



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**INÉS PÉREZ-WILKE**

**NARRATIVAS EM TELA:  
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DA TEATRALIDADE NO GRUPO DE MULHERES  
DO ALTO DAS POMBAS, SALVADOR, BAHIA.**

Salvador  
2009

INÉS PÉREZ-WILKE

**NARRATIVAS EM TELA:  
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DA TEATRALIDADE NO GRUPO DE MULHERES  
DO ALTO DAS POMBAS, SALVADOR, BAHIA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pos-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Antônia Pereira Bezerra

Salvador  
2009

Biblioteca Anísio Teixeira – Faculdade de Educação da UFBA

P438 Pérez-Wilke, Inés.

Narrativas em tela: experiência estética e da teatralidade no Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, Salvador, Bahia / Inés Pérez-Wilke. – 2009.

134 f. + 1 DVD

Orientadora: Profa. Dra. Antônia Pereira Bezerra.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, 2009.

1. Teatro – Etnocologia. 2. Oralidade. 3. Mulheres. 4. Narrativa (Retórica). 5. Vídeo-documentário. I. Bezerra, Antônia Pereira. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD 792.01 – 22. ed.



**Serviço Público Federal**  
Escola de Teatro/ Escola de Dança  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**INÉS CAROLINA PÉREZ-WILKE**

**“NARRATIVAS EM TELA: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DA TEATRALIDADE NO GRUPO DE MULHERES DO ALTO DAS POMBAS SALVADOR, BAHIA”**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,  
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

  
Prof.ª Dr.ª Antônia Pereira Bezerra (Orientadora / PPGAC - UFBA)

  
Prof.º Dr.º Cloves Luiz Pereira Oliveira (UEFS)

  
Prof.º Dr.º Armindo Jorge de Carvalho Bião (PPGAC / UFBA)

Salvador, 10 de agosto de 2009.

A ISADORA, *Corazón* sem fim  
A MARA, *Alegria* sem fim  
E A ELIZABETH, *Cobijo* sem fim

COMPANHEIRAS DA MAIOR AVENTURA.

## AGRADECIMENTOS

Ao Grupo de Mulheres do Alto das Pombas

Às participantes: Anete, Bernardete, Norma, Eleonora, Avani, Maria,  
Edith, Josefa, Luciana, Jazyguara e Glória

À professora Antonia Pereira por sua orientação e escuta atenta

Ao professor Armindo Bião por suas contribuições no domínio da Etnocologia

Ao meu assessor técnico de montagem Andrés Sequeda

A Margarida Santos, por cuidar de minhas palavras em Português

Aos meus amigos no Brasil: Beto, Adriana e Faustina, comunidade de afetos e desejos.

A Elda, jovem colaboradora da comunidade

À *Fundación Gran Mariscal de Ayacucho - Venezuela*

Ao *Ministério del Poder popular para la Cultura - Venezuela.*

Eu não conhecia a minha mãe, e meu pai faleceu quando eu tinha nove anos de idade. Eu tinha três irmãozinhos pequenos, todos com meu pai. Porque minha mãe faleceu. Eu nem cheguei a conhecer, nem sei como era porque não me lembro.

Aí, uma tia foi e me tomou pra criar.

Uma tia tomou um que é marinho, meu irmão. E esta tia me tomou... que é minha tia, minha madrinha e minha mãe de criação.

### **Norma**

Quando eu estava com nove anos, ela adoeceu. Nessa doença que ela teve, não sei o que foi que ela teve, ela morreu. Eu dei graças a Deus. Segui a vida com meu pai e, quando eu estava com 11 anos, aí eu fui procurar minha vida porque ele não tinha condições de me dar as coisas.

### **Maria**

Aí, depois, eu vim para Salvador, casei. Eu gastava dois dias na semana para ir. Tinha um rio lá que a água era muito boa. Agora é que não presta. Eu ia com aquele monte de roupa pra lavar. Coisas que eu gosto de fazer até hoje, é trabalho que eu gosto de fazer... é lavar prato, lavar roupa. Tudo de casa eu gosto de fazer, não tenho preguiça. Aí, eu ia para lá com aquela bacia de roupa, lavava aquela roupa toda, passava o dia todo no rio. Quando era de tardinha, voltava com tudo limpo.

### **Bernadete**

*Cuando la voz es cuerpo, cuando el sueño es cuerpo, cuando  
el trabajo se concreta en el cuerpo. mi sistema se pone  
nervioso. precariedad filtrándose. reajustando el  
cuerpo conforme al presupuesto. cuerpo como lugar de  
resistencia, espacio de negociación,*

*la gramática dolorosa del  
trabajo, gramática, incorporada, la ranura del cajero es una  
más de mis fisuras, y es desconfiada. tiempo y dinero se  
confunden. cierro los ojos en el metro y escucho  
la fábrica.*

*mi sistema está nervioso,*

*diferencia como carencia/la diferencia como carencia/*

*cuerpo no normativo / cuerpo en precario / la  
precariedad declinando jerarquías.*

A LA DERIVA (2004)

*Quando a voz é corpo, quando o sonho é corpo, quando  
O trabalho se concretiza no corpo. meu sistema fica  
nervoso. precariedade filtrando-se. reajustando o  
corpo conforme ao esperado. corpo como lugar de  
resistência, espaço de negociação,*

*a gramática dolorosa do  
trabalho, gramática, incorporada, a abertura da caixa automática é uma  
a mais de minhas fissuras, e é desconfiada. tempo e dinheiro  
confundem-se. Fecho os olhos no metro e escuto  
a usina.*

*meu sistema está nervoso,*

*diferença como carência/a diferença como carência/*

*corpo no normativo / corpo em precário / a  
precariedade declinando hierarquias.*

A LA DERIVA... (2004, tradução minha)



PÉREZ-WILKE, Inés. **Narrativas em tela:** experiência estética e da teatralidade no Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, Salvador, Bahia. 2009. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

## RESUMO

Estudo das conotações estéticas e políticas da teatralidade cotidiana e suas potencialidades espetaculares em uma experiência de criação junto ao Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, no Bairro da Federação, Salvador-Bahia. Centrada na narrativa oral e suas representações cênicas, a pesquisa se ancora na experiência estética teatral como fator determinante das dinâmicas de subjetividade coletiva e seu conseqüente impacto nos processos sociais. A cena é aqui entendida na sua mais ampla acepção: como lugar privilegiado e de visibilidade, materializado na cena teatral e na cena mídia do audiovisual. Nesse sentido implica a produção de um documento audiovisual de narrativas de experiências de vida das mulheres envolvidas no grupo estudado em que as noções de memória, cotidiano e imaginário, são utilizadas como categorias de observação. O objetivo maior consiste na instauração de um debate estético-político gerador, em torno das elaborações narrativas de noções como mulher, gênero, cor e história local partindo das narrativas e as qualidades teatrais dessas mulheres no contexto social de suas produções.

**Palavras-chave:** Teatro – Etnocologia. Oralidade. Mulheres. Narrativa (Retórica).  
Videoarte.

PÉREZ-WILKE, Inés. **Narratives on screen:** esthetic experience and *teatralidade* in the Women's Group at *Alto das Pombas*, Salvador, Bahia. 2009. 129 pp. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

#### ABSTRACT

A study of the aesthetic and political connotations of ordinary life's dramatic play made through creative experience with the group of women of *Alto das Pombas*, in the *Federação*, at Salvador de Bahia, Brasil. Centered in the verbal narrative and its scenic representations, the research focuses on the aesthetics of theater experience as key factor for collective subjectivity dynamics and subsequent social processes. The stage is understood in its widest meaning: as the privileged place for visibility, the theatre stage, and also as the stage for audiovisual media. In this sense involves the production of the audiovisual document of narratives of the experience of life of the women involved in the study group whit the notions of daily, memory and imaginary, taken as categories of observation . The main purpose was to set a generative aesthetic-political debate, around the elaborations narrative of notions on womanhood, gender, color and local history from these women's narratives expressions and the social context of their production.

**Key words:** Theater - Ethnoscenologie. Women. Narration (Rhetoric). Orality. Video documentary.

PÉREZ-WILKE, Inés. **Narrativas en Escena:** experiencia estética y de la teatralidad en el Grupo de mulheres do Alto das Pombas, Salvador, Bahia. 2009. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

## RESUMEN

Estudio de las connotaciones estéticas y políticas de la teatralidad cotidiana y sus potencialidades desarrollado en una experiencia creativa junto al Grupo de Mujeres de Alto das Pombas, en el barrio la Federação, Salvador-Bahia. Centrado en la narrativa oral y sus representaciones escénicas, la investigación esta basada en el estudio de la experiencia estética teatral como factor determinante en las dinámicas de la subjetividad colectiva y su consecuente impacto en los procesos sociales. La escena es entendida en su acepción más amplia: como lugar privilegiado de visibilidad, materializado en la escena teatral y en la escena mídia audiovisual. En este sentido implica la producción de un documento audiovisual sobre las narrativas de experiencias de vida de las mujeres involucradas en este estudio, donde las nociones de cotidiano, memoria e imaginário son categorías de observación. El objetivo mayor consiste en instaurar un debate estético-político generador en torno de las elaboraciones narrativas de las nociones de mujer, género, color e historia local a través da narrativa de ellas e sus cualidades teatrales, partiendo del contexto social de sus producciones.

**Palabras-clave:** Teatro – Etnoescenologia. Oralidad. Mujeres. Narrativa (Retórica).  
Vídeo documental.

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
2	<b>UMA APROXIMAÇÃO À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM CONTATO COM A TERRA: CONFIGURAÇÕES DE ROTA</b> .....	21
2.1	SENSIBILIDADE E UNIVERSOS SUBJETIVOS.....	21
2.2	EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, AGENCIAMENTOS COLETIVOS E REALIDADES SOCIAIS.....	26
2.3	DA DIFICULDADE DE SE FALAR EM POLÍTICA. DA NECESSIDADE DE SE FALAR EM POLÍTICA.....	32
2.4	A ENTRADA EM CENA: O PRIVILÉGIO ESTÉTICO, O PRIVILÉGIO POLÍTICO.....	40
3	<b>NARRATIVA ORAL E <i>PERFORMANCE</i>: TRÂNSITOS ENTRE TEATRALIDADE E ESPETACULARIDADE</b> .....	51
3.1	DOS “AGENCIAMENTOS DE SUBJETIVAÇÃO” À “TEATRALIDADE DO QUOTIDIANO”.....	51
3.2	FLUXO ORAL E <i>PERFORMANCE</i> .....	59
3.3	OS RASTROS NA NARRATIVA ORAL: MEMÓRIA, QUOTIDIANO E IMAGINÁRIO.....	65
4	<b>HISTÓRIAS PARA A “ENCENAÇÃO”: A CÂMARA COMO PLATÉIA AMPLA</b> .....	77
4.1	AS CENAS NA CONTEMPORANEIDADE: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E FIDELIDADE ETNOCENOLÓGICA.....	77
4.2	DOCUMENTÁRIO EM APROXIMAÇÕES SUCESSIVAS: MONTAGEM OU AS VÁRIAS HISTÓRIAS POSSÍVEIS.....	84
4.3	ASSISTIR HisTÓrias DeLAs.....	89
4.4	MULHER E NARRATIVAS ALTERNATIVAS NA TELA.....	93
5	<b>REFLEXÕES PRÓXIMAS AO FIM</b> .....	96
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	101
	<b>APÊNDICE A: HISTÓRIAS E MEMÓRIAS</b> .....	105
	<b>APÊNDICE B: DVD HisTOrias DeLAs</b>	134

## 1 INTRODUÇÃO

Somar-se à vida do outro e procurar, no encontro com ele, uma origem secreta da fruição estética, do gozo, é o núcleo desta pesquisa. Pedir licença à pessoa para desnudar um momento na sua vida, e, pensando nela como ser humano, pensá-la também como personagem, como potência subjetiva com qualidades estéticas que na catálise do encontro e nas formas da interação geraram transformação. O encontro com a alteridade que faz refletir imagens não vistas de si próprio ou daquilo que se pensava familiar. Talvez tenha alguma coisa de desejo íntimo vir a pensar que essa interação proposta seria também, para esse outro, um espaço de exploração de suas próprias imagens e das construções que com elas fazem. Esta pesquisa se sustenta na idéia de que entre todos nós operam processos não verbais, fluxos subjetivos que nos modificam e que nos trabalham intimamente, e que, no encontro, no ato de nos assistir umas às outras, esses processos são catalisados. A escolha dessas interações conduz, pois, meu caminho de pesquisa.

Logo que cheguei à Bahia, senti um apelo muito grande, pois a mulher baiana instigou-me e trouxe para a superfície um interesse tácito e antigo: os assuntos de gênero.

Essa inquietação batia a minha porta desde criança quando olhava com assombro a relação tão esquisita de meus pais e o que se esperava de mim como única filha mulher. Eu me preparei desde cedo para decepcioná-los, não iria jogar nesse lugar. Por certas contradições da vida, meu pai, que era e ainda é muito machista, tinha dirigido à minha mãe todos os seus preconceitos sobre a mulher e guardou para mim o desejo de outros tempos melhores e de relacionamentos de outra natureza. Sem muito falar, apoiou-me em tudo quanto eu quis fazer na minha vida, ensinando-me a olhar para os homens sem muitas concessões, a não criar ilusões, a experimentar antes de me comprometer e a garantir meu próprio sustento. A família, no entanto, seguia sendo tão machista como sempre, e eu sempre carreguei o peso dos julgamentos, por ser uma menina “esquisita”, e a dor da minha mãe mutilada, pois ela é filha de uma geração que assistiu aos processos de liberação e novas oportunidades da mulher, mas não conseguiu desfrutar disso. Essa contradição apresentava-se em minha vida com

frequência. Ter que me colocar em relação aos assuntos de gênero frente aos meus irmãos, aos meus companheiros, a outras mulheres.

Os estudos de gênero em si, assim como os grupos de debate feministas ou ainda os simples encontros coletivos de auto-organização, eu sempre rejeitei, talvez por causa dessa minha cumplicidade com meu pai, que fez com que eu nunca visse os homens como inimigos. Agora, como me esclareceu meu irmão mais velho, meu discurso feminista é bastante moderado, não sendo assim minha prática, que é implacável. E um dia, mais cedo ou mais tarde, eu teria que sentar pra refletir sobre esse assunto antigo e presente. Só que procuro falar de um espaço mais próximo e que, ao mesmo tempo, permita maiores níveis de complexidade: ouvir, observar, descrever um grupo de mulheres falando de si, puxando o fio da memória numa pequena roda. É nesse espaço que vou falar, partindo da expressão “em carne e osso”, dessas mulheres, partindo do que me disseram e do que me mostraram.

Este apelo me inclui como mulher e traz as minhas próprias histórias, histórias silenciadas, histórias engraçadas, histórias de luta, histórias tristes, irão aparecendo. Como esta:

Eu me lembro quando eu tinha 19 anos, estudava e morava sozinha. Um dia, ia de metrô para a faculdade, um homem aproximou-se e começou a elogiar a minha beleza. Eu não dei muita importância e segui o percurso dos meus pensamentos, mas o homem continuou a falar: Propunha-me emprego com muito boa remuneração. Era para ser modelo profissional. Eu, que não me achava feia, mas que já sabia que mulheres pequenas, não muito magras, com certa aparência indígena, não eram as preferidas pelo mercado das modelos profissionais, que, aliás, é sabido que é um mundo bastante competitivo, tem muitas mulheres muito belas, dispostas às mais estranhas cirurgias para entrar nesse mundo, achei muito esquisito o que esse sujeito falava para mim assim no metrô. Muito suspeito. Quis saber em que consistia esse emprego, e ele soltou, tranqüilamente, que era para modelo e que tinham as sessões de fotografia de quinta a sábado a partir das 17h. Aí, já era: muito boa remuneração de quinta a sábado, na noite, só droga e prostituição. Eu insisti:

- Fazendo o que nesse horário de trabalho com esse salário todo?

Ele só falava:

- Para modelo, modelo profissional. Você não sabe?

- Não, não sei. Me diga.

Depois de pressioná-lo uns minutos para que abrisse seu jogo, que eu já sabia sujo, soltou:

- Você se cuida?

- Me cuida de quê?

- Que se você se cuida?

- De quê?

- Se toma pílula?

Já, nessa hora, eu estava enjoada. Aquele cara me achava boa para puta nova. Só falei:

- Acho melhor que ofereça esse emprego para sua avó, ela vai gostar.

E fui embora.

Essa é uma prenda minha, para dizer que estou dentro desse espaço feminino, ainda que daqui para frente eu vá dar a voz a outras mulheres. É para poder entrar no espaço do outro mais leve e mais sensível. E encontrar possivelmente aquilo do que venho fugindo.

A mulher pode ser olhada de mil ângulos, e da mulher latino-americana poderia falar-se muito, em sentido histórico, sobre suas lutas; mas o que eu descobri foi que o importante, tanto no sentido de aporte ao conhecimento quanto como fonte para a experiência estética, era não o que se diz de um grupo social e sim o que eles falam e como falam deles mesmos e da realidade vista a partir da sua experiência. Isso fez com que eu perdesse todo interesse por pesquisar o teatro profissional, onde gosto de ser cenógrafa e intérprete. Na via da pesquisa teórica, o meu interesse vai além da profissão, nesse cosmos que tece e relaciona as pessoas comuns na cotidianidade, que passa despercebido, mas onde eu suspeito ter “uma fonte de águas claras” para compreender o fenômeno estético como processo social.

Através de referências de mulheres vinculadas ao movimento negro tanto nos Blocos Afro Malê Debalê e Ilê Aiyê quanto no Instituto Cultural Steve Biko, cheguei ao Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, dirigido por Dona Zildete dos Santos Pereira. Trata-se de um conjunto de mulheres dessa comunidade na cidade de Salvador que vem, faz já 26 anos, organizando atividades em torno de questões importantes que afetam as mulheres da comunidade. É um bairro com muitas carências, cercado por bairros nobres e com vias limitadas de circulação, o Alto das Pombas tem uma configuração espacial circular, que se fecha sobre si mesma. Os objetivos do grupo estão centrados em três eixos: organização, mobilização e formação da mulher do Alto das Pombas, especialmente a população negra, trabalhando temas importantes para essa população, como violência de gênero, geração de renda e recuperação da identidade negra. Também, vêm assumindo um papel em relação às crianças e aos adolescentes com espaços específicos para atendê-los, como o reforço escolar e o grupo dos Panteras que é um trabalho com adolescentes que abrange aspectos como educação sexual e atividades culturais. Elas são uma fonte de experiências, tanto no trabalho coletivo quanto nas vidas singulares, pessoais. Entrar nesse espaço é que considero necessário para atingir outro tipo de relatos, pois, como fala Avtar Brah:

*Lo personal, con sus cualidades profundamente concretas pero aun así esquivas y sus múltiples contradicciones, adquirió nuevos significados con el lema de "lo personal es político" a medida que los grupos de concienciación ofrecían los espacios para explorar las experiencias individuales, los sentimientos personales y la propia concepción de las mujeres de sus vidas cotidianas.*

*De aquí la necesidad de re-enfatizar la noción de experiencia, no como guía inmediata a la "verdad" sino como una practica de significación tanto*

*simbólica como narrativa; como una lucha por las condiciones materiales y los significados*<sup>1</sup> (HOOKS, 2004, p. 121).

Esta é a segunda vez que me animo a aproximar-me do universo de uma comunidade à qual me sinto ao mesmo tempo alheia e próxima. É uma entrada devagar no complexo espaço dos outros a fim de propor um espaço de diálogo e de experiência comum. A escuta e a observação das suas demonstrações explícitas, linhas tênues da subjetividade em processos de trânsito, são os rastros materiais com os quais se pode tecer um mapa orgânico de seus territórios subjetivos. Tudo se segue como uma obsessão em relação a perguntas sobre a vivência estética e a vida coletiva que me ocupam desde a minha saída da Graduação em Artes Visuais. Fugindo da solidão que pode significar, às vezes, o mundo das artes visuais e motivada por essas inquietações em relação à experiência estética coletiva, cheguei ao teatro com o Grupo de Teatro *La Bacante*, dirigido pela atriz e diretora venezuelana Diana Peñalver. Desde minha participação no seio desse grupo como cenógrafa e em uma relação de diálogo com a Diretora, o teatro tem sido um espaço para pensar e construir essas experiências. Depois desses anos, passei a ser professora da *Universidad Bolivariana de Venezuela* onde fui solicitada, de um lado, a pensar o que eu estava fazendo em termos da comunicação social e, por outro, apresentada ao trabalho em e com comunidades em condições difíceis.

Não deixa de ser também uma motivação muito importante a situação política do meu país, a Venezuela. A reflexão sobre assuntos políticos e sociais tem sido uma atividade intensa e permanente em todos os âmbitos desde que o presidente Hugo Chavez foi eleito. A necessidade de incorporar-me a esse debate a partir da minha área e das minhas inquietações, e, mais do que isso, a necessidade de pensar a política como vida em coletivo, com um olhar contemporâneo que responda a nossa realidade no marco do cotidiano, me levou a fazer dessas questões um domínio de pesquisa vinculada ao desenvolvimento cultural.

A primeira experiência concreta, paradoxalmente diferente e similar, foi no Centro Penitenciário *Yare II, Valles del Tuy*, Venezuela. Nessa ocasião o encontro foi com jovens prisioneiros, encontro com uma alteridade drástica ocupada pelo ócio e pela violência. A partir da solicitação de um grupo deles de apoiar-lhes nessa situação, iniciamos uma aventura

---

<sup>1</sup> O pessoal, com suas qualidades profundamente concretas, mas ainda assim esquivas e suas múltiplas contradições, adquiriu significados novos com o lema “O pessoal é político” na medida em que grupos de conscientização ofereciam espaços para experimentar as experiências individuais, os sentimentos pessoais e a própria concepção das mulheres nas suas vidas cotidianas. Por isso a necessidade de re-salientar a noção de experiência, não como guia imediato à “verdade”, mas como uma prática de significação tanto simbólica quanto narrativa; como uma luta pelas condições materiais e os significados (Tradução minha).



que iria durar dois anos. Essa experiência permitiu-me descobrir no fazer teatral um caminho para aproximar-nos e tentar processos de reconhecimento e re-elaborações subjetivas em um contexto tão árido como o são as prisões em nossos países. O interesse pela escuta e pelos mundos que são criados na própria enunciação, e as construções coletivas de sentido, a necessidade de aprofundar a reflexão sobre sistemas simbólicos, ou modos de enunciação singulares, e como eles aparecem na expressão visível, me levou a um caminho de possíveis respostas às minhas perguntas.

É necessário dizer que a imensa maioria dos jovens que estão nas prisões venezuelanas são pessoas provenientes dos setores mais desfavorecidos da sociedade. O processo de construção da sua subjetividade foi feito em relação a sucessivas negações, que estimulam identificações opositivas, digamos, perante todo o conjunto da sociedade. O resultado desta interação foi a aparição, para nós e para eles, de um conjunto de construções subjetivas que poderiam ser até paradigmáticas, de novas construções sociais totalmente diversas da sociedade da qual foram expulsos. É uma visão do mundo muito forte que faz descobrir outras facetas de seu ser e que podem bem ser de grande ensino para a sociedade em geral<sup>2</sup>. Não querendo estender-me aqui sobre essa experiência, basta dizer que foi muito marcante no meu percurso, e sei que também no percurso de alguns deles. O teatro foi, também, para eles e para mim, uma maneira de superar as contradições sociais de classe e condição social nas quais estamos envolvidos, e que, tanto para eles como para alguns grupos das classes médias e altas, fazem de nós inimigos. Foi uma maneira de elaborar e verbalizar em torno dessa atividade algumas idéias que estavam no ar. Nessa experiência com os jovens nas cadeias mantive contato com o conjunto de valores que eles atribuem à mulher, como falavam da mãe, das companheiras, das filhas, enfim, de suas mulheres, com as quais quase não tive oportunidade de contato.

A possibilidade de continuar a pesquisa sobre a experiência estética como catalisador de processos sociais em Salvador abriu, para mim, outras possibilidades. Interessada pela intensa atividade de ONG e do movimento negro da cidade de Salvador, que pareciam ter amplas experiências com trabalho comunitário que permitissem desenvolver uma pesquisa desta natureza através de uma parceira, me impulsionou a vir. O desejo nascente de encarar, finalmente, um estudo com perspectiva de gênero apoiada na parceria com o grupo de

---

<sup>2</sup> Ver *Proferir a palavra silenciada*: importancia de los procesos de comunicación social en los grupos excluidos. Palestra apresentada no 4º Encontro de Escolas de Comunicação Social, Universidad Católica Andrés Bello, jun. 2007. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/14456704/PROFERIR-LA-PALABRA-SILENCIADAInes-Perez>>

Mulheres do Alto das Pombas, a partir dos vínculos construídos a partir do encontro, assentou as bases para iniciar uma caminhada conjunta.

### **Estratégias metodológicas:**

No trabalho comunitário de parceria que foi combinado com o Grupo de Mulheres as estratégias deveriam atender a duas necessidades simultâneas e complementares: proporcionar território e *corpus* para a pesquisa acadêmica proposta e assim mesmo atender a necessidades concretas do grupo de mulheres. Em ambos os casos se concluiu a possibilidade de ancorar o trabalho numa atividade de encontros semanais com um grupo de mulheres ativistas e/ou convidadas da comunidade. Esses encontros seriam dedicados às atividades de expressão corporal, jogo cênico e narração oral. Mulheres conhecidas entre elas, vizinhas, amigas, parentes, um grupo com características de grupo primário. Os encontros estariam orientados para a atividade lúdica de exercícios de expressão corporal e de sessões de narração oral que permitiriam outro tipo de interações entre as participantes além e aquém da militância e do compromisso com os objetivos do grupo, encontros para os sentidos, a memória, o prazer, o lembrar do corpo, o afeto e a relação com o outro.

De um lado, seria um espaço de descontração para o grupo atender a outros aspectos nas interações no grupo de mulheres, de outro lado, pela própria natureza da pesquisa, a instauração de um território de experimentação e observação que, com os cuidados de um registro planejado, tornou-se um dispositivo gerador de material primário para o *corpus* do estudo. Teríamos, então, em primeiro lugar, uma série de encontros de frequência semanal para o trabalho de expressão corporal e narração oral. Paralelamente, em reuniões, um pequeno grupo de jovens da comunidade se iniciava no uso de recursos audiovisuais para realizar desde o registro dos encontros e dos momentos de narração oral, até os momentos de elaboração e repetições de histórias selecionadas. A transcrição dos depoimentos filmados, a edição do material audiovisual e a realização de curtametragens audiovisuais constituiriam o passo para um material com aspirações estéticas materializadas e disponíveis para sua circulação.

É importante dizer que usarei para a apresentação dos depoimentos os nomes simples delas, com sua licença, o que foi registrado num compromisso comum para o uso dos materiais primários do *corpus* desta pesquisa.

### **Os domínios teóricos:**

O objeto de estudo é a **cena, num sentido amplo**, como lugar privilegiado de visibilidade que se materializa na cena teatral e na **cena mídia** do audiovisual, abrindo-se para

o estudo das conotações estéticas e políticas da **teatralidade cotidiana** e as suas potencialidades **espetaculares** nessa entrada em cena. Isso pressupõe a re-valorização **da experiência estética como** fator determinante nas **dinâmicas da subjetividade coletiva** e seu conseqüente impacto nos processos sociais. A organização dessa cena é orientada pela *performance* de narração oral e pelo vídeo-documentário, que funcionam aqui como operadores das dinâmicas acima descritas.

A *hipótese* é que a cena é um potente operador de agenciamentos sociais, quer dizer, é capaz de mobilizar a subjetividade coletiva para novas construções através da experiência estética, e que as narrativas que têm sido secundárias no plano das dinâmicas sociais no Ocidente e das construções coletivas imperantes podem e devem ser visíveis na cena para contribuir com os agenciamentos coletivos de novas subjetividades. É o caso das narrativas femininas das comunidades de baixa renda.

Em relação ao apoio teórico central desta pesquisa, devo dizer que está baseado no exercício de tecido ou cruzamento de quatro autores que têm trabalhado em diferentes momentos e a partir de diferentes pontos de vista com os assuntos relacionados à experiência estética e sua relação com outras experiências humanas. E, de modo paradoxal, andando em territórios às vezes de muita proximidade.

Felix Guattari, psicanalista muito singular voltado para temas sociais e políticos, manifesta em vários textos um interesse pela atividade estética. Especialmente em *Caosmose, um novo paradigma estético*, Guattari expõe suas idéias acerca da experiência estética e dos agenciamentos coletivos da subjetividade. As reflexões e propostas de Guattari transcendem as visões estruturalistas da construção do sentido em benefício de uma compreensão complexa de origens heterogêneas.

Suely Rolnik, psicanalista e estudiosa brasileira que trabalhou junto a Guattari na mesma problemática e depois escreveu *Cartografia Sentimental*, em que aborda especificamente o tema da subjetividade feminina no Brasil, oferece ferramentas para uma cartografia da subjetividade e das vinculações com os fenômenos sociais na história recente a partir da noção de fluxos do desejo como movimentos da subjetividade.

Os textos de Armino Bião, particularmente aqueles relativos ao estudo do cotidiano e em específico o capítulo três da sua tese de doutorado intitulada *“Theatralité” et “spectacularité”: Une aventure tribale contemporaine à Bahia*, trazem contribuições significativas para o campo da etnocenologia. Tais textos me abriram caminho para as aproximações efetuadas nesta pesquisa porque, sendo seu olhar centrado em assuntos estéticos, sua transdisciplinariedade permite integrar as inquietações em relação aos aspectos

psíquicos, sociais e políticos. Estas observações aprofundam e desenvolvem uma linha que já estávamos estudando com Michel Maffesoli no texto *A contemplação do mundo*.

Já em Augusto Boal, em vários textos, mas especialmente em *Arco-íris do desejo*, interessa o estudo do que acontece nesse espaço cênico, com a pessoa que entra em cena e com o tempo e o espaço no nível subjetivo. Interessa também como descreve as qualidades desse espaço como operador de efeitos reflexivos e propõe recursos metodológicos para a abordagem do trabalho de campo.

Mas é preciso insistir que o núcleo de estudo e o *corpus* é a coleta de dados primários junto ao grupo de mulheres. Não se trata, portanto, de um estudo sobre nenhum desses autores. Eles me permitem compreender a experiência desenvolvida no Alto das Pombas e os materiais que a mesma tem produzido. Nesse sentido, faz-se necessário revisar as noções de oralidade, narrativa, memória e história a partir dos aportes teóricos de Paul Zumthor referentes à oralidade e sua potência de criação no momento da fala. De Fernando Fronchgartem, em relação à importância da recriação narrativa do passado. E de Walter Benjamin, no sentido de como analisar a narração como elaboração re-elaboração constante e coletiva daquilo que nos constitui como história e que é central na experiência subjetiva do estético coletivo.

### **O Caminho:**

O Relato tem início com a descrição do território teórico que, se não nos obriga a trabalhar com definições fixas, nos ajuda a dar uma orientação às nossas palavras chaves. Tentando entender as noções de subjetividade, experiência estética, agenciamentos da subjetividade, chegamos a um olhar político e a uma noção ampla da idéia de cena e do cênico, das qualidades do espetacular em cena, incluindo a cena mídia ou audiovisual. Todas essas idéias serão tratadas no primeiro capítulo, intitulado *Uma Aproximação à Experiência Estética em Contato com a terra: Configurações de rota*.

No segundo capítulo: *Narrativa oral e performance: Trânsitos entre teatralidade e espetacularidade*, adentraremos no estudo dos aspectos e das possibilidades teatrais do cotidiano, veremos o pensamento de Armindo Bião sobre as idéias de teatralidade e a espetacularidade, assim como suas vinculações com as dinâmicas sociais e os conceitos já trabalhados com Guattari. No mesmo capítulo será abordada a própria experiência com o Grupo de Mulheres do Alto das Pombas no que se refere ao ato da narração de histórias e as implicações teóricas do observado. Identificaremos as categorias de observação em torno da narrativa oral: memória, cotidiano e imaginário, assim como a análise de aspectos da

encenação feita por cada narradora quanto a uma perspectiva etnocenológica da coleta dos depoimentos.

O último capítulo trata do processo criativo dessas mulheres na narração oral a partir daquilo que venho chamando de qualidades estéticas deste *corpus* nesta experiência, evidenciado nas qualidades e possibilidades da relação cena/mídia audiovisual. As potencialidades das imagens produzidas e o tratamento dado a elas como produção artística e documental encerra com a análise de HisTÓrias DeLAs – produto audiovisual de três obras audiovisuais de curta-metragem, produzidas como resultado artístico desta pesquisa. Tudo isto sob o título: *Histórias para a “encenação”: A câmara como platéia ampla*. A grafia do nome do DVD: HisTÓrias DeLAs, tem a ver com uma imagem de heterogeneidade, de la aparição de particularidades de aquilo que esta além da língua, assim o titulo é também aqui uma imagem que relativiza o aspecto de ser delas e que a través do documentrio serão nossas e ecoam em outras e outros..

Quero esclarecer também o uso que farei dos pronomes pessoais porque, durante o percurso, posso falar em primeira pessoa, quando falo de minha posição de pesquisadora. Quando falo em nós, no passado, estarei referindo-me ao grupo de mulheres junto ao qual desenvolvi o trabalho prático, que neste contexto inclui o grupo de participantes da oficina de expressão corpo e voz, as lideranças do Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, o grupo das jovens que apoiou o trabalho de registro e eu. Também haverá momentos em que falarei na primeira pessoa do plural e no presente, para significar o leitor e eu, a relação que resulta através da leitura desta dissertação.

Encontraremos, no final, a bibliografia dos autores citados assim como daqueles que alimentaram estas reflexões ainda que de forma tangencial. Como apêndice, encontra-se uma seleção de materiais do *corpus* coletado na experiência com o Grupo de Mulheres do Alto das Pombas – a transcrição de depoimentos e histórias –. O objetivo consiste em tratar esse material de primeira à luz das perspectivas teóricas aqui a floradas. Por fim, como material audiovisual complementar a esta pesquisa, apresentamos o DVD HisTÓrias DeLAs, comportando três curta-metragens; um importante material de narração oral extra intitulado Contos Soltos, um micro audiovisual sobre o trabalho do Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, intitulado GRUMAP, e uma Galeria Fotográfica sobre o projeto.

## 2 UMA APROXIMAÇÃO À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM CONTATO COM A TERRA: CONFIGURAÇÕES DE ROTA.

[...] o pleno funcionamento do desejo é uma verdadeira fabricação incansável de mundo, ou seja, o contrário do caos.  
(ROLNIK, 2007, p. 43)

Eu sou Luciana Santana Campos, tenho dois filhos e uma netinha. Uma netinha que é uma delícia, tagarela. E o pessoal disse que ela parece muito comigo, e eu digo, ai, meu Deus!

Fui casada durante treze anos, mas hoje me encontro separada, literalmente, mas não necessariamente nessa ordem, porque estou paquerando (risos) Eu estou namorando... dizem que eu sou motoqueira (risos)...

Mas... eu também mereço, né? Porque eu trabalhei muito, como ainda trabalho.  
**Luciana.**

### 2.1 SENSIBILIDADE E UNIVERSOS SUBJETIVOS

Quartas à tarde, no Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, é o tempo e o espaço do encontro para convocar aquilo que estou chamando, sob influência de Felix Guattari, de *Agenciamento da experiência estética*. Mas não chegaremos lá antes de esclarecer a que me refiro quando assim falo. A experiência estética é aqui o nome de um processo imanente ao ser humano e que, no entanto, aparece como indefinível, de difícil ubiquidade, associado, em geral, ao prazer e à comoção sensível frente às manifestações da imponente natureza, por uma parte, e às obras de arte, por outra, mas que se tem revelado como além e aquém dessas duas coisas. À experiência sensível, ou seja, à experiência estética, nos aproximaremos aqui de um modo mais simples, poder-se-ia dizer que até mais primário, que permita falar da comoção da sensibilidade como uma coisa cotidiana, processual, que acontece a qualquer pessoa, que faz parte da vida social. Trata-se de olhar para pequenos movimentos, para imagens, para falas

cotidianas que poderiam conter o rastro da experiência sensível para a análise e a criação. Estou referindo-me a isso quando falo da experiência estética em contato com a terra. Começaremos a falar dela como um evento na sensibilidade não só como percepção dos sentidos, mas daquilo que afeta a subjetividade individual e mobiliza o *corpus* social e a sua subjetividade e sensibilidade coletiva.

É falando primeiro em sensibilidade e subjetividade, no que tem a ver com a comoção dos sentidos e o que acontece nos territórios subjetivos, que se pode estabelecer uma relação com a experiência estética como operador criativo entre esses campos. Falo de uma relação que se estabelece através dos sentidos entre o universo subjetivo, a movimentação cotidiana e permanente dos conteúdos invisíveis, desejos, forças, medos ocultos do inconsciente individual ou coletivo, alimentados e cristalizados por imagens, sons, palavras, movimentos, gestos ou qualquer outro tipo de materialidade que seja capaz tanto de comover os sentidos, ecoar e mobilizar a subjetividade quanto para se deixar transformar por ela, pois, como veremos, o fluxo sutil entre a materialidade e a subjetividade é de mão dupla e, nos retornos, se alimenta e transforma.

Apondo aqui as definições que Guattari nos dá quanto à subjetividade e ao coletivo, que desenham muito bem o marco de idéias e pré-supostos nos quais se inscreve esta pesquisa, assim como a natureza trans-disciplinar da mesma, atingindo principalmente o fenômeno estético, mas também aspectos políticos e psicanalíticos para me aproximar de uma forma mais flexível aos movimentos e à natureza da sensibilidade.

No ponto em que nos encontramos, a definição provisória mais englobante que eu proporia da subjetividade é: “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 1992, p. 19).

Sendo assim, o subjetivo não são conteúdos ou identificações fixas, nem uma faixa entre o inconsciente e o consciente, nem, ainda, aqueles conteúdos individuais que não respondem a comprovações e por isso são vistos como pessoais e relativos frente a uma alteridade objetiva. O subjetivo diria respeito às condições móveis que permitem esses conteúdos e instâncias móveis emergir, submergir, mudar em relação a outras subjetividades em contraste e em um marco que é sempre coletivo.

O termo coletivo deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como aquém da pessoa, junto às intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica

dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos (GUATTARI, 1992, p. 20).

O mesmo Guattari retoma o conceito de máquinas autopoéticas, de Humberto Maturana<sup>3</sup>, para caracterizar a permanente e complexa atividade dos seres na elaboração e re-elaboração de conteúdos e territórios com todo o material que atravessa a sua sensibilidade e se situa além e aquém dos indivíduos, de um modo automático, na criação constante, ainda que caótica ou inconsciente, paralela ou subterrânea, escondida, mas existente, mediante a qual o sistema vai procurando saídas e modos de cristalização para o desejo. É nesse paradoxo que queremos refletir, onde e como pode ser observado e convidado o fluxo da subjetividade criativa que traria, para o plano do coletivo, materiais originários para serem analisados em relação e em diferença com as dominantes estéticas que vivemos.

Sem querer entrar em um território que é, por princípio, escorregadiço, só para nos perder nele, o convite é para ler, no material produzido nos encontros com o Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, uma materialidade que ancore a nossa reflexão. Os registros dos encontros e das atividades feitas para chegar à sensibilidade e à resposta criativa, assim como os conteúdos e elaborações na experiência com as artes cênicas e audiovisuais - as transcrições das suas falas – constituirão o material, o *corpus*, com o qual poderemos analisar, no velho sentido da palavra, aclarar aspectos relevantes desses movimentos subjetivos.

É importante aqui destacar que o registro da fala, do depoimento oral, tem sido um aspecto muito importante da pesquisa, pois trouxe uma reflexão sobre a teatralidade no momento da narração, quer dizer, como *performance*, assim como com contextualizações da vida das mulheres, não só pelo conteúdo das narrações, mas pela forma e léxico utilizado. Os fragmentos usados na presente dissertação foram transcritos segundo alguns critérios que, por não serem regras universais, gostaria de aqui esclarecer. A coleta dos depoimentos deu-se em circunstâncias diversas, mais precisamente em duas: 1) No marco de uma série de encontros semanais nos quais, depois de instalar uma atmosfera criativa e de confiança mediante exercícios de relaxamento e expressão corporal, convidava-se as participantes a narrar momentos de sua vida. 2) Em uma série de entrevistas pessoais que foram feitas nas casas das participantes, só com a presença da pesquisadora e, às vezes, de algum familiar. Foi preciso também, em vista do material registrado em vídeo e com o projeto de editar esse material, solicitar repetições e acréscimos às histórias contadas.

---

<sup>3</sup> Humberto Maturana Romesín (Santiago do Chile, 14 de setembro de 1928) é biólogo e filósofo chileno. Junto a Francisco Varela, desenvolveu, na década de setenta, o conceito de autopoiesis como forma de organização e criação dos sistemas vivos. Esta teoria é amplamente usada por Guattari para fundamentar suas teorias sobre a heterogênesse da subjetividade.



Esses depoimentos foram transcritos literalmente das gravações em vídeo e posteriormente editados detalhadamente para torná-los compreensíveis na língua escrita tentando, no entanto, conservar o caráter fluido e espontâneo da língua oral. Os critérios para essa edição incluem a subtração de algumas repetições e bordões, organizando as frases interrompidas ou alternadas que pudessem afetar a compreensão do texto escrito. Essas subtrações foram assinaladas com reticências entre parênteses. As palavras abreviadas na fala corrente, assim como a sintaxe da língua oral, foram respeitadas especialmente nos casos de contrações como *pra*, *pro*, *tá*, assim como a ausência da letra *s* final em alguns plurais, mesmo quando pode produzir um “erro” de número. No caso do infinitivo de alguns verbos em que a pronúncia omitiu a letra *r* final, foi transcrito assim mesmo, acentuando-se a última vogal como no caso de *tomá*. Diante da necessidade de completar ou acrescentar uma palavra plausível para concluir uma idéia, apresenta-se, entre parênteses, uma palavra possível, assim como alguns momentos em que entra a fala de outras participantes. Aparecem em negrito algumas palavras escritas de modo diferente que a palavra dicionarizada correspondente, pois optamos pela transcrição fiel da fala da participante como, por exemplo, **marinbundu** por *maribondo*<sup>4</sup>. Por último, indica-se alguns gestos corporais, ou sons quando considerados importantes. Uma seleção mais longa dos depoimentos encontra-se como Apêndice A.

É importante assinalar que a coleta dos depoimentos nesta pesquisa não responde ao uso da história de vida como metodologia, o que implicaria uma coleta com outros requerimentos de sistematicidade. O convite feito às mulheres se referia à narração de experiências de vida, o que implica em uma coleta de fragmentos de livre escolha, no caso dos encontros de narrativa oral. No caso das entrevistas individuais, usou-se um roteiro mínimo baseado em três áreas de interesse: memórias da infância, primeiro namoro e fatos marcantes que depois suscitaram outras perguntas como o interesse por narrações da mitologia popular do interior, como o tema da migração para Salvador ou as relações de gênero e a realidade da mulher. O trabalho poderia aproximar-se mais de uma “arqueologia narrativa” que se inspira aqui na epistemologia narrativista descrita por Hyaden White<sup>5</sup>, assim como dos aportes de seus críticos. A teoria narrativista salienta a inerência do discurso poético na interpretação e construção da história. Do que se desprende o que é de nosso interesse - a possibilidade, através dos rastros, de narrações em fragmentos ou em pequenas células, identificar os movimentos e marcas da subjetividade coletiva e abrir a porta para as

<sup>4</sup> Palavra de origem *quimbunda*, *ma ribondo* significa vespa, segundo o *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/definicao.php?palavra=maribondo&id=921>>

<sup>5</sup> Filósofo e historiador estadunidense, que desenvolveu a teoria epistemológica narrativista. (Ver GONZÁLEZ-RUIBAL, 2066. p.239)

leituras e para o exercício contínuo do fazer sentido social.

Este trabalho fica marcado pelas qualidades, características e condições desse grupo de mulheres, assim como as contingências e ocorrências acontecidas no decorrer dos nossos encontros que serão um observatório da subjetividade criadora no contexto comunitário, não profissional e em uma comunidade de baixa renda.

Um espaço físico, a sala da casa do grupo de mulheres, oito (8) a doze (12) mulheres simples e belas de 35 a 77 anos de idade, a disponibilidade de duas horas por semana de brincadeiras, exercícios cênicos e o compartilhar de histórias, são o âmago do trabalho. O interesse maior delas parece ser o de duas horas de saída de seu real cotidiano, duas horas de relaxamento, de riso, de lembrar-se do corpo e se expressar. Acabaram chamando o espaço de terapia sem que isso seja uma pretensão e nem objetivo do espaço. Não há nelas interesse de criação em si, nem de pesquisa, ainda que isso tenha sido falado. Há o prazer do encontro e a brincadeira, a suspensão do tempo, que, no entanto, não é parênteses de evasão surda, não é esquecimento, e sim o olhar com atenção, o relembrar e relembrar-se a si própria, o olhar-se de novo. É especialmente importante falar desse prazer do encontro, pois ele é medular nesta pesquisa. Desse simples prazer é que vem a possibilidade de falar dos movimentos da sensibilidade, e o lugar que aqui ocuparia a experiência estética, se existe, como existe. O convite a se movimentar, a contar histórias, a falar de si, ao jogo e à improvisação é aqui fonte de onde emanariam imagens, intuições, visões de territórios sutis. A coleta desses depoimentos seria o primeiro passo para logo propor uma reflexão, quer dizer, voltar para elas o seu próprio material para ser ouvido, assistido por elas mesmas.

Ou seja, se nos aproximamos de Eleonora, Bernadete, Anete, Luciana, Edith, Jaziguara, Maria, Avani, Glória ou Norma foi para ouvir suas falas, ver os seus movimentos, “ouvir e ver” no exercício paradoxal o que as artes cênicas são, dar material para que elas se vejam e se ouçam e tentar um diálogo com esse território intersubjetivo que emerge e que é dinamizado pelo encontro com o outro, com a realidade “exterior”, digamos, o qual não é exato, pois nesse sentido não haveria uma realidade “exterior”, mas um fluxo de conteúdos e estímulos em várias direções, atravessando, modificando e agenciando as subjetividades. É para ver isso ao vivo, em um grupo de pessoas com todo o seu universo de concretizações e circunstâncias, que foi feita a opção por esse grupo de mulheres, na simplicidade de uma comunidade humilde, com todos os assuntos de gênero, políticos e psicossociais que trazem. Voltar a falar de teatro num contexto cotidiano pode, talvez, fazer ver como ele traz o extra-cotidiano: esse lugar de onde emergem e tornam-se matérias as movimentações da subjetividade e do desejo.

Voltemos para o que vamos chamar de experiência estética que queremos entender aqui como algo processual, quer dizer, não como um fim em si mesmo, como no caso da catarse aristotélica que, liberando as tensões sociais, traz a paz e a normalidade; não como um simples processo de identificação, nem, ainda, como parêntese passivo associado a um tipo de prazer na distração, mas como processo de mutação, de onde a sensibilidade é tocada e, junto ao tocado, muda e gera mudança.

## 2.2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, AGENCIAMENTOS COLETIVOS E REALIDADES SOCIAIS

O intuito é que essas movimentações da sensibilidade / subjetividade coletivas, voluntárias e involuntárias possam ser, como veremos, responsáveis pela produção da realidade, isso porque nunca são individuais, mas coletivas. Poderíamos pensá-las como ondas em distintas direções espalhando-se, atravessando os indivíduos e procurando uma forma de materialização. Nesse movimento de ir e vir, de circulação entre a materialidade do mundo e sua subjetividade, o desejo se faz cristalização e fato. O cristalizado vai ser também assimilado e incorporado, voltando em movimentos sucessivos para o não conceituado de onde virão novas re-elaborações. Mas o que movimenta esses processos todos seriam o desejo e o prazer. O prazer da comoção desencadeia, movimenta.

Queremos entrar nesse espaço que Guattari e Rolnik batizaram como cartografias da subjetividade e que, no texto *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*, Rolnik desenvolve em casos específicos vinculados ao problema de gênero no Brasil. O que Rolnik propõe é a entrada em um campo de observação e escuta, que é o espaço germinal da subjetividade, feito de sensações, movimentos invisíveis, mas sensíveis, e a sua caminhada para o espaço da língua, da materialização desses impulsos em formas sociais, o que, aliás, é criação de realidade social.

Como nem toda experiência sensível pode ser chamada de experiência estética, é importante procurar mais precisão, pelo menos no marco teórico que sustenta essa aproximação. Nesse sentido, Michel Maffesoli, em seu texto *A contemplação do mundo* (1995), que trata como tema central a experiência estética coletiva e a sua relação com as dinâmicas sociais contemporâneas, relata:

[...] gostaria de sublinhar a ligação existente entre a preocupação do presente, a vida cotidiana e o imaginário, em uma palavra, a estética, entendida aqui em seu sentido mais amplo: o da empatia, do desejo comunitário, da emoção ou da vibração comum (MAFFESOLI, 1995, p. 11).

Desse ponto de vista, parece que a experiência estética está numa espécie de relação entre o imaginário e a vida cotidiana, que se faz comum e que se traduz numa emoção partilhada. Pode-se, inicialmente, situar a experiência estética nesse ponto móvel em que conteúdos subjetivos não nomeados, ainda não visíveis, emergem, simultaneamente, em trânsitos coletivos para o plano do visível, quer dizer, da imagem e da linguagem. É esse momento do qual queremos falar. O que traz Maffesoli é o caráter de coletivo que, para ele, é imanente à experiência estética. Uma matéria que surge do plano não verbal e configura-se em experiência estética, não de um indivíduo isolado, mas do coletivo, tem que, já como necessidade, intuito ou desejo, ter atravessado a subjetividade coletiva que faz com que aquilo se materialize e solidifique no seio do *socius*, pois, como afirma Rolnik, *só há real social*. (ROLNIK, 2007, p. 58) Essa passagem é o nosso primeiro objetivo, o de observá-la. É importante identificar esse momento porque o que aqui se quer ver é como esse movimento da subjetividade gera mudança social, engendra novas sociedades. Segundo Rolnik: *O que o cartógrafo quer é se envolver com a constituição de amálgamas de corpo-e-língua. Constituição de realidade* (ROLNIK, 2007, p. 231).

Há, nas falas do grupo de mulheres participantes, uma quantidade de sinais, de sons baixinhos, de palavras que falam desse movimento, do seu confronto com a realidade contemporânea, das suas imagens do passado, de como se sentem hoje. São esses conteúdos e os processos de mostrá-los o que proponho como material fértil para um olhar sobre a experiência estética.

Desejo como processo de produção de universos psicossociais o próprio movimento de produção desses universos. Desejo como movimento de atualização de novas práticas e novos discursos e desatualização de outros obsoletos. Atualização (ROLNIK, 2007, p. 229).

Apontando na mesma direção e tentando entender como opera o desejo e o subjetivo na construção da realidade, Guattari propõe, no texto *Caosmose*, um paradigma proto-estético que estabelece claramente o campo do qual queremos falar que, habitando no seio das capacidades e necessidades criativas do ser humano, não se refere, de modo algum, aos circuitos artísticos.

Falaremos aqui, de preferência, de um paradigma proto-estético, querendo com isso assinalar que não estamos nos referindo à arte institucionalizada, às suas obras manifestadas no campo social, mas a uma dimensão de criação em estado nascente, perpetuamente acima de si mesma, potência de emergência subsumindo permanentemente à contingência e às vicissitudes de passagem a ser dos universos materiais (GUATTARI, 1992, p. 130).

Esse paradigma permite entender o germe dos processos sociais e as suas dinâmicas já que mostra como o território ágil, incansável da subjetividade vai se configurando, achando, jogando, cristalizando territórios para habitar temporariamente.

Guattari tem usado também a expressão *função poética*, distanciando-o do uso que lhe dera Jacobson na lingüística e dando-lhe uma conotação mais criativa e não de transmissão de conteúdos. Não estamos falando, então, de processo de expressão de alguma coisa que já pré-existe ao ser e deve ser mostrada. É que o próprio exercício de mostrar, de materializar, de fazer visível alguma coisa e de vislumbrá-la é criar essa coisa, esse movimento articulador é a própria experiência estética. Talvez a categoria de função explique melhor o caráter processual, só que não o da funcionalidade dentro da língua, mas uma funcionalidade exterior e interior, tanto como anterior à língua nos processos subjetivos de trânsito como, para e a partir da língua, quer dizer, daquilo que precisou ser língua, e daquilo que já deixou de ser significativo na língua e que precisa de mudança, de re-elaboração. Guattari apresenta-o com base no seguinte critério:

Nessas condições, cabe especialmente à função poética recompor universos de significação artificialmente rarefeitos e re-singularizados. Não se trata, para ela, de transmitir mensagens, de investir imagens como suporte de identificação ou padrões formais como esteio de procedimento de modelização, mas de catalisar operadores existenciais suscetíveis de adquirir consistência e persistência.

Essa catálise poético-existencial, que encontraremos em operação no seio de discursividades escriturais, vocais, musicais ou plásticas, engaja quase sincronicamente a recristalização enunciativa do criador, do intérprete e do apreciador da obra de arte. Sua eficácia reside essencialmente em sua capacidade de promover rupturas ativas, processuais, no interior de tecidos significacionais e denotativos semióticamente estruturados, a partir dos quais ela colocará em funcionamento uma subjetividade de emergência, no sentido de Daniel Stern<sup>6</sup> (GUATTARI, 1992, p. 31-32).

O termo *finito ilimitado* usado já por Deleuze e Guattari, assim como a noção da heterogênesse da subjetividade, são usados por Guattari e absorvidos por Rolnik como ferramentas para essa nova cartografia. São noções que permitem falar desse universo sensível e móvel. Pode-se falar, então, das materializações infinitas que pode assumir o desejo

<sup>6</sup> Daniel N. Stern é professor de psiquiatria e chefe do Laboratório de Processos Evolutivos do Centro Médico da Universidade de Cornell – Nova York.

sobre o domínio finito do mundo real e da dinâmica de permanente mudança dessas cristalizações. Assim, a tarefa convocada é a “análise do desejo” (ROLNIK, 2007, p. 75) como análise do *finito ilimitado*. Proponho pensar a experiência estética como essa erupção, como o contato e o movimento desse *finito ilimitado* que proporciona a experiência estética, esse intuir e ver aparecer mundos emergentes organizando-se no devir matéria.

Rolnik nos adverte que, finalmente, o que permite a consolidação de territórios é a capacidade que se tem de proximidade com esse *finito ilimitado*, indo além de toda noção fixa de identidade e de subjetividade. Só se poderia fazer transitar os afetos e fazer surgir o que está de fato operando na subjetividade se considerarmos essa heterogeneidade da fonte e da mobilidade das formas e materialidades que poderiam servir-lhe de suporte. O fato de, nesta experiência, ter tomado o partido da linguagem teatral que oferece um amplo campo multissensorial e polissêmico de sons, gestos, movimentos, imagens, é uma tentativa para provocar essas forças e estudá-las.

A experiência estética seria, então, um “processo de produção de universos psicossociais” que, consciente ou não, vai gerando movimentação, mudança. Isso quer dizer que o mesmo exercício criativo, que pode ser espontâneo ou não, goza de certa autonomia maquínica<sup>7</sup> e vai engendrando a realidade. Isso, que no trabalho dos artistas poderia até ficar evidente, quer aqui ser observado no núcleo da cotidianidade.

Identificar, na fala dessas mulheres, essas movimentações para observar e provocar o germe da experiência estética seria uma estratégia para ver seus ecos na voz e no corpo próprio e alheio. É a *potência estética de sentir* (GUATTARI, 1992, p. 130), a sensibilidade como capacidade de ter um conhecimento imediato, direto dos movimentos, tanto internos dos fluxos subconscientes, quanto externos dos sentidos e em relação ao tempo e ao espaço. Com ela, vou me servir para trazer as recorrências nas falas das mulheres, para apalpar as narrativas religiosas, míticas, fantasmáticas deste coletivo e mediante que imagens elas podem ser levadas ao ato. Quais são as recorrências subjetivas individuais e coletivas que aparecem e como interpretá-las?

O território subjetivo que se vislumbra, na medida em que vou aproximando-me do grupo e de cada uma dessas mulheres, tem áreas de convergência importantes assim como áreas de divergência, tomando como referência as especificidades de origem, geração,

---

<sup>7</sup>Humberto Maturana Romesín se utiliza desse termo para designar a natureza dos processos automáticos de organização e criação dos sistemas vivos. Também amplamente usado por Guattari para fundamentar suas teorias sobre a heterogênesse da subjetividade.

condições familiares, entre outras. Podemos, desde agora, tentar assinalar elementos comuns e elementos heterogêneos nas narrativas delas.

Num certo momento da conversa, dedicado a memórias da infância, o grupo descobriu que a maioria delas vinha do interior do estado da Bahia, e elas se referiam a isso com as palavras *Eu sou da roça*, ou *Eu sou do interior*. A partir dali, explicava-se o resto da história que tem como espaço o universo camponês de trinta ou quarenta anos atrás, evocações de rios, do mato, de animais como jegues e vacas, casas de chão de terra, o uso de palavras locais como nomes de plantas ou de bichos. Assim, também aparecem rituais, festas e costumes que, no contexto urbano, já não vemos mais.

A maioria dessas mulheres passou por situações de decomposição e recomposição familiar, algumas foram criadas por tias, madrinhas ou avós. A imagem da família é sempre complexa, longe daquele padrão da família burguesa do núcleo familiar composto por pai, mãe e filhos em uma casa. Tal fato evidencia que a constituição da família já era bastante móvel, somado ao fato da recorrência das mortes de mães e pais jovens que faziam com que as crianças passassem a conviver com outras pessoas, levando-as tanto a histórias felizes quanto tristes, em que aparecem as imagens de tias e avós que as receberam calorosamente e também de crianças que não conseguiram o suporte nem o calor da família, incluindo maltrato físico e emocional. Algumas imagens falam de pais ausentes, de impotência, de trabalho muito cedo, de emoções contidas pela impossibilidade de expressar os sentimentos, como se vê em vários depoimentos:

Ele foi pará com minha mãe e se engraçou lá com ela. Aí, nascemos eu e meu irmão. Meu irmão morreu, eu fiquei. Só que, quando eu estava com dois anos, minha mãe morreu. Eu fiz dois anos o dia 8 de dezembro, o dia 13 de dezembro ela morreu. Então eu fui morá com meu pai, meu pai já estava com outra mulher. (Maria, transcrição da fala)

Na escolha que as mulheres fazem para suas falas têm sido recorrentes também as narrações de suas travessuras quando meninas, narrar fugas para ir brincar ou ir a festas, pequenos roubos ou enganos, maldades mesmas a incautos transeuntes. Isso parecia um exercício liberador tanto na sua época de crianças quanto na sala de trabalho atual, produzindo um clima muito jocoso nas conversações. Ria-se muito e prazerosamente ao se relembrar essas pequenas transgressões. Às vezes, essas travessuras eram penalizadas por outras pessoas ou pelo resultado adverso, trazendo a conotação de que aquilo não deveria ter sido feito, voltando-se à repressão. Outras vezes o meio as protegia, encontrando-se alguma figura ou circunstância favorável para se fazer a travessura e se sair com sucesso, reivindicando-se a transgressão, como vemos:

Ainda contei para meu pai. Meu pai disse assim:

- Mas você, que menina!

Mas ele gostava que eu fizesse essas travessuras, não se importava não... ele achava era graça.  
(Leonora, transcrição da fala)

A pobreza, a carência dos meios econômicos foi também um elemento repetitivo que se revelava na falta da farda para a escola, na cama de pau, no pai que trabalha muito e não dava conta das necessidades da casa, o trabalho cedo da criança, entre outras coisas. Mas, junto com a precariedade, aparecem as histórias sobre amizade, solidariedade, que foram também recorrentes, e de generosidade em famílias adotivas. Gestos amáveis de 30 ou 40 anos atrás perduraram frescos na memória junto com a saudade sentida por essas pessoas com quem o contato se perdeu. Vemos na fala de Jazyguara:

Quando eu era pequena, todas minhas férias de final de ano, eu viajava pro interior de minha mãe e lá tinha dois amigos, que eram Kito e Grazinha. A gente ia pro rio, pra praça, pras árvores, fazíamos de tudo juntos. Já era certo todo final de ano. (transcrição da fala)

Este grupo de mulheres viveu um êxodo do interior para Salvador e viu acontecer as enormes mudanças da segunda metade do século XX, as mudanças profundas da sociedade. Filhas de um padrão familiar que, embora bem mais móvel do que a família burguesa, não deixa de servir-lhes de modelo: todas falam de suas ocupações em casa. De fato, uma das expressões mais recorrentes nas falas quando se referem ao passado é *a roça* e, quando falam do presente, é das *tarefas de casa*. E uma vez que o trabalho consiste na cartografia nesse território, incorporamos também o doméstico, ante o que sempre aparece como tópico ou não-importante. As tensões profundas residem aí em silêncio. São essas mulheres que fazem parte de um grupo que já faz história na cidade quanto à reivindicação das necessidades, possibilidades e lutas da mulher e, ao mesmo tempo, leva essa luta no seu dia a dia sem deixar de cumprir com rigor o rol que lhe fora designado socialmente, tentar ir além sem desmanchar o território. Às vezes, até sem saber por que o fazem, sem falar, sem aspirar alguma coisa com isso. É esse estar juntas, de mulheres experientes, mulheres que encarnam a transição e mulheres novas, que oferece heterogeneidade a nossa aproximação, vendo, nas suas escolhas e caminhos nesses trânsitos, como é agenciado o afeto.

A estratégia fundamental para provocar e trabalhar a sensibilidade vai ser a entrada em cena, que será desenvolvida mais adiante. Diremos somente, por enquanto, que se fala na imersão em um campo de visibilidade substantivamente diferenciado, do espelho, de assistir-se a elas mesmas e de assistir as outras, permitindo se ver de igual para igual, sem idealizações e hierarquias. Em suma, tratar-se-á de performar a própria fala na narração (no



sentido de converter em ação visível um conjunto de elaborações subjetivas e desejos não materializados).

O exercício de distanciar-se de si na ação cênica, de trazer e encenar o subjetivo, materializando os fluxos da subjetividade, de fazer com que seja real para o outro, é o que discutiremos com base na noção de *metaxis* que Augusto Boal propõe no texto *O arco-íris do desejo*, como qualidade dicotômica do espaço estético. O conceito de *metaxis* será aprofundado paralelamente às noções de *Osmose* e *Indução analógica*, que fundamentam as colocações de Boal acerca da relação de poder palco-platéia.

Tais noções serão exploradas, nesta pesquisa, em função das falas e dos desejos do Grupo e a partir da idéia de que um processo criativo declarado pode tornar visível a capacidade de se aproximar do *finito ilimitado*, de captar a falta de certezas, as capturas, os medos. Como sua simulação pode ser construção, idealização que se materializa, mas materializando os fluxos do desejo em coletivo. Aqui, a experiência estética será então a vivência intensa do passo dos conteúdos em movimento para uma materialidade que, no nosso caso, será o mesmo corpo e a voz dessas mulheres no espaço cênico, que é, ao mesmo tempo, construção de sentido e, por conseguinte, semântico; comoção e criação, por conseguinte, estético e ação social, por conseguinte, ético-político.

### 2.3 DA DIFICULDADE DE SE FALAR EM POLÍTICA. DA NECESSIDADE DE SE FALAR EM POLÍTICA

A potência estética de sentir, embora igual em direito às outras – potências de pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos agenciamentos coletivos de enunciação de nossa época (GUATTARI, 1992, p. 130).

Nos tempos que decorrem, há, ao mesmo tempo, uma dinâmica carregada e ágil de estímulos à sensibilidade, tanto pelo desenvolvimento da mídia que pode apresentar muitos tipos diferentes de estímulos quanto pela quantidade de informação em circulação. Paradoxalmente, vemos, ao mesmo tempo e nos mesmos seres que assim recebem estímulos, uma incapacidade de discernir entre eles, uma surdina na sensibilidade. Não há tempo de processar os estímulos nem o de produzir respostas, porém as respostas já estão prontas para serem consumidas. Esse fenômeno é descrito em detalhe na *Cartografia Sentimental*:

O bombardeio incessante de matérias de expressão, a rapidez com que tais matérias caem em desuso e são substituídas por outras gera uma saturação de sentido que funciona como um processo inflacionário. Perdem-se as coordenadas de valor relativo, as coisas podem ter qualquer sentido, elas não têm sentido algum. É uma verdadeira falência da credibilidade de todas as espécies de subjetividade: **Um curto-circuito generalizado** (ROLNIK, 2007, p. 95, grifos da autora).

E mais adiante,

Ao contrário, esse modo de produção funciona na base da incitação do desejo, mas sob a condição de interceptar o aceso ao invisível, entulhar tudo de imagem até que o próprio gesto criador fique soterrado e não possa mais se lançar (ROLNIK, 2007, p. 107).

A subjetividade e o desejo são apenas receptáculos de estímulos, corpo sensível, mas sem reação. Não se espera deles produção, nenhuma materialização, só consumo de estímulos. Alguns movimentos contemporâneos têm já tentado contestar essas tendências de monopólio nos agenciamentos subjetivos, e alguns semiólogos, como o mexicano Fernando Buen Abad, falam de uma guerra estética, guerra das imagens, entendendo esse território dos afetos e dos conteúdos subjetivos como o verdadeiro campo de batalha política. Uma superposição de mensagens, de propostas estéticas, de modismos em luta que fazem com que muitas narrativas fiquem fora do jogo social e as percamos dentre a rapidez, o monopólio dos meios de produção e a caducidade das mensagens neste contexto. Maiorias excluídas e muitos grupos historicamente minoritários, que já eram isolados e não-legitimados pela cultura ocidental, branca, masculina, que têm sido a vara de legitimação da cultura na América Latina desde a época da colônia, agora vêm a ser avaliados em função de um universo de valor que passa a ser só o dos imperativos econômicos, segundo um mercado cultural e estético. De acordo com Rolnik: *“Da mesma forma, aquela abertura multicultural, que lhe parecera tão interessante, é acompanhada de seu contrário: **um fechamento segregativo, sutil e implacável**”* (ROLNIK, 2007, p. 92, grifos do original).

Segundo Rolnik, tal abertura nas práticas estéticas do mundo contemporâneo é apenas uma estratégia de controle do desejo e da diversidade. Toda diversidade “real”, quer dizer, tudo o que seja percebido como outro não controlável e potencialmente transformador, é visto como ameaça e então é vestido e arrumado como assunto apenas “estético” no sentido de formal. A imagem serve, nesta estratégia de mercado, para oferecer e estimular o desejo, mas, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, impede o trabalho de resposta às pulsações criativas que materializam o desejo. A substituição da potencialidade criativa se dá, nesse caso, através de atividades de consumo e recepção.

Cabe aqui perguntar-se que tipo de agenciamento é o que promove a cultura de massas, em que medida novos territórios são trazidos para o visível, em que medida operam sobre o desejo e que tipo de agenciamentos da subjetividade queremos aqui propiciar, observar e re-elaborar através de uma experiência criativa. Porque, uma vez que se reconhece o lugar e a potência da experiência estética no contexto social, tem que se colocar a pergunta de como esse poder está se agenciando, negando-se ou usando-se. Provavelmente tudo isso está acontecendo junto, em sobreposições simultâneas, mas precisamos ver com detalhes se a subjetividade consegue cristalizar e se o cristalizado responde às necessidades coletivas, abrindo para novos horizontes de criação social.

Na medida em que há comoção prazerosa da sensibilidade coletiva, haverá experiência estética, segundo Maffesoli, não assim segundo Guattari e Rolnik, porque o desejo e a comoção podem ser provocados e incapacitados simultaneamente. Para sair deste círculo, Guattari propõe, como já foi dito, o conceito de heterogênesse da subjetividade que permitirá, num panorama bem mais complexo, saídas distintas para o desejo evadindo a cilada da cultura de massas, achando outros territórios para função poética, contribuindo para processar, catalisar, estimular a materialização de afetos e desejos coletivos. É necessário deixar claro que não estamos falando dos “artistas” só, mas da pessoa e de pessoas.

Introduzir o componente político que esse olhar comporta traz uma espécie de incômodo, algumas dificuldades aparecem.

Que quer dizer falar em política? Em que nível? Segundo que história? De que lugar? Pode-se fazer sem opção? É um problema ter uma opção? Todas essas são perguntas que já ouvi e que não considero pouco importantes. Tentarei respondê-las no decurso da dissertação.

A modificação vertiginosa das relações entre as pessoas nos últimos tempos faz com que a palavra *Política* seja de difícil manejo, e a relação que se estabelece com o poder faz com que facilmente seja entendida como território distante, nocivo, incontestável, por um lado, e de fracassos idealistas, por outro. Tem-se produzido uma espécie de cansaço e desencantamento junto ao poder desenvolvido por uma sociedade de consumo ante a qual toda tentativa de ação política aparece como ilusão, anacronismo. O tema passa, em alguns espaços, a ser um verdadeiro tabu. No entanto, os agenciamentos e batalhas no seio da subjetividade não descansam, e o assunto é que tanto agenciam e em que medida estão sendo convocados ou inclusos, permitindo o acesso real à alteridade no cotidiano. É uma preocupação no contexto das *Micropolíticas*, designado por Guattari e Rolnik, para falar nesses agenciamentos do desejo e da subjetividade e seus movimentos sutis.

A questão da micropolítica seria o agenciamento não das grandes problemáticas do mundo material e oficial, mas dos movimentos do desejo, as configurações subjetivas que aparecem e desaparecem. Essa visão aparece como diferença ao que Deleuze e Guattari tem chamado de macropolítica, que se refere as relações das grandes forças - os partidos políticos, os estados-nações, as políticas públicas determinadas por tendências internacionais e o conjunto das formas políticas modernas que hoje estão em vigor ao mesmo tempo que na crise.

A América Latina tem vivido, no último século, uma quantidade de processos políticos que pretenderam, e alguns ainda pretendem, contestar o poder dos monopólios, agora transnacionais, sejam econômicos, da informação, do conhecimento, da estética, da política. Muitos, especialmente da classe média, não querem falar em política. Se entendermos a política só como uma série de acordos racionais, exteriores, de forças abrangentes e não como agenciamentos de desejos e necessidades coletivas, veremos como as idéias políticas todas perderam sentido para a maioria.

Ainda que o objetivo seja o de entrar no território mais sutil da experiência com o Grupo de Mulheres do Alto das Pombas e que, entendendo a cena num sentido amplo que inclui fenômenos da mídia contemporânea, quero deter-me em revisar algumas iniciativas da história recente que evidencia o quanto essas reflexões já estavam acontecendo nas práticas artísticas latino-americanas desde os anos 60.

Na esfera política e ideológica, muitas foram as batalhas empreendidas na reivindicação, desde as noções de classe, com as lutas feministas, indígenas, negras, etc. Ali, nas décadas de 60 e 70, o teatro latino-americano já estava propondo e assumindo uma estética-política necessariamente vinculada a uma forma de abordagem do social para dar lugar a outros olhares marginalizados ou excluídos dos padrões cultos das estéticas dominantes, empenhados em construir uma linguagem latino-americana e em pôr o teatro a serviço dos povos, como grupo de teatro *Cuatro tablas*, no Peru, *Rajatabla*, na Venezuela, *Teatro do Oprimido* e *Teatro Oficina* no Brasil. Esse movimento dos anos 60 e 70 alimentou grandemente o panorama teatral e a reflexão estética e política de uma época. Assim o reconhecem importantes homens de teatro como Eugenio Barba e Peter Brook, que descobriram e até renovaram o seu conceito de teatro no contato com o teatro na América Latina. Eles falam:

Em muitos países sul-americanos [...] um teatro começa a encontrar seu sentido e sua necessidade somente em relação à luta revolucionária de um lado. E ao esplendor de uma tradição popular sugerida por canções de trabalhadores e lendas camponesas do outro (BROOK, 1970, p. 86).

E, mais para frente, continua reforçando-se a necessidade desse teatro:

Agora que o teatro mais se aproxima de significar uma verdade na sociedade, a necessidade de uma mudança é clara. E o teatro reflete mais bem o desejo de mudança do que a convicção de que essa mudança pode ser operada de uma certa maneira.

Há um desafio aos teatros revolucionários em países com uma situação revolucionária definida, como na América Latina, para que submetam com ousadia seus teatros a temas claramente definidos (BROOK, 1970, p. 88).

Os comentários de Barba (2002) a esse respeito são ainda mais claros, sobretudo em seu livro *Arar el cielo para alumbrar raices*, no qual narra as suas relações com grupos latino americanos e o porquê desse vínculo. Sobre isso, Lluís Masgrau, colaborador do grupo e teórico da Antropologia Teatral assevera que Barba:

*[...] queda literalmente prendido por esa rabiosa vocación social de los teatristas latino-americanos. Aquello que en el teatro europeo parecía ser una especie de dimensión sombría agazapada detrás de la estética y la técnica el teatro latino-americano lo ostenta sin complejos, a plena luz, como una dimensión inmediata e imprescindible: el ethos, es decir la búsqueda del sentido.*<sup>8</sup>

O Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, fundado em 1982, acompanhou essas movimentações que surgiram ou tomaram força nesse período no Brasil pós-ditadura, falando em reivindicações da população negra, em geração de renda, em violência e gênero. Teve uma atividade muito forte nos anos 80, depois, uma depressão nos anos 90 e, agora, está em um momento de renovação e formação de relevos que implica em um processo de revisão do tipo de participação, ação e visão do grupo para responder a esse novo momento.

As histórias de vida desse grupo de mulheres, suas origens humildes, as moradias quando crianças na roça fazem com que seus valores tenham pouco a ver com a sociedade de consumo. Descobrimos nas histórias um espaço, uma distância com relação a valores que pretendem universalizar-se. Pode-se dizer que a educação no campo e entre os pobres, ainda que tenha tentado impor, junto ao conhecimento dado, um sistema de valores e crenças, apenas o conseguia de maneira relativa. Por exemplo, na constituição da família não chega a ser, quase nunca, o padrão da família burguesa, ou, pelo menos, nunca teve o peso que tinha

---

<sup>8</sup> “Fica literalmente preso por essa raivosa vocação social do pessoal de teatro latino- americano. Aquilo que no teatro europeu era uma dimensão sombria, acaçapada, atrás da estética e da técnica, o teatro latino-americano o mostra sem complicações, na luz plena, como uma dimensão imediata e imprescindível: o *ethos*, quer dizer, a procura do sentido.” (Tradução minha)

nas classes médias e altas. Isso poderia implicar também e paradoxalmente em menos instituições de coação e na formação de correntes subjetivas alternativas.

Por outro lado, os processos diversos que fazem parte dessa amálgama é o que se quer trabalhar, como na intermediação entre o que é a realidade para elas, no seu contexto cotidiano, e o que entendemos por cultura e processos contemporâneos. Assim podemos entender a contemporaneidade nelas, os estratos de tempo, categoria, linguagem e de outros assuntos políticos; as concepções sobre a mulher e o gênero como fazem parte desse amálgama e aparecem ou desaparecem das falas e das narrativas. Porém, não se trata aí de uma causalidade histórica unívoca. *As linhas evolutivas apresentam-se em rizomas, as datações não são sincrônicas, mas heterocrônicas* (GUATTARI, 1992, p. 52). Assim, há uma diferença, distância, estranhamento entre a vida dessas mulheres em relação à era *trans*, que Baudrillard apresenta como característica da pós-modernidade. Este autor se utiliza de este prefixo, que literalmente quer dizer: além de, para além de, em troca de, ao través, para trás, através, para falar de uma característica da sociedade e mesmo do pensamento atual onde nada pode ser definido, tudo é liminar, tudo é virtual e provisional. Isto es visível em termos como trans-estética ou trans-sexualidade.

É preciso pensar e observar os depoimentos delas com e em relação aos aspectos concretos dessa realidade, dessa contemporaneidade heterogênea. Observar o modo como assumem ou não as novas tecnologias, desde a incapacidade de Edith em decorar o seu número de telefone até os três telefones de Luciana tocando. Quais seriam as configurações dessas mulheres que *não são noivinhas que grudaram ou que goraram*<sup>9</sup>, que não são personagens dessa Cartografia Sentimental, mas desenham, no entanto, uma outra cartografia, pois pertencem a realidades bem distintas daquelas. Nesses encontros, elementos bem heterogêneos se misturam, conferindo uma textura singular à relação memória/temporaneidade. Nossas personalidades são mulheres oriundas da roça, a maioria com um histórico de pobreza, de família fragmentada, mulheres atravessando o século XX, chegando ao presente com as profundas mudanças trazidas por ele, ou seja, o passo da vida camponesa com suas circunstâncias para a vida do bairro humilde da urbe.

O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão do estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e, aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas (GUATTARI, 1992, p. 137).

---

<sup>9</sup>Figura de análise do texto *Cartografia sentimental* de Suely Rolnik (2007, p. 40-41).

O século XXI retoma as perguntas ante as necessidades incontestáveis das maiorias. Novos modos de ação e participação políticas devem ser pensados, novas práticas devem ser testadas. A saída do impasse post-moderno não esta, é claro, garantida por estes meios da atividade maquínica do desejo e da subjetividade. O diálogo com as forças macropolíticas, as lutas a nível do estado e das políticas publicas não deixam de ser territórios de poder que determinam formações sócias. Nesse sentido são os autores da posmodernidade como o próprio Baudrillard, que vêm relativizar as possibilidades reais das tentativas micropolíticas frente as forças de uma macropolítica que está cada dia mais além de todo controle, que habita o mundo virtual, da imagem e do controle invisível.

Porém é preciso resgatar uma possibilidade de falar em política fora das lógicas ortodoxas e além da simulação. Não é si não por meio da atenção e o cuidado das instancias micropolíticas que pode ser re-elaboradoo fluxo do desejo colectivo e desde ali materializar-se como opções e propostas a nível da macropolítica. O desejo de ouvir e ver os outros é dar aos outros um lugar de visibilidade, é já uma opção política.

A saturação do político, que é, por essência, longínquo e projetivo, recupera toda sua importância no quotidiano e nas relações de “proxemia”. O que estava no futuro, o que era unicamente esperado no quadro do devir de uma sociedade perfeita, ou a ser feita, torna-se visível, possível e até mesmo palpável. É isso que chamei de transfiguração do político. Esta dá lugar ao doméstico, com a cultura do sentimento, que é sua expressão mais visível” (MAFFESOLI, 1995, p. 46).

Tem que se dizer que essa transfiguração já vinha ocorrendo, mesmo dentro da sociedade de consumo. E aparece aqui, talvez, a diferença mais importante entre esse autor e Guattari. Para Maffesoli, o uso que faz a sociedade de consumo da imagem e dos valores subjetivos implica mudanças profundas e representa um processo de transfiguração. Para Guattari, por outro lado, esse uso só apresenta novas estratégias de aplanamento da subjetividade ante o qual ele propõe o desenvolvimento de novas práticas sociais a partir de uma subjetividade entendida complexamente e que em sua complexidade incorpore de maneira profunda a noção de alteridade:

É nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais conseqüentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, a da unidimensionalidade, do equivaler generalizado, da segregação, da surdez para a verdadeira alteridade (GUATTARI, 1992, p. 115).

E ainda:

Existe uma escolha ética em favor da riqueza do possível, uma ética e uma política do virtual que des-corporifica, desterritorializa a contingência, a causalidade linear, o peso dos estados de coisas e das significações que nos assediam (GUATTARI, 1992, p. 42).

Não falamos de uma política da militância, nem do poder, nem pública. Falamos aqui dessa micropolítica silenciosa que administra a circulação do afeto, das identificações, do desejo e do sonho, conduzindo muito mais do que se reconhece. Falo aqui de revelar esse fato e intervir nele com outras narrativas. Nesse ponto, faço questão de insistir no fato de que o que procuramos não é variedade formal, mas verdadeira alteridade da narrativa, caminho mesmo do processo que, longe de provocar o desejo e logo após vender-lhe uma materialidade, tenha a paciência de esperar o desejo aparecer e se materializar, que, nesse contexto, só isso poderá ser chamado de experiência estética. “É uma forma de entender o ser, e a multiplicidade, uma espécie de evolução guiada pela capacidade sensível” (ROLNIK, 2007, p. 59).

A idéia de desterritorialização, que seria o que denuncia mesmo a transformação, a mudança, é a caducidade dos territórios conquistados ante às novas solicitações do desejo que, segundo Deleuze e Guattari, essa permite perceber a falta de sentido e da arbitrariedade das ordens naturalizadas desde os discursos do dever ser, e o frágil artifício do limite entre o possível e o impossível. Sem ser nem negativo, nem positivo, necessita-se de estratégias que permitam a construção de novos territórios em que se possam cristalizar os afetos, a partir de uma heterogênese maquínica que permita que o fator alteridade e o espontâneo movimento do desejo não desapareçam.

Como operador ou dispositivo que permite observar, apalpar e atuar no complexo território acima descrito, identificamos então a cena, o palco de representação, como espaço privilegiado de materialização de narrativas, de visibilidade, de força de transformação e natureza essencialmente estética. Interessa-me aqui partir das reflexões que, nesse sentido, desenvolveu Augusto Boal com o *Teatro do Oprimido*, tanto no sentido de abrir esse espaço privilegiado e restrito para todo mundo após ter reconhecido sua natureza política, quanto em algumas das técnicas de análise da subjetividade desenvolvidas por ele e publicadas tanto no livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* quanto em *O arco-íris do desejo*.

O trabalho do Teatro do Oprimido autorizando a entrada em cena do cidadão, não especialista, amador do teatro, permite que as histórias que são encenadas, elaboradas e analisadas no contexto cênico sejam heterogêneas e que respondam à realidade das pessoas em uma dinâmica de verdadeira e delicada alteridade.



## 2.4 A ENTRADA EM CENA: O PRIVILÉGIO ESTÉTICO – O PRIVILÉGIO POLÍTICO.

Como mostra Boal (2005), o teatro já foi uma maquinaria política usada e reconhecida como tal. Na longa história da arte teatral, com as suas variações de forma, há um aspecto, contudo, mantido até hoje e que poderia fazer parte da natureza do teatro: o complexo prazer que ele produz, desde a tragédia grega, passando pelo circo romano, ou pelo teatro isabelino, até hoje. A relação das Artes Cênicas como uma resposta emocional prazerosa, que alguns têm chamado de divertimento, mas que na verdade inclui desde o riso, a vertigem, a surpresa, o medo, a compaixão, tem uma vinculação com essa espécie de efetividade política através de uma afetividade *operandus*. Já essa vinculação foi colocada e estudada pelo próprio Aristóteles com os conceitos de empatia, catarse e alienação. Mas comecemos a partir da análise que faz Augusto Boal, nas suas colocações, em relação às dimensões políticas da arte teatral. Segundo ele, o efeito de empatia atua como obstrutor de processos sociais e políticos e foi, desde a Grécia Antiga, usado para tais fins:

A empatia tem que ser entendida como a arma terrível que realmente é. A empatia é a arma mais perigosa de todo o arsenal do teatro e das artes afins (cinema e tv).

Seu mecanismo, às vezes insidioso, consiste em justapor duas pessoas (uma fictícia e outra real), dois universos, e fazer com que uma dessas pessoas (a real, o espectador) ofereça à outra, a fictícia (o personagem), seu poder de decisão.

O homem abdica, em favor da imagem, do seu poder de decisão (BOAL, 2005, p. 170-171).

É uma rendição emocional ante a imagem por parte do espectador. As narrativas postas em cena passam a ter, então, um poder operador na subjetividade dos espectadores do qual tanto Brecht quanto Boal advertem que se deve tomar cuidado. A emoção é necessária sim, vital, reconhecem ambos, mas essa movimentação não é inocente, na complexidade das dinâmicas intersubjetivas movem-se outras forças. Essa experiência vivida de maneira alheia no corpo do ator que lhe substitui entra na esfera de vida do espectador, dialoga com a sua percepção do mundo, gerando ecos no comportamento social.

A cena, como um espaço próprio do fenômeno estético, tem sido caracterizada e pensada por Augusto Boal como espaço complexo de operações subjetivas. Ainda para Boal, o espaço estético é composto pelo palco e a platéia, não no sentido dos prédios convencionados para as representações, mas qualquer lugar onde tenha um espaço restrito à

representação e outro para assisti-la, com uma separação que pode ser tanto física, como nos teatros convencionais, quanto simbólica, como em outros espaços. Seria esse agir para o outro que está fora, essa relação de tensão e de interpenetração nesses espaços que geraria o fenômeno estético.

Boal atribui a ele três qualidades principais que permitem que a experiência estética aconteça: o espaço estético (a cena) é dicotômico e dicotomizante. Dicotomiza a pessoa, o espaço e o tempo, gerando uma espécie de paradoxo, através do qual a pessoa pode tomar distância de si mesmo, ser e não ser ele e se observar, vai ser ele e a personagem, e o espectador vai acreditar nesse paradoxo.

Este mecanismo de revivenciação simultaneiza um eu e um não-eu que, no entanto, estão separados no espaço e no tempo. Por isso, os dois não podem ser um só, ainda que o sejam, e são (BOAL, 2002, p. 38).

O espaço estético é plástico. A plasticidade como uma qualidade da matéria que nos permite modificá-la, moldá-la, estimulando intensamente a atividade criativa, como Boal explica: “O espaço estético possui a mesma plasticidade do sonho e oferece a mesma rigidez das dimensões físicas e dos volumes sólidos”.(BOAL, 2000, p. 32)

Por último, o espaço estético tem um efeito tele-microscópico, entendido como a capacidade de trazer para o aqui e o agora fatos distantes no tempo e no espaço, assim como para aspectos soterrados do ser.

Essas três noções permitem falar dos aspectos fundamentais do exercício cênico que nos aproximam daquelas micropolíticas da subjetividade e seus agenciamentos dos quais queremos falar. As dicotomias, ou melhor, a situação paradoxal que se passa na pessoa que representa e que ecoa na pessoa que assiste gera um tempo e um espaço de especial riqueza, mas também de especial fragilidade. Os desejos e as forças em processo transitam nesse espaço. A pessoa e as personagens se observam mutuamente agindo, e poderiam tocar-se e se mudar, gerando uma consciência dupla de si mesma e uma consciência da mudança, observar-se como outrem, tendo a possibilidade de moldá-lo.

Esse solapar-se de dimensões, tanto da pessoa e da personagem, quanto de tempos e espaços de diversas ordens é o que Boal chama de *metaxis*, a co-existência de seres, espaços e tempos diferentes em um aqui agora. Há uma realidade na dimensão cotidiana e uma de diferente natureza que se sobrepõe a esta, estabelecendo uma relação viva entre esses dois planos diferenciados de realidade e propiciando a transformação de um pelo outro. Ou seja, a capacidade do teatro de fazer passar conteúdos do plano da realidade simbólica e subjetiva ao plano da realidade cotidiana por meio da experiência estética.

Lembrando que esses trânsitos são coletivos e que se dão tanto no interior dos grupos como se espalham em múltiplas direções. O trabalho seria então o de propiciar mecanismos para que essas narrativas das margens pudessem perpassar a pessoa e o grupo para atingir o *corpus social*, levando a sua textura e sensibilidade específica e enriquecendo a realidade.

Eis o paradoxo que se estabelece na cena no momento em que dois mundos de diferentes naturezas se encontram co-existindo. Nesse contexto, a emoção viria dessa heterogeneidade e desse paradoxo que, no aqui e agora da cena, opera-se no intérprete-ator, aquele que está em cena, profissional ou não, que está sendo olhado pelo outro e se expõe a um encontro real com a alteridade e aos dois mundos a que ele obedece, aquele de natureza cênica e aquele da cotidianidade. Essas duas dimensões viriam desdobrar-se: a cotidiana de ser quem ele é, a dimensão real da personagem em cena. Mas acontece também no espectador que se encontra em estado de empatia e acompanha emocionalmente o fenômeno.

Agora, gostaria de transpor esse fenômeno para um olhar mais amplo, pois, graças a esse poder do espaço cênico, a essa relação que se estabelece, a esse contato e mobilização direta da subjetividade do espectador, esse fenômeno vai atingir um espaço social maior, isto é, o ritual teatral cria um efeito *metaxis*, de paradoxo para a sociedade toda quando realmente consegue materializar aqueles fluxos, os fluxos do desejo coletivo. O assunto aqui é visualizar o poder desse espaço no seio dos *socius*, o poder do púlpito sacerdotal, do palco, da cena, do trono e, finalmente, da tela, desse lugar para ser olhado, e as características desse espaço como espaço espetacular.

Através das características que Boal atribui ao espaço cênico - de plasticidade, dicotomicidade e efeito telemicroscópio - se estabelece um espaço de operação social através da *metaxis*, mas também do que ele chama de *Processos de Osmose* e de *Indução analógica*. Com as noções de *osmose* e *indução analógica*, Boal explica como, através do teatro, poder-se-iam exercer forças constringedoras da sociedade. Ele chama de *osmose* o processo mediante o qual idéias dominantes espalhar-se-iam pela sociedade através das unidades mínimas da organização social: a escola, a família, a vizinhança. Como em cada acontecimento particular aparecem reflexos dos valores imperativos de uma sociedade, esses circulam transpassando os coletivos e as pessoas de diversos modos: “como se produz a osmose? Tanto através da repressão quanto por sedução. Por repulsa, ódio, medo, violência ou, ao contrário, através da atração, dos prêmios, amor, desejo, promessas, dependências etc.” Assim como na sociedade, através das economias do salário, do afeto, do prestígio, as escolhas são constringidas. No teatro, sempre segundo Boal, na relação que se estabelece se dá uma relação intransitiva do palco para a platéia, que recebe passivamente conteúdos. Ainda

que Boal fale que “ninguém pode ser reduzido à condição de objeto absoluto”, a preocupação é que se estabelece uma relação de opressão ou pelo menos dominante do palco sobre a platéia. Na indução analógica propõe-se ver como se vai do caso particular ao geral. No teatro convencional, isso poderia implicar em pequenas “verdades” erigidas no palco e que provocam impacto ao se materializarem no coletivo. Mas também, no caso da poética do teatro do oprimido, veríamos operar a indução analógica em um outro sentido no qual a história de uma pessoa, o caso particular, ecoaria na platéia associando-se a outros casos similares e mobilizando coletivamente em um território em que, até esse momento, todos se encontravam solitários.

No contexto do teatro do oprimido, Boal introduz a idéia de que, assim como foi usado como ferramenta de controle social, o teatro e os seus poderes efetivos e afetivos poderiam também atingir outros fins como catalisador de processos sociais liberadores. No processo de democratização da cena entendido por Boal, a relação entre esses dois planos de realidade toma uma natureza diferente, permitindo o diálogo entre tais planos, produzindo um efeito de reflexividade em ação que é diretamente explorado no exercício de experimentação cênica das variações de cada narrativa encenada, entrando no jogo maquínico de uma dinâmica de reflexos ou reflexões, o qual, aliás, acontece naturalmente no momento cênico, como explica Bião:

*Etant un “regard de l’extérieur”, la “reflexivité” est. donc, “théorique”, puisque l’on dirige le regard sur soi-même, de une manière “contemplativa”, étrangère, proche de la proposition brechtienne de l’“effet-V” c’est-à-dire la réflexion critique et son expression de la part de l’acteur, sur le personnage qu’il joue.*  
*La “reflexivité” est proche de l’effet-V, mais une différence importante demeure entre ces notions, puisque l’aspect critique n’existe pas nécessairement pour la première (BIÃO, 1990, p. 146).<sup>10</sup>*

Mas, no exercício cênico do Teatro do Oprimido, faz-se consciente tal fato para analisar as estruturas do que vimos chamando, como Bião, de *teatralidade do cotidiano* e talvez para promover esse caráter subversivo da espetacularidade. O Teatro do Oprimido parte da idéia de que o teatro é a base da vida social e que as interações, especialmente as de

<sup>10</sup> Sendo “um olhar do exterior”, a “reflexividade” é, por conseguinte, “teórica”, dado que se dirige o olhar sobre si próprio, de uma maneira “contemplativa”, estrangeira, próxima da proposta brechtiana do “efeito-V”, que quer dizer a reflexão crítica e a sua expressão pelo ator sobre a personagem que interpreta.

A “reflexividade” é próxima do efeito-V, mas uma diferença importante reside entre estas noções, dado que o aspeto crítico não existe necessariamente para a primeira. (BIÃO, 1990, p. 146, tradução minha com revisão do autor).

poder, fundamentam-se nessas atuações. Na minha opinião, o olhar político de Boal poderia mostrar-se a tal ponto utilitário que não mais responde às inquietações políticas em que eu mesmo venho me colocando no decorrer desta pesquisa. Achar soluções que diretamente possam se transpor à realidade, assim como pôr a ênfase na condição de colonizados e oprimidos dos participantes, profissionais ou não, parece-me que limita de maneira abismal o movimento da subjetividade e seus fluxos, o que é o nó desta pesquisa. No entanto, a sua descrição e caracterização do espaço cênico, assim como os processos de relação palco-platéia, a democratização desse espaço e a análise do poder político dele são fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação. Proponho pensar, imaginar uma *Indução Diferencial*, ou seja, como aparecem as singularidades nas histórias de vida e nas *performances* registradas e como essas singularidades de casos particulares atingem espaços mais coletivos com possibilidade de impacto estético na subjetividade coletiva desde a diferença.

No caso da experiência com o Grupo de Mulheres, responde a um interesse e uma visão política substancialmente diferenciada. Têm-se dois planos na experiência de *metaxis*: primeiro a dicotomia que aparece para elas mesmas, quando afloram singularidades em suas experiências de vida referentes às categorias da pesquisa, memória, cotidiano e imaginário. Nesse momento, o paradoxo se estabelece entre as próprias qualidades da sua cotidianidade com seus pressupostos naturalizados e invisíveis, por uma parte, e a sua própria complexidade e singularidade individual e coletiva dinâmica e sensível, por outra. E mais tarde essa caixa de reflexos seria jogada para um público mais amplo, preenchendo essa cena privilegiada, esse espaço de visibilidade para as histórias dessas mulheres como proposta de diálogo frente às dominantes estéticas que ocupam a cena pública. Ambos os processos desencadeariam atividades de mobilização e reflexividade.

Essa capacidade reflexiva, crítica ou não, entraria nas dinâmicas maquínicas da subjetividade como a capacidade de fazer a realidade entrar num paradoxo que não substitui a vontade do espectador, pelo contrário, interroga-a, propiciando movimentações sucessivas. Na referida citação, Bião refere-se à experiência do ator, assim como Boal refere-se à experiência da pessoa que entra em cena no Teatro do Oprimido e que sofre este processo dicotomizante ou reflexivo. Mas o que estou tentando apontar é que a cena por si só já cumpre este papel ou poderia cumpri-lo, num plano mais amplo, no plano do coletivo, sem negligenciar a observação das narrativas e das estéticas dominantes nesse sentido. A fim de explicar melhor meu pensamento recorrerei à importância que Bertold Brecht atribuiu ao

papel das *fábulas* nas montagens teatrais, entendendo por fábula a narrativa, a história que a montagem conta.

Brecht chama a atenção sobre o argumento, digamos, da obra e sobre o fato dos acontecimentos se particularizarem numa circunstância, num corpo concreto:

[...] tudo depende da fábula que é o cerne da história teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica. E que podem ser por ele modificados. Mas o homem particularizado que o ator desempenha ajusta-se, ao fim, a mais do que apenas aquilo que acontece, é porque a ocorrência é tanto mais sensacional quanto se realiza num homem particularizado (BRECHT, 2005, p. 159).

Preocupa-se aqui Brecht com a possível operacionalidade da fábula, pergunta-se, mais para frente, se não estamos nos conformando com as narrativas velhas, com clichês pobres, decorados apenas na incapacidade de descobrir aquilo que seria nosso prazer atual. Isso significa que se achássemos as fábulas correspondentes ao nosso momento histórico, e em relação a nós, a cena teatral seria muito mais operante? Conduziria-nos a essa comoção dos sentidos que temos chamado experiência estética – a esse intuir e ver aparecer mundos emergentes e como se organizam no devir matéria, sendo de fato a possibilidade de agenciar realidades subjetivas e criação de mundo?

Tudo indica que, nos dias de hoje, a pergunta já não é tão pertinente se renunciarmos à dimensão política da ação pública. Pesa sobre essa dimensão da sociabilidade uma espécie de tabu. Mas, como já foi dito, vamos revisar isso à luz de teorias que permitem ver a política como o agenciamento coletivo dos desejos e necessidades subjetivas coletivas. Então, fica claro que o teatro pode ser e é, na maioria dos casos, um operador nesse sentido, e a cena, um espaço predileto: “Sendo a divisão cena-sala não apenas espacial, arquitetônica, mas também, intensamente subjetiva, ela esfria, desaquece, desativa o lado da sala e confere ao lado da cena as duas dimensões subjetivas do espaço: a dimensão afetiva e a dimensão onírica” (BOAL, 2002, p. 34).

No caso da eleição na experiência do Alto das Pombas, das narrativas de vida das mulheres, poderíamos olhá-la parafraseando, com todo respeito e risco, o próprio Brecht: Tudo depende da narrativa que é o cerne da história teatral. São os acontecimentos que ocorrem com as mulheres que constituem para elas matéria de reflexão e de ação e podem ser por elas modificados. Mas a mulher particularizada (a de cada história própria e vivida) que é levada à cena na atuação ajusta-se, ao fim, a mais do que apenas aquilo que acontece, e se é

preciso ajustá-la àquilo que acontece é porque a ocorrência é tanto mais sensacional quanto se realiza numa mulher particularizada.

Permito-me a paráfrase porque acho que a origem e a natureza dessas histórias, que poderiam ser vistas até como um conglomerado de imagens (se, por causa das teorias da contemporaneidade, quiséssemos rezear falar em argumento), aquilo que o momento cênico traz em particular, em singular, é de vital importância na hora de refletir sobre as dominantes estéticas de uma época e da cena como operadora na sociedade. Nesse caso, a seleção das histórias que elas fazem e as elaborações feitas para o outro falam do subjetivo e singular deste coletivo no seu contexto, levantando questões sobre esses fluxos. A origem do que vai para o palco e o que não vai, realmente responde às necessidades do fluxo subjetivo de nossa época e viabiliza o desejo?

Sobre este tema, na sua época, Brecht se expressa nestes termos:

O mundo que é reproduzido e do qual são tirados excertos para a criação dos referidos estados de alma e emoções surge de coisas de tal maneira pobres e escassas – um tanto de caricatura, um quanto de mímica e uma certa porção de texto- que é impossível deixar de admirar a gente de teatro. Admiramo-la por conseguir comum decalque tão pobre do mundo, emociona os espectadores muito mais intensamente do que o mundo propriamente dito (BRECHT, 2005, p. 138).

Para Brecht, o teatro demorava em seguir os passos da realidade, da ciência e, portanto, estava sub-operando. Já Boal não vê nisso erro, mas propósito mesmo. Um teatro que não acompanha e ainda menos estimula a mudança social é que continua a manter o espectador passivo junto ao estado de coisas, pois: “[...] na medida em que a fábula é um acontecimento restrito, dela resulta um sentido bem determinado. Ou seja, a fábula, entre vários interesses possíveis, satisfaz apenas certos e determinados interesses” (BRECHT, 2005, p. 158). Ou seja, que nenhuma narrativa jogada na cena dá conta de todos nós, mas de alguns. O *resto* que, aliás, é uma palavra usada em psicanálise para falar daqueles conteúdos aparentemente *dês-importantes* e que logo são usados pela psique como operadores, esse *resto*, nesse caso, seria o coletivo que não chega a participar dos processos de elaboração coletiva. É uma experiência com a alteridade no interior da sociedade que pode estar sendo negligenciada, omitida ou ignorada. Pensamos que isso poderia ser feito em outros espaços sem o peso do mercado-valor-cultural se a economia do valor que ele mesmo traz não pesasse sobre os processos subjetivos coletivos:

[...] se dá conta de que essa demanda histórica de certas noivinhas se enquadra perfeitamente naquilo que a mídia muitas vezes propõe,

perversamente, a fornecer. É quando ela encarna o papel de especuladora de sentidos e valores: é ela quem sabe, com absoluta exclusividade, quais os sentidos mais rentáveis, a cada dia, na bolsa de valores culturais. Aliás, é a própria mídia que o determina, através de seleção de imagens que opera (ROLNIK, 2007, p. 104-105).

Os mecanismos de controle passaram para o plano estético que criou, nos anos oitenta e noventa do século XX, signos escandalosos:

*Para no encontrarse aislado, un individuo puede renunciar a su propio juicio. Esta es una condición de la vida en una sociedad humana; si fuera de otra manera, la integración sería imposible.*

*Ese temor al aislamiento (no sólo el temor que tiene el individuo de que lo aparten sino también la duda sobre su propia capacidad de juicio) forma parte integrante, según nosotros, de todos los procesos de opinión pública. Aquí reside el punto vulnerable del individuo; en esto los grupos sociales pueden castigarlo por no haber sabido adaptarse. Hay un vínculo estrecho entre los conceptos de opinión pública, sanción y castigo (NÖELLE-NEUMANN, 1995).<sup>11</sup>*

O interesse em evidenciar um jogo de dominantes estéticas operando tem a ver com valorizar outras tentativas estéticas conscientes ou não que, por razões econômicas no fluxo da dinâmica social, não conseguem cristalizar, mas que poderiam aportar, em diversidade e alteridade, ao debate estético violento que se vive na contemporaneidade. O que, aliás, já parece estar acontecendo em alguns espaços, o que veremos mais adiante.

Atualmente, penso que tanto o Teatro Épico, em Brecht, quanto o Teatro do Oprimido, com Boal, apresentam, a meu ver, um esquema político que respondia aos momentos em que surgiram e que, a partir dos seus grandes aportes, pode ser olhado sob a luz do momento atual. Quer dizer que partimos não de macro-projetos de justiça, igualdade, etc, mas dos movimentos e do estudo da subjetividade coletiva, dos fluxos do desejo fora do formato racionalista, dialético. Se nós nos aproximamos mais de um sentido micro-político, trabalhando a partir das especificidades e singularidades em uma situação concreta, mas considerando os imaginários sociais atuais, os aportes libertadores desses projetos adquirem uma nova dimensão, não como projeto pedagógico, no caso de Brecht, nem na análise da opressão, e sim na análise e, sobretudo, na promoção e elaboração do desejo e do encontro com a alteridade e suas

---

<sup>11</sup> Para não acabar isolado, um indivíduo pode renunciar ao seu próprio juízo. Esta é uma condição da vida na sociedade humana, se fosse de outro modo, a integração seria impossível.

Esse medo do isolamento (não só o medo que o indivíduo carrega de ser afastado, mas da dúvida sobre o seu próprio juízo) faz parte integral, segundo nós, de todo o processo de opinião pública. Aqui se acha o ponto vulnerável do indivíduo; nisso os grupos sociais podem castigá-lo por não ter sabido se adaptar. Há uma vinculação estreita entre os conceitos de opinião pública, punição e castigo (Tradução minha).



operações de diversidade, pluralidade e complexidade, que é o que pretendo aqui quando falo da cena como espaço de cristalizações sociais, com qualidades políticas.

O assunto não é entender como operam as escolhas narrativas dessas mulheres e sim quais são e como são apresentadas para nós, é priorizar como elas estão se colocando performaticamente, os aspectos da contemporaneidade tal e qual estão sendo vividos por elas, que é uma contemporaneidade que habita fora da circulação privilegiada da hiper-rede, mas que não escapa ao seu raio de ação e implica, a meu ver, ampliar o espaço da experiência estética em direção a outros espaços de elaboração política que podem ser realmente operantes. Se considero que o trabalho seria então o de propiciar mecanismos para que essas narrativas das margens possam perpassar a pessoa e o grupo para atingir o *corpus social* é porque, à luz dessas reflexões, parece-me evidente que a sociedade de controle sobre a sensibilidade está se abrindo e que essas aberturas podem ser aproveitadas para a entrada de novas perspectivas estéticas e novas qualidades sensíveis.

Responder às estéticas dominantes na economia cultural, que ao mesmo tempo aparece como cada vez mais violenta, nesta mesma hora, parece ser uma tarefa cada vez menos central, menos seguida ou perseguida.

Ao afirmar:

Um mundo reencantado onde, sem se preocupar com os imperativos político-econômicos, ou antes, realizando-se estes em suas esferas próprias, a verdadeira vida se desenvolveria alhures: mais perto dos atores sociais, nos segredos dos micro grupos, na sociabilidade da vizinhança, no ambiente afetuoso das relações de amizade, na viscosidade das aderências religiosas, sexuais, culturais, todas coisas que precisam de imagens que lhes sirvam de catalisador (MAFFESOLI, 1995, p. 103).

Maffesoli refere-se a esta transformação, muito tempo atrás, anunciada nas lutas dos movimentos sociais que reivindicavam “minorias” como as lutas feministas, anti-racistas, pelas autonomias e, depois, ecológicas, antiglobais entre outras. Maffesoli refere-se à experiência cotidiana e sensível dessas operações políticas. A idéia feminista de que o doméstico é político já propunha a idéia de que esses espaços “*dês-importantes*” são, na verdade, o território onde é construída, criada a realidade social. É por isso que a permanência do feminino em um canto isolado e mesmo a autocensura feminina, a representação do ponto de vista dos paradigmas falocêntricos, assim como a construção de um paradigma feminino parcial ou por demais generalizantes, podem esvaziar a imagem mulher em cena. E a possível ocupação dum espaço de visibilidade por outras narrativas exige um tratamento estético e

ético diferenciado, que responda às necessidades de uma micro-política do desejo e da subjetividade específica.

No caso da sociedade contemporânea vemos que os artifícios de “encontro”, de prazer coletivo e de consumo e neutralização imediato da alteridade, foram já estudados. O debate sobre o fluxo da subjetividade coletiva e o seu controle sobre o desejo passou a se referir à indústria cultural, à circulação de bens e uma economia cultural. Nas palavras de Martín-Barbero (2008):

[...] Se parte del sofisma que representa la idea del "caos cultural" -esa pérdida del centro y consiguiente dispersión y diversificación de los niveles y experiencias culturales que descubren y describen los teóricos de la sociedad de masas- y se afirma la existencia de un sistema que regula, puesto que la produce, la aparente dispersión.<sup>12</sup>

Quando Martín-Barbero coloca o fato de que as diferenças podem ser simuladas pela indústria cultural no lugar do encontro com o outrem, salienta o fato de que o encontro com a alteridade poderia estar sendo condicionado e talvez impedido. Este autor não chega com essa afirmação a um fatalismo cultural, eu também não. Mas acho necessário constatar que fluxos de estéticas dominantes que condicionam a dinâmica social têm existido e fazem parte do modelo excludente que opera na sociedade contemporânea, o que não nos determina nem tem impedido a emergência de outros territórios de criação social.

Agora, os processos de singularizar-se, de desenvolver processos de enunciação que permitam o grupo social fazer sentido e continuar na procura de outros sentidos possíveis e singulares não deixam de acontecer. Paradoxalmente, a cotidianidade que parece querer permanecer, que é regular e ordinária traz, é essa minha hipótese, a possibilidade de revisão e mudança no dia a dia, o pequeno ato e a pequena aventura. E a teatralidade é uma de suas formas. É essa sabedoria cotidiana que tem alimentado de maneira seletiva a cena, mas que, em um outro projeto político de abertura e democratização da mesma, de promoção do encontro real com o outro, de alteridade e diversidade, o que, aliás, pode já estar acontecendo, poderia multiplicar e diversificar o que de fato aparece nos palcos.

Além disso, a superação do espelho de narciso, ou da carência absoluta de alguma máquina de reflexão, permitiria transcender a situações destituídas de possibilidades e de instâncias que reflitam a entrada nesse jogo dos paradoxos e trocas da vida social, de encontro

---

<sup>12</sup> Parte-se do sofisma que representa a idéia de "caos cultural" -essa perda do centro e a conseqüente dispersão e diversificação dos níveis e experiências culturais que descobrem e descrevem os teóricos da sociedade de massas- e se afirma a existência de um sistema que regula, porque a produz, a aparente dispersão (Tradução minha).

com o outrem, em uma experiência reflexiva e de *metaxis*. O trabalho consistiria, então, em propiciar, construir, alimentar essas máquinas subjetivas de reflexão cênica com uma visão ampla que responda à realidade em que vivemos. Essa amplitude justifica-se pelo fato já visível desde a metade do século XX, em que as máquinas da imagem, a partir da invenção do cinema, vieram capitalizar muitos processos semânticos e redimensionar a cena. Entenderemos por *cena ampla* então qualquer recurso de aparição social que seja um espaço de visibilidade privilegiada, de efeito dicotomizante, plástico e telemicroscópico, segundo a caracterização de Boal.

### 3 NARRATIVA ORAL E *PERFORMANCE*: TRÂNSITOS ENTRE TEATRALIDADE E ESPETACULARIDADE

[...] *les formes sociales de «spectacularité» représentent les tentatives de manipuler la vie sociale, de l'organiser, de la comprendre, de lui donner du sens. C'est la scène «dramatique», l'univers de la action humaine sur le monde* (BIÃO, 1990, p. 151).<sup>13</sup>

[...] podemos dizer que **a máscara (o artifício) é a realidade nela mesma**: não há nada que seja “o verdadeiro”, no sentido de autêntico, originário – nem em cima nem embaixo, nem atrás, nem no fundo da máscara (ROLNIK, 2007, p. 36).

#### 3.1 DOS “AGENCIAMENTOS DE SUBJETIVAÇÃO” À “TEATRALIDADE DO QUOTIDIANO”

A noção de “Agenciamento de Subjetivação” (GUATTARI, 1992, p. 22) entendida como aquelas estratégias individuais e coletivas que possibilitam ir materializando os fluxos da subjetividade e organizar suas dinâmicas, agenciando a relação constante entre alteridades, permite-me falar das “*performances explícitas*”, que é um termo usado por Armino Bião, o qual se refere ao modo de agir conscientemente e que vincula o próprio corpo ao corpo social. (BIÃO, 1990, p. 118) Essas *performances* viriam a ser recursos da subjetividade individual e coletiva para agenciar a realidade. Essa aproximação entre as teorias de Guattari sobre a subjetividade, sua origem heterogênea e suas qualidades maquínicas, e a proposta etnocenológica de Armino Bião sobre a *teatralidade* do cotidiano abre, no percurso desta pesquisa, outros caminhos de aproximação, além da análise própria da narrativa e talvez

<sup>13</sup> [...] as formas sociais “de espetacularidade” representam as tentativas de manipular a vida social, de organizá-la, compreendê-la, dar-lhe um sentido. É a cena “dramática”, o universo da ação humana sobre o mundo. (BIÃO, 1990, p. 151, tradução minha com revisão do autor)

aquém e além do signo teatral. É a observação da teatralidade nas dinâmicas sociais como parte de suas elaborações permanentes e das suas formas de auto-organização assim como as passagens da *teatralidade* à *espetacularidade* como irrupções dessas dinâmicas no agenciamento das mudanças. O que observo são os sinais da subjetividade em si, como materialidade de fluxos mais complexos, que se fazem visíveis nesta pesquisa no “momento cênico” de cada narração. Na *performance* que, finalmente, estou assistindo, há uma relação entre os “papéis sociais” com que a pessoa joga, as particularidades físicas desse corpo, a memória de vida inscrita nesse ser, as emoções que o atravessam e como a pessoa articula esses fatores todos em um aqui e agora.

Felix Guattari e Suely Rolnik usam o termo de *Cartografias* para falar em aproximações de uma análise sensível da subjetividade e, ainda que eles não falem em expressão corporal e nem em assuntos relacionados à *performance* em si, trazem a consideração de um corpo sensível, móvel, ativo e fornecem ferramentas para falar da diversidade de elementos que configuram, de forma dinâmica, a subjetividade e também a corporeidade, não como uma materialidade fixa e totalmente predeterminada por assuntos fisiológicos, mas como uma dimensão material dessa subjetividade dinâmica. Penso que, quando falamos da subjetividade coletiva e seus processos, essas dimensões materiais da subjetividade seriam as mesmas interações sociais nas suas dimensões perceptíveis, ou seja, no campo das *performances* explícitas.

Cartografias cênicas desse grupo de mulheres que oferecem as suas singularidades e particularidades, a maioria de modo inconsciente, nesses relatos, é uma observação que pede um tratamento sensível às texturas e qualidades sutis da expressão. A perspectiva etnocenológica, que aborda o cotidiano, junto às teorias de Felix Guattari, que oferece uma aproximação teórica à subjetividade e o inconsciente complexo, permitem uma leitura a partir da consideração de elementos expressos de origens e texturas heterogêneas ao rejeitar as idéias baseadas em hierarquias fixas ou origens predeterminadas pelo núcleo parental ou pelos sistemas semióticos estruturalistas para explicar a subjetividade. Para Guattari (1992, p. 11): “Os diferentes registros semióticos que concorrem para o engendramento da subjetividade não mantêm relações hierárquicas obrigatórias, fixadas definitivamente.” Nesse sentido:

O que importa aqui não é unicamente o confronto com uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: Indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar (GUATTARI, 1992, p. 17).

Vimos aqui como a idéia de que todos esses fatores vão se encontrar e se territorializar, sempre de maneira mais ou menos transitória, no corpo, aparece de novo. A expressão *corporeidade existencial* que Guattari usa se aproxima daquela conjunção da existência subjetiva e suas cristalizações mais ou menos transitórias no corpo e na *performance* aqui proposta. A manifestação oral nessa cena íntima aparece em simultâneo, entrelaçada a outras dimensões que poderíamos analisar através do cênico: nas formas de agir e nas interações com o meio-ambiente, no uso da voz e do corpo. Nas descrições das “*performances explícitas*” se aponta desde já para uma forma complexa e diversa observando os modos de agir, nesse momento de trocas múltiplas, de interação, ou nas *formas sociais do jogo cotidiano*, como Bião propõe. Encontramos ali material para falar dessas estratégias conscientes e inconscientes de interação elaboradas através do que estou chamando, a partir de Bião, de teatralidade. Bião estabelece uma diferenciação ideal-típica, quer dizer, conceitual, entre duas formas de interação social, a saber: teatralidade e espetacularidade. A teatralidade estaria vinculada às formas de interação cotidianas, ordinárias, repetitivas e que conservam de alguma forma as estruturas sociais, possibilitando sua continuidade. Não entenderemos esses conceitos como compartimentos estanques, mas como formas de interação social que podem operar de modo diferenciado e que em determinados fenômenos sociais entram em gradações e cruzamentos.

No entanto, nesses relatos, em determinadas condições, esses conteúdos e instâncias móveis ainda sem forma podem emergir, submergir, mudar em relação a outras subjetividades alternativas. No ato em que estaria acontecendo tal processo de enunciação, esses conteúdos apareceriam nos signos materiais de expressão tomando forma e, ao mesmo tempo, no marco dessa dimensão teatral, teriam o poder de afetar o canônico e introduzir mudanças. Nesse caso, a mesma teatralidade cotidiana seria um território dinâmico que em determinadas condições protegeria e daria continuidade às convenções coletivas e em outras facilitaria as mudanças. Só que não saberíamos quais condições são essas até elas terem aparecido. O nó é que aquilo que parece estar sendo assistido e ainda descoberto, emergindo, na verdade, está sendo criado no calor desses tipos especiais de interações sociais, dentre as quais a teatralidade seria uma forma muito importante.

No caso do Alto das Pombas, a experiência de saída da cotidianidade e a entrada no espetacular, que Bião vincula ao extra-ordinário, aquilo que afeta a cotidianidade, têm sido percorridos de modo sutil e em gradações, não sendo uma ruptura abrupta e sim uma experiência por aproximações sucessivas.

O que essas *performances* explícitas trazem é o efeito de desdobramento, de reflexividade, para usar o termo do professor Bião, que permitiria trânsitos, apropriações, mudanças e fluxos que compõem a subjetividade coletiva e suas movimentações:

*La “reflexivité”, comme on l’á déjà vu [...] est pour les ethnométhodologues une propriété du savoir quotidienne de la société.[...] Autrement dit, c’est ce qui construit le “monde de l’intersubjectivité” à partir de “saisies reflexives” opérées par les acteurs sociaux que le composent (BIÃO, 1990, p. 145).<sup>14</sup>*

A partir das colocações de Bião, faz-se necessário desdobrar a questão da teatralidade ordinária a uma idéia de teatralidade em percurso que gradativamente se aproxima da espetacularidade. O que faria com que essa operação acontecesse seria o outrem, aquele que observa, seria a consciência de estar sendo assistido e o tipo, a intensidade, a permanência e persistência desse olhar, o que daria o caráter cênico à determinada situação. Nos encontros do Alto das Pombas, poderia falar inclusive de *pressão cênica*, quer dizer, o olhar do outro colocaria a subjetividade de quem está em cena em uma espécie de xeque, de situação de risco, uma pressão que condicionaria a *performance*. Esse território intermediário, feito de graus de superposição do teatral cotidiano com uma situação espetacular, é o território desta pesquisa.

O modo como uma atuação, entendendo por isso a maneira de agir corporal e psicológica, muda quando se sabe olhada, quando se sabe assistida descreve um trânsito visível. A presença de alteridade parece ser parte da *performance*, a colocação que a atuante tem em relação aos outros, tanto voluntária e conscientemente e que no plano profissional se compreende como técnica; quanto involuntária e/ou inconsciente atravessada por fluxos pessoais e sociais dos quais não se tem controle, faz com que possamos falar em termos de teatralidade em ambos os casos. Estamos falando dos trânsitos que operam a presença do espectador na forma de agir do atuante. No caso da experiência no Alto das Pombas, não falamos da técnica do ator, mas da circunstância da atuação em um contexto cotidiano e não profissional em que a fala e a *performance* cotidiana são levadas paulatinamente a condições extra-cotidianas. O olhar alheio instala uma atmosfera que provoca um acontecimento na sensibilidade tanto física quanto psicológica do atuante. As intenções de organizar esse material para esse outro, com mais ou menos êxito – o exagero, a paralisia, o branco, a

<sup>14</sup> A “reflexividade”, como já se viu [...] é para os etnometodólogos uma propriedade do saber cotidiano da sociedade. [...] Em outros termos, é aquilo que constrói o “mundo da “intersubjetividade” a partir “de apreensões reflexivas” dos atores sociais que o compõem. (BIÃO, 1990, p. 145, tradução minha com revisão do autor)

improvisação, a adaptação, as versões – são as marcas visíveis de uma subjetividade em estado de reflexão, exercício dinâmico, operando, trabalhando. O pessoal, o coletivo, a emoção, a história inscrita no corpo e no espírito, o desejo consciente ou não de dizer; a vontade consciente ou não de esconder; o controle ou falta de controle sobre essas variáveis todas se conjugam para a atuação, de uma forma ou de outra tomam uma materialidade no corpo e na ação.

Se nos aprofundarmos no pensamento de Bião, é possível entender, nessa perspectiva ideal-típica, a teatralidade como uma forma para fazer perdurar a ordem social, as convenções. É um modo sutil de adaptação para se sentir no seio de um grupo social: *“Pour moi, la “théâtralité” est cette capacité de jouer, dont l’auto-conscience permet, à travers la “réflexivité”, la constitution d’un monde intersubjectif, où nous nous sentons confortés par une “connaissance ordinaire”, qui nous soutient [...]”*. (BIÃO, 1990, p. 147)<sup>15</sup>. A espetacularidade, pelo contrário, aparece de maneira extra-ordinária como uma forma para subverter ou contestar essa ordem, mas também para reforçá-la (BIÃO, 1990, p. 150-151, 223), sendo ambas as formas de interação e tentativa de controle do social.

Segundo essas noções, grandes acontecimentos regulares que marcam costumes e territórios subjetivos cristalizados, às vezes, além da sua eficácia como agenciamento, como os desfiles militares ou algumas celebrações religiosas, poderiam não atingir a categoria de espetacularidade e sim a de teatralidade. E outras atuações menos visíveis como os comportamentos quotidianos dos adolescentes, por exemplo, poderiam considerar-se espetaculares e realmente subversivas. E ainda poderíamos pensar em atividades que, na aparência, estariam conservando a ordem, como a diplomacia e os tratamentos formais, mas também estão, no mesmo momento, protegendo as mudanças que operam em níveis menos visíveis. Assim, proponho entender a *teatralidade* como uma estratégia sutil de tecido e operação social, invisível no ordinário, seja de controle ou de mudança, e a espetacularidade como uma estratégia que podemos dizer aberta ou forte de operação social, que se vale do extra-ordinário, podendo também ser de controle ou de mudança. Isso permitiria fazer uma leitura política, no sentido de micro-política e de construção coletiva da subjetividade, em relação ao Grupo do Alto das Pombas.

No momento em que as *performances* cotidianas passam ao espaço cênico do grupo primário, se observa como, a partir das perspectivas de quem as executa, nesse caso as

---

<sup>15</sup> “Para mim, a “teatralidade” é essa capacidade de brincar, cuja autoconsciência permite, através da “reflexividade”, a constituição de um mundo intersubjetivo, onde nós nos sentimos confortados “por um conhecimento comum”, que nos sustenta. [...]” (BIÃO, 1990, p. 147, tradução minha, com revisão do autor)



narradoras, se passa da atividade totalmente cotidiana (pois que naturalizada, o que faz com que seja totalmente translúcida para elas mesmas), ao espaço de tensão de dúvida sobre a própria *performance*. É ainda, a partir das minhas perspectivas como pesquisadora, que enxergo as linhas semânticas e teatrais das atuações delas indo do cotidiano até o momento da narração oral com perspectiva de que serão transpostas à tela/cena audiovisual demonstrando esse trânsito. Ou seja, que o mesmo material performático, digamos, através de uma espécie de série de deslocamentos e circunstâncias da ação, vai mudando na forma e no fundo, modificando a textura e atinge outro círculo e outros espectadores, isto é, propicia outras interações. É, paralelamente, o salto para um contexto claramente extra-ordinário em que tanto as narrações quanto as *performances* são re-elaboradas e fixadas para tal fim e por diversos meios que podem estar relacionados à própria *performance*, ao meio ou à recepção.

Isso implica que as propriedades do espaço estético e as observações desse tipo de interação podem referir-se tanto em relação ao atuante quanto em relação ao outro que assiste e sempre no marco de um contexto específico. No contexto desta pesquisa são importantes as duas considerações já que, pensando a cena como um operador de processos sociais, consideraremos tanto a catálise que vive o atuante no mencionado efeito de *metaxis* (ver seção 2.4, p. 40), quanto o efeito que possa ter sua atuação para o outro em relação às cristalizações subjetivas operantes nesse contexto coletivo. Ali reside a importância de trazer essas narrativas a um espaço com dimensão pública, que elas possam entrar no território dos fluxos coletivos em reflexão. Nesse caso, temos dois espaços de observação: o primeiro seria as falas das mulheres no contexto íntimo do grupo, pensadas como teatralidade do cotidiano e a sua entrada no espaço cênico, as *performances* na narração de histórias e as histórias contadas propriamente ditas. E o segundo seria o trânsito dessas falas para a cena audiovisual e as conotações estéticas que isso teria.

Quando uso acima o termo *poder semântico*, precisamos, porém, esclarecer que não estou vinculando-me aos estudos semiológicos ou a qualquer procura de significados. Mais próxima me situo dos estudos psicanalíticos dando-lhes a mesma dimensão social de Guattari. Isso significa que a construção de território existencial é construção de sentido, ou seja, que o sentido não estaria ligado ao problema do significado e significante e sim ao da cristalização do imaginário em formas concretas, ou o que ele chama de territórios de desejos e fluxos coletivos no seio do social real. Como já vimos, o sentido pode ser agenciado de múltiplas maneiras e não só via lingüística nem pensamento racional, é por isso que esse autor considera as artes como um operador muito potente de nosso tempo, entre elas a ação cênica.

A teatralidade ou consciência sutil do desempenho explícito no mundo, como operadores nessa construção do sentido e de território coletivos, operou nos encontros da oficina, espaço íntimo em que a saída do cotidiano e da intimidade é, se se pode dizer, pequena por se tratar do que chamamos grupo primário<sup>16</sup>, só contar uma história com uso do corpo e da voz em uma roda de mulheres amigas. Ainda assim, a *pressão cênica*, a sensação de sair de si, de se ter risco em determinadas ocasiões foi grande, algumas vezes insuportável, caracterizando o evento com uma textura singular que foge da naturalidade do cotidiano, insinuando a passagem ao território espetacular e a olhar o fato como *performance*, o que estou chamando olhar-cena.

Quando esse olhar-cena abre-se para elas ou para um espectador, quando esses conteúdos são postos no espaço de visibilidade, começa o jogo de reflexão *maquínica*, da procura da forma que possibilite o desejo e que opere a relação de alteridade:

*Les jeux de “roles sociétaux” au quotidien (la “théâtralité”), et les mises en scènes extra-quotidiennes des rapports sociaux (la “spectacularité”), composent l’élément ludique, dans lequel les personnes, individualisées dans leur corps en chair et en os, s’articulent au corps social (BIÃO, 1990, p. 112).<sup>17</sup>*

Podemos pensar, nessa perspectiva de ver a teatralidade do cotidiano, que cada gesto, palavra proferida ou silêncio sob um olhar-cena estão fazendo parte de uma enunciação existencial, ou seja, que a *performance* poderia estar se oferecendo ao campo da interpretação e da construção do sentido. Nesse caminho, o sentido aparece como enunciação própria, o que no campo dos estudos etnometodológicos fundados por Garfinkel, em 1967, se configuraria como o estudo das características singulares de grupos sociais a partir dos próprios enunciados, conceitos e categorias do grupo, assim como as formas em que aquela realidade social é produzida por seus membros. O importante no aporte desses estudos é que o programa mesmo se afasta das generalizações e da imposição de conceitos, propondo um marco metodológico próprio como o da análise conversacional, ou o que ele chamou de experimentos disruptivos que tentam visibilizar, no contexto translúcido da quotidianidade, os fluxos de sentido que o coletivo constrói. O que se faria, nesse caso, seria uma observação desse tipo por

---

<sup>16</sup> Conceito desenvolvido por Charles Horton Cooley, sociólogo, para se referir a grupos estabelecidos sobre a base de estreitas relações entre seus membros. Essas relações seriam cara a cara, teriam maior durabilidade e estariam marcadas por um componente afetivo.

<sup>17</sup> Os jogos de “papéis sociais” no cotidiano (“teatralidade”) e as encenações extra-cotidianas como interações sociais (“espetacularidade”) compõem o elemento lúdico, no qual as pessoas, individualizadas no seu corpo em carne e osso, articulam-se ao corpo social. (BIÃO, 1990, p. 112, tradução minha com revisão do autor)

meio do fato cênico que, mediante o efeito reflexivo e de *metaxis*, produziria a disrupção, entendida, aqui, como uma experiência de revelação abrupta das convenções, permitindo um salto reflexivo na observação do próprio grupo sobre si mesmo.

Aproximar-se dessas vidas e observar essas pessoas também como personagens significa, nesse caso, observar os fatores estéticos, ou seja, os aspectos mobilizadores da sensibilidade física e espiritual que aparecem e que só com esse olhar-cena se fazem visíveis. O modo de andar, o sorriso, o modo de falar, as emoções que se materializam em gestos de vergonha, de comicidade, de tristeza, esses pequenos movimentos denunciam o trânsito do subjetivo. A distância entre a pessoa e a personagem começa a ser visível para elas mesmas como uma pequena cisão. É a terceira linha do desejo que propõe Rolnik (2007, p. 51): “[...] linha finita, visível e consciente da organização de territórios. Ela cria roteiros de circulação no mundo: diretrizes de operacionalização para a consciência pilotar os afetos”, que manifestam uma importante dimensão estética na medida em que, atingindo a sensibilidade, materializam, para si e para os outros, rupturas e novas construções de sentido.

O passo desses movimentos, amplificado para o coletivo, é o que estaria permitindo a relação das formas que nesse momento se explicitam na subjetividade com as mudanças visíveis nas interações do grupo. Penso que o processo amplificado em cena e a recepção que o próprio grupo tem em um primeiro momento é o que, nesse caso, levaria a pensar na análise das possíveis qualidades catalisadoras da espetacularidade no seio das dinâmicas sociais.

**[...] não há sociedade que não seja feita de investimentos de desejo nesta ou naquela direção, com esta ou aquela estratégia e, reciprocamente, não existem investimentos de desejo que não sejam os próprios movimentos de atualização de um certo tipo de prática e discurso, ou seja, atualização de um certo tipo de sociedade.** (ROLNIK, 2007, p. 58, grifos do original)

Seria uma forma de resistência que pareceu perder o seu poder perante os grandes discursos da modernidade, mas que vejo voltar, como postula Maffesoli em **A conquista do presente**. O cotidiano, o local volta a ser visível na construção do coletivo. O seu poder de resistência contra o homogeneizante tanto quanto o seu poder re-criador e transformador aparecem na fala realizando epifanias e epopéias do local. Todo o anterior pode ser compreendido e verificado, especialmente o referente ao renascimento do paradigma estético na sociedade contemporânea, do comunitário e do coletivo como valores centrais da contemporaneidade como já foi comentado acima (ver seção 2.2). Isso impulsiona, por via da imagem, ou do imaginal, termo que ele próprio usa, uma subjetividade de massas onde “a imagem ou o fenômeno não pretende a exatidão ou a verossimilhança. Nada mais é do que

um vetor de contemplação, de comunhão com os outros”. (MAFFESOLI, 1995, p. 91) Eis que as narrativas locais, levadas ao palco coletivo poderiam vir a alimentar esses fluxos, já que estamos em uma época de revalorização do local, do sensível e a sua experiência em coletivo.

### 3.2 FLUXO ORAL E *PERFORMANCE*

Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, estampilha, marca do reconhecimento cronológico: Violência pura.  
(ZUMTHOR, 1988, p. 13)

O fato de pensar nesse exercício teatral cotidiano e a sua expressão no território cênico ativado no seio do grupo primário, como operador da subjetividade, leva-me a procurar nas marcas perceptíveis do processo de catálise e emergência subjetiva a matéria que permite e encarna essa experiência estética. É no corpo e na voz, nos gestos em ação para o outro, nos fluxos de movimento, na tensão visível, no olhar agora fixo, agora esquivo, e nas imagens evocadas na narração oral onde se manifestam os movimentos, requebros, reorganizações do subjetivo, que são evidentes na ação performativa, mas difíceis de registrar e analisar por causa de sua natureza efêmera. Dedicarei, então, algumas linhas à narração oral, entendida como uma *performance* espetacular no seio do grupo primário.

A *performance* desenvolvida, com consciência ou não, somada às imagens evocadas tentam trazer um mundo, torná-lo presente, e com isso o contador ou, no nosso caso, a contadora, traz outras faces de si própria, da história e da comunidade. Faces que poderiam ser desconhecidas também para ela própria, pois, nesse estado de subjetividade além dos conteúdos em reconstrução e recriação da narração, que seriam sem dúvida um fio condutor, está o corpo em situação cênica elaborando e mostrando, deixando ver outros territórios semânticos “Este discurso ao mesmo tempo se faz narrativa e, pelo som da voz e o movimento do corpo, comentário desta narrativa: narração e glosa.” (ZUMTHOR, 2005, p. 148)

A narrativa nesse caso é uma nova elaboração, a cada vez uma nova compreensão do episódio lembrado e seus ecos e conseqüências. A fala nesse contexto oferece uma possibilidade de liberação das histórias, uma possibilidade de re-elaboração e publicação em liberdade, o que for dito fica vibrando no ar um tempo, tempo de medida desconhecida, variável, em que a manifestação vai se desfazendo na forma presente e passa a ser lembrança.

Talvez um ouvinte o guarde a vida toda e outro esqueça para sempre. Mas uma vez dito é fato, ainda se a pessoa que o falou arrepende-se. Quero dizer que na fala as histórias podem se voltar contra a própria autora e protagonista que, na maioria das vezes, dirá mais do que quis dizer. Os fluxos da história e o sentido que ela tem tanto para a protagonista quanto para o grupo vão ser, em certa medida, independentes dos desejos da contadora. A mobilidade desse material e sua enunciação podem ser entendidas nestas palavras de Walter Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo”. (BENJAMIN, 1996, p. 224)

Pergunto-me se não é a reminiscência que se apodera através de fluxos maquínicos, da subjetividade da narradora, se não é o momento de perigo que se inscreve profundo na memória e salta ante os olhos atônitos da narradora e as suas ouvintes. Algumas das histórias que foram narradas durante o percurso desta experiência apareceram, inclusive, com um pouco de resistência da contadora. Resistência que, ao mesmo, tempo esconde e mostra a história, e que poderia ser interpretado como parte da *performance*; o pudor mesmo como parte do que é expresso e “encenado”. Como quando Anete falou: “Não sei por que é que eu vou contar esta história, mas essa foi a que bateu na hora, então... vamos lá.”

Essa narrativa será então uma nova consideração dos fatos, uma versão e, quando comunicada a um outro, se materializa, ganha um espaço no território da representação e da construção do mundo que é um território sempre em disputa pelas diferentes forças sociais. Uma vez abandonada a verificabilidade dos fatos, se é que isso existe, o que temos é um evento que corporifica aqui e agora, na narração da história, todo um movimento sensível que encarna fluxos conscientes e inconscientes, individuais e coletivos, sendo assim uma oportunidade nova de tecer o sentido desse grupo e dessa pessoa. No caso do Grupo de Mulheres, vejo, como no fato autobiográfico, transparece e canta o geral imbricado com o particular, quer dizer, no fato narrado o sentido que ela constrói ou recria para si dá conta não só dela, mas dos seres humanos que estão, estiveram ou poderiam estar nessa circunstância, associados a esse contexto de imagens e que, mediante a narrativa, teriam à possibilidade de re-elaboração.

É visível como nesse caso uma memória puxa a outra, uma lembrança narrada por uma pessoa acorda territórios adormecidos nas outras que, por sua vez, passaram a contar histórias. O que se gera é uma corrente de elos narrativos que se estabelecem a partir de épocas, de lugares, de imagens comuns. Quando essa história é pessoal, vivida, experiência no corpo, fatos que os seus olhos viram e dos quais é testemunha, passa então a ser uma necessidade

urgente transmiti-la para outros e procurar construir as ressonâncias. A história que, tendo acontecido a muitos, não é dita e fica na memória apenas, será só através da voz que poderá voltar em um novo contexto para encarnar em sentido e se re-elaborar. Essa reminiscência persiste e procura ser contada, e com a narração é aceso um fogo, o potencial que quer vir, que arde. Ver arder a vida na voz e no corpo de quem rememora e narra, e ela se sente ardendo, são ingredientes da catálise social por meio da situação cênica que tem guardado esses segredos, as memórias não contadas. E porque é uma fonte vastíssima é que podemos ler trechos como este, quando se fala em narrativas: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir grandes nem pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para história” (BENJAMIN, 1996, p. 222). Nesse contexto não tem fatos grandes ou pequenos. Os fatos lembrados e narrados e os esquecidos vão responder aos fluxos afetivos, à dinâmica da subjetividade aquém e além das escolhas conscientes. Vai ser aquela história que sai procurando um ou uma ouvinte onde ecoar e recriar-se e que sobrevive apesar dos interditos que a cultura de imperativos econômicos tenta impor.

A narradora procura alguém para dividir aquelas memórias. O impulso de sentar junto e tecer, de gerar uma história do local se materializa na necessidade e no ato de deixar rastros. Que passe a notícia daquilo que foi vivido e visto, que essas coisas existem ou existiram e, finalmente, que a nossa vida merece ser narrada, tem canto e epifania, revive quando é entregue aos ouvintes. Aquela que narra a ouve de novo, nesse estado paradoxal que a cena provoca, é atravessada pelas suas lembranças e tem a possibilidade de tomar a memória em suas mãos criando novos sentidos, pois é o presente que tem a capacidade de reescrever o passado, tanto para fruí-lo quanto para analisá-lo ou para recriá-lo. Nessa relação dinâmica com o passado que se atualiza na *performance* da narração oral, fluxos de sentido se estabelecem tanto na trama do grupo e da comunidade quanto no elo história-presente :

Quando entrega suas vivências a um ouvinte, de algum modo libertando-se do fardo solitário do testemunho, um homem pode ouvir a si próprio e suturar suas reminiscências ao momento atual. [...] Narrar o passado deveria ser um direito estendido a todos os homens. Aqueles que partem sem ter o heroísmo de sua biografia reconhecido por um ouvinte deixam a impressão de ter morrido duas vezes. Uma vida é vivida quando narrada (FROCHTENGARTEN, 2005, p. 374).

De uma ligação entre o claramente dito, o insinuado, o calado, o escondido sem êxito entre os ruídos e as palavras e através da ação e o fluxo corporal, além da música que toda oralidade tem, emerge a enunciação que não é só discurso, mas acontecimento. A cena de

uma mulher contando uma história de sua vida em tempo real, sem ter ensaiado, é uma porta que se abre para o fluxo sobre o que vai ser dito, sobre o qual se tem um controle só relativo. Como já foi dito, os fatos incontrolláveis conspiram contra a discursividade racional da história, revelando fluxos paralelos, fazendo surgir contradições, vácuos, reflexos instantâneos. E essa potencialidade que será o coração desse momento, da *performance*, o concreto no timbre da voz, a direção do olhar, a imagem que aparece um segundo junto ao que será dito e, um segundo mais tarde, foi dito; como diria Paul Zumthor (2005, p. 145): “A ação vocal conduz quase sempre a um afrouxamento das compressões textuais, ela deixa emergir os traços de um saber selvagem, emanando da faculdade linguageira, se não da fonia como tal, no calor de uma relação inter-pessoal”, configurando outro nível de enunciação mediante a forma e a experiência gerada, e não sobre os significados.

De fato, a narração de histórias, próprias e alheias, da comunidade, fatos dos ancestrais surgem em muitas culturas como um dos territórios originários do teatro, na figura do *griot*, do *jongleur*, do *trovador*. O prazer com que assistimos hoje ao cinema tem origens na escuta atenta de uma pessoa que contava uma história ou cantava uma música dos fatos passados. O prazer que gera na mobilização não só de emoções, mas de idéias, imagens, forças sociais em estado de emergência e criação e que se deixam entrever quando os grupos se juntam e dividem histórias.

Como é possível constatar, nessas narrativas, os povos desenvolvem enunciados que expressam suas imagens, se constroem e se projetam no futuro. Esse fato tem sido capital nas tramas de socialização, especialmente os atos de enunciação narrativa que constituem, a um tempo, um fator dinâmico de re-pensar e se recriar e, ao mesmo tempo, um fator aglutinante que constrói elos de pertença, de identificações, ainda que temporárias, e um fator de proteção e conservação de determinados valores. Seriam, então, elos dinâmicos na sociedade a narração de nossas histórias, o tecer social mediante a oralidade, a teatralidade das histórias amarrando o corpo social. Mas esses elos passam despercebidos na cotidianidade, sofrem dessas transparências do ritualizado e naturalizado e por isso cristalizam até a imobilidade. Precisa-se quebrar, sofrer a rachadura do espetacular, entrar numa cena, ainda que mínima, de um ouvinte para fazer a *metaxis* e entrar no jogo poético e paradoxal da enunciação coletiva por meio de uma experiência estética. São fios vivos que se estendem no tempo e no espaço ao mesmo tempo salvaguardando e transformando o *social real*. “Em seus edifícios, quadros e narrativas, a humanidade se prepara para, se necessário, sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro” (BENJAMIN, 1996, p. 118).

Talvez, como propõe Suely Rolnik, estejamos na pista de um modo particular de enunciação que gera um estado particular de sensibilidade e um tipo de território afim para se desenvolver. Encontramo-nos diante da necessidade de desenvolver a capacidade de escuta para os murmúrios, para a história da margem. Porque a sensibilidade não é um dado a priori, é também um território trabalhado, talvez uma conquista, ou um estado transitório produzido maquinarmente em condições propícias. A possibilidade da comoção estaria em relação a que o estado das significações prefiguradas possa ser efetivamente suspenso na emergência dos conteúdos subjacentes, no paradoxal solapamento do real material e o real imaginal. Isso quer dizer que, no fluxo mais ou menos linear das significações cotidianas, podem entrar fatores diferenciados que modifiquem esse fluxo e coloquem a subjetividade em um estado particular, despertando um tipo de sensibilidade e se inscrevendo na memória do ouvinte. A constituição de novos elos, sempre temporais ou pelo menos flutuantes, vai depender da possibilidade de atingir essa sensibilidade.

La cuestión de la transmisión es, sobre todo, un problema ligado a la sensibilidad. La historia de la modernidad es la historia de una modelación de la sensibilidad, de un proceso de refinamiento (pero, también, un proceso de disciplinamiento), el desarrollo de formas nuevas de tolerancia y de creatividad (pero, también, el desarrollo de nuevas formas de barbarie y de conformismo) (BERARDI, 2007).<sup>18</sup>

A aparição do musical, do grotesco, das repetições, dos dramas, dos quais falaremos mais à frente, nessas narrativas autobiográficas, faz com que elementos estéticos sejam visíveis nelas, no sentido de apreciar relações diretas com a noção de forma em que o gosto e a sensibilidade delas se expressam tomando partido por determinadas construções, temas, soluções estéticas. No corpo e na voz, a história dança e quer realizar suas épicas, desenvolvendo outras dimensões, alimentada, complementada, questionada pela sua materialização. No desenvolver-se procura uma forma, um ritmo, um ponto de clímax, o nó de sentido que aparece entre os vestígios, entre os muitos elementos da oralidade que se materializam nessa roda de narração.

Falo de *vocalidade*, evocando através disto uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes. Pouco importa o estatuto do texto

---

<sup>18</sup> “A questão da transmissão é, sobretudo, um problema vinculado à sensibilidade. A história da modernidade é a história de uma modelação da sensibilidade, de um processo de refinamento (mas, também, um processo de disciplinamento), o desenvolvimento de formas novas de tolerância e de criatividade (mas, também, o desenvolvimento de novas formas de barbárie e de conformismo)” (BERARDI, 2007. Tradução minha).



comunicado, seja ele preparado, improvisado, fixado ou não por uma escrita anterior (ZUMTHOR, 2005, p. 141).

No caso dos encontros com o Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, dentre os elementos a serem observados destaco a musicalidade, por exemplo, na cadência respiratória, a velocidade e os jogos de entonação ao falar, que caracterizavam o modo de falar de cada uma, assim como efeitos que faziam parte das histórias, como repetições, variações sobre um tema entre outras coisas. Por exemplo, quando Anete contou a história do vestido branco (Transcrita na inteira no Apêndice A e em apresentação audiovisual no Apêndice B), falando de um fato que começou a acontecer repetidas vezes e o relatou assim:

Chegou uma hora que para todo canto que eu ia, ia com aquele mesmo vestido branco: para o médico... lá vai eu com o vestido branco; para passeio... lá vai eu com o vestido branco; para visitar um familiar... lá vai eu com o vestido branco.

O texto “Lá vai eu...” se convertia na sua voz em um elemento musical circular. Também, em uma história que contou Glória em relação a travessuras infantis, aparece esse aspecto musical, quando ela conta seus gritos na rua:

E eu gostava de subi nos pé de árvore. [...] pa ficá mexendo com quem passe. Tinha um homem lá, em Santo Amaro que era filho do Visconde. Se chamava Zezé Bandeira, mas por ali chamavam ele de Narigueta. Aí eu dizia a ele:

-Narigueeeeta lalai!! – e aí dizia um palavrão. (riso)

Eu, toda vez que ele passava, eu dizia:

- Ali vem Zezé.

Eu subia no pé de árvore:

- Narigueeeeta lalai!

Ele aí dizia:

Sua mãe!!! Assim, assim, assim!!! (continuando os palavrões).

Tem mais um exemplo de musicalidade na própria maneira mesma de falar que observei em Leonora. A riqueza de entonações que ela dá a sua fala faz com que os aspectos rítmicos e tonais sejam muito claros, destacando as particularidades da narração oral e caracterizando cada momento da narração e da fala.

Em alguns casos a disposição de tomar a palavra para narrar vem acompanhada de uma clara consciência do espetacular. Isto é visível em tentativas primeiro de arrumar o aspecto, o cabelo, a roupa, mas, sobretudo, em modificações que as histórias mostram como acréscimos, exageros, novas versões, improvisações ou pela via negativa, digamos, a paralisia, a interrupção. É interessante observar aquilo que se revela em cada atitude, como o tipo de arrumação ou as variações das histórias. Poderia se pensar que uma tentativa tal de modificar a aparência estaria interferindo na observação da teatralidade, mas como o que

observamos é justamente o trânsito e a emergência que se dá no contexto da narração, essas mobilizações, as mostras de saída da “naturalidade” aparecem como aspectos de especial interesse.

Aparecem também as marcas de uma história de vida no corpo e no gestual. Os traços de origem, geração, idade, assim como os trânsitos e as experiências marcantes aparecem como texturas corporais, cadências e formas no corpo e na voz. Para as mulheres mais velhas, a rememoração vinha como uma corrente sem fim. Muitas lembranças vinham e se entrelaçavam, momentos de silêncio, retificações. É possível distinguir como as mais velhas traziam mais o universo camponês, as de meia idade falavam mais na vida doméstica, no bairro mesmo e as mais novas falavam mais da vida urbana estendendo, desse modo, marcas pessoais de vida a marcas no tempo e na geografia.

A dimensão política do ato de narrar, de elaborar e dar uma versão dos fatos e introduzi-la nas correntes semânticas coletivas é, cada dia mais, um poder em expansão. As elaborações de histórias oficiais, além de ser um mecanismo já visível, descoberto, nada podem contra os fluxos contemporâneos de informação. As narrativas, das quais aqui estamos falando, vindas das margens, elaboradas no encontro com o outrem, com uma forte carga performativa trazem, então, uma dimensão histórica em desenvolvimento, que se desprende da dimensão política: “O direito à narração alarga o debate sobre o vivido e conserva um mundo acolhedor de olhares geralmente impedidos de ascender à condição política” (FROCHTENGARTEN, 2005, p. 373).

### 3.3 OS RASTROS NA NARRATIVA ORAL: MEMÓRIA, QUOTIDIANO E IMAGINÁRIO

Na experiência de pesquisa com o Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, muitas das considerações já feitas sobre a narrativa aparecem em *performances* específicas colocando, para mim, aspectos concretos de interesse em relação a assuntos como a expressividade, a fidelidade relativa às narrativas, à verossimilhança, os temas recorrentes e o modo de abordá-los, os assuntos de gênero entre outros. Vamos falar neste capítulo delas, das pessoas e circunstâncias que as geraram. Lembrando que as participantes são um grupo de mulheres entre 40 e 75 anos de idade que são: Edith, Luciana, Eleonora, Bernardete, Norma, Anete, Jazyguara, Maria e Glória. Nesse caso, observaremos tanto os aspectos narrativos (a história

narrada) quanto os performáticos – o modo e as particularidades no momento da narração, implicando corpo e voz no espaço cênico, identificando aspectos narrativos e performáticos de interesse em relação à experiência estética, à teatralidade e espetacularidade manifestas e potenciais, no espaço cênico íntimo do grupo primário.

Nos encontros, depois de que eram realizados alguns exercícios de aquecimento corporal, alongamentos e exercícios respiratórios, a solicitação era que contassem histórias de suas vidas, das quais foram as protagonistas. O primeiro momento de grande interesse foi – logo no início da pesquisa – o de suas apresentações. A imagem que elas fazem de si próprias, o que pensam ou o que desejam passar para o outro sobre si mesmas, deixa já perceber o seu universo pessoal e as forças que o habitam, assim como elementos comuns:

Eu sou Luciana Santana Campos, tenho dois filhos e uma netinha que é uma delícia, tagarela. [...] O pessoal disse que ela parece muuuuito comigo e eu digo:

- Ai!... Deus do céu!

Fui casada durante treze anos, mas hoje me encontro separada... literalmente, mas não necessariamente nessa ordem, porque eu estou paquerando, (risos) Tou namorando, dizem que eu sou motoqueira (risos)...Mas também eu mereço, né? Porque eu trabalhei muito. Como hoje ainda trabalho.

Já trabalhei em lojas, já tive lanchonete, já vendi... De repente, me vi costurando, passei a costurar, hoje eu confecciono, assim, tipo fardamento, faço encomendas, também conserto. Depois, agora freqüentando o Grupo de Mulheres também na costura, que por sinal gosto muito e... é por aí. Só isso.

Uma outra:

Me chamo Norma Roberta da Silva. Sou dona de casa, tenho três filhos, vivo com meu esposo e... cumpro com as minhas obrigações. Costuro, tomo conta dos netos quando estou em casa e... faço tudo o que eu tive que fazê dentro de casa, lavo roupa, cozinho, boto comida no prato pras crianças, quando eu estou em casa. Também, quando não estou... cada qual... que se vire. É só.

Estas apresentações trazem já informações da cotidianidade delas e de como elas se colocam frente as suas realidades. No entanto, é construindo uma face para o outro, de coisas naturalizadas na cotidianidade, que conscientizam o que elas consideram de mais singular nelas, aquilo que as define, pelo menos nesse momento da vida: os filhos e netos, a casa, o trabalho, o espaço pessoal de liberdade.

Quando acontece a corporificação e materialização das histórias na *performance*, no corpo das mulheres, parece dar-se um debate, uma luta na organização das imagens, emoções, forças que o atravessam. Poder-se-ia pensar num território em conflito visível, que justamente nessa atividade é revelador. No caso, quanto mais visíveis foram as contradições das histórias e como isso se expressava e comentava no corpo e na voz, mais interessante era a experiência

de observação, pois nas contradições ou correções ficava mais visível o espaço entre uma possível reminiscência, lembrança do fato real e as re-elaborações da narração.

O problema da fidelidade da história é um debate que não problematizarei aqui. Também não comentarei, nem discutirei a categoria de realidade. Considerarei apenas o fato de contar a história e as conseqüências dessa contação. O que interessa é o que aparece na narrativa e não sua verificação. No entanto, a dúvida sobre a realidade das histórias e a narração de fatos pouco usuais constituem também uma área de interesse em relação ao aparecimento dessas histórias no contexto social e a receptividade das mesmas por parte das companheiras. Comentarei as situações problemáticas que surgiram em torno de histórias que pelo menos alguma parte da platéia considera inverossímeis.

Por exemplo, quando eu visitei Glória, aposentada, com 75 anos de idade, em sua casa, para uma entrevista pessoal, ela tinha me contado a seguinte história:

Terminei com noivado, terminamos, aí fiquei na saudade... Eu pensava que era amor! Mas acho que não era amor não... nem sei, se era amor, se era amizade, nem sei o que era!.

Aí eu sei que me empolguei, depois terminamos, tal. Quando foi um dia, eu tava na casa de minha irmã, eu peguei o telefone, aí liguei pra onde ele trabalhava, eu digo:

- Cadê Manuel? Está?

- Não, ele saiu. Foi almoçar.

Eu disse:

-Olha - à menina, à telefonista - quando ele chegar você fala com ele que Glória morreu (Risos) o enterro é hoje, às quatro horas, (risos).

Ele chegou de almoçar, quando ele chegou... me lembro o nome dela, Duvalina, ela falou:

- Manuel, disse que Glorinha morreu.

- Quê? Glorinha morreu???

Ele se mandou, aí eu não estava em casa. Ia cansado, suado pelo caminho. Aí, perguntou a minha irmã:

- Cadê Glorinha?

- Saiu.

- Mas eu recebi um telefonema que ela morreu!

- Glorinha morreu!!? Não, o que eu sei é que Glorinha foi pra um enterro do irmão de uma colega dela, isso foi o que ela me falou. Não foi isso o que ela falou com o senhor?

-Não é isso não, eu recebi um telefonema que Glorinha tinha morrido, o enterro é às quatro horas.

- Não, ela me disse que ia pra um enterro em Baixa de Quintas, do irmão de uma colega dela. Ela não falou com o senhor isso não?

- Não, porque terminamos, ela terminou comigo, ela não tinha que me dá satisfação nenhuma.

Depois dum tempo, nós voltamos. Aí ele falou o que tinha acontecido e disse:

-Olha... eu queria sabê, nem que seja depois de morto quem foi que fez uma coisa daquela!

Numa sessão posterior, a história foi lida para o resto da turma, e Luciana, depois de rir muito, disse: “-Bom, o conto está muito bom, se é que achamos que ela tá falando a verdade.”

Segundo ela, a história de Glória sobre seu primeiro namoro, pelo menos em relação à suposta morte dela, não era verdadeira. Felizmente Glória não estava lá pra se colocar, pois talvez tivesse trazido um debate contrário ao interesse da pesquisa e estéril em geral. Mas o interessante é que ela via em Glória uma preocupação cênica em improvisar arrumações na história que interessasse a sua “pequena” platéia que, no caso, éramos eu e a minha câmera. Considerando, como já foi dito, que este não será um estudo histórico, não há um interesse em saber em que medida a história narrada por Glória é “verdadeira” porque estamos falando sobre o fluxo subjetivo como trânsito do desejo e como estratégia de fundação de universos. Mas a história veio para nós, e Glória fez uma aposta subjetiva a nos encantar com uma história que dava para se pensar em versão, em dramaturgia, para dar a sua história uma dimensão espetacular. Em todo caso, essa fábula de vingança feminina do desamor masculino e o prazer presente no riso das que a ouviram é, para nós, o mais valioso. A presença de uma morte simbólica e, de quebra, de valores morais como transgressão em um grupo que, em geral, tenta se manter dentro dos padrões aceitos.

Também é interessante como categoria de observação a presença do imaginário e as crenças populares nas histórias que apareceram no grupo. No caso da história que Edith contou, relatando o encontro com uma sereia, ela própria disse, antes de começar a contar a história, que nunca quis falar nisso, primeiro por causa da crença de que quem fala nisso fica mudo e porque as pessoas não iriam acreditar na história pensando que ela teria enlouquecido:

Eu gostava muito de nadá, e tinha vontade de vê uma coisa que caía dentro da água, toda vez que a gente chegava, se aproximava do rio. Que era aquilo que caía dentro da água? A gente não sabia o que era. Aí, uma colega fez:

-É a mãe das águas, que quando a gente não tá, ela tá tomando sol, quando ela percebe que vem alguém, aí ela cai dentro da água.

Aí esse dia a gente tava tomando banho, achei de nadá, nisso, aí ela me apanhó embaixo da água, não? Eu mergulhando! E ali ela ficava, como diz, só rodando debaixo da água assim, junto (faz gestos como ao redor) de mim. Eu ficava respirando, que fiquei um tempão lá embaixo. Aí, depois quando ela achou que tinha que saí, aí ela liberou e eu subi. E aí pronto, não sei de mais nada, só sei que ela saiu de perto de mim e eu subi. Não sei se foi (ela pára) matá a curiosidade, que eu queria vê, né? Eu acho que pode té sido isso. Porque eu tinha vontade de vê o que era que caía dentro da água, só que eu não conseguia vê pessoalmente, e nesse dia me mostraram, como se diz, que eu tinha que vê pra sabe o que era.

E daí para cá acabou, proibiram de í no rio, eu não podia mais tomá banho, não podia mais í no rio, aquele negócio todo... e aí deixei de vê.

Era bonita, branca, cabelão comprido, loiro. Que hoje você vê ela de cabelo preto e aquele banho de coisas, mais essa era loira, cabelo liso, liso. Era bonita mesmo.

Eles acharam de me tirá, aí eu fiquei sem podê continuá a nadá, mergulhá, eu tinha que pegá água no rio e levá pra tomá banho em casa. Complicou (risos) eu perdi minha liberdade. Isso foi porque eu não contei o que era, o que tinha acontecido. Eu tinha um problema de desmaio, então acharam que eu tinha desmaiado lá embaixo, embaixo da água, a proibição foi essa.

Eu não sei se eu podia contá a verdade, se eu não podia, aí pronto! Acho que talvez se eu contasse fosse melhor, mas ainda com tudo isso, se eu contasse, acho que não iam acreditá, iam pensá que eu estivesse meia tan-tan, aí pronto.

É importante aqui que, na narrativa, essa visão é uma felicidade proibida, interdita tanto no campo simbólico, no qual o tabu proíbe de falar sobre isso, quanto na própria história quando ela, por causa desse encontro e ainda que os adultos não tivessem sabido, ela foi proibida de tomar banho no rio. Tem o elemento do segredo, do mágico, que pode ser tanto de rememoração quanto de criação, ou, como vimos entendendo, ambas as coisas. Tem a matéria dos fatos rememorados que são re-elaborados para tomar e dar novos sentidos no presente. É a subjetividade em estado dinâmico, catalisada pelo processo cênico. O quanto elas quiseram ter dito e ter visto, ou o quanto elas quiseram viver e fazer de novo e o quanto preservaram essa imagem até se fazer presente e entrar no território do coletivo por meio de uma profusão de detalhes que a materializa para as ouvintes.

Na rememoração, o maior frescor e gozo na narração vieram, quase sempre, através da narração de travessuras da infância. Esse tempo aparece como um estágio mítico e perdido em que se estava fora dos rigores da vida adulta. O passado como topos mitológicos nos quais as dores, os tabus, as normas podiam ser evadidos sem custos graves. O caso da história da casa dos marimbondos e a história do ebó para Cosme e Damião ou a da égua que nos contou Avani, (Transcritas no Apêndice A e apresentadas em audiovisual no Apêndice B) nelas, as transgressões, as cumplicidades, os segredos são revelados como vitórias, ainda que a história seja sobre peripécias dessas travessuras:

Depois, minha filha, teve um dia que a égua deu **ridonha**. Lá no pasto deu tanto pulo para cima que ele caiu para um lado quase morto e eu chamando ele, chamando ele, chamando ele, chorando e nada dele acordá.

Eu assombrada, e nada dele acordá, eu pensando que ele tinha morrido.

- Meu Deus! - Eu dizia - Acorda ele, acorda!

Aí falou:

- Não morri não, eu tou aqui. Não fale pra minha tia não, não fale não.

Aí a gente ficou quieta, ficamos sentados do lado dum mato. Depois pegamos uma estaca e demos uma surra daquelas na égua, batemos, batemos, batemos, aquela peste.

- Se você derruba a gente, agora vai tomá.

Quando a gente chegou em casa de minha avó, ela perguntou:

- E vocês tavam onde?

- Perto do pé de umbu .

- Fazendo o quê?

- Catando umbu

- E cadê o umbu, meninos?

- A gente não achou nada não...

- E por que você está todo murche assim?

- Nada, vovó, nada, que a gente está com fome.

- Fome de que, meninos, se vocês comeram neste instante?
- É ele que está com dor de cabeça.
- Dor de que, menino?
- Tudo era mentira, mentira mesmo!
- Um passarinho chegou e bateu na cabeça dele... (risos)
- Tudo mentira, mentira pura que não foi nada disso. Foi arriscada a morrer.

No caso da história do ebó, além dessa vinculação ao tempo mítico da infância, dos elementos comuns da cumplicidade e da transgressão, aparece o elemento da cultura afro como uma herança presente e cotidiana, as deidades e os ritos do candomblé como elemento a mais no diálogo dos fluxos culturais vividos e conhecidos por este grupo.

Bom, meu nome é Jaziguara, tenho 43 anos, sou casada e tenho dois filhos. A história que eu vou contar hoje, aconteceu na minha infância, eu de oito a dez anos, mais ou menos.

Quando eu tinha essa idade, minha mãe precisou trabalhar fora...E não tinha quem tomasse conta da gente, Aí, ela só pedia pra que a gente ficasse em casa e não saísse.

Só que eu tinha mais três amigas: Estela, que tinha 15 já na época, e Dora e Silvinha, que eram irmãs, que eram mais ou menos a mesma idade que eu.

Mas assim que ela saía, durante as férias da escola, a gente dava uma fugidinha, enquanto as mães estavam no trabalho, que a mãe delas também trabalhava e saía mais ou menos o mesmo horário que minha mãe e ficavam na mesma situação que eu.

A gente fugia e ia pra praia, logo cedinho...escondido. Só que um dia quando a gente estava indo à praia, quando a gente chegou no começo da Ondina, numa casa, muito bonita e muito antiga, que hoje é uma escola de Inglês. Nessa escola tinha umas gramas verdinhas e quando a gente passou tinha um ebó. O que quer dizê ebó? Oferenda para um orixá, né? Orixá do candomblé. Que no caso a gente achou que aquela oferenda seria para Cosme e Damião ou Crispin e Crispiniana, né? Alguma coisa assim.

Só que o ebó foi feito de maneira diferente para gente que era criança... nesse ebó tinha um maçã, chocolate prestígio, chokito e alpino e muita moeda. Só tinha coisas mesmo que criança gostava. E...nós paramos, na frente dele, e...a gente encostou e todo mundo queria pegá, mas ao mesmo tempo a gente tinha muito medo de que o santo ia castigá a gente, porque a gente estava comendo a oferenda que foi feita para eles. Aí ficamos: Um pega, pega, não pega, uma vai pega isso, a outra, aquilo, quem vai pegá, si pegá vai acontecê isso, vai acontecê aquilo... todo mundo vai pegá e vai comê de uma vez só, que se dé dor de barriga vai dá em todos de vez.

Resolveu que uma, Dora, que era mais... mais....mais agitada mesmo, ela foi e pegou um chokito, e aí quando ela pegou todo mundo voou no ebó, foi todo mundo em cima e ficou dividindo e foi aquela guerra porque todo queria os melhores chocolates e as moedas também. Foi uma...uma farra, a gente fez uma farra com os chocolates.

Então, nesse dia, a gente comeu chocolate todo do ebó, comemos a maçã, e as moedas, nós compramos de merenda, na praia, chegou na praia a gente ainda comprou, todo o dinheiro, todo o dinheiro a gente gastou num lanche da gente na praia desse dia.

E essa foi a história, uma das histórias mais engraçadas que aconteceu na minha infância, foram umas férias inesquecível.

Hoje, com certeza, eu não faria isso porque sei que é sério. É oferenda aos Deuses do candomblé, né? Aos Orixás, é uma coisa séria...e realmente não faria. Mas, na minha época de criança, eu fiz com certeza.... e sei que fui perdoada pelos Orixás.

Os rastros da memória cultural, presentes nas narrações contribuem para que elementos das margens entrem no espaço do diálogo intersubjetivo. Em alguns casos, outras

mulheres, de outras tendências religiosas chegaram a dar mostras de rejeição ao ouvir referências nas histórias da cultura de influência africana. As histórias então serviram para introduzir o tema e abrir um espaço de conversação em torno dessa herança.

Um dos índices que considero importante revisar é o aparecimento do riso, de narrações e de comentários onde era visível o gosto pelo que poderíamos chamar de grotesco. Histórias relacionadas a situações ridículas, a matérias escatológicas ou vinculadas aos órgãos sexuais eram elementos libertadores que convocavam o riso explosivo do grupo que assistia. Um riso aberto, incontrolável, parecido com riso de crianças – o que prima pela descontração – instaurando um espaço de cumplicidade entre as mulheres e permitindo piadas e comentários que em outros lugares poderiam considerar-se atrevidos. Em alguns momentos, essas histórias ficavam muito perto de passar à crueldade, mostrando uma duplicidade de faces, é ligeiro e gracioso, mas também pode ser pesado, como na história da irmã que mandava beber xixi. Dentre essas, tinha, por exemplo, a história da concertada<sup>19</sup> que mandaram a Norma fazer quando estava com 10 anos.

Como lá no interior tem esse negócio de fazê concertada quando o nenê nasce, esse negócio de botá alho, água branca, ruda e aquele negócio todo, eu, nessa época, já sabia fazê tudo, tudo dentro de casa. Aí ela disse:

– Embora fazê a concertada

O pessoal no interior me chama de Zinha. Meu nome é Norma, mas eles me chamavam de Zinha.

– Zinha, embora fazê a concertada!

Eu cheguei e fui fazê a concertada... e era eu fazendo e experimentando!! (risos) pá vê se estava boa... fazendo e experimentando.... Olha a inocência da criança. Fiquei logo bêbada, daqui a pouco minha cabeça começou a rodá. Eu fui lá pra fora, peguei um jegue, que se chamava Lerdo, (e) montei. O jegue saiu disparado comigo, e estava sem sela, sem cangalho, sem nada e eu assegurando o pescoço do jegue. Daqui a pouco o jegue deu um impulso assim e me jogou pá trás. Eu aí caí e me embarcei toda, fui rolar na barriga do jegue, ainda por cima meu rosto bateu nu negócio dele (risos). Aí passou uma vizinha e foi em casa dizendo:

– Vai pra lá a vê o que Zinha fez... ela estava tomando a bebida a vê se estava boa, e veja agora o que tá fazendo. (risos)

Muitos meses depois de Norma ter contado essa história, ainda era lembrada e solicitada quando se falava de histórias engraçadas, e o mais gracioso era ela bêbada ter encostado o rosto no órgão genital do jegue. Deixa-se perceber gostos associados a uma estética do grotesco.

---

<sup>19</sup> Beberagem que se ministra à parturiente após o parto e o primeiro purgante. Consta de mel de abelha dissolvido em cachaça, a que se adiciona uma infusão feita com hortelã, arruda, losna, erva-doce, um dente de alho, meia cebolinha branca, quitoco e salsa. É usada no Nordeste e na Bahia, tendo também, neste Estado, o nome de meladilha. (em <http://pt.wiktionary.org/wiki/concertada>)



Seguindo o fio das histórias e suas temáticas, nesses momentos de prazer estético compartilhado, nos deparamos com a referência da roça. Descobrimos nas sessões que a maioria delas tinha referências muito próximas da vida do interior. A maioria tinha nascido lá e vindo mais tarde para a cidade, somando à história a experiência da migração e a chegada à cidade e, quando não estavam mais na roça, lá ficava a casa dos avôs e era o lugar de férias e visitas frequentes. Aparecem, então, especialmente nas falas referentes à infância, imagens em torno dos rios, nomes de árvores e de frutas, a vida do camponês, a natureza, elementos que se fazem presentes trazendo um vocabulário, um imaginário e um tempo de textura particular.

Glória:

Me lembro que eu pintava, que eu mexia com as pessoas. Ia pra roça a catá goiaba, na roça dos outros, arrancá goiaba na roça dos outros, a tomá carreira de boi, tomá carreira do dono da roça (risos) só isso.

Eu me lembro que o povo contava que existia *Caipora*, que existia *Vovó da Lua*, essas coisas, lobisomem. *Vovó da lua* era uma lenda que existia, lá.

Bernardete:

Tinha um rio, que passava assim, não era na rua. Era um lugar, já um caminho que a gente pegava, o caminho de ir pra o Cabo Sur, que um interior de lá perto de onde eu morava, aí pra gente í pra esse interior tinha que passá por esse rio, tinha uma ponte, aí passava e seguia a viagem, se ia a pé, era... acho que uma meia hora do meu interior pra esse interior. E aonde era esse rio, era muito visitado. As pessoas iam, lavavam roupa. Depois o rio foi mudando, porque era um rio... um rio beeem largo! Quando chovia, enchia! E ... era muita água, que jorrava, tinha vezes que chegava assim perto da rua, aí a água ia até... o começo da rua. Aí depois com as mudanças, também depois que eu vim pra aqui... foi antes de que eu vim pra aqui, aí esse rio teve uma mudança, eles começaram a encanalizá a água lá, pa o pessoal.

Como è? Botando água pras casas, aí esse rio foi sumindo, sumindo sumindo, quer dizê que hoje não tá mais aquele rio bonito, grande que era.

As marcas específicas do tempo aparecem com clareza nas mudanças do contexto urbano. Isso é muito interessante porque, nesse caso, fica mais claro como os conteúdos e as marcas de uma história pessoal estão totalmente atravessados, em diálogo com o coletivo e como se tecem, nesse contexto, as mudanças simultâneas da pessoa da cidade. Os rastros de uma cidade desaparecida, de uma Salvador de um outro tempo aparecem nos contos, marcas que a cidade tinha e já não existem mais. As referências novas dos velhos lugares, e como os mais novos ignoram essa cidade, e os mais velhos se orientam na nova cidade com as velhas marcas. Ouvimos assim falar a Eleonora:

Eu morava, antigamente, ali onde é o Salvador Praia hotel, mas nesse tempo já estava morando lá no Morro do Gato e tinha uma sobrinha e uma menina que ficava sempre brincando com ela, era do mesmo tamanho, da mesma idade.

A gente ia pá praia pá pegá areia, ia com uma vasilha assim de esmalte. Eu, sempre que a gente ia pá praia, pegava areia pá botá na casa... assim no terreiro. Aí eu ia com essas duas meninas na praia onde eu morei, lá no Salvador Praia, por aqueles lados, aquela praia ali aonde chamavam Mata Frágil.

Eleonora está com 72 anos, é uma mulher negra. Das mais velhas, é a única que nasceu e viveu sempre na cidade de Salvador e tem com a cidade uma relação particular, conhece e pratica os costumes soteropolitanos do sincretismo das tradições de procedência banto com os da igreja católica, é testemunha das mudanças da cidade nos últimos 70 anos. O modo como esses elementos todos atravessam a sua fala e a sua *performance* fazem dos seus depoimentos registros vivos de um conjunto de elementos históricos, geográficos, culturais que, além e aquém de sua pessoa, se recriam nas suas falas.

Nas histórias de namoros da juventude, nas histórias dos matrimônios, dos esposos e até as referentes ao fim dos matrimônios, à viuvez, os elementos e as reflexões sobre assuntos de gênero aparecem e vemos as proibições impostas à mulher, a dependência e, sobretudo, os processos de liberação pessoal que elas têm experimentado. A forte orientação de gênero que esta pesquisa tem se baseia, então, não em uma perspectiva feminista, nem relativa às teorias pós coloniais e sim com base na fala das experiências delas, que não é opositora e nem militante, transita por histórias demoradas de resistência, paciência, resignação e liberação em condições de vida da população menos privilegiada. Vemos aqui o descobrimento de espaços, necessidades e prazeres próprios, como mulheres em um contexto sócio-cultural específico e que estão em direção à autonomia, ainda que relativa, a partir de critérios e valores próprios.

Edtih:

Eu namorava com um cara que era cunhado do meu tio, só que meu tio não queria. Ele morava em frente, eu morava numa rua, e ele, como ali, namoramos seis anos, seis anos não é dois dias, é tempo mesmo. Eu saía pa namorá, no dia que ele descobria eu apanhava. Quando ele pensava que eu tinha esquecido, eu tava continuando novamente. Aí, quando era um belo dia, ele jurô, disse que ia acabá com ele si eu continuasse, aí eu disse a ele que eu só deixava se ele me deixasse em paz, se não me deixasse eu continuava. Aí, que aconteceu? Ele (o namorado) arranhou uma dona, começou a namorá com ela, engravidou. Eu com aquilo tomé uma mágoa. Eu disse;

- Que! Ele engravidou uma, ia engravidá outra... quero não!

Acabei num piscado de olho, pronto.

Avani:

Eu acho que a mulher hoje em dia tem uma vida melhor do que a de antes, porque a mulher hoje em dia não tem medo de enfrentá a vida. De primeiro, quando aconteceu isso comigo, de eu ficá separada, eu pensava que eu ia morrê, mas hoje em dia a mulher não

depende de ninguém, depende de ela tê coragem, mete a cara no trabalho e muitas vezes ela faz coisas que nem todos os homens fazem.

Leonora:

O momento de maior mudança da minha vida foi depois que eu perdi o marido [...], fiquei mais desenvolvida, [...] eu era muito prisioneira, muito privativa. E ultimamente eu não sou mais isso. Não era triste, toda vida eu fui alegre, mas só que... não é como antes,. Eu não podia falá com todo mundo, nem brincá, principalmente com homem eu não podia brincá. (risos) né? Ultimamente eu **pilhoreio** com qualquer pessoa, com homem, com rapaz, com menino, com jovem...com tudo e não tenho empecilho nenhum. Então foi esse momento da minha vida que eu fiquei mais alegre, mais expansiva depois também que eu conheci o Grupo de Mulheres, que eu comecei a freqüentá o Grupo e tinha mais espaço pra saí, entendeu? Tudo isso.

Glória:

Tive meus três filhos, graças a Deus. Não arranjei mais ninguém!! Tou aí até hoje (risos) Continuo minha vida maravilhosa!!! (risos) que a vida é bela sozinha...é ótima!!!! (risos) Tu não imagina quanto. Me perguntam se eu não sentí saudade e digo:

-Eu? Saudade de ficá sozinha? ...Não, prefiro ficá sozinha.

É maravilhoso, a gente vai onde quer, curte bem, passeia, não tem satisfação a dá a ninguém. Eu conheço muita cidade: Beto Carrero, conheço o Porto de Iguazu, conheço Campos de Jordão, conheço Paraguai, conheço este mundo de meu Deus: Guarapari, Cruzai, Natal, conheço Caldas Novas, conheço Porto Seguro. Conheço muitas terras por aí que não sei nem citá o nome mais.

Vemos que não há pretensão de heroísmo, mas que, no entanto, são sim, canto e liberação inclusive quando Luciana fala da necessidade de ter um companheiro, um homem do lado, é já numa nova perspectiva, que não é nem de submissão e nem de oposição, que pretende ir além e propor novos tecidos nos relacionamentos que não estejam baseados na espera ou na dependência da mulher, mas na colaboração e no diálogo conjunto.

O silêncio, quer dizer, a dificuldade ou até mesmo a negativa de falar em determinados momentos também apareceu no decorrer dos encontros. Edith, por exemplo, que era uma das mais esquivas para falar, contou que quando chegou no Grupo de Mulheres se sentava na cadeira e não conseguia nem falar, nem se mexer. Perguntei-me se elas queriam permanecer em silêncio, se a entrada em cena seria uma pressão contra o seu desejo. Poderia se pensar que é por falta de costume, repressão interiorizada da sociedade patriarcal. Também poderia se pensar em uma estratégia, uma estratégia de resistência, de sobrevivência – um querer deixar certas coisas permanecerem no oculto. De toda maneira, era curioso, por exemplo, observar também que as mais caladas eram as que menos faltavam nas sessões, as que olhavam com olhos atentos as outras falarem e mais valorizavam a atividade, mesmo quando elas expressavam sentir muito desconforto na hora de falar em público.

Esse silêncio instaurado junto ao desejo de falar, como nós poderíamos entendê-lo? A necessidade de dividir as experiências e de ouvir as outras, apesar do risco assumido, sabendo que esse era um espaço para tentar ir além da cotidianidade, aparece como uma espécie de força de atração do espaço cênico, mais uma propriedade nas qualidades paradoxais.

Na minha experiência no Alto das Pombas, o que pude observar é que o silêncio mais denso se configurava atrás de histórias que tinham gerado mágoas nas narradoras. Mas, ainda que fossem coisas difíceis de narrar, não deixavam de ser faladas, é o incomunicável que está na ponta língua. Mas, às vezes, o incomunicável é muito simples, como na história do Pinico (APÊNDICE A), ou na história do vestido branco de Anete:

Eu me lembro que eu ia fazê a Primeira Comunhão, minha mãe tinha mandado fazê um vestido branco pra mim... uma roupa pra fazê Primeira Comunhão. Mas terminou não tendo, não acontecendo, eu não fiz a Primeira Comunhão. E minha mãe desfez o vestido, mandou reformar ou ela reformou-o para eu podê usá porque não ia perdê o vestido. Foi justamente nessa época assim que a gente estava passando uma fase muito difícil.

Naquela época, mulher não trabalhava fora, os homens não queriam que a mulher trabalhasse, tinha que ficá dentro de casa cuidando de filhos ou fazendo assim alguma coisa, quem era costureira, costurava, nessa época tinha muitas lavadeiras, era a forma que as mulheres que tinham família e filhos ajudavam seus maridos, era fazendo esse tipo de serviços, lavando, costurando, esse tipo de serviços de casa.

Foi nessa fase que eu fiquei com esse único vestido. Eu só tinha esse vestido e em todo lugar que eu tinha que saí eu só ia com esse vestido... só ia com esse vestido!. Que eu me lembro que eu estava ficando mocinha, assim com uns 11...12 anos, me lembro mais ou menos essa idade porque já estava nascendo o peito assim... um peitinho. E todo lugar que eu ia eu tinha que ir com esse vestido. Pra o médico, com o vestido branco, pra fazê visita, o vestido branco, era pra todo lugar.

Chegou uma época que eu não queria i mais pá canto nenhum. Qualquer lugar que me chamavam, eu dizia não... não queria i, não queria i. Eu não contei nunca pra ninguém, mas na verdade era vergonha de aparecê sempre com aquele mesmo vestido.

Um certo dia, meu pai resolveu passá o dia na casa de uma irmã dele e levou todo mundo e... lá vai eu com esse vestido! Terminei passando o dia todo com esse vestido e quando já era a hora de i, já era noite, minha tia falou de pegar um táxi pra vi para casa. Aí eu vesti uma roupa mais simples já que vínhamos de táxi, e ia saltá na porta mesmo. Nessa vez, esse vestido com outras roupas que estavam... todo mundo esquecemos dentro de um táxi, (risos) esqueceu (risos). E... foi assim... fez falta, né? Mas eu dei graças a Deus! Porque foi obrigado a fazê outra roupa pra mim. Porque eu já tava me sentindo constrangida demais, de todo lugar que eu ia tá me apresentando com aquele vestido,

Então foi assim marcante... que eu lembro, lembro com tristeza porque, pôxa!! Foi chato demais, muito constrangedor. Mas graças a Deus foi uma fase, já passou...mas ficou, né?... passou, mas ficou.

A desconfiança pelo outro, a vertigem do olhar do outro na entrada nessa cena da qual vimos falando não deixa de aparecer, mas, sem dúvida, o desejo de narrar é mais forte e na maioria dos casos vence. A possibilidade de que o dito vai ultrapassar a esfera do pessoal e atingir o coletivo estimula o prazer do risco de abrir-se para a alteridade ao tomar a palavra,

inclusive quando aquilo é bizarro, terrível ou brutal. Por isso nenhuma especulação explicaria os silêncios. Só cada mulher reconhece o seu limite e a hora de contar ou não uma história pessoal. Diante disso, só o respeito.

Resta comentar só o que acontece quando, no decurso da pesquisa, o registro se mescla com realidades que a excedem. Luciana tinha nos falado desde o começo do seu recente namoro com um rapaz motoboy Chamado Jakie. Ouvimos a história de como se conheceram em dezembro de 2007 e como ia o namoro no decorrer de 2008; vários depoimentos foram gravados que faziam referência a esse relacionamento, brigas, inclusive, e o que significava esse relacionamento para Luciana, com 43 anos, avó e separada há mais de 14 anos. A novidade de um relacionamento tal parecia tão estimulante para ela e para o grupo que combinamos em fazer dessa história de amor o que ela narraria para a câmera.

No dia 18 de novembro de 2008, recebi uma ligação de Luciana. Queria contar para mim que o seu namorado tinha morrido num acidente com a moto. A impressão que ela tinha era a de que os depoimentos gravados tinham um caráter premonitório e que seriam uma homenagem a ele, e quis ainda gravar um depoimento final, dedicado a ele, como fechamento desse ciclo.

De alguma forma, cada uma das histórias que foi narrada nesse espaço nos mostra o quanto o trânsito pela cena, através da narração de histórias pessoais, é uma corda bamba no pessoal e além do pessoal, um território de risco em que os limites entre o coletivo e o pessoal, o real imaginário e o real material, as dimensões do tempo são postas em xeque pela situação paradoxal dos outros que observam. Por isso mesmo é também a oportunidade de fazer emergir novos conteúdos e assuntos, novas formas para o território do coletivo contribuindo para a criação de mundo, desse real social.

#### 4 HISTÓRIAS PARA A “ENCENAÇÃO”: A CÂMARA COMO PLATÉIA AMPLA

*El poder de las imágenes está sobre todo en su capacidad de fascinación, de mitopoiesis, de producción narrativa que pone en perspectiva los acontecimientos de la vida cotidiana.*  
(BERARDI, 2004)<sup>20</sup>

Uma coisa fica, porém, desde já, fora de dúvida: só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual na medida em que o descrevermos como um mundo possível de modificação. (BRECHT: 2005, p. 20)

##### 4.1 AS CENAS NA CONTEMPORANEIDADE: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E FIDELIDADE ETNOCENOLÓGICA

Falar num sentido amplo do que estamos chamando *cena*, faz-se necessário toda vez que os motores ou catalisadores de nosso tempo dependem cada vez menos da presença humana, inclusive para esse olhar e ser olhado e, ainda, para esse olhar-cena. Parece que cumprir com a caracterização de Boal, acima descrita, não é só característica do espaço estético no sentido de espaço físico. Desde o advento do cinema, um mundo de presença virtual começou a ser desenvolvido, explodiu com a televisão, que se fez império, e agora esse império parece entrar numa paradoxal dissolução-multiplicação ante os efeitos da internet e da progressiva redução no custo dos meios de produção de vídeo, que fazem com que a atividade audiovisual passe por um processo de democratização que vai se transformar em um importante fator de relações humanas em geral e na produção artística em particular.

Desde que ficou evidente o hiper-desenvolvimento da internet e as suas possibilidades, os olhos da sociedade voltaram-se para esses espaços, e o privilégio da visibilidade entrou nessa nova dimensão. Por isso, quando falamos aqui de cena em sentido

---

<sup>20</sup> O poder das imagens está na sua capacidade de fascinação, principalmente, de mitopoiesis, de produção narrativa que coloca em perspectiva os acontecimentos da vida quotidiana. (BERARDI, 2004)

amplo, refiro-me a todo espaço que oferece a possibilidade de ser visto de maneira privilegiada, ser visto mais e melhor por mais alteridades gerando os processos que vimos nas características do espaço estático. Falamos nesse poder que hoje em dia não é só e nem preferencialmente do teatro. Como vão dar-se os fenômenos de *dicotomia*, *telemicroscopicidade* e *plasticidade* nesse novo contexto irão fazer parte da dimensão prática desta pesquisa. Não quero com isso dizer que a cena presente, no contato direto e até físico, tenha perdido sua pertinência, mas, pelo menos, deve ser dito que com as possibilidades do audiovisual nasceu um novo tipo de visibilidade e presença. Autores como Franco Berardi afirmam que até uma outra sensibilidade e estrutura de pensamento está aparecendo e modifica substancialmente a experiência humana no mundo. Isso não pode ser omitido.

O fato é que esta inquietação quanto aos meios audiovisuais, nesse papel como espaço de elaboração de realidade social, é já um espaço de pesquisa e experimentação e reflexão por parte de grupos jovens não formados na academia e muitas vezes sem qualquer formação técnica, mas que cresceram neste contexto cognitivo e se somam ao trabalho de produção audiovisual militante tomando forma de rede, com indicações de que não é uma idéia isolada. E também o assunto vem sendo comentado por filósofos e pensadores da realidade social:

*El espacio social se construye cada vez más por medio de la proyección mediática de escenarios. La producción de imaginario es, además, un sector decisivo del proceso general de trabajo. Los productores de imágenes son una parte de los trabajadores cognitivos.* (BERARDI, 2004)<sup>21</sup>

É fato que no seio dos agenciamentos coletivos contemporâneos, para o bem e para o mal, está operando de maneira predominante a linguagem audiovisual e os meios digitais. Esse fato nos coloca ante a pergunta se o palco no teatro é o espaço cênico privilegiado no contexto social que havia sido no passado, se seus poderes, como espaço de agenciamento subjetivo e produção do real, não foram multiplicados e transformados em outros territórios. Pensar o vídeo e a internet como o explodir e se multiplicar da realidade, do potente aqui e agora poderia vir a alimentar os dois aspectos desta pesquisa, tanto o valor ou potencialidade estética da realidade cotidiana mesma, no seu sentido imediato e singular, como a textura

---

<sup>21</sup> “O espaço social se constrói cada vez mais por meio da projeção mediática de cenários. A produção de imaginário é, além de tudo, um setor decisivo do processo geral de trabalho. Os produtores de imagens são uma parte dos trabalhadores cognitivos.” (BERARDI, 2004)

dessa mesma realidade re-elaborada para o audiovisual, por exemplo, e sua difusão em contextos em que a manifestação presente e efêmera não chegaria.

Nos movimentos das lutas minoritárias, uma verdadeira onda de movimentos latino-americanos apropria-se desse poder para levantar questões sociais de diversas ordens que tomam corpo em iniciativas como *AgoraTV* na Argentina, *Calle y media*, *Arpia*, na Venezuela *Amcla*, *Indymedia* e *Salon Chingon*, com trabalho em vários países interligados, *SinAntena* na Espanha, *TVLata* na Bahia, Brasil, entre muitos outros coletivos que encarnam uma pesquisa em torno do problema da visibilidade dos menos favorecidos socialmente, e como o audiovisual e o mundo digital são possibilidades tanto de aparecer e entrar no jogo de interações que produzem sentido e realidade social, quanto um meio para pesquisas estéticas que tentam responder às suas necessidades singulares e que alimentam as experiências estéticas e de alteridade em um território mais amplo. Essas práticas estéticas próprias mostrariam que trazer para esses territórios, novas ou velhas narrativas oriundas “das margens” pode fazer emergir novas experiências de *metaxis*, jogos de reflexos, de passagens do território conhecido ao território em criação, ao território do outro atravessando a sensibilidade e subjetividade coletiva. A necessidade de construir esses novos territórios de elaboração se fazem evidentes na carta de apresentação do coletivo *SinAntena* da Espanha.

Un Manifiesto que muy al contrario de hacer su debut con traje de gala y maquillaje, sale a escena al desnudo. Por eso, eliminamos la primera, segunda, tercera, y cuarta pared para hablar de qué es SinAntena en términos globales, de lo que se dice tras las cámaras, de lo que deseamos, de para qué, de las incertidumbres, y de los procesos ricos y hermosos que se dan en los pasillos, los pinganillos, en la puesta en común, las barbacoas, y las butacas. (SINANTENA, 2006)<sup>22</sup>

O fenômeno audiovisual contemporâneo relativiza, mas não apaga o aqui e agora cênico. Os modos de elaborar, por exemplo, no caso do Alto das Pombas, ao contrário de afastar o aqui e agora da pessoa, aproximaram-me de uma espontaneidade para elas impossível numa cena teatral. A imagem digital do vídeo e as suas possibilidades de transpor com uma câmera aquilo que é um simples encontro no seio de um grupo primário para uma tela apresentam, como princípio, o efeito reflexo de um modo extremo, a dicotomia que salienta as dobras, uma outra dimensão do efeito reflexo aparece para problematizar o

---

<sup>22</sup> Um Manifesto que, muito pelo contrário de fazer sua estréia com paletó de gala e maquiagem, sai à cena nu. Por isso eliminamos o primeira, segunda, terceira e quarta parede para falar do que SinAntena é em termos globais, do que se fala por trás das câmeras, do que desejamos, de para que, das incertezas, e dos processos ricos e lindos que se dão nos corredores, os frios, a aposta comum, os churrascos, as poltronas.(SINANTENA: 2006, tradução minha)



fenômeno. A própria imagem na tela agindo fora do intérprete, a pessoa e seu reflexo no espaço virtual como uma bola de sabão que se desprende da pessoa e vai para o mundo das imagens em circulação coletiva. Assim, os outros efeitos do espaço cênico nomeados continuam presentes e até multiplicados: A plasticidade como possibilidade de modelar, de modificar o tempo e a matéria são potencializados, e o efeito de foco tele-microscópico opera literalmente. Isso significa uma emergência da teatralidade cotidiana no espaço do espetacular virtual. Uma imagem muito íntima, uma mulher da comunidade em uma situação de confiança fala e revela aspectos latentes, ou silenciados ou esquecidos dela mesma ou dessa própria comunidade e os devolve para o espaço do coletivo, por meio de uma história que, dentre outras, ela escolheu para ser contada e persistiu para ser filmada e chegar à tela.

Depois de um período experimental de tentativas cênicas e provas de filmagem, identificando os efeitos desse olhar intensivo pude observar que, paradoxalmente, o grupo de mulheres achou a câmara menos inquietante do que o público, a violência de ver a imagem delas fora de si mesmas as surpreendia, mas não parecia inquietá-las. A teatralidade da sua movimentação natural ficou muito menos comprometida na passagem para o filme do que nas tentativas de representação cênica com um público mais amplo. Pelo fato de sentirem-se falando sempre no seio do grupo primário, ou, em outros casos, sozinhas comigo, elas, às vezes, se permitiram mais do que de fato desejariam mostrar na tela, o que significou certa surpresa, estranhamento ante a imagem própria e as próprias palavras. Se o objeto de estudo são as formas, a dimensão estética da cotidianidade e o trânsito dessas potencialidades estéticas a situações de maior qualidade espetacular, desde o seio do grupo primário, aquilo que pode ser entendido como mediação tecnológica vem facilitar essas observações e acrescentar o prazer estético que elas poderiam produzir para si mesmas e para o espectador do vídeo. A câmara de vídeo aparece para elas como um aparelho que não se apresenta como alteridade ameaçante em que a presença oculta do olhar de muitos outros não gera incômodo. Vejo, então, o vídeo documentário como um modo de deixar fluir a *performance* espontânea e não profissional das mulheres numa situação nova, mas na qual a tensão cênica não as paralisa. O contemplar da teatralidade que, ainda que se saiba olhada, age no seio de uma certa intimidade.

Os graus daquilo que se tem como “naturalidade” ou ainda “transparência” de sua própria *performance cotidiana* vai se desdobrar e, ante a câmara, volta a ser para elas singular, corpórea e visível no distanciamento da tela. No entanto, para os outros espectadores, a interpretação teria lugar a partir de seus diferentes contextos sócio-culturais e do diálogo, a atividade maquínica que as imagens podem convocar. Nesse caso, os conteúdos

que estamos considerando como liminares, como a origem comunitária de baixo custo, a perspectiva de gênero, com foco na teatralidade cotidiana, aparecem como diferencial tornando visíveis umas qualidades e um percurso tanto das próprias *performances* quanto das escolhas na linguagem audiovisual. Entendo a natureza de dessa experiência e respeitando-a como uma narrativa alternativa, de uma origem distinta, digamos, dos circuitos das dominantes estéticas.

A reproduzibilidade do material filmado, ou seja, a sua capacidade de ser reproduzido e visionado inúmeras vezes e em distintos espaços vem também somar-se ao aspecto político de visibilidade e da passagem dessas matérias para uma cena mais ampla. A perspectiva, como se vê, não é purista, nem no que se refere às tecnologias, nem a uma concepção política, nem estética. Esta pesquisa se quer uma abordagem da sensibilidade e da subjetividade, suas emergências e implicações no mundo contemporâneo. No que se refere à consideração da subjetividade e ao meio audiovisual, recorreremos novamente ao pensamento do filósofo italiano Franco Berardi (2004):

*El poder de las imágenes está sobre todo en su capacidad de fascinación, de mitopoiesis, de producción narrativa que pone en perspectiva los acontecimientos de la vida cotidiana. [...] Aprendimos de McLuhan que la tecnología comunicativa de tipo configuracional no produce logos sino mito. En la infósfera alfabética preelectrónica, la propaganda producía efectos lógicos de consenso / disenso, y efectos sociales de cohesión y conformismo. En la infósfera electrónica lo que se transmite no es sentido ideológico, sino fascinación mítico– imaginaria.*<sup>23</sup>

Esse autor traz a noção de recombinação para falar da flexibilidade e mutabilidade na construção do sentido e de práticas cognitivas próprias das quais o uso da imagem faria parte, para propiciar construções subjetivas de conhecimento, míticas e imaginárias próprias, mas profundamente interconectadas ao universo do *socius*: “*La respuesta consiste en dar forma a las prácticas cognitivas específicas de acuerdo con modelos epistémicos autónomos, con modelos ético-epistémicos que se entremezclen con cada nivel específico de conocimiento*”<sup>24</sup>. E, segundo ele mesmo, tanto as transformações do rol da mulher em sociedade e sua

<sup>23</sup> O poder das imagens está, sobretudo, na sua capacidade de fascínio, de mitopoiesis, de produção da narrativa que coloca em perspectiva os acontecimentos da vida quotidiana. [...] Aprendemos de McLuhan que a tecnologia comunicativa de tipo configuracional não produz *logos* senão mito. Na *infósfera* alfabética pré-eletrônica, a propaganda produzia efeitos lógicos de consenso / dissenso e efeitos sociais de coesão e conformismo. Na *infósfera* eletrônica, o que se transmite não é sentido ideológico, senão fascínio mítico-imaginário. (BERARDI, 2004. Tradução minha)

<sup>24</sup> A resposta consiste em dar forma às práticas cognitivas em concordância com modelos epistemológicos autónomos, com modelos ético-políticos misturados com cada nível específico de conhecimento. (BERARDI, 2007, p. 17. Tradução minha)

participação nas atividades cognitivas quanto as tecnologias vídeo-eletrônicas e conectivas são fatores fundamentais para novas consistências antropológicas profundas, visíveis na capacidade de novas formas de abertura ao social. Nessa abordagem, percebo uma relação muito próxima com a experiência com o Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, na particular articulação dos assuntos de gênero em uma abordagem micro-política e nas cenas possíveis destas tecnologias vídeo-eletrônicas.

Existe, no sentido simples do termo, uma concorrência entre os elementos arcaicos e o desenvolvimento tecnológico. No sentido mais etimológico do termo: *cum-currere*, eles “correm juntos”. Eis a particularidade da pós-modernidade, aliar contrários, fazê-los entrar em sinergia, o que não deixa de dar à época sua originalidade. (MAFFESOLI, 1995, p. 147)

Na nossa experiência, a câmara foi uma presença que, no seio do agenciamento coletivo de nossos encontros, materializou um objetivo criativo comum e ao mesmo tempo se constituiu em um elemento que denunciava a natureza cênica da ação. Por ser relativamente confortável, funcionou como um doce estímulo a esse coletivo, ao mesmo tempo atraente e constrangedor. O arrumar-se para a câmara tinha essa naturalidade de arrumar-se para sair ou ainda para a visita. Jamais tal ação foi executada com a intenção ou postura de profissional da cena ou de elementos distantes do arrumar-se para o dia a dia.

A câmara, certamente, para determinados tipos de pesquisa, de estudo ou de experiência, pode ser realmente uma interferência. No nosso caso, pelo contrário, a relação do micro e cotidiano com o virtual, por meio da tecnologia audiovisual, era um fator potencial para aquilo que estava sendo observado, facilitando a visibilidade dos escorregadios assuntos em pauta. Nesse sentido, falamos a partir de uma perspectiva teórica na qual o real purista não existe, existem manifestações sempre circunstanciais, em um aqui e agora, que se materializam tanto no corpo de quem se manifesta quanto na imagem digital que a câmara guarda. Dentre os elementos que modificam essa circunstância, não só está a câmara, mas cada uma das pessoas presentes ou as ausências importantes, as condições do espaço e tantos outros elementos que interferem ou se aliam em conjunto para o que está se passando ali naquele momento e o que daquilo passa para o registro audiovisual. Este, nas características que aporta, como imagem fixada e repetível, é um parêntese que guarda a *performance*, forma eletrônica da evocação e da re-elaboração da memória e do cotidiano. A outra face da moeda do efêmero que faz da forma rastro. Uma marca no tempo que tem um valor documental de registro assim como forma e textura material para a experiência estética.

Quero, através da câmara, aproximar-me do mítico nas expressões das participantes, quer dizer, daquilo que é uma formação subjetiva e se expressa, não de modo racional, mas de modo criativo e imaginário. Nas palavras de cada uma destas mulheres, fala uma voz pessoal, mas, ao mesmo tempo, antiga e que vai para além delas. Por aproximações sucessivas, o grupo de ouvintes, como espectador, convoca as imagens que são trazidas, re-elaboradas e entregues. E, por impressões sucessivas, o vídeo traz imagens de uma mítica poesia do quotidiano, das margens e das coisas simples.

Trata-se da reivindicação das diferenças, especialmente nos mesmos termos em que essas são estigmatizadas. Não é material de circulação comercial no fluxo da cultura de massas, mas mensagem cifrada a partir de um canto pouco visível. O intento é transpor as limitações da própria cultura da abreviação digital do tempo e do espaço, instaurando, no seu meio, elementos heterogêneos para a cultura da brevidade digital; dilatar o tempo e reinstaurar a narrativa não como negação do novo tempo, nem como nostalgia, mas como resistência ao aplanamento do mesmo, do breve e do homogêneo.

No se trata de transferir mecánicamente nociones, memorias, sino que se trata de activar autonomía dentro de un formato cognitivo transformado. Esto es verdaderamente difícil, dado que aún no hemos elaborado las técnicas capaces de restituir autonomía a organismos conscientes y sensibles que se han formado según modelos esencialmente an-afectivos. (BERARDI: 2007, p. 17)<sup>25</sup>

Nesse caso, o trabalho audiovisual-documentário e as questões que ele levanta em relação à fidelidade para com as realidades neles retratadas se apresentam como um território mais fluido, no sentido de que reconhecemos que uma tal fidelidade suposta dá conta do “real-real” não existe, e de que as infinitas possibilidades e questões do audiovisual tanto interferem como cuidam das experiências singularmente vividas na pesquisa. Alguns poderiam dizer que, a partir da chegada da câmara, essas mulheres se arrumariam para a câmara, no entanto, elas já se arrumavam para as outras, para mim, se arrumavam para elas mesmas no espelho. O que se quer ver, aqui, é o como elas se arrumam e o que é o que decidem mostrar para as outras, para mim e para a câmera.

---

<sup>25</sup> Não é o caso de transferir mecanicamente noções, memórias, mas de ativar autonomia dentro de um formato cognitivo transformado. Isto é realmente difícil porque ainda não elaboramos as técnicas capazes de restituir a organismos conscientes e sensíveis que têm se formado segundo modelos não-afetivos. (BERARDI, 2007, p.17, tradução minha)

#### 4.2 DOCUMENTÁRIO EM APROXIMAÇÕES SUCESSIVAS: MONTAGEM OU AS VÁRIAS HISTÓRIAS POSSÍVEIS

No processo de digitalização e classificação, o material audiovisual disponível se revelou como um conjunto importante de narrações, aproximadamente 70 narrativas de experiências de vida dessas mulheres - que bem poderiam ser trabalhadas. Porém, para considerar essas histórias como material estético e como finalização artística, fazia-se necessário encontrar um critério de seleção que me permitisse desenhar um produto coeso com texto próprio. Na filmagem dos depoimentos, foi considerada a dual possibilidade de se editar, ao mesmo tempo, um produto que servisse tanto como material de registro quanto de material – produto – artístico. Tudo isso, claro, a partir de uma perspectiva estética ancorada nos testemunhos das mulheres, nas histórias de suas vidas – produzidas e enunciadas sem textos, sem locações e sem figurinos preparados. Privilegiando, então, as situações mais confortáveis para elas, no marco de encontros com outras finalidades e outros prazeres em que o registro audiovisual não é mais do que uma das materializações possíveis. O primeiro critério de seleção do material foi o desejo das participantes, a possibilidade de decidir qual das histórias contadas no decurso da experiência elas queriam utilizar no material final. Só nos casos em que a própria participante não conseguia decidir-se, o grupo foi consultado e ainda teve casos em que, como participante e organizadora do material, eu tive que fazer sugestões na escolha a fim de concluir a seleção. Esse processo permitiu um *corpus* abundante o qual resultou na seleção de dez histórias a serem trabalhadas, de alguma forma re-elaboradas na linguagem audiovisual, permitindo, por um lado, mais uma ferramenta metodológica de observação e experimentação ao mesmo tempo em que ofereceu um formato para um resultado artístico e forma de difusão para ingresso nos circuitos mais amplos do público.

O objetivo era aproximar-se de cada mulher e das singularidades da sua narrativa oral, em diversos momentos, explorando as várias visões de cada uma delas. Assim, no caso em que desde os momentos iniciais se teve uma história que queria ser usada, pediu-se para a participante contar várias vezes a história em distintos momentos. Quando a participante não tinha certeza da história que queria escolher, continuava colhendo-se depoimentos e, no final, escolhia uma das histórias, às vezes sem poder ser re-contada. Só no caso de Luciana, pelas razões que vimos e que comentaremos mais na frente, armou-se uma história com trechos dos

registros ao longo do ano, sendo a única história que aconteceu paralelamente ao trabalho de campo e não como lembranças da infância e da juventude como todos os outros casos.

Desse modo, chegamos a uma lista de nove histórias: A casa dos marinheiros, de Eleonora; o Ebô, de Jazyguara; O vestido branco, de Anete; O primeiro namoro, de Glória; O dia que virou noite, de Maria; O calunga, de Norma (Transcritas na íntegra no Apêndice A e em apresentação audiovisual no Apêndice B), e o Circo, de Bernardete; A sereia, de Edite e Mais um tempo, de Luciana (Transcritas em parte no Apêndice A e íntegra em apresentação audiovisual no Apêndice B),.

Iniciou-se, então, a etapa de trabalho que passava do encontro e do espaço coletivo para a sala isolada com o material e o programa de montagem. Essa nova etapa impunha outro tipo de desafio. Percebi que os contos por si só apareciam como células isoladas. A possibilidade de reuni-las em uma perspectiva audiovisual passava pelo desejo de tornar visíveis outras identificações, ecos de umas histórias nas outras, fios e unidades que permitiram a construção do tecido audiovisual, construído exclusivamente a partir do material filmado e não já sobre a experiência. Na procura de outras soluções, fui buscar outros tipos de ecos entre as histórias e outras possibilidades de estrutura, também para me permitir privilegiar outros assuntos e valores, por exemplo, as texturas e atmosferas afetivas reconstruídas em distintos momentos: a cumplicidade, a picardia, a intimidade, as marcas do passado e melancolia, a força feminina, o mitológico, o trágico. Maquinicamente foi-se procurar e identificar texturas, particularidades, territórios frágeis, signos que passassem do anonimato, do lateral ao coração da história.

Dentre os fios que poderia seguir a narrativa conjunta, uma questão foi como pensar a estrutura geral para um material que se coloca no limite entre um registro etnográfico e a elaboração estética para um produto artístico. Sendo que o que estava sendo observado eram as mulheres no ato da narração oral, era muito importante respeitar a textura, os valores desse fato, por isso nada foi adaptado como ficção. Mesmo assim, as possibilidades ainda eram muitas. A primeira proposta foi separar o material por mulheres e fazer um material audiovisual por cada mulher incluindo a maior parte do material filmado de cada uma. Mas, para formato audiovisual, tinha-se material demais. Nove horas de filmagem com possibilidades de fazer nove curtas-metragens de 15 minutos, aproximadamente, o que excedia as necessidades e as possibilidades desta pesquisa. Poderia comportar muito interesse acadêmico, mas a exigência estética ultrapassava os objetivos. Depois, pensou-se em fazer só um material de longa duração, fazendo a opção de uma narração por mulher e criando enlaces temáticos a partir de elementos concretos como frases ou gestos repetidos, elementos da

cultura negra ou evocações da vida do interior e, com isso, desenhar uma história comunitária como uma espécie de células permeáveis individuais.

No entanto, já nas primeiras tentativas de articulação das nove histórias, vimos como era difícil a construção dessa seqüência sem cair em uma espécie de monotonia, da amostragem pela simples amostragem das histórias. A motivação, a importância de cada história parecia perder-se no conjunto caso o interesse maior fosse dado à linha temática. Isso comprometeu a ênfase que se queria dar ao protagonismo de cada uma das narradoras porque entre a pessoa e o personagem há, como já vimos, um trânsito de dupla mão que neste trabalho é salientado. Era importante ver a pessoa e ver o trânsito da personagem, da história para o conto, da textura do real para a re-elaboração que abre caminho à experiência estética e a construção de novas realidades no mundo a partir do encontro com o outrem em um tempo e espaço diferenciado. A especificidade da narrativa oral e a singularidade das narradoras pediam um tratamento no qual, mesmo na dinâmica própria do audiovisual, a voz respirasse.

As relações que fizemos com que privilegiássemos uma das opções de montagem foram se revelando a partir das observações já feitas com relação a temas recorrentes e a narrações singulares. Isso implicava, em certo sentido, na renúncia a minha própria memória da experiência para elaborar exclusivamente com o que estava, de fato, no registro filmado. O rastro do oral, as marcas da experiência já vivida e o trabalho, aquele da memória, de “suas reminiscências ao momento atual” deveriam, de alguma forma, estar presentes, permear o material filmado, através dessas reminiscências agora “materiais”, (digitalmente materiais), na fita de vídeo, que viriam a ser costuradas de novo, passando por uma segunda re-elaboração, deixando ver o mundo visitado e, ao mesmo tempo, criando um outro que viria surpreender as protagonistas.

Nesse caminho, chegamos a pensar em relações entre algumas histórias, enxergando associações e ecos entre alguns dos nove contos que evidenciaram fios de enlace, de novos sentidos, que foram aparecendo nas relações que permitiram orientar a montagem dos materiais. Depois de várias propostas e debates, e em colaboração com meu assessor de montagem, e depois de abandonar os dois ensaios comentados acima em relação a um material por mulher e também em relação a um material geral, decidimos experimentar juntando algumas das histórias em grupos menores. Seriam como células vinculadas que tivessem certa intimidade, mas que fossem, ao mesmo tempo, plurais. Construimos, então, três grupos de três contos. Chegamos, assim, à forma de três curtametragens apresentados como uma série que, sendo unidades mínimas, sugerem o *corpus* latente. Em cada um dos curtas seriam trabalhados três histórias associadas por razões diferenciadas, singularidades

que identificamos e que sustentam as ligações em cada caso, mesmo que não fosse de maneira evidente. Os três grupos finais respondem, como veremos, a tipos de proximidade distintos, ecoam de forma particular.

O primeiro grupo foi definido pela temática, que já tinha sido identificada como recorrente e importante no percurso da pesquisa. Refiro-me a uma seleção de contos de travessuras na infância. Uma reivindicação da pequena transgressão e da vitória da infância, que ficou composta pelos contos: **A casa dos marimbondos**, narrada por Eleonora nas primeiras sessões de narração e que foi a primeira de numerosas histórias com essa temática **O Ebô**, conto de Jaziguara que foi comentado no capítulo II (ver Apêndice A); e **O circo**, narração de Bernardete que mistura história da família com a da comunidade para narrar suas andanças de menina. Nesse trio aparece como imagem nos rostos de mulheres adultas e idosas a candidez da infância, paradoxo de pequenas e antigas felicidades que tomam forma no corpo e na voz amadurecida. O papel quotidiano de pessoa maior, de aquela que aconselha e reclama se desfaz na expressão de goço da criança que trasgrede. Apalpar esse paradoxo foi o núcleo desta seqüência.

No segundo grupo, foi identificado, em relação à pergunta que tínhamos formulado sobre o silêncio, as coisas que não são ditas e, nesse caso, deu-se um eco de intimidade nas histórias junto ao acontecimento de que a história seria partilhada. Nesse caso, independentemente do tema da história, a narradora disse, em algum momento, uma frase ou comentário que permite ver que a história, pelos motivos mais diversos, era uma história guardada, não dita. É um elemento quase imperceptível, mas determinante em cada uma delas, e fica mais claro quando vemos como as próprias narradoras salientam esse fato com frases como: “eu não tinha contado isto a ninguém”, ou “ninguém nunca soube”, de modo que são três histórias que, segundo elas, foram guardadas em segredo durante anos e vieram revelar-se nas nossas sessões. Ali se encontram **A sereia**, de Edite; **O Vestido Branco**, de Anete; e **O primeiro namoro**, de Glória, todas já comentadas na seção 3.3.

No terceiro grupo, a relação estabeleceu-se em relação a algum fato surpreendente, quer dizer que são histórias nas quais alguma coisa tomou de surpresa a narradora e as pessoas que ali estavam. Entram, nesse grupo, três situações também muito distintas, desde incidentes no contexto quotidiano, caso de **O rato** contado por Norma, fenômenos naturais como a história **O dia que virou noite**, sobre eclipse de sol do ano 1960 contado por Maria, até a fatalidade da morte acontecida na história de Luciana que intitulamos **Mais um tempo**. Este é, talvez, o grupo em que os vínculos ficam menos visíveis, e é mais difícil perceber o elemento comum da surpresa, pois toma formas substantivamente distintas. Especialmente no



último caso, no qual tinha se decidido antes da morte de Jacky, namorado de Luciana, que ela falaria da cotidianidade de seu namoro, como mulher com bagagem de vida, mas jovem e ativa, o assunto de seu atual relacionamento caracterizava bem a atitude dela perante a vida. Diante da morte dele, a própria Luciana pediu para filmar o fim da história por haver identificado, no material audiovisual, um modo de homenagear seu namorado, um modo de dizer adeus. Isto em relação à filmagem apresentou um desafio no sentido de que ela voluntariamente assumiu representar para a câmera sua própria e real dor em uma espécie de colisão silenciosa entre a vida e sua reelaboração.

Assim, começou-se a trabalhar com base nessas três unidades intituladas posteriormente **Artes de menina**, **Ninguém nunca soube** e **Quem iria dizer**, como uma série de curtas sob o nome geral de **Histórias DeLAs**. A proposta de fazer uma versão ampla de cada história montando cortes de cada gravação, somando comentários que aparecem em uma versão e desaparecem em outras, assim como reações e momentos expressivos diferenciados, foi mantida, ainda que apresentasse algumas exigências em relação à manutenção de um fluxo narrativo. O fluxo da narração construída com esses fragmentos e com as diferenças expressivas, anímicas contextuais de cada narração pedia a construção de uma nova lógica da continuidade na hora de recompor a história, passando de uma lógica do simultâneo, que consistia em assistir ao mesmo tempo as diferentes versões da história, a uma lógica linear, fazendo dessa multiplicidade um fio narrativo só, mas com uma heterogeneidade implícita.

Só em dois casos foram feitas escolhas de montagem diferentes: uma é o caso de Glória em que foi privilegiada a possibilidade de usar um plano/sequência só sem cortes que deixasse ver uma versão inteira, em que a linha rítmica é a do fluxo oral na fala dela. O outro caso é o da história de Luciana que estava se passando no decorrer da experiência, quer dizer, aconteceu desde 2007 e durante 2008 de modo que o que se tem são momentos sucessivos e diferentes da história que são usados no produto audiovisual, respeitando a ordem cronológica.

Na hora da montagem, estabeleceu-se uma pequena introdução para cada história. Assim, foram inseridas imagens da participante ou imagens próximas ao conteúdo do conto e uma brevíssima apresentação delas. Essa apresentação é de alguma forma uma informação contextual adiantada e que marcará a história. A imagem delas, que é finalmente e afirmativamente uma presença, seus gestos, sua voz junto aos dados mínimos da apresentação, molduram a narração propriamente dita. Só no caso de Maria, que não quis se apresentar, teve-se a dificuldade de introduzir a sua história ainda que, de qualquer jeito, a história fale bastante dela. Achamos esse breve material no qual ela fala assim:

- Eu tenho medo de água, tenho medo de praia. Eu tenho medo de morrer afogada. Eu gosto da praia, mas ela lá e eu na beiradinha. Não vou lá dentro no fundo nem danada... sonhei uma vez que morria afogada, então, não quero sabê.

É uma informação tangencial que nos interroga sobre o que pode ser central, mesmo porque todas as histórias são, de algum modo, tangenciais, indiretas. Esse sentido do que foge da centralidade e da racionalidade para se ancorar em outros domínios, são as chaves que dão acesso à compreensão do tipo de material que exploramos.

#### 4.3 ASSISTIR ÀS HisTÓrias DeLAs

No processo de reflexão, por meio da *metaxis* e do conseqüente afastamento paradoxal de si mesmo, identifico o fato de olhar como distinta, como alheia o material produzido. Um re-encontro com o material criado, dessa vez como espectadora dos curtas que compõem a serie **HisTÓrias DeLAs**, em que os rastros que desenhavam aquilo que foi vivido, ao mesmo tempo, geram uma outra coisa. Produz-se um deslocamento a partir do objeto vídeo no qual nem as convenções do produto teatral e nem as da ficção e só parcialmente as do vídeo-documentário são respeitadas. A oralidade, tal como se manifestou no seio do grupo primário, tem aqui um outro caráter que talvez seja difícil de codificar e certamente diferente daquelas imagens televisadas e da dinâmica da TV de hoje, que está inscrita em dominantes culturais já mencionadas neste estudo.

Se pensarmos em identificar quais elementos corporificam essa diferença, no território da experiência estética, ou seja, no que afeta a sensibilidade, essas qualidades terão a ver com a textura, o tempo e a simplicidade nas imagens e no som. A conservação de ruído na linha do som, a adaptação dos enquadramentos da câmara ao conforto da narradora, a fidelidade com o modo da narração da história, a não preparação das locações conferem a esses curtas qualidades particulares que tentam modificar a relação com o espectador. Essa aspereza é um desafio no sentido de que o audiovisual tenta frequentemente fazê-la desaparecer. No mundo das interconexões, como lembra Berardi, as incompatibilidades, as diferenças são, via de regra, aplanadas na mediação tecnológica: *“La conjunción entre cuerpos físicos ásperos, polvorientos, estriados e imprevisibles es rapidamente sustituida por un regimen de conexión*

*entre segmentos compatíveis, lisos, depilados, abstractos, recombinantes, modulares, predecibles*” (BERARDI, 2007, p. 79)<sup>26</sup>. Isso com o objetivo de maximizar a compatibilidade global facilitada e até fazendo desaparecer a experiência de encontro com o diferente, com o áspero. Uma prática de registro audiovisual não estilizada por essa via considera-se material informativo ou de registro. No entanto, esse material está evidentemente re-elaborado: a justaposição de tempos e espaços diversos, a construção da continuidade das histórias de narrações distintas no tempo e no espaço, a mistura de som, a inserção de transições digitais, ainda que sejam usadas de modo bastante austero, constituem manipulação do material. As qualidades audiovisuais das narrações filmadas são a materialização do trânsito pelo cotidiano dessas mulheres, com variações, elaborações, recriações, desenhando um rastro trazido de longe e a ser oferecido a espectadores desconhecidos.

Assistindo ao material em uma das etapas iniciais do processo da montagem, vimos a possibilidade de que o conjunto necessitasse de uma ponte para ser compreendido, algum tipo de justificativa visual que explicasse a necessidade dessas escolhas e justificasse as dificuldades de leitura que, sabemos, o material comporta. Expor abertamente as motivações e justificativas que, de alguma forma, contextualizaram a elaboração e o valor desse material é, talvez, descrever um pouco o caminho da pesquisa. No limite entre as características de registro, de documentário e de material criativo, o produto poderia ocupar uma zona liminar - lugar da ambigüidade e, portanto, da sedução – instaurando um espaço de interesse, justamente pela capacidade de ir da pessoa à personagem, do registro à criação. Porém achamos que tal justificativa poderia ser uma ameaça ao fluxo no discurso próprio dos curtas e tomamos a via menos evidente, apostando nas qualidades discursivas do material mesmo, pois pareceu mais acertado, deixando só uma pequena frase escrita na introdução de cada curta como suporte para ancorar as histórias, seus conteúdos e as perguntas mais amplas que temos nos colocado no decorrer desta pesquisa.

Contos, contos simples de fatos acontecidos na vida das mulheres são uma polpa de extrema simplicidade que poderia levantar dúvidas e perguntas ao nosso gosto de hoje o qual prima pela velocidade, brevidade, generalidade, superficialidade. Mas é nesse lugar do aparentemente marginal em que achamos as perguntas centrais que ele coloca. Na minha própria experiência diante do material dos curtas, percebo como a ambigüidade entre o material documental de registro e uma recriação própria das histórias das mulheres, a partir

---

<sup>26</sup> A conjunção entre corpos físicos ásperos, com poeira, canelados e imprevisíveis é rapidamente substituída por um regime de conexão entre segmentos compatíveis, lisos, depilados, abstratos, recombinantes, modulares, previsíveis”. ( BERARDI:, 2007, p. 79)

das versões, desenham uma fronteira que oferece ao mesmo tempo uma espécie de resistência e de atrativo. Os grandes assuntos são colocados em um canto discreto, e é dado o palco ao simples, ao doméstico, ao relacionado à família, às coisas que as mulheres do grupo trouxeram para partilhar, coisas que, como vemos, nos mesmos debates de gênero são vistas como marginais ou sem grande importância, quando não como assuntos descartáveis. Pensamos em consonância com as reflexões micropolíticas de Guattari e junto a teóricos dos estudos pós-coloniais como Spanos, que é só no reconhecimento da centralidade do cotidiano, do simples e da experiência subjetiva coletiva que pode pensar-se a experiência estética e seu papel na construção social:

El primer termino (mayoritario: Identidad, Universalidad, Cultura, Verdad, Imparcialidad, Razón, Justicia, etc.), que es, en realidad, secundario y derivado (una construcción), aparece privilegiado y coloniza el segundo termino (minoritario: diferencia, temporalidad, anarquía, error, parcialidad, sin razón, desviación, etc). Que, en realidad, es primario y generador (SPANOS apud MEZZADRA, et al., 2008, p. 100).<sup>27</sup>

A ambigüidade está, como vemos, no centro da atividade de criação cultural e social e é potencializada por elaborações sensíveis que representem experiência estética, elaborando e fazendo emergir novos conteúdos e gerando novas articulações a velhos conteúdos. Nessa atividade aparentemente ambígua, casual e, às vezes, caótica, são geradas novas estruturas semióticas. Nesse sentido, podemos identificar na simplicidade dessas histórias rastros vivos da diferença, e **HisTÓrias DeLas** sublinha essa diferença, salienta a marca de que não é eu nem o mesmo, não se sustenta no desejo de nos identificar, mas de nos reconhecer. O reconhecimento da realidade que não vivemos, que não nos pertence, a história que não é a nossa e que, no entanto, a partir dessa alteridade, pode tocar a minha sensibilidade, evoca e une-se aos fluxos daquilo que emerge para a criação de novos territórios sensíveis. Quer dizer que no encontro justamente áspero, necessariamente incômodo com as histórias que não me refletem, mas me interrogam, prepara-se, elabora-se material para novos territórios, estímulos materiais dos processos do “social-real”. Há mais de vinte anos, em uma tarde, um objeto esquecido, a saída airosa nas travessuras da infância, tudo simples, até mesmo a morte é, aqui,

---

<sup>27</sup> O Primeiro termo (majoritário: identidade, universalidade, cultura, verdade, imparcialidade, razão, justiça, etc.) que é na verdade, secundário e derivado (uma construção), aparece privilegiado e coloniza o segundo termo (minoritário: diferença, temporalidade, anarquia, erro, parcialidade, sem razão, desvio, etc.) que realmente é primário e gerador. (SPANOS apud MEZZADRA, et. al., 2008, p. 100)

fato simples. Selecionados na atividade maquínica do imaginário, simples o bastante para fazer o canto dessas vidas, e, no ecoar das histórias, na falta e arrumação das imagens, perceber o rastro e o criado. O antigo nas histórias, o rememorado e o inventado. Para nós, a noção mesma de *margem* em uma interrogação. *Narrativas em tela* traz uma série de histórias que, sendo definidas como DELAS, alheias, entram no meu ecossistema simbólico e o alteram fazendo com que nos tornemos alteridades em interação.

Elas, no seu verbo, na sua fala, desenham na matéria das palavras um mundo que só é visível para nós em suas falas, em seus corpos em ação. E só na disposição de vê-lo segundo sua própria lógica é que é possível aceder a seu canto como elaboração simbólica, como via de conhecimento. Em uma perspectiva tal faz-se necessário compreender essas narrações como uma reflexão em forma narrativa das suas vidas. O marginal, o diferente, o outrem passam por aqui, sob minha perspectiva, a ser valores, dando lugar à reivindicação da anomalia, do diferencial, do singular. Vemos que se o mundo ocidental central referia-se e até interessou-se pelos “outros”, essa alteridade tinha uma carga pejorativa ancorada em um olhar etnocêntrico, como se refere Young sobre os povos do Terceiro Mundo: “[...] *aquellos que siempre habian quedado relegados al estatuto de los otros de europa*” (YOUNG apud MEZZADRA, et al., 2008, p. 201)<sup>28</sup>.

Tem-se uma dificuldade em ver essas posições como valores, e, ao contrário, o doméstico e o local nelas aparecem como sinal do atraso. A defesa no marco desse trabalho da simplicidade, a orientação doméstica das histórias, colocam-se em um território micropolítico, no coração dos desejos e nas memórias que têm circulado em nossos encontros, dando a essas margens o cuidado, o espaço, o tempo e a matéria para cristalizar. O trabalho social inconsciente, pré-semiótico, maquínico, incansável que se dá nas margens é do que estamos cuidando: “*No hay nada menos marginal que esta cuestión de los márgenes, que atraviesa toda época y todo espacio. Sin un transito en el margen no cabe plantear una transformación social, una innovación, mutaciones revolucionarias [...]*” (GUATTARI, 2004, p. 43).<sup>29</sup>

#### 4.4 MULHER E NARRATIVAS ALTERNATIVAS NA TELA

---

<sup>28</sup> “[...] aqueles que sempre tinham ficado relegados ao estatuto dos outros da Europa” (YOUNG apud MEZZADRA, et al., 2008, p. 201).

<sup>29</sup> Não tem nada menos marginal que esta questão das margens, que atravessa toda época e todo espaço. Sem um trânsito nas margens não cabe falar de uma transformação social, uma inovação, mutações revolucionárias [...]” (GUATTARI, p. 2004, p. 43).

No conjunto de reflexões que o caminho desta pesquisa tem me colocado, a noção de alteridade vai se situar no centro do assunto ao qual nos referimos com a experiência estética. O assunto entre o mesmo e o outro é ponto central no qual a proximidade conseguida é a marca do distanciamento, e o reconhecimento das distâncias é a base para certos tipos de proximidades que corporificadas, materializados propiciam a experiência estética. Na introdução desta dissertação, comecei falando do fato de *aproximar-se do outro*, de entrar devagarinho no seio do grupo dessas mulheres que fui procurar lá no Alto das Pombas e que acolheram a curiosa estrangeira. Foi a observação do comum e do singular nelas em relação a mim, rastros de seus mundo presentes em suas palavras e seus gestos (que para ser enxergados tem que ser vistos de “fora”), para estabelecer um diálogo de dupla mão que nos conduziu à criação. Essa abertura ao outro, como experiência, é assumida aqui na perspectiva do filósofo lituano Emmanuel Lévinas, o qual descreve o encontro com a alteridade nestes termos: “A descoberta, como uma cidade declarada aberta à aproximação do inimigo, a sensibilidade aquém de toda vontade, de todo ato, de toda declaração, de toda tomada de posição é a própria vulnerabilidade. Será que ela é? Seu ser não consiste em se despir de ser; não é no morrer, mas em alterar-se, em outramente ser?” (LEVINAS, 1993, p. 118). O outro não reduzível a mim, ao mesmo tempo nem comparável a mim ou a meu universo conhecido, é definitiva, afortunada e implacavelmente outro. É a responsabilidade, uma certa fidelidade não dogmática, não formal, mas sensível, intuitiva o que cuida do encontro e das elaborações possíveis: “Ora, no chegar do outro, em que esse se encontra imediatamente sob minha responsabilidade, ‘alguma coisa’ extrapolou minhas decisões livremente tomadas, infiltrou-se em mim sem eu saber, alienando minha identidade” (LEVINAS, 1993, p. 116). É contra essa possibilidade de “alienação” de transformação pelo outrem que o termo primário e o hegemônico se protegem. É por essa possibilidade de contato, não entendida aqui como “alienação”, mas como intercâmbio simbólico transformador, que pode ser importante procurar vias e meios para o fluxo e o trânsito das narrativas alternativas.

De algum modo eu fiz a escolha por essas histórias antes mesmo de tê-las ouvido. Tornam-se visíveis os indicadores daquilo que se está transbordando das margens para centro, o reconhecimento da alteridade como valor, o encontro com ela como a origem, a fonte, espaço onde os processos criativos se dão. Combinações, recombinações, hibridações, reconstruções, movimento aleatório tomando forma nos encontros até vir a cristalizar-se. A disposição a ouvir a narração do outro é anterior ao verbo porque a experiência do outro (Levinas dirá a “Obsessão pelo outro homem”) é anterior ao verbo, anterior ao saber, é uma notícia na vulnerabilidade mais aberta e nova e por isso gera responsabilidade (LEVINAS,

1993, p. 17). É só no conhecimento que não será mera observação e sim interação que podemos colocar-nos questões em relação a essa interação que transita do coletivo ao pessoal e volta ao coletivo, que desenha fluxos do desejo para testemunhar que o que dá sentido a essa pesquisa sobre a experiência estética no âmbito comunitário é a celebração do prazer coletivo, o prazer comum de contarmos a vida e depois poder assistirmos juntas, entre surpresas e risos. A narração oral apareceu como uma prática performativa que se desenvolve no espaço liminar entre o teatral cotidiano e o fato espetacular e que tem sido origem de prazer estético coletivo.

Há uma reivindicação de ser radicalmente outras. São as vozes da dona de casa, da mãe, aquilo que inclui o discurso feminista, que já é considerado um discurso de resistência, e, no império patriarcal, um discurso marginal, inclusive para o feminismo, insisto, a figura da mulher das comunidades pobres latino-americana é marginal, tal como explica Chandra Talpade Mohanty (2008, p. 98):

En el momento en que se definen estas estructuras como “subdesarrolladas” o “ en desarrollo” y se coloca a las mujeres dentro, se produce una imagen implícita de la “mujer media del tercer mndo” [...] Las mujeres del Tercer mundo como grupo o categoria, quedan definidas automaticamente como religiosas (Léase: poco progresistas), centradas en la familia (Léase: tradicionales), poco sofisticadas legalmente (Lease: todavia no consientes de sus derechos), analfabetas (Léase: ignorantes), domesticas (Léase: atrasadas), etc.<sup>30</sup>

Fica evidente como uma imagem pré-fabricada da mulher latino-americana e do chamado Terceiro Mundo em geral aplanam todas as possibilidades de diversidade e complexidade no seio dessas comunidades. A construção do próprio discurso delas está interferida por um discurso que, no sistema semiótico dominante, já tem sido desenhado, também, nos espaços progressistas do feminismo ocidental, sendo que essas mulheres reivindicam assuntos e espaços contra o que o feminismo ocidental tem se declarado em guerra: o papel da mulher na casa, a relação com os homens, a vida comunitária. Fica evidente que não só os assuntos de gênero passam por esse território marginal, mas também é a trama de singularidades de um grupo cultural observado, respeitado sob uma aproximação

---

<sup>30</sup> No momento em que são definidas estas estruturas como “subdesenvolvidas” ou “em desenvolvimento” e as mulheres são colocadas dentro, é produzida uma imagem implícita da “mulher média do Terceiro Mundo” [...] As mulheres do Terceiro Mundo como grupo ou categoria são definidas automaticamente como religiosas (quer dizer: pouco progressistas), centradas na família (quer dizer: tradicionais), pouco sofisticadas legalmente (quer dizer: ainda não conscientes dos seus direitos), analfabetas (quer dizer: ignorantes), domésticas (quer dizer, atrasadas), etc (MOHANTY, 2008, p. 98).

não etnocêntrica, pelo contrário, curiosa, do outro. O desejo pelo outro e o contato entre essas texturas e realidades diferentes interagindo maquinicamente, o que fecunda o território da criação.

El campo del deseo es lo central en la historia. Porque sobre este campo se mezclan, se superponen, entran en conflicto las fuerzas decisivas en la formación de la mente colectiva, por lo tanto la dirección predominante del proceso social (BERARDI, 2007, p. 20-21).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> O campo do desejo é central na história. Porque neste campo se misturam, se sobrepõem, entram em conflito as forças decisivas na formação da mente coletiva, o qual também dá direção predominante do processo social (BERARDI, 2007, p. 20-21) .



## 5 REFLEXÕES PRÓXIMAS AO FIM

Ele nunca soube, e ninguém nunca soube. Ta sabendo você aqui  
agora. (risos) Mas eu pegue essa peça!...

**Gloria**

No caminho desenvolvido nesta pesquisa foi atingido um conjunto de material narrativo e performático que evidencia um potencial cênico, teatral do cotidiano e como ele pode-se desdobrar em uma experiência estética e criativa. Nesse sentido vê-se a possibilidade de trabalho a partir do capital simbólico de uma comunidade e suas re-interpretações, re-elaborações e leituras desde e pela alteridade. No nosso caso a través de atividades de encontro e exercício cênico levado à realização de o Documentário HisTÓrias DeLAs e a sua disponibilização para todo publico na Internet.

O amplo campo do teatral cotidiano e não profissional oferece e resguarda as texturas da diferença e da alteridade que se encontram fora da esfera das artes “estilizadas” e legitimadas. Por essa razão, o teatral cotidiano autoriza um espaço privilegiado de estudo dos fluxos da sensibilidade coletiva e da narração O valor da atividade teatral no seio das comunidades não estaria tanto, nesse caso, na função pedagógica e nem na confrontação de aspectos coloniais da cultura dominante, e, sim, no seu poder como agenciamento do desejo individual e coletivo. Através de uma observação atenta da teatralidade quotidiana, do jogo das alteridades e das singularidades presentes no grupo social, é revelado o jogo de reflexos e *metaxis* espaciais e temporais que trazem à superfície as forças coletivas – o que, por ser subversivo, adquire uma dimensão política no coração dos agenciamentos sociais no campo do desejo, que toma forma em capital simbólico. Dados perceptíveis dos efeitos de um exercício tal, são em nosso caso observados na dinâmica interna do Grupo de Mulheres, como célula organizativa e de mobilização. Vemos como o processo narrativo permite a descoberta de uma série de traços comuns, de assuntos históricos e sociais, ecos partilhados que

fortalecem o grupo. Assim como um espaço de jogo, descontração e criação permite que o grupo explore outras dinâmicas, descubra outras possibilidades de atuação.

A transparência e a naturalidade da *performance* quotidiana fragiliza-se diante dos signos produzidos para um espaço estético, o qual conchama uma atenção privilegiada. Nessa travessia, revelam-se pequenas fissuras ocasionadas pelos encontros. A atitude perante a câmara; a surpresa ao se deparar com a própria imagem; assim como a surpresa ao ver transcrito em uma folha de papel o que foi narrado oralmente, tudo isso desenha uma linha de passe que abarca o espetacular e ao mesmo tempo o processo de criação e o processo de elaboração no corpo e na voz dos conteúdos que emergem maquinarmente para o *socius*, abrindo, no campo do real, novos territórios. Tal percurso conduz ao reconhecimento da potencialidade do jogo teatral e espetacular nos seus distintos graus e formas de aparição como um operador privilegiado das dinâmicas da subjetividade coletiva e, portanto, da construção do real social.

Os aspectos do espaço estético se transformam, então, na medida em que transitamos da observação da *performance* quotidiana à cena privada do grupo primário, da atitude corporal frente à câmara até o material filmado propriamente dito e exposto na cena média da Internet. As diferentes facetas e possibilidades, que vão da presença física quotidiana ao contexto audiovisual, mostram as dicotomias e paradoxos que se dão de maneira extrema. Porém, as distintas qualidades dos espaços estéticos aqui tratados não tornam evidentes, nem facilitam supremacias. Em outras palavras, o percurso não privilegia nem estabelece hierarquias entre o espaço comunitário de origem e o espaço do público da mídia eletrônica. O que se busca, ao contrário, é encontrar as vias para que as texturas sensíveis de um dado espaço perpassem e transitem para o outro, revelando uma ampliação e dinamização do teatral em um novo contexto. Isto implicou a criação do vídeo documentário e a edição e produção do DVD Histórias DeLAs, comportando três curtas-metragens; material de narração oral extra intitulado Contos Soltos, um micro audiovisual sobre o trabalho do Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, intitulado GRUMAP, e uma Galeria Fotográfica sobre o projeto. Este já circula de maneira informal e pode alcançar espaços de divulgação, discussão, reflexão sobre os temas aqui tratados.

A circulação do material audiovisual fica aberta também em formato digital para Internet, no site de circulação audiovisual VIMEO, disponível em <http://www.vimeo.com/tempocadencia/videos>. Lá, o conjunto dos materiais pode ser assistido na versão original e em uma versão com subtítulos em espanhol. No total, o conjunto recebeu até o momento de entrega desta dissertação, em Julho de 2009, perto de trezentas

(300) visitas.

A oralidade como expressão imediata da pessoa, é a corporificação de marcas culturais, históricas, familiares e, também, um campo de elaboração social constante. A voz tecida com o corpo, o movimento e o gesto constituem um complexo conjunto semântico que vai se deslocando, oferecendo caras e fissuras misturadas. Esta situação polifacética, heterogênea permite diversos tipos de identificações ao espectador. O conjunto de imagens e histórias das mulheres presentes no vídeo documentário oferece um leque de possibilidades de identificação, sensibilização a uma ou outra história, mostrando essa ambigüidade da imagem estética, que oscila entre a sua particularidade e especificidade e a possibilidade de significação para o outro. Ela consegue fazer sentido para pessoas em contextos aparentemente afastados e que se revelam paradoxalmente próximos.

A elaboração audiovisual torna-se, aqui, a materialização radical do jogo reflexivo da consciência, do espelho do ser em movimento. A sensação de dissociação da imagem que se tem de si e a que é projetada na tela é uma experiência mágica e subversiva. Tal asserção adquire sentido não só para as participantes desta pesquisa, as protagonistas das curtas metragens resultantes, mas para toda uma sociedade que vê surgir na tela aspectos seus esquecidos ou silenciados. O reflexo extremo do audiovisual é a resposta concreta da sensibilidade para o tempo que corre, para enxergar aquilo que passa despercebido ao olho nu. É fator de possibilidades, mas também de riscos; carrega em si o desafio de propiciar aberturas não imaginadas para a produção de discursos e, ainda, a potência de autorizar, perigosa e singularmente, o encontro com a alteridade, preocupação primordial desta pesquisa. O poder estético do rastro humano na era digital, o vídeo como obra, registro e acidente onde o caminho do prazer sensível parte do encontro, passa pela elaboração dos conteúdos subjetivos emergentes em uma forma partilhável e chega à concretude cristalizada, nesse contexto, em material virtual da imagem digital. O objetivo é ser multiplicado, copiado, assistido como um rastro próximo e fiel dos acontecimentos e, ao mesmo tempo, com o máximo de flexibilidade e maleabilidade.

A consideração dessa dimensão na reflexão política implica na reflexão sobre a criação coletiva da realidade social. O contraponto e a complexidade que histórias tão simples quanto singulares como as que aqui são narradas, informa à sociedade da sua própria diversidade e complexidade, assim como informam, revelam informação de grupos que os modismos culturais excluem. Isto pode contribuir para a superação de visões racionalistas da problemática social - indiferentes às questões da sensibilidade. A reflexão política que se desdobra da imagem sensível e do discurso desde a alteridade pode conduzir, ainda, a uma

revisão crítica de certas formas problemáticas da sensibilidade que implicam em atitudes xenófobas, sectárias ou outras formas de intolerância social, gerando mais possibilidades no diálogo intercultural.

Finalmente as noções de margem, de limite, de diferente, de outro e de irregular são noções centrais na construção social atual e em consonância com as determinações de experiências estéticas, geradoras de processos de elaboração coletiva de sentido. O alternativo, como se vê, constitui o principal elemento transformador e, quando, em face dos processos de agenciamento dos desejos e das forças criativas coletivas não se opõem obstáculos, efetua-se um trânsito do periférico ao coração da criação cultural. Assumimos, então, a noção de marginal, não como estigmatização e, sim, como uma marca do diferencial e da singularidade. A reivindicação de ser outrem é concebida nesse contexto como valor e potência, o que é um elemento característico da experiência estética.

### **Idéias prospectivas**

Além de suas características específicas de contexto local e de seu gênero singular, essa pesquisa aspira, ainda, uma dimensão referencial, qual seja: a identificação das potencialidades expressivas e estéticas; do interesse narrativo e das complexidades discursivas da oralidade como qualidades extensíveis a qualquer agrupamento humano. A oportunidade, em qualquer agrupamento humano, de elaborar sua narrativa e do acesso ao espaço cênico, com certeza, suscita um amplo e diversificado *corpus* de estudo. Essa possibilidade se torna ainda mais evidente quando se trata de comunidades que vivem às margens do sistema de valores culturais dominantes. O campo das artes cênicas tem no contexto comunitário uma ampla fonte de desenvolvimento, de inspiração e de possibilidades de trabalho.

Paralelamente à reflexão na área teatral propriamente dita, em que o cotidiano já tem um afirmado e legitimado assento, outras possibilidades de captura e captação dessa oralidade, com fins, composições de som, apenas, ou de instalações fotográficas e som, poderiam ser experimentadas e suscitariam questões teóricas outras; interrogariam a relação da teatralidade do cotidiano e seus diversos modos de registro e re-elaboração, suas relações com as novas mídias, espaços virtuais e modos digitais de circulação da imagem.

Também tem-se desdobrado, a partir das reflexões e experiências aqui produzidas, de narração oral, uma imagem-inquietação em torno de uma análise arqueológica no presente. Quer dizer, não uma arqueologia do passado, mas dos fragmentos não visíveis em que o presente aparece. Como rastros em que se aspira não a uma reconstrução do passado, mas a

uma reelaboração da subjetividade atual que, como vimos, já tem precedentes nos trabalhos da arqueologia narrativa. Pensar as expressões cênicas que de alguma forma restauram a subjetividade coletiva, uma arqueologia da subjetividade em situação de sincretismo poderia apontar a outros territórios de pesquisa.

Respondendo a uma inquietação atual, isto aponta ao desenvolvimento de uma pesquisa sobre a narração oral e outras expressões de interesse etnocenológico no meu país, Venezuela. Essa possibilidade abre-se como um leque no amplo campo comunitário e espera ser definida nos próximos meses. Continuar aprofundando a reflexão em torno das questões de gênero, e o trabalho junto à Cátedra livre África, na Universidade Bolivariana de Venezuela, pode me levar à concretização de um desdobramento desta pesquisa no contexto da Grande Cidade de Caracas onde as noções de *performance quotidiana*, oralidade e arqueologia da subjetividade, sejam elementos norteadores.

## REFERÊNCIAS

ASOCIACIÓN NACIONAL DE MEDIOS LIBRES Y ALTERNATIVOS (ANMCLA).

*Comunicación popular para construir el socialismo*. Disponível em:

<<http://www.medioscomunitarios.org>>. Acesso em: 25 maio 2009.

BARBA, Eugenio. *Arar el cielo: diálogos latinoamericanos*. Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002. 121 p. il.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas; v.1)

BIÃO, Armindo Jorge. Estética performática e cotidiano. In: TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. *Performáticos, performance & sociedade*. Brasília, DF: Ed. da Universidade de Brasília, 1996. p. 12-20

\_\_\_\_\_. *Théâtralité et spectacularité une aventure tribale contemporaine à Bahia*. 1990. 2 v. Tese (Doutorado) – Universitaires Paris V Rene Descartes / Sciences Humaines Sorbone, 1990.

BERARDI, Franco. *Entropía social y recombinação*. [Buenos Aires]: Argentina Centro de Medios Independientes, 2003. Disponível em:

<<http://argentina.indymedia.org/news/2003/08/127346.php>> Acesso em: 25 maio 2008.

\_\_\_\_\_. *Generación post-alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2007.

BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 7. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BROOK, Peter. *El espacio vacío arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1973. (Nexos; 17)

\_\_\_\_\_. *O teatro e seu espaço: Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.*

CABALLERO ROMERO, Juan José. Etnometodología: una explicación de la construcción social de la realidad. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n. 56, p. 83-114, oct./dec. 1991. Disponível em:  
<<http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=revistas&numero=56>> Acesso em: 25 maio 2008.

A LA DERIVA : por los circuitos de la precariedad femenina : precarias a la deriva. Madrid: Traficantes de sueños, c2004.

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. *Mediactivismo, producción alternativa de imágenes, televisión*: una entrevista con Franco Berardi, Bifo. 2004. Publicado originalmente na la revista *El Viejo Topo*, n. 203, feb. 2005, em dossier sobre Bifo. Disponível em:  
<<http://biblioweb.sindominio.net/pensamiento/EntrevistaBifoVTopoCast.html>> Acesso em: 10 set. 2007.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A memória oral no mundo contemporâneo. *Estudos Avançados*, São Paulo: USP, v. 19, n. 55, p. 367-376, 2005. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000300027&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000300027&script=sci_arttext)> Acesso em: 12 jan. 2008.

GONZÁLES-RUIBAL, Alfredo. Experiência, Narración, Personas: Elementos para una arqueología comprensible. *Complutum*, Madrid: v.17 p.235-246, 2006. Disponível em:  
[http://revistas.ucm.es/portal/modulos.php?name=Revistas2\\_Historico&id=CMPL&num=CMPL060611](http://revistas.ucm.es/portal/modulos.php?name=Revistas2_Historico&id=CMPL&num=CMPL060611)

GREINER, Christine. *O corpo*: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

\_\_\_\_\_. Plan sobre el planeta: capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

\_\_\_\_\_; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*: cartografias do desejo. Madrid : Traficantes de sueños, 2006.

HOOKS, Brah et al. *Otras inapropiables*: feminismos desde las fronteras. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

MACEDO, Ana Gabriela. Pós-feminismo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, p. 813-817, set.-dez. 2006. Disponível em: <[www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a13v14n3.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a13v14n3.pdf)>  
Acesso em: 20 jun. 2007.

MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MANDRESI, Rafael. *La mirada del anatomista, la etnocenologia y la construcción de objetos muertos*. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armino (Org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 33-53.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Industria cultural: capitalismo y legitimación*. Disponível em: <<http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=65>> Acesso em: 12 abr. 2009.

MASGRAU, Lluís. *Arar el cielo para alumbrar raíces*. In: BARBA, Eugenio. *Arar el cielo: diálogos latinoamericanos*. Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002.

MEZZADRA, Sandro et al. *Estúdios postcoloniales: ensayos fundamentales*. Madrid : Traficantes de sueños, 2008. (Mapas; 19)

MOHANTY, Chandra Talpade. *Bajo los ojos de occidente: saber académico y discursos coloniales*. In: MEZZADRA, Sandro et al. *Estúdios postcoloniales: ensayos fundamentales*. Madrid : Traficantes de sueños, 2008. (Mapas; 19). p. 69-101

NÖELLE-NEUMANN, Elisabeth. *La espiral del silencio*. [1995] Disponível em: <<http://www.infoamerica.org/teoria/noelleneumann1.htm>> Acesso em: 20 jan. 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Simone Luci. *Sons, vozes e corpos na comunicação: contribuições de Paul Zumthor ao estudo das mídias sonoras*. Trabalho apresentado no XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <[www.musimid.mus.br/Zumthor%20por%20Simone%20Luci%20Pereira.pdf](http://www.musimid.mus.br/Zumthor%20por%20Simone%20Luci%20Pereira.pdf)> Acesso em: 10 dez. 2009

PIRES NETO, Josias. *Bahia singular e plural: um registro audiovisual*. In: BIAO, Armino (Org.). *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P&A, 2007.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: UFRGS Ed.; Sulina, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Presença do romancista em Salvador*. *Estudos Lingüísticos e Literários*, Salvador: Instituto de Letras, UFBA, n. 7, p. 25-45, out. 1988.

SINANTENA. *Quiénes somos*. Madrid, 2006. Disponível em: <<http://www.sinantena.net/quesomos.html>> Acesso em: 07 out. 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.



\_\_\_\_\_. Introdução à poesia oral. *Estudos Lingüísticos e literários*, Salvador: Instituto de Letras, UFBA, n. 7, p. 13, out. 1988.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## Apêndice A - HISTÓRIAS E MEMÓRIAS

### Depoimentos selecionados do Grupo de Mulheres do Alto das Pombas: Outras narrativas na cena

Colhidos e organizados por  
Inés Pérez-Wilke

#### INTRODUÇÃO

No núcleo central do *corpus* da pesquisa de mestrado que desenvolvo junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, encontra-se uma série de depoimentos colhidos no Grupo de Mulheres de Alto das Pombas. É importante aqui destacar que o registro da fala, do depoimento oral, tem sido um aspecto muito importante de pesquisa, pois trouxe uma reflexão sobre a teatralidade no momento da narração, a consideração do aspecto narrativo em si, assim como as contextualizações das vidas das mulheres não só pelo conteúdo das narrações, mas pelas formas e léxico utilizados.

Esses depoimentos vão se referir a três áreas de observação no campo da subjetividade que são: memória, cotidiano e imaginário. O grupo que se disponibilizou a participar é composto por entre oito e quatorze mulheres com variações etárias de 35 a 77 anos de idade, sendo a média acima de 60 anos. Porém foram selecionados para o presente trabalho depoimentos de nove (9) delas.

A coleta dos depoimentos deu-se em circunstâncias diversas, mais precisamente em duas: 1ª- No marco de uma série de encontros semanais nos quais, depois de instalar uma atmosfera criativa e de confiança mediante exercícios de relaxamento e expressão corporal, convidava-se as participantes a narrar momentos de sua vida. 2ª- Em uma série de entrevistas pessoais que foram realizadas nas casas das participantes, só com a presença da pesquisadora e, às vezes, de algum familiar. Registram-se abaixo:

- 1) Uma apresentação delas mesmas à continuação do nome.

- 2) A primeira série de depoimentos referidos a lembranças da sua infância, que chamamos de **Memória 1**.
- 3) Uma segunda série de histórias da memória identificada como **Memória 2**.

Esses depoimentos foram transcritos literalmente de gravações em vídeo e posteriormente editados segundo alguns critérios que, por não serem regras universais, gostaria de aqui esclarecer para fazê-los compreensíveis na modalidade de escrita, tentando, no entanto, conservar o caráter fluido e espontâneo da linguagem oral. Os critérios para essa edição incluem a subtração de algumas repetições e bordões, organizando as frases interrompidas ou alternadas que pudessem afetar a compreensão do texto escrito. Essas subtrações foram assinaladas com reticências entre parênteses. As palavras abreviadas na fala corrente, assim como a sintaxe da língua oral, foram respeitadas, especialmente nos casos de contrações como *pra*, *pro*, *tá*, assim como a ausência da letra *s* final em alguns plurais, mesmo quando possa produzir um “erro” de número no contexto da norma culta da língua portuguesa. No caso do infinitivo de alguns verbos em que a pronúncia omitiu a letra *r* final, a forma verbal foi transcrita assim mesmo, acentuando-se a última vogal como no caso de *tomá*. Quando foi preciso completar ou acrescentar palavras para completar uma idéia, apresenta-se esse acréscimo entre parênteses, assim como em alguns momentos em que entra a fala de outras participantes. Aparecem em negrito algumas palavras escritas de modo diferente que a palavra dicionarizada correspondente, mas que se optou por transcrever com fidelidade a fala da participante como, por exemplo, **marinbundu** por *maribondo*. Em alguns casos em que a entonação da fala alongava as palavras, isso foi notado repetindo-se as letras em ênfase: é o caso de *muuuito!* Ou expressões como *Ahhhh!*. Por último, foram indicados alguns gestos corporais ou sons quando considerados importantes.

As transcrições foram revisadas pelas próprias mulheres assim como pela professora de língua portuguesa Margarida Santos.

## **Histórias e Memórias**

### **Eleonora:**

Eu sou Eleonora Silva das Neves, sou viúva... há 22 anos. Tenho um casal de filho, um casal de neto e duas bisnetas. Que tou aqui preocupada porque deixei lá em casa a neta, a mãe tá trabalhando e eu tou aqui... preocupada.

Faço parte do Grupo de Mulheres há 20 anos. Sou voluntária.

Trabalho no grupo de corte e costura, já trabalhei muito de costura, de [...] de tudo... lavei muita roupa de ganho, entendeu?

Quando eu queria dinheiro [...] e não achava coisa pra fazê, logo pegava roupa pra lavá, ia pra casa das branca a pedi (roupa pra lavar), e eu pedia a uma pessoa pra me dá e eu ficá com o trocado. Também tomei conta dos filhos dos outros, criei um que hoje está com 29 anos, que é mesmo ou mais do que meu filho pra mim; é um amor que ele me tem, e eu tenho muito amor pra ele, entendeu? A mãe faleceu e ele acha que tem esta mãe no lugar, né?

Sou muito feliz, gosto muito das minhas amigas, gosto de brincá, não gosto de me vê triste, só gosto de me vê alegre, entendeu?

Pá frente!... Sou mesmo laboriosa, minha vida é mesmo laboriosa. Tudo sou eu que faço, não busco ninguém pra fazê, não gosto de nada meu à toa. [...] Até que me chamam de que tenho psicose. A minha filha disse que eu tenho psicose... de trabalhá, porque é de dia à noite que estou fazendo alguma coisa:

- A senhora não pára!

As vizinhas, que são as amigas de minha neta, que me chamam todo mundo de vó, porque pra todo eu sou a vó, sou tia, sou mãe... e aí fica :

- Vó, a senhora não cansa não?

Eu estou com 75 anos, né? Mas eu não sei ficá sem fazê nada, se eu ficá sem fazê nada... eu fico doente... é mesmo que eu emagrecê, se eu me senti magra, mais do que isto aqui, ó gente!, eu fico doente, pra mim eu estou doente. Aí, eu fico triste, sabe o que é triste? Fico muito pra trás... assim.

O outro dia mesmo eu tava me sentindo assim. Minha pressão subiu, eu fiquei nervosa, sabe, por que eu não sei o que foi que aconteceu, aquilo ali. De uma hora para outra comecei com a dor de cabeça, pressão alta. Todo mundo ficou com medo. Lá em casa, todo mundo, vizinhos, diziam:

-Vai cuidá, vai cuidá!

Era só pedindo pra vizinha tirar a pressão, toda hora vinha uma :

-Vamos ver se sua pressão tá boa.

Mas eu só gosto muito de tomá, (risos) tomá umas cervejinhas e gosto muito de amizade, amizade mesmo com jovem, com idoso, com todo mundo, isso aí é o mesmo que ser uma criança, eu me sinto uma criança ainda, não me sinto uma idosa, me sinto uma criança.

E a minha história é essa!

### Memória 1:

Minha história é esta: Quando eu era pequena, eu, quando ia pá o colégio, aí passava sempre assim, tinha a estrada que a gente vinha pela avenida pra ir pá minha casa. Mas a gente ia por outra parte cortando caminho. Tinha umas amigas que gostavam de passá por lá porque era uma roça, tinha muita fruta madura. O primeiro dia eu enchi a barriga pra podê ir pra casa porque quando eu chegasse em casa iam mandar carregá água . O colégio era de manhã, e de tarde e eu tinha que pegá água e enchê tudo, porrão, talha, antes de voltá pra o colégio.

Aí, um dia que eu vinha, tinha um verdureiro. Na hora que eu voltava do colégio, o verdureiro ia com o tabuleiro na cabeça e um negócio aqui, o cavalete aqui pendurado. Aí, ia, passá nessa casa onde eu estava que era minha madrinha, e acho que ele morava pertinho também. Tinha uma arvoreda e uma casa de **marinbundu**, bem assim no alto, a gente passava todo dia por embaixo daquela parte que tinha pra **marinbundu** não agitá. Aí, eu mandei passá elas, passaram uma e duas, eu fiquei atrás, e aí eu peguei um pau e uma pedra. Quando o homem vinha com o tabuleiro da verdura, eu joguei a pedrada na casa da maribondo e me piquei (gesto de sair correndo) (risos). Daqui a pouco, quando o homem passou, a **marinbundu** em cima, e ele com tabuleiro, doido, doido, doido, a maribondo. Mas ele viu que fui eu, não sabe? Ele viu aquela última que passou foi eu... Menino, o homem ficou doido, ficou com o rosto todo inchado da maribondo, enorme. Aí, ele foi certinho, chegou na casa de minha madrinha onde eu estava. Eu só não tô sabendo que ele ia passá lá para vendê na verdura, né?. Acho que ele morava perto e conhecia. Eu fiquei escondida. As meninas me disseram, aí chegou ele...Ele falou:

- Dona Xandu, a senhora tem uma menina, a filha da senhora, aquela mais escurinha? (risos). É porque eu passei com o tabuleiro da verdura e joguei minha verdura no chão (risos) porque ela ia passando, a capetinha passou e deu uma pedrada na casa da **marinbundu**, a **marinbundu** reagiu e olha pra aqui (a cara dele). (risos)

A minha madrinha falou:

- Ahh! Não é minha filha , é minha filhada, deve ser Lourinha.

Ela chamou uma por uma:

- Quem foi quem fez isso ao Senhor Manuel?

Depois, quando eu via ele, eu me escondia.

Ainda contei pra meu pai. Meu pai disse assim:

-Mas você, que menina!

Mas ele gostava que eu fizesse essas travessuras, não se importava não... Ele achava era graça. Só disse assim:

-Mas, minha filha, como é um homem perdê essa verdura toda?

Eu falei assim:

- É que na hora que eu fiz eu não pensei nisso, né?

## **Memória 2:**

Na minha infância, eu gostava muito e eu queria muito estudá. Mas só que antigamente, não é, a escola era difícil, não tinha escola pública e também era longe. Minha mãe de criação, ela me ensinava muito em casa, mas me batiiia! (Risos) Era pá apanhá. Eu me lembro que a palavra que eu não gostava, não sei por que, só falava errado: água. Para soletrá, que antigamente se fazia, agora não se soletra como antes, aí, eu dizia:

- A-go, gu-a, agúa...

Ela dava. Quando chegava à noite, meu irmão mais velho que chegava de noite, chegava em casa, também ele procurava saber se eu estudei e batia também.

Um dia, uma tia de uma vizinha que morava perto de mim e tinha uma irmã que me adorava, não é? Meu pai chamava ela de Pupaca porque gostava de pular fogueira. Meu pai. Ela disse ao meu pai:

- Ô, compai, deixe botá Leorinha - que me chamavam Leorinha, não é? - Deixe botá Leorinha na escola com Aidé - que era a irmã menor dela.

Aí ele disse:

- Ô, comãe, se a senhora quisé, a senhora bota. Pá Aidé não ir sozinha.

Era na Barra. Era... acho que por onde hoje em dia tem mercado (pensa), acho que ali, perto da Associação Atlética. Ela aí me pegou uma ropinha, um vestidinho pra eu não comprá porque o meu pai não podia comprá roupa pra mim igual a da irmã dela, fez tudo igual, ainda dizia que ela era minha irmã. Quando chegavam na rua e diziam;

-Você é a irmã dela?

Ela dizia:

-É

Porque a gente se unia muito, que nesta época não tem amiga assim, mas ela era uma amiga mesmo, pra mim.

Aí diziam:

- Ahhh! E por que... ela é branca e você é preta?

Eu disse:

- É porque minha mãe é preta e meu pai é branco.

Quando foram a vê, meu pai trabalhava na prefeitura e ficava limpando assim o pés de poste, assim capinando. Aí pararam.

- Esse aí é seu pai?

E era. Eu falei que sim. Então eles disseram:

- Ahh, então tem razão.

É porque meu pai era branco mesmo, da cor dela.

Aí perguntaram:

- Cadê é sua mãe?

Eu dizia:

- Minha mãe é morta, mas a mãe dela é viva... é que somos irmãs por parte de pai... (risos)

Pronto, aí a gente ficou no colégio, ela deu a farda... depois eu fui crescendo. Quando estava no segundo ano, o colégio dava a farda, não é? E eu adorava, achava tão bonita aquela fardinha pregada? Aí, quando eu entrei no colégio já não tinha mais, a escola não estava mais dando, mas a professora me adorava.

Ela disse:

- Eu vou é trazê, Eleonora, a sua farda.

Comprou e me deu.

Mas a minha mãe de criação, sabendo que era pra minha madrinha fazê, porque ela não sabia costurá, ela quis fazê. A farda, ela tinha uns triangulozinhos, dois aqui na frente e um atrás, com a saia bem preguadinha, eu achava uma coisa linda. Minha mãe de criação me pegou a farda, fez umas preguinhas deste tamanho à mão, desta largura (faz gestos de tamanho curto) por aqui, eu não sei o que ela fez com o resto do pano.

Quando eu cheguei no colégio.. Ahhh! Ainda botou um pedaço de brim na frente, assim como uma faixa. Quando eu cheguei no colégio a professora disse:

- Cadê a farda? - eu estava era descabreada, ela disse.

Falei assim:

- Minha mãe de criação, minha madrastra foi quem fez a farda.

Ela disse:

- Por que é que ela fez? E ela não tinha quem fizesse?

Eu tinha minha madrinha, mas ela não quis dá, disse que não podia pagar, mas minha madrinha não ia fazê pago não, mas ela, a madrastra que fez.

Aí, pronto, eu fiquei com aquela vergonha pra i pra o colégio, todo mundo para i pra o colégio arrumado, e eu com aquela vergonha... Eu me lembro até hoje disso. Com minha amiga, que todas duas éramos da mesma idade, Aidé.

Tinha anos que a mãe dela levava ela, viajavam, iam para Bom Jesus, não é? Aí, na hora dela i, cadê eu querê i? Ela queria i e eu também queria i com ela, mas não podia, ainda mandava eu levá as coisas dela na Barra porque pegava o saveiro que saía ali, no porto da Barra. Eu ia levando, ajudando pra levá as coisinhas. Quando chegava perto, aí pronto, eu começava a chorá. Uma voltava pra abraçá á outra. Aí, a mãe chamava:

-Vai embora, Aidé.

Eu voltava sozinha. Eu morava onde agora é o Salvador Praia Hotel. Eu morava ali.

Quando, na hora de rezá o Santo Antônio, aí começava, e quando começava a rezá eu começava a chorá me lembrando dela, todos os treze dias era assim. Quando chegava o último dia, que cantavam *Oh, Adeus*. Aí, pronto, aí, eu me danava a chorá.

Um dia a mãe me falou:

- Eu vou lê levá.

E me levou, mas não foi perto de Santo Antônio, não. Foi perto da Semana Santa. Depois cresceu e ela foi pra o Rio. Até quando ela morava lá, ela sempre vinha e soube que meu marido não era assim... muito bom comigo. Ela chegou e mandou recado com um compadre meu que estava lá.

- Diga para a Leorinha que quando ela quiser vir pra cá, se o marido dela não, se quiser largá o marido dela, traga ela, traga os filhos e venha.

Ele falou na vista de meu marido, e ele aí tomou ódio.

- Eu não quero sabé dessa amiga sua... -, dizia, - Não quero sabé.

Quando foi um dia, ela veio, procurou minha casa. O marido dela era é um polícia do trânsito, agora me esqueci do nome dele, ele levou ela lá em casa. Quando meu marido viu ela, começaram a conversá, ela a contá os casos, como era nós duas na infância, ele se emocionou tanto, começou a chorá, disse assim:

- Olhe, a sua presença, eu pensei que ia sê ruim para mim porque eu digo mesmo que eu soube que você queria levá minha mulher... (risos).

Ela falou:



- Não era assim não, eu queria dizê... –

Aí começou a conversá com ele:

- Olha quando eu disse isso eu queria dizê a passeá.

Ele aí ficou tão amigo dela. Mas depois ela foi embora e sempre eu perguntava por ela. Aí, disseram que ela faleceu de câncer, faz dois anos. Mas até hoje eu sinto saudade... Deus tenha ela no bom lugar, não é?

### **Norma:**

Me chamo Norma Roberta da Silva. Sou dona de casa, tenho três filhos, vivo com meu esposo e... cumpro com as minhas obrigações. Costuro, tomo conta dos netos quando estou em casa e... faço tudo o que eu tivé que fazê dentro de casa, lavo roupa, cozinho, boto comida no prato pras crianças quando eu estou em casa. Também, quando não estou... cada qual... que se vire. É só. Ahh! (...) cuido dos netos, adoro meus netinhos e aí eu os arrumo pra o colégio, de manhã cedo acordo eles, que tem o sono duro!! Aí, a mãe às vezes está dormindo, e eu não quero incomodá porque também ela está estudando de noite, tá tomando um cursinho aí, né? Aí eu, para ajudá ela, eu acordo o menino, dou banho. Enquanto estiver em casa, estou fazendo. Agora, quando eu tenho que saí, não tem neto que me assegure, eu saio mesmo. Se tenho que saí, eu saio. Mas enquanto estou em casa eu faço, porque é meu sangue, é meu neto, eu gosto deles e aí eu faço tudo isso. Costuro, arrumo a casa, quanto tenho tempo. Faxina, não faço, porque nunca gostei de faxina, nunca, [...] deixe lá pras meninas fazê porque eu não faço. Eu não agüento fazê faxina, não. Tenho problemas de coluna, basta me abaixá assim pra fazê qualquer besteira, a coluna já está me atacando. Aí, não faço faxina.

Lavo assim um pratinho, coisa assim quando estou de veneta. Brigo dentro de casa pra fazê uma suada, e elas vão e fazem.

Porque o marido... colabora. Às vezes eu saio e ele vai pra cozinha e faz comida, quando eu chego a comida tá pronta. Aí, eu sento e como, ele ainda fica dizendo:

- É pra vi logo almoçar, a comida já tá pronta.

Eu digo:

- Deixe descansá um pouquinho, deixe eu tomá um ventinho primeiro. Aí, eu vou, almoço, me sento pra descansá e venho pra aqui de novo. (à casa do Grupo de Mulheres)

**Memória 1:**

Eu não conheci a minha mãe, e meu pai faleceu quando eu tinha nove anos de idade. Ficaram três irmãozinhos pequenos, todos com meu pai. Porque minha mãe faleceu, eu nem cheguei a conhecê, nem sei como era porque não me lembro. Aí uma tia foi e me tomou pá criá. Uma tia tomou um, que é o marinho, meu irmão. E esta tia me tomou, que é minha tia, minha madrinha e minha mãe de criação. Ela tava me criando e daqui a pouco ela tava grávida. [...] Como lá no interior tem esse negócio de fazê concertada quando o nenê nasce, esse negócio de botá alho, água branca, ruda e aquele negócio todo, eu, nessa época, já sabia fazê tudo, tudo dentro de casa. Aí ela disse:

– Embora a fazê a concertada

O pessoal no interior me chama de Zinha. Meu nome é Norma, mas eles me chamavam de Zinha.

– Zinha, embora a fazê a concertada!

Eu cheguei e fui fazê a concertada... e era eu fazendo e experimentando!! (risos) pá vê se estava boa... fazendo e experimentando.... Olha a inocência da criança. Fiquei logo bêbeda, daqui a pouco minha cabeça começou a rodar. Eu fui lá pra fora, peguei um jegue, que se chamava Lerdo, (e) montei. O jegue saiu disparado comigo, e estava sem sela, sem cangalho, sem nada e eu assegurando o pescoço do jegue. Daqui a pouco o jegue deu um impulso assim e me jogou pá trás. Eu aí caí e me embarcei toda, fui rolá na barriga do jegue, ainda por cima meu rosto bateu nu negócio dele (risos). Aí passou uma vizinha e foi em casa dizendo:

- Vai pra lá a vê o que Zinha fez... ela estava tomando a bebida a vê se estava boa, e veja agora o que tá fazendo. (risos)

Foram correndo e me pegaram. O jegue quase me pisa porque eu estava embaixo dele. (risos)

**Memória 2:**

Minha história é pequena. Eu, quando eu tinha meus dez anos, minha mãe de criação, porque eu não conheci a minha mãe verdadeira, ela me botou pra um curso de corte e costura e pra aprendê, aprendi também fazê flores de papel. Aí, eu fiquei, eu gostava, e fui ficando até os treze anos. Saí de corte e costura, sabia fazê umas bobagem que dava para passá, para ganhá um trocado. Ela, nessa época ficava desconfiada, eu com meus treze anos, ela ficava desconfiando achando que eu tinha namorado escondido, com garotinho, não é? Mas eu não namorava com ninguém, não.

Então, eu tinha uma malinha assim de guardar meus modelos de papel de vestido, de shorts, porque a gente aprendia cortando no papel, costurando e virando pelo avesso. Aí, ela ficava desconfiada, e quando foi um dia, eu deixei a malinha com os papéis, tudo dobradinho na mala pra não perdê. Uma malinha deste tamanho assim com ferrolho. Botava alto na prateleira. Sabem o que ela fez? Ela pegou uma cadeira, subiu pra pegá minha mala, pra abrí pra vê se eu tinha algum bilhetinho de namorado... Eu nem pensava em namoro ainda. Aí, quando ela foi abrir na mala ainda sobre a cadeira, quando ela acabou de abrir a mala, saiu um calunga de dentro e caiu dentro da roupa dela.. (risos)... Ela deu um pinote e saiu gritando e sacudindo, tirando a roupa. Eu riiiindo até me acabá!

- Isso o que foi?

Foi um rato calunga que começou a sambar no meio da casa.

Eu falei assim:

- Tá vendo a senhora? A senhora achou o que lá? Achou foi um rato.... Eu não tenho namorando, não.

Esse rato macho foi que entrou no vestido dela porque isso é agora que a gente anda de calça e bermuda, essas coisas. Ela estava de vestido, aí, o rato cutucou toda por dentro (risos) porque ela pensava que eu tinha namorado escondido. Porque, na época, as meninas tinham, ficavam namorado escondido, mas eu não tinha, eu era criada sozinha, não andava com amigas, éramos eu e ela, ela não tinha mais filhos porque nem tinha casado ainda, era ainda, era virgem. Ela me tomou pra criá porque minha mãe faleceu e meu pai ficou com seis crianças pequenas. Meu pai não ligava pra nada porque ele era pescador, era caçador. Ele saía de dia, passava o dia todo na rua, caçando, no mato. Na noite, ia pro rio a pescar, e não tinha tempo de tomá conta da gente. Aí, essa tia minha. Hoje em dia tá lá, tá doente. Ela me criou, e ficava se preocupando de que eu tivesse namorado escondido, mas eu não tinha. Ó o que foi que

aconteceu, um ratinho caiu na roupa dela. Depois eu fiquei com pena dela porque ela tirou a roupa toda pulando, porque ela era medrosa.

Uma vez ela perdeu um bebê porque ela foi cortar uma cana. A cana estava grossa bonita. Pegou o facão. Quando ela foi pegá a cana assim, passa o facão, pegou foi numa cobra. Ela tava grávida e perdeu o bebê, e ficou numa confusão, e depois, cada vez que ela aparecia grávida ela perdia por causa do susto que ela tomou.

Depois, no tempo que eu vim para aqui para Salvador, que meu irmão casou, Eu já tinha 16 anos...15 anos para 16. Ele, aí, me trouxe pra aqui, Babâ... (a Eleonora) Você sabe quem é, né? Ele me trouxe e eu fiquei aqui com ele.

Quando eu soube que ela estava com esse problema, eu mandei buscá ela do interior e fiquei com ela, levei ela no colégio da Vila Militar, que eu morava por aqueles lados. Aí, tinha um hospital na Vila Militar, e eu tinha um primo que era soldado militar, aí, eu pedi pra ele fazê um cartãozinho como que ela fosse gente dele. Ele fez. Com isso eu levava ao médico direito, pra fazê tratamento todo, o fosse exame médico dela. Eu costurava pra rua, aí, com esse dinheiro eu comprei o remédio dela todo. Ela começou a fazê tratamento e, aí, ficou boa que hoje em dia ela teve mais uma filha por causa desse tratamento que eu fiz para ela, se não cada vez ela perdia, e isso é ruim. Mas assim ela teve essa menina, e a menina até hoje em dia, ela está aí, e já não perdeu mais.

### **Bernadete:**

Meu nome é Bernadete Xavier Gato. [...] Tenho sete filhos, sou viúva há 11 anos. [...] Tenho cinco neto, três moram lá em casa, quase que moram lá porque um deles só vai dormi, mas fica todo o dia abusando, e dois que moram com a mãe.

Eu gosto muito daqui porque me distrai, é como uma terapia que eu faço, eu me sinto bem. Eu estava muito mal da coluna e, depois que eu passei a vir pra cá, melhorei, não estou boa ainda, mas melhorei muito das dores que eu estava sentindo.

Freqüento o Grupo de Mulheres, adoro estar aqui no meio deste pessoal. E tou aí pra o que dé e vié... e... só isso.

[...] Eu já contei, mas, aí, o que eu faço é trabalho de casa, gosto muito de fazê, lavá, passá, cozinhá... faço um monte de coisas, todo trabalho dentro de casa eu adoro...

Pronto...Stop. (risos)

**Memória 1:**

Eu nasci no interior, no povoado de Siaubara, Município de Santo Amaro. Aí, quando minha mãe faleceu com quarenta anos, eu fiquei com seis anos. Então, eu fui criada por minha irmã mais velha e meu pai.

Meu pai trabalhava na roça, ia buscar madeira pra vendê, aí, eu ia atrás. Quando chegava lá, ele fazia aquele **fêchos** pra cozinhá, e eu trazia. Três, quatro vezes na semana que eu ia a pegá essa lenha pra cozinhar. Quando chegava, a deixava embaixo do fogão, fogão de barro, e lotava ali de um bocado de pedaços de pau. E foi assim, minha vida foi assim. Depois eu fui crescendo... Eu gastava dois dias na semana pra i, tinha um rio lá que a água era muito boa. Agora é que não presta. Eu ia com aquele monte de roupa pra lavá. Coisas que eu gosto de fazê até hoje, é trabalho que eu gosto de fazê... é lavá prato, lavá roupa. Tudo de casa, é, gosto de fazê, não tenho preguiça. Aí, eu ia pra lá com aquela bacias de roupa, lavava aquela roupa toda, passava o dia todo no rio. Quando era de tardinha, voltava com tudo limpo.

Quando eu tinha 25 anos o meu pai faleceu. Aí, pronto.

Depois eu vim pra Salvador, aqui casei. Isso até hoje. Quando eu casei, foi a mesma luta, e até hoje eu estou aqui na luta.

**Memória 2:**

Minha história foi assim. Eu gostava muito de brincá de roda, de brincá de boneca.... Mas eu tinha umas primas que não sabiam lê, aí me alugavam para eu i lê os livros de histórias. Toda noite, quando eu saía de lá eram 11 horas da noite, contando história, lendo história. Eu gostava... porque elas não sabiam ler, aí me chamavam, e ficou nessa, todo dia eu ia, todo dia eu ia, e às vezes eu tinha uma preguiça desgranada (risos), mas mesmo assim eu ia, porque elas não sabiam ler e gostavam de ouvi... Eu ia.

Eu gostava muito de subi, tinha um pé de mangueira lá no fundo do quintal. Eu, com dez, onze anos, subia neste pé de mangueira pra tirá as mangas, e a minha irmã que me criou ficava se acabando de me gritá que eu descesse, que eu descesse para eu não caí. E eu

fazia era isso, como a mangueira tem os galhos assim (gestos de linhas horizontais) aí eu gostava de pegá o galho com as pernas e pendurá, aí ficava com a cabeça para baixo. (risos) Oh, Senhor!...A minha irmã só faltava morrê de gritá:

- Deeesça! Deeesça para você não caí!

E lá a rua era grande, tinha um largo assim grande e tinha época que ia o circo pra lá, eu não tinha dinheiro pra i pa o circo, aí eu subia na mangueira e ficava assistindo desde cima e pronto. (risos) E eu assistia mesmo, na mangueira, aí, ficava o circo bem na frente assim da mangueira, e não pagava. Meu pai não tinha dinheiro pra me dá, eu assistia assim.

E aí minha vida foi essa.

Agora me mande subi num negócio assim... me dá o maior medo, parece que vai dá um treco, é. E eu era retada pra subi . Diabo. É isso.

Aí, depois fui crescendo, fui deixando de fazê certas coisas, fui pra o colégio, estudei até a 5ª série, depois fui trabalhar, fazendo charuto... Aí, trabalhei um bom tempo... fazendo charuto.

### **Avani:**

Eu me chamo Avani, tenho seis filho, quatro casado e dois solteiros. Sou dona de casa, já trabalhei muito, hoje trabalho mais em casa, né?

Sou muito alegre. Já brinquei, já dancei [...] e hoje em dia ainda gosto de me inscrevê, de fazê parte da comunidade. Gosto e sempre estou querendo aprendê mais. Gosto de costurá, fazé aqueles cursos de fuxico, curso de bordados. Hoje em dia sou evangélica, gosto muito também da igreja e gosto muito das amigas.

Minha vida é essa

Eu sou igual a Eleonora, eu já estou na terceira idade, mas também me sinto jovem, não me sinto pra baixo, não. Gosto de tá no meio dos jovens.

Gosto sempre de conversá, sou muito alegre, não gosto de tristeza. Cara feia, comigo, não é comigo não.

### **Memória 1:**

Eu morava na roça e a gente tinha muito medo. Minha mãe era muito nervosa. Aí um dia de noite, estava um ladrão, [...] mexendo num negócio lá na janela. Por ali tava

uma fama de ladrão que todo mundo tinha de entrevá na casa, né? E a casa de lá não era muito boa, tinha as janelas assim, meio solta, encostada. Ele estava empurrando a janela, empurrando a janela. Menino... que medo! Esse é ladrão. Esse dia tinham chamado o meu sobrinho, dois sobrinhos pá dormí lá. Mas os meninos, em vez de dá coragem, os meninos, o que tinham era medo.

- Tia Mery! Tia Mery! Um ladrão tá derrubando a janela!

Aí eu levantei, eu era capetinha, eu levantei e disse assim:

- Antônio! Oh, Antônio, pega o revólver, Antônio, mata o ladrão... mata o ladrão.

Aí os meninos:

- Cadê é Antônio?

E eu:

- Acorda, lerdo, acorda, lerdo e mata o ladrão.

Antônio tinha oito dias de nascido, tava mamando no peito (risos) e o ladrão abrindo mundo (gesto de que saiu correndo) (risos) Era mentira! E o ladrão foi embora.

## **Memória 2:**

Quando eu era pequena, não tinha muita liberdade assim de brincá não porque minha mãe tinha muito filho pequeno. Antes de um andá, já chegava o outro, era, era assim um atrás do outro, e quem tomava conta desses meninos era eu. Todo mundo brincava e tinha vezes que acontecia que minha avó chegava lá, porque a gente morava perto da casa de minha avó, e eu gostava mais de minha avó que de minha mãe. Ela criava um neto, e aí eu saía fugida com esse neto que ela criava que era meu primo, e a gente se mandava, pegava um cabresto, pegava uma égua que tinha lá, montava um atrás do outro pra montá a égua em pêlo e aí solava por aí, corria, corria, corria pelo pasto.

Depois, minha filha, teve um dia que a égua deu uma empinada. Lá no pasto deu tanto pulo para cima que ele caiu para um lado quase morto e eu chamando ele, chamando ele, chamando ele, chorando e nada dele acordá. Eu assombrada, e nada dele acordá, eu pensando que ele tinha morrido.

- Meu Deus! - eu dizia. - Acorda ele, acorda!

Aí falou:

- Não morri, não, eu tou aqui. Não fale pra minha tia, não, não fale, não.

Aí, a gente ficou quieta, ficamos sentados do lado dum mato. Depois pegamos uma estaca e demos uma surra daquelas na égua, batemos, batemos, batemos, aquela peste.

- Se você derruba gente, agora vai tomá.

Quando a gente chegou em casa de minha avô, ela perguntou:

- E vocês tavam onde?

- Perto do pé de umbu .

- Fazendo o quê?

- Catando umbu

- E cadê o umbu, meninos?

- A gente não achou nada, não...

- E por que você está todo murche assim?

- Nada, vovó, nada, que a gente está com fome.

- Fome de que, meninos, se vocês comeram neste instante?

- É ele que está com dor de cabeça.

- Dor de que, menino?

Tudo era mentira, mentira mesmo!

- Um passarinho chegou e bateu na cabeça dele... (risos)

Tudo mentira, mentira pura que não foi nada disso. Foi arriscada a morrer.

Outro dia, a gente montada nessa bendita égua, aí, passou, eu pendurei num galho de caju, o galho de caju lascou, e a gente tomou uma queda! Ele caiu por cima de mim.

Essa égua era de um parente, era mansa demais, era muito mansa. A gente montava para todo e qualquer canto.

A gente brincava muito, hoje em dia não tem tantas brincadeiras.

### **Maria:**

(Ela não quis se apresentar, mas contou estas duas histórias)

### **Memória 1:**

Eu sou o restante da família. Meu pai foi arranjar outra mulher, porque minha mãe já tinha morrido. Como é? ...Já, antes, ele tinha outra mulher mas ela tinha morrido, e ele foi parar com minha mãe, se engraçô lá com ela, e lá nascemos meu irmão e eu. Meu



irmão morreu, eu fiquei. Só que, quando eu estava com dois anos, minha mãe morreu. Eu fiz dois anos o dia 8 de dezembro, o dia 13 de dezembro ela faleceu.

Então, eu fui morá com meu pai, mas nesse tempo meu pai já estava com outra mulher, fui morá com a madrasta. Ela me maltratava tanto, que eu tinha um cabelo enorme e ela cortou meu cabelo porque dava piolho, ela não queria cuidá. Cortou meu cabelo todinho, eu fiquei joãozinho.

Assim a vida foi passando, foi passando. Ela fazia eu trabalhá, fazia eu, no escuro, de noite, eu tinha que carregá água pra enchê a talha.

E, aí, a vida foi passando, ela tinha outras filhas que moravam em Maragogipe, e quando elas chegavam, ela fazia eu trabalhá pras filhas. Eu não achava certo isso, mas não podia dizê nada porque se eu dissé, então (quando) meu pai chegá, que meu pai trabalhava na roça, e se eu falava quando ele chegava, ela fazia a sofrida que meu pai me batia

Quando eu estava com nove anos, ela adoeceu. Nessa doença que ela teve, não sei que foi que ela teve, ela morreu. Eu dei graças a Deus! Segui a vida com meu pai, e quando eu estava com 11 anos, aí eu fui procurá minha vida porque ele não tinha condições de me dá as coisas. Eu tive que catá licuri, o que houvesse, o que tinha muito era caju, pé de cajueiro. Eu tinha que catar licuri e castanha pra vendê, pra podê comprá aqueles panos ruins mesmo pra fazê vestido. Só uma vez por ano, só em dezembro... E essa é minha vida.

## **Memória 2:**

Minha história é pequena. É a história do ano 60, quando o dia virou noite... Se lembram? Alguém se lembra?

O dia virou noite, o sol passou por cima da lua, por aí como as 11 horas. Meu pai tava na roça, eu morava sozinha com ele, minha madrasta já tinha morrido, e eu morava sozinha com ele. Meu pai foi pra roça do fazendeiro, lá nas terras do dono do sítio onde a gente morava, porque ele tinha que pagá um dia, um dia que chamavam da renda, pra pagá um dia de serviço pra o dono, que era de pra podê morá no sítio.

Ele ia de manhã, voltava ao meio-dia pra almoçá. Quando eram às 11 horas, eu estava embaixo do pé de argueira, aí, de repente o dia começou a escurecê! Eu fiquei com medo, eu vendo o pessoal chegando, passando, porque aí quem entrava ou saía da fazenda tinha que passá lá pela porta. Os homens descendo com o saco nas costas

Eu me perguntava :

- O que é que está havendo?

Aí, embaixo do pé de argueira ... daí a pouco o dia escureceu de todo, e eu dizendo:

- Deus meu... o que é que eu faço?

Eu tinha medo de andar sozinha de noite.

Aí, que foi o que eu fiz? Eu corri pra casa e me escondi embaixo da cama. (risos). Nesse tempo meu pai chega, preocupado comigo porque eu entrei correndo na casa e deixei a porta aberta. Aí, ele chega e disse assim:

- Maria! Maria! Onde está você?

E eu calada. Ele continuava a chamá. Procurou na casa toda, a casa toda, não viu ninguém, aí falou:

-Essa neguinha saiu e deixô a porta aberta, daqui a pouco tá por aí. Agora tá tudo escuro, quero vê como é que ela vai vi pra casa.

Aí, depois de muito tempo, quando o dia virou dia de novo foi que eu saí de embaixo da cama e disse a ele:

- Eu tou aqui.

Essa é a história... Mas foi mesmo... O sol passou por cima da lua... não... foi a lua por cima do sol. Mas ficou tudo escuro e todo mundo correu procurando se guardar.

### **Edith:**

Sou Edith Bispo Batista, tenho 11 filhos, sou viúva, dez neto. Gosto muito de trabalhá, servi aos outro e gosto também de brincá. Gosto do grupo onde eu aprendi bastante... e estou aqui pra o que dé e vié.

### **Memória 1:**

Sou do interior também, (risos) (Voz: Jaa! Outra roceira!!) Fui criada, como diz, por minha madrinha. Com pouca idade me jogaram fora e fui criada por minha madrinha. Aprendi a fazê as coisas. Com sete anos, ela faleceu. Aí, como dizem, foi a pena daquilo. Com ela, aí, até duas e meia, a gente ia brincá, brincava dentro da **maiada** de mandioca, quando davam três horas tinha que vi pra casa, tinha que lavá prato, pegá água, que o olho ficava distante. Eu ia com lata deste tamanho, pra enchê todos o potes de água. Aí, nisso, eu fui crescendo. Quando completei sete anos, e ela faleceu, aí eu fui

encontrá meu pai, depois fui pra com minha mãe, e a situação em lugar de melhora, piorô.

Eu fui conviver com minha avô, mas minha, como dizem, não era muito chegada a neto. Olha o que ela fazia, ela fazia de noite. Ela tinha um penico, daqueles antigos... Então ela marcava se eu fosse usá (ela não queria que usasse na noite), mas eu, para usá, tirava a marca e botava outra. Ela botava cor de cera pra marcá a urina dela para vê se eu completava. Ela pensava que eu não entendia, eu pegava aquela coberta fazia a ródia, botava o penico em cima, tirava a cera, e depois botava de novo que deixava igualzinho... Isso era por Alagoinhas, depois vim pra cá, aí, deixei de ser roceira.(risos)

### **Memória 2:**

É uma pequena. (risos) É pequena mesmo. Eu era menina, não? Eu tinha que enxáguá uma roupa. Aí, eu olhei assim pra cima, e tinha três caju na ponta de um galho de cajueiro, eu não subia pé de árvore, mas nesse dia eu achei de subi pra tirá o caju. E quando eu pensei que estava tirando o caju, eu estava por baixo do cajueiro e o galho por cima de mim (risos). Ela lascou, eu caí por baixo e ela em cima de mim. (risos) Quando acordei depois, eu disse: - Meu Deus Santo! (risos). (Intervenção de outra participante: - Só que antigamente a gente tomava tanta porrada e não quebrava um osso, e hoje em dia qualquer tombinho e está todo espatifado)

Eu sei que eu caí desse pé de cajueiro, e ninguém nunca soube. Eu era só, não tinha hábito de andá com ninguém, só com Deus. Eu caí e, quando eu acordei ao pé do cajueiro, aí me levantei e sacudi e mandei para casa.

### **Luciana:**

Eu sou Luciana Santana Campos, tenho dois filhos e uma netinha que é uma delícia, tagarela. [...] O pessoal disse que ela parece muuuuito comigo. Eu digo:

- Ai! Deus do Céu!

Fui casada durante treze anos, mas hoje me encontro separada... literalmente, mas não necessariamente nessa ordem porque eu estou paquerando, (risos) Tou namorando, dizem que eu sou motoquera (risos)...Mas também eu mereço, né? Porque eu trabalhei muito. Como hoje ainda trabalho.

Já trabalhei em lojas, já tive lanchonete, já vendi... De repente, me vi costurando, passei a costurá, hoje eu confecciono, assim, tipo fardamento, faço encomendas, também conserto. Depois, agora frequentando o Grupo de Mulheres também na costura, que por sinal gosto muito e... é por aí. Só isso.

[...] Na brincadeira, Inés pediu, foi dizê com quem você se identifica, um objeto com que você se identificasse. Eu me identifiquei foi com o celular porque o celular, tanto você fala como ouve, também se você quisé fala, fala, se não quisé, você desliga (risos), você desliga o celular com quem você não qué falar ou se você simplesmente não qué [...] e é por aí, quando eu quero fala, eu falo, e quando não quero.. acabou... como agora que eu já acabei de falá. (risos)

### **Memória 1:**

Quando eu tinha três anos, meus pais se separaram, e eu fui morá com meu pai e com minha **mal-drasta**, assim, **mal-drastra**. Ela me maltratava realmente... Era minha **mal-drastra** mesmo. Quando ela me batia, se eu contasse pra meu pai, o outro dia eu levava mais porrada. Quanto mais falava, o outro dia mais levava.

Eu tinha mais três irmãos, mas os outros, eles eram protegidos, porque eram irmãos só por parte de pai.

E eu era a única... na verdade, a gata borralheira, a que apanhava tudo, os demais eram todos protegidos.

Aí, todo final de semana, eu vinha aqui no Alto das Pombas porque minha mãe morava aqui, minha avô... E pra i embora! Oh, Meu Deus, hora de i embora, eu fugia, me escondia no chuveiro, embaixo da cama, no mato... e meu pai ficava me esperando.

Nessa época, passavam Fantástico, o programa, ainda passavam, aí era assim, quando tava acabando Fantástico, eu sabia que já estava na hora de meu pai chegá... aí, me escondia, ninguém me achava, era uma perturbação a hora de eu i embora.

Até cheguei a fugi um dia, aos treze anos. Fugi de lá da casa do meu pai e vim para cá. Mas ele veio a me pegá.

Hoje eu trato bem com ela, assim, mais ou menos, porque, ao final, eu agradeço por tudo que ela me ensinou, que o que eu sei, em geral, da casa, na verdade, foi ela quem me ensinou, não foi minha mãe... Mas, tudo bem. (gesto ambíguo de conformidade e pesar)

## Memória 2

Pra falar em **mal-drasta**, eu me lembrei de uma parte aqui, porque eu morava com meu pai e minha madrasta. Mas já aí é outra história. E que acontece... Eu tinha que lavá, passá minha farda, domingo tinha que já tê farda e tudo direitinho. Mas teve um dia de segunda-feira que a gente ia saí pra i pra escola. Eu me lembro como hoje disso. Ela estava fazendo a comida, lá era cozido, e a comida estava atrasada, ela tinha como que saí. Eu e minha irmã íamos pra escola, e, aí, quando a gente já estava pronta, esperando só o almoço ficá pronto, o cozido que ela tinha colocado na panela de pressão... fez com que aquela panela de pressão explodiu! Mas foi uma explosão assim, subiu o pino de cima, e a comida saiu tooooda pelo pininho. E foi pra o teto, as paredes, melou a casa toda! E, aí, que acontece que ela não deixou a gente i pra escola, tivemos que ficá limpando tudo. Aí, a gente não foi pra escola, limpando, ainda ficou sem comê porque aconteceu isso. Tivemos que tirá a roupa e limpá a casa toda pra ela. Não me lembro a que hora foi que eu comi... acho que almocei foi já bem tarde, mas ela não deixou a gente i pra escola... e isso é realmente de **mal-drasta**. Isso pra mim realmente ficou registrado, nunca me esqueço disso. Como te falei, era só um trechinho de lá, quando eu tinha por volta dos 7 anos.

## Jacyguara:

Meu nome é Jacyguara, fui uma criança levada. Brinquei muito, cresci, virei uma adulta, trabalhei, trabalho ainda muito. Estudei um pouquinho. Tenho dois filhos, tenho um marido, uma casa. Trabalho com corte e costura e nas atividades do bairro. E tenho...algumas coisas pra o futuro que pretendo fazê ainda. É isso aí.

## Memória 1

Eu pequena, era muito mimada pelo meu pai, e minha mãe era mais... mais firme, mais rígida. Eu me aproveitava disso para fugi da banca, não fazê os deveres e i brincá no barro, eu gostava de brincá no barro. Mas quando os meus pais se separaram, a coisa ficou diferente. Minha mãe obrigava a gente a estudá. Aí, eu tive que estudá mesmo porque não tinha o meu pai pra me protegê ou pra eu fazê o que eu queria.

Ainda assim eu fugia muito, eu ia pra praia escondida, aí voltava toda queimada e botava o pó de minha mãe no rosto pra ela não descobri. Eu fugia demais, mas todas as fugidas pra praia não fazia nada de errado, ia mesmo pra praia pra me divertir com a galera. Eu vestia dois shorts, aí, quando ia chega em casa, eu deixava o que estava sujo e o escondia. Quando ela saía, eu lavava, secava, passava e voltava pra gaveta.

Já contei a boa, agora vou contar a ruim... porque é assim, tem a boa e tem a ruim.

Quando eu tinha uns 12 anos, minha mãe arranhou um namorado. Aí, a gente foi se acostumando a ele, normal. Mas ele um dia achou que ele era meu pai, mas eu tinha pai e meu pai era, assim, um amor de pessoa. Então, este, uma vez resolveu me batê. Ahhh!! Eu derrubei o tonel que tínhamos na casa, derrubei a geladeira nova de minha mãe em cima dele, pulei, e ainda peguei uma faca pra ele. Por isso eu acho que os filhos, têm que cria-los pai e mãe, ninguém mais. Se eu me separá, nunca vou levá namoro para casa. Ele achou que era meu pai, mas não era.

### **Memória 2:**

Quando eu era pequena, todas minhas férias de final de ano, eu viajava pra o interior de minha mãe, e lá tinha dois amigos, que eram Kito e Grazinha. A gente ia pra rio, pra praça, pras árvores, fazíamos de tudo juntos. Já era certo todo final de ano. Aí, nós fomos crescendo juntos. Até quinze, dezesseis, durou essa prática de todo final do ano se encontrá. Aí, passou o tempo, eu casei, ele também casou e Grazinha também casou. Só que, quando nós nos reencontramos, nós não pudemos tê uma amizade como antes porque os dois tinham parceiros extremamente ciumentos e o meu marido também é muito ciumento. Então, a amizade ficou muito estremeçada. A gente se encontrava poucas vezes, e essas poucas vezes a gente não podia tê a mesma amizade, mas como era que nós éramos muito amigos. E há pouco tempo eu soube que ele teve um AVC, ele faleceu, eu perdi o contato e quando fiquei sabendo já tinham enterrado ele, e aí perdemos a amizade sem nunca mais nos vê. Eu fiquei triste porque era uma pessoa que eu gostava muito. Essa é a história triste que eu tive um amigo de infância, e quando a gente cresceu não pode mais tê um relacionamento bom.

### **Memória 3**

Bom, meu nome é Jaziguara, tenho 43 anos, sou casada e tenho dois fillos. A história que eu vou contar hoje aconteceu na minha infância, eu de oito a dez anos, mais ou menos.

Quando eu tinha essa idade, minha mãe precisou trabalhar fora... E não tinha quem tomasse conta da gente, Aí, ela só pedia pra que a gente ficasse em casa e não saísse. Só que eu tinha mais três amigas: Estela, que tinha 15 já na época, e Dora e Silvinha, que eram irmãs, que eram mais ou menos a mesma idade que eu. Mas, assim que ela saía, durante as férias da escola, a gente dava uma fugidinha, enquanto as mães estavam no trabalho, que a mãe delas também trabalhava e saía mais ou menos o mesmo horário que minha mãe e ficavam na mesma situação que eu. A gente fugia e ia pra praia, logo cedinho... escondido. Só que um dia quando a gente estava indo à praia quando a gente chegou no começo da Ondina, numa casa muito bonita e muito antiga, que hoje é uma escola de Inglês. Nessa escola tinha umas gramas verdinhas e quando a gente passou tinha um ebó. O que quer dizer ebó? Oferenda para um orixá, né? Orixá do candomblé. Que no caso a gente achou que aquela oferenda seria pra Cosme e Damião ou Crispin e Crispiniana, né? Alguma coisa assim. Só que o ebó foi feito de maneira diferente pra gente que era criança... nesse ebó tinha um maçã, chocolate prestígio, chokito e alpino e muita moeda. Só tinha coisas mesmo que criança gostava. E... nós paramos na frente dele e... a gente encostou e todo mundo queria pegar, mas ao mesmo tempo a gente tinha muito medo de que o santo ia castigá a gente porque a gente estava comendo a oferenda que foi feita para eles. Aí, ficamos: um pega, pega, não pega, um vai, pega isso, a outra, aquilo, quem vai pegar, si pega vai acontece isso, vai acontece aquilo... todo mundo vai pegar e vai comê de uma vez só, que se dê dor de barriga, vai dá em todos de vez.

Resolveu que uma, Dora, que era mais... mais..... mais agitada mesmo, ela foi e pegou um chokito, e, aí, quando ela pegou, todo mundo voou no ebó, foi todo mundo em cima e ficou dividindo, e foi aquela guerra porque todo queria os melhores chocolates e as moedas também. Foi uma... uma farra, a gente fez uma farra com os chocolates. Então nesse dia a gente comeu chocolate todo do ebó, comemos a maçã, e as moedas, nós compramos de merenda, na praia, chegou na praia, a gente ainda comprou todo o dinheiro, todo o dinheiro a gente gastou num lanche da gente na praia desse dia.

E essa foi a história, uma das histórias mais engraçadas que aconteceu na minha infância, foi umas férias inesquecível. Hoje, com certeza eu não faria isso, porque sei que é sério.

É oferenda aos Deuses do candomblé, né? Aos Orixás, é uma coisa séria... e realmente não faria. Mas na minha época de criança eu fiz com certeza.... e sei que fui perdoada pelos Orixás.

### **Anete:**

Sou Anete Andrade de Jesus, casada, mãe de quatro filhos jovens. Trabalho como agente comunitária de saúde dentro de minha comunidade, gosto do que faço. É nesse trabalho que eu me realizo como profissional. Além de ser profissional, também não deixo de ser a dona de casa, mãe e a esposa. Também faço parte deste Grupo de Mulheres do Alto das Pombas e agora fazendo também parte do grupo de expressão corporal.

### **Memória 1**

Meu pai é pescador, nunca teve assim... outro tipo de profissão, sempre pescou e assim ele criou os 5 filhos, né, que teve. E teve uma época de nossa vida que foi uma fase muito ruim, muito difícil!. Chegou uma época que a gente quase que não tinha roupa.

Eu me lembro que eu ia fazê a primeira comunhão, minha mãe tinha mandado fazê um vestido branco pra mim... uma roupa pra fazê primeira comunhão. Mas terminou não tendo, não acontecendo, eu não fiz a primeira comunhão. E minha mãe desfez o vestido, mandou reformá ou ela reformou-o para eu podê usá porque não ia perdê o vestido. Foi justamente nessa época assim que a gente estava passando uma fase muito difícil.

Naquela época, mulher não trabalhava fora, os homens não queriam que a mulher trabalhasse, tinha que ficá dentro de casa cuidando de filhos ou fazendo assim alguma coisa, quem era costureira costurava, nessa época tinha muitas lavadeiras, era a forma que as mulheres que tinham família e filhos ajudavam a seus maridos, era fazendo esse tipo de serviços, lavando, costurando, esse tipo de serviços de casa.

Foi nessa fase que eu fiquei com esse único vestido. Eu só tinha esse vestido e em todo lugar que eu tinha que saí eu só ia com esse vestido... só ia com esse vestido! Que eu me lembro que eu estava ficando mocinha, assim com uns 11...12 anos, me lembro



mais ou menos essa idade porque já estava nascendo o peito assim... um peitinho. E todo lugar que eu ia eu tinha que ir com esse vestido. Chegou uma época que eu não queria i mais pa canto nenhum. Qualquer lugar que me chamavam eu dizia não... não queria i, não queria i. Eu não contei nunca pra ninguém, mas na verdade era vergonha de aparecê sempre com aquele mesmo vestido.

Um certo dia, meu pai resolveu passar o dia na casa de uma irmã dele e levou todo mundo e... lá vai eu com esse vestido! Terminei passando o dia todo com esse vestido e quando já era a hora de i, já era noite, minha tia falou de pegá um táxi pra vi para casa. Aí, eu vesti uma roupa mais simples já que vínhamos de táxi, e ia soltá na porta mesmo. Nessa vez, esse vestido com outras roupas que estavam... todo mundo esquecemos dentro de um táxi, (risos) esqueceu ( risos). E... foi assim... fez falta, né? Mas eu dei graças a Deus! Porque foi obrigado a fazê outra roupa pra mim. Porque eu já tava me sentindo constrangida demais, de todo lugar que eu ia tá me apresentando com aquele vestido. Então, foi assim marcante... que eu lembro, lembro com tristeza porque pôxa!! Foi chato demais, muito constrangedor. Mas graças a Deus foi uma fase, já passou.... mas ficou, né?... passou, mas ficou.

## **Memória 2**

Uma tarde eu estava indo para escola, eu e mais duas colegas, na verdade era aula de educação física, que, na minha época de estudante, a aula de educação física era obrigatória, mas era diferente... do horário da aula normal.

Tava indo para física eu e mais colegas, quando encontramos, ali no Campo Santo, uma senhora que não tinha o juízo muito certo. Talvez aqui alguém tenha conhecido: Nonoca. Nonoca, e... aí eu vi uma pedrinha no chão e rumei em Nonoca... e menina! Nonoca era aquele tipo de senhora bastante desbocada, palavras assim... muuuito palavrão. Eu acho que não era muito certa, não, porque ela sempre andava com duas ou três sacolas na mão, assim... bem pesadas, não sei o diabo que é que ela carregava, mas onde se encontrasse essa senhora, ela tava assim tomada de sacolas. E, aí, eu sei que eu que eu fui jogá uma pedrinha, que eu achei... quando joguei essa pedra nela... coisas de adolescente mesmo, de mocinha assim... ela chegou, começou a xingá, xingá, xingá tudo quanto é nome de imoralidade:

-Filha de não sei o quê!!!, Vai tomá não sei aonde!! Vai procurá homem!! Vocês tão precisando é de homem para... não sei o quê!!!

E, aí, tome de palavrão, tome de palavrão!... Mas ela não sabia das três qual era a que tinha jogado a pedrinha nela, nisso, daqui a pouco ela também começou a catá pedra e querê rumá, e o que ela ia achando, ela ia pegando para jogá. Terminando, eu fiquei com medo porque foi uma coisa assim, inocente, impensada na hora, mas que terminei ficando com medo, porque ela xingava muito e rumava o que achava.

Resolvemos, para nos livrá dela, invadir a casa de mármore, uma casa do mármore que tinha ali na descida na ladeira do Campo Santo, acho que alguém aqui também se lembra. Entramos ali, eu fiquei com bastante medo porque não era uma atitude minha, eu sempre fui uma menina quietinha, acomodada e que nunca fui de fazê essas loucuras. Eu não sei como foi que naquele momento surgiu essa idéia. E quando ela teve aquela reação, eu sabia que ela não tinha o juízo muito certo, mas não esperava aquilo. Fiquei escabreada por conta da quantidade de palavrão que ela falava... e também morrendo de medo de tomá uma... uma pedrada daquela que ia rumando, que era grandes, não quero nem sabé. Para nos livrá, tivemos que invadi a casa do mármore, e os homens foi que não deixaram ela entrá, ela ainda ficou na porta, xingou, xingou, depois ela viu que não ia resolvê nada e foi embora.

E nós três saímos e fomos para física, mas eu fui, fiquei nervosa, fiquei tremendo, fiquei pálida. Realmente tive muito medo... e... ficou na história, nunca mais esqueci mesmo dessa situação. Não pensei que a situação fosse assim tão séria. De uma brincadeirinha, uma coisa impensada acabou nessa minha história.

### **Glória:**

Eu sou Maria da Glória, me chamam Glorinha, outros me chamam de Glória. Tenho 77 anos, nasci pelo trinta e um.

Vivo aqui, minha casa... curtindo, tenho um grupo de terceira idade, frequento dois grupo de mulheres: frequento o grupo de terceira idade *Ponte de Vida*, do SESC. Participo de muitas atividades apesar dos problemas de saúde, muito sério, problema de coração, mas eu não entrego meus pontos! Gosto muito de viajá, gosto de fazê festa, dia de aniversário, casamento, participá de atividades físicas, participo em concursos, do desfile da terceira idade, saio no concurso *O Mundo da Fantasia*, saio em quadrilha, agora mesmo vou ensaiá quadrilha. Eu gosto dessas coisas, mas... no cotidiano, gosto de cozinhá, gosto de fazê doce, fazê salgadinhos, e gosto de fazê essas coisas todas ...E

tou aqui no cotidiano, esperando, aí, o dia que Deus quiser... mas eu não pretendo i tão cedo, não. Eu pretendo fazê mais coisas ainda da vida.

Gosto de fazé artesanato, gosto de várias atividades, gosto de passeá, gosto de viajá, gosto de fazê boas amizades, gosto de andá arrumada... sou vaidosa. Ehhh...gosto de pessoas sinceras, honestas, não gosto de falsidade, não gosto de hipocrisia.

De mim mesma, não tem nada que eu não goste... gosto de tudo, eu gosto de sê o que eu sou, gosto de coisas bonitas, gosto de gente boa, gosto de me arrumá bastante. Tem horas que eu fico triste, não gosto quando fico triste, tenho medo de entrá em depressão, aí, eu dou a volta por cima! Faço aquilo embora não possa fazê, caindo e levantando, eu faço pra não entrá numa depressão.

O demais, eu já falei que gosto de viajá, gosto de curti a vida, gosto de dançá, gosto de me alimentá bem, gosto de meus netos, gosto dos meus filhos. Se eu pudesse, fazia tudo por vê os meus filhos feliz, mas, infelizmente, não posso. Aí, faço aquilo na maneira do possível. E é isso aí. Mas o resto mais, não sei.

## Memória 1

Nasci no interior, em Amália Rodrigues. Quando eu era pequena, eu me lembro... a gente era pobreziinha, não tinha cama, assim, comprada em loja, papai fazia aquelas camas com uns paus enterrados no chão, botava umas madeiras por cima.. Você conhece? E uma esteira pá gente dormir. E cozinhava em fogão de lenha, papai trabalhava no campo, mamãe também. Minha mãe fazia bolo para vendê, ia pás férias vendê e não ficava em casa. Aí, minha irmã gostava muito de fazê maldade aos pequenos... Mandava a gente comê pimenta (risos) e chupá limão (risos) com ameaças:

- Se você não comê, quando eles chegá, você apanha.

A gente tinha que comê, não é? Ficava com a boca babando e vermelho tendo que comê aquela pimenta. Aí, quando os pais chegavam, ninguém dizia nada, que não era maluco, e não queria apanhá.

Então, a gente ia paqueles matos apanhá lenha. Apanhá coquinhos, de **piloba** de licuri, coco pá parti de martelo pá comê. Coco mesmo de palmeira, a gente chamava de **piloba**

Depois, eu estava pequeninha, bom, não tão pequena. Tinha como 10 anos, nove anos, não, sete anos. Minha mãe me botou na escola, na usina em **Itapitini**?

Aí, eu perturbava todo mundo, saía correndo, pegava alpargata? Jogava em cima dos outros, pintava, pintava os canecos!

Aí, minha irmã que estava aqui em Salvador, minha irmã foi para lá fazê uma festa. Era batizado de boneca. Quando ela chegou lá no interior, aí, o pessoal dizia:

- Olha a filha de Martinano! Pariu! Pariu de branco, tá na Bahia, tá lá, olha, fazendo vida.

Ela trazia uma boneca deste tamanho (gesto de boneca grande) chamada Maria Luísa. Quando a viravam, ela chorava. Aí, fizeram o batizado. Papai matô um carneiro e porco para fazê o batizado. Aí, meu pai soube dessa história, chamou esse cara para ir pra o batizado:

- Venha ao batizado de minha neta.

Quando chegou no batizado, virô a boneca, botou pá chora. Aí, o meu pai disse:

- Esta aqui é a filha, que me disseram que minha filha tava na Bahia solta e parindo de branco. Olha aqui.

Ahhh, o homem saiu por aqui, nem olhô mais pá trás.

Essa é nossa história, ainda tem mais que eu não vou contar.

## **Memória 2:**

Ah, já tive tanto namorado (risos)... eu nem sei quem foi o primeiro (olhando pra o chão, pensativa). Ahh! Foi Manuel né? (risos) O primeiro namorado. Foi, que eu me empolguei muito, se chamava Manuel. Eu não sei se foi o primeiro, eu considero o primeiro... que eu estava na minha adolescência... adolescência não, jovem, com meus 15 anos. Eu conheci ele numa festa, que eu saí fugida da minha irmã, pra uma festa. Cheguei lá, ele ficô junto de mim, dançando comigo, eu não sabia dançá, ele me ensinou até a dançá. Dancei com ele. Ali ele disse:

- Onde é que você mora?

Eu:

- Saí! eu moro com minha irmã, minha irmã não quer que eu dei o endereço da casa dela não, não quer que eu namore.

-Ai!!! Mas você vai ficá sem namoro...Eu quero lhe vê.

Eu digo:

-Ai! Agora tá muito difícil.

Não di o endereço a ele. Quando foi um dia encontrei com ele na rua, ele aí me seguiu, seguiu e aprendeu, foi. Quando um dia apareceu por lá, aí minha irmã ficou olhaando assiiiiim... sem sabê; queria sabê quem era ele, e falou e tal, onde morava. Morava na liberdade com uma família que criou ele e tal. Aí começamos a namorar, eu saía com ele, saía passeá; eu dizia:

-Na asseguere minha mão não, não pegue minha mão não, que é pa ninguém chega em casa fala com minha irmã e minha irmã fala com minha mãe. Que eu não era de aqui, filha de aqui, era filha de Santo Amaro da Purificação. Aí tinha medo de minha irmã me levá de volta pa Santo Amaro. Aí nem deixava ele pega na minha mão. Quando ele pegava minha mão, eu soltava a mão dele.

Começamos a namorar, namoramos muito tempo, muito tempo mesmo, depois ficamos noivos, namorei.. acho que foi seis anos e seis meses. Ali me pediu noivado, aí noivé pedi em Santo Amaro, naquele tempo não ia pessoalmente, mandava carta. Escreveu, minha mãe respondeu a carta do namoro. Depois namorando com ele tal... ele marcou comigo um dia, saí de domingo... eu esperei a tarde toda, nada ele apareceu. Quando chegou de noite, eu:

-Agora é que você vem a aparece.

- Ahhh porque eu saí.

- Você estava com alguém?

- Ahh... não tava!

Aí começamos a discuti, aí eu:

-Ahh Sabe uma coisa? Tome sua aliança.

Joguei a aliança lá no chão, ele disse:

- Ahhh Você não quer, então eu tenho a quem dá.

- Então pronto! Dê a quem você quiser que eu não quero mais você.

Terminei com noivado, terminamos, aí fiquei na saudade... Eu pensava que era amor! Mas acho que não era amor não... nem sei, se era amor, se era amizade, nem sei o que era!.

Aí eu sei que me empolguei, depois terminamos, tal. Quando foi um dia, eu tava na casa de minha irmã, eu peguei o telefone, aí liguei pra onde ele trabalhava, eu digo:

- Cadê Manuel? Está?

- Não, ele saiu. Foi almoçar.

Eu disse:

-Olha - à menina, à telefonista - quando ele chegá você fala com ele que Glória morreu (Risos) o enterro é hoje, às quatro horas, (risos).

Ele chegou de almoçá, quando ele chegou... me lembro o nome dela , Duvalina, ela falou:

- Manuel, disse que Glorinha morreu.

- Quê? Glorinha morreu???

Ele se mandou, aí eu não estava em casa. Ia cansado, suado pelo caminho. Aí, perguntou a minha irmã:

- Cadê Glorinha?

- Saiu.

- Mas eu recebi um telefonema que ela morreu!

- Glorinha morreu!!? Não, o que eu sei é que Glorinha foi pra um enterro do irmão de uma colega dela, isso foi o que ela me falou. Não foi isso o que ela falou com o senhor?

-Não é isso não, eu recebi um telefonema que Glorinha tinha morrido, o enterro é às quatro horas.

- Não, ela me disse que ia pra um enterro em Baixa de Quintas, do irmão de uma colega dela. Ela não falou com o senhor isso não?

- Não, porque terminamos, ela terminou comigo, ela não tinha que me dá satisfação nenhuma.

Depois dum tempo, nós voltamos. Aí ele falou o que tinha acontecido e disse:

-Olha... eu queria sabê , nem que seja depois de morto quem foi que fez uma coisa daquela!

Eu disse:

- O Que filho!!

- Falou que tinha morrido, que o enterro era quatro horas.

Eu:

- Ahhh! Deve ter sido alguém que ligou...não sei... porque eu não

-Não.. eu tinha vontade de sabê!!

Ele nunca soube, e ninguém nunca soube. Ta sabendo você aqui agora. (risos) Mas eu pegue essa peça!... pa sabe se ele gostava de mim, pa sabe se ele ia lá me procurá... e foi né? Isso aí foi meu primeiro namoro.

**Apêndice B – DVD HisTOrias De Las**  
**Narrativas de experiências de vida**