

UM CONTADOR DE HISTÓRIAS NA CIDADE: DESAFIOS PARA O PESQUISADOR

Alessandra Bittencourt Flach¹

RESUMO: Qual o lugar do contador de histórias na pós-modernidade? A partir do relato de pesquisa realizada no bairro Restinga, em Porto Alegre (RS), pretende-se analisar o papel do contador de histórias na atualidade. De forma mais específica, pela análise de um registro em vídeo, busca-se discutir de que forma as narrativas orais em nosso cotidiano podem conter elementos estéticos que a tornem interessantes e passíveis de serem abordadas no âmbito dos estudos orais. O que se pode perceber é que, sob novas linguagens e recursos, contar histórias é uma prática essencial em qualquer sociedade, capaz de estabelecer vínculos, construir identidades coletivas e reafirmar a própria identidade.

Palavras-chave: Narrativas orais urbanas. Registro audiovisual. Restinga.

ABSTRACT: What is the place of the storyteller in postmodernity? Starting with the description of the research conducted in Restinga district in Porto Alegre (RS), the aim of this paper is to analyze the role of the storyteller in the present. More specifically, through the analysis of a video recording, we try to discuss how oral narratives in our daily lives can contain aesthetic elements that make it interesting and could be addressed in the context of oral studies. What may be perceived is that, even through new languages and resources, telling stories is still a fundamental practice in any society; it is capable of establishing bonds, building collective identities and reaffirming identity.

Keywords: Urban oral narratives. Audiovisual recordings. Restinga.

Este artigo propõe algumas reflexões sobre o contar histórias na modernidade. A base para as discussões é a experiência com alguns moradores do bairro Restinga, periferia de Porto Alegre (RS), nos anos de 2006 a 2009. O contato com esses moradores foi resultado do projeto de pesquisa *A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais*, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (Instituto de Letras, UFRGS), do qual participei e cujo objetivo era fazer uma recolha em

¹ Doutora em Letras (UFRGS). Professora de Língua e Literatura Portuguesa da Faculdade Porto-Alegrense (FAPA). E-mail: alessandraflach@fapa.com.br.

vídeo das histórias contadas pelos moradores para posterior criação de um acervo eletrônico. Ao todo, foram cerca de 40 horas de gravações, das quais foram retirados os dados ora apresentados.²

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

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

Em um dos registros audiovisuais (08 nov. 2008), a moradora Jandira afirma assertivamente: “Só aqui na Restinga a gente não tem história”, com o que Beleza³, outro morador, concorda, lembrando que a constituição do bairro não permitiria que houvesse histórias. No diálogo entre os dois, fica claro que o conceito de histórias está vinculado a uma tradição coletiva. Beleza afirma que os moradores estão se conhecendo agora, que Restinga é recente, não há tempo, por isso não existem as histórias tradicionais e fantásticas que eles consideravam as únicas possíveis, como a lenda da noiva da Lagoa dos Barros lembrada por eles. A formação diversificada do bairro não permitia essa “identidade” necessária para o surgimento das histórias. É uma explicação bastante plausível daquilo que Bauman (2008) defende em relação às sociedades pós-modernas:

² Mais informações disponíveis no site do projeto: <http://www.ufrgs.br/vidareinventada/site>. Dessa experiência, produzi uma tese (FLACH, 2013), na qual é possível obter maior aprofundamento dos aspectos aqui expostos.

³ José Carlos dos Santos, ou Beleza, um senhor de 60 e poucos anos, será reiteradamente referido neste texto, uma vez que ele é uma das fontes mais expressivas e prolíferas entre os contadores. Além disso, grande parte dos encontros do grupo de pesquisa no bairro ocorriam em sua casa, tornando-se, assim, um importante parceiro do projeto.

Nenhum agregado de seres humanos é sentido como “comunidade” a menos que seja “bem tecido” de biografias compartilhadas ao longo de uma história duradoura e uma expectativa ainda mais longa de interação frequente e intensa. É essa experiência que falta hoje em dia, e é sua ausência que é referida como “decadência”, “desaparecimento” ou “eclipse” da comunidade. (BAUMAN, 2003, p. 48)

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

Com isso, há algo que parece de grande potencial: como pensar o conceito de “contador de histórias” aplicado à situação narrativa particular da Restinga, em que os próprios narradores não se reconhecem por esse rótulo. Neste artigo, pretende-se expandir as reflexões sobre o tratamento conferido às narrativas orais em contextos urbanos registradas em vídeo.

O ato de contar histórias é uma prática tão antiga e tão enraizada nas práticas sociais quanto a própria existência humana. Pode-se argumentar que mesmo as primeiras inscrições nas cavernas têm potencial para serem estudadas sob a perspectiva da organização da vida em forma de narrativa. Nicolau Sevcenko (1998) refere o xamã como o antecessor dos contadores de histórias, uma vez que estabelece relações entre o presente/cotidiano e o transcendente.

Sua função é a de arrastar as pessoas para uma travessia, durante a qual elas se desprendem das referências do dia-a-dia, e assim, inseguras, assustadas, confusas, se entregam à sua orientação, vivendo um modo superior, mais elevado de experiência, para retornarem depois transformados pela vertigem do sagrado, que lhes ficará impresso na memória pelo resto de suas vidas. (SEVCENKO, 1998, p. 125)

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

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

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

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

O termo *intérprete* parece se adequar bem ao contexto estudado por Zumthor, porque as categorias analisadas por ele – jograis, menestréis, bardos – encerram em si a condição de atualização e reprodução de versos e fórmulas seculares, ainda que a *performance*, propriamente, constitua-se como um evento inusitado, original. Todavia, é um pouco problemático, se não enganoso, aplicá-lo ao caso de Beleza ou a qualquer pessoa que, como ele, não faz da prática de contar histórias um ofício. Também não se aplica no sentido de que as narrativas de Beleza não são uma nova versão ou uma atualização de textos outros, mas produto de uma interação, por isso é fragmentada, recortada, permeada por vários “ruídos”.

É quase impossível pensar o espaço de contação de histórias em nossos dias, em ambientes urbanos, principalmente, aos moldes de culturas orais tradicionais, pois, na contemporaneidade, há um esvaziamento da noção de grupo, essencial para haver o vínculo propício ao partilhar. Contudo, persistem ainda resquícios dessa unidade no contexto de pesquisa de onde emergiram as narrativas estudadas⁴, pois ocorriam algumas práticas de

⁴ O bairro Restinga possui cerca de 100 mil moradores. Apesar da grande diversidade cultural, social e econômica, o bairro tem uma história interessante: localizado no extremo sul da cidade, foi planejado, em meados de 1970, para receber a população pobre da cidade (que deveria deixar os espaços centrais da cidade

contar histórias, mesmo sem toda a identificação comunitária que se poderia perceber em culturas orais tradicionais.

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

A constituição do que seja um contador de histórias está fortemente associada à conformação social. Como pensar em um contador de histórias hoje sem levar em consideração a conjuntura social? Só se pode assumir a possibilidade de existência desse papel hoje se o enquadrarmos na perspectiva difusa e dispersa das sociedades contemporâneas. Sem receio de equivocar-se, é possível afirmar que o contador de histórias como uma presença permanente e legitimada não existe mais. O que há é uma motivação, na maioria dos casos ocasional e temporária, da parte de alguns, em exercer essa função de contador de histórias.

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

para dar lugar à construção de prédios e indústrias). No entanto, esse planejamento ficou aquém das expectativas (sem saneamento, luz, transporte público, postos de saúde, escolas), o que, de certa forma, fez a comunidade se unir para reivindicar direitos e, por extensão, compartilhar uma história de sofrimentos e lutas.

Acerca dos momentos de contação que presenciamos no bairro Restinga, há que se refletir sobre a repercussão que a presença da câmera tem em seu desempenho narrativo. A consciência da presença impactante da câmera e da reprodução das imagens e as suposições sobre os meios de circulação desse material atuam na expressão do contador de histórias. Além disso, toda a constituição social do sujeito manifesta-se diante da câmera. É a partir dessa tensão (inevitável) de várias forças que sua *performance* precisa ser analisada.

Estabelecidos os sentidos que definem hoje o papel do contador de histórias, cabe, então, abordar a constituição das histórias. Em geral, tratam de experiência de vida, práticas sociais e vivências familiares: “As narrativas serão consideradas como uma técnica verbal de recapitulação da experiência, em particular, uma técnica de reconstrução das unidades narrativas que coincide com a sequência temporal da experiência”⁵ (LABOV; WALETZKY, 1967, p. 13, tradução nossa). Tal abordagem corrobora a ideia de que, mesmo tendo surgido em um contexto de conversa, atende a uma lógica previsível de organização.

Entre todos os aspectos aqui referidos acerca da constituição da narrativa como uma estrutura sequencial e progressiva, destaca-se a perspectiva interacionista da narrativa. É o narrador quem escolhe, conduz, organiza e avalia aquilo que conta. No entanto, isso é feito em função de um objetivo e tendo em mente um grupo específico de interlocutores.

1 A ação enunciativa – *ethos* e *habitus*

Deve-se considerar, também, toda a situação enunciativa dentro da qual as narrativas se desenvolvem, seu contexto. Contexto, na acepção empregada aqui, dá conta, não só do espaço social em que se encontram os interlocutores, mas também da própria relação que se estabelece entre eles.

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

⁵ “Narrative will be considered as one verbal technique for recapitulating experience, in particular, a technique of constructing narrative units which match the temporal sequence of the experience”.

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

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

Recusa toda separação entre o texto e o corpo, mas também entre o mundo representado e a enunciação que o traz: a qualidade do *ethos* remete a um fiador⁶ que, através desse *ethos*, proporciona a si mesmo uma identidade em correlação direta com o mundo que lhe cabe fazer surgir. (MAINGUENEAU, 2006, p. 278)

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

De certa forma, o *ethos* influencia a maneira como os interlocutores percebem e significam o narrador, tendo como referência uma série de pré-concepções e paradigmas

⁶ Fiador é aquele que tem a responsabilidade do dizer (MAINGUENEAU, 2001, 2006).

sociais ao fazê-lo. O discurso (e as narrativas) torna-se eficaz pela capacidade que o *ethos* tem de suscitar a adesão, mediante a correspondência entre a “maneira de dizer” e a “maneira de ser” (MAINGUENEAU, 2001, p. 146).

Relacionado o conceito de *ethos* com as percepções acerca dos discursos de Beleza, pode-se constatar quão vinculado ele está com aquilo que diz, porque experiencia aquilo de que fala. Em muitos momentos, durante as conversas, pudemos perceber que o “ser-Beleza” gerava significados a partir de seu *ethos* e seu *habitus*. Inclusive, antevíamos as reações dos personagens das suas histórias justamente porque era, de certa forma, previsível o comportamento ou a manifestação de Beleza em determinada situação.

Um último ponto ainda merece ser pensado a partir das práticas e discursos de um contador de histórias como Beleza: assumi-los como um “acontecimento discursivo”, entendido, segundo a proposta de Pêcheux (2012, p. 56), como um “índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação”. Para que um discurso seja um acontecimento discursivo, precisa ensejar uma ruptura discursiva, ou seja, trazer novas percepções a sentidos estáveis, novas configurações das memórias, novos modos de dizer.

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

Mas também existe a atuação discursiva no momento em que Beleza narra. Ao fazê-lo, legitima essas práticas sociais, organiza-as, o que é o acontecimento discursivo em si, a condensação entre as práticas vividas, a experiência de contar e os novos sentidos que daí surgem. Percebe-se a recorrência desse ato ao longo das filmagens, a reavaliação e a ressignificação dessas experiências. E esse exercício ocorre na presença de outro grupo de

interlocutores (que não os membros do seu grupo, seus vizinhos), mas um grupo considerado de fora. É possível reconhecer aí também uma nova configuração das práticas sociais, uma vez que o papel da Academia deixa de ser o de “resolver” o problema, mas, passivamente, compreender como os moradores têm uma visão racional e ações produtivas quanto a suas questões internas.

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

2 Beleza, personalidade encenada

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

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

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

Em seu trabalho, as histórias ouvidas são transcritas para o livro⁷, ainda que a autora trate da *performance* e das habilidades comunicativas. Além disso, considera o ator como narrador, como herói das narrativas, o que, igualmente, é produtivo de se abordar aqui: “O temamais proeminente de todos, no entanto, gira em torno da ideia do ator individual na história – o ator que também é o narrador”⁸ (FINNEGAN, 1998, p. 105, tradução nossa).

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

1. *Os narradores se colocam como heróis porque são pioneiros, uma vez que enfrentaram as dificuldades de construir uma nova cidade, mudar de residência.* Finnegan (1998) optou por estudar uma cidade que se formou a partir do surgimento de indústrias e oportunidades de trabalho. No caso da Restinga, há também uma história de formação que se confunde com as histórias de vida de seus moradores. Trata-se de um bairro que surgiu como resultado de um planejamento municipal deficitário em vários aspectos associados à infraestrutura. A maneira compulsória como muitos moradores chegaram ao bairro e a constatação de que faltavam os recursos são fortes motivos para compartilhar as experiências. No caso de Beleza, isso gerou várias narrativas – a mobilização junto aos colegas de trabalho para obter financiamento, a chegada ao bairro, a convivência, os deslocamentos, tudo isso mostrado sob uma perspectiva de enfrentamento, superação e pioneirismo.

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

⁷ Nota-se, nos textos transcritos por Finnegan (1998), a presença de uma organização linear e bastante completa, em termos de composição da narrativa. Isso mostra a intervenção da pesquisadora, ao reorganizar a fala em forma de escrita, tornando o texto coeso. Como este artigo foca um material em vídeo, as transcrições não têm esse estilo acabado e organizado, já que a oralidade é fragmentada e prolixa, não havendo interesse em compor um texto escrito que substituísse a expressão oral. Contudo, sabe-se que o deslocamento do oral para o escrito, por si só, já constitui uma intervenção do pesquisador.

⁸ “The most prominent explanatory theme of all, however, centers on the idea of the *individual actor* in the story – the actor who is also the narrator.”

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

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

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

6. *Parentes e amigos também surgem como heróis.* Algumas histórias expandem-se no sentido de englobar a atuação de familiares e amigos como co-agentes de mobilização. Assim é referido o exemplo da avó de Beleza, que ensinava a importância de ouvir os outros; a esposa, que, sempre que necessário, fazia valer seus direitos; os companheiros de oficina, que, junto com Beleza, organizavam-se para solucionar um conflito.

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

Vich e Zavala (2004, p. 110-112) entendem esse processo como uma espécie de “épica do cotidiano”, um meio de ressignificar as experiências. Estas são carregadas de um sentido valorativo que as legitima como eventos singulares, que revelam força e, por isso, merecem ser narradas de forma engrandecedora. O herói épico era aquele que se destacava justamente

pela grandiosidade de seus atos, mas, principalmente, por lutar por sua sociedade, pelos valores do seu grupo. Hoje, essa representação de herói não é mais possível, uma vez que a condição de unidade e coletividade que era essencial ao desenvolvimento dos textos épicos passou por reformulações nas sociedades modernas. No entanto, pelas narrativas, pode-se perceber a permanência dessa conduta épica, no sentido de que o herói ainda se faz reconhecer (pelo menos no *corpus* analisado) por atos que demonstram a superação de dificuldades. Cabe aqui ressaltar que isso se dá através das narrativas, as quais são evocadas pela memória. Como lembra Benjamin (1994, p. 210), “a memória é a mais épica de todas as faculdades”. Evidentemente, a construção da imagem de herói não é assumida como fim único da narrativa, tampouco percebida conscientemente como indispensável. É mais um recurso narrativo, uma ferramenta, uma forma de dizer. O narrador assume outra identidade, coloca-se como um outro (há momentos em que até fala de si em terceira pessoa), o que reforça ainda mais o fato de a *performance* criar um espaço de vivência diferente do aqui-e-agora.

Erving Goffman (1999) tem como objeto de estudo as representações sociais do indivíduo, ou seja, como este constrói a própria imagem diante dos outros. Sua teoria envolve o conceito de atuação. Metaforicamente, o que o indivíduo faz é uma encenação de si. Para isso, precisa dispor da participação de seus interlocutores (plateia).

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

O indivíduo assume uma personagem e estabelece-se um acordo de que isso deve ser aceito assim. Essa personagem passa a exercer influência sobre os outros através da recorrência da encenação. O indivíduo “inclui em sua atividade sinais que acentuam e configuram de modo impressionante fatos confirmatórios que, sem isso, poderiam permanecer despercebidos ou obscuros” (GOFFMAN, 1999, p. 36), contribuindo para a impressão que deseja que os outros tenham dele.

Neste trabalho, o indivíduo foi implicitamente dividido em dois papéis fundamentais: foi considerado como ator, um atormentado fabricante de impressões envolvido na tarefa demasiado humana de encenar uma representação; e foi considerado como personagem, como figura, tipicamente uma figura admirável, cujo

espírito, força e outras excelentes qualidades a representação tinha por finalidade evocar. (GOFFMAN, 1999, p. 230-231)

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

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

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

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

argumentos. As narrativas pessoais, portanto, surgiam em função do que se estava discutindo, como uma concretização das abstrações desenvolvidas por meio dos comentários.

Esse é o caso do exemplo a seguir, que ilustra o vínculo entre os comentários e a narração. Beleza aproveita a oportunidade para introduzir as palavras-chave “eu, por exemplo”. Com essa “deixa”, todos sabem que ouvirão uma de suas histórias. Mais do que isso: todos sabem que precisam cessar suas intervenções e ouvir.

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

Eu, por exemplo, quando morava lá em Osório. Eu trabalhava, comecei a trabalhar com 11 ano, eu trabalhava numa olaria de tijolo. A gente ia de bicicleta. Saía 5 horas da manhã de casa. E atravessava um entroncamento que tem ali: vai pra Osório, Tramandaí, Torres. Um entroncamento grande que tem. Agora passou a *Freeway* por cima, né? Mas ali ficou, quando deu o negócio daquele Golpe Militar, os militar montaram uma base ali. Ali tinha canhoneira, tinha helicóptero. Todo mundo que passava ali, inclusive mosquito, tinha que tirar a roupa, senão não passava. Bicicleta, esvaziavam os pneu para ver o que que tu tinha dentro. Era assim. Eu ia trabalhar às 5 horas da manhã, tinha que descer. Eles abria tua vianda... Tinha lá: tinha feijão e arroz dentro, eles botava aquelas mão por dentro e faziam tu virá no chão. Eles faziam assim. E esse era o exército. Não permitiam nada, nada. Qualquer pessoa que passasse ali, veículo, gente. Não interessava que tu morava ali do lado. Nós morava próximo. Mas passou do lado, passou por dentro da barreira, tinha que fazer inspeção. Criança, velho, todo..., não interessava. (01 nov. 2007)

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

Pode-se estabelecer um paralelo entre essas fórmulas e a estratégia de Beleza. No exemplo, a cidade de Osório é descrita como um lugar perdido, que só existe na memória, um lugar muito distante. Isso é expresso através da comparação com o momento atual, moderno e

frenético (“passou a *Freeway* por cima”). Mas a história é de Osório daquele tempo, um tempo que não existe mais. Os gestos enfáticos compondo os “entroncamentos” dão mais vivacidade à representação da cena. Ao presentificar o fato através da memória, esse lugar muito distante está diante dos olhos dos ouvintes, representado pelo advérbio “ali”, quatro vezes repetido neste pequeno trecho. Em oposição ao distante, ao “lá”, constitui um recurso para compor o cenário e introduzir os interlocutores nele.

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

A descrição do espaço e das atitudes dos militares ganha um atrativo porque o narrador não está interessado só em relatar sua experiência, mas em fazê-lo de forma atrativa. Isso é obtido pelo detalhamento das imagens que compõem o cenário narrativo, cenário grandioso, com helicóptero e canhoneira, toda uma estrutura para enfrentar o perigo, em oposição à fragilidade e inocência das “crianças”, que tinham que sair cedo para trabalhar. Na inspeção, “todo mundo que passava ali, inclusive mosquito, tinha que tirar a roupa”. A referência ao mosquito é um recurso criativo e inesperado. Em vez de dizer que qualquer pessoa tinha que passar pelos mesmos procedimentos de revista, o narrador recorre ao mosquito, o que gera uma ruptura na expectativa e produz um efeito de jocosidade, mesmo na lembrança de um episódio tenso. Uma situação difícil e tensa acaba sendo recebida pelos interlocutores como agradável e engraçada, em decorrência da *performance*.

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

É comum também o fechamento da história. Tal como o começo formular “Eu, por exemplo”, cuja função é marcar as diferenças entre o tempo presente e o tempo das histórias, as narrativas terminam por uma frase avaliativa, conclusiva. Assim, reforça-se o objetivo do narrado, que era mostrar concretamente a ação dos militares. A frase “E esse era o exército” condensa bem tudo o que foi demonstrado. Esse tipo de comentário indica que a narrativa está encerrada, que se pode voltar às divagações e reflexões, mas também reforça a ideia de que ela serviu a uma finalidade, que se acredita ter ficado clara (mas que, mesmo assim, é intensificada por essa frase final).

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

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

3 Interlocutores, público, ouvintes?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 O pesquisador como narrador

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

Ao ressignificar e reenquadrar fragmentos desses registros, o que se está fazendo também é assumir o controle sobre eles, é atuar como narrador com vistas a uma reação esperada. Quando fazemos recortes, privamos nossos interlocutores do conjunto situacional

de onde emergem as histórias. É preciso, portanto, confiar na palavra dos pesquisadores e, no caso deste artigo, confirmar na minha palavra de que aquilo que se informa sobre os contextos pode ser aceito, tem valor de verdade.

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

De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. (SALLES, 2005, p. 64)

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

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

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

Tal como o antropólogo, desejamos esta autonomia de “pensar por imagens”, de incluirmos nesse processo de seleção, organização e classificação nosso olhar, nossas percepções, nossas experiências com o evento do qual participamos. A marca de “estar lá”,

como refere Geertz (2001), aparece em todas as formas de divulgação desse material, desde os DVDs⁹ produzidos em colaboração com os moradores até os escritos acadêmicos. Nossas impressões preenchem os espaços, os lapsos. Assim como o contador de histórias, o pesquisador recorre à memória para construir seu trabalho, o que, para Geertz (2001), revela a dimensão ficcional da descrição científica.

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

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

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

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

_____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. 9 ed. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

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

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

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

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

⁹ Parte da proposta do projeto foi elaborar DVDs sobre a história do bairro, com o auxílio dos próprios moradores, a fim de que esse material retornasse ao bairro, para ser trabalhado nas escolas.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução Maria Célia Santos Raposo. 8 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GUIMARÃES, César. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. **Alceu**, v.7, n.13, jul.-dez., 2006, p.38-48.

LABOV, William; WALETZKY, Joshua. Narrative analysis : oral version of personal experience. In : HELM, June. **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle : University of Washington Press, 1967, p.12-44.

LANGDON, Ester Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. **Horizontes antropológicos**: antropologia e performance. Porto Alegre, ano 5, n. 12, jul.-dez., 1999, p.13-36.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MUKARŔOVSKÝ, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **O trabalho do antropólogo**. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 6 ed. Tradução Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2012.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby. **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, SP: EDUNISC, 2005, p.57-71.

SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). **Narrativa**: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

VELHO, Gilberto. **Subjetividade e sociedade**: uma experiência de geração. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VICH, Vítor; ZAVALA, Virginia. **Oralidad y poder**: herramientas metodológicas. Buenos Aires: Editorial Norma, 2004.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o habitus, **Educação & Linguagem**, São Bernardo do Campo, SP, ano 10, n.16, jul.-dez. 2007, p.63-71.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

[Recebido: 15 out.14 – Aceito: 24 out.14]