealogista, que conhece de cor toda a árvore genealógica de uma ou várias famílias, e também todos os feitos dos antepassados, e que está ao lado da criança ou jovem na noite de vigília que precede o rito da circuncisão, encorajando-o a permanecer impassível e mostrar-se digno de seus antepassados.

Em Marilene, a sua capacidade de causar o entusiasmo da família também está ligada à sua memória em relação a diversos membros da família, que estão longe ou que já se foram, em lembrar feitos nem sempre muito relevantes, mas que presentificam uma pessoa distante ou um evento que não se deseja esquecer. Certa vez, em uma mesa com Hassane Kouyaté, um *griot* de Burkina Fasso, radicado em Paris, perguntaram-lhe o que faz ou como se tornar um bom contador de histórias, ao que ele respondeu, depois de pensar por alguns segundos, que um bom contador de histórias é antes de tudo um bom escutador. Acredito que este traço se aplica perfeitamente a tia Mary. O seu olhar auspicioso para os fatos traz memórias que ninguém mais teria guardado, como os relatos dos encontros com as primas de Araxá transcritos acima ou a lembrança da irmã mais velha, Manoelina, já falecida, que ela descreve e imita, transitando entre a narração, a mímese e o riso, num jogo performático que lhe é muito próprio:

do corpo, o virtual, como um “imaginário imanente”, “a rápida percepção”. De qualquer maneira o virtual frequenta o real. Nossa percepção do real é frequentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo. Desse modo, o virtual aflora em todo discurso. (ZUMTHOR, 2014, p. 79-80)

Ela era alta, muito posuda (*já mimetizando e comentando com o riso*), você lembra da tia Manoelina? Ela era alta, mas quando ela cantava, cantava com a voz muito fininha. Então ela cantava uma cantiga antiga, O Galinho ... (*canta como Manoelina, com muita segurança na performance*).

Neste mapeamento de relações e vestígios de tempos e espaços diferentes, a figura dos menestréis, também chamados de jograis, na Idade Média, nas regiões da Península Ibérica, Itália e França, expressa igualmente o tipo que relata, pelo viés do lúdico, os fatos atuais de uma comunidade, e eram muito populares e requisitados.

Enquanto na Espanha o *Romancero* era, segundo F. López Estrada, “transmitido por não-especialistas”, todos os testemunhos compilados nos territórios franceses atestam a existência de um grupo distinto e altamente respeitado de “jograis” dedicados à execução das canções de gesta⁵², entre as quais declamavam a melopéia, acompanhando-se da viela ou da sanfona. (ZUMTHOR, 2001, p. 58)

A disseminação do uso da escritura e (de maneira mais inexorável) o lento desmoronamento das estruturas feudais arruinaram, a longo prazo, o prestígio dos recitadores, cantores, contadores profissionais de histórias; a imprensa os fez cair numa espécie, de subproletariado cultural. Sua grande época estendeu-se do século X ao XII - os próprios séculos da mais brilhante “literatura medieval”! (Ibidem, p. 63)

No coração de um mundo estável, o “jogral” significa uma instabilidade radical; a fragilidade de sua inserção na ordem feudal ou urbana só lhe deixa uma modalidade de integração social: a que se opera pelo lúdico. Esse é o estatuto paradoxal a manifestar a liberdade de seus deslocamentos no espaço; e, de modo fundamental, a implicar a palavra, de que é ao mesmo tempo o órgão e o mestre. Por isso o “jogral” liga-se à festa, uma das tribunas da sociedade medieval, ao mesmo tempo desabafo e ruptura, prospectiva e redenção ritual, espaço plenário da voz humana. Festas públicas, tais como o coroamento ou o arnesamento dos príncipes; no de Eduardo de Carnavon, a 22 de maio de 1306, tomaram parte 150 menestréis (dos quais nos sobrou a folha de pagamento); dezoito anos mais tarde, uma corte reunida em Rimini pelos Malatesta reúne 1500 deles!” Memoráveis encontros balizam assim a história de quatro séculos. (Ibidem, p. 66)

Seriam esses traços encontrados no *griot* ou *dieli* africano, nos jograis do período medieval europeu e nos narradores brasileiros que colaboram para essa pesquisa, traços pescados na rede diaspórica África-Europa-Brasil? Seriam traços inerentes ao ser humano falante, expressivo e social que somos? Acredito que as duas

⁵² Uma *canção de gesta* é um longo poema épico narrativo medieval que celebra os feitos de heróis do passado.

coisas, apesar de os performers aqui analisados estarem atentos às demandas poéticas da existência, às quais cada vez menos pessoas têm a prontidão de atender.

3.4 Da comicidade

Ponto muito característico das performances de Marilene é a comicidade. Enquanto em Sebastião Biano, o chiste e a piada entram como traços da sua personalidade e sociabilidade, mas não caracterizam fortemente a sua performance narrativa, em Marilene o riso é ponto fundamental de suas performances.

Reflito aqui sobre a diferença entre os momentos de entrevista com tia Mary, em que estávamos sempre nós duas e mais uma ou duas pessoas, e os momentos em que estávamos em grupo. É fascinante perceber como a sua disponibilidade corporal – no tocante à oralidade, corporeidade e interação – dá um salto quando estamos em grupo. Tanto na roda musical quanto na roda de histórias, fica claro que o seu objetivo é atingir o público e com ele interagir. Talvez caiba aqui usar essa palavra em dois sentidos: público enquanto plateia ou espectadores, e público como o que é comum a todos. Nesse sentido, as palavras de Jorge Larrosa são acuradas:

A arte não está nem no artista, nem na obra, nem no espectador, mas na experiência, ou seja, no que acontece “entre” a obra e o espectador ou “entre” o espectador e a obra. Tudo acontece nesse “entre”. E esse “entre” é também o que constitui o público, não o público substantivo [*el público*], mas o público adjetivo [*lo público*], o acontecer público da obra. A arte, se é que é alguma coisa, só se dá nesse “acontecer em público” (LARROSA, 2010).

Enquanto na performance narrativa de Biano há um grande interesse em transmitir um conhecimento, uma sabedoria, por meio de suas experiências vividas e atualizadas na narração, o principal interesse de Marilene é no evento performativo, no que se dá naqueles instantes. Ora, por isso a sua atenção ao jogo participativo, por isso o estímulo à performatividade do outro e por isso o uso abundante do que possa provocar o riso.

Na narrativa “Histórias de Araxá” transcrita no início do capítulo estávamos apenas eu, tia Mary, minha filha Joana, e a filha dela, Carolina. Ela foi muito solícita e solidária, havíamos marcado o almoço para isso, para depois passarmos a tarde ouvindo suas histórias. Naturalmente, essa situação previamente combinada e com meta traçada trouxe certo incômodo para a nossa colaboradora e impediu que ela ficasse totalmente à

vontade. Mas para além disso há de fato um brilho extra em sua atuação quando estamos em número maior de participantes e em determinados lugares que já são próprios da sua performance. Em seu salão de cabeleireira, por exemplo, houve situações em que ela estava muito mais à vontade, em que havia um clima maior de compartilhamento, sem que possamos aqui definir exatamente o porquê; afinal, são muitas as variáveis de uma contextualização. O fato é que a comicidade está presente nas Histórias de Araxá, de uma forma mais reduzida, menos vivaz, mas que para quem já presenciou suas narrações tantas vezes, algo se nota: muitas “tiradas” sem dúvida já foram experimentadas diversas vezes em uma roda maior, com muito mais interação, e assim tiveram sua funcionalidade testada. O acontecer em público é o ensaio dos narradores colaboradores desta pesquisa.

Para análise de sua comicidade tomaremos três aspectos como parâmetros: a imitação, a repetição e a insensibilidade/inteligência. Os dois últimos foram aprofundados na obra *O Riso*, de Henri Bergson, e todos eles observamos com muita clareza na performance de Marilene.

Podemos tratar dos aspectos isoladamente, mas a verdade é que eles acontecem concomitantemente. Nas Histórias de Araxá há um recorte em eventos e personalidades dessa cidade e Marilene contextualiza, se coloca em relação a eles, inicia contando como se relaciona com a cidade e depois parte para o relato de situações, quase todas vivenciadas por ela mesma. São basicamente nove microcontos nesta performance narrativa, todos trazendo personagens de Araxá – primas, sobrinhos, tias. Em todos eles há o recurso da mimese, da imitação, e todos os personagens das histórias são imitados por ela com rigor performático. No entanto, faz parte da mimese a instauração de uma seriedade para em seguida acontecer a imitação; trata-se de uma chave de milésimos de segundos em que, partindo da narração, ela inicia a imitação. Esta seriedade é a própria cama para a performance ou, ainda, o equivalente à convenção teatral para se iniciar uma cena. No teatro, apagam-se as luzes da plateia, ouve-se o terceiro sinal, tem início a iluminação ou o som do espetáculo e a peça se inicia – há todo um aparato convencional para isso. Na performance narrativa o que corresponderia a este aparato são essas chaves, que em brevíssimo tempo instaura a performance. Sobre esta seriedade, sobre a ausência de emoção como meio propício para a produção do riso, Bergson comenta:

Cabe ressaltar agora, como sintoma não menos digno de nota, a insensibilidade que ordinariamente acompanha o riso. Parece que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície

d'alma serena e tranquila. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção. (BERGSON, 2007, p. 3)

Mas nas narrações de Marilene, esta indiferença é entrecortada por uma risada muito peculiar sua, uma risada que comenta, que traz uma visualização da situação. Essa risada é muito típica em sua performance e, na verdade, em sua personalidade. Este entrecortar é literal e muito nítido, há um salto de um estado para o outro – em um segundo estabelece-se uma frieza e indiferença para iniciar uma imitação, em um segundo ela corta a imitação e a comenta com uma risada. O terceiro estado que compõe este trânsito é o estado narrativo, em que ela assume o papel de narradora e não mais mimetiza. Nesse momento, Marilene abandona a frieza sentimental; não é mais o momento da comédia, então não se preocupa em esconder sentimentos como o afeto e a saudade. O principal recurso usado para a narração é o tempo; ela não se submete à limitação do tempo, usa o tempo, demora quando necessário à procura da palavra ou da frase que melhor expresse sua experiência, um trabalho de busca pela concisão, sem ceder à pressa, sem medo dos minutos.

Detendo-nos um pouco mais no recurso da imitação em sua performance é interessante observar como nos causa, ao assisti-la, a sensação de se tratar de um artifício milenar. Quando vemos alguém imitando outra pessoa, imediatamente nos remetemos a uma sensação de familiaridade, talvez porque tudo o que fazemos desde que nascemos é a partir da observação do outro. Muitas vezes é pela imitação que aprendemos e nos constituímos parte de determinada sociedade. Tomando novamente Richard Schechner e sua conceituação de performance, que traz especial atenção à ideia da vida cotidiana como uma vida em performance, ele nos recorda que *honrar o que é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. Não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez.* (SCHECHNER, 2003, p. 27).

Nós nos perguntamos: o riso causado pelas imitações de Marilene se dá por que motivos? Parece se tratar de uma questão óbvia, mas vale se colocar um pouco na posição de estranhamento para investigar mais de perto essa reação tão natural. Todas as vezes que ela imita alguém, sua expressão corporal é ressaltada: os olhos se arregalam, o tom de voz muda, a postura se transforma, a cabeça e o olhar se movem de forma diferente, há uma experimentação do grotesco em sua expressão. O grotesco se desenvolve a partir do ordinário, ele é um pormenor que nos escapa, de um grande

conjunto que pensamos dominar, e, de acordo com Victor Hugo, se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação⁵³ (HUGO, 2002). O exagero é um traço marcante em sua mimese e, aliado à repetição, eles compõem uma fórmula para o riso na performance de Marilene.

A própria imitação é uma forma de repetição, mas ainda há o repetir uma ação, o repetir uma frase, o repetir a imitação. Bergson traz uma imagem e uma comparação muito eficientes para a questão da repetição:

Todos nós já brincamos com o boneco que sai de uma caixa de surpresas. Nós o achatamos, ele pula para cima. Apertamos mais, ele pula mais alto. ... Não sei se esse brinquedo é muito antigo, mas o tipo de divertimento que ele encerra certamente é de todos os tempos. É o conflito de duas obstinações, das quais uma, puramente mecânica, acaba ordinariamente por ceder à outra, que com isso se diverte. ... É cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico. ... Extraíndo da imagem da mola que espicha, encolhe e volta a espichar, o essencial, vamos obter um dos procedimentos usuais da comédia clássica, a repetição. ... A repetição de uma palavra não é risível por si mesma. Só nos faz rir porque simboliza certo jogo particular de elementos morais, símbolo por sua vez de um jogo material. (BERGSON, 2007, p. 51 e 53)

Quando tia Mary fala sobre Ti Chico, ela imita a sua voz, com um sotaque caricatural, usando um tom fanho em uma medida exata. O exagero nesse caso não é o objetivo, mas o meio para ressaltar um traço característico da personagem que, por si só, já contém o cômico. No desenrolar da história, ela repete a imitação, sempre do mesmo jeito, e isso vai gradativamente se tornando a caixa com o boneco de mola, a mecânica de uma ação estúpida que se repete e se restaura diversas vezes, porém transportada para a palavra e para a expressão vocal e facial. O mesmo acontece com outros momentos da performance narrativa, como nas descrições e imitações das primas. Para cada uma, Marilene cria uma certa expressividade que se repete a cada história que se refere a cada uma, como por exemplo no caso da prima Elza, que na mimese de tia Mary tem os olhos arregalados e uma determinada voz. Na história de sua depressão ela se utiliza da imitação, da repetição da imitação e da repetição do desfecho da história, conforme destacado abaixo:

A Elza, ela tava com depressão e a gente foi todo mundo visitá-la, os primos aqui de São Paulo. Ela tem dois olhos assim grandes, fundos, sabe? Ela tava com o olho arregalado

⁵³ Victor Hugo compara o grotesco à própria natureza, que se apresenta bela e trágica ao mesmo tempo, dadivosa e carrasca por vezes.

assim, no auge da depressão, tadinha! Não tinha expressão nenhuma no rosto, estava assim totalmente alienada. Aí a gente chega e fala assim:

- Oi Elza, tá boa?

- Mais ou menos (*imita com os olhos arregalados, olhando para o lado*).

Aí chega outra e pergunta: - Oi Elza, como é que você tá?

- Tô aqui muito ruim (*imitando com os olhos passando de um lado para o outro, arregalados*).

Aí chega a Maria Helena, minha irmã, que era muito amiga dela na juventude, lá em Minas, e ela se sentiu mais assim ... à vontade. E a minha irmã, muito engraçada ... quando ela resolve rir, ela faz assim: “uuuu uuuu uuuu” (*imitando com a boca apertada. Risos*). Aí chega a Maria Helena e fala assim: - Oi Elza, cê tá boa? – Aí a Elza vira e fala assim (*risos de quem lembra da cena*):

- Tô nada, M^a Helena – Como elas tinham sido amigas de infância, ela se sentiu mais à vontade para falar, né ? – Tô nada, tô nada, tô aqui com os ói seco (*imita, agora com os olhos semicerrados*), **não dou conta de rir, nem de chorar!**

Aí, em vez da M^a Helena ficar com dó dela, a M^a Helena começou assim: “uuuu uuuu uuuu”. Aí, a visita que era de consolo, visita de doença, virou risada, então todos os primos morrendo de rir, e ela continuou, Juliana, com os ói seco (*imitando*), **não riu nem chorou, tadinha!** (*gargalhada. Eu relembro: - Não dou conta de rir nem de chorar! E Mary repete, imitando de novo*) **Não dou conta de rir nem de chorar!**

Nesta sequencia de repetições não podemos deixar de enxergar musicalidade. A repetição da entonação é um elemento absolutamente musical, que no contexto da imitação e da zombaria se torna cômico. A musicalidade de suas narrações está numa combinação de ritmo e interpretação diferentes para cada personagem evocado. Quando ela sai da interpretação e vai instantaneamente para a narradora, há uma nítida quebra de ritmo e de caracterização e isso é muito emblemático do gênero épico. No épico, essa revelação da estrutura é o que torna a obra mais pregnante ainda. Há nisso uma combinação de voyeurismo/curiosidade e afastamento produtivo para a reflexão. No caso da performance de tia Mary, quando ela transita entre narradora e personagem, isso nos dá uma grande liberdade para rir de toda a situação - isso impede que eu me envolva demasiadamente com a história e permite que me identifique tanto com a narradora, que observa e caçoa da situação narrada, como com a personagem, que sofre a situação, muitas vezes degradante, como as que passamos de fato tantas vezes na vida.

Um último aspecto da comicidade na performance de Marilene Paschoal se relaciona à sua escolha das experiências a compartilhar. Como já foi citado aqui, é notável a sua predisposição para olhar os fatos de maneira diferente, a acuidade do seu olhar, a percepção aguçada transformando fatos pequenos, a princípio insignificantes, em narrativas elaboradas. Talvez isso se relacione diretamente à sua necessidade de performar, de fomentar a experiência estética no encontro do grupo familiar, algo que nos remete ao ciclo descrito por Benjamin em *O Narrador*: experiência – narração –

coletividade – experiência. O recorte que ela faz sobre suas vivências ou vivências apreendidas ressalta sempre o paradoxo que há em uma situação em que tudo parecia ou poderia estar sob controle, mas algo revela a sua fragilidade, a exposição do risível no ser humano. Sobre isso Bergson nos traz a imagem do fantoche e seus cordões:

Inúmeras são as cenas de comédia em que uma personagem acredita estar falando e agindo livremente, personagem que, por conseguinte, conserva o essencial da vida, mas que vista de outro lado, aparece como simples brinquedo nas mãos de outra, que com isso se diverte.

... Toda a seriedade da vida advém de nossa liberdade. O sentimento que aprimoramos, as paixões que nutrimos, as ações por nós deliberadas, assentadas, executadas, enfim o que vem de nós e o que é só nosso, isso é o que confere à vida seu aspecto às vezes dramático e geralmente grave. O que é preciso para transformar tudo isso em comédia? É preciso imaginar que a liberdade aparente encobre uma trama de cordões, e que somos neste mundo, como diz o poeta, ... pobres marionetes cujo fio está nas mãos da Necessidade. (BERGSON, 2007, p. 57 e 58)

Nas Histórias de Araxá podemos encontrar exemplos das narrativas em que aparece esse paradoxo: a história dela mesma se esquivando da prima enfermeira que media a pressão de todas e quando finalmente não teve como escapar, era ela quem estava com a pressão alta, apesar de ser a mais nova da turma; a passagem em que uma das primas se casa com um homem mais jovem, cheio de qualidades, mas que se depara com uma fase da vida em que “está fria”, enquanto ele “quer o trem toda hora!!”; ou a situação em que uma outra prima, quando inquirida sobre sua saúde, exagera na descrição da dor e o que deveria ser sério se torna extremamente cômico na visão e na performance de Marilene. São exemplos de uma mecânica que se repete na vida, comparada por Bergson à marionete, que aparentemente domina os seus movimentos, mas estes são na verdade todos controlados por cordas nas mãos de outra pessoa. Cordas essas que, na vida, podem ser situações inesperadas, infortúnios, que acabam tirando o indivíduo do controle de sua própria vida. Nisso se instaura tanto o trágico como o cômico.

No contexto social, o riso, a comicidade, têm um lugar muito específico, de subterfúgio, um lugar que pode parecer ter sido sempre o seu lugar, mas que em tempos muito distantes ocupou o mesmo espaço das demandas ditas sérias da vida. Bakhtin é quem nos traz essa informação, falando de civilizações primitivas, que acabaram por transmitir para a Baixa Idade Média, um pouco deste legado:

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu

tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos, paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos.

Entretanto, nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais”. Essa característica persiste às vezes em alguns ritos de épocas posteriores. (BAKHTIN, p. 5)

Essa necessidade e capacidade de Marilene de transformar cotidianamente aspectos da vida comum em sátira, traços de personalidade em traços cômicos, e de mimetizar, repetir, comentar, ironizar a si própria com seu riso que fala e, sobretudo, a urgência em compartilhar por meio da performance, nos remete a este universo, de um tempo em que a cultura popular era integrada à vida normativa, e por isso nem sequer era classificada como tal.



4. Teatro revelado nas performances de Biano e Mary



Nas dobras do trabalho aqui apresentado está uma questão que pulsa todo o tempo, tanto pela área em que a pesquisa está inserida, como por minha própria trajetória: nas proposições levantadas nos capítulos anteriores, nelas também está o teatro? Nelas também está o trabalho do ator?

O teatro é criação, mas antes é revelação. Cremos que não causará espanto ao leitor a conclusão de que as performances de Bianco e de Marilene revelam teatro, revelam os elementos essenciais e inerentes à arte do ator. A matéria de suas narrações são as experiências, como já foi salientado diversas vezes, mas para evocá-las o narrador oral nato põe-se em confronto com elas, olha-as de frente e lança mão da memória, do conjunto de expressividade que dispõe e da palavra como dispositivos para o enfrentamento. A palavra em si traz uma força ilocucionária; ela provoca uma ação, ela faz com que algo aconteça ou, ainda, deixe de acontecer. A palavra está, existe, circula, antes de ser pronunciada ou evocada. Qualquer palavra é histórica e tem em si a marca de inúmeras experiências humanas. Quando alguém vai dizer alguma coisa ou fazer alguma coisa, a palavra que está ali já foi diversas vezes evocada por aquele sujeito ou pelo interlocutor; ela está impregnada de memória. Se é nova, será criada a partir de outras palavras ou aprendida pelo conceito de outrem.

Antes que se torne nebulosa a analogia entre palavra e ação, esclarecemos que, para nós, toda ação é precedida de uma palavra ou será produtora de uma, dentro de determinada linguagem⁵⁴.

Giorgio Agamben, em sua obra *O que resta de Auschwitz*, analisa e aprofunda o que vem a ser o testemunho, sobretudo no contexto do holocausto e do pós-holocausto. Tendo como fonte principalmente os escritos de Primo Levi, ele expõe que a testemunha surge da luta entre a linguagem e a não-linguagem. Em princípio, para aquele que sobreviveu ao holocausto, já existe uma enorme barreira em falar sobre o que lhe aconteceu, por se tratar de uma situação por demais traumática e por não haver de fato sentido em nada do que se passou nos campos de concentração. Por outro lado, testemunhar sobre o que aconteceu àqueles que não estão mais vivos para contar é não testemunhar: *Os que não viveram aquela experiência nunca saberão o que ela foi; os que a viveram nunca o dirão; realmente não, não até o fundo. O passado pertence aos*

⁵⁴ Linguagem nesse sentido também pode ser tomada como língua. Em alemão a palavra *sprach* pode ser traduzida tanto por língua como por linguagem e Benjamin defende que *toda expressão, na medida em que se constitui como comunicação de conteúdos espirituais, é atribuída à linguagem*. (BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 51).

mortos ...⁵⁵ . Mas Wiesel, Levi e muitos outros falaram, testemunharam e Agambem lembra que

Dizer que Auschwitz é “indizível” ou “incompreensível” equivale a *euphemien*, a adorá-lo em silêncio, como se faz com um deus; significa, portanto, independente das intenções que alguém tenha, contribuir para sua glória. Nós, pelo contrário, “não nos envergonhamos de manter fixo o olhar no inenarrável”. Mesmo ao preço de descobrirmos que aquilo que o mal sabe de si, encontramos-lo facilmente também em nós. (AGAMBEN, 2008, p. 42)

Independente de termos ou não passado por Auschiwitz, a linguagem é, mesmo para nós, afortunados com a “liberdade de expressão”, uma contingência. Desde que somos seres sociais, desde que tenhamos passado por um processo histórico político social econômico que nos vigia e nos dita subliminarmente o que fazer e o que dizer, encarar nossas possibilidades reais de expressão torna-se um ato de coragem.

Para Agamben, a linguagem humana é uma questão de escolha entre dois caminhos, o de falar e o de calar, que coexistem no sujeito como dois vetores de ação.

O homem é o falante, o vivente que tem a linguagem porque pode não ter língua, pode a sua in-fância. A contingência não é uma modalidade entre tantas, ao lado do possível, do impossível e do necessário: é o dar-se efetivo de uma possibilidade, o modo no qual uma potencia existe como tal. Ela é acontecimento (*contingit*), considerado do ponto de vista da potência, o dar-se de uma cisão entre um poder ser e um poder não ser. Este dar-se encontra na língua, a forma de uma subjetividade. A contingência é o possível posto à prova em um sujeito. (AGAMBEN, 2008, p. 147)

Este confronto com a língua define de que maneira os sujeitos vão construir a sua própria linguagem, a maneira de trocar com o mundo, e isso obviamente não significa apenas a maneira de falar. Pela sua linguagem, que é palavra e ação, palavra-ação, ação-palavra, também é que vai ouvir, ler e ver o outro e o mundo.

Passada a fase do aprendizado da fala, vamos paulatinamente construindo nossa relação com a palavra, até chegar o momento em que, no geral, não nos preocupamos muito com isso. Passa a ser muito natural a relação com a fala e de alguma forma encontramos um lugar no mundo no qual nos sintamos confortáveis para nos colocar, ou não nos colocar, embora esse lugar seja mais facilmente acessado por aqueles que estão

⁵⁵ E. Wiesel, “For some Measure of Humility”, *Sh’ma: A Journal of Jewish Responsibility*, n. 5, 31 oct. 1975, p. 314. (Agamben, 2008, p. 42)

no topo da cadeia econômico-social, nas categorias de homem-branco-classe média ou, depois disso, mulher-branca-classe média.

Valère Novarina, começa o seu livro *Diante da palavra*, com a seguinte frase: *Eis que agora os homens trocam entre si palavras como se fossem ídolos invisíveis, forjando nelas apenas uma moeda: acabaremos um dia mudos de tanto comunicar.* Com isso, este autor, que não por acaso também é diretor de teatro e artista plástico, abre uma reflexão que é de fundamental importância para essa pesquisa, por tratar da matéria principal da performance dos narradores aqui em foco, e principalmente pela forma com que ele a trata, pela linguagem por ele adotada, provando ao leitor o que se pode fazer com a palavra, mesmo a palavra escrita, tal a potência expressiva e transformadora da palavra. Quando ele nos diz que acabaremos um dia mudos de tanto comunicar, ele está falando justamente daquele lugar confortável que o sujeito encontra para manipular suas palavras e toda a sua expressividade, o lugar comum, cotidiano, rotineiro, em que esmigalhamos o real, mas que também representa uma das formas que encontramos para a *(sobre)vivência*.

Isso não nos tira, no entanto, a possibilidade de entrar pela linguagem no cerne da palavra e descortinar tudo o que ela pode nos oferecer, toda a sua concisa essencialidade, aquela que fala mais do que os amontoados de palavras mortas que nos habitam. Um processo semelhante ao de encontrar a essência linguística das coisas, ou seja, tudo o que da essência espiritual é comunicável (BENJAMIN, 2013).

Trata-se, enfim, de uma atitude política, de tentar ser inteiro diante da fragmentada realidade. Somos todos seres históricos, sabemos muito bem que a história não é feita só por personagens citados nos livros de história e as nossas ferramentas de fazer história estão em nossa expressividade, ou ainda em nossa performatividade. Não quero com isso dizer que temos todos de ser exímios oradores e produtores de discurso, mas que exercemos muito mais a capacidade de interferência e transformação da realidade quando estamos atentos aos processos de construção de linguagens. Isso quer dizer saber olhar as relações que estão dentro da produção de discurso, conseguir perceber os vetores de ação na dialógica relação humana, para então aproveitar melhor *aquele* lugar que cavamos no mundo. Não se conformar ou se habituar a apenas amassar o pão da voz cotidiana e se lançar ao desafio de enfrentar as palavras, olhá-las de frente, encontrar sua voz poética, no mais aberto conceito que se pode ter disso, significa empoderar-se e fazer história.

A performatividade de Bianco e Marilene é da ordem do tradicional. A oralidade por si só é a própria tradição de ser humano, nos é inerente. No entanto, a performance desses dois narradores natos aponta para o quanto já matamos essa tradição. Há um misto de identificação e estranhamento quando compartilhamos suas performances. A transmissão e produção de experiência nos causa identificação; nos espelhamos ali na mesma capacidade de contar histórias, mas no instante seguinte nos assustamos com a paciência e habilidade com que eles fazem isso, que também revelam o mesmo procedimento que tiveram ao construir suas memórias. A tradição, quando viva, é feita de *movência*⁵⁶, de trânsito entre o que sempre foi feito e as inúmeras variáveis que compõem um fazer atualizado, um *aqui e agora*. A performance de ambos revela uma tradição viva.

Quando Bianco diz que *depois que o pessoal aumentaram mais, porque não tinha gente mesmo não, minha filha, o pessoal era pouco. A gente nascia numa casa, com dez, doze anos a gente não sabia nem falar, não sabia falar até doze anos. Só com aquele pessoalzinho dentro de casa*, ele nos traz algo quase inimaginável e faz pensar em duas coisas: primeiro, que por mais inerente que nos seja a fala e a tradição da oralidade, ela só sobrevive quando está viva em uma coletividade; segundo, enfrentar a palavra, colocar-se diante dela é sobretudo escuta, é também enfrentar a palavra do outro. Em uma experiência como essa que Sebastião Bianco viveu, vislumbramos uma outra realidade, que não nos cabe julgar se é mais ou menos privilegiada, mas uma realidade em que a palavra era caçada, assim como se fazia para ter o alimento. Então ela precisava ser espreitada, era preciso silenciar diante dela, porque ela não era abundante e não se jogaria ali aos pés do caçador – uma relação parecida com a que Novarina acredita dever existir entre o humano e a palavra:

Invisível e agora diante de nós, ela se oferece ao presente. A fala leva diante dela a surpresa de falar e nosso primeiro silêncio diante das palavras. Toda fala verdadeira guarda sempre para nós essa face escondida. (NOVARINA, 2009, p. 19)

Cada palavra divide um pedaço do real na tua boca. Aqui é um lugar, na tua boca, onde há esquartejamento do homem pelo espaço e onde escutamos aparecer o vazio, o espaço vai bater. (Ibidem, p. 15)

⁵⁶ *Movência* é um conceito muito usado na obra de Zumthor e significa, primordialmente, o trânsito que acontece entre um texto, seja escrito seja oral, e sua vocalidade.

4.1 Permanece frágil⁵⁷

O espaço é o real criado pela linguagem humana. O teatro faz desse espaço seu campo de trabalho. *Tratar o espaço como matéria do tempo; manejar o tempo como material do espaço, é isso que faz o teatro onde o espaço é atravessado diante de nós pelas silhuetas humanas como a matéria espetacular do tempo* (NOVARINA, 2008, p. 88). Criamos o espaço com a palavra e por meio da forma que ela assume, pelo sopro e entonação da voz ou pela corporalidade da palavra, ou seja, por nossa linguagem, no diálogo. É assim que os sujeitos e os sujeitos-atores atravessam, furam o espaço e o recriam.

Marilene recria o espaço e usa do tempo para isso. Em sua atuação nas reuniões do grupo familiar, observa, ouve e propõe, provoca a conexão entre os sujeitos, fomentando a performatividade deles, se integra ao ritmo que se cria no evento, atenta às linguagens que compõem o espaço. Quando narra, fura o espaço que vem sendo criado pelo grupo e propõe nova recriação, em camadas que se atravessam. O teatro está ali, vivo e cru.

Já Sebastião Bianco cria um espaço-cena e nos traz para dentro dele, onde nos colocamos como *espect-atores*. A palavra de Bianco, a construção de sua memória, a origem de suas lembranças, que são cenas destacadas de um outro tempo, um tempo que não existe mais e jamais vai existir, senão enquanto origem, que é o próprio destaque, o próprio desconectar-se de um contexto morto, erigem um espaço, que se torna, por sua performance, campo fértil para a construção de sentidos. Enquanto ouvinte de suas histórias, quando estou ali as compartilhando, este processo de construção de sentidos acontece silenciosamente, nasce entre as palavras, no entrecruzado delas, agem como corpos subjéteis⁵⁸ que me atingem e provocam o que chamo de pequena dança. Aquelas narrativas trazidas através de sua vocalidade poética, não falam apenas ao entendimento, não suscitam somente sensações, mas têm ainda *a capacidade de agir sobre o corpo, no sentido de que, através da “interiorização do material verbal”, que é o modo de percepção da obra, o solicita, o mobiliza, o impulsiona* (BAKHTIN, 1981, p. 279, apud DAHLET, 2005, p. 255)

⁵⁷ *Demeure fragile* – em francês *demeure* significa morada, mas é também o modo imperativo do verbo *demeurer*, ficar, permanecer. No capítulo *Morada frágil*, Novarina utiliza diversas vezes o termo nos dois sentidos. (nota da tradutora Ângela Lopes. NOVARINA, 2008, p. 49)

⁵⁸ Subjétil - aquilo que está entre o sujeito, o subjetivo e o objeto. (DERRIDA, J. e BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, apud Ferracini, 2007)

Na etimologia da palavra cena está *skènè*, que em grego significa tenda. Mas *skènè* também é a cena. Cena, então, está associada à morada frágil, arquitetura provisória, cabana. (NOVARINA, 2008). Quando o ator vai entrar em cena, quando vai então montar a sua morada frágil, é comum que essa fragilidade lhe ataque as pernas e o batimento cardíaco, é momento de se *ex-por*⁵⁹. Louis de Funès⁶⁰, personagem fictício de Novarina, dizia:

“A casa do ator é sempre apenas uma tenda aérea, uma casa respirada que se leva. A carne é nosso *habitat* leve, nossa casa de pouco – e o corpo nada além da pobre terra. Nem base nem chão para o homem nem para o ator nem para a criança nem para ninguém nunca.” E ele ia para a cena acrescentando bem baixinho: “Está difícil de entrar hoje: pois há para o ator que vai entrar no espaço *impronunciabilidade* das quatro dimensões”. No seu camarim, ele tinha escrito com um lapisinho laranja no espelho: “Morada frágil”. Ele queria dizer que é na cena que se sente melhor o suspense do tempo e do espaço misturados em nós um no outro, na morada frágil de nosso corpo. (NOVARINA, 2008, p. 60)

Os espaços criados pelas palavras também são frágeis, na dança das linguagens se transformam facilmente, são atingidos pelo tempo, que atua paciente ou impetuosamente sobre eles e lhes roubam qualquer flerte com o eterno, com o imortal.

Biano e Mary não temem a fragilidade, gostam do risco, da cena, de se expor. São performers que não esperam a convenção para montar suas casas aéreas, montam-na no lugar e no momento que a palavra chama. Nisso não são como os atores.

O teatro de atores, numa visão bem ocidentalizada, depende da convenção para acontecer: da caixa preta, da hora marcada, da ribalta, da luz ou do figurino. O leitor acostumado à cena teatral contemporânea deve estar se perguntando se não estamos tendo uma visão retrógrada em relação ao teatro. Talvez. Mas o que pretendo apontar aqui é que a cena de Marilene e Biano não é teatro, em uma concepção hegemônica do que vem a sê-lo, mas revelam teatro no tocante à sua essencialidade. Por isso mesmo,

⁵⁹ a expressão *ex-por* se refere ao princípio de exterioridade, um dos três princípios criados por Larrosa para cercar o conceito de experiência. Como já expusemos no Capítulo 1, uma experiência só se dá a partir de um acontecimento, e este acontecimento é algo externo ao sujeito, distante enquanto novo, estrangeiro, “ex-terior”, e para ser atravessado por essa exterioridade o sujeito tem de se expor (p. 29).

⁶⁰ Se trata também de uma homenagem ao ator francês Louis de Funès (1914-1983), que começou a carreira em 1945 mas se tornou mundialmente conhecido em 1964 ao interpretar pela primeira vez o seu personagem mais famoso, um mal humorado Gendarme. Seu maior sucesso no cinema fora da França foi o filme *As Loucas Aventuras do Rabbi Jacob* (Les Aventures de Rabbi Jacob). (fonte: www.wikipedia.org).

diversas vezes até aqui preferimos a expressão existência ou experiência, ou ainda criação *estética*, que não toma o sentido de belo e funcional, obviamente, e sim de mobilização do sensível e dos sentidos na construção de um discurso do corpo/corpo do discurso, gerando criação artística ou apenas criação de sentidos.

4.2 Intersecções entre teatro e performance narrativa

Em se tratando da produção teatral contemporânea, vamos a seguir elencar alguns elementos chaves da performance de Bianco e Mary que se relacionam intimamente com o trabalho do ator e com o que vem sendo produzido por coletivos teatrais. Por meio dessa análise intentamos um mapeamento de elementos comuns entre as performances narrativas aqui pesquisadas e as ferramentas de encenação/atuação de grupos com propostas de ressignificação do teatro. Os elementos chaves elencados serão:

- 1) A criação a partir da experiência de partilhar/ouvir experiências do outro. Abordaremos trabalhos de grupos de teatro que empreendem pesquisas de campo e que, para suas criações, se utilizam do material subjetivo e coletivo produzido no encontro que ocorre no campo.
- 2) A coletividade e o sentido de pertencimento, como campo propício para a produção estética e como ferramenta de ação no mundo, elemento este que observaremos tanto no dito Teatro de grupo como nas tradições populares.
- 3) A atitude narrativa. Este terceiro e último elemento contempla as principais premissas do ato de narrar, que envolvem demandas profícuas para a arte do ator. Como se trata de uma análise conclusiva de toda a pesquisa, neste item tecemos também as Considerações finais.

O que leva uma pessoa a fazer teatro? Inúmeras podem ser as respostas: o prazer de criar e representar, o prazer de entrar em contato com seu potencial expressivo, um talento nato, uma paixão, a possibilidade de se mostrar performaticamente e provar alguma coisa à alguém, a chance de obter sucesso e alçar um lugar na televisão ou no cinema etc. etc. etc.. O fato é que muitas pessoas querem fazer teatro, talvez mais do que o número de pessoas que querem assisti-lo. E o teatro vem se reinventando, se desconstruindo e reconstruindo; porque este é o processo pelo qual passam muitos

aspectos de nossa cultura, na sociedade de grande escala, e por que este é o lugar que o teatro tem encontrado para resistir.

À parte toda a produção existente do que chamamos de Teatro morto⁶¹, restam pessoas inquietas investigando uma linguagem que comunique essa inquietação e que dê sentido a ela. Muitos têm sido os caminhos para o que hoje é chamado de Teatro contemporâneo ou pós-dramático, mas há em geral uma busca por fontes mais sinceras e condizentes a essas inquietações, fontes que não sejam tão prontas quanto um drama escrito.

4.2.1 A criação cênica a partir da pesquisa de campo e sua consequente partilha de experiências

A chamada Pesquisa de campo tornou-se um procedimento muito visitado por grupos de teatro brasileiros, mais especificamente em São Paulo. Para criar seus espetáculos, atores, diretores e dramaturgos vão ao encontro de realidades que revelam questões de um tema abordado ou se aproximam do universo de determinado texto. O que impulsiona esses artistas a buscar no contato direto com histórias de pessoas e de lugares o material para a criação cênica? Passar pela experiência de escutar, parar para perceber e abrir um olhar estético para uma realidade não seria então o próprio material de criação?

O Impulso Coletivo, grupo formado hoje por Jorge Peloso, Marília Amorim, Alícia Peres e Carol Greco, enxergou na Vila Ipororó, no bairro do Bixiga, em São Paulo, o microcosmo de uma situação macro: o complexo conjunto de contradições da vida na metrópole São Paulo, que engendra a dificuldade de se consolidarem processos de construção de identidade na cidade, suas memórias e desmemórias (PELOSO, J. e DONOSO, M., 2013).

Estas questões eram na ocasião o alvo das inquietações desses artistas e a Vila Ipororó⁶² foi o lugar onde mergulharam para descortinar histórias e afetos que

⁶¹ Trata-se de uma expressão adotado por Peter Brook, como já foi descrito no primeiro Capítulo, e se refere ao teatro que repete velhas formas que um dia atraíram um grande público. *O teatro morto ou o mau teatro existe em qualquer parte, não apenas no teatro comercial. O Teatro morto penetra na grande ópera e na tragédia, nas peças de Molière e nas peças de Brecht* (BROOK, 1970).

⁶² A Vila Ipororó surgiu em 1922, no bairro do Bixiga, em São Paulo. Sua maior construção, o chamado Palacete ou Castelhinho do Bixiga foi feita com restos do Teatro São José, antigo teatro municipal que pegou fogo no início do século, e com restos de trilhos de bondes. Em plena Vila está a antiga nascente

evidenciavam aquelas contradições e davam voz ao projeto do Coletivo: Desassossego – suas outras memórias. Este exemplo nos serve sobremaneira, pois o grupo parte de um trabalho em sala de ensaio, de treinamento do ator, e se depara com a necessidade de colocar o material sensível corporal em contato com “o que dizer”. Não demoraram a concluir que a vivência e convivência real com pessoas, lugares e situações que simbolizavam suas inquietações poderiam se desdobrar em experiências significativas para a criação cênica.

Esse movimento de escuta, de abertura para a percepção na vivacidade do encontro real, envolvendo corpos, espaço, ruídos, tentando encontrar elos entre o palco e a vida e precisamente ao que faz sentido para esses artistas na vida, parece representar uma retomada ao que deu origem ao Teatro. Tal origem se deu muito ligada ao rito, às crenças, às demandas simbólicas de pertencimento de comunidades para só depois caminhar para a formalização de uma linguagem artística independente.

Trata-se, assim, de um movimento de retomada, por parte da arte, do encontro com pessoas em determinado espaço-tempo comum, no intuito de compartilhar - algo diferente do duo trabalho/lazer que rege a vida na metrópole. A imersão que o Impulso Coletivo realizou na Vila Itororó é bem representativa desse processo de criação a partir do compartilhamento de experiências, porque de fato eles conviveram com aquela comunidade e tiveram grande preocupação em trocar com ela, abraçando a luta da comunidade que ali resistia ao despejo, travando batalha com a especulação imobiliária e com o poder público. É interessante a trajetória investigativa deste coletivo: eles partiram de uma pesquisa muito focada na expressividade do ator, nas potencialidades do corpo, tendo como guia o treinamento energético praticado pelo Lume Teatro, sem para isso ter um tema, texto ou conteúdo para o trabalho de criação. Só depois começaram a tatear as questões sobre as quais gostariam de falar, chegando assim a uma realidade que representava essas questões, a realidade da Vila Itororó.

A arquitetura peculiar do lugar foi o que primeiro chamou a atenção de Jorge Peloso, mas foram as conversas com os antigos moradores de lá que deram o *start* ao grupo para a importância do que ali se passava. Os relatos ouvidos, as histórias contadas, em diálogo com as imagens e texturas do lugar, provocaram nos atores memórias, sensações, pensamentos e percepções que agiram diretamente sobre o

do Rio Itororó, que hoje corre embaixo da Avenida 23 de Maio. Por oito décadas viveram ali cerca de 80 famílias, 300 pessoas, das quais as últimas foram despejadas em 2013, para dar lugar ao projeto de um “Centro Cultural”. Atualmente, o canteiro de obras da reforma, que ainda não teve início, está aberto à visitação.

processo de criação do espetáculo *Cidade Submersa*. Ainda que tenham feito da Mímese corpórea⁶³ um método de apreensão dos encontros, o espetáculo não se construiu a partir de uma ou duas histórias e nem foi Teatro narrativo o que fizeram, mas todas as relações que criaram com uma visão mais abrangente da situação em que a Vila Itororó estava inserida; partiram do escutar, da transmissão de determinada experiência de uma comunidade, que acabou por dar sentido ao processo de encenação de um espetáculo.

A criação do espetáculo *Homens e Caranguejos*, do Coletivo cênico joanas incendeiam, formado por mim e por Beatriz Marsiglia, Camila Andrade e Letícia Leonardi, se deu a partir do romance homônimo de Josué de Castro e da pesquisa de campo, intitulada Artetnografia, que fizemos na Ilha de Deus, em Recife, e no Boqueirão, em São Paulo. Neste caso, a história escrita e contada por Josué foi o ponto de partida. Por si só, o romance já trazia muitas imagens e material dramático, além de uma relação com o presente já vislumbrada por Castro em seu brilhante prefácio do romance, escrito em 1966. Porém, a necessidade de ir a campo se deu tanto para o Coletivo, que já sabia da relação de Josué com a Ilha de Deus, quanto para a diretora convidada, Luciana Lyra, que tem como método de criação cênica e dramática a Artetnografia, método inspirado em estratégias antropológicas contemporâneas de atuação em campo, em que se está atento a uma interação polifônica e subjetiva nos locais visitados para a pesquisa, porém com o intuito de fomentar a criação da cena performática.

A Artetnografia constitui-se como um operador que promove contaminação entre artistas e comunidades. (...) Importa-me dizer que esta operação em trama não é mimesis no sentido platônico, mas se caracteriza por sua capacidade poética de construir, de fazer a realidade, o que desconstrói a ideia de modos transparentes de autoridades, e concentra a atenção sobre a natureza da relação entre eus e outros, aí há invenção e não a representação das culturas. (LYRA, 2013)

⁶³ A Mímese corpórea, sistematizada pelo Lume Teatro, de Campinas, consiste na observação de ações físicas e vocais das pessoas entrevistadas, na posterior edição deste material, recriação das ações observadas por parte dos atores e elaboração destas enquanto material cênico. Com esta técnica, a coleta de material não se apoia exclusivamente na transcrição e edição do registro, mas também na memória dos atores que estiveram em contato com as pessoas entrevistadas (PELOSO, J. e DONOSO, M., 2013, p. 4).

Esta invenção das culturas muito se relaciona com a Mitodologia, um outro procedimento que fez parte deste processo. A Mitodologia em arte *lida com forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com o campo, num processo contínuo de retroalimentação* (LYRA, 2013). Assim, figuras míticas, principalmente da mitologia grega, eram atribuídas às atrizes e aos personagens do romance, e isso de certa forma direcionava o olhar em campo e sobretudo agia nos exercícios de criação em sala.

Estar atenta sensivelmente aos universos visitados foi uma experiência em dois sentidos: como artista, era como se estivesse começando a criar a cena ali, andando por aquelas tábuas finas de madeira para não escorregar na lama recém banhada pela chuva, descortinando a consciência política dos moradores da Ilha de Deus e as histórias sagáticas das vendedoras do Mercado de Afogados, viajando na canoa-voadeira pelo rio Capibaribe, às margens de milhares de casas sobre palafitas. Era de fato um exercício de ativar a sensibilidade para a criação de sentidos, no intuito de desembocar em criação cênica. Como pessoa, provocou em mim um deslocamento do meu lugar no mundo, configurando-se como uma dessas experiências que nos fazem perceber a bolha em que vivemos e como é cômoda e morna essa bolha, como a sociedade capitalista e injusta nos coloca cada um no seu “lugar” e ali rápida e habilmente fechamos nossos vidros. E ainda: detendo-nos um pouco mais na observação da dinâmica de vida dos moradores ali, facilmente percebemos a força da coletividade. É na falta de espaço, na falta de recursos, na necessidade real de se fazer parcerias, naquele caleidoscópio familiar, que se constrói um pertencimento muito maior dos coletivos, aproximando-os assim do verdadeiro conceito de comunidade. Tais reflexões surgem da Artetnografia realizada tanto na Ilha de Deus, em Recife, como no Boqueirão, em São Paulo.

Toda essa experiência, desde o campo até o processo em sala de ensaio, se deu honestamente em resposta aos questionamentos do grupo, como : “Por que se evita ainda nos dias de hoje falar de fome?”, “De que fomes queremos falar?”, “Quais os mecanismos de ter alegria no viver, quando a luta constante é para sobreviver?”, de forma que se tratou de um processo legítimo e transformador para quem dele participou e quiçá para os espectadores que assistem ao espetáculo. Porém, desde o primeiro contato no campo, tínhamos um propósito: o de criar um espetáculo para ser apresentado, circulado, premiado, para se tornar enfim um produto-arte. Nisso já está intrinsecamente uma contradição. Passamos por todo o processo de criar a partir da experiência e do compartilhamento de experiências, mas o processo passou e isso é

inevitável. Ainda que tivéssemos nos envolvido de forma mais efetiva politicamente, como fez o Impulso Coletivo, a efemeridade da pesquisa de campo é quase sempre um pressuposto dela.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que buscar na escuta, na percepção e vivência das relações em campo, os sentidos para a criação cênica remontam às origens do teatro, ou seja: o teatro como símbolo-ritual integrado a uma realidade, também este mesmo processo desencadeado pela pesquisa de campo, tão caro hoje aos grupos de teatro, revela a fragilidade da nossa atuação, enquanto artistas, na contemporaneidade. Uma fragilidade que está na fragmentação das relações como um todo: é fragmento determinada pesquisa em resposta a determinado projeto, é fragmento a minha relação com aquelas pessoas daquela comunidade, é fragmento o meu questionamento em meio a tantas questões que me perturbam no cotidiano inflado pela informação e pela rede social, feita de mil tramas finas.

4.2.2 A coletividade como mecanismo de autonomia, ação e identidade na cena teatral e nas tradições populares, ainda num contexto urbano

Um segundo elemento, que está naturalmente na formação de um narrador oral nato e que identificamos como algo perseguido por coletivos teatrais, é justamente a coletividade, o sentido de comunidade. Não por acaso, desde a década de 70 há um movimento que se renova constantemente e que hoje é conhecido como Teatro de grupo. Tratou-se inicialmente de uma resposta ao dito teatro empresarial, onde os grupos se dissolviam ao final das produções e os atores ficavam a mercê de novas contratações, sem uma autonomia produtiva e atuante no mercado. Porém, com o tempo esses grupos tomaram feições mais políticas de atuação, conformando propostas importantes e revolucionárias como o Teatro Experimental do Negro, até encontrar no Oficina e no Arena o modelo referencial de atuação, sobretudo no período de enfrentamento da ditadura militar. Já a partir da década de 90 novos grupos surgem, agora com uma atuação não tão militante e sim mais ligada à pesquisa estética e à expressividade do ator. É o caso do Grupo Galpão, em Belo Horizonte, o Lume, em Campinas, a Cia. do Latão e, já na década de 2000, a Cia. São Jorge de Variedades, ambas em São Paulo, entre outros tantos coletivos. Companhias essas que ainda representam o espírito de grupo, mas que para sobreviver passaram a dominar o imbricado sistema de política cultural no Brasil, com sua peculiar legislação de

financiamento cultural e a complexa rede de editais – processo que acaba por fazer desses grupos empreendedores da área de cultura, “negociantes” de projetos culturais, o que muitas vezes se sobrepõe aos seus projetos artísticos de fato.

Porém, dentre um universo de características e peculiaridades de tantos grupos de teatro hoje consolidados, eles têm em comum a relação de grupo, de coletivo, como mecanismo de autonomia, identidade e resistência, fomentando um ambiente de confiança, de escuta da polifonia de vozes e de partilha para a preparação do terreno sensível e criativo. Tal mecanismo não seria semelhante ao ambiente em que observamos ser o campo formador do narrador oral nato?

Existe ainda um outro contexto que gostaríamos de abordar aqui, em que o sentimento de coletivo e de socialização é elemento fundamental: o contexto das festas populares, dos folguedos e das tradições brasileiras. Não só no interior do país ou nas cidades mais emblemáticas dessas tradições, mas também hoje nas grandes metrópoles se vê uma revalorização dos procedimentos de fazer acontecer uma festa popular, que comumente tem origem em outra região do país.

Em seu artigo *A estética relacional e a festa do Boi no Morro do Querosene em São Paulo*, para a *Rebento* – revista de artes do espetáculo, do I.A./Unesp, Marianna Monteiro⁶⁴ (2013) faz uma análise da função relacional, participativa e convivencial para os sujeitos fazedores da festa do Boi⁶⁵ em São Paulo, desde a sua preparação, envolvendo a manutenção da indumentária, o cozinhar, até o seu acontecimento, que se dá por meio de múltiplas linguagens artísticas: música, dança, teatro, visualidades, mas principalmente por meio da troca intensa e direta com o público, formado por fiéis admiradores da festa e iniciantes no contato com a experiência da cultura popular. Monteiro assim descreve este processo:

O que se verifica agora é o aproveitamento [nas grandes cidades] dessas tradições na construção de espaços de sociabilidade, de *conviabilidade*, que visam o estabelecimento de territórios comunitário engendrados a partir dessas tradições, sem que necessariamente haja

⁶⁴ Marianna Francisca Martins Monteiro é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), coordenadora do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas, Teatro, Rituais, Brincadeiras e Vadiagens. Autora dos livros *Noverre: Cartas sobre a dança* (Edusp, 2002) e *Dança popular: espetáculo e devoção* (Terceiro Nome, 2011). Coautora dos vídeos: *Lambe sujo uma Ópera dos Quilombos* e *Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista*. Sócia efetiva da Associação Cultural Cachuera! (1981). Orientadora da pesquisa aqui presente.

⁶⁵ Festejo concebido nos moldes da tradição festiva do Maranhão, que se realiza três vezes ao ano no bairro paulistano do Butantã, e que congrega há mais de 20 anos artistas, estudantes e arte-educadores como seus principais promotores. (MONTEIRO, 2013, p. 132)

uma preocupação em realizar propriamente uma releitura dessas expressões populares tradicionais.

Em detrimento da preocupação com a elaboração de uma obra artística original, constituída no interior da separação palco/platéia ou artista/público, o que atrai nessas festas é a possibilidade de participação coletiva numa experiência que extrapola os limites das diferentes linguagens artísticas e que se volta para ao compartilhamento de vivências comunitárias.

... Essas manifestações de cultura popular tradicional sempre ocorreram em contextos festivos e a elaboração de uma “tecnologia” festiva é algo que foi se constituindo ao longo de décadas e até mesmo de séculos, o que é novo é sua revalorização e retomada no contexto de uma sociedade dominada pela cultura de massa, como uma forma de renascimento de sociabilidades comunitárias, num contexto que até recentemente parecia rejeitá-las. Estas festas populares, de novo atualizadas, apropriam-se de saberes e fazeres muito antigos, trazendo-os para o novo contexto de forma a “inovar” repetindo. (MONTEIRO, 2013, p. 139 e 140)

No bairro da Lapa, em São Paulo, há dez anos acontece a saída do bloco *Lapa de Urso*, tradicionalmente aos domingos de Páscoa - uma festa em moldes semelhantes aos do *Boi do Morro do Querosene*. Remontando e resignificando uma tradição pernambucana de carnaval, a La Ursa, o *Lapa de Urso* foi criado por pernambucanos e paulistanos e conta com o tradicional personagem em um macacão de pelúcia e máscara, amarrado por uma corda na cintura, segurada pelo Soldado. Ao seu lado está a figura do Italiano, com uma maleta na mão, pedindo dinheiro aos passantes e moradores por ter prendido o Urso, que na cultura pernambucana representa o amante. Para completar a trama: a Mulher de biquine – aquela que foi “pêga” com o Urso – personagem radiante, que em São Paulo parece encarnar a própria liberdade feminina, e a Véia, que na versão paulistana seria a mãe da Mulher de biquine. Tudo acontece pelas ruas da Lapa ao som de uma orquestra de frevo e acompanhado pelos brincantes, que em sua maioria participam ativamente da brincadeira desde o seu surgimento.

Neste caso, posso testemunhar sobre o espírito de coletividade que acontece desde o dia anterior, quando alguns integrantes preparam a comida que será servida na chegada do bloco até a festa que acontece ao final, no próprio bar que acolhe a brincadeira desde quando ela começou ou na casa de algum integrante. Fazer parte de uma “brincadeira”, de uma tradição carnavalesca (ou de qualquer outra época) só pode ser compreendido de fato por quem também participa ativamente. Lidar com a repetição de um ritual, reencontrar aquelas mesmas pessoas, compartilhando o mesmo intuito, que tem a ver apenas com o prazer da diversão e do próprio fazer, ocupar e resignificar a

rua, o espaço público, numa ação conjunta com seus pares, traz de fato um sentimento de pertencimento, que talvez hoje muitos passarão a vida sem experimentar.

No teatro, muitas vezes as pessoas parecem estar em busca disso, de uma tão grande propriedade e prazer em fazer, que a organicidade surja naturalmente e envolva público, atores, diretores, todos, como uma verdadeira celebração, como o teatro no tempo das festas dionisíacas. Trata-se certamente de uma situação emblemática do contexto reivindicado por Benjamin para a produção da experiência: compartilhamento real de modos de vida, de forma que as pessoas se conheçam e partilhem rituais, crenças, histórias. Contexto esse que coincide também com a descrição de Turner para as sociedades do período pré-industrial, com seus trabalhos-rituais e suas liminaridades.

O diretor britânico Peter Brook desde a década de 1970 se interessa por culturas tradicionais, como meios em que se verifica produção de experiência a partir da vida em comunidade. *Brook justamente foi ao encontro de culturas tradicionais onde a “narrativa” e a “Erfahrung” eram realidades vivas; expressas através da presença dos griots, na África e dos narradores tradicionais na Índia e no Afeganistão, por exemplo* (CASTRO, 2012, p. 111). Em sua dissertação de mestrado, *A Conferência dos Pássaros*, Ana Luiza de Magalhães Castro analisa a noção de narrativa no teatro de Brook, inserida no contexto das culturas tradicionais e da ‘experiência’, no sentido benjaminiano, tomando como foco da pesquisa de Brook a ‘qualidade’ e a ‘vida’ da cena. Assim, a partir de sua pesquisa, que envolveu vivências com o diretor e conversas com os atores, ela nos traz que:

Pensar **o ator narrador**, assim como se apresenta no teatro de Brook, remete ainda à busca do diretor por resignificar o papel do ator e a própria necessidade “social” do teatro; não dentro de um enquadramento segundo as normas do padrão dominante, e sim a partir da aproximação com determinados aspectos mais próximos a uma concepção tradicional de sociedade, verificada, sobretudo, na dimensão de construção de subjetividade em um quadro de pertencimento coletivo. (CASTRO, 2012, p. 115)

Na aproximação com a noção do narrador tradicional Brook está justamente abarcando a dimensão da “transmissão de experiência” e valorização do “encontro inter-humano”, que lhe são atributos. Noções que determinam a ética do “contato” e “transparência” na relação entre palco e plateia ou, entre indivíduo e comunidade. Brook faz menção, em seus textos, a estas qualidades que presenciou na atuação de narradores tradicionais, contando histórias no mercado de algum vilarejo na África ou em uma casa de chá em alguma cidade da Índia. (Ibidem, p.116)

O contar histórias no CIRT – *Centre International de Recherche Théâtrale* (Centro Internacional de Pesquisa Teatral), dirigido por Peter Brook, pressupõe uma

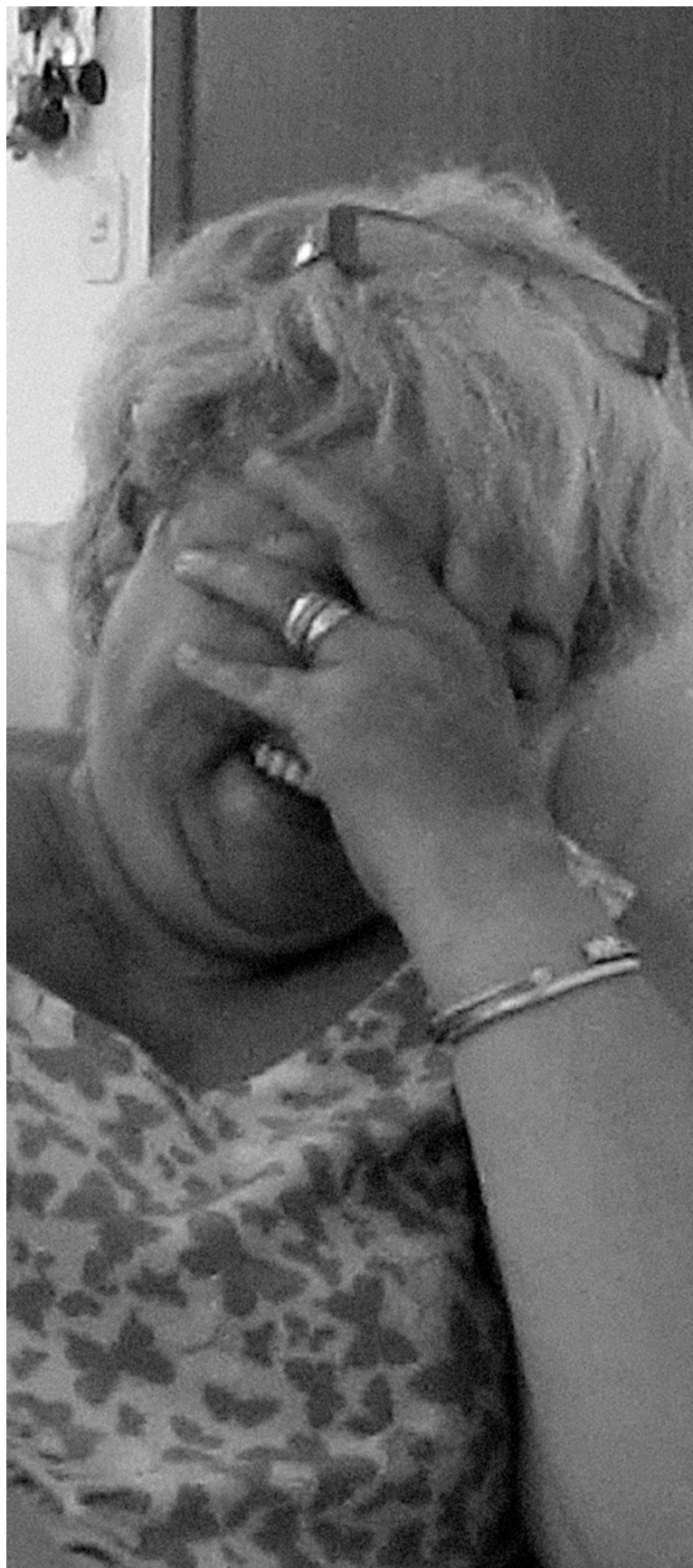
expressividade incorporada, focada nos processos de transformação da energia do ator, remetendo à noção de ‘qualidade’, mencionada diversas vezes nos textos do diretor. Assim, o ‘contar’ constitui um procedimento amplo e aprofundado, que, segundo o ator Bruce Myers, foi inspirado, em determinado período da pesquisa do grupo, no Kyôgen (estilo japonês que acompanha o teatro Nô), trazido pelo ator Yoshi Oida. Myers descreve que o Kyogen é “uma forma japonesa de contar histórias que usa o corpo e a voz de um modo muito potente e muito bonito – é uma experiência estética, onde a energia trabalha fortemente” (CASTRO, 2012, p. 116 e 117). Nisso está o trabalho de enfrentamento da palavra, que nos remete à performance de Marilene e de Bianco: a palavra que age, conecta, a palavra viva de um a outro, a palavra que está e que é evocada pela ação ou a ação desencadeada pela palavra, a dança frágil com as palavras e com os sentidos nela imbricados ou produzidos.

Hans-Ties Lehmann, o autor de *Teatro Pós-Dramático*, em seu trabalho *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*, publicado na obra organizada por Jacob Guinsburg e Sílvia Fernandes (2013), faz a seguinte reflexão a cerca do assunto que estamos tratando:

Tenho a impressão que para muitos artistas e intelectuais, a questão central é estar em frente ao perigo. E esse perigo é o perigo de você perder a fala. Não ter a possibilidade de fala, não ter a possibilidade de intervenção ou de ser ouvido numa sociedade como essa. Todos sentem como uma coisa muito forte esse perigo de ficar simplesmente mudo e perder sua fala e sua capacidade de intervir. E, por isso, a coisa mais importante no teatro é que você faça uma coisa com um grupo. Eu me lembro de uma frase de uma diretora da Noruega em um encontro de teatro em Amsterdã. Nós falávamos sobre utopia e ela me disse: “a nossa utopia é que façamos alguma coisa juntos, uma coisa coletiva”. (LEHMANN, 2013, p. 243)

E Lehmann ainda observa que os grupos de teatro hoje não fazem apenas teatro, penso que até mesmo pela questão ligada às políticas culturais públicas que financiam as produções, fazem muitas oficinas, *workshops*, seminários, debates, de forma que a prática artística, a criação estética em si, passou a ser um dos procedimentos, muito importante, sim, mas que divide espaço com outras formas de atuação dos grupos.

Considerações finais – o conceito de atitude narrativa



O conceito de *atitude narrativa* que pretendo desenvolver aqui surge dos lugares em que me coloquei para realizar esta pesquisa: o lugar de interlocutora de Biano e tia Mary, o lugar de narradora profissional e atriz, e o lugar de leitora de Benjamin, Bakhtin, Larrosa, Bosi, Halbwach, Bergson, Turner, Gagnebin, Monteiro, Rancière, Abreu, Richard Baumann, Grotowski etc., todos esses irmãos a quem dei a mão para chegar a essa parte do caminho.

De todas as relações desveladas e construídas neste trabalho sobre a performance narrativa podemos identificar algumas que são cortes no próprio conceito de narração, promovendo uma abertura para novas relações, no campo da vida e do teatro. Dentre as questões que envolvem a performance narrativa, algumas são essenciais para pressupor uma atitude narrativa:

- Uma história só será de fato uma história quando for contada. Isso pressupõe a existência de um narrador e de um escutador/interlocutor: ao menos e tão somente dois sujeitos que instauram momentaneamente um *ethos* em comum. Ambos (ou o grupo) trilham juntos o caminho da história, embora cada um responda a cada momento, internamente, com sua própria voz, seu próprio ser. Isso não quer dizer que em todas as situações, narradores e ouvintes estarão realmente conectados ou atentos à palavra que está sendo evocada; se assim fosse, educadores, estudantes, atores, espectadores etc., não teriam quase nunca do que reclamar. A partilha da qual falamos aqui acontece por meio da performance, da disposição e ação do narrador de se instaurar enquanto corpo-em-arte e, para isso, estar atento às suas próprias percepções e àquelas que se constroem **entre** ele e o ouvinte. Dessa forma, narrador e interlocutor, ambos têm que se colocar como ouvintes, como escutadores, e ambos estão intimamente propondo também, agindo por meio da palavra, seja ela ação, seja ela resposta silenciosa.

Grotowski, na célebre entrevista a Eugênio Barba (GROTOWSKI, 2011), descreve o que foi para ele a descoberta da estética de seu trabalho por meio do escutar a sua própria ação e a dos atores, durante ensaios e montagem de um espetáculo, o que para nós compõe o que vem a ser a *atitude narrativa* no teatro:

... As produções não surgem de postulados estéticos; pelo contrário, como dizia Sartre: “Cada técnica conduz a sua metafísica”.
Por vários anos, vacilei entre impulsos nascidos da prática e a aplicação de princípios teóricos, sem perceber a contradição. Meu amigo e colega Ludwik Flaszen foi o primeiro a perceber essa confusão no meu trabalho: o material e as técnicas, surgidos espontaneamente durante a preparação da montagem e da verdadeira natureza do trabalho, eram

reveladores e promissores; mas, na verdade, o que eu considerava resultado de suposições teóricas eram mais funções da minha personalidade do que do meu intelecto. Percebi que a montagem levou à consciência ao invés de ser o produto da consciência. (GROTOWSKI, 2011, p. 14)

E quando Grotowski fala do Teatro pobre, está também falando da essencialidade inerente à uma performance narrativa, que se reduz à presença de dois sujeitos:

Eliminando gradualmente tudo que se mostrava supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurinos especiais e sem cenografia, sem uma área separada para representação (palco), sem iluminação, sem efeitos de som etc. Mas ele não pode existir sem a relação da percepção direta, da comunhão ao vivo entre espectador e ator. (Ibidem, p. 15)

- Uma história só quer contar algo; não quer explicar nada, não quer ensinar nada. Ainda que uma fábula ou a transmissão de uma experiência tenha, de fundo, um ensinamento, uma “moral da história”, quando contada (e isso vale mesmo para a narração escrita) este ensinamento não deve se imprimir na linguagem, na forma. Como já dizia Benjamin (1994a): *nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica ... metade da arte narrativa está em evitar explicações.*

Entre a história e o sujeito que escuta há uma enorme lacuna, que deve permanecer vazia. Essa lacuna é o espaço **entre**, que Larrosa chama de “acontecer público da arte”, o mesmo espaço da ignorância que deve ser respeitado, segundo Rancière (2010), porque é nele que o “aprendiz” ou o espectador constrói sozinho, pedrinha sobre pedrinha, o seu saber. É assim que este pensador/palavreador - Jacques Rancière - reconstrói e revitaliza os conceitos de embrutecimento e emancipação defendidos pelo pedagogo Joseph Jacotot no século XIX: tudo o que sabemos de educação até os dias de hoje diz respeito ao ensinamento de algo que o aprendiz não sabe, pressupondo que há uma lacuna de “experiência” entre um e outro, e que o mestre é aquele que sabe exatamente o que fazer para que o aprendiz adquira determinado conhecimento, porém o mestre sempre sabe renovar essa distância, porque pelo mesmo processo ele sempre saberá um tanto a mais que o seu aluno. Isso é o processo de embrutecimento, e o problema não está na diferença de saberes, ela existe sempre; o problema está em prever a forma pela qual o sujeito vai aprender, sem respeitar que ele mesmo tem sua maneira de fazê-lo. Ele mesmo pode, da mesma forma que aprendeu sua

língua materna, ou que aprendeu a andar e falar, naturalmente fazer suas comparações, relações, tatear suas capacidades cognitivas e adquirir certo conhecimento; além de tantos outros possíveis, isso seria o processo emancipador.

Porém, não se deve menosprezar ou abandonar os dispositivos mediáticos entre dois sujeitos, sejam eles mestre/aprendiz, ator/espectador ou qualquer outra nomenclatura. A mediação realizada por uma história, um livro, um espetáculo, é fundamental para a emancipação. Sobre esta questão e se referindo ao teatro, Rancière reflete:

Mas há também a distância inerente à própria performance, visto que ela é um “espetáculo” mediático que se encontra entre a ideia do artista e o sentimento ou a interpretação do espectador. Este espetáculo é um terceiro termo, a que os outros dois podem se referir, mas que impede qualquer forma de transmissão “igual” ou “não-distorcida”. É uma mediação entre eles e esta mediação de um terceiro termo é crucial no processo de emancipação intelectual. Para evitar o embrutecimento é preciso que exista algo *entre* o mestre e o aluno. A mesma coisa que os conecta deve também separá-los. Jacotot colocou o livro como o algo que fica no meio. O livro é a coisa material, exterior tanto ao mestre quanto ao aluno, através do qual é possível verificar o que o aluno viu, o que ele disse a respeito, o que ele pensa sobre o que disse. (RANCIÈRE, 2010, p. 116)

A atitude narrativa, naturalmente, exige um distanciamento, o mesmo distanciamento presente no gênero épico de literatura e de teatro. Com esse distanciamento, o narrador/ator tem grande liberdade para criar mundos e metáforas, sem se confundir com os personagens descritos. *De um modo assaz misterioso parece conhecer até o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, como se fosse um pequeno deus onisciente. Mas não finge estar identificado ou fundido com eles* (ROSENFELD, 1985). Mesmo quando as histórias dizem respeito a si mesmo, o narrador tem um horizonte maior; ele não é tomado pela emoção porque já conhece o desfecho; ele demonstra certa frieza e distância, que será o campo propício para esculpir a experiência do ouvinte. Esta, sim, é a lacuna que deve ser sustentada.

Tal atitude “distante” se verifica na performance de Marilene, sobretudo quando ela vai contar um caso cômico ou mimetizar/imitar alguém. Como já foi descrito acima, a instauração de uma seriedade é uma importante ferramenta para o riso, e isso está presente na performance de tia Mary. Mesmo na roda familiar performática, a entrega que há, o dar-se para o evento e para o outro, é ainda uma entrega vigiada e atenta, como se a contextualização do evento como um todo fosse a matéria de algo que pode ser regulado/ajustado no momento mesmo da performance. Em Bianco, essa distância se

apresenta em certa desconfiança do interlocutor, não um descrédito, mas um questionar-se o tempo todo se quem escuta está de fato conectado à história narrada. Nisso também está um jogo de micropercepções, de dançar com as palavras, mãos, olhos, entonações, no intuito de fortalecer o compartilhamento, sem a priori confiar totalmente no envolvimento do ouvinte.

- Contar uma história pressupõe uma língua, tomando ainda de empréstimo o conceito de linguagem, enquanto mecanismo complexo de nomear, evocar e comunicar. *Aquilo que é, em termos de linguagem, mais pregnante e inarredável, em suma, o que mais se exprime, é ao mesmo tempo o espiritual em sua forma pura.* (BENJAMIN, 2013). Se a linguagem for a fala ou a escrita, obviamente melhor será se for na mesma língua de quem escuta ou lê, mas ainda que a língua nos seja alheia, a expressão dela pode comunicar, como bem sabemos. Se a linguagem em arte não incluir a palavra falada, ou ainda se a fala for um dos elementos de comunicação de igual peso aos outros elementos (corporeidade, visualidade, musicalidade etc.), tanto melhor se a sua expressão, que é ela mesma – a linguagem –, encontrar menos barreiras físicas. Aí novamente entra o elemento da concisão, mas também, no teatro, na dança, no cinema e mesmo na performance de um narrador oral nato, entra o elemento da preparação, do treinamento. Propor comunicação por meio de uma linguagem multivocal exige ainda mais essencialidade/simplicidade e isso inclui dramaturgia do texto/palavra que vai reger a ação, aliada à preparação.

No caso dos narradores colaboradores desta pesquisa, a preparação é feita no ato mesmo da performance, como já salientamos acima, e a elaboração de um corpo-voz é feita no confronto com a comunidade ouvinte. Para um ator, isso também é valiosíssimo e constitui as finas camadas do saber do ofício que se vai construindo. Mas também para ele, que tem a performance como profissão – e por isso está no jogo aberto e instituído da função política da arte – é de fundamental importância o burilar de sua expressividade. E isso não é novidade. Grotowski, que já há algumas décadas se tornou uma das principais referências ocidentais no que tange à formação de um ator, afirma que se o ator tiver que ficar prestando atenção ao corpo, não poderá entrar em si mesmo e revelar-se. O corpo deve se libertar de qualquer resistência. Ele deve, praticamente, deixar de existir. *Quando estiver trabalhando no papel ele deve aprender a não pensar em acrescentar elementos técnicos, nos ressonadores, por exemplo, mas a buscar a eliminação dos obstáculos concretos em que esbarrar como, por exemplo, a resistência*

da sua voz (GROTOWSKI, 2011, p. 28), e assim ele descreve uma série de demandas do treinamento do ator, como o trabalho com diversas partes do corpo: cabeça, peito, occipício, nariz, dentes, laringe, barriga, costas, respiração etc.. Há uma imagem muito potente que esse diretor traz sobre o trabalho de *elaboração da artificialidade*:

Estamos falando de um tipo de atuação que, como arte, está mais próximo da escultura do que da pintura. Pintura implica adicionar cores, enquanto o escultor retira o que está escondendo a forma, já existente no bloco de pedra. Ele apenas revela a forma, ao invés de construí-la. (Ibidem, p. 31)

- O ato de narrar tem a capacidade e o poder de instaurar comunidade. E, nesse caso, não no sentido catártico como na festa popular ou numa experiência ímpar no teatro, mas no sentido de todos estarem juntos no tatear de uma aventura intelectual e sensível, de forma consciente, ainda que uma consciência dos perceptos e afectos⁶⁶. Portanto, surge neste ato, um natural respeito à diferença, uma diferença feita de igualdade de inteligências (RANCIÈRE, 2010), reconhecendo a polifonia das vozes expressas ou internalizadas, propiciando a experiência de um poder coletivo, que une os indivíduos na mesma medida que os separa, como seres únicos.

- Por fim, a *atitude narrativa* se propõe a **escapar** do campo da expectativa:

- a expectativa do narrador em ensinar ou “encenar”,
- do interlocutor em aprender ou se divertir. Nesse caso, a única expectativa é a de ouvir, uma atitude que fica entre o lugar do *voyer* – olhar só para ver – e o lugar do *ex-posto*,
- do ator em “passar” algo ou se fazer entender da mesma forma que ele pensa sobre o que está falando.

Em relação à essa ausência de expectativa, Sebastião Biano não espera que o interlocutor entre no seu ritmo; ele segue narrando num ritmo que não tem nada a ver com a urgência dos tempos. Ele também não espera que o que “ensina” em meio ao relato de suas experiências vá de fato ter alguma utilidade a quem escuta; o que a ele interessa é a memória viva do que serviu à sua existência. Marilene Paschoal não espera

⁶⁶ Tentei definir o percepto como um conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente. Para mim, os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. (DELEUZE, G. Abecedário de Gilles Deleuze. Apud Cristina Pescuma. Disponível em: <http://devirfotografia.blogspot.com.br/2013/09/no-abecedario-entrevista-feitas-deleuze.html>).

que a sua performance por si só garanta a vida do encontro familiar, ela se coloca em atitude de provocar a expressividade do outro para que em rede a performance aconteça. São duas pessoas que revelaram para mim, em suas performances, o mecanismo vivo do “estar em arte”, como quem vê pela primeira vez o aparato estrutural de um teatro, ou do cinema. A performance desses senhores causou-me o espanto de ver desnudo o aparato que sustenta a poesia.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Luis Alberto de. A restauração da narrativa. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 8, n.9, 2000.

ALMEIDA, Dorita de e MAFRA, Julio. O ouvinte no chiste. *Escola Letra Freudiana*, 2007. Disponível em:

http://escolaletrafreudiana.com.br/UserFiles/110/File/carteis2007/Carteis2007_07.pdf

Acesso em nov. 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Le frontières entre poétique et linguistique*. In TODOROV, T. *Mikhail Bakhtin, le principe dialogique*. Paris: Seuil, Poétique, 1981.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*; tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARROS, Diana Luz P. de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. BRAIT, Beth (org.). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

BAUMANN, Richard e BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. *Ilha Revista de Antropologia*. Tradução de Vânia Z. Cardoso e revisão de Luciana Hartmann. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, 2006, vol. 8, p. 185-228.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro : J. Zahar, 2001.

_____. *Identidade : entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro : J. Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994b.

_____. Experiência e pobreza. *Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 114-119.

_____. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994a, p. 197-221.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Editora 34, 2009.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. *Escritos sobre mito e linguagem*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 49-74.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007 (Coleção tópicos).

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*, 3ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. BRAIT, Beth (org.). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012, p. 155-204.

CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003.

CASTRO, Ana Luiza de Magalhães. *A conferência dos pássaros. Reflexões sobre o ator narrador no teatro de Peter Brook*. Campinas: UNICAMP, 2012.

CARREIRA, André. *Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo*. GT História das artes do espetáculo, anais do VI Congresso da ABRACE, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Andre%20Carreira%20-%20Teatro%20de%20grupo%20e%20a%20no%20E7%E3o%20de%20coletivo%20criativo.pdf>

DAHLET, Véronique. A entonação no dialogismo. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. BRAIT, Beth (org.). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

DAWSEY, John C.. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*. São Paulo: Antropologia Social, USP, 2005, v. 13.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. *O que é filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FAVARETTO, C.. Deslocamentos: entre a arte e a vida. *ARS*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, n. 18.

FERRACINI, R.. O corpo-subjétil e as microp percepções. *Tempo e Performance*.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. *O pós-dramático, um conceito operativo?* GUINSBURG, J. e FERNANDES, S. (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2013 (Coleção Debates)

MEDEIROS, Maria Beatrizde, MONTEIRO, Mariana F. M. e MATSUMOTO, Roberta K.(org). Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GUINSBURG, Jacob e FERNANDES, Sílvia. *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2013 (Coleção Debates)

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *História geral da África, volume 1 – metodologia e pré-história na África*. São Paulo: Ática; Unesco, 1982.

HARTMAN, Luciana. Performances e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: UFRGS, 2005, ano 11, n. 24, p. 125-153.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico, a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha revista de antropologia*. Florianópolis: Universidade de Santa Catarina, 2006, v. 8, n. 1 e 2.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação. 2002, n. 19, p. 20-28.

_____. *Experiencia y alteridad en educación*. Buenos Aires: FLACSO, 2005. Primeira aula do curso de pós-graduação *Experiencia y alteridad en educación*.

_____. Conversa com Jorge Larrosa. 29ª Bienal. *Em nome dos artistas*, 2010. Revista eletrônica disponível em:
<http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Canal29/Paginas/Noticia.aspx?not=37>. Acesso em: nov. 2014.

LEHMANN, H. Teatro pós-dramático e teatro político. *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2013 (Coleção Debates), p. 233-254.

LEITE, Fábio Rubens da Rocha. *A Questão Ancestral*. Notas sobre ancestrais e instituições ancestrais em sociedade africanas: Iorubá, Agni e Senufo. Mimeo. São Paulo, 1983.

_____. A questão da palavra em sociedades negro-africanas. *Democracia e Diversidade Humana: desafio contemporâneo*. SECNEB, Salvador, Bahia, 1992.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Da artetnografia: máscara manguê em duas experiências performáticas*. Projeto de pós-doutorado. PPGAS/USP, 2013.

MARTINS, José Batista Dal Farra. Palavras invisíveis. *Sala Preta*. São Paulo: Universidade de São Paulo / PPGAC, 2009, v. 9.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. São Paulo: Loyola, 1996.

MEINERZ, Andréia. *Concepção de experiência em Walter Benjamin*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, Marianna F. M.. *A estética relacional e a festa do Boi no Morro do Querosene em São Paulo*. *Rebento: revista de artes do espetáculo*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes, n. 4, 2013.

NATÉRCIA, Flávia. Fazer chiste não é fazer piada. *Ciência e cultura*. São Paulo: SBPC, 2005, v. 57, n. 2. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=s0009-67252005000200004&script=sci_arttext. Acesso em: jul. 2014.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2003.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. *Antropologia e filosofia: estética e experiência em Clifford Geertz e Walter Benjamin*. *Horizontes antropológicos*, vol.18, n.37. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

PELOSO, Jorge e DONOSO, Marília. Problematização e representação da memória no espetáculo Cidade Submersa. *Revista CPC*. São Paulo: USP/CPC - Centro de Preservação Cultural, 2013, n.16, p. 001-208.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. *Urdimento – revista de estudos em artes cênicas*. Florianópolis: UDESC / CEART, 2010, v. 1, n. 15.

ROSA, Miriam D. e POLI, Maria Cristina. Experiência e linguagem como estratégias de resistência. *Psicologia e sociedade*. São Paulo: PUC, 2009, vol. 21, edição especial.

- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, coleção Debates.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance. *O Percevejo - revista de teatro*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003, n.12.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado - História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte). *Cadernos de campo: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia social da USP*. São Paulo: FFLCH / USP, 2005, n. 13, 177-185.
- _____. Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. *Mediações*, Revista de Ciências Sociais, do Departamento e Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Londrina: Universidade Estadual de Londrina / UEL, 2012, p. 214-257.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Editora Cozac Naify, 2014.
- _____. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Área de conhecimento da titulação do mestrado, conforme tabela CAPES:

Artes/Música

80305008 Teatro

ANEXO - DVD

(Disponível no Youtube como: *Sebastião Biano e Marilene Paschoal – performance narrativa e transmissão da experiência*)