

**LINGUAGEM, TECNOLOGIAS E MÍDIA: PERSPECTIVAS DA  
NARRATIVA ORAL URBANA**

*Mauren Pavão Przybylski<sup>1</sup>*

**RESUMO**

O avanço tecnológico deixou marcas nos mais diversos âmbitos da sociedade, seja no social, político ou econômico e a narrativa não deixou de acompanhar esses avanços. Narrar sua subjetividade é próprio do ser humano, desde os primórdios, e as mídias surgem como uma nova ferramenta que auxilia na forma como o indivíduo se inscreve e se legitima no mundo. A verdade é que as tecnologias podem ser lidas como mais um espaço de legitimação da produção cultural de indivíduos ditos marginalizados, ou, aos moldes de Gaytri Spivak, subalternos. A narrativa oral urbana dá a oportunidade aos marginalizados de se reinventarem e de mostrarem suas habilidades, sejam elas artísticas, culturais, etc. Este artigo pretende ser uma reflexão acerca da importância da linguagem e do uso das tecnologias e mídias para a valorização de narrativas orais urbanas produzidas em um bairro periférico, a Restinga, 30 km ao sul do centro de Porto Alegre, por indivíduos à margem e que nem por isso deixam de permitir um olhar desde uma perspectiva canônica.

**Palavras-chave:** Narrativa oral. Narrativa Urbana. Mídias.

**1. PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES...**

O avanço tecnológico deixou marcas nos mais diversos âmbitos da sociedade, seja no social, político ou econômico e a narrativa não deixou de acompanhar esses avanços. Narrar sua subjetividade é próprio do ser humano, desde os primórdios, e as mídias surgem como uma nova ferramenta que auxilia na forma como o indivíduo se inscreve e se legitima no mundo. A verdade é que as tecnologias podem ser lidas como mais um espaço de legitimação da produção cultural de indivíduos ditos marginalizados, ou, aos moldes de Gaytri Spivak,

subalternos. A narrativa oral urbana dá a oportunidade aos marginalizados de se reinventarem e de mostrarem suas habilidades, sejam elas artísticas, culturais, etc. Este artigo pretende ser uma reflexão acerca da importância da linguagem e do uso das tecnologias e mídias para a valorização de narrativas orais urbanas produzidas em um bairro periférico, a Restinga, 30 km ao sul do centro de Porto Alegre, por indivíduos à margem e que nem por isso deixam de permitir um olhar desde uma perspectiva canônica.

O contato com este bairro veio em 2009, quando também, como atribuição enquanto membro do grupo de pesquisa “*A Vida Reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais*” fiquei responsável pelo site internet. Minha preocupação, bem como a do grupo, se centrava – e ainda se centra – em transpor produções em vídeo, áudio, imagens, poemas mantendo ao máximo possível a verdade dos narradores. Ou seja, intentamos ver o ambiente virtual para além de uma mera mudança de linguagem, mas como um espaço que possibilita a inscrição de sujeitos subalternos na maior das redes de comunicação. O grande questionamento que surge a partir daí é: quais os argumentos que permitem-nos entender essas produções como poéticas? Que autoridade tem esses indivíduos para serem considerados como autores de algo? E a relação da academia com tudo isso? Muitas destas questões ainda estão *em processo* na medida em que nossa inserção na comunidade e nossas leituras ainda se voltam para o alcance dessas respostas.

## 2. PERCURSO NARRATIVO...

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

Embora o conceito de narrativa esteja sempre atrelado ao texto e, paradoxalmente, mesmo nas teorias linguísticas não tenha uma definição concreta, o ato de narrar é algo que está imbricado à própria existência humana.

Aristóteles, na *Poética*, considerava que a narrativa é uma dentre as formas (schemata) de linguagem. A habilidade de narrar, sendo específica do ser

humano e sua inteligência, é parte integrante da sua competência linguística e simbólica. Segundo Michael Hanke:

Como produto arcaico da cultura humana, as narrativas servem, dentre outras funções básicas, para acumulação, armazenamento e transmissão de conhecimentos. Segundo o psicólogo Jerome Bruner (1991), as narrativas servem como meio de percepção e a nossa realidade é resultado de uma construção narrativa. Narrar contribui para a estruturação da experiência humana, pois “organizamos nossa experiência e nossa memória principalmente através da narrativa” (Bruner 1991, 14, 21). A partir das narrativas são construídas teorias sobre a realidade (Ochs et al. 1992), e, sendo assim, elas servem como “ponto de fuga através do qual torna-se possível a apreensão do cotidiano” (Mendonça et al. 2001, 9). Elas são meios de sociabilidade, pois através delas as experiências individuais são comunicadas e tornadas “públicas” ou socialmente conhecidas. Uma vez que uma narrativa é sempre proferida e fabricada por alguém, vista de longe esta pode parecer uma atividade monológica. Mas nesse jogo lingüístico sempre participam também os ouvintes e a construção de uma narrativa precisa da cooperação destes, e, como não há narrativa sem narrador e sem ouvinte (Barthes 1988, 125), a narrativa verbal é construída dialogicamente, num discurso. (2003, p.118)

A citação de Hanke destaca várias questões que também são as minhas enquanto pesquisadora e mediadora de conhecimentos de uma comunidade subalterna para com o meio acadêmico, tomando como base a pesquisa de campo realizada na Restinga. O projeto, desenvolvido desde 2006, começou como uma necessidade da comunidade – e partiu de alguns moradores – de resgate da memória do bairro. Esse resgate não vem com o intuito de ser apenas uma satisfação pessoal de um grupo de moradores, mas como forma de transmissão, aos mais jovens, da história do bairro e valorização do mesmo. Quando cada um de nossos colaboradores narra, eles estão mais do que tudo, reorganizando suas experiências e sua memória. No momento em que hiperbolizam fatos, metaforizam para que entendamos as situações estão de alguma forma, inseridos em uma narrativa que é poética.

Outro ponto importante na citação do autor está no ponto de fuga através do qual se torna possível a apreensão do cotidiano. Se num primeiro momento, ao ouvi-los contar, esse ponto de fuga não fica claro, certamente no momento em que se retomam suas falas, a partir de registros em vídeo, ele vem à tona. Aqui, é preciso que se situe o contexto em que estes vídeos são produzidos. O processo de construção de narrativas no referido projeto se dá tanto em vídeo, quanto em áudio e meio digital. Uma das primeiras formas de construção narrativa foi através dos registros audiovisuais que deram origem aos DVD's Narradores da Restinga I

e II. Mais de 30 horas de gravação foram realizadas na casa do morador José Carlos dos Santos, o Beleza e, destes registros, surgiram os DVD's.

As experiências individuais, no caso da Restinga, vêm para mostrar o modelo de bairro que os moradores tinham o que eles têm hoje e o que esperam das novas gerações. Vem, também, como forma de mostrar aos jovens a importância de se valorizar o local em que vivem e de o quanto só liga-lo à violência é uma forma de acomodação política e social; acomodação política e social no sentido de se dizer que não há nada a fazer, a não ser se proteger das pessoas que lá vivem e que representam um perigo social.

Finalmente, interessa pensar a questão baseada em Roland Barthes, de que uma narrativa não existe sem um narrador. No caso da Restinga toda a construção narrativa está nas mãos dos moradores e o grupo de pesquisa nada mais é do que um mediador; queremos mostrar o quanto um bairro periférico pode ser produtor de narrativas que vão desde a poesia até a produção em meio digital, passando pelo incentivo ao esporte e a criação de esculturas, pinturas. Aqui nos referimos às criações dos moradores. José Carlos dos Santos, o Beleza, já foi conselheiro tutelar. É um dos principais narradores do projeto e possui talento para a criação em pintura, escultura. Alex Pacheco e Jandira Brito são poetas e tiveram seus livros lançados na última Feira do Livro de Porto Alegre, José Ventura é guarda noturno e treina as crianças do bairro para o atletismo, tendo conseguido estabelecer uma parceria com o Clube Sogipa, que oferece bolsa para que os melhores treinem com eles, Marco Almeida, o Maragato, é um nômade cibernético. Cria programas de radio, histórias em quadrinhos, etc., tudo em ambiente digital. E, se a narrativa verbal é construída, obrigatoriamente, num discurso, para nós, esse discurso é oral; memória e fala, realidade e ficção se misturam como forma de criação de uma narrativa que se pretende como identitária. Os indivíduos se representam e se colocam no mundo a partir do momento em que contam suas histórias e essas circulam em vídeo, áudio, livro ou meio digital.

O problema da narrativa foi retomado mais recentemente por Vladimir Propp (1928/1983) que, analisando os contos de fada russos, lançou os alicerces da atual narratologia. Em seu trabalho, Propp (1928/1983) se propõe a fazer uma morfologia dos contos de fada (chamados por ele de contos maravilhosos). Como morfologia, o autor entende uma descrição dos contos segundo as suas partes

constitutivas e as relações destas partes entre si e com o conjunto. Analisando e comparando a distribuição dos motivos em diversos contos, Propp descobriu que muitas vezes os contos emprestam as mesmas ações a personagens diferentes. Muitas são as situações, quando comparamos contos diferentes, que se resumem numa mesma ação na qual o que muda são os nomes e os atributos das personagens, mas não suas funções. Assim, ele propõe um estudo dos contos a partir das funções das personagens. “No estudo do conto, a questão de saber o que fazem as personagens é a única coisa que importa; quem faz qualquer coisa e como o faz são questões acessórias” (PROPP, 1928/1983, p. 59).

Se Propp pensou no conto tradicional, não é impossível nos valermos de algumas considerações do autor para entender esta nova forma de narrar. Nas histórias que escutamos na Restinga, principalmente àquelas narradas por Beleza, as ações giram em torno da remoção do bairro, acontecida nos anos 60, e o que muda é a adaptação feita a cada personagem. Cada um chegou de uma dada forma na Restinga, com determinadas inquietações e problemas que foram os unindo em torno de um ideal comum. A nós, visto que lidamos com personagens da vida real, interessa pensar o que cada um faz, como faz e o que os levou a fazer dada ação.

Walter Ong, muito embora tenha escrito bem antes de a Internet se popularizar, expôs elementos sobre a cultura oral primária, a cultura escrita e a cultura oral secundária que não podem ser ignorados no que tange a uma reflexão que se propõe entender a perspectiva da narrativa num mundo midiático e digital.

A oralidade primária, para Ong, é encontrada em culturas que não desenvolveram a escrita, algo que é bastante raro no mundo contemporâneo. Assim, o autor defenderá uma oralidade secundária, fortemente influenciada pela escrita. Nos contextos de oralidade primária, as palavras, que são apenas faladas, correspondem a verdadeiros eventos, ocorrências que se perdem no tempo porque não podem ser fixadas por meio visual (p. 42). Elas podem até ser reevocadas, mas nunca adquirem status de objetos tal como ocorre em culturas de oralidade secundária. Todavia, no contexto deste trabalho, é preciso que fique claro que a oralidade foi a primeira manifestação da linguagem a surgir e, por isso, podemos afirmar que ela deu origem à escrita e não o contrário. Não entendemos, assim, que as narrativas orais precisem do papel para se legitimar, e

nem tampouco somente aquelas publicadas são poéticas. O próprio autor afirma que é um engano se pensar que a linguagem escrita passaria a ser mais importante que a linguagem oral. Ele entende que a escrita não acabará e que a leitura jamais dispensará a oralidade.

Ong ainda destaca que a palavra escrita continuará a existir e que a leitura nunca conseguirá dispensar a oralidade. Para reforçar a sua ideia, cita Yuri Lotman (1977), que considera a linguagem falada como o sistema primário da linguagem, sendo a escrita “um sistema secundário de modelação”. Assim, a linguagem é, primeiro e antes de tudo, oral. Só depois é que pode ser escrita e não é obrigatório que o seja para existir como linguagem. É neste sentido que Ong já referira antes (1967) que a escrita não reduziu a oralidade, apenas alcançou a importância dessa oralidade, ao conseguir organizar os princípios e os constituintes da oratória numa arte científica. Ou seja, a partir do momento em que a linguagem oral foi escrita é que ela passou a ocupar um papel de importância no cenário científico. Todavia, o autor afirma não concordar com esta afirmação na medida em que, para ele, ao assumirem que a verbalização oral era essencialmente a mesma coisa que a verbalização escrita, os acadêmicos se deixaram dominar pela textualidade, ao ponto de nunca terem definido os conceitos que concebem a arte oral enquanto tal. Ong ainda refere que o fato de nem todos os acadêmicos terem enveredado pelo mesmo caminho é de fundamental importância para a valorização que se tem hoje da linguagem oral.

Acerca do oral, fundamental destacar aqui a importância dos estudos de Paul Zumthor. Em sua obra *Introdução à poesia oral*, ele dedica um capítulo a esta que é sua grande questão. E diz:

Instância de realização plena, a performance determina todos os outros elementos formais que, com relação a ela, são pouco mais que virtualidades.  
[...] a performance poética só é compreensível e analisável do ponto de vista de uma fenomenologia da recepção. (1997, p. 155)

Assim, o autor assume que a partir da recepção torna-se possível compreender e analisar a performance poética. Quanto às convenções, regras e normas que regem a poesia oral, estas abrangem, de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite, seu objetivo a curto prazo...) tratando-se de oralidade, o conjunto desses termos refere-se a uma

função global, que não se saberia decompor em finalidades diversas, concorrentes ou sucessivas (ZUMTHOR, 1997, p.156). Tanto a circunstância quanto o público, quem transmite e com que objetivo estarão presentes na poesia oral; ela tem uma função que não é decomposta em diferentes finalidades, na realidade, cada um desses elementos estão imbricados nesta poesia, são eles que a formam.

A narração oral é, portanto, poesia, na medida em que é regida pela sua circunstância, pelo público a que está diretamente ligado pela pessoa que o transmite; esta última tem um objetivo em curto prazo que, na grande maioria das vezes, é o de convencer o público que determinado fato realmente aconteceu e teve importância para sua formação social, política e identitária, uma vez que as crenças são o que constituem o homem enquanto ser social. A teoria crítica contemporânea afirma que tanto as relações sociais como as identidades dos sujeitos são socialmente construídas, têm um caráter instável e mudam (ou podem mudar) constantemente. Nesse sentido, a performance se entende como o espaço encarregado de dramatizar tais características e revelar as possibilidades de agenciamento dos sujeitos na constituição do mundo social: ela nos permite viabilizar os processos de identidade em suas múltiplas negociações frente ao poder (VICH, ZAVALA, 2004. p.13).

A performance é nesse sentido um acontecimento social, seja no sentido de uma apresentação teatral que possui um roteiro com início, meio e fim, seja numa conversa que pode ter um roteiro, mas quase que certamente fugirá dele na medida em que é bastante difícil se prever a fala do outro. Ao se falar em regras, se fala também em presença ou ausência de tomada de responsabilidade, existe uma só pessoa que determina o que deve ser feito ou isso é feito em conjunto? O ouvinte tem responsabilidade sobre aquilo que é dito? E é nesses fatores que vai residir a diferença entre comportamento, conduta e performance. Comportamento é ato, conduta é responsabilidade, performance pode ser interpretação, interação, um ato pensado ou impensado, no sentido de que o contador pode se estar pautando em poesia ou não para narrar um fato, pode ser letrado ou iletrado, rico ou pobre, e ainda assim, realizar uma performance.

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

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

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanção de nosso ser. A escrita também, comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa). A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a performance é também instância de simbolização: de Integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença. (ZUMTHOR, 1997, p.157)

Enquanto que a escrita quer se liberar do tempo e espaço, o corpo é esse tempo e espaço e utiliza-se da voz para proclamar o ser. O ato performático é a manifestação do corpo a partir do tempo, do espaço e desenvolvido através da voz.

Não existe uma fala neutra, todo discurso está permeado por outros discursos, pensando desde uma perspectiva bakhtiniana de polifonia. A poesia está ligada ao processo, ela busca um outro sujeito que vai se contrapor aquilo que está criado, que vai julgar o que está pronto e contribuir para uma mudança de paradigma. A performance é a instância de simbolização de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração das

múltiplas trocas semânticas na unicidade de uma presença; é uma única presença mas que nos permite várias trocas de significado, diversas interpretações.

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

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

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

O momento em que tem lugar a performance, prefigurado ao tempo sócio-histórico, não é jamais indiferente, mesmo quando deste se desliga e, mais ou menos, o transcende. Toda performance comporta assim – em si, como fragmento ficticiamente isolado do tempo real – valores próprios, que talvez mudem, se invertam, a cada vez que a mesma canção for cantada: pouco importa, haverá sempre valores, mesmo que sejam de negação. (ZUMTHOR, 1997, p.158)

O que importa, portanto, são os valores que essa performance vai carregar, sejam eles negativos ou positivos. Trazendo a justificativa para os narradores, percebemos que um mesmo narrador pode contar a mesma história de várias formas, a cada vez que conta, mas os valores que ele carrega intrinsecamente estarão sempre presentes – invertidos, mudados, mas presentes. Todavia, o que acontece, de um modo geral, nos espaços dos narradores é a falta de uma política efetiva para a administração da diversidade e multiplicidade cultural. Aqui cabe abrir um parênteses para justificar que a escolha por trabalhar com o termo narrativa oral / narrativa viva em detrimento de literatura oral vem das ideias de Nei Clara de Lima (2003) em que ela diz que oralidade agrega enquanto escrita separa; agrega não só porque cria uma unidade entre falante e ouvinte, mas também porque incorpora, em uma unidade indissolúvelmente significativa, a experiência e o pensamento. (LIMA, 2003, p.35). Ela afirmará, de forma mais incisiva, que abdicar do termo “literatura oral” em favor do termo “oralidade” de certa forma, significa:

uma tentativa de abandonar o vício metodológico – por demais ideológico – de construir uma alteridade submetida aos valores da cultura do pesquisador, ou seja, a própria designação “literatura oral” já indica que o oral tem sido compreendido muito mais com referência aos termos da literatura do que aos seus próprios termos. Assim como foi o orientalismo nas relações do Ocidente com as várias regiões do Oriente (SAID, 1990), essa construção terminou por criar indiferenciações, ausências e deslocamentos propícios à constituição e à dominação discursiva do mundo letrado sobre o mundo oral (2003, p.36).

Assim, assumir a escolha do termo oralidade para nós é bastante significativo, na medida em que deixamos claro o que tem realmente valor: nosso “sujeito de pesquisa”, ou seja, nosso “contador” e suas histórias. Não queremos aqui definir apenas um discurso como dominante, mas entender que existe no discurso das pessoas comuns uma poética da oralidade, existem construções e ideias que foram geradoras de muitas das histórias hoje publicadas. Queremos dar valor à voz daquele que conta e na maioria das vezes, por razões diversas, fica escondido atrás de narrativas publicadas por outros.

É interessante, aqui, discorrer brevemente sobre a questão da tradição. Buscando novamente as ideias de Hall, a Tradição versus a Modernidade produz uma forma específica de compreensão da cultura.

Trata-se das culturas distintas, homogêneas, auto-suficientes, fortemente aglutinadas das chamadas sociedades tradicionais. Nessa definição antropológica, a tradição cultural satura comunidades inteiras, subordinando os indivíduos a formas de vida sancionadas comunalmente. Isto é contraposto à “cultura da modernidade” aberta, racional, universalista e individualista. Nesta, os vínculos culturais particulares devem ser deixados de lado na vida pública – sempre proclamados pela neutralidade do estado civil – para que o indivíduo fique formalmente livre para escrever seu próprio script (HALL, 2004, p.70)

Nós queremos com este trabalho, entre outras coisas, nos libertarmos de um estudo somente com as narrativas que saturem comunidades e que reafirmem regras que se transgredidas levam a algum tipo de punição, para trazermos à cena um script de uma história que seja escrita por um indivíduo comum, parte da sociedade na qual realizamos nossa pesquisa e, como tal, um dos mais autorizados a contar. Até porque, com base ainda nas ideias do autor, a tradição funciona não como uma doutrina, mas como repertório de significados. O repertório de significados faz parte daquilo que as pessoas vão buscar para dar significado ao mundo, sem ligar-se aos detalhes existenciais. *“Eles fazem parte de uma relação dialógica mais ampla com o outro”*. (ibdem, p.70) E todas essas possíveis significações são próprias de culturas cada vez mais mistas e diaspóricas, que, segundo Hall, podem ser caracterizadas a partir do termo hibridismo. Hibridismo, para Hall,

não é uma referência à composição racial mista de uma população. É um outro termo para a lógica cultural da tradução. O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução, cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em indecibilidade. (HALL, 2006, p.71).

E é esse hibridismo que também buscaremos na fala de nossos narradores, visto que eles fazem parte de um processo que não se completa, se constrói no dia-a-dia daquilo que eles contam. O hibridismo está ligado às suas lembranças, na medida em que eles buscam em sua memória os fatos que julgam mais importantes e os reescrevem a partir dos acontecimentos da vida presente, com o intuito de se valorizarem como homens, como pertencentes a uma comunidade; reescrever aqui é no sentido de se inscrever enquanto sujeitos, a reescritura como valorização de um Eu, já que para algo ser confiável precisa estar registrado em um meio socialmente reconhecido.

A identidade do sujeito, de um lado, é formada a partir da negação de tudo o que não é idêntico a si mesmo, ou seja, a negação da diferença, do coletivo e a afirmação do individual. Ele crê que sua identidade enquanto sujeito está em suas convicções e somente nelas. O “objetivismo-abstrato”, ao contrário, nega essa questão de subjetividade na medida em que, de acordo com tal posicionamento, tudo o que o sujeito pensa/faz resulta das determinações sociais; ou apenas o outro se afirma como constituinte da formação do sujeito. Ou seja, o sujeito não se forma apenas de acordo com sua subjetividade, mas sua formação seja ela política, social subjetiva, depende do ambiente social que o circunda.

### **3. O ACERVO: O SUJEITO NAS MÍDIAS**

O acervo, diferentemente dos que tratam de textos escritos, se constituirá em registros em áudio e vídeos, recurso tecnológico que hoje permite documentar não só o texto oral, mas também toda a performance que o complementa, considerando o contexto narrativo em sua maior abrangência possível. A partir da análise as narrativas em performance, pretende-se discutir como um site pode ser pensado e criado a partir dos mais diversos suportes criados no grupo de pesquisa: exposições, fotos, pôsteres, vídeos, memórias, textos dos moradores e do grupo, propostas virtuais de um dos moradores, além das poesias publicadas de Alex Pacheco e Jandira Brito, em livro, no site e em inscrições nas roupas deles, como é o caso dos moradores Alex Pacheco e José Carlos dos Santos, o Beleza.

O que me interessa é analisar e estabelecer o jogo com duas memórias, ambas inventadas, a do narrador e a do pesquisador que recupera o vivido e o contado. Não é desta forma, uma simples passagem do oral para o escrito, mas do registro para a edição, da escuta no campo para o meio digital; são várias traduções e cortes temporais que se cruzam, o tempo do narrador, do pesquisador e do leitor/ouvinte/internauta.

Já que se defende o momento de enunciação como tão significativo quanto o próprio objeto narrado, há que se estabelecer como isso pode ser feito, considerando-se a fluidez e as propriedades do oral. Infelizmente, a situação dos

estudos literários neste âmbito não é muito diferente daquilo que Ester Langdon percebe em relação à antropologia:

É necessário destacar que as abordagens atuais sobre discurso e performance têm resultado numa apreciação maior das qualidades estéticas e criativas da literatura oral, e os debates de como fixar esta forma oral em escrito fazem uma contribuição importante para a noção atual de tradução cultural. Porém, é necessário reconhecer que estamos ainda limitados nas possibilidades de transmitir adequadamente a experiência intensificada da narrativa em performance. Há tentativas valorosas de reproduzir a experiência multissensorial via fotografias, gravações e vídeos. [...] Porém [...] é preciso reconhecer nossas limitações de comunicar a força e experiência multissensorial da performance da narrativa. (LANGDON, 1999, p.31)

Se tomarmos como ponto de referência o ponto de vista do antropólogo versus o contador, poderemos perceber nitidamente que o primeiro busca uma lógica para a construção da escrita etnográfica e nessa busca acaba se afastando daquilo que realmente é importante: a experiência em si, a sua, enquanto pesquisador, e a do contador, enquanto principal agente de constituição de memória. A memória passa a ser mediada, na medida em que se escolhe o que pode ser melhor utilizado na constituição da escrita etnográfica. Essa mediação é um dos problemas, na medida em que nem sempre o que o antropólogo considera melhor é o que o “objeto” consideraria.

Silviano Santiago, ao referir-se ao prefácio de Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda, busca essa questão da relação memória - texto – pesquisador ao destacar que Antônio Candido foi sensível ao fenômeno do desaparecimento do indivíduo na escrita socioliterária do século. Diz o autor:

o texto da memória transforma o que parecia diferente e múltiplo no igual. Observa ele: — [...] o nosso testemunho se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se denomina uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros e vão, aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos. (2004, p.47)

Esses testemunhos poderiam, aqui, ser caracterizados como narrativas constituídas a partir de uma linguagem que é poética, com base nas ideias de Gérard Genette. Genette (1972) vai dizer que o estudo estrutural da “linguagem poética” e das formas de expressão literária em geral não pode prescindir da análise das relações entre o código e a mensagem. Entretanto, segundo Raquel

Longhi (2005, p.125), sendo estritamente imbricados nos meios digitais, em meu caso nas narrativas urbanas transpostas para hipertexto, código e mensagem tornam-se uma só entidade, cujas relações orgânicas de significado virão a enriquecer o estudo das obras literárias de hipertexto de ficção. O trabalho da autora vai ao encontro do que eu também quero constatar já que para ela:

Buscar compreender o signo poético nos contextos digitais é o primeiro passo para entender a criação literária nesses meios, marcada por uma exploração de novas roupagens para a palavra, a imagem, o som. Tudo isso vai influir no que se define como “poética digital” e, mais ainda, na forma como estes signos – verbais, imagéticos, sonoros – vão relacionar-se nos novos meios. (idem, p.126-127)

As narrativas dos moradores da Restinga são trazidas à tona a partir desta nova roupagem citada por Longhi. Nosso trabalho, e aqui me refiro ao meu e do grupo de pesquisa do qual faço parte, não se resume a esse site; aliás, vai bem além. As narrativas que escutamos são registradas em vídeo e do som, da palavra, da imagem surgirão narrativas de cunho poético que influirão no modo como os moradores se vêem e vêem seu bairro. Ainda sobre a poética digital, Longhi vai dizer que:

O que se entende por “poéticas digitais” ou “poéticas tecnológicas”, diz respeito, em primeiro lugar, à linguagem como tecnologia, talvez a mais avançada de todas, segundo Machado (1996). Abraham Moles (1990) ressaltou a importância da estética informacional, relacionada com as artes ótica, cinematográfica e à arte por computador, derivados, todos, da combinatória e do que ele definiu como Arte Permutacional (1990, p.36). Na criação literária, o texto visto como um “campo de possibilidades”, marcado pela vertente da combinatória, consagra-se a partir da década de 50, embora tal potencialidade expressiva tenha sempre feito parte da poesia de todos os tempos (idem, p.127).

Se Longhi toma como base a poesia, eu, por outro lado, entendo a prosa, aqui representada pela narrativa urbana, como um campo de possibilidades marcado pela vertente combinatória. No hipertexto, esta combinação é livre e não hierárquica. Aliás, o campo das poéticas digitais é um campo cuja sua característica de abertura é o que gera polêmica: quem determina se o que está publicado é poético ou não? Por que só apenas o que faz parte da academia pode, ainda que em um ambiente democrático, ser considerado poético? Por que narrativas que, além de serem de fundação de um bairro, trazem elementos

muitas vezes do fantástico, do sobrenatural, tem que ser reduzidas à uma narrativa de margem, não valorizada?

Assim, Machado afirma:

Num certo sentido, podemos dizer que toda literatura plenamente realizada é uma literatura potencial, e cabe às gerações sucessivas ir revelando essas possibilidades latentes que os próprios contemporâneos de cada obra muitas vezes não puderam perceber [...] A diferença introduzida pelos textos permutativos é que neles a pluralidade significativa é dada como dispositivo material: o leitor não apenas interpreta mais ou menos livremente, como também os organiza e estrutura, ao nível mesmo da produção. (MACHADO, 1996, p.180, apud LONGHI 2005, p.128)

Certamente, ao termos, por exemplo, em mãos *O Jogo da Amarelinha* de Julio Cortazar, seria leviano afirmar que a disposição da obra, aberta ao leitor na medida em que oferece várias possibilidades de leitura, foi pensada ao acaso. Todavia, é impossível afirmar, na época em que ela foi pensada que se tratasse de um hipertexto, embora possua todas as características para tal. O que se sabe é que ela pode ser um ótimo exemplo daquilo que um dia seria uma escrita hipertextual. É, certamente, um caso de texto permutativo. Isso comprova que a hipertextualidade não é uma “invenção” da modernidade, já que se encontram alguns registros históricos dessa estrutura narrativa em obras na Ciência, na Literatura (como vimos na de Cortazar) e na Filosofia, que vão ganhar impulso com o avanço crescente da ação dialógica entre o homem e a máquina. A hipertextualidade pode ser, assim, vista como um ponto de convergência de outros conceitos, visto que revela limites e à morte de um discurso de tradição lógica, acabado, fechado em si.

Interessante pensar, nesse sentido, a relação narrador/pesquisador/ouvinte. O narrador é aquele que em um futuro bastante próximo se tornará o leitor-pesquisador daquilo que contou, a partir da interação em ambiente digital, já que o usuário, além de interagir com a máquina, pode interagir com o conteúdo do hipertexto, com a informação. Trata-se de uma espécie de colagem virtual de interferências coletivas.

Sobre esse aspecto, segundo Mara Felipe, situa-se também a discussão sobre interface, que nada mais é do que a zona de contato entre o homem e a máquina, onde se articulam os espaços de comunicação entre realidades

distintas, entre sistemas que utilizam diferentes tipos de linguagem. Nesse sentido, Georges Balandier vê a rede como,

um espaço de multiplicação das formas de relação que podem reatar, conectar, constituindo-se contra o espaço. Para o autor, rede, como espaço, é a palavra-chave. O homem contemporâneo está preso cada vez mais ao universo das redes; suas práticas, seu modo de vida são modificados a partir disso, o exterior é introduzido e acolhido pela máquina de comunicar. Como consequência, estabelece-se a confusão das fronteiras entre os lugares de intimidade e o de fora, entre o espaço privado e o espaço público. A virtualização dos lugares confunde o conceito de real (BALANDIER, 1999, p.83)

Minha análise intenta mostrar o site como um espaço de virtualização do real. Essa virtualização se faz necessária não só por partir de espaços enunciativos, mas também pelo objetivo primeiro deste projeto – e que não pode ser perdido – de reinvenção uma memória que é constitutiva da formação dos indivíduos moradores da Restinga.

Acerca desse virtual que se faz presente em toda minha análise, Pierre Lévy entende que:

A palavra “virtual” pode ser entendida em ao menos três sentidos: o primeiro, técnico, ligado à informática, um segundo corrente e um terceiro filosófico. O fascínio suscitado pela “realidade virtual” decorre em boa parte da confusão entre esses três sentidos. Na acepção filosófica, é virtual aquilo que existe apenas em potência e não em ato, o campo das forças e de problemas que tende a resolver-se em uma atualização. O virtual encontra-se antes da concretização efetiva ou formal (a árvore está virtualmente presente no grão). No sentido filosófico, o virtual é obviamente uma dimensão muito importante da realidade. (1999, p.47)

Considerando os avanços tecnológicos ocorridos da época em que Lévy publicou seu texto para os dias de hoje, penso que esse virtual reflete uma dimensão muito importante da realidade: a dimensão das ações, a dimensão de um despoderamento do conhecimento, na medida em que todos podem ser detentores de um saber e trazer este saber à tona, a partir da rede. Entretanto, Amélia Sanz e Dolores Romero (2007, p.4) vão entender que os movimentos diaspóricos resultantes da expansão das economias globais são capazes de partilhar interesses e cultura comuns, através da comunicação mediada por computador. O efeito imediato foi a criação de uma espécie de ilusão de participação em que ambas as distâncias, físicas e hierárquicas, entre os seres comunicantes, parecem ter acabado. Mas esta é apenas uma ilusão, um

simulacro. Talvez esteja aí a justificativa para o fato de um morador da Restinga, Marco Almeida, o Maragato, ter tantos conhecimentos em informática, conhecimentos estes adquiridos de forma autônoma, e não ter seu saber e o efeito de suas produções reconhecidos.

A leitura, por sua vez, é uma discussão que não pode ser esquecida, visto que pretendo refletir acerca do entrecruzamento de caminhos que acontece por meio da interação de uma subjetividade para com aquilo que ela lê. É a necessidade que Lucia Santaella bem destaca de que,

para praticar tal método, precisamos dilatar sobremaneira nosso conceito de leitura, expandindo esse conceito do leitor do livro para o leitor da imagem e desta para o leitor das formas híbridas de signos e processos de linguagem, incluindo nessas formas até mesmo o leitor da cidade e o espectador de cinema, TV e vídeo, também considerados neste trabalho como um dos tipos de leitores, visto que as habilidades perceptivas e cognitivas que eles desenvolvem nos ajudam a compreender o perfil do leitor que navega pelas infovias do ciberespaço, povoadas de imagens, sinais, mapas, rotas, luzes, pistas, palavras, textos e sons. (2004, p.17)

É esse leitor que, a partir das produções da Restinga e das demais narrativas pertencentes ao acervo, queremos atingir. Um leitor que é narrador, que é autor e que enquanto leitor tem pleno poder de interação. É o leitor, ainda segundo a autora, que começa a emergir nos novos espaços incorpóreos da virtualidade (idem, p.19).

Assim como muda a perspectiva do leitor, muda a do escritor. Quem pode ser considerado um? O que determina um escritor? Quando se pensa em hipertexto, se pensa em um escritor aos moldes daquilo que descreveu Chartier (1998, p. 17-19). Para ele, autores não escrevem livros, eles escrevem textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados. Ora, o efeito que o texto é capaz de produzir em seus receptores não é independente das formas materiais que o texto suporta. Essas formas materiais e o contexto em que se inserem contribuem largamente para modelar o tipo de legitimidade do texto.

A ideia de Chartier me remete, como pesquisadora na Restinga, novamente ao Maragato, já que, ao produzir blogs, história em quadrinhos, poesias, ele se legitima como autor. Mas, numa perspectiva acadêmica, pergunta-se: o que faz de Maragato e dos demais moradores, autores? A escrita de um blog não basta, é preciso que haja poética nesta produção, onde, então, está

essa poética? São questões ainda em aberto, as quais meu percurso pretende responder.

Finalmente, a criação de um acervo de narrativas orais que é físico, na medida em que está à disposição na biblioteca da UFRGS, e virtual, no site do projeto revela uma mobilidade impar, que só uma rede em internet pode permitir. Não há, no acervo virtual, uma forma de se controlar o que e como o leitor interage. O que temos, até o presente momento, é um trabalho em conjunto, que prima por um relacionamento e valorização dos moradores. Se a maioria dos materiais é finalizado, e os textos que vão para o site são idealizados pelo grupo de pesquisa, há sempre uma conversa prévia; como uma enquete que pretende em levar em consideração o modo como os moradores querem e esperam ser lidos, seja no site, seja nos vídeos.

## **LANGAGE, TECHNOLOGIES ET MEDIA: PERSPECTIVES DU RECIT ORAL URBAINE**

### **RESUMÉ**

L'avance technologique a laissé sa marque dans les différentes sphères de la société, soit au social, au politique ou dans l'économique et le récit n'a pas manqué de suivre ces avances. Raconter leur propre subjectivité est l'être humain dès le commencement et les medias ont apparu comme un nouveau outil qui aide dans la forme comme l'individu s'intègre et se legitime dans le monde. La verité est que les technologies peuvent être lus comme plus un space de légitimation de la production culturelle des individus déclarées marginalisées, ou, à la moisissure de Gayatri Spivak, « subalternos ». Le récit oral urbain offre une occasion de réinvention aux marginalisées aussi qu'ils puissent montrer ses habiletés, soient elles artistiques, culturelles, etc. Cet article est destiné à être une réflexion sur

l'importance de la language et de l'utilisation des technologies et medias pour la valorisation des récits orales urbaines produites dans une banlieu, la Restinga, 30 km au sud du centre de la ville de Porto Alegre, par individus à la marge et que ne pas laissent de permettre un regard dès une perspective canonique.

**Mots-clés:** Récit oral. Récit urbain. Médias.

### Nota

- <sup>1</sup> Doutoranda em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

### REFERÊNCIAS

- BALANDIER, Georges. *O Dédalo: para finalizar o século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CHARTIER, R. *A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Mary Del Priore (trad.) Editora da UnB.
- CORTAZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- FELIPPE, Mara Alice Sena. Literatura e internet: o leitor imerso em bytes. *Hipertextus revista digital*, n.4, jan.2010
- HANKE, Michael. Narrativas orais: formas e funções. *Revista Contracampo*, v. 9, n. 0, 2003.
- LANGDON, Ester Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. *Horizontes antropológicos: antropológicos: antropologia e performance*. Porto Alegre, ano 5, n. 12, jul.-dez., 1999, p.13-36.
- LONGHI, Raquel. Hipertexto e poéticas digitais: uma análise do Patchwork girl e do story space. *Em questão*, Porto Alegre, v.11, n.1, p.121-135, jan./jun. 2005
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- Propp, V. (1983). *Morfologia do conto*. Tradução de J. Ferreira e V. Oliveira. Lisboa: Vega. (Original publicado em 1928).
- ROMERO, Dolores; SAEZ, Amelia. *Literatures in the digital era. Theory and praxis*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço*. O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *O Cosmopolitismo do Pobre*. Crítica Literária e Crítica Cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

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

Vieira, ANDRÉ G. Do Conceito de Estrutura Narrativa à sua Crítica. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 2001, 14(3), pp. 589-597.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.