

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

RAFAEL LORRAN ALVES

**BEM DITO E BEM FEITO:
A DIMENSÃO ESPETACULAR DAS PERFORMANCES NARRATIVAS DE
FEIRANTES RURAIS DO ALTO JEQUITINHONHA**

UBERLÂNDIA

2015

RAFAEL LORRAN ALVES

BEM DITO E BEM FEITO:

**A dimensão espetacular das performances narrativas
de feirantes rurais do alto jequitinhonha**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Artes/Mestrado do Instituto de Artes da
Universidade Federal de Uberlândia, como
requisito parcial para a obtenção do título
de Mestre em Artes.**

**Área de concentração: Fundamentos e
reflexões em artes.**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria do
Perpétuo Socorro Calixto Marques.**

UBERLÂNDIA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A474b Alves, Rafael Lorrán, 1990-
2015 Bem dito e bem feito: a dimensão espetacular das performances
narrativas de feirantes rurais do alto Jequitinhonha / Rafael Lorrán
Alves. - 2015.
174 f. : il.

Orientador: Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Teatro - Teses. 2. Jequitinhonha, Rio, Vale (MG e BA) - Teses.
3. Feiras - Teses. 4. Antropologia - Teatro - Teses. I. Marques, Maria do
Perpétuo Socorro Calixto. II. Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 792



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**Bem dito e bem feito: A dimensão espetacular das performances narrativas de
feirantes rurais do Alto Jequitinhonha.**

Dissertação defendida em 24 de junho de 2015.

Orientadora – Prof^ª. Dr^ª. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques
Presidente da banca

Prof^ª. Dr^ª. Inês Alcaraz Marocco
Membro externo

Prof^ª. Dr^ª. Renata Bittencourt Meira – UFU
Membro interno (PPG Artes - UFU)

DEDICATÓRIA

Aos feirantes narradores, ao barro de suas mãos, às entrelinhas de suas histórias.
Ao Vale do Jequitinhonha, pedaço de infinito com estradas sempre em frente.
Aos que nascem com a palavra e vão morar na poesia.

AGRADECIMENTOS

Antes de qualquer coisa, e sempre, à minha eterna família. Mamãe Zenaide, meu papai Jacinto, meus irmãos, tios, primos, aos pássaros de minha casa, sempre metáforas de nós. A vocês, origem, meio e fim de cada palavra desse estudo, cada passo de minha jornada, cada instante de minhas conquistas. Aos autores de minha história, meu rosto suado e o brilho que isso tem. Sempre numa ausência de gestos e palavras, esse emudecer de gratidão onde reside o que há de mais sincero em mim, que paz!

À grande amiga e orientadora Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques; aos instantes em que fui filho, orientando e amigo, aos caminhos e descaminhos que descortinaram nossas janelas. À Maria, meus sapatos velhos e meus próximos passos; sobre seu abraço construí desejos, acreditei em outros, limpei a casa, abri a porta; a ela meu delicado respeito e admiração, num frasco seguro, que dure!

Ao meu eterno mestre Jarbas Siqueira Ramos, por me apresentar a academia e junto dela grandes lentes que agora o vejo. Ao pai, ao filho, ao dono da mais tenra responsabilidade que homens comuns teimam não haver. Ao Jarbas, meus sapatos novos e minha garganta fraca, aos prantos e desejos por ele enxugados, à trajetória que sendo minha não se perde de seu ágil calcanhar; a ele nada mais que meia dúzia de palavras, sabe lidar com elas como nunca saberei, que gire!

Ao meu frágil espelho que atende e se constrói como Raphael Brito, a cada dia que nos passa, quando nada passe por nós. Ao meu amigo em gotas de silêncio e espasmos de amanhã, à estranha delicadeza daqueles que dormem em locomotiva sem freio. Ao Raphael meus joelhos e minhas palavras, a ele o que pode haver de pior e melhor em mim, por sua incurável necessidade de voar, pois sendo anjo, que seja!

Ao meu companheiro Ernane Fernandez, a mais clara e vaga consciência da partilha, a mais nítida e obscura imagem do amanhã, a mais doce e amarga morada do perdão, ao mais atento dos homens, ao mais algoz dos olhares, ao mais feroz dos abrigos, ao pequeno grande presente na minha vida. Ao Ernane minhas mãos e minhas meias, coisas que tenho pra construir e outras que ainda estão por vir, que fique!

Aos queridos que nunca e sempre próximos, nessa instabilidade que me mantém página sempre branca, Ana Angélica, Moisés Gandra, Ariã Santana, Antônio Meira, Talita Lima, Nelcira Durães, Bárbara Leite, e tantos outros que botaram cada carinho no amanhã de meus dias, tornando-me sempre outro, sigamos sedentos, que há!

Cada pássaro que voa, cada espécie, tem voo diferente.
Quero descobrir o que caracteriza o voo
De cada pássaro, em cada momento.
Não há nada igual neste mundo.
Não quero palavra, mas coisa, movimento, voo.

(João Guimarães Rosa)

RESUMO

ALVES, Rafael Lorrán. **Bem dito e bem feito**: a dimensão espetacular das performances narrativas de feirantes rurais do alto Jequitinhonha. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Artes – PPGARTES (subárea cênicas). Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

Passados dois séculos desde a emancipação das principais cidades do Alto Vale do Jequitinhonha/MG, as tradicionais feiras rurais da região mantêm o dinâmico fluxo de sujeitos, suas mercadorias e histórias. Por meio das observações dos eventos narrativos – registradas em diário de bordo, áudio e vídeo de dezembro de 2012 a agosto de 2014 – proponho uma revisão teórica que compreenda a dimensão espetacular das performances narrativas dos feirantes rurais do alto Vale do Jequitinhonha. Valendo-me da Etnocenologia como perspectiva de pesquisa, numa interface transdisciplinar com as abordagens da antropologia teatral, fenomenologia e sociologia do corpo, discorro sobre os conceitos de performance narrativa, comportamento espetacular, memória, corpo, oralidade e espacialidade a fim de melhor compreender as interações sociais e aspectos estéticos evidentes na contação de histórias de agricultores de quatro municípios (Itamarandiba, Turmalina, Carbonita e Aricanduva), bem como da zona distrital rural do Canjuru. Este estudo é dividido em três seções: a primeira apresenta o universo desta pesquisa, uma breve etnografia sobre a oralidade do Jequitinhonha, os espaços e memórias que compõem as narrativas e sujeitos; a segunda discute as implicações acerca da performance e espetacularidade, analisando os mecanismos e comportamentos dos narradores observados em campo, sentidos em meu próprio corpo, compartilhados em comunidade num breve instante de suspensão estética, profundo e reflexivo.

Palavras-chave: Performance, narrativa, corpo, espetacular, Vale do Jequitinhonha.

ABSTRACT

ALVES, Rafael Lorrán. **Well said and well done**: the spectacular dimension of narrative performances of rural fairground of high Jequitinhonha. 2015. Master Dissertation – Programa de Pós Graduação em Artes – PPGARTES (subárea cênicas). Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

After two centuries since the emancipation of the main cities in the Alto Vale do Jequitinhonha / MG, the traditional rural fairs in the region maintain the dynamic flow of subjects, their wares and stories. Through observations of narrative events – recorded in the logbook, audio and video from December 2012 to August 2014 – propose a theoretical review that understands the spectacular dimension of narrative performances of rural fairground of high Jequitinhonha Valley. Using the Etnocenologia as research perspective, adding the looks methodological approaches of theatrical anthropology, phenomenology and sociology of the body, I wonder about the concepts of narrative performance, spectacular behavior, memory, body, oral and spatiality in order to better understand the social interactions and . aesthetic evident in the storytelling of four cities farmers (Itamarandiba, Tourmaline, Carbonita and Aricanduva) and the rural district area of Canjuru This study is divided into three sections: the first presents the universe of this research, a brief ethnography of orality Jequitinhonha, spaces and memories that make up the stories and subjects; the second discusses the implications on the performance and spectacle, analyzing the mechanisms and behaviors of narrators observed in the field, and the third session and present an imagery raid sound, guided by the Link youtube video accompanying this work in order to better approach the spectacular phenomenon of the player that is the experience of orality in Jequitinhonha.

Keywords: Performance, narrative, body, espetacular, Jequitinhonha Valley.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. VOZES DO VALE: DONDE O VERBO SE FAZ POESIA	20
2.1. O Vale do Jequitinhonha: a mina dos causos de Minas.....	24
2.2. Espaços entre contos e descontos: o rural e as feiras tradicionais	39
2.3. Corpos e memórias: a experiência da oralidade no Vale	53
3. A DIMENSÃO ESPETACULAR: MODOS E QUALIDADES DE SER.....	72
3.1. Performance Narrativa: do que é bem dito em desempenho	77
3.2. O espetacular: do que é bem feito em comunhão	88
3.3. Corporeidades e espacialidades: modos de ser em relação.....	99
4. NOÇÕES ESPETACULARES DO QUE É BEM DITO E BEM FEITO	109
4.1. Rezar e plantar: gestos, posturas e partituras	111
4.2. Vender e seduzir: vozes, risos e recepção.....	133
4.3. Adão do Nelo: O homem que foi à lua e comia galinha	154
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: <i>PRA MÓ DI NÁ CABÁ NUNCA</i>	164
6. REFERÊNCIAS	169

1. INTRODUÇÃO

Ouçam: Compus a introdução com a palheta de cores com que criei toda a dissertação. Lê-la é decifrar-me. Todos atentos, prazer! É claro que não me recordo com exatidão, por que e por quem tomei consciência do que é belo e espetacular nos encontros que vivi ao longo da minha caminhada. No entanto, posso afirmar que muito cedo percebi minhas referências estéticas e poéticas – sejam elas quais forem, vistas inúmeras implicações acerca do sujeito diante de uma manifestação da arte – estiveram sempre relacionadas às mais intrínsecas noções entre indivíduo, família, identidade e pertencimento, logo, entre tais conceitos situo o lugar de onde admiro, aprecio e disserto. É claro que conceitos assim, sugeridos até aqui de forma tão genérica, podem soar um tanto quanto pretensiosos em sua amplitude não justificada, mas é justamente na pretensão que nasce essa dissertação, e nela permanecerá.

Bem dito e bem feito. Cresci ouvindo ambas as expressões em contextos diferentes, no entanto, correspondentes. Sobre a primeira, lembro minha mãe dizendo: “Só podia ser o bendito.” Isso geralmente era anunciado quando num descuido eu deixava o prato cair, quebrava um objeto da casa, machucava o dedo ou ralava o joelho. Assim, me sentia irresponsável ou conduzido por alguma força negativa. No entanto, sempre me perguntei por que “o bendito” estava associado à malcriação, já que aos domingos, na missa, eu ouvia o padre dizer: “Bendito seja louvado”. Estranho, não?

A segunda, “bem feito”, não se diferenciava muito da primeira. Quando, por exemplo, eu cismava de subir num muro alto, ou numa árvore perigosa e num desequilíbrio –por vezes proposital – dava com a cara no chão. Dessa vez era o papai: “bem feito! Quem mandou subir aí?”. Claro que depois dessa bronca um carinho *bem feito* era acionado. Pior, certa vez levei a mão ao fogo tentando roubar um pedaço de carne na panela, queimei e escondi os dedos vermelhos o dia inteiro. Mamãe, muito esperta, percebeu o ato falho e vociferou: “Bem feito! Carne é pra comer com almoço pronto”. Mais um paradoxo poético: como aquele ato reprovável levava nome de bem feito, bem realizado, bem executado.

Passados alguns anos e as mesmas expressões me retornam como impressão e interpretação. Hoje, o bem dito e bem feito diz respeito à qualidade das relações vividas por sujeitos da região onde nasci; suas histórias bem ditas, através de comportamentos,

pensamentos, gestos e interações bem feitas tornaram-se universo de pesquisa, e agora vocês estão aí, lendo as entrelinhas de minha subjetividade. Fiquem à vontade.¹

A questão aqui levantada apresenta o primeiro pilar da investigação, um componente invariável de minha formação enquanto sujeito à apreciação das manifestações espetaculares observadas: como pesquisador, sou aquele mesmo garoto gordinho e distante da *academia*, diante do fogão, numa roda de familiares e amigos contadores de histórias, esperando a hora certa para calar e falar, em pleno estado de gozo, atento a cada movimento simbólico e consciente da incapacidade de absorver todos eles, exceto o café e o texto que lhes chega às mãos. Essa dissertação fala da minha terra, lugar onde nasci e me criei. Toda reflexão debruça-se sobre o meu povo, homens e mulheres com quem partilho as alegações de pertencimento e identificação, sujeitos que me viram crescer e agora me acompanham como protagonistas do desenvolvimento reflexivo que lhes chega às mãos.

No entanto, acalmem-se. Antes que lhes acometa a associação entre essas notas introdutórias e o fantasma que ronda o *ensimesmamento*² das pesquisas em artes, é preciso adiantar-me na justificativa sobre a qual se apoiam as assertivas levantadas por esse trabalho. Tento, com o cuidado de um guia que trilha caminhos tortuosos, transcender a necessidade de evidência pessoal/passional que me levava até o universo dessa pesquisa: não se justifica, apenas, na precariedade de registro das narrativas orais do Jequitinhonha, não pretende limitar-se à exaltação de uma gente que me apreço por natureza e pertencimento, não se conduz pela busca de minha reconciliação entre a carreira acadêmica e a condição social como conterrâneo e parente dos narradores observados. Para além de mim, antes e objetivamente, esse trabalho discute as urgências de se lançar um olhar estético sobre as manifestações cotidianas de caráter popular, primeiras incursões de todo e qualquer pesquisador em artes pelos diferentes modos de ver e sentir a linguagem do

¹ Bom, admito que não apenas a poesia das palavras fez-se justificativa para o título da dissertação, apesar de ainda ser a principal causa da articulação. Lembro a publicação de ensaios antropológicos organizada por Mariza Peirano (2001) intitulada: *O Dito e o Feito: Ensaios de Antropologia dos rituais*, cujos trabalhos debruçam-se sobre conceitos ontológicos de rituais festivos.

² “Em si mesmo; introverter-se; negação da relação com o outro”. Esse neologismo aqui aplicado por mim, e muito recorrente na obra de João Guimarães Rosa, dá-se como melhor referência ao hábito de alguns estudos científicos e investigações que acabam por refletir questões estritamente próprias ao pesquisador que os desenvolve, sem ampliar a discussão, numa metáfora de absolutismo do conhecimento. Acaba por tornar-se um discurso valorativo em prol da exaltação do próprio pesquisador, inflexível às questões que o cerca.

sensível: nossa casa, nossa gente, o lugar primeiro onde aprendemos a sentir o que nos é bem dito e bem feito.

Contudo, não oblitero ao afirmar que ainda somos poucos, nós que falamos do próprio quintal. Alego-o em consequência reativa ao estruturalista discurso científico sobre a historicidade do pensamento e constituição das ciências – mais precisamente sobre os estudos em arte, seus modos de produção de conhecimento e reflexão do fazer artístico. Observo certo afastamento do pesquisador em artes do seu próprio espaço, território e universos investigados, donde a pessoalidade no campo e imersão na causa lhes confere mais paixão que compreensão do universo investigado. É sensível notar durante os encontros e reuniões científicas da área que a maior parte das produções acadêmicas debruça-se ainda sobre as rupturas escolásticas de estilos e linguagens estéticos e /ou, endossadas pelo arsenal teórico interdisciplinar, travam o conflito discursivo por tornar a subjetividade de suas práticas uma assertiva propositiva que valide a pesquisa no *hall* das ciências constituídas.³

Bom, de certo modo, acabo de esboçar as escolhas epistemológicas e abordagens escolhidas para este estudo, caracterizadas, antes de qualquer pressuposto paradigmático, pelo envolvimento participativo entre pesquisador, sujeitos, espaços e identificações. Tal envolvimento entre sujeito pesquisador e sujeitos observados, bem como o respectivo reconhecimento por parte da academia, não se faz novidade no panorama das pesquisas em artes. No entanto, considereei válida a inserção de um breve discurso que dilate o caráter sensível na relação estabelecida no desenvolvimento desse trabalho e, principalmente, do modo gradativo com que os objetivos de investigação e caminhos epistemológicos foram de encontro à consciência de que “uma pesquisa é um compromisso afetivo [...] é preciso que nasça uma compreensão sedimentada no trabalho comum, na convivência, nas condições de vida muito semelhantes”. (BOSI, 1994, p. 38).

³ Para ousar nessas assertivas não esqueço da *República* de Platão (595-601) ao apontar o problema social da arte em sua incapacidade de verdade e corrosão do caráter moral; lembro também seu discípulo Aristóteles, quando na *Poética* (1999) salienta a capacidade purgatória da produção artística, reafirmando o conhecimento em artes por sua função emocional para só depois considerar sua ação cognitiva. Não só lembro os clássicos gregos, mas Davi Novitz (1998), Noel Carroll (2002), Marco De Marinis (2009), Deleuze e Guattari (1991), Armindo Bião (2007) que em suas diferentes perspectivas, abordagens e áreas tentaram esboçar um discurso que compreendesse a produção de conhecimento pela linguagem artística, mais ainda, a função e característica do saber que advém desse campo de pensamento. Benedetto Croce, entendendo a história e a arte como representação, capaz de intuir o indivíduo, aponta que “uma verdade universal só é verdadeira quando concretizada num exemplo individual. O universal tem que incorporar-se no singular”. (CROCE *apud* COLLINGWOOD, 1972, p. 244). Assim, proponho que a intermitente batalha de pesquisadores da área por reconhecimento da arte como ciência precisa considerar – como há muito já foi discutido – a propriedade singular dos objetos e sujeitos pesquisados, a experiência singular acima da empiria, para então descobrir-se junto a universalidade do saber produzido.

Como aponta Ecleá Bosi, trilhando o compromisso afetivo da convivência estabelecida em pesquisa de campo, caros leitores, essa dissertação admira e reflete as performances narrativas de feirantes rurais do alto Vale do Jequitinhonha, discutindo e descrevendo a dimensão espetacular de seus modos e funções em comunidade, considerando, para além da tradição oral, as qualidades estéticas observadas nos corpos e comportamentos do narrador. Acalmem-se, já explico o terreno fértil e arenoso onde se debruça a perspectiva, metodologia e universo conceitual dessa pesquisa.

Primeiro, é preciso esclarecer o uso e inflexão do conceito de performance, utilizado em relação ao modo de ação, à maneira como o ato de narrar “[performa] realiza, concretiza, faz passar algo que eu *reconheço*, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2010, p. 135); Aqui não trato da performance enquanto categoria de análise ou linguagem artística; a escolha do termo deu-se como recurso metodológico, um modo de instrumentalizar a referência à ação do encontro, ao instante liminar em que sujeitos dispostos ou condicionados à experiência da oralidade põem-se como narradores e audiências. Ao referir-me às performances narrativas, entendo que o modo como ela opera e se define pode ser abordado de várias maneiras, nesse caso, designando a ação (limitada e eficaz) de feirantes narradores ao contar histórias. Portanto, um conceito funcional que me auxilia na compreensão dessa “unidade entre texto narrado e ação, constituindo e ordenando a experiência tanto quanto servindo para reflexão e comunicação desta”. (KAPFERER, 1986, p. 191).

Sobre o conceito de performance, pensadores como Milton Singer (1959), Erving Goffman (1988), Richard Bauman (1977) e Paul Zumthor (2000, 2010) por seus nítidos posicionamentos antropológico próximo à ideia de “arte verbal”, referindo-se especificamente à performance narrativa, oferecem importantes contribuições para abordagem e compreensão dos eventos narrativos, justificando a utilização do termo na investigação para além de recurso linguístico, viabilizando o aprofundamento nas questões transculturais e estéticas. Logo, não me valer da concepção de performance enquanto linguagem – já clássica, delicada e amplamente debatida pela antropologia, etnologia, e quando no campo das artes, em constante diálogo com aqueles – corresponde ao profundo interesse dessa investigação em artes cênicas preocupada justamente com a recusa de velhos paradigmas e escolha de novos horizontes para compreensão do espetacular, êmico e holístico no modo de ser de feirantes narradores do Vale do Jequitinhonha.

Logo, uma vez admirado e a fim de compartilhar as noções e debates sobre a qualidade espetacular⁴ na experiência das performances narrativas observadas em campo, espaço de pesquisa dotado de qualidades estéticas representativas à comunidade, aos indivíduos, a mim, agora sim é imprescindível que me adiante sobre a escolha da epistemologia dessa investigação: a Etnocenologia.

Fundada em Paris durante o “Colóquio de Fundação do Centro Internacional de Etnocenologia” em 1995, essa disciplina contemporânea intenta responder e reagir aos paradigmas etnocêntricos de hierarquização da história, cultura e sociedade, propondo um novo horizonte epistemológico e metodológico para o estudo das artes do espetáculo em relação às manifestações de caráter popular, aos comportamentos humanos mais ou menos organizados em diálogo direto e essencial com a estética. Para Armindo Bião (1998, p. 17), assim “[...] a Etnocenologia se inscreve na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares [...] teatro, dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas”.

Assim, num panorama de epistemologias e métodos cristalizados pelo positivismo da ciência moderna, por vezes preconceituosos e insurgentes aos saberes e fazeres contemporâneos, a Etnocenologia, enquanto nova perspectiva considera a necessidade de se “multiplicar as vias de conhecimento, no qual nenhuma delas sozinha tem condição de levar ao centro da complexidade” (PRADIER, 1999). É importante entender que, uma vez voltada às questões estéticas da diversidade cultural, o olhar Etnocenológico elege como pressupostos de análise a descoberta de formas espetaculares não ocidentais, o que já demonstra seu posicionamento metodológico transdisciplinar aberto às múltiplas frentes de pensamento, “como um rio formado, pacientemente, pelo inundamento de miríades de afluentes, rios que transformam um fio d’água em potência” (PRADIER, 1999, p. 27).

Se não me cabem os mesmos atributos e adjetivações, que legitima os sujeitos da pesquisa como exímios contadores de histórias pela comunidade onde vivem, foi através deles que me tornei ator, para eles registrei meus primeiros textos encenados, inspirando-me outros, e cuja poesia não sendo unicamente minha, fez-me porta-voz de suas vozes. Assim, não há outra saída para essa dissertação que não desafiar os tempos e espaços da

⁴ Esta sim, enquanto categoria de análise da pesquisa, “nos remete a uma maneira de pensar, de se situar no mundo em relação à natureza e aos membros da coletividade, não se reduzindo a uma superfície, a uma simples aparência, mas a uma maneira de ser”. (MAROCCO, 1999, p. 85). E que, pensado e articulado pelos estudos etnocenológicos, “se situa claramente no campo estético, da sensorialidade e dos padrões compartilhados de beleza.” (BIÃO, 2007, p.24). Relembro que as questões referentes à Etnocenologia como perspectiva e à noção dos caracteres espetacular serão retomados no segundo capítulo da dissertação.

pesquisa buscando na relação entre a espetacularidade dos narradores e a minha prática enquanto artista, as sensíveis imbricações estéticas que um sujeito da criação cênica pode reconhecer como espetacular nos comportamentos e manifestações cotidianos.

Esta questão é frequentemente discutida em torno dos estudos etnocienológicos e assume um importante papel na constituição e desenvolvimento das pesquisas guiadas por essa perspectiva. Entendo como Adaílton Santos (2012, p. 80-81), acerca da relação entre minha experiência como artista e minha incursão como investigador da espetacularidade neste trabalho que “o olhar do artista estaria muito mais propenso à análise [...] é a percepção direta de como tais objetos se refletem no próprio corpo do pesquisador, a partir de uma percepção muito bem treinada pelas várias técnicas que experimentou ações semelhantes”.

Desse modo, a Etnocienologia nos aponta através da imbricação entre o conhecimento artístico e o fazer científico uma luz sobre possíveis abordagens contemporâneas da dimensão estética no cotidiano. Para este estudo especificamente, aciono mecanismos metodológicos da etnografia e fenomenologia – além da própria Etnocienologia enquanto abordagem – buscando nos modos análogos de produção do conhecimento em artes cênicas o contato com pressupostos da antropologia teatral de Eugenio Barba, da sociologia do corpo de David Le Breton e Marcel Mauss, além dos pressupostos da experiência do sensível de Merleau-Ponty, visando assim caminhos de produção questionamento de um olhar para o fenômeno observado que esteja atento à organicidade técnica e estética das ações e sujeitos da investigação, reconhecendo as aproximações e afastamentos de tais contribuições metodológicas e conceituais ao desenvolvimento desse trabalho.

Poder olhar com paixão, ter o direito de convidar olhares semelhantes situados em diferentes campos do conhecimento, tensionar o lugar da arte nas pequenas e individuais manifestações de poesia e estética do comportamento humano, entender como se processam em mim os olhares artísticos e científicos lançados à pesquisa acadêmica e experimentações cênicas: por isso escolhi a Etnocienologia, abrindo-me ao movimento território de uma perspectiva em certo estado de formação, aberta à transformação e desejosa disso.

Feiras e distritos rurais de quatro cidades do alto Vale do Jequitinhonha⁵, Turmalina, Itamarandiba, Carbonita e Aricanduva. A intenção primeira era comprar, claro. Era eu quem estava imerso num cenário de trocas no qual minha aproximação constituía-se em mais uma possibilidade de partilha. A câmera filmadora na mochila, o diário de bordo na sacola e logo o consenso sinestésico, o principal instrumento de pesquisa deu-se no desejo mesmo da troca e vivência intersubjetiva que permeia o Vale, as relações humanas, comerciais e sociais do espaço rural nas feiras livres. No decorrer dos encontros com os feirantes, percebia que dentre as minhas anotações as mais frequentes indicativas me levavam ao encontro com outros narradores, geralmente, de outras localidades. Deixei que eles me guiassem e o resultado foi a difícil tarefa de escolha, a dor e a delícia de abdicar de um feirante para conferir aquele, segundo muitos, “o melhor de todos nós”.

Além de outros feirantes, os narradores me atentaram para a necessidade de sair das feiras, para conhecer suas casas, dormir nas roças e fazendas onde plantavam e criavam animais, beber de seus cafés, provar do queijo fresco e entender que fora do espaço comercial da feira não deixavam de ser os feirantes narradores como os conheci em estão de “contos e descontos”. Aceite o convite e justamente no local de suas produções ligadas a terra, perto dos córregos, junto às plantações, presenciei, talvez as mais intensas performances. Então foi preciso repensar o campo da pesquisa e aos poucos me via entre a função de observado e observador. Nessa instabilidade de meu agenciamento da investigação, essa diluição dos espaços e sujeitos da pesquisa é o que constrói, creio eu, a essência, o lugar desse trabalho no campo de conhecimento ao qual pertence.

Decidi por não intentar compor uma biografia dos feirantes narradores. Isso não seria justo com a maneira pelo qual se deu a pesquisa de campo. Numa cadeia de encontros e acontecimentos, onde o espetacular dos sujeitos e eventos narrativos eram evidenciados pelo instante sensível da experiência em si; os feirantes narradores serão apresentados ao longo do trabalho, aspectos de suas vidas, corpos e memórias integram o desenvolvimento da dissertação sem paragens para formalidades. Suas histórias pessoais despontarão através de suas vozes e imagens, invadindo as páginas que lhes pertencem pela própria natureza

⁵ “O Vale do Jequitinhonha pode ser dividido em três sub-regiões: Alto, Médio e Baixo Vales. A sub-região Alto Jequitinhonha tem características ambientais, históricas e fundiárias distintas do Médio Jequitinhonha, que era coberto por floresta, com vales abertos e de suave ondulação, ocupados por grandes fazendas de criação. No alto Jequitinhonha, no cerrado e outras vegetações de transição, encontram-se grandes planaltos formados por terras planas, as chapadas, que são entremeadas por vales profundos e estreitos, as grotas, que possuem terras férteis e água”.(RIBEIRO, 2007). No próximo capítulo trataremos desse ambiente, sujeito e propenso à experiência estética.

desse estudo. No entanto, em anexo poderão ter acesso a informações mais precisas sobre cada um dos narradores.

No primeiro capítulo proponho uma viagem ao Vale do Jequitinhonha, tempo de tomar um cafezinho e chegar mais perto. Apresento-lhes numa breve etnografia⁶ reflexos históricos do processo de povoamento e contextuais identificações de valores socioculturais da região. Para tal percurso, recorro aos estudos de Vera Lúcia Pereira (1996), Mafalda P. Zamella (1990), Eduardo M. Ribeiro (2007), João Antônio de Paula (2000) sobre a formação e história das Minas Gerais, mais precisamente a porção nordeste do estado onde se situa o alto Jequitinhonha. Em seguida, descrevo e comento as tradicionais feiras rurais do Vale e seus respectivos instrumentos, efetivos e simbólicos de comercialização, doação e troca. Cenário onde as performances narrativas foram apreciadas, lugar de culminância da lida e experiência agropecuária, fim e largada dos sonhos e corporeidades que ali se encontram em qualidade espetacular.

Falando em corpos e experiências, no segundo tópico reflito as noções de corpo, voz e memória na sensível experiência da oralidade do Vale, já os relacionando aos pressupostos básicos da noção de espetacular que será refletida com mais ênfase, na segunda seção do trabalho. Auxiliando a reflexão sobre memória, valho-me dos estudos de Ecléa Bosi (1994), Jacques Le Goff (1996) e Henri Bergson (1999); sobre as técnicas e dimensões corporais, bem como a respectiva oralidade dos sujeitos aciono as concepções de Paul Zumthor (1993, 2000, 2010), Walter Benjamin (1994), David Le Breton (2007), Marcel Mauss (1974), Eugenio Barba (1995), Armino Bião (2007) e Inês Marocco (1999).

No segundo capítulo fundamento os principais conceitos envolvidos na investigação. Levanto proposições e inquietações que melhor situem o uso e função da performance como desempenho, ato da narrativa. Assim, trago-lhes as proposições de Paul Zumthor (1997), Luciana Hartmann (2000), Richard Bauman (1989), Erving Goffman (1988), com intuito de preparar o solo de compreensão da ação performativa dos narradores que a seguir são analisadas seu caráter espetacular. A ideia é estabelecer uma relação complementar entre a noção de performance narrativa sobre a qual me debruço e a dimensão espetacular, principal interesse da investigação.

⁶ A noção de etnografia, aqui, aproxima-se daquela defendida por Geertz (1987) sobre a participação e imersão do “pesquisador como autor”, não apenas considerando as alterações efetivadas com sua presença em campo de investigação, mas assumindo o texto fruto da pesquisa como uma composição autoral, uma narrativa da experiência (Benjamin, 1975).

Em seguida discorro sobre as principais implicações sobre o comportamento espetacular e as fundamentais contribuições da Etnocenologia ao subsidiar o discurso levantado. Logo em seguida, preparo o solo para a análise das corporeidades e espacialidades observadas pela investigação em campo, considerando essas duas noções uma imprescindível articulação dos elementos estéticos que caracterizam a dimensão espetacular das performances narrativas. Hora de convidar os próprios etnocenólogos Armindo Bião (2007), Jean Duviganud (1980), Jean-Marie Pradier (2003, 2011), Inês Marocco (1999), e as noções análogas aos conhecimentos e práticas espetaculares em diálogo intercultural, Eugenio Barba (1995) bem como da sociologia do corpo de Marcel Mauss (1980) e Le Breton (2006). O intuito é estabelecer conexões entre os saberes e fazeres populares em consonância com a produção de conhecimento científico em artes cênicas, partindo da premissa estética, no “[...] âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados [...]” (BIÃO, 2007, p. 25).

A pensar essa seção da pesquisa, devo dizer que o maior desafio foi livrar-me de certo academicismo preocupado com a abordagem estrutural e permitir que os narradores tomassem a responsabilidade por evocar os principais conceitos da pesquisa.⁷ Espero, sinceramente, que a tentativa passional em amenizar a dureza dos paradigmas teóricos através da constante evocação da voz dos narradores, possa ser alcançada. Assim, sentir-me-ei incompleto no trabalho, e acredito que só assim se faz pesquisa.

Por fim, no terceiro capítulo proponho uma divisão entre as espacialidades e corporeidades mencionadas, considerando os aspectos da gestualidade, partitura corporal e presença física em relação aos hábitos religiosos e técnicas de trabalho dos narradores. Num segundo momento, em relação à experiência junto às feiras rurais, discorro sobre a análise das técnicas vocais, a evidenciação do riso e breves noções sobre a recepção do caráter espetacular. Então como ator e contador de histórias, creditei às imagens impressas no corpo do trabalho, aos vídeos em anexo, e ao programa de legendas coloridas que se referem à postura vocal do narrador⁸ um certo ar de acesso à organicidade estética discutida durante toda a dissertação. Portanto o último capítulo é composto por imagens e narrativas, silêncios e legendas que convidam o leitor ao encontro com os narradores,

⁷ Não falo apenas da credibilidade histórica dos dados por eles apontados, até mesmo porque não é esse o objetivo do trabalho. Mas certifico estar atento às indagações de Adolfo Colombres (*apud* HARTMAN, 2000, p. 17) quando aponta as fontes da tradição oral, que atravessam o tempo como dotadas de verdade. Uma vez que a verdade não é apenas acontecimento, mas pertence ao imaginário social que a expressa.

⁸ Acalmem-se, já no primeiro capítulo vocês entenderão o que é isso.

claro, acessando sua transcrição pictórica e narrativa da fala, forma e conteúdo vivo em movimento, ao texto, sujeição de perenidade ao instante vivido.⁹

Uma vez aberto às inúmeras circunstâncias onde as performances narrativas pudessem acontecer, algumas situações, narradores e espaços não permitiram o registro audiovisual. Nesse momento o pesquisador respirou fundo e pôde realizar uma gravação sonora apenas, vislumbrando a imagem perdida pelo registro e, no entanto, emocionalmente tocado pela experiência. Em outros momentos fui convidado a ligar a câmera filmadora, para os narradores que a solicitavam como “sujeito” necessário à comunhão, propulsor de vaidades e por vezes mediador do êxito no encontro.

Para favorecer maior acesso, ampliando mecanismos de divulgação do conhecimento desenvolvido pela pesquisa, disponibilizo-os um *link de endereço eletrônico*¹⁰ para vídeo na plataforma online do *Youtube*, onde consta a gravação do material audiovisual, apreciado e registrado em campo, composto das performances Narrativas; essas foram selecionadas segundo dois critérios específicos: a qualidade de áudio e imagem; muitas filmagens, pelo forte grau de ruídos e movimentações no espaço comprometeram a gravação contínua, por exemplo, nas feiras rurais. Outro quesito importante e um tanto surpreendente para este pesquisador: alguns narradores não permitiram a divulgações dos vídeos, aceitando apenas a fotografia como registro – e assim, pela ética do trabalho não o fiz.¹¹ Peço que compartilhem de meu suspiro e entendamos juntos que “a transmissão de um texto pela voz, a performance, supunha a presença física simultânea [...] uma troca corporal: olhares, gestos. Ao passo que, quando a leitura torna-se muda, solitária, há uma ruptura em relação ao corpo.” (ZUMTHOR, 2005, p. 109).

Caminhei pela subjetividade das relações estabelecidas, dormi em residências de narradores, comi de suas panelas repletas do fruto de suas terras. Cavei buracos, plantei sementes, andei por pinguelas onde me afundei e volto para contar-lhes, catártico. Evocando Eric Bentley (1965), abraço com cautela as noções de estética, narrativa, performance e espetacularidade aplicadas às performances narrativas de feirantes rurais do alto Jequitinhonha; em diálogo com o autor acredito num espetáculo como organismo

⁹ Nesse aspecto atendo-me às prerrogativas da linha, perspectiva de pesquisa da Etnopoética que pretende a manutenção do ritmo, cadência, musicalidade, virtuosismo e poesia da fala, preservando-a no texto escrito. (FINNEGAN, 1992; SWANN, 1992)

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=BnjV9v9jAI8>.

¹¹ No terceiro tópico do primeiro capítulo falei sobre a curiosa desconfiança de alguns narradores.

complexo em permanente estado de fluência, que mantém a sua integridade básica mediante certos atributos de comunicação, certos traços de humanidade comum, uma qualidade teatral derivada de nossa experiência de vida.

Assim sendo, sujeito e objeto, ator e pesquisador, dramaturgo e pesquisador, filho, neto, cliente e curioso, emergi no universo da pesquisa num discurso teórico e reflexivo sobre minhas primeiras simpatias, marcadas pelo contato direto e guiado pelo encantamento para com os narradores de história no Vale do Jequitinhonha. A expressão *observador participante*¹² não dá conta do que vivi, para além, vejo-me agora também narrador, num ingrato movimento de transposição do evento narrativo para o documento, a fim de contorcer as barreiras epistêmicas que contrastam o registro da oralidade pela escrita, a descrição das ações e sujeitos em palavras.

Sim, essa pesquisa localiza-se no campo de conhecimento em artes. No decorrer desse texto o leitor pode se deparar com instantes reflexivos que o desloquem da grande área das artes cênicas e o transporte aos caminhos tortuosos da investigação histórica e social, antropológica e etnográfica. Não as nego e nem as tomo como partida e fim, pois ainda, e mesmo assim estarei falando do caráter espetacular que sobrevive distante dos paradigmas eurocêntricos. Proponho ao leitor que me reconheça nas entrelinhas, o artista e o pesquisador, esse que sou, nem lá nem cá, sempre indo. Nada fiz além de seguir, sedento pela possibilidade de reconciliação entre a arte consciente de si e a experiência estética em comunidade, entre o espetáculo e o que há de mais verdadeiro em sua natureza: a rua, o plantar e colher, as feiras, a reza, o riso e o mito; a profunda necessidade de simplesmente acontecer, e ser, mesmo que seja Teatro.

A seguir, no primeiro capítulo intitulado Vozes do Vale: Donde o Verbo se faz Poesia, apresento-lhes o primeiro registro da primeira escrita poética desse trabalho, redigida e instaurada antes mesmo de eu nascer, palavras cravadas há duas décadas, num outro documento que me pertence por natureza: conhecido invariavelmente como Identidade, onde constam meu nome, naturalidade e filiação.

¹²Uma pesquisa é um compromisso afetivo, um trabalho ombro a ombro com o sujeito da pesquisa. E ela será tanto mais válida se o observador não fizer excursões saltuárias na situação do observado, mas particular de sua vida. A expressão “observador participante” pode dar origem a interpretações apressadas. Não basta a simpatia (sentimento fácil) é preciso que nasça uma compreensão sedimentada no trabalho comum, na convivência, nas condições de vida muito semelhantes. [...] Nesta pesquisa fomos ao mesmo tempo sujeito e objeto. (BOSI, 1994, p. 38).

2. VOZES DO VALE: DONDE O VERBO SE FAZ POESIA¹³

Fui criado no mato
E aprendi gostar das coisas do chão –
Antes das coisas celestiais.
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
Tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.

(Manoel de Barros)

Nascido e criado no Vale¹⁴, natural da cidade de Itamarandiba, cidade situada no alto Vale do Jequitinhonha, neto de feirantes rurais narradores de histórias, cresci instigado pelo estigma difundido nacionalmente que vincula a imagem do Vale aos baixos índices econômicos, à má concentração de rendas e terras, a estagnação financeira e crônica pobreza. Através da divulgação da mídia nacional sobre extensão dos indicadores socioeconômicos de abjeto desenvolvimento, o Vale do Jequitinhonha é descrito costumeiramente por adjetivos carregados de impressões contraditórias ao estímulo pessoal que me conduziu a esse estudo.

Assim, instigado pelo contraste entre economia e cultura, norteado pela proposição de um olhar que reconheça nas manifestações populares do Jequitinhonha características tão significantes quanto à cicatriz social que o acompanha, antevendo a impressão nacional pré-concebido sobre o Vale que:

Primeiro convenceu os brasileiros de que o lavrador do Jequitinhonha é um pobre-coitado que viveria na miséria e no favor, vegetando na ignorância, sobrevivendo graças às mãos generosas do Estado. Segundo, fortaleceu clientelismos de todos os tipos, ao oferecer argumentos sempre novos aos mediadores e políticos que exploram a imagem da pobreza e produzem tantas falas enganosas sobre o “sofrido Vale”. Esses agentes sabem, e muito bem,

¹³ Considero válido, desde já, salientar que não me ateno à pragmática e pretensiosa bibliografia que tentou – principalmente nos campos da visualidade, literatura e filosofia - desfiar homéricas linhas de divergência entre as noções de poética e estética. Não obstante, filio-me ao pensamento de Charles Baudelaire (1995) ao afirmar acerca do conceito de estética, que “O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, [...] e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, [...] a época, a moda, a moral, a paixão” (1995, p. 852). O autor, ao mencionar a relatividade do olhar de quem se põe – e assim percebe – diante de uma obra sua dimensão estética. Pensamento que diretamente associa-se a definição do valor poético defendido por Paul Zumthor (2000, p. 41), poético para o qual a linguagem poética “tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo”.

¹⁴ A fim de dinamizar a leitura do trabalho recorrerei, em determinados momentos, à simplificação da nomenclatura utilizando apenas a palavra Vale para referir-me ao Vale do Jequitinhonha.

capturar em benefício próprio uma história em que os cidadãos estão ausentes. (RIBEIRO, 2007, p. 32)

Apoiado na discussão do sociólogo e economista Eduardo M. Ribeiro (2007), percebo ainda que a omissão dos sujeitos que compõem o espaço na constituição de suas histórias representa uma inverossimilhança entre o olhar do pesquisador e a impressão dos habitantes sobre sua terra, seus costumes e identificações. Eduardo M. Ribeiro (2007, p. 44) ainda afirma a frágil lacuna existente na história registrada sobre a região, longos períodos sem documentações sobre a ocupação do território, impedem uma ampla visão sobre a construção sociocultural do Vale.

Entendendo, assim como Ecléa Bosi (1994, p. 81), que “não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais” é preciso conhecer como chegamos até o presente, tornando-nos assim, conhecedores de quem somos. Portanto, neste capítulo, apresento-lhes uma breve etnografia do contexto da pesquisa, a região onde os feirantes narradores de histórias nasceram, criaram seus filhos e desenvolvem suas atividades agropecuárias. Apresento um breve apanhado sobre a história do Vale, muitas vezes pano de fundo para a história narrada pelos sujeitos que ali vivem, pelo o espaço onde eu – pesquisador e admirador da prática observada – faço das histórias narradas a minha própria história.

A admiração e exaltação da oralidade do Jequitinhonha são vistas e revisitadas há séculos, por artistas, pesquisadores e viajantes, sempre instigados pelo potencial simbólico das rodas de conversa e contações de histórias que se presencia por ali. O botânico e viajante francês Pierre Saint-Hilaire em terras mineiras descreve a seguinte impressão sobre a população que encontrara no recente Vale:

Em toda província de Minas, encontrei homens de costumes delicados, cheios de afabilidade e hospitaleiros; os habitantes do Tijuco¹⁵ não possuem tais qualidades em menor grau, e, nas primeiras classes da sociedade, elas são acrescidas por uma polidez sem afetação e pelas qualidades de sociabilidade. (SAINT-HILAIRE *apud* PEREIRA, 1999, p. 33)

Quase um século depois da viagem de Saint-Hilaire pelas terras do Vale, a arte de contar histórias no território do Jequitinhonha foi novamente observada pelo botânico

¹⁵ O Arraial do Tijuco (atual cidade de Diamantina) corresponde à região de maior expressão mineradora do país durante o século XVII e constitui-se como o propulsor da extensão populacional do Vale do Jequitinhonha, porta de entrada no estado de Minas Gerais por quase um século. A população excedente da crise mineradora acabou buscando novas atividades e mecanismos de sobrevivência na região que hoje corresponde ao Alto Jequitinhonha. (PEREIRA, 1996).

Martius e pelo zoólogo Spix na primeira metade do século XIX, quando, em viagem pelo território brasileiro, chegaram até o estado de Minas Gerais e descreveram a oralidade dos habitantes que povoavam o nordeste do estado, mais precisamente a porção onde se situava o arraial do Tijuco (atual cidade de Diamantina), propulsor da extensão populacional que contribuiu com o povoamento do alto Jequitinhonha:

A numerosa companhia regressou ao tijuco só quando a lua apareceu, pois entreteve em caminho conversação animada cujos assuntos principais foram pilhérias e aventuras amorosas. Possui o brasileiro particular talento para contar, e sobretudo gosta de descrever cenas eróticas, cada qual, mesmo o mais simples, sabe falar, ora com ênfase ora com deliciosa elegância, com incrível graduação no tom da voz e escolha de palavras, e acompanhado de gesticulação eloquente. Não raro tivemos ocasião de admirar esse talento, mesmo nos nossos tocadores da tropa quando alguns contavam anedotas com inimitável seriedade cômica, e os mais escutavam com satisfação ou adubavam as historietas com observações e piadas sutis. (SPIX; MARTIUS, 1981 *apud* PEREIRA, 1996, p. 46).

Atento às referências de Spix e Martius sobre “o particular talento para contar, descrever cenas”, identificado nos sujeitos desse espaço, longe de propor um olhar que generalize o comportamento dos moradores do Vale do Jequitinhonha, meu intuito é apontar de que forma as características mencionadas pelos pesquisadores acima, séculos mais tarde, ainda suscitam semelhanças com as mesmas qualidades de convívio e experiência que norteiam essa reflexão. Tal aproximação é dada ao notar atualmente nesse espaço – onde as casas e as pessoas são abertas ao diálogo, o prazer em narrar suas histórias e notórias habilidades e competências para fazê-lo – informações que residem no processo de socialização do grupo.

Logo, o Vale donde se valem as vozes da pesquisa inclui a minha voz, a minha história e versão sobre as performances narrativas daqueles que me compuseram em tempo, espaço e sociedade. Entendendo como Richard Schechner (2003, p. 31) ser “impossível tomar um objeto de estudo, sem partir da própria origem cultural do observador”. Sendo família e terra, indissociáveis, ei-los em um contexto que revela minhas noções de pertencimento e desejo por registrar os causos, anedotas e estórias do lugar onde nasci, discutindo pelo prisma espetacular, as condições nas quais se dá a experiência com a arte através da interação social no Jequitinhonha.

Este capítulo, de certo modo, propõe uma breve etnografia dos percursos vividos entre Vales e córregos, sujeitos e prosas norteadores da investigação.¹⁶ O tópico a seguir conta uma história da história acerca do alto Jequitinhonha, onde surgem e se desenvolvem os municípios e distritais rurais onde conheci, e reconheci exímios feirantes narradores. Logo, inscrevem-se também reflexões acerca do processo de criação das feiras rurais, suas características e funcionalidades para a vida em comunidade.¹⁷

Olha, se eu fosse vocês, a partir de agora acomodaria pés descalços, algo pra comer enquanto lê e algo pra bater na mesa expressando reações ao texto. Aprendi com os narradores e recomendo. Ah, já ia me esquecendo de um dado importantíssimo. A partir de agora as vozes dos feirantes narradores começam a costurar a dissertação, levantar questões e responder outras. Antes mesmo de apresentá-los, os danados teimaram em falar, deixei. Contudo, os leitores perceberão que a forma de transcrição das narrativas – em formato de citação direta em sua maioria – encontra-se um tanto quanto divertida, digo, colorida. Determinadas frases e palavras dos narradores assumem cores e formatos diferenciados num mesmo trecho, sempre acompanhada de uma foto do exato momento em que foram narradas.

A intenção configura-se uma proposta metodológica que se filia às prerrogativas da etnopoética (FINNEGAN, 1992; SWANN, 1992) a fim de já lhes apresentar os elementos estéticos e poéticos realizados/observados nas performances narrativas antes mesmo de chegar ao capítulo responsável por essa discussão. Para isso, sugiro que os leitores adiantem visita à página 138-139 (subitem 4.2) onde encontrarão um quadro da diagramação analítica que auxiliará na interpretação dos indícios, cores, legendas, rubricas e chaves que dizem respeito ao modo como foi ouvida e executada a narrativa. Claro, tal recurso é uma tentativa aproximada de trazê-los mais pertinho do Vale donde o verbo se faz poesia.

¹⁶ Lembro a metáfora utilizada por Geertz para descrever o intuito em se produzir uma etnografia, por mais breve e consciente de suas limitações, “é como tentar ler um manuscrito estranho e desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado” (GEERTZ, 1989, p. 7).

¹⁷ O termo comunidade refere-se “à vida grupal quando encarada do ponto de vista de simbiose, ‘sociedade’ quando encarada do ponto de vista do consenso. Uma base territorial, distribuição de homens e instituições e atividades, no espaço, uma vida em conjunto fundada no parentesco e interdependência econômica, e uma vida econômica baseada em mútua correspondência de interesses, tendem a caracterizar uma comunidade”. (WIRTH, 1992, 83)

2.1. O Vale do Jequitinhonha: a mina dos causos de Minas.

Das Vilezas do chão
Vêm-lhe as palavras
Chega têm ouro
Até. Chega Libélulas.

(Manoel de Barros)

Falar do Vale do Jequitinhonha é submeter-se, primeiramente, ao difícil ofício de identificar de “qual Vale” se pretende tratar. Isto porque a região é composta por 80 cidades que ocupam 85.467,10 km² e esse número representa nada menos que 14,7% do território do estado de Minas Gerais.¹⁸ Localizada na maior porção territorial do nordeste mineiro e estendendo-se ao sul da Bahia, a região é marcada pelos contrastes naturais, econômicos e sociais; Abordar o Vale requer consciência da grandiosidade espacial e cultural da região.

A fim de afunilar a diversidade mencionada anteriormente, e interessado primordialmente nessa prática específica, debruço-me sobre as características que compõem as dimensões das performances narrativas de feirantes rurais de quatro cidades situadas no alto Jequitinhonha¹⁹. Abarco, a partir das literaturas já existentes sobre o mesmo tema/região em articulação com a experiência em campo, dados e informações que se fazem comuns ao território e tradição dos sujeitos que o habita, à medida que os mesmos retomam e transmitem a história de suas histórias através das experiências²⁰ que lhes perpassara. Logo, assim como Pereira e Gomes (2002), considero que os conhecimentos transmitidos pela voz dos sujeitos:

[...] se combinam às noções de tradição, conservadorismo, natureza e ingenuidade a partir das quais o observador intenta definir uma identidade para a cultura popular e seus representantes. Ou seja, está-se diante de um modelo

¹⁸ Dados da Codevale (Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha). Janeiro de 2013.

¹⁹ Se necessário, rever nota de rodapé número 7, página 17, na introdução.

²⁰ Importante ressaltar que durante todo esse trabalho, quando menciono a noção de experiência vivida em campo, remeto às proposições de Jorge Larrosa Bondía (2002) em discurso sobre o verdadeiro sentido da experiência para além da cumulação de ações e costumes rotineiros. Para o autor, “a experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo. Tudo o que se passa, passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo, imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera. O acontecimento nos é dado na forma de choque, do estímulo, da sensação pura, na forma da vivência instantânea, pontual e fragmentada”. (BONDÍA, 2002, p. 23)

cultural onde se destacam as totalidades – de práticas econômicas, políticas, religiosas – que se exprimem como a identidade do grupo. (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 93).

Retomo da citação de Pereira e Gomes (2002) acima a noção de *totalidade* de valores notados em determinado contexto cultural. Assim sendo, refiro-me à história e cultura do amplo Vale do Jequitinhonha, precisando a porção territorial oficialmente denominada alto Jequitinhonha, representado nesse estudo a através da pesquisa de campo realizada com narradores das cidades de Itamarandiba, Carbonita, Turmalina e Aricanduva. Cidades onde as feiras rurais acontecem com forte expressividade tradicional na região e cujas feiras e zonas rurais dos municípios contemplados comportam feirantes e clientes de toda a região circunvizinha, além de atrair a atenção de turistas e transeuntes de todo o Vale, estando as cidades observadas inscritas numa teia de interações e trocas constantes evidenciadas enquanto manifestações de uma cultura específica, popular.²¹

Essa noção de teia, referência simbólica de um emaranhado de relações, tecida pelo próprio homem e constituída pelo mesmo, é apontada a partir das assertivas de Foley (1995), Geertz (1989) e Brandão (1999) como um conjunto de significados dinâmicos, multivalentes, dotados da capacidade de preservação de características, costumes e linguagens que um grupo inventou e transmitiu, tornando-os necessários aos sujeitos, às suas identificações; apresentando também características de indeterminação e predisposição a vários tipos de mudanças. Para Brandão:

A cultura existe nas diferentes maneiras por meio das quais criamos e recriamos as teias, as tessituras e os tecidos sociais de símbolos e significados que atribuímos a nós próprios, às nossas vidas e aos nossos mundos. De uma pequenina palavra a toda uma teoria filosófica, estamos continuamente elaborando, partilhando e transformando diferentes sistemas de compreensão da vida e de orientação da conduta social. Criamos os mundos sociais em que vivemos e só sabemos viver nos mundos sociais que criamos. Ou onde reaprendemos a viver para saber criar com outros os seus mundos sociais. E isso é a cultura que criamos para viver e conviver. (BRANDÃO, 2008, p. 32)

A demanda de um pesquisador por entender os procedimentos e características simbólicas apresentadas por determinados grupos sociais, requer uma postura específica, denota um valor complexo de descrições, aproximações e interpretações. Geertz (1989) vai chamar esse processo de descrição densa, sabendo que pensar a cultura de determinado

²¹ Vale ressaltar também que esse recorte contextual encontra na perspectiva etnocenológica seu aparato epistêmico, uma vez que esta considera no próprio fenômeno o sentido irrestrito do contexto em que se insere.

grupo ou comunidade é produzir interpretações sobre as questões que envolvem o homem, seu espaço e dispositivos pelo qual o sujeito se constrói, vive e desmancha-se numa teia de signos e significados capazes de não traduzi-los, pelo contrário, é preciso entender a densa complexidade com a qual se configura.

Em pesquisa realizada em municípios do Estado de Minas Gerais, os autores Pereira e Gomes (2002) apontam a oralidade e a comunicação entre gerações, como as duas formas pelas quais os estudos referentes à cultura popular de Minas Gerais podem buscar a compreensão dos grupos e indivíduos:

A cultura popular tem na comunicação entre gerações e na oralidade dois aspectos, entre outros possíveis, para a transmissão de sua lógica de pensamento e de suas práticas sociais. [...] por isso, podemos avaliar a importância que determinados grupos emprestam aos agentes específicos que, afinados com os recursos da oralidade, atuam como intermediários, isto é, como embaixadores, nas conversações com outras comunidades. Através desses agentes escuta-se a voz do grupo que eles estão encarregados de representar. Os embaixadores contemporâneos – por maiores que sejam as suas margens de negociação – ainda se situam como intermediários de uma comunicação ligada à fonte de um Estado e, teoricamente, à sua respectiva população. (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 47)

A afirmação de Pereira e Gomes dignifica a voz como descritora das marcas de nosso território, tornando-nos sujeitos construtores da história. Referências que exaltam, acima de tudo, a vida presente no sopro que afiança som às nossas palavras, o mesmo que garante ar aos nossos pulmões. Nesse aspecto, falo da cultura de um Vale observado do alto, falo de sujeitos em estado de movimento, dinâmico fluxo de significados responsáveis por verter coesão às práticas e conhecimentos que advém de suas existências. Dinamismo instaurado pelo espaço das feiras rurais, pelo próprio deslocamento entre a zona rural e urbana, pela constante atualização da experiência de sujeito que delas vivem e por elas passam, elemento criador da tessitura social do território Jequitinhonha.

Lefébvre (*apud* RAFESTIN, 1993) mostra que o espaço se transforma em território quando o lugar físico é modificado, transformado pelas redes de relações dinâmicas e contatos frequentes, circuitos e fluxos que nele se instalam. Nessa perspectiva, o território é um espaço onde se esboçou um trabalho, revela relações marcadas pelo poder. A territorialidade, para Rafestin, reflete:

A multidimensionalidade do “vivido” territorial pelos membros de uma coletividade, pelas sociedades em geral. Os homens “vivem”, ao mesmo tempo, o processo territorial e o produto territorial por intermédio de um sistema de relações existenciais e/ou produtivistas. Quer se trate de relações existenciais ou

produtivistas, todas são relações de poder, visto que há interação entre os atores que procuram modificar tanto as relações com a natureza como as relações sociais (LEFÉBVRE *apud* RAFESTIN, 1993, p. 158).

Nessa conjectura, todo e qualquer estudo realizado a partir de uma perspectiva territorial assenta as relações de poder do território como consequência das relações de produção. Rafestin (1993, p. 152) demonstra que “do Estado ao indivíduo, passando por todas as organizações pequenas ou grandes, encontram-se atores sintagmáticos que ‘produzem’ o território”. Nesse sentido, a própria compreensão do poder e suas extensões são passíveis de abordagem a partir das relações de transmissão e partilha do conhecimento produzido. Uma vez que os sujeitos são responsáveis pela constituição do espaço, resalto o papel dos narradores como detentores de poder sobre a identificação do território, suas características e produções de saberes e fazeres, esboçando o conceito de cultura que deles pode ser aproximado. Mas deixo a tênue e vasta noção de cultura para ser desafiada no próximo capítulo, meu intuito agora é situar-lhes.

Vale do Jequitinhonha. Situado na região nordeste do estado de Minas Gerais, ocupa a extensa e significativa divisão territorial entre o norte de Minas e o Mucuri. Em decorrência da sua localização e abrangência, a compreensão de aspectos atuais que caracterizam esta região conclama a sua inserção neste contexto maior do Estado, bem como incita a abordagem de alguns acontecimentos pregressos relevantes ao desenvolvimento deste estudo, no que concerne ao povoamento e movimento da constituição histórica da maneira performativa e espetacular que se desenvolvera no Vale.

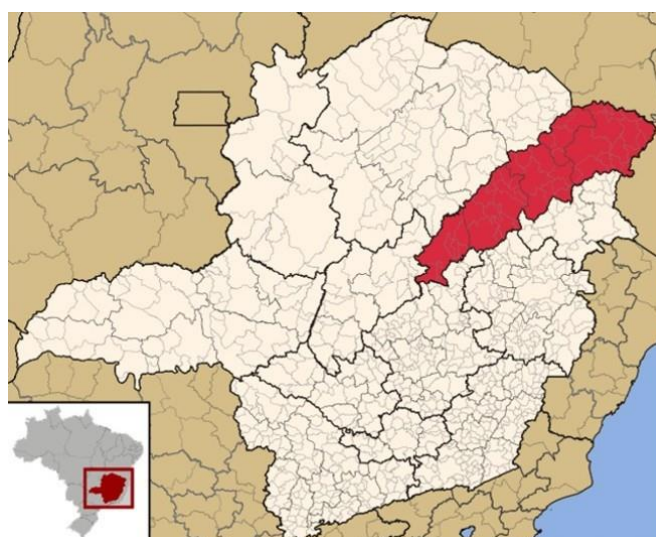


FIGURA 01 – Mapa de Minas Gerais com Destaque do Vale do Jequitinhonha²²

²² Fonte: Site Mapas IBGE. mapas.ibge.gov.br. Acessado em 15 de março de 2014.

A formação do Vale do Jequitinhonha assemelha-se à de todo o Estado de Minas Gerais em sua compleição territorial, cujo povoamento que consta em registros de viajantes e documentos das capitanias, iniciou-se juntamente com o ciclo minerador no século XVII, consolidando-se no século XVIII. Porém, para além das bandeiras paulistas na busca de metais preciosos e florestas de cultivo, cujo registro oficial demarca aí o surgimento das Minas Gerais, a história do Vale nasce anterior à extração do ouro, através de formações étnicas ainda mais determinantes que a instauração da coroa na província do Tijuco.

A importância das comunidades indígenas assentadas ao entorno dos rios Jequitinhonha e Mucuri, que muito antes do garimpo setecentista garantira o contato – estagnado pela instauração do sistema minerador – entre homem, terra, caça, pesca e trocas de conhecimento e mercadorias.²³ Bem como as constantes levas de Baianos “descidos” do norte de Minas ao Vale, muitos à procura de solo fértil onde pudessem plantar e comer.

Tuuuuudo índio e Baiano, rapaz. Ocê mesmo (eu, Rafael Lorrán) **tem cara de baiano misturado. E é mesmo, uá, eu conheci seu bisavô rapaz. BAIANO! Aqui ni Itamarandiba a maioria desse povo é dos Baiano que veio. Minha muié, minha muié é dos baiano tamém,. (Chama o filho Lucas). Traz o álbum lá, traz.**



FIGURA 02 – Adão do Nelo (69) e Maria Aparecida, (39). Itamarandiba, Vale do Jequitinhonha/MG.²⁴

²³ Ver Ricardo Ferreira Ribeiro (2005) e Eduardo Magalhães Ribeiro (2013) sobre a organização, história e etnoecologia do serrado mineiro.

²⁴ Quando Lucas, filho de Adão do Nelo (quatro anos) trouxe o álbum do quinto casamento do feirante narrador, que fez questão de mostrar toda sua família, apontando aqueles que possuíam – segundo suas suposições – ascendência indígena, portuguesa, ou baiana (em suma, negros e mestiços).

Então **minino**, os baianos vinha **tudo com fome**. Bisavó contava, todo mundo sabe. **Geeeeente** do céu, era meio cigano tamém, cantava **bunito** que só vênô *(leva a mão aos olhos, tapa-os por dois segundos)*. Eles viajava de pé, gastava era **dia, semana, mês pra chegá**. Usava uns saião, sabia mexer com **tudo que é trem**. Ferro, boi. Ma sabia mesmo era mexê com animal. Ês fazia feitiço, faz até hoje. *(novamente leva mão aos olhos, mais uma breve pausa)* **E quando juntô com os índio então. Ixi, índio tinha era...tinha era demais, cabô tudo. Difícil cê vê um índio aí, mas minha vó por exemplo era índia. Foi laçada, quem sofria mesmo era os índio. Índio morreu tudo nas mão de coronel, tem mais não. Té hoje.**

Adão do Nelo remete-nos ao período de formação do território Jequitinhonha, sedimentando o próprio discurso na lembrança dos bisavós; alegando conhecer as etnias que compuseram sua região, responde aos escassos registros e documentos que perpassam dois séculos, tornando capaz o reflexo na atualidade das relações de trabalho, comércio e exploração, infelizmente vigentes na configuração de uma área marcada pelo conflito entre instituições de leis e povos de/da terra.²⁵

Sabe-se que próprio termo “Jequitinhonha” é derivado do dialeto indígena dos Guaranis, Bororós (Botocudos) que habitaram a região entre os séculos XVII e XVIII, quando no período de povoamento por bandeiras, o termo é transmitido oralmente e sobre reformulação morfológica é adotado como oficial.

O nome Jequitinhonha deriva de uma prática dos índios Botocudo de deixarem à noite, no rio, uma armadilha pronta para pegar peixe, certificando-se, no dia seguinte, de que no “jequi tinha onha” (jequi: armadilha de pesca feita de bambu; e onha: peixe). (GUERRERO, 2009, p. 83).

Eduardo Magalhães Ribeiro (2005, p. 62 – 68), apontando a precariedade de registros e informações acerca das povoações indígenas que primeiro habitaram o Vale, ressalta na lacuna documental o reflexo da violência e intolerância impresso sobre as mais de vinte diferentes tribos que se acordavam sobre a região antes da leva da entrada de bandeiras²⁶. Atualmente, cadastradas menos de dez tribos indígenas no Jequitinhonha é

²⁵ No próximo tópico desse capítulo trataremos do potencial simbólico, cultural e histórico da memória de contadores de história, perpassando de forma breve características da memória étnica revista na pesquisa em campo.

²⁶ As entradas, ou bandeiras, foram expedições organizadas e bancadas pelas finanças do Estado, geralmente composta por homens livres, mestiços e índios amansados, tendo seu início no século XVI e seguindo até meados do século XVIII. A fim de prover o desbravamento e povoamento de regiões do país que ainda não haviam sido descobertas e exploradas pelo império, vários bandeirantes, como ficaram conhecidos os homens que encabeçavam as expedições, fundaram e organização cidades, sistemas de povoamento e chacina de nativos, principalmente nos estados de Goiás, São Paulo, Minas Gerais e Bahia. Através das bandeiras tornou-se possível a descoberta de ouro e diamante nas Minas Gerais, o que acarretou também na vigência de

possível notar as consequências “resultantes do massacre que desde o final do século XVIII uniu governos, quartéis, padres e fazendeiros numa mesma guerra suja, dramática e prolongada aos índios do Jequitinhonha e Mucuri”. (RIBEIRO, 2013, p. 62).

Quando interpelados sobre suas descendências indígenas, a figura do índio é sempre uma imagem mal elaborada para os habitantes do Vale, muitas vezes até, lembrados segundo o estigma de sujeitos preguiçosos e mal educados, outra vez dotados de esperteza e inteligência cuja habilidade é sempre usada para um malfeito.

Eu tinha era muuuuncado de medo de índio. Minha mãe falava: “índio é manso, é manso demais, cobra criada”. Aí eu uma vez chegô o circo na cidade e tinha uns cigano, né? Os circo era maioria de cigano, né. Aí minha mãe falô: “Tudo índio, ninguém vai”. Cê acredita? Má era mesmo, rôbava minino, levava no saco, Comia vivo.



FIGURA 03 – Sr. Dário Bueno de Souza. Aricanduva, Vale do Jequitinhonha/MG. Logo após falar sobre os índios, lembrou da cachaça que guardava desde a semana passada para o encontro.

O comentário de Dario Bueno de Souza (63) nos leva a pensar que o processo de colonização, em vista das práticas econômicas e interesses de poder por parte da metrópole, se não extinguiram, acabaram por ridicularizar a imagem daqueles que primeiro

um sistema corrupto, guiado por homens, bandeirantes que viram não apenas na lucratividade advinda do estado, como na obtenção de lucro fácil que advinha das recentes povoações por eles descobertas e criadas. Como aponta Carlos Henrique Davidoff (1984): "O bandeirante foi fruto social de uma região marginalizada, de escassos recursos materiais e de vida econômica restrita, e suas ações se orientaram ou no sentido de tirar o máximo proveito das brechas que a economia colonial eventualmente oferecia para a efetivação de lucros rápidos e passageiros em conjunturas favoráveis - como no caso da caça do índio". (DAVIDOFF, 1984, p. 29).

povoaram o Vale. Bororós, Aranãs, Tocoíós, Pancarurus, Maxacalis, Guaranis, Botocudos, Capaxós, Malalis e Macunis foram as principais e primeiras tribos atingidas pela bandeira do progresso em solo mineiro. Além da guerra armada, o processo de dizimação indígena valeu-se de instrumentos reforçados pelo contraste entre as etnias e seus respectivos costumes tradicionais.

Há registros de fazendeiros armados que seduziam, através de música e batuques de escravos negros, curiosos índios Botocudos para dentro de suas instalações, desprotegidos em espaço inimigo, eram logo abatidos por fuzil e em seguida enterrados sobre o mesmo pátio onde houvera o extermínio. (RIBEIRO, 2005, p. 235). Casos de senhores de terra que presenteavam índios Guaranis e Maxacalis com panos vermelhos e roupas infectadas por doenças contagiosas que provocaram milhares de mortes por epidemia de sarampo. Essas histórias são ainda hoje lembradas e transcritas como subsídio para as narrativas. Reinaldo Porto descreve de maneira um tanto poética e forte a consolidação de um diálogo entre portugueses e índios que se transformara em rotina:

Falam os portugueses “– Jacjemenuc, jacjemenuc” que quer dizer:” – Nós já estamos mansos, já não somos matadores.” Ouvindo essa exclamação, em que os crimes antigos são confessados pelos catequizadores, o selvagem cessa de correr, depõe o arco, e ordinariamente responde:” – Sincorana, sincorana”, que quer dizer:” – Tenho fome, tenho fome.” (PORTO *apud* RIBEIRO, 2013, p. 67)

Marcas de uma vitória militar que anunciava a má distribuição de terra na região, o desgaste do solo em função do desmatamento, o trato inexperiente e ausente das técnicas de cultivo e manejo da mata, conhecimento que os indígenas detinham e prol da subsistência tribal. Mas, principalmente, a colonização do Jequitinhonha por meio da mão armada traçou a imagem que acompanhara pelos séculos seguintes a relação do homem do Vale e em busca de melhores condições de vida: “pobres grupos famintos saindo de suas terras, sempre expulsos por um grupo mais forte, indo ao encontro de um destino que na civilização não seria muito mais feliz” (RIBEIRO, 2013, p. 75).

No entanto, na transição entre os séculos XVII e XVIII, com a crise e a decadência da atividade canavieira uma nova página era escrita na história do Vale. Instigada pela Holanda e Inglaterra, a coroa portuguesa percebeu-se insuficiente em arrecadação de impostos e investimentos estrangeiros, era preciso sair em busca de novos horizontes de renda, exploração e fortalecimento da arrecadação na colônia. A crise da população

açucareira do Nordeste obrigou os Estados da Bahia, e principalmente os desbravadores bandeirantes dos quartéis Paulistas a intensificar as pesquisas e procura de metais e pedras preciosas.

Zemella (1990) comenta o incentivo da metrópole aos bandeirantes paulistas, incitando-os à procura de novas fontes de rentabilidade para a colônia, traçando características de avanço e poder no território em questão:

Ao desvio de objetivo do bandeirismo paulista, não foi estranho à política dos governantes metropolitanos, que sentindo os efeitos da decadência do açúcar, agarraram-se com sofreguidão à velha esperança de descobrir metais e pedras preciosas em terras luso-americanas. Comprovaram-na famosas cartas, autografadas pelo punho real, dirigidas aos paulistas de prol, incitando-os a se lançarem aos descobertos, e as promessas de recompensas, títulos, mercês aos que dispusessem a entrar para o sertão e desvendar Minas. (ZEMELLA, 1990, p. 37)

Desse modo, a capitania de Minas Gerais, antes desbravada por bandeiras baianas e pernambucanas, estava dizimada de suas tribos indígenas e ainda era desconhecida em seus maiores potenciais de lucratividade. As Minas recebiam, enfim, a investida paulista detentora de técnicas, instrumentos e conhecimentos de extração mineral, mais modernos que aqueles empregados no início do século. Através da assertiva de Mafalda P. Zamella (1990), podemos perceber também que a história da civilização que povoaria as Minas é marcada pela corrida de homens ambiciosos amparados pela promessa de recompensas e títulos reais, à procura de metais preciosos que não renderiam maiores resultados financeiros à própria capitania, no entanto, garantiria o luxo e ostentação material de uma sociedade espelhada nos moldes europeus.

O fato é que a chegada de desbravadores anunciava a implantação de uma sociedade branca, mestiça, dita já em período setecentista de “povo brasileiro”, organizada pela diversidade fisionômica, e pelo contraste dos saberes e fazeres da nova capitania.²⁷ Graças à expansão das bandeiras de desbravamento, encabeçadas pela Bahia e São Paulo, povoaram a capitania que viria a se tornar a principal detentora da maior atividade econômica do país, a mineração.

²⁷ A ver a afirmativa de Eduardo Magalhães Ribeiro, “um resultado da guerra na mata [Jequitinhonha e Mucuri] foi inclusive diferenciar *índio* e *brasileiro*, pois sobraram poucos índios na mata e na aldeia. Mas os derrotados foram muitos. Estes, individualizados sem a proteção do bando – transformados em mistos, mestiços e caboclos – ganharam sem pedir, e às vezes sem saber, a denominação de *brasileiros* que se fixou a eles para sempre. (RIBEIRO, 2013, p. 80)

É inadmissível desassociar a implantação (implosão) da atividade mineradora da origem e constituição das primeiras vilas, arraiais e cidades de Minas Gerais. O governo implantava miniaturas dos núcleos urbanos e embora grande parte do território tenha sido esquadrihada em busca de ouro e diamantes, essas foram encontradas apenas em portos isolados do cerrado, logo se constituindo em polos locais, com importância também comercial e administrativa. Cada cidade mantinha uma importância singular segundo sua localização, diversidade vegetação, facilidade de acesso e escoamento das mercadorias e principalmente, o tipo de metal e pedra lucrativos ao mercado.

Muitos historiadores passaram décadas à procura do principal nome do desbravador primeiro das minas de ouro e diamante na região, e Borba Gato, Carlos Pedroso da Silveira, Garcia Rodrigues foram alguns dos heróis defendidos em teses em dissertações sobre a história de Minas. Até mesmo porque, “Todos os grandes nomes das Bandeiras foram morrer longe do lugar que descobriram ou fundaram. Nenhuma cidade mineira conserva os ossos de seus fundadores”.²⁸

Para além de conhecer o descobridor das jazidas, geólogos e historiadores contradizem-se, também, sobre a data precisa da grande descoberta de ouro e pedras preciosas no promissor arraial do Tijucu. Trabalho que não pretendo reproduzir, no entanto, é preciso lembrar que o acima mencionado Arraial (hoje, atual cidade de Diamantina, alto Jequitinhonha) configura-se como a principal responsável pela ampliação do Vale em território e atividades, reflexo da sociedade brasileira da época e símbolo da estratificação social que configura a atual realidade do Vale.

Nããão, isso é mais pras banda de Diamantina pegando ali até quase Caldas Nova, eu acho que era. **Tem ôro mais não**. Pra nós é terra mesmo, **e trabalho, né**. (sorri). Conta que achava era assim, **brotando no chão que nem mato mermo**. Eu merma nunca vi. Mas imagina que trem bunito que num era? Pió era que gente pobre **quando achava morria**, quê que adiantava, né? Num trabalhava pra vê não, **o que acontecia**. Falo de hoje, **né**. De hoje. Mas tem é a história bonita **de gente que acho, que morreu, que robô, que viu até nossa senhora por causa de ouro**. Té sei uma.

²⁸ TÔRRES, João Camillo de Oliveira *apud* ANDRADE, Carlos Drummond (org). **Brasil, terra e alma**: Minas Gerais. Rio de Janeiro: Editora de autor, 1967.



FIGURA 04 – D. Lada Rocha (60). Canjuru, zona rural distrital de Itamarandiba, Vale do Jequitinha/MG. D. Lada Narrava enquanto fazia almoço. Pediu que filmasse o preparo, evitando olhar em meus olhos, apontando sempre as panelas.

D. Lada Rocha (60) refere-se à presença do ouro na região como algo distante do cotidiano na roça. Claro, quando perguntei sobre o mineral na região, a intenção não era receber informações de uma senhora de sessenta anos acerca de dois séculos passados. O interesse era ouvir de que modo a pedra preciosa – e sua relação com o procedimento econômico decisivo para a história da região – encontra-se hoje no imaginário do território onde vive a narradora. Um imaginário ativo em seu modo de falar, na poesia de como se põe a lembrança.

Um imaginário como aponta Juremir M. Silva (2003), que agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, “visões do real que realizam o imaginado, leituras de vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo.” (SILVA, 2003, p. 11-12). Ou segundo a assertiva Oliveira (2003, p. 203) ao propor que nossa percepção não identifica o mundo exterior como ele é na realidade, e sim como as transformações, efetuadas pelos nossos órgãos dos sentidos, nos permitem reconhecê-lo.

As impressões de D. Lada Rocha (60) demonstraram que só a história oficial sobre o tema e período, voltada especificamente ao distrito diamantino e escoamento nacional, pouco diz respeito às zonas rurais circunvizinhas, fato esclarece a maneira pela qual se formaram as povoações ao entorno do polo minerador do Tijuco: excluídas ou excedentes da decadência do ouro e diamante. De certo modo, comportando-se como tal, deixando que

a subjetividade do imaginário e dos corpos dos narradores responda à realidade conhecida, ou ainda imaginada, capaz de encantar-se pelo desconhecido não vivido, capaz de recriá-lo na exaltação de sua dimensão poética.²⁹

Neste aspecto o Arraial do Tijuco representa para este estudo mais do que uma referência histórica detentora de saudosos mitos e lendas escravocratas, douradas ostentações barrocas, personalidades históricas como a negra escrava Chica da Silva que se tornara rica senhora, esposa do homem mais poderoso da capitania, o contratador João Fernandes e Oliveira. O distrito possibilitou, graças ao intenso fluxo de sujeitos e mercadorias, bem como de representação econômica nacional, ser o propulsor dos demais municípios circunvizinhos que acabaram por compor a porção territorial do Jequitinhonha, além de emoldurar e impulsionar o imaginário fantástico e poético que habita as narrativas orais da região.

A ascensão do Arraial deu-se em meados de 1729 quando foi descoberta, para além das jazidas de ouro, a vasta obtenção do diamante. João Antônio de Paula (2000) comenta, em função da obtenção e descoberta dos diamantes, a expansão e surgimento da demarcação espacial que representara por dois séculos o ponto de encontro, acesso e multiplicação do povoamento do Jequitinhonha. A delimitação e habitação do famoso Arraial do Tijuco.

O outro grande produto mineral de Minas Gerais, no século XVIII, foi o diamante. Descobertos em 1729, ao norte do núcleo central minerador e nordeste do Estado, os diamantes abririam uma nova frente de expansão, atraindo populações e negócios. Rápido é o processo de ocupação e já em 1734 a Coroa Portuguesa resolve instituir a Demarcação Diamantina e a Intendência dos Diamantes no Arraial do Tijuco. (PAULA, 2000, p. 70)

A demarcação diamantina significou para o território em ascensão a instauração de um grande polo comercial e circuito sociocultural para a região, uma vez que “as principais jazidas e afloramentos de ouro e do diamante [...] localizavam-se numa faixa que se estende desde a bacia do Rio Grande até as cabeceiras do Jequitinhonha”. (ZAFELLA, 2000, p. 40). Aqui a autora remete-nos às regiões onde se aglomeraram os principais

²⁹ Ver Michel Mafessoli (1985, 2001), Mariza Peirano (1999) e Jaques Le Goff (2003). De qualquer forma, darei maior ênfase à questão da memória, imaginário no próximo terceiro tópico desse capítulo, por considera-la uma noção indissociável do papel do corpo nos processos de lembrança, performance e narrativa.

depósitos, dando força as populações de Vila Rica (atual Ouro Preto e Mariana) e Arraial do Tijuco (atual Diamantina).

Jazidas de minério esparsas por todo território, inúmeras levadas de mineradores expedicionários oriundos de diferentes partes da colônia, divergentes técnicas de manejo, cultivo e organização das vilas e arraiais, fizeram com que as Minas chamadas “Gerais” acabassem por assinar através da mineração a composição de um território híbrido em avanços populacionais, acúmulos de capitais regidas por divergentes níveis de poder, e é claro, características sociais de diversa estratificação.

Mineradores contrabandeavam o ouro e diamante em prol do acúmulo pessoal, corrupção das paróquias e intendências ligadas à coroa portuguesa que tramavam entre si o desvio de pedras e metais preciosos, alegando de maneira fajuta, a baixa produtividade do solo e precária condição das minas; e até mesmo forjando assaltos cuja culpabilidade recairia sobre nativos, negros alforriados ou mentirosas revoluções de mineradores. O acúmulo oriundo de uma política mercantilista voltada aos interesses comerciais da coroa – soma-se a Portugal os países da Holanda e Inglaterra – e sustentada pelas regalias e desperdícios da colônia, tal prática acabou por desencadear a drástica estratificação social nas regiões do Vale e Mucuri, desenhando em linhas *douradas* as demarcações sociais, religiosas e econômicas.³⁰

João Antônio de Paula (2000), sobre o dinamismo social do referido território mineiro, afirma que “há, no fundamental em Minas Gerais, uma fluidez social que, sem significar rompimento com a estratificação, permitia interação e transgressão, conflitos, disputas, permissividade e alteridade de costumes e práticas.” (PAULA, 2000, p. 107). Num cenário de barbáries entre povos, suas crenças e atividades, bem como contraditórias relações entre o comportamento humano e o espaço em que se insere, foi propício surgimento de um panorama cultural onde o caráter sensível nas narrativas, nos comportamentos, nos dramas sociais que ali são vivenciados é representado pelo momento

³⁰ Mafalda P. Zanella em O Abastecimento das Capitanias das Minas Gerais no século XVIII, (1990), num estudo analítico sobre a relação entre as capitanias de Minas Gerais e o contexto sociopolítico da colônia de Portugal, aponta reflexões interessantes sobre os reflexos diretos e indiretos da consolidação das vilas. Analisando os processos de extração de ouro e característica da nova capitania de Minas realça problemáticas de quatro séculos passados e que ainda podem ser notadas na região – principalmente no que diz respeito aos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Mesmo sem aprofundar-se no paralelo histórico e social, como o faz Eduardo Magalhães Ribeiro (2013) e João Antônio de Paula (2000) a autora chama atenção por seu olhar preciso e sensível sobre o processo de povoamento e contato da capitania com a terra, sujeitos e transformações.

de reparação da ordem, trazendo à tona o que não é revelado em diálogo real com o cotidiano, e para além deste. (TURNER, 1981).³¹

Logo, a análise nos encaminha à consideração e entendimento da questão da cultura no Vale do Jequitinhonha, e para um estudo situado no campo de conhecimento em artes, nesse ponto da reflexão busco a compreensão da noção de cultura enquanto sistema estabelecido entre o panorama histórico e contextual que traço até aqui e a produção de subjetividades. De forma efetiva, explicar e caracterizar o Vale do Jequitinhonha enquanto a *mina dos causos de Minas* requer, antes de tudo, sensibilizar-se para a abordagem de um território cuja acepção de seu potencial cultural marca e adentra o contraste entre economia e arte, a realidade histórica e narrativa ficcional criada pelos próprios habitantes.

Identificar noções de cultura no Jequitinhonha, reconhecendo a vasta acepção do termo, requer atentar-se às adjetivações e subjetividades de um povo situado entre o estigma social da pobreza e esquecimento por parte das políticas públicas nacionais – em comparação às regiões mais próximas ao eixo de maior produtividade industrial e circuito financeiro – e a produção subjetiva de sentidos e identificações. Pensar a cultura nesse contexto:

Trata-se de entender Cultura como “sistema”. Sistema simbólico e material composto de: 1) “símbolos, material simbólico, expresso sob a forma de obra; 2) “produtores de símbolos”; 3) “receptores de símbolos”. Esses três elementos pressupõem a existência de um tecido comum que os liga, permitindo a interação simbólica e que é dada pelas referências comuns da “língua”, do “meio” e do “desenvolvimento histórico-material” (CÂNDIDO, 1964, p. 25)

A assertiva de Antônio Cândido (1964) norteia os elementos da cultura que permeiam o processo de “produção de sociabilidade” num determinado meio. Esboçar um panorama histórico do Vale do Jequitinhonha sugere identificar, segundo a formação do território, o reconhecimento da cultura como espaço por excelência da formação das identidades coletivas. E por outro lado, a cultura como síntese dos processos e produtos subjetivo-objetivos a partir da qual as sociedades constituem seus mecanismos de integração e produção de hegemonia: Língua, literatura, sensibilidade, imaginário, formas de organização, símbolos, crenças, valores, hábitos, sonhos e vicissitudes.³²

³¹ O “Drama Social”, bem como a fase de liminaridade descrita por Victor Turner é articulado à capacidade das performances em reinventar-se a si mesmas, através e a partir dos fluxos de interação e ação dos sujeitos envolvidos, criando novos significados à própria performance e ao contexto em que se inserem. Essa noção será melhor explicitada no próximo capítulo.

³² Ver também Zygmund Bauman (1999), Harold Bloom (1994), João Antônio de Paula (2000).

Uma história, mesmo quando se passa há centenas de anos atrás, pela voz do narrador mantém seu vigor, atravessa o tempo até chegar aos nossos ouvidos, renovando-se em um novo contexto e na interação com outros sujeitos. (Durães, 2013). Assim, cultura e imaginário são criados à medida que a sociedade torna-se fio condutor de si mesma, agente ativo no processo de identificação das histórias passíveis de constituí-la.

Para Clifford Geertz (1989), o sistema cultural traduz o inumerável do espírito humano; sua diversidade é a realização da liberdade. É, sobretudo, como atributo da liberdade que se poderá explicar as diferenças culturais, o fato permanentemente surpreendente da criatividade, da invenção, que faz da trajetória cultural a tessitura permanente de significados diversos e coletivos. O autor comenta:

O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 1989, p. 15).

O apontamento de Geertz sobre o sentido de cultura que é essencial para o argumento que aqui desenvolvo: cultura como sistema de referências cruzadas, interpostas, transmutáveis, como realidade intertextual, como produtora de identificações coletivas, como teias de significados. Trata-se, assim, de reconhecer nos confins dessa terra Jequitinhonhense a emergência de uma rede cultural em que os sujeitos “produziram, moldaram, construíram uma fisionomia em que os signos e modos adventícios são transformados, aclimatados à cor local” (PAULA, 2000, p. 114). Falo das inúmeras relações entre sujeitos e seus bens simbólicos que configuram a cultura local e alcançam a certificação de seu impacto social na própria relação entre indivíduo, espaço e tempo. Conjecturas de sentidos e interações capazes de esboçar e remodelar os traços desenhados por mãos de terra anunciando um vestígio de identidade.

Nestor García Canclini (1996), além de reparar a noção de identidade atrelada ao condicionamento dinâmico das sociedades em constante transformação dos sentidos e desejos de identificação, diz ainda que “a identidade surge, na atual concepção das ciências sociais [...] como uma construção imaginária que se narra” (p. 124). Dessa forma, estudo a narrativa dos feirantes e observo a formação de referentes identitários do Vale do Jequitinhonha, relacionando-os a memória do espaço em sua acepção poética e estética que transbordou o tempo das próprias Minas Gerais e adentrou a existência efetiva e simbólica

dos sujeitos em constante diálogo com o contexto de suas histórias; tanto das histórias de suas vidas como das histórias da vida no Vale.

E é nesse aspecto de transmutação e encontro entre a cultura e o espaço do campo, com os avanços e signos da modernidade, que as feiras rurais representam um fértil terreno de observação das relações que se estabelecem entre a linguagem e o corpo, o gesto e a intencionalidade, o real e o fictício da representação de sujeitos na vida cotidiana. Ali, entre contos, descontos, barracas e balaios os homens se tornam metáforas, deixando-se escorrerem em latente fluxo de desejos e ações as impressões que podemos aferir de suas identificações, pertencas e características capazes de tornar únicas as suas ações, rica a sua cultura, exclusivos os seus modos de produção de subjetividades.

Está também nas feiras rurais a importância do olhar e das palavras, mediando às interações (processo de comunicação mediado por signos verbais e não verbais) bem como a possibilidade de abertura e sublimação dos sentidos, quando postos à apreciação reflexiva. A consideração sociológica decisiva “é simplesmente que as impressões alimentadas pelas representações cotidianas estão sujeitas à ruptura” (GOFFMAN, 2005, p. 66). Os distritos rurais, sítios e feiras representam a oferta dinâmica dos produtos que advém da zona rural, o encontro dos lavradores com o mercado e do mercado com a produção orgânica. As interações sociais e trocas simbólicas que ali são vivenciadas estão para além do valor comercial e financeiro, muitas vezes insuficiente à subsistência dos feirantes.

Bom, deixo que “vejam com os próprios olhos”. Na próxima sessão, temo que sintam o cheiro do eucalipto, do fruto maduro e da terra molhada, temo que não peçam pra entrar ou saiam sem comprar, por favor, não me envergonhem diante dos amigos convidados protagonistas desse texto. Na próxima sessão, cheiros e cores dos sítios e feiras onde estive.

2.2. Espaços entre contos e descontos: o rural e as feiras tradicionais

Não há evento importante da vida tradicional
que não seja celebrado no quadro sagrado da feira.

(Pierre Verger)

O surgimento das feiras rurais no Jequitinhonha remonta ao início do século XIX, quando o governo português reconhece a insuficiência do potencial minerador na região e suspende a extração de minérios no distrito diamantino. Essa iniciativa oferece inúmeros impactos sobre o modo de vida da população do Jequitinhonha. O primeiro deles foi obrigar a população a migrar para as terras que margeiam os rios Jequitinhonha, Itamarandiba e Araçuaí, onde teriam condições para o desenvolvimento da lavoura, pecuária e agricultura. Condições que não vigoraram frente ao “abandono em que se encontravam as atividades agropastoris, os métodos rudimentares adotados e, mais do que isto, as contrações da renda inviabilizaram ou retardaram atividades agrícolas mais arrojadas” (PEREIRA, 1996, p. 17).

Em 1817 o naturalista Saint-Hilaire, em excursão investigativa pela região, registrou que a exploração do ouro já não era mais a principal ocupação dos habitantes das Minas, destacando a agricultura de subsistência e a pecuária como atividades mais importantes da região. A redução gradativa da atividade mineradora deu lugar à lavoura como principal atividade econômica da população local, junto a ela, as dificuldades no manejo de ferramentas e conhecimentos sobre a terra, o clima e o plantio. Fato que se tornou ainda mais desastroso frente ao grande desnível e fluidez das hierarquias sociais que se estabeleceram durante o ciclo minerador, forçando a população de baixa renda à migração para áreas de solos inférteis, afastadas dos maiores centros até então, e apropriação de atividades de subsistência cujo investimento do estado era precário. Esses são fatores importantes para o estudo das populações e das relações socioculturais e simbólicas que ali se consolidaram, a partir dos reflexos do sistema escravocrata brasileiro e da busca pela expansão territorial, como aponta Eduardo Magalhães Ribeiro (2007):

O Jequitinhonha faz parte da história de Minas Gerais, do Brasil e do sistema colonial português, desde que, no começo do século XVIII foram encontrados diamantes nas altas cabeceiras dos rios. O governo português demarcou e isolou a região do restante da colônia, criou o distrito Diamantino, onde era proibida a entrada, vigiada a saída e controlada a circulação de pessoas e cargas. A demarcação variou com o tempo e conforme novas lavras³³ foram descobertas. A fronteira se estendia adiante, chegou a compreender uma área um pouco maior do que depois veio a ser conhecido como alto Jequitinhonha. (RIBEIRO, 2007, p. 34)

³³ Lavras são terras preparadas, modificadas para cultivo. Deriva do termo lavoura. É recorrentemente utilizada pelos feirantes ao determinar o roçado pronto para plantio e colheita. Lavras diz respeito também às formações rochosas capacitadas pela intervenção humana, digo deterioradas, para extração de minério.

Ainda, para Eduardo Magalhães Ribeiro (2007) durante o ciclo do ouro e diamantes, os habitantes distantes do distrito diamantino mantiveram com dificuldades a agricultura familiar, já que a coroa portuguesa dificultava a diversificação de atividades no alto Jequitinhonha, obrigando a porção média do vale a administrar com precariedade a pecuária e agricultura. Segundo o pesquisador, “os viajantes que passaram pela região na época anotaram que as lavras deixavam as águas dos rios sempre turvas, no tempo das chuvas, mesmo os escravos faziam lavouras para alimentar os cativos” (2007, p. 34). Lavras existiam apenas enquanto atividades complementares e estavam à mercê das condições climáticas e os ditames políticos, impostos pela soberania da mineração.

Desenvolvida por agricultores familiares para subsistência, a agricultura foi, sobretudo, praticada pelas comunidades localizadas nas margens dos rios e córregos ocupando as “grotas”, enquanto as chapadas transformaram-se em terras coletivas. Terras essas que foram utilizadas para o pastoreio do gado e para a coleta de frutos silvestres, nativos do cerrado que a partir da primeira metade do século XX foram apropriadas pelo grande capital através das empresas reflorestadoras, no contexto de modernização econômica brasileira. Fator determinante no surgimento e expansão das fazendas, roçados e campo de plantio e colheita, denominados espaços rurais. Bernard Kayser (1990) define o espaço rural de forma descritiva como:

Um modo particular de utilização do espaço e da vida social que apresenta como características: (a) uma densidade relativamente fraca de habitantes e de construções, dando origem a paisagens com preponderância de cobertura vegetal; (b) um uso econômico predominantemente agropastoril; (c) um modo de vida dos habitantes caracterizado pelo pertencimento a coletividade de tamanho limitado e por sua relação particular com o espaço e (d) uma identidade e uma representação específicas, fortemente relacionadas à cultura camponesa. (KAYSER, 1990, p. 135)

Na roça tem que ser assim ... (pausa. Olha pra fora da cozinha vendo se o marido está perto) a muié precisa de ajudar o marido. Se ele for mexer com lavoura aí, ele sozin, com os dois braço só pra capiná, ele esmorece, ele quer ir pra cidade. Se tiver o apoio da dona ajudar ele, eu não vou dizer dela ir capinar mais ele. Mas se tiver outro serviço dela fazer, aí já ajuda, né? Agora por exemplo, se uma família tá pra roça, só pro homem trabalha na roça, pra manter aquela família só co's dois braço dele, é difícil, é difícil, é difícil. (Olhos fechados) Por que lá na cidade cê vai ter: as pessoa fica com dó, dá uma cesta básica, cê ganha um leite pras criança, né? Aqui na roça é um serviço que é mais pesado. [...] cada um tem sua coisa pra fazer do chão. a dona reveza, trabalha e fica dentro de casa. Por exemplo, tirar leite eu não tiro, porque a vaca relaxa né, sortia o leite alí, (pausa, ri sozinha, fecha os olhos, fixa meu olhar) ela, as veiz, ela vai... alí, vai urinar, alí, ela vai cagar. Arrrrrrmaria.



FIGURA 05 – D. Lada Rocha, Canjuru – MG. Acervo pessoal do pesquisador. Momento do segundo café preparado em menos de duas horas.³⁴

D. Lada da Rocha comenta um aspecto da vida na roça, relacionando as funções dos homens e mulheres em relação ao plantio, colheita, sobrevivência e manutenção no espaço rural em detrimento da cidade. Dados que expressam a configuração da comunidade no estabelecimento e transformação das relações específicas entre os membros da família e o ideal de utilização dos espaços, segundo regras e noções criadas pelos próprios moradores. No entanto, esses mesmos pressupostos de organização singular da vida campeira só se estabelecem a partir da constante comparação e interdependência entre o modo de vida na cidade, e claro, pela valorização da zona urbana a partir da culminância, simbólica e comercial dos frutos de seus suores vertidos na roça, porém, compartilhados nas feiras rurais, das cidades.

Assim, junto às assertivas de Kayser (1990), temos um panorama significativo no que concerne à localização do conceito de espaço rural em se tratando do modo de vida, características e descrição não apenas da localidade, mas dos próprios sujeitos que habitam as zonas rurais, atendendo ao afinilamento do arsenal de estudos geográficos acerca do termo ruralidade. O autor ainda procura ampliar e ultrapassar a descrição, apontando para uma análise de ruralidade que evita compreender o rural de hoje a partir de seu passado ou em relação ao urbano, apenas e circunscreve a atividade agropastoril às relações

³⁴ Infelizmente algumas imagens apresentam qualidade inferior. A questão é que muitas fotografias são retiradas de instantes pausados no vídeo, o que acaba comprometendo a nitidez e contraste de luz.

interpessoais e organização familiar segundo suas necessidades individuais em diálogo com a comunidade que compartilha ideais comuns.

Era um domingo e chovia muito em Canjuru (zona rural distrital de Itamarandiba). Conversando com o Sr. Quim – Joaquim da Rocha, feirante narrador – sobre seu possível desejo por voltar a morar em Itamarandiba, tentando entender a relação que o narrador mantinha com a cidade, revisitada por ele todos os sábados quando, junto à esposa, expunha os produtos na feira, ouço:

Na cidade o povo as veizi fala anssim: *(mudança de voz)* “Ah eu quero ir lá na sua horta, porque lá deve ser bunito demais” num é Lada? Mas roça não é isso, é outra coisa. Tem vez que tá bonito, tem vez que tem nada tamém. [...] É anssim que eu falo lá na feira com muita gente, tem que trabalha e planta. Uma chuva dessa aí mesmo, quanta coisa num tá criando com essa chuva? Tem amigo meu alí que tem nada plantado, vai colher nada. *(pausa, me olha, olha pra D. Lada, olha pra janela)* Procê hoje tá chovendo *(aponta para mim, rindo)*, tá ruim procê andá, cê tá ganhando nada, cê num vende, não plantô nada, né? Agora eu não. *(cruza os braços sobre a mesa, levanta o olhar, abaixa o tom de voz)* Tô contente aqui, óh, tô. Tô satisfeito. Tá molhando tudo, tudo tá molhando. Num é desse jeito? Minino, eu conto as coisa de noite quanto tá chovendo. *(vejo uma lágrima em seus olhos)* Tá dano vinte, trinta coisa que tá nascendo, repolho, braquiara, cana, banana, a gente nasce junto com eles. Só cê vendo. Vamo lá cê vê. *(seguimos até uma pequena horta de cenouras e tomates)*



FIGURA 06 – Sr. Quim, 62 anos, Canjuru. Três horas depois íamos à missa juntos. Sr. Quim é o homem mais respeitado da região. Sua amabilidade transborda em cada palavra. Acervo pessoal do pesquisador.

O feirante não respondeu à minha pergunta, pelo contrário, reformulou a resposta para aquilo que de fato eu “deveria” saber, religou-me ao principal objetivo da pesquisa, fez-me perceber a poesia que se encontra na forma com que o próprio indivíduo reconhece

o espaço onde vive. As potencialidades e características do espaço rural representam ao agricultor e feirante uma dimensão muito mais simbólica e poética que comparativa e política em relação à cidade.

Se chove nas plantações, a gente nasce junto ela. A mesma chuva que me impede de voltar pra casa aquele dia, que não deixa o carteiro trabalhar na cidade ou “atolou” o ônibus escolar e o impediu de chegar até o Canjuru, trazendo a filha do feirante da cidade, essa mesma chuva representa o estado de paz interior daqueles sujeitos, quando em fora de época terão suas sementes aproveitadas em terra fértil. A eles o espaço é retorno e investimento humano, é sentido de vida que se renova na harmonia entre homem e terra, entre a qualidade de estar preparado ao acaso, atento ao devir, em espaços comuns de criação de significados para a transformação e perpetuação da vida, as suas vidas atreladas ao nascer, crescer e morrer de cada plantio e colheita.

Assim, a partir de Ernst Cassirer (1998) entendo que o valor simbólico do espaço diz respeito às forças estruturantes no conjunto de relações de entes e seres que correspondem à organização da realidade espacialmente dada. Esse conjunto espacial é permeado de situação e sensações que não são substanciais, mas principalmente funcionais, e nesse caso, poéticas ao passo que atingem formas e “registros sensoriais, visuais e táteis” dos sujeitos que se modificam neste e por este espaço (ZUMTHOR, 1993, p. 29).

Cassirer (1998) aponta o processo de conformação simbólica através das formas da linguagem, do mito, da religião, das artes, e da ciência. Sob a perspectiva teórico-metodológica do fenômeno. Assim, o caráter simbólico atribuído é organizado espacialmente de modo diferente e específico na medida em que as formas “simbólicas atuam desde a expressividade da ação, da representatividade e da abstração do intelecto”. (*idem*, 1929, p. 72).

Para o narrador Sr. Quim, a noção do espaço onde vive está diretamente ligada à qualidade e capacidade de reprodução da terra, de produtividade e vida. Essa é a representação do espaço pertinente àquele modo de vida, só assim o próprio sujeito sentir-se-á igualmente produtivo e funcional aos seus, ao ambiente que carece de sua efetiva integração. Nesse caso a espacialidade não se encontra fora do sujeito, associa-se aos seus desejos e sentidos não visíveis nos elementos que constituem seu roçado, mas compartilhados à medida que a própria natureza, espaço e clima corroboram para a

experiência de vida na região, constroem as formas de olhar e agir. Cassirer comenta tal perspectiva apontando que:

[...] o mundo do homem é certamente, em sua origem, mundo de ação e de obra, porém que não encontra seu ponto culminante senão nesta transformação num mundo do símbolo e da função. Esta evolução não é arbitrária, senão necessária; em um sentido da própria humanidade genuína, cujo interior do homem, ao conhecer-se, deve atualizar e compreender sua liberdade. (Cassirer, 2001, p. 73-74)

Desse modo, as habilidades de controle sobre a terra em contraste com o acaso das questões climáticas e meteorológicas ao desenvolvimento da agricultura, as noções de configuração do espaço rural em relação às obras produzidas pelo agricultor que o habita, validam ao discurso do narrador a propriedade ao dizer: *“Roça não é isso, roça é outra coisa.”* Certamente, a noção de espaço (rural) reside naquele que o constitui, e se coloca em estado de busca dos significados que o represente enquanto agente transformador, livre para exprimir novos e propensos sentidos à existência, tem a ver com a constante atualização de hábitos e sentimentos.

Ao chegar ao o sítio de D. Lada, o lamaçal cobrindo a entrada e escorregando os sapatos era tamanho que cheguei a cair duas vezes antes de bater à porta. Seis e trinta da manhã, sol era só um anúncio no céu, quase nada queimava. Percebi que todos já estavam acordados pelo movimento das galinhas que já brigavam pelo milho espalhado na lama, sinal de que já haviam sido alimentadas pouco antes da minha chegada. “Seu Quim, D. Lada, tô chegando”. Em poucos minutos saíram os dois à janela e acenaram dizendo: “Abre a porteira aí, os cachorro tão preso”. Alguns risos e cumprimentos, D. Lada se adiantou:

Precisa tirar o sapato não, pode entrar. *(pausa em sorriso canto de boca)* **A casa já tá suuuuja. Pisa de lama pra cá, pisa de lama pra lá, né?** Mas a lama pra nós é boa, sinal que choveu, né ruim não. Essa sujêra aí a gente fica é feliz. [...] **Pra gente ser forte, tem que ter água boa pra gente bebê também.** *(silêncio breve, respiração funda)* **A mesma coisa é as planta.** *(sorriso de sereno).* **Cê chega perto da planta assim, ela conversa com a gente:** *(muda a voz, como se a planta falando)* **“Eu preciso disso”.** **O trem mais bonita do mundo.** *(mostrando as mudas³⁵ de plantas)* **Isso é minhas paxão, é igual**

³⁵ O termo “muda” corresponde ao estágio jovem do vegetal. A semente é plantada, e assim que desponta seu primeiro sinal de vida, as primeiras ramagens, são cultivadas em hortas especiais, protegidas de pássaros e pestes para que cresçam fortes e sejam, enfim, “mudadas” para solo aberto. Replantadas para fase de crescimento e maturação.

criança, fica aqui na estufa pra bicho num mexê, eu trato que nem menino novo.



FIGURA 07 – D. Lada Rocha. Chegando até a estufa onde se encontravam as mudas preparadas para plantio, começou a falar baixo, amaciando o tom de voz: “Brócolis, beterraba, laranja, feijão...” Num respeito de mão diante da cria.

E assim a narradora desafia o sentido objetivo das coisas e acontecimentos, articula termos e exemplos que possam doar à sua consciência da realidade o significado que melhor corresponde ao que sente, à experiência de sua rotina, à noção de si mesma em relação ao mundo. Esse processo de evidenciação da linguagem simbólica lançada sobre as relações, pode ser entendido segundo as acepções de Ernst Cassirer (2001) a partir da motivação de sujeitos que, não podendo mudar o caráter das coisas e nem a vontade das forças ocultas, “deuses e demônios”, o indivíduo entende que o aspecto definitivo não é só de caráter físico, biológico, é muito mais de caráter lógico (por articular-se diretamente com a prática e saber objetivo do cotidiano, da lida diária) e sensível no que se refere à tendência por ultrapassar, transcender, atingir a linguagem simbólica, estética.

Logo percebo na visão cassiriana a importância lançada à faculdade da fala, quando a humanidade desprende-se da mera função de receptora dos fenômenos físicos da natureza e passa, então, a sujeito ativo, falante, expressivo. Assim, a linguagem simbólica faz parte do mundo e comportamento humano, e se transforma em via de acesso ao próprio mundo (fenômenos como são, como acontecem e nos acontecem).³⁶

³⁶ Ernst Cassirer, filósofo neokantiano nasceu na Polônia em 1874 e morreu em Nova York em 1945. Falava sobre a possível criação de uma “filosofia do homem”, que, segundo ele, deveria proporcionar uma compreensão da estrutura fundamental de cada uma das atividades humanas: o mito, a religião, a linguagem,

Tal relação peculiar e particular entre sujeitos e espaços está presente na interpretação que Gaston Bachelard (2008) faz de imagens dotadas de significados constituintes, por sua vez, revelados através de um processo simbólico de acordos entre os indivíduos e as espacialidades que os cercam. A concepção bachelardiana de espaço, dotada de analítico caráter poético, cujo referencial conceitual apoia-se essencialmente na subjetividade humana, confere a esta investigação a possibilidade de compreensão da ruralidade apresentada através da consciente e sensível harmonia entre o campo e o agricultor.

Propondo analisar imagens poéticas a partir de elementos e conceitos da psicanálise e, especialmente, da fenomenologia (de tal questionando e negando muitos pressupostos dessas duas abordagens), Gaston Bachelard assinala a necessidade de uma topo análise, ou, como diz o próprio, “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. (BACHELARD, 2008, p. 28). Se articulada à fala de D. Lada sobre o cuidado com as pequenas mudinhas de planta, sobre a relação íntima e amorosa entre a existência da lama como signo de perpetuação da vida na roça, encontraremos na noção de sistema de imagens poéticas correlacionadas e sobrepostas proposta por Bachelard um espaço composto pela não dissociação entre família e comunidade, entre a micro estrutura de envolvimento passional que se repete e se refaz na vida, entre o cuidado materno e a proteção divina, tangenciando a concepção dos mundos criados segundo a identificação do EU. (Bachelard, 2003; Cassirer, 1998).

O espaço para Bachelard (2003) é composto pela materialização de uma memória arraigada – e não de uma memória social. A espacialização das lembranças é construída, em um ritmo constante entre a memória e a imaginação, no qual a história que privilegia a continuidade e a linearidade, em detrimento da transformação e subjetividade humana não encontraria seu lugar. Numa rede complexa de articulações conceituais e associativas, Bachelard propicia o olhar poético sobre o reconhecimento e criação do espaço a partir dos sujeitos, a favor de suas liberdades de exteriorização e aplicação de sentido ao próprio quintal. Dessa forma os sujeitos não representam através das noções individualizadas de espaço, eles apresentam, criam novos mundos que melhor os apetece, posicionam-se de fato autônomos.

a arte e a história, e que, ao mesmo tempo, nos permitisse entendê-las como um todo orgânico. Ernst Cassirer morreu antes de conhecer o surgimento da Etnocenologia.

Nesse contexto, as feiras rurais exercem um importante papel na viabilização dos encontros, trocas e interações entre a produção material e simbólica dos espaços rurais e o consumo e obtenção dos bens campestres por parte da população urbana. Uma alternativa popular de manifestação da arte, evidenciando o simbólico constitutivo de valor para a comunidade. Claro, tão antiga quanto às feiras livres, é a necessidade dos sujeitos por estabelecer relação com o outro, com o mundo, com o que há de mais essencial, poético e sensível na capacidade e qualidade humana de realizar a troca visando à permanência de alguns ideais e transformação de outros. Entretanto, é válido ressaltar que quando falo em troca, relaciono-a a noção de experiências em espaços de interação entre sujeitos, seus modos de conhecer, fazer e sentir, ao passo que:

Toda experiência é exclusivamente pessoal, individual, única e nunca poderá ser totalmente compartilhada. A chave para tentar transcender essa limitação seria interpretar as expressões da experiência. São estas expressões (performances, narrativas, textos...) que darão forma e significado às experiências, no âmbito da intersubjetividade. [...] os participantes de uma performance, ritual ou evento narrativo não necessariamente compartilham uma experiência ou significado comuns, o que eles estão compartilhando é somente a sua participação neste ou naquele evento. (HARTMANN, 2005, p. 126)

A antropóloga Luciana Hartmann (2005), partindo das assertivas de Edward Bruner (1986), atenta-nos ao caráter sempre individual e intransferível de uma experiência vivida. Quando em relação à performance de contadores de histórias, diz ainda que toda narrativa constitui-se uma ação interpretativa, vivida num determinado fluxo social, em tempos, espaços e processos de memória em que onde o indivíduo que narra seleciona lembranças e esquecimento, esclarecendo algumas causas e obscurecendo outras (Bruner *apud* Hartmann, 2005, p. 127).

Assim, tanto as próprias feiras rurais, desde as zonas rurais onde são produzidos os objetos de troca material financeira, constituem-se como espaços onde é possível evidenciar as unidades de expressão humana em experiências de interação, em trocas simbólicas pautadas pelo pretexto da “oferta e demanda”. E os sujeitos que vivenciam tal espécie de troca não podem guardar o objeto acordado em sacolinhas de moeda, por isso mesmo, ambos voltarão todos os sábados sentindo que deixaram mais do que levaram pra casa.

Fruto da evolução das primeiras formas de “mercado a céu aberto”, de remota origem ibérica, a feira livre representa uma experiência peculiar de sociabilidade, poesia e resignificação do uso da rua, que há décadas sofre acusações de obsolescência, pela

expansão da tecnologia e de avançadas técnicas de varejo e atacado no comércio. Como aponta Mascarenhas (1991), enquanto lugar do vivido, do sensível presente entre os sujeitos, enquanto campo do possível e da liberdade de ação, a feira livre tem origem no contexto da modernidade urbana da virada do século XIX e XX.



FIGURA 08 – Antigo Mercado Municipal de Itamarandiba – 1925. Acervo pessoal do pesquisador

Do período da transição dos séculos até o presente momento, percebemos a organização econômica sobre as quais as relações de troca, estão muito atreladas ao avanço capitalista. Transações pautadas na lei da oferta e procura, onde o intercâmbio pessoal e mercadológico busca atender a demanda do consumidor e assume a função de elo entre a ausência e desejo (do produto) e o poder (do produtor). Tal constatação, porém, não pode ser relacionada em sua argumentação genérica ao tipo de comércio presenciado e experimentada nas feiras livres distribuídas por todo o território do Jequitinhonha. Numa analogia aos espaços constituídos para compra, venda e troca na sociedade, Mascarenhas e Dolzani (2008) comentam:

No ambiente festivo e amistoso da feira livre [...] é restituído um pouco o sentimento de solidariedade e simpatia perdida na sociedade moderna. É fato que estes sentimentos não serão legítimos, uma vez que a feira livre está inserida na sociedade moderna e é criação desta. Mas, em contraposição ao ambiente frio e formal dos supermercados, as feiras constituirão um verdadeiro reduto comunitário dentro da cidade de concreto. E menos artificial que os condomínios fechados com parques e lagoas particulares, já que estarão em ambiente aberto, público e espontâneo. (MASCARENHAS e DOLZANI, 2008, p. 81)

Os autores referem-se ao potencial sensível e dotado de espontânea sociabilidade das feiras livres. Como num reduto de singular significação simbólica para a comunidade,

possuindo um caráter de aproximação dos sentimentos para além da artificialidade de outro espaço com mesma finalidade (supermercados, lojas). Os autores ainda apontam que podemos analisar o espaço da feira segundo o sentimento de comunidade, “sendo que tal conceito referiria ao estado em que se encontram todas as agregações humanas que são autossuficientes e densamente interligadas. Nelas, não haveria espaço para o consenso, pois este seria gerado pelo desacordo” (*idem*, 2008, p. 45). Tal desacordo nasce das diferentes influências externas em uma dada comunidade.³⁷

Uma vez imersos num ambiente desprovido da formalidade dos supermercados e construções de concreto, por vezes repletos de códigos de conduta e disposição humana,

nas feiras ocorrerá o que Harvey (1993) entende por compressão espaço-tempo, ou seja, processos que alternam a qualidade objetiva do espaço e do tempo modificando a forma como representamos o mundo. (*idem*, 2008, p. 52).

O que faz então, da troca vivenciada em feiras rurais, um reduto de experiências sensíveis cuja forma, sentido e veículo de aproximação entre os sujeitos residem na mesma dádiva da experiência e encontro, estando para além de seu objetivo primeiro (compra e venda)?

Alguns antropólogos como Marcell Mauss (1974), Marshall Sahlins (2003) e Levi Strauss (1974) realçaram a importância das diversas racionalidades nos mecanismos e relações de troca. Quando tais relações são analisadas segundo a consideração dos hábitos, costumes, sentimentos e sensações que evidenciam o caráter vívido e presente dos agentes envolvidos, uma vez imersos num espaço de reciprocidade das proposições simbólicas, não ocorre o determinismo econômico como sugerem muitos geógrafos e economistas. Nesses espaços, como a feira rural, a racionalidade econômica não é útil, sequer necessária para explicar o sentido da troca estabelecida no âmbito mercadológico, mas sim socialmente experimentada segundo as noções de dádiva e sensibilidade.

Oia aqui, essa era eu quando comecei vender na feira. *(pausa, olhar sorridente, aguardando um retorno da audiência sobre a foto)* **Ruunhain,** que isso, **bunito demais.** Aquilo eu chegava assim, *(busca a provação da esposa)* **Né não, Maria?** A muierada ficava doida. **Eu tinha de mudar de banca direto,** tinha marido que discubria minha banca e aí as muié num podia passá perto. **Falei:** *(mudança de voz)* **“Vô parar de vendê leite, vô vende fumo, que aí só homi compra, acaba os problema, né não?”** *(risos fartos, rouco, fumante há 50 anos)*

³⁷ Aqui os autores valem-se também dos estudos sobre a cultura e sociedade propostos por Zygmund Bauman (2003) e Levi-Strauss (1974).



FIGURA 09 – Foto da juventude do Sr. Zé Correia. Disponibilizada pelo narrador para o acervo pessoal do pesquisador. Se ficaram curiosos para saber como é o narrador atualmente, fiquem atentos ao longo do texto.

Para o feirante José Correia Fernandes (61 anos), o Zé Correia da Mariquinha (rua onde mora em Turmalina/MG), foi fácil falar dos atributos de que gozava enquanto bom vendedor da tradicional feira da cidade. Dotado de uma enorme vaidade, elegante no ato de fumar e falar, Zé Correia comenta que era invejado pela boa aparência, e por aquilo que afirma como *“bão de prusiá, inventá coisa, né”*; creditando a esses atributos qualidades essenciais para o sucesso que obteve durante trinta anos como feirante. Hoje Zé Correia não vende mais, aposentou-se como agricultor por tempo de trabalho, no entanto, não perde um sábado de feira e é enfático ao dizer que o melhor daquele lugar não se encontra *nas coisa que vende. É no povo, né, que cê às vez não vê na vida, tá tudo lá, junto falando paiaçada, bão demais.* (Zé Correia, 63, narrador).

Marcel Mauss (1974) comenta a relação de troca a numa perspectiva em que a importância dos bens trocados, para além da materialidade da mercadoria, está muito mais próxima ao ato simbólico na relação humana, ao sentido de reciprocidade e fortificação de um laço comunitário de valor continuado. Para o autor, o ato de doar, ao passo que os sujeitos doam-se à interação junto aos bens comercializados, não é um ato isento de interesse mútuo, pois para ele não há dádiva sem a expectativa de retribuição. O autor afirma que *“no presente recebido e trocado cria-se uma obrigação, pois a ‘coisa’ recebida não é inerte, ela possui uma alma, ocorrendo, dessa maneira, um vínculo de almas”* (*idem*,

1974, p. 132), um ciclo vicioso e dotado de prazer que interliga os sujeitos e os mantém em relação.

Por volta do meio-dia, os produtos (ervas, artesanatos, verduras, frutos, carnes e derivados do leite, roupas e utensílios domésticos) ainda disponíveis no mercado já não dispõem da mesma qualidade. Uma vez passados de mão em mão são escolhidos os melhores, mais frescos e firmes e aquele restante menos vistoso é esquecido nos grandes balcões de madeira. Assim os mercadores abandonam suas bancas, recolhem as ferramentas de trabalho (sacolas, cordas, garrafas de café, lençóis e lonas) e se dispersam para fora do Mercado Municipal.

A maioria dos feirantes utiliza-se do intervalo de tempo, entre o término da feira e o regresso às suas propriedades rurais para realizar a compra de mantimentos, eletrodomésticos, vestuários, cosméticos, ferramentas, enfim, utensílios e produtos disponíveis apenas no mercado urbano. Assim, retornam para cidade os mesmos valores monetários que há momentos antes recebiam em troca dos bens produzidos na lavoura e pecuária. Esse espaço de circulação humana e financeira vincula o homem do campo à cidade. A dependência mútua entre os feirantes narradores (zonar rurais) e os moradores da cidade (espaço urbano) ocasiona uma troca de bens, conhecimentos, experiências, contos e saberes que perdem o caráter particular e tornam-se parte e representação da referida sociedade. De tal modo que:

[...] nos leva a pensar a ruralidade como um processo dinâmico de constante reestruturação dos elementos da cultura local com base na incorporação de novos valores, hábitos e técnicas. Tal processo implica um movimento em dupla direção no qual identificamos, de um lado, a reapropriação de elementos da cultura local a partir de uma releitura possibilitada pela emergência de novos códigos e, no sentido inverso, a apropriação pela cultura urbana de bens culturais e naturais do mundo rural, produzindo uma situação que não se traduz necessariamente pela destruição da cultura local mas que, ao contrário, pode vir a contribuir para alimentar a sociabilidade e reforçar os vínculos com a localidade. (CARNEIRO, 1997)

Curvando as noções de cultura a partir da emergência de novos códigos sugeridos pela experiência, em se tratando das performances narrativas experimentadas no ambiente da feira, no momento da partilha, a família constitui-se em importante agente na transmissão das experiências condensadas em forma de casos, cantigas e acasos. Sendo o ambiente domiciliar um espaço de maior intimidade e interação entre narrador e ouvinte, cada integrante do círculo familiar contribui com as lembranças e enriquece as narrativas

com as opiniões e versões sobre o ocorrido, até mesmo sobre aquilo que é criado na hora, através dos estímulos da relação estabelecida entre orador e ouvinte.

A confluência entre a história da terra com as histórias de suas vidas é rememorada e transmitida através de narrativas orais aos que comungam o mesmo ambiente e experiências, que a partir da voz do orador ganham características únicas e coletivas. Esse elo entre aquele que narra e o conteúdo das narrativas, exerce segundo Paul Zumthor (2005), “uma função coesiva e estabilizante, sem o qual o grupo não poderia sobreviver”. Contos, conflitos, performances, personalidades populares, espaços e façanhas que traçam entre os contos dos feirantes e os descontos nas transações comerciais da tradicional feira rural, um pedaço da história de um povo, o desejo por partilha e experiência, o retrato, mais reflexo ativo que imagem estática de uma cultura em constante movimento.

Ora, nesse momento tocamos um aspecto imprescindível, delicado e caro aos estudos debruçados sobre a dimensão espetacular do comportamento humano. O Corpo. Na próxima sessão discutiremos as principais noções de corpo a partir da apresentação dos protagonistas dessa obra, uma breve biografia dos feirantes narradores. Num intento por considerar o corpo em sua dimensão holística, atentando o leitor às principais noções de voz e memória na constituição das performances narrativas analisadas.

Quisera eu portar as habilidades artísticas de um exímio escultor/pintor e inauguraria o próximo tópico com uma figura de corpos humanos indissociáveis da terra, uma mesma extensão material poética de traços que ligam pedras e pernas, braços e enxadas, olhos e narizes às copas de árvores frondosas cujas raízes em límpido córrego choveriam nos olhos do leitor. Essa imagem de fantástica composição, unindo a principal matéria da humanidade física e espiritual à natureza responsiva à transformação, corresponde exatamente à prima metáfora do comportamento espetacular dos sujeitos que inspiraram esta pesquisa.

2.3. Corpos e memórias: a experiência da oralidade no Vale

A Voz poética é memória
(Paul Zumthor)

O filho do Jacinto, o menino da Zenaide, o irmão do Gil, o rapaz do teatro... Assim eu era convocado ou mencionado quando em campo, é nisso que dá tornar-se pesquisador

modo de criar os filhos, perpetuar ofícios, tomar conhecimentos e sentir prazer, uma vez que, como aponta Vera Lúcia Pereira:

As diversificadas vozes do Vale do Jequitinhonha não foram caladas pelo duro e longo processo histórico. Na (re) elaboração do passado, nele interferiram e, tornando presente o seu existir, moldaram na sua própria versão, o presente. Como bons artesãos, respeitosos da imensa matéria narrativa de sua existência, transformaram-na e a inscreveram, em ritmo lento e orgânico, na arte expressa entre mão e voz, entre gesto e palavra para determinar sua identidade cultural e sua participação secular na estruturação e permanência da região. (PEREIRA, 2006, p. 12).

Nessa estruturação e permanência da região o sujeito narrador exerce sobre os moradores, conterrâneos, estrangeiros ao território ou semelhantes em suas experiências, a função de detentores das histórias e mitos locais, indivíduos que proporcionam a adequação do passado vivido ao reconhecimento do presente. Esse aspecto de inscrição do arsenal narrativo em práticas da comunidade acaba por registrar, assim como reelabora e desloca, os traços culturais responsáveis pelo reconhecimento das características passíveis de identificação da região. Esse caráter é afirmado por Vera Lúcia Felício Pereira (1996)³⁹, a autora entende a potencialidade simbólica da oralidade jequitinhonhense desde os primeiros contatos civilizatórios na região. Vera Lúcia aponta que o “Ser Oral” observado naquela região concretiza um elo sócio-político com o tecido histórico no qual se materializa sua própria existência, dos seus antepassados e contemporâneos, sendo que:

[...] o narrador do vale do Jequitinhonha fala de sua terra com a autoridade de quem vive nela, mergulhando em disparidades históricas que se transformam no substrato de seus contos e causos. Os conhecimentos adquiridos na luta pela sobrevivência, fora ou dentro da região, tornam-se matérias a ser repassada de boca em boca porque contém fórmulas de subsistir. Na constante repetição os casos vão sendo adaptados conforme o grupo social, mantendo-se, entretanto, inalterados os conteúdos comuns e necessários ao cotidiano das comunidades, sabença dos que persistem num território historicamente dividido entre garimpeiros, agricultores e vaqueiros. (PEREIRA, 1996, p. 31).

A partir da reflexão da autora, podemos esboçar dados históricos que localizam e descrevem os narradores do Jequitinhonha – principalmente, aqueles que residem em zonas rurais, afastadas das práticas cotidianas e expressões “modernas” do espaço urbano – bem

³⁹ Vera Lúcia Felício Pereira é professora e chefe do Departamento de Letras da PUC-MINAS, e em sua tese de doutoramento pesquisou a oralidade do Jequitinhonha em três cidades: Minas Novas, Serro e Turmalina. Suas reflexões constituem sensíveis incursões através de sua imersão como viajante, pernoitando em residências de contadores de histórias e observando as marcas do imaginário popular jequitinhonhense e suas análises marcaram profundamente os estudos lingüísticos sobre a oralidade no Vale.

como o conteúdo das narrativas, que são por eles transmitidas como forma de subsistir. O que se faz interessante nesse ponto da discussão é notar, segundo os relatos registrados por pesquisadores e as observações em campo desta pesquisa, que os narradores do Jequitinhonha apresentam em suas especificidades uma notável forma de manusear suas memórias que garantem uma qualidade de sociabilidade e comunicação. Qualidade que se reforça pelo discurso poético da voz, pelo emprego sensível das palavras, gestos e relações com o outro. É caso de poesia.

Nesse aspecto, Paul Zumthor (2010), medievalista e linguista suíço, apresenta-nos um estudo sensível e complexo sobre a potencialidade poética da oralidade. Suas análises interrogam uma lógica fundada no dinamismo concreto da voz, relação entre corpo, gesto, dança, audiência e performance do narrador. As importantes considerações de Zumthor acerca do evento narrativo são de extrema contribuição para esse estudo. Ao propor uma ciência da voz, o autor desconecta a análise do discurso oral das inúmeras implicações – muito atreladas ao pensamento eurocêntrico – que consideram a língua falada em sua interface com a escrita. Oferecendo-nos um profundo estudo sobre a poesia oral, Zumthor comenta essa faculdade humana capaz de causar sensações e prover relações:

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 2010, p. 13).

Entendendo a oralidade⁴⁰ como ferramenta que liga um sujeito ao outro e ambos às suas respectivas experiências de vida. Essa oralidade que “nasce dos laços que os grupos teceram entre si e do reconhecimento da importância de certos indivíduos como guardiões de uma memória coletiva a ser repassada de geração para geração através da palavra” (PEREIRA e GOMES, 2002, p. 46-47). Esse mesmo elo proporciona a troca de saberes e o

⁴⁰ Interessante ressaltar que se encontra na obra *O Dictionnaire Historique de la Langue Française* (REY, 1990) a primeira aparição da noção de oralidade. No fascículo os termos ‘oralmente’ e ‘oralidade’ foram propostos “[...] em 1845 por Richard de Radonvilliers na expressão oralidade da confissão e empregada no século XX com o sentido pedagógico de ‘natureza oral’, especialmente na psicanálise e na psiquiatria” (REY, 1990, p. 132). Nos escritos registrados acerca do folclore (em especial das culturas europeias) encontra-se a utilização da palavra oralidade entre os anos de 1872 e 1877. Este dado reforça a necessidade de se lançar um olhar amplo à noção da oralidade, uma vez que esta, em seu surgimento e etimologia – bem como através dos estudos clássicos de sua potencialidade – evidencia a forma oral, relacionada essencialmente à competência da fala (voz) e audição apenas, deixando o arsenal de recursos sensitivos advindos do corpo, espaço, movimento, interação fora de sua concepção.

caminho pelo qual o homem se faz pertencente ao grupo em que habita, torna-o agente propulsor da história.

Logo, a noção de oralidade que defendo, não advém, portanto das clássicas disciplinas e abordagens do tema, largamente difundida no campo das letras/literatura e incorporada na antropologia e na história. Onde o termo oral/oralidade aparece como adjetivo alusivo a uma determinada técnica metodológica (coleta, organização e registro de depoimentos históricos e estatísticos), ou para significar uma modalidade de conhecimento sobre a memória. Como exemplos, as denominações história oral e literatura oral como disciplinas e metodologias que privilegiam a análise de experiências não registradas, primeiramente, em escrituras, que se efetivam especialmente na experiência oral.

Entretanto, ao observar os processos de comunicação no Vale do Jequitinhonha, dá-se de forma muito mais complexa, no qual um tecido de sensações e sentidos é acionado motivando o interesse, a inclusão, o aprendizado, a produção de saberes inerentes ao próprio exercício da oralidade, e também seu propulsor. (Zumthor, 2010; Bauman, 1977). Questões que se fazem notórias e relevantes desde os primeiros estudos realizados à cerca da oralidade no Vale, levantados por estudos históricos que perceberam o mesmo cunho estético/poético nessa relação.

Em certo momento da pesquisa de campo, com a sorte de estar portando a câmera ligada nesse exato momento, perguntei a Adão do Nelo por que motivo ele contava histórias, o que o levava a convidar pessoas, criar rodas de conversa, fazer café e biscoito novo para acompanhar as histórias que sabia. Sem pestanejar, respondeu:

Como é que ocê nascia e ficava quieto? (pausa. Cruza os braços e leva a mão ao queixo, fecha a expressão baixando o olhar) **Cê num é uma pedra!** (aponta os dois ouvidos num jogo constante com as mãos, olhar fixo em meus olhos) **Cê tem que tá ouvindo, imitando e transmitindo. Cê é um aparelho desse aí, uai.** (aponta a câmera fotográfica) **Cê tem que tá** (gesto circular com as mãos) **gravano, gravano, gravano, gravado e vai até num guentar mais ir. Esse trem aí estraga, a gente também.**



FIGURA 11 – Adão do Nelo, 69, feirante. Acervo pessoal do pesquisador.

A poesia de Adão do Nelo aparece aqui convidando mais uma vez a relação entre narrativa, corpo e memória na compreensão da dimensão espetacular das performances narrativas. Remetendo-se “às histórias que um grupo conta a si mesmo sobre si mesmo” (GEERTZ *apud* TURNER, 1992), o narrador evoca o caráter holístico do ato de narrar, reitera em seu próprio corpo a capacidade de “gravar, emitir e transmitir”. A característica de atualização dos sujeitos e transmissão da narrativa é notada por Walter Benjamin (1994) quando afirma que “[a narrativa] conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (p. 204).

Nesse itinerário, mediado pelas relações intersubjetivas construímos maneiras de ser, modos de compreender os fenômenos, possibilidades de condutas, construir e compartilhar o olhar simbólico. E sendo corpo fazemo-nos presentes, ao contrário de uma consciência que paira sobre única e frágil matéria. Entendendo que a existência do corpo, em sua apreensão através da existência é, portanto, compreendido como carne, na medida em que:

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la o velho termo “elemento”, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido a carne é um “elemento” do Ser. Não fato ou soma de fatos e, no entanto, aderência ao lugar e ao agora (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 136).

A afirmação do filósofo contrapõe-se ao discurso dicotômico construído na tradição da Filosofia e alimentado na própria Ciência, quando centradas na razão e no objeto, racionalismo e empirismo, em formulações que desconsideram o corpo, os sentidos e a subjetividade na configuração do conhecimento. Disposições que construíram o saber do corpo considerando-o como um conjunto de partes, de feixes, divulgado nos discursos e nas intervenções pautadas em uma análise mentalista e dualista. Falo aqui das teorias reforçadas por Platão sobre a existência das três almas: duas mortais e uma imortal, alojando a última na porção superior da cabeça, como o centro de comando da alma racional (SANT'ANNA, 2001). Chegando ao ponto de viabilizar a relação entre os elementos que compõem o corpo através de uma matemática pitagórica.

Ou mesmo os indicadores da ciência moderna que passam a certificar a noção de um corpo objeto, num estado de controle e organização segundo a necessidade de pensar, racionalizar os procedimentos a existência antes de vivê-la. A questão é que a conexão de todo esse panorama sobre as formas de apreensão da dimensão corporal leva-nos a constatar certa supressão – ou mesmo desconsideração – da espontaneidade dos movimentos, gestos, e expressões que ultrapassam a visão física e biológica da corporeidade, salientando em detrimento, a importância do ver, simplesmente, distante de toda e qualquer referência que viabilize a experiência estética, sensível.

Para tanto, os estudos de David Le Breton (1992, 2003, 2007, 2011) sobre a sociologia do corpo lançam a essa investigação um panorama poético e reflexivo que permite a compreensão do corpo como fenômeno social e cultural, “motivo simbólico, objeto de representações e imaginários. Sugere que as ações que tecem a trama da vida cotidiana, envolvem a mediação da corporeidade [que] antes de qualquer coisa a existência é corporal”. (*idem*, p. 7). Retomo assim, as impressões de Le Breton (2011) sobre a necessidade de novas abordagens que considerem a totalidade simbólica responsável pela composição material, espiritual, logo estética da corporeidade no cotidiano. O autor afirma que:

O estudo do cotidiano centrado nos envolvimento do corpo lembra que nesta espuma dos dias o homem tece sua aventura pessoal, envelhece, ama, sente prazer ou dor, indiferença ou cólera. As pulsações do coração fazem ouvir a permanência de seus ecos na relação com o mundo do sujeito por meio da filtragem da vida cotidiana (*idem*, p. 143)

Ao considerar as características do comportamento humano num tecido de experiências onde sujeitos partilham e mantêm constantes os ecos de suas relações, Le Breton (2007) atenta-nos aos usos do corpo enquanto um conjunto de sistemas simbólicos. Do corpo nascem e se difundem as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo. “Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade”. (*idem*, p. 7).

Quando a horta tá... (*vai até a porta e aponta a plantação no quintal, em movimentos circulares com as mãos*) **tá tudo cheio aí, taaaa...tá tudo bem.** **Quando vai ficando aos pouco** (*diminui o ritmo da voz, pausa a mão sobre o peito*) **Aí eu já sinto aquela dor no coração, anssim sabe.** (*balança os braços com agilidade, quase eufórica*) **Que eu tô sentindo uma fraqueza, dentro de mim, né?** **Porque minha horta num tá tendo aquela fartura** (*lacrimojando*). **Cê entendeu como é que é?** (*pausa, cruza os braços segurando uma colher*) **Toda vez é assim, toda vez.**



FIGURA 12 – D. Lada Rocha. Acervo pessoal do pesquisador. Nesse momento D. Lada me chamou para provar o tempero do feijão. E claro, acrescentou: “Esse feijão é daqui (da terra), eu merma plantei”. Sorriu e disse que o almoço estava pronto.

Um corpo que sente a natureza espacial transformando-se junto a ela. Um corpo que abarca a dor física biológica a partir da referência simbólica de um outro que morre, a seca na plantação é capaz de alterar corpo da feirante, a energia que reside no plantio e colheita reside na memória e corporeidade daquela que se vê integrada ao campo. O que a narradora diz reflete o caráter holístico da dimensão espetacular ao considerar o

envolvimento íntegro e ativo entre o sujeito e seu contexto social. Na verdade, para além dos parâmetros sociais de identificação de um sujeito com um espaço, resta, a partir do relato de D. Lada compreender que:

O corpo não existe em estado natural, sempre está compreendido na trama social de sentidos, mesmo em suas manifestações aparentes de insurreição, quando provisoriamente uma ruptura se instala na transparência da relação física com o mundo do ator (dor, doença, comportamento não habitual, etc.). (LE BRETON, 2007, p. 32).

Em nenhum momento da pesquisa, sequer quando tentei através de perguntas e investidas curiosas saber histórias de seu casamento, de sua infância, saber mais sobre ela, mulher, mãe, em nenhum instante a narradora desassocia seu corpo e memória à lida com a roça. Cheguei a perguntar: *D. Lada, a senhora sabe costurar?* Sem titubear a narradora respondeu que não tinha coordenação motora para *mexer com coisa pequena*. Insisti: *Ué, mas a senhora cuida das mudinhas, embala queijo, doce?* Nisso D. Lada sorriu e acrescentou: *Não minino, é que eu não aprendi a costurar não, eu num sei mesmo. Graças a Deus que eu num preciso, né, senão.*⁴¹

A afirmação da narradora fez-me pensar a relação entre o corpo e o imaginário partindo da consideração das necessidades práticas do cotidiano. Nesse sentido, é preciso atentar-se aos mecanismos pelo qual o sujeito tende a escolher e expressar (espontaneamente ou a partir dos processos de aprendizado socioculturais), a registrar, e perpetuar lembranças e ações em função do trabalho, do lazer, da sociabilização, e claro, transmitindo tal conhecimento em oralidade; num complexo e sensível procedimento pelo qual “o corpo é motivo de inclusão possibilitando que o homem se vincule com as energias que circulam no universo” (LE BRETON, 1995, p. 33).

A esse acesso aos hábitos, conhecimentos, saberes e fazeres, inscritos na corporeidade do sujeito em estado de recordação prática, ordinariamente chamamos de memória. Em ensaio sobre a relação do corpo com o espírito no entendimento das práticas humanas, Henri Bergson (1999) apresenta uma distinção entre duas interpretações para o conceito de memória, sendo que a primeira:

⁴¹ Nesse aspecto, inscrevem-se no discurso da narradora questões referentes às técnicas corporais que lhes foram apresentadas e por ela vivida ao longo de sua jornada. No entanto, a análise do corpo segundo as técnicas de comportamento serão abordadas na segunda sessão dessa dissertação, relacionadas ao caráter espetacular da experiência, sedimentada nos estudos das técnicas do corpo propostos Marcel Mauss (1974) e através da análoga relação entre as práticas interculturais apresentadas por Eugenio Barba (1995) e Peter Brook (2000).

Registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos para buscar aí certa imagem, a encosta de nossa vida passada. (BERGSON, 1999, p. 88)

Esse entendimento de memória nos confere uma necessidade natural de revisitar e conservar aspectos do passado. Essa observação torna cada fato narrado, por mais coletiva que tenha sido sua vivência no passado, um conhecimento particular pelo olhar de quem as registrou. Porém, além das referências registradas em nossa memória através do que Bérqson (1999) entende como “imagens-lembranças”, é preciso considerar os estímulos externos como o tempo, o ambiente e a ação de diferentes objetos exteriores, que interferem em nosso corpo e espírito, denotando novas formas de interpretações para as mesmas lembranças que conservamos. Se levarmos em consideração as histórias contadas pelos feirantes rurais, percebemos que suas lembranças sofreram alterações do tempo, o que influencia na forma com que entendem a função de suas lembranças.

As veiz a gente, **nem conta** mais as história pra jovem, **tudo mudô**, (*serve uma xícara de café, traga um cigarro e coça a cabeça por baixo do chapéu*) eles **nem** credita mais. **Quem hoje vai acreditar em lobisome, no monstro da igreja?** Naquele tempo a gente morria de medo, **menino, jovem, véio, tudo**. Hoje em dia os medo é ôtro. Agora a gente tem medo **é de gente mesmo, num é?** (*risos e mais um gole de café*)



FIGURA 13 – Zé Correia (63). Depois de dizer o trecho acima, foi Zé Correia quem passou a fazer perguntas: “Pru mó de quê o cê tá fazendo esse negócio?” (a pesquisa) “Pra quê vai servir isso pro cê?”. Disse ao narrador que não saberia

responde-lo, ainda estava encontrando as respostas. Ele sorriu e continuou emendando uma história a outra.

As observações do feirante narrador Zé Correia apontam as influências exteriores à sua memória, que interferem no estímulo pessoal para contar suas lembranças. Depois da ação de recontar as mesmas histórias do passado às gerações atuais – que convivem com perigos mais próximos às suas realidades, como a violência urbana – o narrador observa que estas não causam os mesmos efeitos que outrora. Portanto, sua lembrança não representa apenas um acervo de informações do passado, mas uma reflexão pertinente ao presente. Essa segunda forma da memória, atrelada aos fatores de interferências atuais sobre a memória do passado, é reconhecida por Henri Bergson como:

[...] [uma memória] sempre voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro. Esta só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam. A bem da verdade, ela já não representa nosso passado, ela o encena. (BERGSON, 1999, p. 89).

Dessa forma, percebemos o mundo através dos sons, das imagens, da fala e dos gestos que integram nosso corpo e os corpos com as quais experimentamos o cotidiano em intersubjetividade, que deixam de atuar sobre nós como meras “imagens-lembranças” e são representações de nossas recordações a partir de nossa percepção física, sensível do presente. A memória, então, não é um arsenal estático de sensações e fatos conservados, e sim uma visão de mundo, que se valendo das referências do passado, constrói na atualidade seus significados e funções quando solicitada. Como afirma Ecléa Bosi:

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também “empurra”, desloca estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1994, p. 47).

Por meio dos registros da memória podemos agir e escolher alternativas de comportamento perante os estímulos diversos que a vida nos apresenta. Essa concepção mutável da memória, sujeita a novas representações do passado e do corpo, representa o que Ecléa Bosi (1994, p. 48) considera: memória-hábito onde o passado conserva-se e,

além de conservar-se atua no presente, mas não de forma homogênea, “a memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida”.

Tal noção reforça a compreensão de uma lembrança instável e renovadora, capaz de reconstituir-se com o tempo, aderindo diferentes percepções e entendimentos da história e da sociedade em que estão ensartadas. São, portanto, fruto de uma construção e não da simples conservação. Esse juízo de memória é ainda expresso por Ecléa Bosi como:

[...] memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, tal como foi, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora à disposição, no conjunto de re-presentações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 1987, p. 17)

Se para Ecléa Bosi (1987, p. 17) as lembranças são entendidas como um “conjunto de re-presentações que povoam nossa consciência atual”, a voz do narrador torna-se o veículo de exteriorização da sua memória. A palavra, escrita ou falada, representa então a possibilidade de transmissão e compreensão do que se faz rememorado.

Paul Zumthor (1999) sintetiza o conceito de memória a partir de sua função social, afirmando que a memória é dupla: coletivamente torna-se fonte de informação e saber, para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e moldar até fazê-la sua, imprimir suas impressões e pessoalidades. Dessas duas maneiras, Zumthor (1999) afirma que voz poética é memória. Por meio da fala oral, os sujeitos exteriorizam suas experiências e conhecimentos revolvendo o passado em forma de discurso, poesia e arte.

Nesse aspecto, Paul Zumthor (2010), medievalista e linguista suíço apresenta-nos um estudo sensível e complexo sobre a potencialidade poética da oralidade. Suas análises interrogam uma lógica fundada no dinamismo concreto da voz, relação entre corpo, gesto, dança, audiência e performance do narrador. As importantes considerações de Zumthor acerca do evento narrativo são de extrema contribuição para esse estudo.

Uma primeira incursão pelos estudos de Zumthor leva-nos a considerar de que forma a oralidade é compreendida, segundo sua origem e características, enquanto fonte de conhecimento e transmissão de informações. Zumthor indica três tipos distintos de oralidade, segundo ele, correspondentes a três situações de cultura:

Uma [oralidade], *primária* e imediata, não comporta nenhum contato com a escritura. De fato, ela mesma se encontra apenas nas sociedades desprovidas de todo o sistema de simbolização gráfica, ou nos grupos sociais isolados e analfabetos. [...] oralidade *mista*, quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada; e oralidade *segunda*, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário. (ZUMTHOR, 2005, p. 18).

Essa divisão se faz importante na medida em que canaliza e esclarece os estudos sobre as narrativas de indivíduos específicos, como é o caso desta pesquisa. Essa divisão da oralidade considera as diferentes formações da narrativa e características dos narradores, que encontram nas divergências entre a fala e a escrita, elementos importantes a serem observados durante a análise dos sujeitos, o conteúdo das suas histórias e compreensão do evento narrativa.

Ao trazer à tona o fato de esse estudo lançar-se sobre a oralidade de homens e mulheres habitantes de recôncavos rurais do Jequitinhonha, cujo contato com a escrita dá-se de forma estritamente funcional e rara – a maioria apenas escreve o próprio nome e de seus filhos – não pretendo com isso travar uma discussão de rompimento entre os limites da escrita e oralidade. Pelo contrário, tais feirantes narradores, pelo costumeiro contato com a cidade, o dinheiro da feira e até mesmo com os filhos – quase exceções – que saem de casa para estudar, em muitas narrativas observadas percebo certa inspiração em histórias que lhes chegam sobre a influência do texto escrito, seja pela literatura bíblica em cultos e encontros religiosos, seja pelo contato com a literatura adaptada pelas novelas e programas televisivos ou até mesmo em tentativas por compreender embalagens de sementes e materiais utilizados para a lida no campo.⁴²

Aaaaaah, eu leio a bíblia que minha mãe ensinou **a bíblia** aí eu entendo as palavra **mais ou meno, né?** Mais pru rumo do ensinamento delas, né? Esse negócio de estuda, **pru exemplo**. (*sorriso leve*) **Cê sabe** de uma coisa **meu filho**, eram poucos os que passava alguma coisa na cabeça (*sobre os jovens de sua época. Sr. Dário coça a cabeça*) **A mente deles era só a lavôra, era só a lavôra, passa roça, mandiocal, prantá rama de mandioca. Pra quê ôtra coisa, né?** (*aos poucos ergue os olhos e aumenta o ritmo da voz*) **bem roçadin e depois de uns 60 dias cê faz um acerro pro fogo num entrar no mato, quêma aquele roçado, ai você fica com as vara que o fogo num quêma geral,** (*gesticulando movimentos do trabalho realizado na lavoura quando os*

⁴² Sobre a preocupação em romper com os obstáculos separatistas entre oralidade e escrita, Luciana Hartmann (2000) comenta: “É possível também verificar que não somente entre as narrativas populares e as ditas narrativas cultas ou eruditas existem muitas fontes de inspiração comum, como muitas vezes elas atingem ambos os públicos. Burke (1989). Ao tratar da cultura popular na idade moderna, vai ressaltar o movimento recíproco existente entre as duas tradições, historicizando o conceito de cultura popular e se debruçando sobre todas as suas variantes (urbana/rural, religiosa/profana, amadora/profissional”. (HARTMANN, 2000, p. 101).

menção) o vento as vezes num deixa, aquele lugar que o vento pega forte fica limpin, só a madeira, só banhar ela e tirar do lugar, ai nus lugar que o fogo passa fraco você tem (respira por um longo tempo, faz que vai esperar e solta um largo sorriso. Muda completamente o assunto) E os espin [espinhos] minino, peeeeeeelamor de Deus, aquilo tinha espin demais...



FIGURA 14 – Sr. Dario Bueno (63). O narrador vive com suas duas irmãs solteiras, um gato e três fornalhas. Cada irmão cozinha em sua fornalha. Poucos minutos depois dessa narrativa a irmã do meio, D. Lúcia Bueno acordou e perguntou ao narrador se ele havia botado fogo na fornalha dele, ou se ela precisaria botar fogo na fornalha dela. Sr. Dario respondeu: “Pus não, tô com o minino aqui falando da... da... vida, né?”

É possível perceber, não só através da narrativa do Sr. Dario Bueno de Souza, da cidade de Aricanduva/MG, que nesse aspecto tangenciamos o que Zumthor (2005) entende como *oralidade mista*, uma tradição que reconhece a forma escrita da palavra de modo que as mesmas não compõem o principal recurso de validade e efetivação da comunicação e estabelecimento da ordem comum, pelo contrário, reside na experiência de indivíduos que comprovam, através da transmissão oral os conhecimentos resultados de suas experiências vividas. (ZUMTHOR, 2005, p. 46). A maneira com que seu corpo responde à lembrança de um tempo que é narrado corresponde ao que Le Breton aponta ao refletir:

O homem, porém, não está diante do mundo como diante de uma série de parâmetros que armazenaria. Os limites de seu universo são os fornecidos pelos sistemas simbólicos dos quais é tributário. Como a língua, o corpo é uma medida do mundo, uma rede jogada sobre a multidão de estímulos que assaltam o indivíduo ao longo de sua vida cotidiana e que só retém em suas malhas os que lhe parecem mais significativos. A cada instante, o indivíduo interpreta seu meio por intermédio de seu corpo e age sobre ele de acordo com as orientações provenientes de sua educação ou de seus hábitos. A condição humana é corporal. Há uma conceituação do corpo, da mesma maneira que há um arraigamento carnal do pensamento. Qualquer dualismo é eliminado diante dessa constatação fundamentada na experiência cotidiana da vida (LE BRETON, 2003, p. 190)

As considerações de Le Breton (2003), se tomadas em detrimento ao posicionamento em relação às formas de oralidade refletidas por Paul Zumthor (2005), acessam um aspecto pelo qual, o corpo em função da oralidade – e vice e versa – representa para os autores uma totalidade capaz de curvar o tempo, existir em estado de partilha e atualização, eleger os seus guias a partir da maneira com que estes aconselham, permanecendo corpos aptos a certificar os obstáculos, prazeres, dores e pesares de uma existência que não se conhece e reconhece através do documento oficial de suas histórias, mas a partir do modo com que constituem o cotidiano prático, e poético, em suas vidas.⁴³

O Sr. Dario, ao falar da relação entre a escola, a educação e a juventude, retomando gestos e posturas de um passado que se faz presente através de seu corpo, imediatamente nos transporta ao conhecimento de uma comunidade diretamente e funcionalmente ligada ao trabalho, logo, *pra que ôtra coisa, né?* Sem qualquer recurso de linguagem que conecte a primeira sentença: *eram poucos os que passava alguma coisa na cabeça*, o narrador emenda o discurso relacionando a lavou e já tentando transmitir a mim a forma, a maneira com que se deve trabalhar, a melhor alternativa de plantio. O narrador entende que seu processo educacional, bem como a maneira com que aprendeu a ensinar, representa o que se deve saber. E é possível perceber que reside, justamente, a necessidade e virtude em atualizar seus conhecimentos através do caráter poético de sua voz, corpo, performance, intentando a todo instante acessar o meu conhecimento, que de fato, não advém da mesma natureza que a sua (no que diz respeito ao cotidiano da lavoura).

Ao propor uma ciência da oralidade, Paul Zumthor busca entender como se relacionam os elementos que conferem poesia ao discurso oral implica o reconhecimento das ciências do corpo, fonética, antropologia, sociologia, história e a própria psicologia dos sujeitos. O autor desconecta a análise do discurso oral das inúmeras implicações, muito atreladas ao pensamento eurocêntrico, que consideram a língua falada em sua interface com a escrita. Oferecendo-nos um profundo estudo sobre a poesia oral, Zumthor comenta

⁴³ Esses oradores – como o Sr. Dário que sempre busca numa referência do passado a validação prática de seu estado presente – podem ser identificados pela função de “homens-memória” expressa por Le Goff (1996) a partir do reconhecimento da sociedade em que estão inseridos: [...] homens-memória: “genealogistas”, guardiões dos códigos reais, historiadores da corte, “tradicionalistas” dos quais Balandier diz que são ‘a memória da sociedade’ e que são simultaneamente os depositários da história ‘objetiva’ e da história ‘ideológica’ para retomar o vocabulário de Nadel. Mas também chefes de família idosos, bardos, sacerdotes, segundo a lista de Leroi-Gourhan que reconhece a esses personagens ‘na humanidade tradicional o importantíssimo papel de manter a coesão do grupo’. (LE GOFF, 1996, p. 429).

essa faculdade humana capaz de causar sensações e prover relações, penso assim, abrir-nos à perspectiva espetacular do evento narrativo, ao entender que a dimensão poética da oralidade, como:

[...] o poético (diferente de outros discursos) tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo, e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não, depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. (ZUMTHOR, 2000, p. 41).

Atento ao compromisso da experiência com íntegro envolvimento de sujeitos que vivenciam a oralidade, o autor ainda afirma que, “o homem também vive a linguagem da qual ele provém, e é só no dizer que a linguagem se torna verdadeiramente signo das coisas e ao mesmo tempo, significante dela mesma” (ZUMTHOR, 1993, p. 74). Sendo a palavra orada uma mensagem sem volta, sem borracha que possa apagar ou concertar equívocos, estamos diante de um momento efêmero de comunicação, complexo em sua dimensão holística e intersubjetiva, dotado de caráter reflexivo à medida que a experiência poética transforma os sujeitos enquanto estes, num ato hermenêutico da ação, transformam a experiência vivida (GEERTZ, 1997).

Nesse instante de poesia compartilhada, o que permanece desse veículo de comunicação tão provisório são as sensações que tocam aqueles que dizem e aqueles que ouvem, são os sentimentos que nosso corpo pode comportar ao decifrar um código linguístico que nos atinge sem pedir licença.⁴⁴ Nessa relação tangenciamos a totalidade dos elementos que nos dizem do humano, agregando à voz e gestualidade, virtudes do corpo tecido nas relações sociais e culturais. “A expressão corporal é socialmente modulável [...] No interior de uma mesma comunidade social, todas as manifestações corporais do ator são virtualmente significantes aos olhos dos parceiros” (LE BRETON, 2006, p. 9).

Assim, o poético diz respeito ao “conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de

⁴⁴ Esse caráter de constante atualização da experiência interiorizada compõe um dos principais conceitos da obra de Zumthor, a noção de *movência*. Segundo o autor, “uma poesia oral que é ao mesmo tempo visível e audível, em *performance*, atualiza a obra. Essa atualização sugere sempre em *movência*, uma instabilidade radical do poema” (ZUMTHOR, 1997, p. 264). Esse movimento constante é capaz de resignificar a experiência vertendo-lhe sentido aos que compartilham o ato da anunciação, marca, toca o sujeito transformando-o.

inumeráveis formas de arte” (ZUMTHOR, 2005, p. 61). Os narradores do Jequitinhonha possuem uma capacidade de manter, durante quase todo o evento e até mesmo durante os diálogos entre uma história e outra, uma atraente articulação de gestos, vozes, corpos além de interagir com o ambiente e os objetos ao seu redor. Suas palavras são ditas com ênfase e intencionalmente escolhidas a fim de conferir um grau de sensibilidade na relação entre contador e ouvintes, expressando uma maneira de se comportar e dialogar com a preocupação de seduzir e instigar o prazer e afabilidade dos agentes envolvidos no evento narrativo. Walter Benjamin (1994), ao tratar do narrador, aponta:

O narrador detém de recursos próprios que são capazes de seduzir e chamar a atenção daqueles que o ouve, convencendo-os do fato narrado, aconselhando segundo suas vivências, entretendo a partir de seu humor e afabilidade. Essa capacidade acaba por revelar a arte popular que provém da experiência humana. (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Essa habilidade notada por W. Benjamin (1994), de que dispõe o narrador como recurso para tornar atraente sua fala e exposição de si mesmo confunde-se, por vezes, com o próprio desempenho do artista posto intencionalmente à apreciação. O autor ainda afirma que tal capacidade representa a primazia geradora do artista popular, suas experiências humanas, histórias que acompanham seus trajetos de vida, memórias.

Vem cá que eu vô te mostrar o monstro da casa, o monstro. (Perguntei de que monstro o Sr. Adão falava) **Peraí, rapaz. Vem cá que vô te mostrar.** (pegou-me pelo braço e chegamos até a garagem. O monstro é uma Pick-up Chevrolet ano 66, a primeira da cidade, a primeira grande aquisição do narrador, ainda funciona) [...] **Esse aqui é monstro, tá vênô aí? Noooooossa, esse carro fez serviço, cê num imagina.** (pisando da traseira do carro, apoiando os braços na caçamba)



Carregou nos lombo uns cem, quinhentos casamento, festa religiosa... (Breve pausa, ergue os braços e grita) **Levava enterro, levava casamento, levava jogo de futebol, puxava eleitor, levava juiz.** [...] **Gente que morreu, gente que quebrou, machucou, fui buscar.**



Ahhhhrrr, **isso** era carro de luxo, carro de rei. **Euuurrrgh**, foi carro da **história**. (pausa, breve silêncio, mesmo jogo de retornar a falar em alto tom de voz) **Mulher já teve minino** aí dentro. Quantas vezes eu num peguei minha blusa, **forrei aqui, muié aqui, oh, ganhando minino**, (num sorriso meio desconfiado) **puro sangue**.



FIGURAS 15, 16, 17, 18 – Sr. Adão do Nelo. No final da tarde pedi pra dar uma volta no carro. Ele disse que estava sem bateria aquele dia, depois de ter repetido umas quatro vezes que *Pick-up* ainda funciona. Eu disse: “O Sr. Tá é mentindo pra mim, esse carro não funciona mais”. O narrador respondeu: “Eu disse que ele anda, mas num falei que anda sozinho”.

Nada econômico nos gestos e movimentações pelo espaço, por várias vezes fiz questão de comprovar que é possível ouvir a voz do Sr. Adão estando do outro lado da rua de sua casa. Como? Ele mesmo me propôs isso. Narrativa que será analisada na próxima sessão. A questão é que, com este narrador quase sempre tenho a impressão de que serei atingido por seus braços, pernas, pelo seu rosto que quase toca a audiência quando quer deixar clara a ênfase que aplica em no discurso poético. Adão do Nelo utiliza de inúmeros recursos para seduzir “a plateia” e sua performance narrativa só termina quando os outros (sua esposa, seus ouvintes, suas visitas) interrompem seu infindável prazer em narrar.

Manoel de Barros (1992), em sua licença poética, válida aqui enquanto argumento desse pensamento, explicaria o valor poético da experiência com um exemplo que

ultrapassa a marca de nossos comodismos racionais. Como quando uma criança diz que escuta a cor dos passarinhos. “A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som. [...] a criança muda a função de um verbo, ele delira. Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos, o verbo tem que pegar delírio” (BARROS, 1992, p. 102). Assim, pegando delírio, o verbo, o gesto, o corpo e as interações proporcionadas pela performance narrativa ultrapassam a esfera cotidiana do comportamento e socialização, instauram uma atmosfera que está para além da vida trivial, reforça o que refletirei a seguir enquanto dimensão espetacular.

Bem, até aqui os senhores já puderam ter acesso aos narradores, conheceram um pouco da forma com este pesquisador entende os corpos, os mecanismos de acesso à memória e os dispositivos que configuram a oralidade desse povo, nesse espaço. Até aqui os leitores olharam pro Vale, por sobre montanhas contei-lhes das feiras e zonas rurais que conheci, observei, homens e mulheres com quem dividi causos e sentei à mesa (em toda casa pude experimentar temperos e texturas de alimentos colhidos na hora, diante de quem os plantou). O contexto está dado, nas limitações que cabem a uma dissertação, no entanto, imerso na verdade com que intento compor uma narrativa das narrativas que ouvi.

Na próxima seção discorro sobre as noções de performance narrativa – conceito de caráter instrumental que serve à investigação apontando a ação, desempenho do feirante narrador ao comungar suas histórias, gestos, vozes e desejos – para só então, ainda e principalmente, apresentar-lhes as noções de comportamento espetacular, relacionando-as como venho propondo, aos instantes espetaculares característicos do universo abordado, afunilando o prisma à análise seguinte sobre noções de corporeidades e espacialidades como principais aspectos constituintes da dimensão espetacular analisada.

3. A DIMENSÃO ESPETACULAR: MODOS E QUALIDADES DE SER

As representações que têm mais chances de sobreviver
em ambiente composto por memórias humanas
estão codificadas em narrativas dramáticas,
agradáveis de serem ouvidas,
trazendo forte carga emotiva.

(Lévy-Strauss).

Caros leitores, nas primeiras parágrafos dessa seção proponho uma discussão conceitual sobre as noções de performance narrativa e o caráter espetacular, como quem intenta passar um café experimentando a química entre grãos diferentes, colhidos em pomares próximos, na busca do aroma ideal. Ao levantar uma análise sobre performance – pleiteada pelos estudos antropológicos a partir de teóricos que pensaram sua extensão cultural em interface com o campo das artes cênicas – relaciono-a ao desempenho dos narradores do Jequitinhonha (no trabalho, nas interações cotidianas, lazer e espiritualidade); busco nas reflexões já levantadas em torno das performances culturais, ferramentas metodológicas para pensar o instante específico, circunscrito e determinante, em que um ser põem-se em “modo de comunicação verbal”, clássica definição de Richard Bauman (1977), sintetizada a seguir por Luciana Hartmann (2005), que entende a performance narrativa como:

Um **modo de comunicação verbal** que consiste na tomada de **responsabilidade**, de um **performer**, para uma audiência, através da manifestação de sua **competência** comunicativa. Essa competência apoia-se no **conhecimento** e na **habilidade** que ele possui para **falar nas vias socialmente apropriadas**. Do ponto de vista da audiência, o ato de expressão do **performer** é sujeito à **avaliação**, de acordo com sua eficiência. Quanto mais hábil, mais **intensificará a experiência**, através do **prazer** proporcionado pelas qualidades intrínsecas ao ato de expressão. (HATMANN, 2005, p. 130).⁴⁵

Entretanto, ao tangenciarmos as noções de habilidades, intensificação da experiência narrativa através do prazer pelas formas de expressão, apesar da contribuição de Richard Bauman sobre a compreensão da performance narrativa para esta investigação, um aspecto problemático é observado e passível de atenção. É visto que o autor, vertendo grande contribuição aos estudos da “arte verbal” não chega a abordar a questão do

⁴⁵ Grifos da autora.

envolvimento integral do corpo, gestualidade e respectivas sensações proporcionadas pelo evento narrativo.

Mais tarde, admitindo que um texto (verbal) não pode ser abarcado sem seu relativo contexto, o autor propõe a análise deste não mais em termos “normativos, convencionais e institucionais” (*idem*, 1990, p. 67), mas como “um ativo processo de negociação no qual os participantes examinam reflexivamente o discurso na forma como ele está emergindo” (*idem*, p. 69). Tal artifício, no qual o pesquisador também se inclui, Bauman chama de *contextualização*: a análise da emergência de textos em contextos. Prontamente passamos a entender a performance narrativa como um modo de comunicação altamente reflexivo, que **realiza** a “função poética”.

A fim de melhor compreender a função poética realizada pela performance, a antropóloga Luciana Hartmann (2005), vislumbrando as sutis – porém imprescindíveis – diferenças entre os *performance studies* de Richard Schechner e a Etnocenologia francesa de Jean-Marie Pradier, aponta o caminho escolhido para abordagem das narrativas e narradores da região da Campanha (RS)⁴⁶ comentando a seguinte perspectiva:

A forma **espetaculaire** (Francesa), assim como a **performance** (norte-americana), adequa-se à minha proposta de abordagem dos narradores e narrativas orais da fronteira especialmente porque propõe a análise dos fenômenos expressivos como um todo, considerando a forma e o sentido dos eventos a partir dos elementos que o constituem – o **performer**, a audiência, as técnicas corporais, vocais e a interação de ambos, o uso de objetos, adereços e indumentárias, localização temporal e espacial, etc. –, contextualizados na cultura onde foram gerados. (HARTMANN, 2005, p. 134)

Integrando ambos referenciais de análise a fim de melhor abarcar as formas de expressão da oralidade observada, a autora vai além, propõe um trabalho que entende: por um lado, a *performance como desempenho*, que implica o envolvimento irrestrito do contador no ato de narrar, seu desempenho vocal e corporal, ainda que a sua ênfase esteja no conteúdo, ou seja, no “evento narrado” (como ocorre nas narrativas pessoais, casos da vida particular, do lugar); em outro aspecto, a *performance como espetáculo*, que abrange maior elaboração estética, lida diretamente com a linguagem poética, carece da presença de uma audiência assinalada como tal, tem início e fim bem definidos, ou seja, prioriza o “evento narrativo”. (HARTMANN, 2005).

⁴⁶ Pesquisa realizada na região de fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. Numa faixa que avança em torno de 100 km nos limites políticos de cada um dos países.

Apesar de filiar-me ao estudo de Hartmann (2005), no tocante à diversidade estética pelas quais ocorrem – e como percebemos – o fenômeno das narrativas orais, partindo de seu ato efetivo, realizador (performance), chamo atenção para duas questões de interessante questionamento. Primeiro penso que uma iniciativa assim arrisca-se no desdobramento de um sutil discurso valorativo, portanto, hierarquizante dos modos de produção simbólica de cada narrador e evento narrativo, equilibrando-se para não reafirmar parâmetros de determinação do comportamento. Segundo, todo desenvolvimento das proposições *performance como desempenho* em detrimento de *performance como espetáculo* acaba por encontrar aspectos mais comuns que divergentes na composição e experiência do fenômeno narrativo.

Logo, entender os eventos narrativos, um objeto de análise dentre as inúmeras e complexas formas de expressão popular no Jequitinhonha, considerando os estudos da performance, sedimentada na *práxis* do narrador, proponho um caminho conseguinte capaz de (re)conhecer e refletir a dimensão espetacular experienciada. De tal como que entender as noções de performance – em seu âmbito cultural e social – possa contribuir com a argumentação acerca do espetacular no evento narrativo, por sua vez, intrinsecamente devotado à relação sujeitos observados e olhar artístico do pesquisador que observa.

Portanto, este percurso escolhido sugere uma conjectura, ao contrário de uma separação – como propõe Hartmann (2005) – acreditando que a perspectiva da Etnocenologia possa nortear e considerar o caráter holístico – em que se inscrevem performances, espaços, conceitos e eu, pesquisador – possa dar conta da experiência sensível da oralidade no Vale. Vista a problemática epistemológica que me foi cara no decurso da pesquisa, o que faço é partilhar inquietações, que, validadas por um arcabouço transdisciplinar pretende contribuir com as pesquisas lançadas sobre tema semelhante.

EU –[...] **Aí eu vou** escrever um texto que chama **dissertação**. Eu vô contar as história que o senhor e os outros tão me contando. **Depois** eu tenho que apresen...

ADÃO – **Seeeeei**. Cê vai **cortá uma parte aqui, a cabeça ali, os braço, as perna**. Vai juntá e fazê **uma outra coisa, um outro animal**. Éééé isso aí.



FIGURA 19 – Sr. Adão do Nelo. Enquanto me mostrava seu roçado, o narrador quis saber quais histórias fariam parte “do livro”. Expliquei os objetivos da pesquisa, sua importância nesse trabalho. Como sempre, Adão do Nelo nunca deixou que eu terminasse uma frase, e como poesia resumiu o que eu, certamente, ainda não sabia sobre o meu próprio trabalho.

O narrador disse, tá falado. Juntando pernas e braços desenho esse capítulo com as orelhas que deixei ao longo do texto revelam a natureza de um estudo que se propõe a transferir os dispositivos e qualidades da oralidade num texto escrito e impresso no papel. Ao longo do trabalho, a partir daqui, o intuito é analisar a experiência vivida segundo a dimensão espetacular, observada e sentida através das corporeidades, espacialidades, funções e uso da voz, e noções de recepção envolvidas num processo íntegro e hermenêutico entre narrador e audiência.

O que há de transdisciplinar em meu trabalho representa os olhos e a nuca, a recusa e premissa do panorama científico contemporâneo. O que podemos notar no painel atual das pesquisas que se debruçam sobre as sociedades e seres humanos, a fim de compreendê-los em suas diferentes facetas de comportamento, pensamento e relação com o mundo, é uma gama extensa de diferentes correntes epistemológicas e métodos aplicados à investigação. O intuito é nobre ao abranger as diferentes possibilidades de leitura, discussão e interpretação do nosso tempo, espaço e sujeitos. Voltamos para a qualidade das análises e afastamo-nos consideravelmente da frágil reflexão da situação humana a partir das estatísticas e quantidades.

Apenas para comentar uma ideia de diversidade de perspectivas que coexistem em nosso cenário acadêmico, só entre os anos de 1960 e 1990 dois importantes estudiosos tomaram posicionamentos bem distintos em relação a esse aspecto de transformação das ciências sociais e humanas. Michel Foucault (1966, p. 202-205) afirma que o conjunto de

discursos denominados de *ciências humanas* não deveria sequer intitular-se assim, mais ainda se constituem como *epistemos*⁴⁷ instauradas na atualidade.

Já o pensador Boa Ventura de Souza Santos (1987, p. 502-507) defende justamente a contraposição à assertiva de Michel Foucault (1966). Para Boaventura, toda ciência é intrínseca e eminentemente humana. Anunciando inclusive que todas as outras ciências em questão devem se reduzir ao campo de conhecimento das ciências humanas, só assim poderíamos vivenciar uma considerável transformação e um positivo desenvolvimento para o campo de conhecimento das humanas. Assim, o conhecimento científico humano desponta enquanto junção, síntese das ciências naturais e sociais. E por aqui me aquieto, pareço não perder uma oportunidade sequer por adiantar o porvir.

Convido-lhes então para uma aconchegante pausa. Abram a janela da sala, tempo para um copo d'água em temperatura ambiente e um leve beliscar em algum quitute da geladeira. Deixo-lhes uma tarefa a ser realizada durante essa breve pausa: encontrar a complexa resposta às duas interpelações que me foram feitas pelo feirante narrador Sr. Zé Correia, e com zelo repasso a vocês.

Tava as pombas lá na árvore. O gavião veio pra pegá uma e elas avuô. Aí ele disse: “Avuô minhas 100 pomba”. Elas pararam e falaram com ele: “100 pomba não seria nós. Gasta ôtro tanto de nós, mais a metade de nós, e com você pra interar 100”. Agora quantas que tava na árvore aquele dia?”(*Antes da resposta emenda outra*) **Quero vê ocê sabê, quero vê ocê falá, até onde o cachorro entra no mato?**



⁴⁷ Sobre a epistemologia, valho-me das assertivas de Gaston Bachelard (1971) acerca da perspectiva epistemológica cumulativa. Ao defender que a ciência é progressiva, desenvolvida pelo acréscimo de saberes, de uma acumulação de conhecimentos que se processa ao longo do tempo. Considerando (e atenta) as rupturas de pensamentos e correntes metodológicos para a construção do conhecimento, a *episteme* cumulativa concebe de forma contínua o acréscimo de saber característico do conhecimento científico.



FIGURAS 20 e 21 – Sr. Zé Correia. O narrador me fez ir embora, dormir e acordar sem saber a resposta da segunda pergunta. Quando retornei à sua casa para o segundo dia “prosa” já me recebeu dizendo: “E aí, descobriu?” Ao ouvir minha resposta negativa, respondeu: “Larga a mão de ser besta, menino”.

3.1. Performance Narrativa: do que é bem dito em desempenho

Contar histórias é uma ação, é fazer alguma coisa,
ou muitas coisas simultaneamente em uma determinada situação social.
Uma dessas coisas é, necessariamente, a construção de nossas identidades
(Bastos, 2008, p. 77).

Não soaria demasiado indicar imediatamente as armadilhas conceituais e as fragilidades epistemológicas que enfrentam os pesquisadores que buscam entender as acepções da *performance* em diferentes contextos e áreas de conhecimento. Segundo Marvin Carlson (2009), as proposições acadêmicas, artísticas e a compreensão do campo teórico e prático da *performance* tem sido, desde a década de 60 e 70, amplamente discutidos e teorizados por pesquisadores de diversos campos de saberes, sendo as ciências sociais, a etnografia e a antropologia as pioneiras nos estudos do comportamento humano, abrindo as perspectivas científicas para que os estudos das artes, especialmente o teatro, pudessem debruçar sobre esse paradigma, vertendo-o inclusive uma categoria exclusiva de análise.

E conflitos de clareza e concisão surgem na própria terminologia da palavra *performance*, do francês *par former*, “dar formar”, colocando em voga as qualidades e origens das ações humanas, sejam elas advindas dos conhecimentos, experiências, imaginação. O termo *performance* imediatamente oferece-nos a ideia de cânones como **forma e conteúdo**, um prato cheio para a exaltação da complexidade de todo e qualquer

objeto de estudo, numa considerável parcela de abrangência interpretativa onde tudo aquilo que é “executado, feito” possa ser visto, vivido e experimentado como *performance*. (HARTMANN, 2005).

Assim, adentrar os estudos das ações humanas performativas requer um mergulho interdisciplinar e multifacetado, o que acaba por suscitar uma gama de problemáticas epistemológicas e conceituais, constituindo o campo dos estudos da *performance* um terreno delicado e muitas vezes, confuso. Porém, assim como Marvin Carlson, entendo que:

Precisamente, o que a *performance* executa e como ela o faz claramente pode ser abordado de várias maneiras, embora haja um consenso geral de que, dentro de cada cultura, pode ser descoberta uma espécie de atividade, separada de outras atividades por espaço, tempo, atitude ou por todos eles juntos, que pode ser analisada como *performance* e nomeada como tal. (CARLSON, 2009, p. 25)

Nesse âmbito, os estudos antropológicos tem sido, recentemente, uma fonte particularmente rica de contribuição para essa discussão, em diálogo eminente com os estudos etnocienológicos⁴⁸. Nesse tópico tratei de escolher as reflexões de antropólogos que direta e indiretamente possuem uma análise que tangencia o campo de conhecimento em artes, especialmente as cênicas, e principalmente aquelas que oferecem maiores contribuições ao objeto específico das performances narrativas.

O antropólogo, filósofo e psicólogo Milton Singer (1988) foi, segundo Carlson (2009), um principiante adepto ao termo *performance cultural*, hoje amplamente encontrado em inúmeros escritos do campo da antropologia, etnografia, artes e sociologia. Ainda segundo Singer (*apud* CARLSON, 2009, p. 25-26), é por meio das performances culturais que uma “cultura” se mostra, se apresenta em sua constituição simbólica, continuada e identitária.

As contribuições dos estudos de Milton Singer (1988) para a compreensão da *performance* situa-se nos processos pelos quais uma cultura é capaz de evidenciar-se a partir de sua própria prática e produção de ações e conhecimentos. A *performance cultural*

⁴⁸ Já neste ponto da pesquisa saliento as assertivas de Armino Bião (2007), ao traçar interseções e distanciamentos entre os estudos da *performance* e as pesquisas em etnocienologia. Para o teatrólogo, o encontro das disciplinas dá-se na articulação entre antropologia, estudos teatrais, teoria e prática, o interesse pela diversidade cultural. Mas distanciam-se – sem de fato anular-se – pelo fato de o primeiro situar-se do âmbito estético ao fenomenológico, debruçando-se sobre aspectos sociais e culturais, enquanto a etnocienologia situa-se claramente no campo estético e dos padrões compartilhados de beleza. (BIÃO, 2007, p. 24). Ou seja, delicadas diferenças que, penso, caminham num trajeto onde as contribuições interdisciplinares tornam-se mais ricas – a partir do olhar do pesquisador artista – que destoantes, de fato.

é composta por características e eventos capazes de conter em si mesmos a significação das comunidades, fornecem as unidades mais concretamente observáveis da estrutura social.

Medo, eu tenho medo é do dia que esses minino falá assim óh (*muda o tom de voz, fecha os olhos e fala de olhos cerrados*) **“Ah mãe, a gente num precisa da senhora mais não, nós vamo é ir embora”**. **Eeei minino, disse eu tenho medo mermo.** (*bate duas palmas, movimento negativo com a cabeça*) **Pruquê assim, a gente aprende cozinhá fazê os trem é pra isso né? Aí esses minino aí tá tudo ino embora, sumino no mundo.** (*aponta a janela, olhar de desprezo, olha para o filho de seis anos que tomava água quase sem alcançar o filtro*) **As mãe fica o quê, sofreno, fica inuti [,,] né? Só Déus, minino.**



FIGURA 22 – D. Maria de Nazaré. O calor era tão forte nesse domingo que D. Maria, durante todo nosso encontro, não sabia se fechava ou abria a janela. Quando aberta, os raios infiltravam na sala e a claridade parecia irradiar ainda mais alta temperatura. Quando fechada, o lugar abafado fazia com que os aromas e texturas das coisas saltassem aos sentidos. Aquele contraste, D. Maria indo e vindo, abrindo e fechando a janela, intensificava cada instante da experiência vivida.

D. Maria reflete sua concepção individual sobre as funções de mulher/mãe naquele contexto, condicionada ao trabalho, à subserviência em prol da família, aos saberes e fazeres que a torna “útil” e lhe confere prazer à sua existência. Concepções que são afirmadas quando do encontro ao imaginário da região. Em Performance a narradora indica a janela, o exterior, a própria comunidade, convocando outras mães e famílias à cumplicidade de sua inquietação, conferindo significados mútuos ao grupo social. *As mãe fica o quê? Sofreno, fica inuti* [unúteis].

Assim, “por meio do imaginário o ser encontra reconhecimento no outro e reconhece-se a si mesmo” (SILVA, 2003, p. 14). Logo, de certo modo em relação às proposições de Singer (1959), “o imaginário surge na relação entre memória, aprendizado, história pessoal e inserção no mundo dos outros” (SILVA, 2003, p. 14). Portanto, pode ser

evidenciado através da performance de sujeitos que refletem no ato instantâneo de pôr-se à mostra, o caráter coletivo de suas ações. Para Mafesoli (2001), só existe imaginário coletivo: “o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo” (MAFESOLI, 2001, p. 76).

Ao considerar as performances culturais a partir dos modos de comunicação, Milton Singer (1988) oferece-nos importantes apontamentos sobre a constituição da performance enquanto modo de comunicação, elemento de total interesse desse estudo atento às **performances narrativas** do determinado espaço e cultura do Vale do Jequitinhonha. Para o autor, as performances culturais compõem-se de mídia cultural, categoria empregada por Singer para se referir aos modos de comunicação que incluem igualmente a linguagem falada e os meios de comunicação não linguísticos. Manifestações como os ritos, cantos, as práticas religiosas e danças populares, a própria encenação, as artes plásticas e gráficas – que se combinam de várias maneiras para expressar e comunicar o conteúdo de uma determinada cultura. (SINGER, 1988, p. 23).⁴⁹

Pru exemplo. **Hoooooje**, é, hoje minha filha tá estudano agronomia. **Quuuuem** diria qu um dia ela ia vortá aqui, **estudada, ensinano a gente qualé, qualé o mió** [melhor] adubo pra usar **nessa, nessa, nessa, naquela pranta?** Ela chega aí, óia as coisa que tá dano certo, as coisa que num tá dando certo e fala com a gente. **Tem vez que ela acerta, tem vez que ela erra, tem de tudo.** Tem coisa, anssim, que a gente que pranta a vida inteira é que sabe, né. Cê **tem** que vê quando a Adriana **chega em casa.**



FIGURA 23 – Sr. Quin Rocha. O narrador fala com orgulho da filha. Brincando com isqueiro sobre a mesa, Sr. Quin é o tipo de sujeito que não olha nos olhos do

⁴⁹ E mais uma vez, é sobre esse aspecto que os estudos da performance, ao passo que contribuem à investigação proposta – oferecendo complexos e interessantes apontamentos sobre a reação sujeito-sociedade-cultura – enfrenta limitações quanto ao universo sensível e estético das performances narrativas. Nesse diálogo intento suprir lacunas e relacionar saberes a fim de melhor compreender o universo abordado. Sigamos com o desenvolvimento da investigação.

ouvinte(?), não encara, não afronta. Com movimentos precisos, reside em sua voz as postulações e entonações que parecem conscientemente medidas, calculadas, escolhidas. É possível sentir no comportamento do Sr. Quin, as marcas advindas desse encontro de saberes e fazeres.

Percebo um dinamismo emocional e prático, fruto da interação de sujeitos com conhecimentos, experiências e trajetórias diferentes, erros e acertos ajustados à necessidade e capacidade da coletividade em lidar com as transformações, seja de forma efetiva (novos conhecimentos em detrimento dos saberes fixados) ou seja através do instante em que o narrador, narra sobre tal fato, deixando que sua própria ação, distante do cotidiano, expresse o processo vivido nesse encontro, o passo, presente e futuro intrínsecos em seu próprio corpo e narrativa.

Os estudos de Erving Goffman (1988) surgem para reafirmar a força performativa das interações cotidianas. Ou seja, ao contrário de Victor Turner, que a partir das performances humanas aferia conclusões sobre a sociedade na qual estavam inseridas, para Goffman a performance é antes uma possibilidade para refletir a vida no seu próprio cotidiano. De certa forma o autor entende que a materialização do cotidiano é em suma performativa, e a compreensão da performance deve considerar, inclusive, a não compreensão por parte dos sujeitos de que um ou outro ato percebido em sua qualidade “separada do cotidiano.”⁵⁰ A questão está atrelada, mais uma vez, a relação entre os sujeitos que convivem em estado de leitura da imagem que o outro oferece de si mesmo, porém, para Goffman, atrelado ao sentido de representação social que de tal modo faz-se inerente à vida.

De acordo com Goffman (1988), o acesso ao outro, ou melhor, à imagem que o outro transmite de si mesmo, acontece por meio de expressões dadas, nesse caso, muito fortemente atrelada a produções verbais, ao discurso de si, a narrativa oral. Além da narrativa, todo sujeito é emissor expressões físicas corporais, produções não-verbais e presumivelmente não-intencionais; sendo estas últimas, segundo o autor, de um tipo teatral e contextual. Essa construção da imagem de si, ou até mesmo essa performance teatral, ocorre no curso de eventos interacionais.

Ainda para Goffman (1988), tais eventos não estão limitados a composições sintáticas, palavras, frases e orações que os sujeitos podem enunciar anulando as variantes

⁵⁰ Lembro aqui os estudos de Richard Schechner (2003) e Victor Turner (1992) ao perceberem a performance, particularmente, situada numa esfera de percepção para além do cotidiano, dotada de caráter e qualidade especiais que a conduziam à metáforas de representações sociais para além da normalidade de conduta. (*apud* CARLSON, 2009).

de sentido. contrário, os olhares envolvidos, as expressões faciais, gestos, danças, mobilidade corporal, intenções e entonação de vozes, deslocamento de objetos no espaço da performance, riso, sobreposição e sua resolução, sílabas incompletas e suprimidas, e silêncio são extremamente relevantes na interação.

Assim sendo, através de meios linguísticos, corporais e emocionais as performances narrativas, em sua totalidade de sentidos e exortação de sensações, exibem, reafirmam, questionam, mantêm, e modificam suas múltiplas e complexas identificações sociais. Goffman discorre sobre a interação entre os sujeitos da performance da seguinte forma:

A interação (isto é, interação face a face) pode ser definida, em linhas gerais, como a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata. Uma interação pode ser definida como toda interação que ocorre em qualquer ocasião, quando, num conjunto de indivíduos, uns se encontram na presença imediata de outro (GOFFMAN, 1988, p. 23).

Ao contrário do que a assertiva de Goffman pode sugerir, o que o autor parece propor não instaura das reflexões em questão uma morte súbita do potencial artístico das interações cotidianas. Vejo mais como uma tentativa por atrelar a própria exaltação da metáfora da arte pertencente ao jogo de sedução e interesse que rege as relações humanas e produz os sentimentos de admiração e paixão, subjetividades capazes de instaurar nas manifestações de caráter cotidiano particularidades dos valores que tangenciam e adiantam noções de estética e teatralidade evidenciadas em algumas práticas singulares.⁵¹

Erving Goffman ainda acrescenta que, quando um sujeito se põe à mostra e apreciação dos outros, sua performance narrativa tende a acionar valores oficialmente reconhecidos pela sociedade vigente, é claro, se antes de analisar suas performances, consideramos a existência de uma matriz cultural de valores e crenças. Uma vez que esse estudo baseia-se nas performances narrativas de feirantes do Vale do Jequitinhonha, como apresentada anteriormente, conhecida pela afabilidade de seus habitantes e exímia habilidade de narrar suas histórias, assim sendo, “uma vez obtido o equipamento conveniente de sinais e adquirido a familiaridade na sua manipulação, este equipamento pode ser usado para embelezar e iluminar com estilo social favorável as representações diárias do indivíduo” (1988, p. 41).

⁵¹ Tema que será abordado com maior profundidade no próximo tópico desse capítulo, e aplicado segundo a pesquisa de campo, às performances narrativas do Vale do Jequitinhonha.

Serafim era um homi de **seis metro de artura, pooooobre** (*sorri malicioso*) verdade, **brabo**, ele era brabo. Nos contô que tinha um buracão fundo, (*gestos expansivos, braços alongados*) **uns dois arqueiro de terra, três arqueiro de terra, ninguém nunca tinha ido**. Uma serra arta, aquele trem fundo. [...] e o sacuri [uma cobra] (*gestos mostrando o tamanho da cobra. Coça a cabeça, arruma o cabelo e respira fundo*) **passava debaixo das pedra dentro d'água, e botava lá, chocava ovo** (*breve pausa*) **sacuri bota ovo**. (*retoma*) Aí o Serafim **amarrô** quinhentos metro de corda, eles segurando ele lá e ele foi descendo [pra dentro do poço fundo] **Ele acendeu um fuguete, grito, tan, tan, tan, tan**. Ele acho sete ovo de sacuri. Falô: “Mas que trem!” Pôs um dentro do balde e grito pros homi: “Tira com jeito que é ovos”. **Foi vendeno o ovo pras padaria, quinze quilo pra uma, dez quilo pra outra, doze quilo pra outra**. [...] O padeiro pago ele em pão mesmo. [...] Serafim falô: “Vô leva um ovo desse pra nós chocá”. Eeeeele mesmo sentô uns oito mês encima do ovo pra chocá. **Ninguém** via Serafim. (*sorri matreiro*) **Nasceu a cobra, ele criou ela, amansô ela, ela acumpanhava ele lá feira, ia cum ele pra feira, que nem cachorro**.



FIGURA 24 – Adão do Nelo contando a história de Serafim. O feirante jura ter conhecido o sujeito, menciona nome de familiares, referências para encontrar o personagem. A verdade é que o mesmo é uma criação do narrador para personificar várias histórias fictícias, por sinal, pelo viés do fantástico. Claro, seu Adão nunca assumirá que o bendito Serafim é um personagem de ficção. Falarei disso depois.

O tal Serafim das histórias do Senhor Adão do Nelo, carrega significados da vida cotidiana vivida pelo próprio narrador, assim, atribui características do cotidiano ao personagem fantástico (era um homem pobre e bravo, trocou ovo da cobra por pão, saía de padaria em padaria vendendo quilos de um ovo gigante, vive em espaços compartilhados pelo narrador e audiência). Por vezes o Sr. Adão pediu que eu contasse as histórias para meu pai, minha mãe, certamente eles já teriam ouvido falar do sujeito.⁵² Hartmann (2000,

⁵² Interessante como o pedido dos feirantes faz-me lembrar uma proposição de Victor Turner, o mesmo chegou a propor que as próprias etnografias fossem performatizadas pelos antropólogos (1992, p. 90). Turner aponta para uma nova evidência na *práxis* da análise, marcada por metalinguagens interligadas onde o fluxo de agentes envolvidos tende cada vez mais ao processo humano e sensível de transformar a si mesmo.

p. 108), ainda referenciando-se no discurso de Victor Turner (1989), comenta que na instância ética, a narrativa seria o instrumento para comprometer os valores e objetivos que motivam a conduta humana especialmente quando homens e mulheres tornam-se atores no drama social.⁵³

Aqui esboço outra contribuição que nos leva à compreensão do evento, performance narrativa, sedimentado no discurso do etnógrafo Richard Bauman (1986). O autor assenta suas pesquisas acerca da performance cultural sobre a etnografia específica da narrativa oral, entendendo a narrativa, e o evento que a contempla em performance, o autor apreende que a experiência narrativa é constituída no momento de partilha, e só em contato com a audiência pode ser observada em seu efeito social e simbólico. Segundo Bauman, o narrador, ao contar uma história, parte da experiência dele mesmo, ou das experiências a ele recontadas enquanto partilha de histórias comuns, este por sua vez acaba recriando-a ao seu modo. Logo podemos aferir um ciclo vital e reflexivo, onde o próprio evento narrativo emerge da coexistência e vivência de performances outras. Para o autor:

A performance oral, como toda atividade humana, é situada, estando sua forma, seu sentido e suas funções enraizadas em eventos e cenas culturalmente definidos – segmentos delimitados do fluxo de comportamento e experiência que constituem contextos significativos para ação, interpretação e avaliação. (BAUMAN, 1986, p. 3).

Sobre as camadas de interpretação e avaliação, Bauman considera a performance narrativa, como um modo de comunicação verbal, que consiste na tomada consciente e responsável por parte do performer narrador sobre a existência de uma audiência, e primordialmente, sobre a necessidade da competência e qualidade de seu discurso para cumprimento e apropriação da finalidade e *sucesso* do evento narrativo, da performance finda. Desse modo, e do ponto de vista daqueles que observam o evento narrativo, o contador está sujeito à avaliação, ao discurso retornável sobre a eficácia de sua ação, segundo sua forma, conteúdo e partilha.

⁵³ Conceito cunhado pelo antropólogo Victor Turner (1992), e sobre o qual Richard Schechner (2003) faz frente esboçando uma variação denominada Dramas Estéticos, traçando a seguinte diferenciação: “Dramas estéticos criam tempos simbólicos, espaços e personagens; os caminhos da história são predeterminados pelo drama. Os dramas estéticos são ficções. Os dramas sociais têm mais variáveis, seus resultados são mais duvidosos e eles são como jogos. Os dramas sociais são ‘reais’, eles acontecem no ‘aqui e agora’. Mas aspectos de dramas sociais, tais como dramas estéticos, são pré-organizados e ensaiados. (SCHECHNER, 2012, p. 80).

Tal “forma”, entretanto, abrange tanto a colocação de palavras numa organização recodificável de significado, quanto a composição (poética e simbólica, corporal e sonora) de uma cadeia de dispositivos culturais que permitem que a narrativa seja compreendida. Logo, para Bauman, (1977), estes últimos serão mais potenciais a respeito da cultura compartilhada à medida que estiverem sendo observados num “evento” onde os significados são ajustados e atualizados no de sua produção, digo, expressão.

Ao contrário do que ocorre nas histórias escritas, em performances narrativas o tempo e o espaço do feirante narrador encontram-se com o tempo e o espaço da audiência, o meu tempo e espaço compartilhado como membro da mesma cultura, sensível à dimensão estética dos saberes e fazeres desses homens e mulheres; propiciando uma interação, mostrando a própria cultura em emergência (Bauman, 1977).

Familiarizado às proposições de Richard Bauman acerca da “arte verbal”, Paul Zumthor (2000, p. 37) propõe uma contraversão da perspectiva etnológica, segundo ele, enquanto a etnologia vai aludir aos conteúdos da *performance* ou às formas de transmissão destes, ele os toma em relação aos hábitos receptivos. Mas as características que o autor encontra para definir a *performance* estão totalmente relacionadas às pesquisas etnológicas/antropológicas buscando na absorção dos estudos dessas áreas de conhecimento, o preenchimento de suas lacunas e abertura dos processos de abordagem da performance narrativa, propondo inclusive uma ciência da voz. Paul Zumthor talvez seja o mais sensível e carismático teórico que se dedicou ao estudo da performance narrativa.

O autor realça primordialmente, a postura reflexiva da *Performance* narrativa, em se tratando da apresentação de um narrador, sua voz, seu corpo e uma audiência que se comporta como tal, Paul Zumthor (2010) ao tratar da *performance* narrativa como linguagem e comunicação verbal, considera para além dos códigos da palavra **dita**, as noções daquilo que é **feito**, visto, ouvido e apreciado pela audiência, inscrito nos inúmeros mecanismos acionados pelo narrador. A antropóloga Luciana Hartmann (2005), elenca quatro breves definições sobre as funções da *performance* narrativa extraídas das proposições de Paul Zumthor (2010) em sua obra *Introdução à poesia oral*, onde o autor dedica um capítulo específico à *performance* dos contadores de histórias. Segundo o teórico:

[1] a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu *reconheço*, da virtualidade à atualidade; [2] a performance situa-se num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma

“emergência”, [3] performance é uma conduta na qual o sujeito assume, aberta e funcionalmente, a responsabilidade, e é um comportamento que pode ser repetitivo sem ser redundante, [4] a performance modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela os marca. (HARTMANN, 2005, p. 129)

Assim, performance narrativa, como compreendida por Paul Zumthor (2010), situa-se mais no espaço “entre” os sujeitos, do que na própria ação do indivíduo que se comporta diante de uma audiência. A ação reflexiva e participativa do ato performativo insere-se na existência dos indivíduos e representa um veículo, forma e conteúdo pelo qual a experiência torna-se possível. Comunicando, a performance marca os envolvidos, adentra suas existências, inverte a realidade conferindo outro “sentido aos sentidos” dos sujeitos. Ainda segundo Zumthor:

As emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem além ou aquém desta, murmúrio ou grito, imediatamente implantados nos dinamismos elementares. Grito natal, grito de crianças em seus jogos ou aquele provocado por uma perda irreparável, uma felicidade indizível, um grito de guerra que, em toda sua força, aspira a fazer-se canto: voz plena, negação de toda redundância, explosão do ser em direção à origem perdida – ao tempo da voz sem palavra. (ZUMTHOR, 2010, p. 11)

Sendo a voz (sua dimensão poética e configuração segundo as circunstâncias do evento narrativo) um elemento de forte evidência em se tratando do ambiente rural. Espaço de apropriação e exacerbação no volume da voz – como venho mostrando até agora – utilização de sonoridades, expressões e palavras enigmáticas, onomatopeias, empregos da voz que não correspondem ao modo usual de comunicação, mas através da performance narrativa respondem diretamente às necessidades do instante em que é preciso falar, cantar, gritar: chamar para o almoço, chamar o animal, falar com as plantas, interagir com o espaço. Ainda para Zumthor:

A *Performance* [narrativa] é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal, palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido. [...] Aquilo que denomino *performance*, na acepção anglo-saxônica do termo, é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz, e portanto, percebido pelo ouvido. (ZUMTHOR, 2005, p. 87)

Gostava e gosto. (levanta os braços, eleva o tom de voz) **E se o cê quiser me comprar, leva eu do preço que o cê quiser** (*breve silêncio, pousa as mãos na cintura e derrama o olhar sobre a câmera*) **é sentá comigo e conta história. É, entendeu? Gosto mesmo, eu gosto disso.** (O cachorro da casa passa pelas pernas do feirante) **Cê tano aí [estando aí] contano história, ou eu contano eles ou eles me contano. Euuurré... É o trem que eu mais gosto.**



FIGURA 25 – Sr. Adão do Nelo. Esse assunto começou quando o irmão do narrador, Lafayette do Nelo, chegou até a cozinha onde estávamos, juntaram-se a mim, ao filho do narrador, à esposa e mais dois amigos da família e nos disse: “Tá aí contando mentira pro rapaz, né, Dão?”

Assim, posso esboçar parte do que é preciso entender sobre a “modalidade” de performance narrativa observada por esse estudo. De certo modo, o que fiz foi partir do particular para o geral, entendendo, antes do caráter holístico da dimensão espetacular – sedimentada sobre a perspectiva etnocenológica – a noção específica do evento narrativo abarcado por esse estudo. Igualmente ancoradas sobre as noções de qualidade, afabilidade, espiritualidade e sensação de prazer da experiência humana, no entanto passível de limitações que impedem o essencial à discussão acerca do caráter estético dos narradores, narrativas, contexto e audiência, entendo como Érico José S. de Oliveira (2006) acerca dos estudos da performance, à guisa do posicionamento de Richard Schechner (2003), que, mesmo quando conceitua performance, percebe o risco epistemológico demonstrado pela disciplina em questão, e “procura cercá-la mais precisamente formulando critérios como um contexto espaço-temporal definido e específico, uma reconfiguração especial dos elementos e objetos utilizados na ação performática, etc. (*idem*, p. 138). Érico José ainda comenta:

O fato é que a performance está diretamente relacionada com a ação e realização, e isto, assim como na etnocenologia, significa a presença do corpo/mente empreendendo algum tipo de relação com o(os) outro(s) [...] Daí deriva a tendência universalista dessa área, já que tudo o que existe enquanto interação e transformação com e da natureza e do mundo que a cerca é feito pelo próprio homem. (OLIVEIRA, 2006, p. 138-139).

O autor segue apontando que, não necessariamente por isso, as pesquisas que se valem dos estudos da performance e da etnocenologia podem compreender todas as formas

de realização humana sem ‘uma prévia estruturação e diferenciação dos tipos de ações, suas causas e efeitos e suas diversas maneiras de expressão. (*idem*, p.139). Desse modo, penso que as contribuições de Milton Singer, Erving Goffman, Richard Bauman e Paul Zumthor, à perspectiva desse estudo, diz respeito à compreensão da forma cotidiana de pôr-se a mostra, relativizando os níveis de consciência dos sujeitos em prática, auxiliando as reflexões que tangenciam o caráter contextual e cultural em que se inserem os sujeitos, e vertendo interessantes análises do comportamento humano, direcionando questões específicas à denominação da ação, evento específico da narrativa. A performance que lhes falo diz respeito à ação de contar e encantar através de histórias faladas, devotando para além do vasto panorama da performance como linguagem, a noção restrita de performance enquanto desempenho compartilhado, especificamente desempenho narrativo.

Quero dizer que a dimensão espetacular desses homens e mulheres não fora apreciada e abordada na trivialidade cotidiana de suas relações com o trabalho, lazer ou processos de sociabilização, mas em eventos específicos, que – mesmo atrelados à rotina dos narradores, mas, principalmente suspensos da esfera cotidiana justamente por seus comportamentos em interação – inscreverem-se na esfera de um fenômeno específico, onde a atenção volta-se ao narrador ao pôr-se à mostra contando histórias a uma audiência, a mim, pesquisador e sujeito imerso nessa experiência. (BAUMAN, 1977).

3.2. O espetacular: do que é bem feito em comunhão

O mundo é algo plástico. A fé criadora.
 Não é fé acreditar-se num sistema. Só vemos pedacinhos,
 fragmentos de uma coisa sempre maior.
 O momento feliz, já reparou?
 Não é o que ocorre naquele instante.
 É violino querendo ser orquestra.
 Só as coisas boas são completas.
 (João Guimarães Rosa)

Como já na introdução dessa dissertação me encarreguei de contextualizar a Etnocenologia enquanto perspectiva de pesquisa – disciplina que esboçou, problematiza e aplica o conceito de comportamento espetacular – a partir de agora sigo na discussão sobre as condições, características, usos e funções da dimensão espetacular da manifestação observada. As questões referentes a surgimento e desenvolvimento do conceito aparecerão conforme a necessidade da reflexão.

A palavra espetacular, no que diz respeito à sua aplicação no contexto contemporâneo do pensamento científico – primordialmente no campo das artes cênicas – ainda exhibe significados associados ao sentido e ocasião da sua origem. Portanto, invariavelmente associada ao aspecto do que é exibido para ser contemplado.⁵⁴ Falo aqui do momento em que passamos a perceber o outro, estar diante do que nos é apresentando enquanto comportamento, ao que nos atrai os olhos para compartilhar um instante de presença, vitalidade e sentimento à mostra; logo, a natureza espetacular é entendida como uma dimensão inerente à existência humana.

Apontamento levantado há séculos por pesquisadores de diferentes campos de conhecimento. Para Barthes, por exemplo, “o corpo está sempre em estado de espetáculo diante do outro ou mesmo diante de si mesmo” (BARTHES, 1982, p. 651). Proposições que se assemelham aos estudos de Erving Goffman (1988) ao sugerir que o cotidiano trata de materializar em ações (para este autor, atos performativos) a relação entre os sujeitos que convivem em estado de leitura da imagem que o outro oferece de si mesmo. Já para o etnocenólogo Jean Marie-Pradier, “existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana” (PRADIER, 1999, p. 28).

O professor Armino Bião (2007), propulsor da disciplina Etnocenologia no Brasil⁵⁵ aponta a clara relação da disciplina com o campo estético, “compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados [...]” (BIÃO, 2007, p. 25). Logo podemos afirmar que a dimensão espetacular ultrapassa uma necessidade vital, fisiológica de sobrevivência, não diz respeito apenas ao contato entre indivíduos condicionados às ações coletivas como condição para novos comportamentos. O que faz que um caráter da humanidade possa ser visto, sentido e entendido como espetacular, relaciona-se com o potencial estético de um acontecimento, que, ao ser realizado, se completa na percepção do outro, na recepção, no estado do corpo em alteridade.

⁵⁴ A palavra deriva de *spectare* que quer dizer “olhar, observar, contemplar”. Ou seja, espetáculo, espetacular e suas derivações apresentam-se como sendo um conjunto de coisas que solicita, atrai a atenção do olhar, suscetível a despertar emoções (DUMAS, 2007, p. 349)

⁵⁵ Mais tarde comentarei as sutis diferenças entre a Etnocenologia pensada e aplicada no cenário brasileiro (baiano) impulsionado pelos trabalhos orientados e pesquisas desenvolvidas por Armino Bião (2007) e as pesquisas que mantiveram fiel relação ao pensamento francês, criador da disciplina e representado pelas figuras de Jean-Marie Pradier e Chérif Khaznadar.

Adão do Nelo - [...] Tive **cinqueeeenta** filho. Quer ver? *(conta no dedos, relaxa o corpo)* Tive **quatroze em casa, né?** Eu **tenho** **quatroze** filho *(movimento com as mãos, certificando a quantidade exata de filhos)* **batizado, registrado na minha casa.**

Eu – Com a **mesma** mulher?

Adão do Nelo – **Não. Três.** Com três muié. **Óh, o tudo é uns cinquenta filho, sessenta.** *(aponta a casa de uma senhora no outro lado da rua)* **Óh, alí a dona Lia teve doze.** *[filhos dele]* **Escapô quatro. Ela era amante.** *(breve pausa)* **A minha mulhé teve **quatroze**. Doze lá, com quatorze aqui, dá o quê?** *(começa a contar os filhos com outras mulheres, referindo-se à “rodadas de crianças”)* **Eu era rapazin** *(breve pausa)* **nov.** **Eeeeeerrrr.** *(pausa enfática)* **Eu toda vida fui um artista, né?** *(gestos com as mãos. Um largo sorriso matreiro)* **nasci pra tal coisa. Queira ou não.**



FIGURA 26 – Adão do Nelo. Esse foi um dos últimos trechos de narrativa filmada com o Sr. Adão. Segundo o feirante, meu trabalho deve chegar às mãos do prefeito, *pra ele sabê que as pessoa precisa ouvir os feirante pras associação [associações de agricultores] das certo mermo.*

O narrador Adão do Nelo, ao mencionar a qualidade que possui em executar as artimanhas sexuais, intitula-se um verdadeiro *artista, nasci pra tal coisa, quer queira ou não*. De certo modo o narrador confere ao título de artista uma determinada habilidade ao convencer três mulheres a manterem um relacionamento ciente das traições. Nesse aspecto, Sr. Adão do Nelo, desprovido de qualquer pudor ao comentar sobre sua vida íntima, refere-se tanto à qualidade de sua performance sexual, quanto a sua aparência, *de num se jogar fora, bendita lábia*, e claro, sua destreza com as palavras, *chega cum jeito, falano o que tem de fala né cum jeito*. Aqui não só se inscreve um grau de consciência do sujeito quanto o teor espetacular de seu comportamento, mas nos leva a refletir as noções de reconhecimento do outro, as mulheres que se renderam, juntas, aos encantos do galanteador.

Ao mencionar as prerrogativas básicas da Etnocenologia, Jean-Marie Pradier apresenta-nos, imediatamente, a compreensão do que seria “espetacular” no manifesto de

lançamento da disciplina. “Uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (PRADIER, 1999, p. 24). Logo, a dimensão espetacular relaciona-se diretamente em postura opositora ao que entendemos – segundo determinadas culturas e condições sociais – como comportamento banal, trivial, capaz de despontar-se do cotidiano e inscrever na esfera da vida um instante de gozo, prazer e apreciação estética.

Armindo Bião (2009), visando à construção de um léxico de conceitos que pudessem demarcar o campo de estudo da Etnocenologia, propõe a elaboração da seguinte definição de espetacularidade:

Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. Assim como a teatralidade, a “espetacularidade” contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura. (BIÃO, 2009, p. 35-36)

Ao traçar uma definição do conceito de espetacularidade, o professor e pesquisador Armindo Bião (2009) direciona-nos à inevitável relação comparativa entre as noções de espetacularidade e teatralidade⁵⁶. É importante lembrar que Bião buscou, durante muito tempo, tornar a disciplina da Etnocenologia um campo cada vez mais consciente de seus objetos de análise, traçando as possíveis abordagens dos temas pesquisados por essa perspectiva, enfim, conceber um pensamento menos abrangente acerca da Etnocenologia enquanto método e epistemologia. (SANTOS, 2012).

Bião acaba formulando uma organização para os objetos espetaculares da etnocenologia, propondo assim uma classificação em três grupos de análise: objetos substantivos (artes do espetáculo em geral: dança, teatro, ópera, circo), adjetivos (rituais, festas populares) e adverbiais (práticas e comportamentos cotidianas). É interessante notar

⁵⁶ Segundo o autor, a noção de teatralidade difere-se da espetacularidade ao passo que a primeira, por sua clara inserção nas interações cotidianas, torna a consciência entre atores e espectadores (sentido metafórico) num plano difuso. Logo, a noção de espetacularidade se articula às grandes interações sociais, extracotidianas, onde a noção dos sujeitos quanto às funções atores e espectadores faz-se mais clara e consciente. Nesse aspecto o autor apresenta uma sutil diferença entre a perspectiva do espetacular exposta pelos estudos de Jean-Marie Pradier (1999) e Inês Marocco (1999), uma vez que os últimos entendem a dimensão espetacular articulada ao cotidiano, ao modo de ser dos agentes sociais, por sua vez, observados pelo olhar sensível do pesquisador artista. No entanto, visto a gama de trabalhos realizados sobre a perspectiva da Etonocenologia, Bião (2007) acaba propondo uma distinção entre três conjuntos nos quais se enquadrariam as práticas espetaculares: substantivas, adjetivas e adverbiais, noções que acabam diluindo a primeira definição e contribuindo, diretamente com esse estudo. Bom, retomem o texto que logo falarei sobre esses conjuntos. Espetacular é o termo utilizado por essa pesquisa, dado o caráter mais êmico do termo, evidentemente filiado ao objeto de estudo dessa dissertação.

que, sobre esse último conjunto, o autor evidencia o olhar do investigador sobre o objeto como financiador da interpretação que vai nota-lo e refletir sua dimensão como espetacular. (BIÃO, 2007). Portanto, é no grupo dos adverbiais que estão:

Os fenômenos da rotina social [como as performances narrativas]⁵⁷ que podem se constituir em eventos, consideráveis, a depender do ponto de vista de um espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento, que os tornaria extraordinários para um estudante, um estudioso, um curioso, um pesquisador, enfim, um grupo de interessados em pesquisa-lo. (BIÃO, 2007, p. 28).

Considerando a alteridade como um grau de direção constante de suas proposições ideológicas e metodológicas, a Etnocenologia visa o estudo da espetacularidade para além das noções duras de categorização dos objetos e universos de pesquisa, e direciona a investigação ao encontro direto e relacional com o olhar do pesquisador sensível à experiência. Um fluxo dinâmico onde “o espetacular como objeto de ciência tem como componente essencial o olhar do pesquisador e sabe-se que o olhar modifica o espetáculo fruído de diversas formas possíveis.” (SANTOS, 2012, p. 76).

Assim, o sujeito espetacular (objeto direcionar da pesquisa) não é mais apenas um referencial fixo imerso num paradigma: uma festividade, um ritual, uma performance narrativa ou qualquer outra forma de espetáculo – desde às tradicionais e profissionais produções artísticas às grandes e pequenas celebrações – ele se desloca para um lugar móvel, o “olhar” ou os sentidos que se estabelecem entre um determinado objeto e quem se dispõe a pesquisá-lo.

Importante observar que tal consideração acaba delimitando um distanciamento das pesquisas realizadas pela Etnocenologia brasileira (baiana) – muito atrelada às orientações de Bião – das proposições de Chérif Khaznadar, por exemplo, etnocenólogo francês que esteve à frente da criação da disciplina. Para Khaznadar, “estão excluídas do campo da Etnocenologia os fatos e os gestos da vida cotidiana, as improvisações e as criações individuais” (KHAZNADAR, 1999, p. 58). Apesar de não me filiar ao olhar do autor, foi justamente tentando afastar-me da enorme abrangência que o caráter espetacular pudesse abarcar que decido tratar, exclusivamente, do evento, performances narrativas dos narradores, considerando essa prática um fenômeno específico do comportamento desses sujeitos.

⁵⁷ Nota minha.

Retomando as considerações sobre a competência do artista, habilidade adquirida com a prática enquanto ator e espectador, “por dentro” das técnicas e dimensões extracotidianas de reinvenção da vida, “parece óbvio que esse sujeito pode, a partir de suas pesquisas, fornecer uma resposta qualitativa mais bem adequada aos diversos aspectos aplicados nas questões em jogo”. (SANTOS, 2012, p. 79). Assim, comento a sensível experiência que ocorrera na manhã do dia doze de dezembro de 2013, um domingo quente e preguiçoso, quando a campo na roça do Sr. Adão do Nelo tive certeza da função metodológica que meu olhar enquanto artista conferia à investigação.

Nesse período eu integrava o grupo de pesquisa em dramaturgia contemporânea da Universidade Federal de Uberlândia – UFU⁵⁸. Em meio aos projetos individuais e coletivos de concepção dramatúrgica, decidi por desenvolver um texto que abordasse as noções de histeria e perversão segundo estudos psicanalíticos acerca do conceito de pulsão.⁵⁹ A ideia era estabelecer um conflito psicológico fundamentado pelas patologias mencionadas através de quatro personagens “brinquedos” (um soldadinho de guerra, uma boneca sem braços, um ursinho que só diz “eu te amo” quando lhe apertam a barriga e um quite de fazer castelinhos na areia). Ainda sem recursos disparadores da obra, concomitante à sua concepção, realizava as últimas incursões a campo para desenvolvimento dessa dissertação, a roça do Sr. Adão.

Quando cheguei até a casa do narrador, o mesmo havia acabado de acordar, coar um café novinho e preparar o ambiente de sua performance narrativa.⁶⁰ Em meio a assuntos típicos da hora e circunstância, um “bom dia! Dormiu bem? Aceito o café”, o narrador diz que dormiu pensando na vida, dormiu pensando em sobre como as coisas são difíceis e mesmo assim ele consegue acordar sorrindo, pra si mesmo e pros outros. Como quem visa dar continuidades rendendo (se) o (ao) assunto, mecanismo essencial ao pesquisador interessado em observar e:

⁵⁸ Grupo de pesquisa vinculado à coordenação do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, comporta por acadêmicos das áreas de letras, teatro, direito e filosofia, e coordenado pelo Prof. Mestre Luiz Campos Leite. Com encontros semanais, o objetivo era refletir procedimentos contemporâneos de escrita dramatúrgica.

⁵⁹ Ver HANNS, L. **A teoria pulsional na clínica de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1999. LAPLANCHE, J. PONTALIS, J. B. **Vocabulário da Psicanálise**. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁶⁰ Essa questão será refletida e descrita no próximo tópico, aguardem.

EU – **Agora** que o senhor percebeu que a vida não é brincado, Sr. Adão?

ADÃO – **Éeeeeer**, (pega seis xícaras com as mãos em gancho, sorri, leva as xícaras para a cozinha) eu gostaria de **ainda** num tá, ter percebido, né? **O erro foi de eu ter percebido**, né? Deixaram eu ver (risos) **Bom é quando ocê num vê.**



FIGURA 27 – O Senhor Adão não demorou muito na cozinha, voltou com as seis xícaras na mão, mas apenas duas tinham café.

Naquele momento, diante daquele corpo que me dizia o quanto perdemos ao crescer, diante da própria experiência que denuncia a vida em detrimento da maturidade. Não se via apenas a forma estética de um sujeito que aos 63 anos mantém-se em jogo – equilibrando seis xícaras com as duas mãos, ainda brincando ao falar de coisa séria – nesse instante pude acessar a poesia que tanto buscava para construção de meu texto, nesse momento entendi que o espetacular nas performances narrativas depende, estritamente, do processo interacional, simbólico e poético, e só “um enfoque sistêmico, susceptível de tener en cuenta los subsistemas mutuamente interactivos que subtienden las actividades del hombre total, considerado em su integralidad”⁶¹ poderia dar conta dessa investigação.

Jean Marie-Pradier conceitua espetacular considerando o caráter particular de cada pesquisa, esboçando mais uma vez o caráter relativista do conceito, pensando que, o que parece espetacular ou trivial numa determinada cultura pode não ser em outra. É claro que, para isso, a análise que sustenta essa categoria deve, primordialmente, submeter o desenvolvimento da investigação ao crivo da cultura sobre a qual estão sedimentados sujeitos, espaços, seus costumes e comportamentos.

Logo, trata-se de considerar a complexidade de cada sistema cultural segundo seus códigos específicos de interação e identificação. Sobre essa questão, assim aponta Clifford

⁶¹ (PRADIER *apud* MANDRESSI, 1999, p. 146).

Geertz acerca do conceito de descrição densa, sobre as pesquisas que se debruçam sobre o conceito de espetacular, entendo que o objetivo de um intento assim é “tirar importantes conclusões a partir de pequenos fatos de uma textura muito densa; basear informações gerais sobre o papel da cultura na construção da vida coletiva, relacionando-as com detalhes concretos muito específicos”. (GEERTZ, 1973, p. 128).

Aí cê pensa. O povo na cidade, quer, quer saber comê que gente trata dos produto, né? *(balança a cabeça negativamente)* **Manda a gente fazê curso de num sei o quê, de higiene de num sei o quê...** *(pausa, coça a cabeça, bate uma palma)* **Mas aí, né, Cê chama o povo pra vim na roça vê que a gente já faz isso, mas faz praquê a roça é limpa.** *(bate mais uma palma)* **Aí eu vô saí daqui** *(anda pra lá, anda pra cá)* **pra fazer esses curso lá na cidade, e como é que fica as coisa aqui? És que tem que vim cá pra ajuda, pra vê como que é.** *(sorri e me pede pra andar mais rápido que a missa vai começar)*



FIGURA 28 – D. Maria de Nazaré. Era festa de São Sebastião em Carbonita. O carro que nos levaria até a cidade pertencia ao presidente da associação de agricultores da região, não coincidentemente, foi por isso que entramos no assunto sobre os cursos oferecidos pela associação.

A mesma relação que a narradora faz entre o desconhecimento por parte dos clientes acerca dos mecanismos e procedimentos de plantio e colheita, sobre o sentimento de afronta diante da interpelação dos moradores da zona urbana desconfiados da qualidade dos produtos da feira, de tal modo, comparo ao papel do pesquisador frente à necessidade de imersão e consideração da cadeia de associações e interpretações complexas de um determinado sistema cultural quando nos colocamos a pensar a dimensão espetacular envolvida.

Assim, olhar a ruralidade através dos sujeitos que a compõem, requer sim, considerar as particularidades de cada pesquisa, entendendo, no entanto, que o caráter intercultural da investigação reside exatamente no momento em que a pesquisa, e nesse

sentido podemos entender o esforço epistêmico da Etnocenologia, “se esforça para levar adiante uma análise local detalhada e uma síntese global das forças implicadas. O local é abordado por microanálises, movimentos ou discursos gerais da encenação”. (PAVIS, 1999, p. 152).

O filósofo, historiador e crítico de arte Didi-Huberman aponta que: “É preciso um vazio que seja o não-lugar de articulação dessas duas instâncias envolvidas na percepção e no encontro entre ‘olhante’ e ‘olhado’, olhante e olhado que pertencem tanto ao âmbito da obra e da imagem quanto ao do antropos” (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 22). A Etnocenologia, no trabalho por refletir as questões estéticas da manifestação popular, lançando a noção do espetacular no comportamento humano, trabalha com a especialidade de cada investigação sem rejeitar aspectos comuns, que se tornaram referenciais nas suas pesquisas. Seus indicativos ideológicos norteiam o que poderá, de fato, constituir-se metodologia para seu intuito.

Abordando a dimensão espetacular da gestualidade do gaúcho do Rio Grande do Sul⁶², a professora e diretora teatral Inês Alcaraz Marocco esboça uma profunda relação entre as técnicas corporais inspiradas no trabalho de Marcel Mauss, aliadas à articulação análoga entre o comportamento do gaúcho e as proposições de Eugênio Barba (antropologia teatral) sobre técnicas de treinamento de atores/bailarinos. Segundo Marocco, num trabalho guiado por seu olhar enquanto diretora teatral, a gestualidade e corporeidade dos sujeitos observados na fronteira, seus gestos, corpos e posturas na lida campeira, situar-se-á, posteriormente, num trânsito entre a observação e descrição dos aspectos espetaculares observados e a práxis desenvolvida pela diretora em seu trabalho com atores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Em artigo intitulado *Dramaturgia do Ator: o registro de uma experiência e seus resultados*, Marocco afirma:

A justificativa para a escolha das técnicas corporais das atividades das lides campeiras do gaúcho do Rio Grande do Sul como material para a criação de um sistema, de treinamento para o ator/dançarino, se explica por dois motivos. Pelo fato de já termos observado e demonstrado na prática e justificado na teoria, de que o homem gaúcho, através de seus comportamentos e manifestações culturais, se caracteriza por ser *espetacular* no sentido utilizado por Jean-Marie Pradier. (MAROCCO, 2010, p. 99-100).

⁶² Gaúchos habitantes da região oeste do estado, fronteira entre Brasil e Argentina, (São Boja e Itaqui). O trabalho constitui-se tese de doutorado intitulada *Le geste spectaculaire dans l'aculture "gaúcha" do Rio Grande do sul-Brésil*. Universidade de Paris 8, Saint-Denis, França. (in MAROCCO, 1999, p. 85)

Inês Marocco continua indicando a definição da dimensão espetacular como a perceptível “física específica do espírito cuja realização surge de uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, [...] que contrasta com as ações banais do cotidiano” (PRADIER *apud* Marocco, 2010, p. 100). Assim, analisado o comportamento dos sujeitos em seus estados de trabalho, lazer, a partir de suas qualidades corporais ao lidar com a vida, fica claro para a pesquisadora o foco de interesse para o trabalho e treinamento de atores.

O imprescindível na consideração do trabalho realizado por Marocco é notar a potencial contribuição dos estudos etnocenológicos acerca da dimensão espetacular das manifestações populares para a própria criação e concepção do espetáculo, como o entendemos enquanto resultado, objeto artístico/estético. Desse modo, para além das pesquisas acadêmicas sobre o tema, percebemos a dimensão espetacular das técnicas corporais culturais – cujos os sujeitos, como os observados no Vale, demonstram inclusive certa consciência conscientes de sua extensão e qualidades estéticas/artísticas – acabam subsidiando o trabalho do ator, diretor, reforçando a que veio no cenário contemporâneo das pesquisas em artes cênicas a emergência de um novo olhar epistemológico para as práticas espetaculares. Ao que diria Chérif Khaznadar (1999), “permite dar, outra vez, aos povos, os meios para praticar os seus próprios sistemas de referências, para se liberar das ideologias dominantes e resistir à uniformização cultural”.

Claro, para refletir e praticar tais articulações, então essas premissas sugerem e geram uma relação de equivalência entre a emergência da expressão espetacular e a interpretação do significado (ICLE, 2010). Os significados se anunciariam na superfície do corpo, da movimentação no espaço, do texto verbal, e evidentemente, no olhar daquele que percebe a ação dos sujeitos e sobre o processo de interpretação, aproximação e paixão entre pesquisador e “espetáculo” compus essa outra narrativa.

Portanto, nos tópicos que se seguem, como já o venho fazendo ao longo do texto, tomo a análise das corporeidades dos feirantes narradores, consideradas em relação sensível à espacialidade cultural (geográfica e simbólica, as feiras tradicionais, as zonas rurais, espaços onde aconteceram as performances narrativas), entendendo que da interação entre os sujeitos, seus corpos, espaços onde vivem e socializam dá-se a dimensão espetacular percebida e apreciada por esse estudo. Nesse aspecto, faz-se importante ressaltar uma questão nesse ponto da discussão. Familiarizado aos estudos de Marcel Mauss, o sociólogo David Le Breton (2006), vertendo uma interessante relação do estudo

do corpo, que em diferentes períodos determina as práticas corporais a partir dos ditames sociais, congênitos e biológicos, esquecendo que o próprio corpo, em sua dimensão holística e reflexiva é capaz de determinar o meio social.

Valendo-se dos estudos de Mauss, o sociólogo Le Breton afirma que o domínio das técnicas do corpo é formado pelos conhecimentos práticos do artesão, do camponês, do técnico, do artista, etc. “Esse conhecimento é o resultado da competência profissional fundada num conjunto de gestos de base e num grande número de movimentos coordenados”. (*idem*, p. 43). A afirmativa do sociólogo, a partir dos estudos das técnicas corporais de Marcel Mauss, visa esclarecer, para não cair num dualismo do corpo como mera ferramenta, “fato do homem”, considerando então sua dimensão simbólica. Assim, o corpo não é nunca um simples objeto técnico (nem mesmo o objeto técnico).

Além disso, a utilização de certos segmentos corporais, como os analisados por esse estudo, como ferramenta não torna o homem um instrumento. Nesse aspecto o autor reflete a noção de gestualidade em sua esfera de significação e valor. Para Le Breton, a gestualidade humana pode ser entendida a partir da determinação das diferenças culturais pela maneira de usar o corpo estabelecida segundo três coordenadas:

A dimensão espá-ciotemporal (amplitude dos gestos, forma, plano de desenvolvimento, membros utilizados, ritmo), a dimensão interativa (tipo de interação com o interlocutor, com o espaço ou com os objetos que fazem parte dele) e a dimensão linguística (gestos cuja significação é independente dos propósitos tidos ou ao contrário que os desdobra). A metodologia é rica e implica simultaneamente a observação direta dos atores, o recurso a inúmeros croquis apreendidos no momento que ocorrem, a análise detalhada de vários gestos, sua frequência, etc. (*idem*, p. 44-45)

E é basicamente sobre esse pilar da percepção e pesquisa das corporeidades observadas por esse estudo que se baseiam as análises que se seguem. Assim, para tratar das corporeidades apreciadas em campo – em relação aos símbolos e sentidos da espacialidade rural vivida pelos narradores – valho-me dos estudos de, como já demonstrei na primeira parte do trabalho, David Le Breton (2009) sobre o potencial simbólico nas relações corporais; Marcel Mauss (1974), num olhar sociológico sobre técnicas do corpo; bem como das proposições acerca da poética do espaço de Gaston Bachelard (2008) e a espacialidade como experiência do corpo a partir de Maurice Merleau-Ponty (1999, 2006). Desse modo creio reunir olhares que se estabeleceram no diálogo entre o caráter sensível nas interações e constituições da dimensão espetacular analisada.

3.3. Corporeidades e espacialidades: modos de ser em relação

Ora, uma disciplina voltada à “cenologia geral” (BIÃO, 2007), ao passo que lança o olhar do espetacular sobre o comportamento humano, volta-se – dentre os inúmeros aspectos de um fenômeno cênico – à complexidade, estrutura, estética e espiritualidade do corpo. Claro que a Etnocenologia não envolve as práticas corporais de maneira restritiva, “[...] reconhece a complexidade e a interatividade das dimensões constitutivas do ser humano” (PRADIER, 1996, p. 22). Já na composição do termo, traz a dimensão orgânica do corpo através do radical *skenos* (cena), tomado, dentre os seus outros significados, “[...] para evocar o corpo humano e sua relação dinâmica com a alma” (PRADIER, 1998, p. 26). Considerando sua produção, percebe-se que para a Etnocenologia o conceito de corpo passa por “[...] uma imbricação do físico e do espiritual, do fisiológico e do psicológico, sua reconciliação na aceitação de suas especificidades respectivas bem como de suas interações [...]”, como arrisca Jean-Marie Pradier (1996, p. 22).

Entendendo a *cena* como espaço de produção e transmissão de conhecimento, pode-se coligir que os estudos etnocenológicos evocam a noção de um corpo complexo, envolvido na emissão, atualização e recepção de sentidos e sentimentos significativos. Segundo David Le Breton (2009), é do corpo que nasce e se lavram os significados primordiais à existência do sujeito e (em) coletividade. “Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida, traduzindo-a para outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade” (LE BRETON, 2009, p. 7).

Para Le Breton, a compreensão da corporeidade humana deve ser envolvida como um “[...] fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários [...]” (LE BRETON, 2009, p. 7). É a partir do contexto social e cultural que o corpo é adaptado, resignificado, aproximado às circunstâncias e interações humanas, porém nunca completamente acabado, fixado em formas e estruturas de representação imutável. Assim, nosso “corpo existe na totalidade dos elementos que o compõem graças ao efeito da educação recebida e das identificações que levaram o ator a assimilar os comportamentos de seu ciclo social” (BRETON, 2009, p. 9).

Cê sabe **queeee...** (*engole saliva, respira*) **inquando Adão e Eva tava no sertão, não tinha pecado, né?** (*Pequenos gestos circulares com as mãos*) **Deus que levava pra eles a comida, eles num tinha rôpa, e tal...** (*breve pausa, dedos das mãos entrelaçados*) **a tal serpente pegou, e... fez eles caí no pecado. Aí eles cumeram da fruta, um come, o outro cumeu. Aí já ficô com vergonha.**

Quando nosso sinhô chegô lá, eles já tava escondendo de Deus. (*movimentos negativos com a cabeça*) **Aí foi...Aí, nosso sinhô falô: “Ah, cês vai têr que fazê plantação.”** **Aí, quando Adão** (*gesto de corte com as mãos*) **ia cortá um pau, o pau saía sangue. Aí ês pego cumê do trabalho deles.**



FIGURA 29 – Sr. Dario Bueno de Souza. O narrador repete sempre os gestos de corte (como um facão lascando madeira), e vale-se desse gesto para contextos muito diferentes. Desde o sentido literal, cortar, lascar, separar, às narrativas onde aparecem separações de casais, Deus corrigindo os homens, sol castigando a terra. Durante muito tempo Sr. Dario foi cortador de lenha (mais precisamente a madeira do Eucalipto, hoje, principal atividade comercial da região)

Percebemos na narrativa do feirante, uma estreita relação entre os movimentos de seu corpo, a atividade que desempenha como agricultor na região, e a ressignificação de uma passagem bíblica (a história de Adão e Eva) a partir da espacialidade e referencial de trabalho que o narrador, imediatamente associa ao seu ciclo social. A alteração do discurso texto escrito (bíblico) e texto narrado abarca através do corpo/voz e texto narrado por Sr. Dario um circuito de metáforas capazes de atender o objetivo de sua enunciação, dando sentido ao seu corpo em relação àquele que ouve a história, aproximando audiência de sua narrativa, bem como do universo simbólico que reside em suas mãos, gestualidades e poesia vocal, capaz de atribuir ao discurso o caráter estético e próprio, significativo ao narrador.

De acordo com Lakoff; Johnson (1980), as metáforas não são um aparelho exclusivo da imaginação poética, mas participam da vida cotidiana. As metáforas, para os autores, pertencem tanto à linguagem quanto ao pensamento e ação (a dimensão corpórea da representação) – “nosso sistema conceitual é fundamentalmente metafórico” (Lakoff;

Johnson, 1980, p. 3). Já que a comunicação está baseada no mesmo sistema conceitual que usamos para pensar e para agir, a linguagem funciona como um importante recurso para evidenciar, dar forma, sentido e movimento a esse sistema.

Ainda segundo os autores, uma cultura que desenvolva sua base conceitual em termos de “guerra”, utilizará metáforas nesse sentido. Nesse caso, narradores agricultores cujo manejo da terra representa a perpetuação de suas vidas e sentido de suas existências, é possível constatar que a comunidade narrativa do Jequitinhonha, cuja ruralidade constitui sua maior e efetiva referência de espacial, os feirantes adotam em sua linguagem, cotidiana e extracotidiana, metáforas que remetem a esse referencial. Gestos e ações que estão inscritos numa tradição capaz de perpetuá-los, atualizá-los, prover aos seus sujeitos uma técnica corporal específica.

Eu nasci é pra ser mãe, só. (sorri, enquanto procura o envelope com o dízimo para a igreja) Plantá cenôra e ser mãe, né? (gargalhada). Tinha uma vez o Nelsin falô assim: [Nelsin é seu marido, faz balaio de bambu para vender na feira] “Vem cá procê aprendê curti [fazer] balaaaaio, boba. (balança a cabeça em sinal negativo) Minino, eu fiquei umas quinze hora tentano, cê acha que eu dei conta? Dei nada. (gargalhada). Sirvo pra isso não, neeeeem. (breve pausa) Aí, óh, agora essas coisa tudo que a mulherada faz aí, eu sei tamém.



FIGURA 30 – D. Maria de Nazaré e Sr. Nelson Silva, seu marido. Juntos o casal almoça, trabalha, reza, conta história. Juntos criam dois filhos de recomendação⁶³

A feirante D. Maria de Nazaré não só narra particularidades de sua habilidade corporal, adquirida com os processos de aprendizado em comunidade nos quais, enquanto mulher, coube-lhe aprender *ser mãe e plantar cenoura*, mas essa técnica é vista nos movimentos mais sutis às eloquentes narrativas em performance. As mãos da narradora sempre em posição de concha, ora

⁶³ Geralmente são filhos de entes ou amigos próximos deixados ao cuidado de outrem. É uma espécie de adoção, porém, oficializada pela palavra, pelo sentimento de confiança entre as partes.

com as palmas voltadas para cima, semelhante ao ato materno ao segurar e proteger o bebê, ora com as palmas voltadas para baixo, uma clara referência ao hábito de colher, preparar-se para apalpar e puxar os frutos do chão. Ou Mesmo quando as mãos em formato de concha se encontram, num elo simbólico que revelam justamente as duas “únicas” coisas que aprendeu a narradora, como a mesma se pronuncia.



FIGURA 31 – D. Maria de Nazaré. Acervo pessoal do Pesquisador

Mas, assim como aponta José Érico de Oliveira (2006), filiado aos estudos de Marcel Mauss sobre as técnicas corporais, é importante atentar-se ao fato de que “este processo está longe de ser algo unicamente ligado à esfera sensível, ou do espontâneo, pois para que as práticas espetaculares existam, há um elemento em todos os níveis de produção [...] a técnica”. (OLIVEIRA, 2006, p. 581). Esta questão refletida pelo sociólogo Marcel Mauss (1974, p. 211), ao defender a noção de técnica corporal a partir da maneira como cada sociedade se convém do seu corpo, constituindo cada técnica específica na sua forma. Para o autor, cada sociedade apresenta hábitos próprios desse locomover no espaço, correr, plantar, colher, vender. “Esses hábitos variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, com os prestígios.” (MAUSS, 1974, p. 214).⁶⁴

Marcel Mauss percebe o caráter da corporeidade como biológico (mecânico, anatômico e fisiológico); como psicológica e social se referindo à noção de “homem total”, como John Blacking (1977, p. 3) com “sistema físico total”. Ambos considerando assim a complexidade como uma

⁶⁴ Marcel Mauss é conhecido, inclusive, como o primeiro sociólogo a constituir um pensamento sobre as ações humanas, entendendo-as como técnicas, elaborando uma enumeração biográfica das técnicas corporais humanas, tencionando nosso olhar para a noção de técnica ligada ao instrumento (musical, dança) e execução, na qual nosso corpo apenas “serve” à linguagem que advém de outrem. Logo, concebe a noção de técnica como processos de aprendizado pelo qual as culturas e tradições perpetuam. (MAUSS, 1974).

característica da natureza das coisas. O aprendizado das técnicas corporais é vivido num processo educacional que se sobrepõe a ideia de imitação porque tem critérios. É, mais que isso, uma imitação prestigiosa, pois tanto a criança como o adulto imitam atos de quem obteve êxito, funcionalidade efetiva para o meio espaço e coletivo que valida tal técnica. A imitação prestigiosa constituir-se-ia o elemento social impresso nas reflexões de Mauss.⁶⁵ Para o autor, seriam as técnicas corporais:

[...] um ato **tradicional eficaz** (e vejam que, nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja **tradicional** e **eficaz**. É nisso que o homem se distingue sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral. (MAUSS, 1974, p. 217).

As noções de *tradição* e *eficácia* demonstram certa tendência dos trabalhos sociológicos de Mauss à perspectiva moderna sobre a qual se debruçava os estudos antropológicos. Assim, técnicas corporais constitui-se ato *Tradicional* porque as técnicas são aprendidas e transmitidas pela educação.⁶⁶ *Eficaz* porque responde a um efeito prático. Como aponta Mauss, “cometi durante muitos anos, o erro fundamental de só considerar que há técnica quando há instrumentos” (p. 217). Sendo o corpo o primeiro e o mais natural instrumento do homem, então, o corpo é, antes de qualquer coisa, técnica.

Uma concepção de técnica cuja eficácia (para mim, o desempenho em performance narrativa, percebido e sentido em sua dimensão espetacular) é atualizada pela tradição a cada geração e ação simbólica. Considerando a observação de Paul Ricouer, segundo a qual “toda tradição vive graças à interpretação; é por este preço que ela dura, isto é, permanece viva” (1988, p. 28), a performance de uma técnica corporal não se reduz apenas a um processo de reprodução, pois a cada nova representação, nova significação pode ser

⁶⁵. Para além dos estudos das técnicas corporais, é importante ressaltar que Marcel Mauss, diferentemente de Durkheim, preso a uma preocupação cientificista de objetivação da realidade social, Mauss percebeu – e compreendeu – que a sociedade é, primeiro e essencialmente, instituída por uma dimensão simbólica, e que existe uma estreita ligação entre o simbolismo e as relações de troca, retribuição em todas as sociedades, serem modernas ou tradicionais. Nele, esclarece Camile Tarot, “o simbolismo não constitui um território balizado mas uma terra de exploração; trata-se de um continente a descobrir e a rememorar, algumas vezes uma terra a exumar, como o dom” (TAROT, 1998, p. 25). Essa característica acaba definindo a sociologia empregada pelo olhar de Marcel Mauss.

⁶⁶ Nesse aspecto, filio-me ao trabalho de José Érico de Oliveira, ao considerar nesse processo de aprendizado das técnicas corporais, ainda segundo Marcel Mauss, as noções de “Atitude Corporal” e “Técnica Corporal”, sendo que a primeira diz respeito às técnicas relacionadas à cultura em si, transmitidas por ensinamentos diretos e objetivos, mas incorporados pelo indivíduo de forma indireta. (como os próprios hábitos comuns ao caminhar, comer, lavar-se, sociabilizar-se). A segunda estaria votada aos modelos, sistemas de aprendizado com codificações precisas (como os modos e maneiras agrícolas, de plantio, colheita, seleção de grãos e criação de animais. Há aqui uma ciência precisa das técnicas desenvolvidas, dominada pelos narradores, forte presença em seus corpos) (OLIVEIRA, 2006, p. 585-584).

atribuída à mesma.⁶⁷ Nesse aspecto, as considerações da espacialidade em que se esse corpo, e suas respectivas técnicas se mostram em ação e recepção, compreendem importante atenção à análise do espetacular nas performances narrativas do Jequitinhonha.

Merleau-Ponty visa, dentre outras preocupações, superar a dimensão espacial geométrica expressa na existência de um *lugar externo* materializado na forma de um espaço como substância extensa, atrelada e contrastada com a existência de um eu *interior* como substância pensante, presumindo, para tanto, um espaço como imagem do sujeito, um espaço existencial para o qual a existência é espacial (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 196). O filósofo rompe com a noção de um espaço único e absoluto, propondo uma qualidade de espaço, uma espacialidade como superfície – e textura – da existência, alcançado por meio da experiência perceptível, primordialmente sensível. Esquivando-se das estereotípias comuns quando se pensa corpo, espaço e tempo, num fluxo dicotômico e desarticulado do sentimento, Merleau-Ponty (1999, p. 205) vai dizer que o corpo é *no* espaço. Tal proposição, aparentemente simples e genérica, está para além de meramente aceitar que o corpo é espaço ou que o corpo está situado no espaço. Dela deriva a proposição de indissociabilidade entre tempo e espaço, expressos respectivamente em seus correspondentes ontológicos da corporeidade ao ser e estar, mostrar-se, “saber-fazer”⁶⁸, apresentam-se como formas elementares da existência.

Mas eu contando esse encanto lá no açougue estrurdia [estes dias] uma turma de gente ao redor e um falô comigo: “quê cê tava fazeno na Penha [também zona distrital da cidade Itamarandiba] ?” Falei: “Eu estava assentando umas antena parabólica (tenta falar com um português correto diferenciando o discurso), eu e o minino meu que trabalhou numa loja lá, aquela Galeria dos móveis, Geraldo, um altão, tava aqui cedo comigo. Aí um ôtro dano ri: (imita o riso com as mãos na boca), “nunca trabaiô!” Falei: “Um homi pra trabalha mais que eu é desaforo, perá lá. (Pausa. No momento de suspense ele muda o assunto para prender a atenção, leva as mãos à cabeça) Aí cê pensa. Só porque é gente é da feira, aquela gritaria, risadagem, pode sofrer não. Agora eu nunca fui triste, mas trabalha feito cachorro, acha que a gente num tem dor, num tem problema, problema é só deles.

⁶⁷ Esta noção de eficácia também é expressa pelos estudos dos rituais de Victor Turner (1987).

⁶⁸ O “saber-fazer”, mais do que os objetos resultantes de uma ação qualquer, aparentemente despreziosa do “mostrar-se fazendo”, ganha notável atenção no campo de reflexões sobre a natureza do patrimônio imaterial, simbólico, poético; como sugerem as reflexões antropológicas de Gonçalves (2007). Neste sentido, as “técnicas do corpo”, como as expressas por Marcel Mauss (1974) tornam-se referência importante para a compreensão da dimensão espetacular de um comportamento cotidianos.



FIGURA 31 – Adão do Nelo. Poucos minutos antes da narrativa de onde foi extraído esse trecho o narrador recebeu a visita de uma senhora curiosa sobre o próximo culto da semana. Guardei essa informação para agora: Adão do Nelo, além de feirante e exímio contador de histórias, é pastor designado e possui sua própria “igreja”, um pequeno salão anexo à sua casa, onde preside cultos de sua filiação evangélica.

O narrador expressa uma certa inquietação, ao relembrar momentos em que sua seriedade aos olhos da comunidade – enquanto sujeito sério e trabalhador – é posta à prova não só a partir de suas *técnicas corporais*, o riso espontâneo, a personalidade sempre extrovertida e alegre; mas associada, inclusive, à sua posição social como sujeito frequentador e pertencente ao circuito de barulhos, risos, gargalhadas e euforia que se constituem as feiras livres. Numa conjectura entre a corporeidade do narrador e espacialidade por ele vivida, o sujeito não nega a relação inerente entre ambas dimensões, mas defende as particularidades de sua subjetividade, distanciando o olhar determinista da população e ampliando os horizontes de análise do sujeito no/do espaço. Retomo: *Só porque é gente é da feira, aquela gritaria, risadagem, pode sofrer não. Agora eu nunca fui triste, mas trabalha feito cachorro, acha que a gente num tem dor, num tem problema.* (Adão do Nelo, 63)

Atenção vertida pelos trabalhos de Merleau-Ponty (2005), sobre a possibilidade de reversão de uma linguagem que pode ser estendida a outros planos relacionais (corporeidade, espacialidade). "Possibilidade de reportar e de revirar segundo a qual o pequeno mundo privado de cada um não se justapõe àquele de todos os outros, mas é por ele envolvido, colhido dele, constituindo. Todos juntos" (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 138). A reversibilidade consiste numa retomada, um ciclo de atos e de ações que afetam ao corpo e ao outro reciprocamente, numa conjunção de corpos a suscitar uma espacialidade entendida como corporeidade.

Assim há uma reversibilidade daquele que vê e daquilo ou daquele que é visto, processos de alteridade que nos remetem à dimensão espetacular da ação. A intersecção de suas metamorfoses consiste numa percepção (*idem*, p. 148). Relações de trocas que se dão no encontro com a diferença, com a alteridade, de modo que se assegure uma identidade no contraste com o outro, ou ao menos assegure um campo de presença que reconhece o potencial sensível da particularidade, sem anular, no entanto, as contradições. Ou melhor, tendo na contradição elementos poéticos de evidenciação das dimensões de comportamento humano para além da práxis cotidiana.

Assim, a experiência de ser, estar, mostra-se sendo no mundo, na visão de Merleau-Ponty, é percebida no corpo de forma sensível, mas não se reduz a ela, pois o corpo próprio, ao se alargar no mundo por meio do corpo habitual, retoma o sentido de existência em abertura, em um constante mostrar-se de novos significados (ZUMTHOR, 2000; BAUMANN, 1992). A referência à dimensão de corporeidade implica um sentido de totalidade do corpo não negligencia as especificidades do sentido do corpo:

[...] a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em idéia, e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade [...] Nosso corpo, enquanto se move a si mesmo, quer dizer, enquanto é inseparável de uma visão do mundo e é esta mesma visão realizada, a condição de possibilidade, não apenas da síntese geométrica, mas ainda de todas as operações expressivas de todas as aquisições que constitui o mundo cultural. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 519)

Portanto, a vivência do corpo próprio retoma a especificidade do corpo de cada um, mas em uma totalidade aberta em sentido de corpo inerentemente simbólico efetivando-se como tal. O movimento, gestualidade do corpo é um modo de *ser* no tempo e no espaço (PRADIER, 1999, p. 24). O movimento é por definição particular, embora *pluri* e diferenciado, inteirando o jogo do uno e do múltiplo ao promover a distribuição e a localização dos corpos nas qualidades do espaço, espacialidades. Mais que isso, a corporeidade articula a intercepção motora, convocando o espaço a protagonizar a cena e não somente para se prestar de *palco*.

Merleau-Ponty (1999, p. 147) abordando a espacialidade, demonstra que o corpo próprio é o terceiro termo da estrutura figura e fundo. A figura designa o limite externo das coisas, sujeitos, paisagens, visualidades, ou seja, a aparência que elas tomam tal como se revelam e sob a percepção. O fundo é um campo perceptivo total, um meio pronto a estabelecer relações, o espaço absoluto ou o próprio mundo como meio geral de nossas

experiências de vida, autônomo nossa fixação de um ou outro objeto do trajeto e abordagem de manifestações e acontecimentos.⁶⁹

Logo, a partir das particularidades de meu olhar enquanto artista e pesquisador, e principalmente, do conhecimento e prática dos feirantes narradores observados e cujas narrativas foram registradas em campo, a espacialidade da qual me refiro não é somente o lugar onde aqueles homens e mulheres trabalham, produzem, se reproduzem, mas onde de fato todos esses acontecimentos e saberes acontecem e se originam, isso é, na relação intrínseca e inerente com a corporeidade desses sujeitos, à imagem estética e espetacular que advém dessa conjectura. De acordo com Gaston Bachelard:

[...] toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares. Assim, é no final do curso da vida que veneramos realmente uma imagem, descobrindo suas raízes para além da história fixada na memória. No reino da imaginação absoluta, somos jovens muito tarde. É preciso perder o paraíso terrestre para vivê-lo verdadeiramente, para vivê-lo na realidade de suas imagens, na sublimação absoluta que transcende a toda a paixão. (BACHELARD, 2008, p. 50)

É possível perceber, como já comentei no primeiro capítulo dessa dissertação, que Bachelard verte à emoção, à dimensão sensível dos acontecimentos existências a principal e essência de apreensão e compreensão do mundo. A paixão, o envolvimento corporal e espiritual que advém dessa relação, configura a possibilidade de o sujeito viver sua espacialidade, seu corpo, experimentar a vida e sua finitude. Tornar-se espetacular ao passo que vivo, presente, imensuravelmente digno, consciente ou não, da apreciação poética, do respeito que assumem e demonstram como *verdadeira [o] artista pra contá história, dá pra orvi o dia interin, essa aí num sussega*. (Seu Nelsin Silva, sobre sua esposa, D. Maria de Nazaré).

Bom, para tanto, a seguir apresento seis aspectos das performances narrativas de feirantes rurais do Jequitinhonha, percebendo, descrevendo e analisando sua dimensão espetacular a partir das noções de corporeidade e espacialidade (aqui mencionadas) em relação à: rezar e plantar, os gestos, posturas e partituras corporais observadas durante a performance, estabelecendo direta relação com as noções de religiosidade e ao trabalho da

⁶⁹ É válido considerar aqui, que Merleau-Ponty busca – através de um olhar fenomenológico – tencionar as relações duras sobre a concepção de “forma e conteúdo”. Para o autor para (2006, p. 224) a forma deriva da percepção sensível: “a forma é pois não uma realidade física, mas um objeto da percepção”. E é por isso que esse o mesmo vai dizer que o conteúdo corporal em relação à forma é algo de opaco, de acidental e de inteligível e não tão evidente como advogam a física, a biologia e a psicologia (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 147-148). Ou seja, muito mais atrelados ao plano poético e estético, que às estruturas fixas de análise objetiva das coisas e sujeitos em estado de *ser* no mundo.

agricultura; vender e seduzir, as vozes, o riso e a recepção, a partir da análise de suas práticas como feirantes, as relações de troca e vínculos de comunhão dos fazeres e saberes mencionados, analisando para tal as habilidades desenvolvidas segundo o contato dos sujeitos com universo rural e as feiras livres; E por fim, trago a análise de uma performance específica, a dimensão espetacular de Adão do Nelo (Itamarandiba-MG).

Se os caros leitores ainda não deram uma olhadinha do *Link*⁷⁰ que segue, considero que esse é o melhor momento para conferir as histórias, corporeidades e performances narrativas que serão refletidas na próxima seção. Tais aproximações ocorrem em instância interpretativa e sensível, a partir e através do meu olhar como pesquisador, bem como a partir de minha tendência às noções estéticas enquanto artista da cena. Configura-se, pois, recurso metodológico de análise e apresentação do caráter espetacular observado e vivido em campo, um olhar para o fenômeno que considere nos sujeitos observados não apenas as características levantadas, mas o sentimento vivido junto a eles, sendo eu também personagem dessas histórias. Sejam bem apresentados ao meu povo!

⁷⁰ Material audiovisual de registro das performances narrativas apreciadas em campo: Link de acesso via youtube (online): <https://www.youtube.com/watch?v=BnjV9v9jAI8>

4. NOÇÕES ESPETACULARES DO QUE É BEM DITO E BEM FEITO

Tudo, aliás, é a ponta de um mistério, inclusive os fatos.
Ou a ausência deles. Duvida?
Quando nada acontece há um milagre que não estamos vendo.
(João Guimarães Rosa)

Meu contato com as transações comerciais e culturais favorecidas pela feira rural deu-se logo nos meus primeiros anos de minha vida. As feiras aos sábados começam um pouco antes para minha casa e família, quando na alvorada, os nossos vizinhos, também feirantes, abatem porcos e galinhas no quintal ao lado para serem vendidos na feira logo que amanhece o dia⁷¹. Esperar o sábado nascendo por sobre as montanhas do Vale é conectar-se à espera efetiva por pessoas, contos, sons, cores, perfumes. “Uma vez que as feiras, não permitem apenas a circulação de mercadorias, pois, com os homens e mulheres que transportam estes produtos, vão as crenças, os sentimentos, as atitudes que se difundem de norte a sul e de leste a oeste” (VERGER, 1992, p. 148). Ou seja, para além das feiras, a mesma relação estabelecida naquele espaço é percebida na casa dos feirantes, nas zonas rurais em que eles produzem e se relacionam como tempo e a terra, bem como no próprio nos espaço urbano que agrega esses sujeitos e seus mecanismos simbólicos de troca.

Enquanto o abatimento dos animais é feito, as senhoras doceiras e quitandeiras descem as ruas com os balaios repletos de quitutes a serem saboreados na feira, por preços simbólicos que mal cobrem as despesas da produção. Patrocínio de Macedo (80), feirante narrador, comenta tal aspecto:

O dinheiro que a gente ganhava na fêra, até hoje, dependia muuuuuito das época do ano, se tinha muita gente de fora na cidade (tempo, breve silêncio) o tempo que às vez passava perna. se as coisa chegava boa da roça, né? (leva a mão até o rosto) Tinha vez que perdia no caminho, os caminhão lotado demais, uai. Os trem estragava no meio do caminho e quando chegava (em Itamarandiba) poooucas coisa valia pena de vendê. Muitas vez o dinheiro cobria o tanto de comprá as coisa de levá pra roça, fazer uns agrado pra sua mãe e seus tio, né.

⁷¹ Mas, por favor, não contem a ninguém. Essa prática do abatedouro em quintais dentro de vias urbanas é proibida pela vigilância sanitária desde o ano de 2005. No entanto... Sigamos!



FIGURA 32 – À esquerda, Vanessa Macedo (39), ao centro, Patrocínio Macedo (80), o feirante narrador, meu avô. À direita, eu (24). Nesse dia, um sábado ensolarado com pouco movimento na cidade, vovô ligou pra minha casa e disse: “É hoje que cê vem pra gravá as história?” Eu respondo: “É sim, vô”. Ele diz: “Ah tá, então dêxa pra depois de amanhã, espera mais um mucado porque eu liguei pras minina (suas filhas, minhas tias) pra mó de ter gente pra ouvir, né?” Eu disse: “Pode ser, vô. Senhor que manda”. Ele mesmo fez o almoço.

Os sábados são dias de reencontro com os familiares residentes na zona rural. Os tios e amigos nos visitam entre o término das vendas e o retorno às suas propriedades rurais. Sentados à mesa durante o almoço ouvimos entusiasmados as histórias dos feirantes. Histórias de homens da terra, cujo prazer de seus dias, destino de seus conselhos e validade de suas relações, voltam-se à própria terra enquanto dádiva e pertencimento, enquanto possibilidade de nutrir-se pela experiência, e ao outro.

Desse modo, mais uma vez reafirmo a importância de minha atuação no percurso de registro, abordagem e análise dos dados que lhes foram apresentados e agora lhes chega, nesse capítulo, mais próximos da maneira com que foi vivida a experiência, pois “ações espetaculares são objetos de estudo muito complexos, pois implicam a atuação do pesquisador desde o primeiro momento da concepção da pesquisa e alteração de quase todas as dinâmicas já estabelecidas nas ciências que até então se ocupam dele” (SANTOS, 2012, p. 82-83). Mas, em se tratando de estudo que também lança mão dos recursos oferecidos pelo olhar da etnografia como narrativa, considerando as alterações ocorridas durante sua presença em campo, mas fundamentalmente, assumindo também o texto [...] como uma construção autoral, como uma história que contamos sobre as pessoas que estudamos (BRUMER *apud* HARTMANN, 2000, p. 2). Portanto, sigamos passagem.

4.1. Rezar e plantar: gestos, posturas e partituras

Pois eu vô te conta um negócio. *(leva as mãos até a cabeça, entrecruza os dedos das mãos apoiando-os entre o queixo e a boca, olha profundamente em meus olhos)* Esse tal de **rumãozin**⁷², **eeeeeita** que esse bicho **desgraçô** com a vida de muita gente aqui. **Eeeeeita** menino que eu quase morri por conta desse bicho. Meu filho pro exemplo, começou **mexê com droga**. **Isso chegava em casa batia em tudo que é trem**, gritava que nem cachorro, tinha tento [modos] de nada. E num era só qui em casa não. **Essa o romãozin atentano ele, num era ele não, era o RU-MÃO-ZIN**, menino, em tudo que é lugar. *(tapa os olhos, uma intensa expressão de dor)* **Aó nós fizêmo o quê?** *(pausa. Logo depois um ágil movimento vai até a porta, olha distante, volta em silêncio)* Mandamo o padre benzê **uns quinze** galão de água. Aí meu minino saia lá pra fora pra fumá um cigarro, eu chegava cum copo d'água. *(vem até mim como me oferecendo um gole de um copo imaginário)* **“Toma fi, toma água aí”**. Nisso ele num sabia que tava benta né. *(breve silêncio)* Bebia tudo e curô. **Trabaiava, ajudava, só vênô**. Guardei a água aí té hoje. Cê quer? **É bão pra tudo, bobo.**



FIGURAS 33 e 34 – D. Maria de Nazaré (56). Ouvi-la, fez-me chorar feito criança, até mesmo nas narrativas de maior disposição ao riso. O corpo dessa mulher não cabe em si, transborda, irradia. Senti-me diante de Deus.

⁷² Personagem de uma narrativa frequente nas zonas rurais de Carbonita, Vale do Jequitinhonha/MG. Espécie de ser diabólico em forma de criança que, segundo os narradores, aterrorizou por muito tempo a vida de moradores da região. Jogando bosta de cavalo nas panelas de comida, batendo em cavalos para derrubar cavaleiros, assustando casas e realizando todo tipo de mal criação. É uma versão regional do clássico Saci-Pererê do folclore brasileiro.

D. Maria de Nazaré vive numa casinha de chão batido repleta de panelas. Fui até Carbonita sedento por ouvir as famosas histórias do tal Rumãozin – segundo amigos e familiares era ali que encontraria as melhores histórias de terror, deuses e demônios que brigavam na terra. No entanto, poucos foram os narradores que quiseram recontá-las. O imaginário em torno do personagem é tão forte que suscita o medo dos moradores em sequer tocar seu nome.

A partir da narrativa de D. Maria, transcrita acima, notamos que a fantástica existência de um ente sobrenatural presente no cotidiano dos sujeitos encontra na voz poética recursos de conservação que justificam problemas, sensações, obstáculos da vida. Através da construção sensível de um discurso sobre o acontecimento – um filho que se droga – os problemas da família são sentidos a partir das experiências do corpo em relação à narrativa, reiterada graças à memória compartilhada da existência de um ente sobrenatural causador dos problemas vividos. E só assim a restauração da harmonia, a crença na cura através da água benta, e principalmente, através da transmissão do resultado em forma de narrativa à comunidade – que por sua vez sofria do mesmo mal.

Estamos diante de representações que dão significado ao cotidiano desses homens e mulheres. O ato de religiosidade presente nos ritos, festejos, cultos dominicais, as reuniões da associação de agricultores, a presença assídua na missa aos domingos, os encontros no bar do Nilsão, os momentos de ouvir as histórias de Dona Maria, seguem preenchendo os dias e dando sentido à existência. Assim preservam e resistem entre o real e o simbólico e entender a partir do que Geertz define como religião:

Um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas. (GEERTZ, 1989, p. 67).

Nesse sentido Geertz adverte que “a religião ajusta as ações humanas a uma ordem cósmica imaginada e projeta imagens da ordem cósmica no plano da experiência humana”. Para o autor “a religião nunca é apenas metafísica. Em todos os povos e formas, os veículos e objetos de culto são rodeados por uma aura de profunda seriedade moral” (GEERTZ, 1989, p. 93). O corpo que se nota a partir dessa perspectiva entende que o

mundo de privações liberta e oprime, mas ao mesmo tempo possibilita a evidenciação da vida pelo simples ato de manter viva a memória do bem e do mal.

[...] A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seus conceitos de natureza, de si mesmo, da sociedade. Esse quadro contém suas idéias mais abrangentes sobre a ordem. A crença religiosa e o ritual confrontam e confirmam-se mutuamente [...] (GEERTZ, 1989, p. 93).

Dessa forma, como aponta Geertz, o quadro elaborado pelos narradores, a partir e em constante tensão com a realidade como lhes é imposta, estão nas formas narrativas a principal evidenciação dos processos pelo qual os feirantes narradores estabelecem e atualizam uma visão de mundo. Concepções sobre si mesmos e sobre o outro que expressam marcas simbólicas em seus corpos, vozes e desejos, em suas necessidades por compartilhar o que há de qualitativa em suas maneiras de lidar com o mundo.

Corpo esguio, olhar baixo, uma prontidão à fala que muito pouco permite ouvir. Quando nos encontramos D. Maria adiantou: *Tô indo pra missa, vamo comigo que depois da missa eu posso te conta qualquer história*. Santos na parede, santos na camisa, santos nos cordões e anéis, a religiosidade impressa em seu corpo e espaço compõem uma totalidade espiritual presente em cada instante das performances narrativas. Infelizmente, D. Maria está entre os três narradores que não permitiram a divulgação dos vídeos realizados em campo, e suponho com cuidado que este posicionamento ético sobre si mesma encontra na relação entre seu corpo e a religiosidade, entre sua crença comungada em performance narrativa um aspecto crítico de compreensão. Ao mencionar sua imagem em movimento na câmera, D. Maria de Nazaré demonstrou uma certa necessidade de cuidado consigo mesma, protegendo seu corpo, a narradora protege a ordem de sua existência, a moral de sua constituição física e espiritual.

Curioso, D. Maria de Nazaré não permitiu a divulgação dos vídeos que realizei em campo, no entanto, presencialmente, vivos em estado de comunhão, nenhum problema foi notado quanto ao registro, fotografia e anotações em diário de bordo. Pelo contrário, quando com grande pesar anunciei a partida – o único ônibus de volta à minha cidade saía em vinte minutos – D. Maria disse: *deixa eu vê as foto aí*. Depois de manusear a máquina de inúmeras formas, conferir se a foto poderia ser impressa ali mesmo, emendou: *Deixa uma foto sua aqui, dá pra tirar daí?* (referindo-se à possibilidade de impressão imediata). Infelizmente não pude fazê-lo. No entanto, emocionado, ouvi a última coisa dita pela

narradora: *Ah, tem problema não, de carne e osso é melhor, né [...] Cê volta, né?* Despedimo-nos depois de um copo de guaraná e duas fatias de requeijão.

Certa contradição no ato de D. Maria de Nazaré, impedindo que eu exponha seus vídeos, mas carente de uma imagem que registre nosso encontro, mencionado como estar “ao vivo”, essa necessidade de acolher e primar pela oralidade, pode ser entendido através de Zumthor (2010, p. 10) ao afirmar que a oralidade implica: “essa emanção de um fundo mal discernível de nossas memórias, esta ruptura das lógicas, estas saídas dos trilhos do ser e da vida... que é preciso tentar, fora de toda exaltação incontrolada de racionalizar a história”. E que, mesmo assim, talvez justamente por isso, o corpo em estado espetacular represente tão bem a humanidade.

Em praticamente todos os feirantes observados por essa pesquisa é possível notar uma intensa relação com a espiritualidade, um ativo, regular e, principalmente, emotivo envolvimento com as festas e celebrações religiosas, especialmente a fé cristã católica. Processo que remonta às Minas setecentistas, características que, justamente advindas desse período histórico do Estado, acaba por tecer um imaginário coletivo no sobre a forte sacralidade e religiosidade das Minas Gerais (RIBEIRO, 2007, p. 164).

Logo, é justo e interessante observar que a religiosidade mineira foi ganhando contornos desde seu processo de ocupação territorial no século XVIII, onde, segundo Da Mata (2002, *apud* Malaquias, 2010, p. 33), a dimensão religiosa constituía-se principal espaço para a sociabilização nas Minas setecentistas, junto ao comércio e mineração, como já dito, um dos principais fatores para o surgimento de nucleações populacionais. A política de povoação desordenada da região instituiu uma sociedade sem normas rígidas de comportamento e convivência, que não estavam submetidas ao controle da Igreja e nem do Estado.⁷³

Entretanto, em se tratando do envolvimento corporal dos habitantes desse território com as questões religiosas que perpassam o imaginário coletivo e individual dos sujeitos, é importante considerar o caráter emocional que se estabelece na relação entre a fé e a corporeidade, texto narrativo e voz dos narradores.

⁷³ Era evidente que esse caráter aleatório da ocupação territorial da região mediterrânea da Colônia, porção territorial onde se inscreve o alto Vale do Jequitinhonha, não iria adiante. A Coroa somente poderia permitir que esse rush inicial imprimisse a diretriz básica do povoamento e do mundo social desde que, atendendo aos seus interesses mercantilistas, esse povoamento se fizesse de molde a possibilitar-lhe a tributar ao máximo a nova população. A Metrópole logo instalou seu aparelho burocrático e repressivo com o duplo e recíproco intuito de tributar e vigiar (Boschi, 1986, p. 143).

O sociólogo Émile Durkheim em, *As formas elementares da vida religiosa*, oferece-nos apontamentos interessantes para refletir sobre noções contemporâneas que concernem ao campo religioso.⁷⁴ Aos considerar o envolvimento emotivo do indivíduo com os diferentes modos de atuação da espiritualidade, onde noções de forças são formadas por representações coletivas que se tornam impessoais, incorporadas às consciências individuais e individualizando-se. Assim, as forças coletivas, sejam elas morais, éticas e/ou físicas, “constituem-se de ideias e dos sentimentos que o espetáculo da sociedade desperta em nós, não das sensações que vêm do mundo físico” (DURKHEIM, 2001, p. 389).

Uma emoção transformada e em estado constante de ação sobre a comunidade e os sujeitos, entendida por Durkheim como evidenciação de *forças* de atuação vinculadas às palavras, gestualidades e movimentos no espaço. Os moradores da zona rural pagam à paróquia da cidade uma determinada quantia em dinheiro para que o padre visite a localização, pelo menos duas vezes ao mês para celebração da missa, um evento singular capaz de agregar toda comunidade em um mesmo espaço de fé.

Parece, ordinariamente, que elas apresentam caráter humano somente quando são concebidas em forma humana; mas mesmo as mais impessoais e as mais anônimas não são outra coisa senão sentimentos objetivados. (DURKHEIM, 2001, p. 496).

Uma força que permite o movimento da crença e o envolvimento corporal entre sujeitos, “concebida como incorporada ao emblema totêmico, aparece como exterior aos indivíduos e dotada, frente a eles, de uma espécie de transcendência, pode, de outro lado, realizar-se [...] somente neles e por eles” (DURKHEIM, 2001, p. 277). Sua eficácia pode ser percebida nos efeitos corporais (físicos) que produz em um dado grupo social, e sua permanência e reconstituição nos corpos dos atores sociais representa a reação entre as necessidades objetivas (a salvação, o milagre, a graça alcançada) como subjetivas (poder cantar na missa, pertencer ao grupo, participar do evento religioso, enfeitar-se para tal). Para além das objetivações notadas, reside no caráter religioso da comunidade uma gama de aspectos estéticos evidentes na corporeidade dos narradores, gestos que reforçam a dimensão espetacular da experiência, numa esfera de elementos estéticos que se compõem

⁷⁴É preciso, no entanto, relevar os limites de abordagem da obra, estar ciente do olhar positivista e organicista do sociólogo, bem como considerar o intenso debate que o livro faz sobre populações primitivas, obra amplamente divulgada no período em que foi lançada, há um século atrás.

entre os espaços sagrados (corpo dos narradores devotos em analogia aos corpos dos santos que creem, e narram suas histórias) através de gestos e ações relacionadas a histórias, muitas vezes, distantes do universo religioso (experiências sexuais, piadas imorais e acontecimentos profanos)⁷⁵.

⁷⁵ Não irei tratar da dispendiosa relação dicotômica entre as noções de sagrado e profano, até mesmo por não acreditar nessa relação de ruptura quando se trata das performances narrativas que observei, assim “O espaço sagrado e o espaço profano estão sempre vinculados a um espaço social. A ordenação do espaço requer sua distribuição entre sagrado e profano: é o sagrado que delimita e possibilita o profano”. (ROSENDHAL, 1996, p. 32). Já segundo Mircea Eliade, “o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história”. (ELIADE, 1995, p. 20).



FIGURA 35 – Lada Rocha - Canjuru/MG



FIGURA 36 – Adão do Nelo - Itamarandiba/MG



FIGURA 37 – Maria de Nazaré - Carbonita/MG



FIGURA 38 – Seu Nico - Canjuru/MG



FIGURA 39 – José Correia - Turmalina/MG



FIGURA 40 – Patrocínio Macedo Itamarandiba

Recorrente em praticamente todas as performances narrativas observadas, em diferentes contextos do enredo emitido e diversas histórias narradas, pude perceber – como apresento nas fotos acima – o gesto corporal de erguer os braços e mãos, adquirir um

espaço entre os dedos, geralmente, iniciando com as mãos postas diante do peito, localizadas acima do coração, e logo se expandindo de modo enérgico num gesto que refaz a oração e clemência, suspender as mãos e erguer a cabeça como feita em celebrações religiosas. Nota-se uma “potência de criação de significados, o gesto está diante de mim como uma questão, ele me indica certos pontos sensíveis do mundo, convida-me a encontrá-lo ali”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 252). Para a psicólogo social Ecléa Bosi, sobre a sensível experiência dos movimentos com as mãos fortemente observada em narrativas orais:

[...] o narrador está presente ao lado do ouvinte. Suas mãos, experimentadas do trabalho, fazem gestos que sustentam a história, que dão asas aos fatos principiados pela sua voz. [...] A arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana (BOSI, 1994, p. 90).

Mãos que choram e sorriem, mãos que colhem e se tocam num instante vívido de paixão, digo ainda, mãos que lavram a terra em prol do sagrado. Em se tratando de uma comunidade cristã – em sua maioria católica, mas com grande ascendência da doutrina evangélica – em todo o processo mencionado, nota-se que as emoções geradas são aquelas que admitem uma maior introspecção da sociedade, por assim dizer, a religião (ou o gesto corporal que compreende a crença espiritual).

Reverências a manifestações corporais e emocionais como o lamento, o choro, a clemência, a grandiosidade – de um ato, personagem da história, ou mesmo espacialidade em que ocorrera – num diálogo com o gesto religioso, “prestam-lhes piedosos exercícios, porque um Deus habita nele; mas o Deus não está morto. É eterno como a espécie. [...] Fora alma da geração precedente, assim como será alma da que sobrevirá” (DURKHEIM, 2001, p. 243). Com isso, percebo que os símbolos religiosos atuam como captadores da consciência moral e dos sentimentos coletivos. Durkheim complementa estas assertivas ao afirmar que “as ideias e os sentimentos coletivos só são possíveis graças a movimentos exteriores que os simbolizam [...]. Portanto, é a ação que domina a vida religiosa pelo simples fato de que ela tem por fonte a sociedade” (DURKHEIM, 2001, p. 495).



FIGURA 41 – Dário Bueno -
Aricanduva/MG



FIGURA 42 – Quin Rocha - Canjuru/MG

Característica que mais uma vez nos remonta à compreensão das técnicas corporais como “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003, p. 401). Assim, é possível afirmar que a gestualidade presente na comunidade narradora do alto Jequitinhonha é constituída de traços da escritura tradicional religiosa, e em sua reinvenção através da corporeidade integrada ao espaço sacralizado – casas inteiras como santuários, repletas de imagens de santo e referências ao culto cristão – em performance narrativa acaba afirmando uma perspectiva dinâmica na compreensão da própria tradição. E é justamente a emoção inscrita no gesto espetacular, a emoção religiosa e passional no qual se vêem envolvidos narradores e observadores.

Entretanto, para além da configuração significativa do gesto em si, percebo que, uma vez que as posturas mencionadas recorrem em contextos diferentes de enunciação e significação do enredo narrativo, a qualidade presente nos gestos acima apresentados constitui-se um elemento anterior à codificação do conteúdo da narrativa em informações sobre a mesma, diz respeito é uma carga de energia anterior à expressão. Tratar-se de um gesto que denota um percurso, da pequena movimentação das mãos postas sobre o coração ao expansivo alongamento dos braços e mãos “aos céus”, o ato acaba surpreendendo a audiência, constituindo-se um gesto fático e enérgico na relação narrativa, atraindo o olhar de quem interage na dinâmica espetacular da ação do narrador.

Logo me refiro às proposições de Eugenio Barba (2009)⁷⁶, quando trata de uma energia no corpo do ator (nesse caso podemos manter a palavra ator social, já que o intuito constitui-se justamente na analogia entre os termos) capaz de manter a atenção do espectador, antes do ponto de vista lógico, de transmitir qualquer mensagem, narrativa ou expressão ilustrativa da ação. A obtenção desse estado por parte do ator pressupõe uma base pré-expressiva de trabalho, que se constitui como o nível de organização elementar do espetáculo. Para Barba, o conceito de pré-expressividade diz respeito à:

O substrato pré-expressivo está incluído no nível da expressão global percebida pelo espectador. Mas, se o mantiver separado durante o processo de trabalho, o ator, nesta fase, pode intervir em nível pré-expressivo como se o objetivo principal fosse a energia, a presença, o bios de suas ações, e não o seu significado (1995, p. 154).

Nesse campo de estudo, as técnicas que Barba propõe estudar são chamadas de “aculturação”; treinamento no qual os intérpretes – sujeitos conscientes de seu corpo disposto à cena artística – absorvam e experimentam formas corporais impostas, não naturais ao cotidiano. Formas de andar, se comunicar, apoiar os pés, equilibra-se, entender o desequilíbrio, são técnicas com formas codificadas que devem ser compreendidas por aqueles que as estudam – logo associo à metodologia desse trabalho o reconhecimento das corporeidades como as estudadas por essa investigação, narradores em estado extracotidiano de comportamento narrativo – Um corpo extracotidiano evidencia uma qualidade de superação das formas habituais do dia-a-dia, potencializando seu uso, disposição no espaço e interação com outras corporeidades envolvidas na experiência. É um corpo que toma consciência de seus limites, suas formas, suas possibilidades de movimento para então estar pronto a agir. É um corpo em estado de prontidão, tal como o animal na espreita do ataque. (BARBA, 1995).

Esta configuração e organização do corpo, esta “energia” pulsante na ação física, este “estado de jogo” por agir em relação ao outro, e à circunstância, comumente chamada de “presença” ou “Corpo cênico” é referida por diversos teóricos sobre o trabalho do ator.

⁷⁶ Eugenio Barba foi o criador das teorias da antropologia teatral, cujos estudos situam-se na interface entre as formas de disposição corporal e comportamental em diferentes culturas e manifestações do corpo cênico, logo convertidos em pensamento e *práxis* de treinamento do ator-bailarino. Eugenio Barba viajou diferentes países, entrando em contato com culturas, atores e corpos de diversas disposições para cena. O diretor teatral observou que embora cada um tivesse uma formação artística diferente, todos deveriam passar pelo estudo sobre o nível pré-expressivo – embora o autor destaque que a cultura oriental tenha mais estudos desenvolvidos por conta da tradição e da preservação de diferentes linguagens artísticas serem elementos fortes do Oriente.

Construções de pensamento a partir do treinamento profissional dos atores em relação à sensível atenção às dimensões espetaculares da própria vida, estão presentes nas obras de Eugênio Barba e Peter Brook, no teatro, e Laban e Pina Bausch, na dança, destacando um certo nível de energia focalizada pelo “ponto de concentração” e liberada com a solução do problema da cena.⁷⁷

A diretora e pesquisadora Inês Marocco (1999, p. 88), ao tratar da gestualidade espetacular do Gaúcho do Rio Grande do sul, analisando a dimensão espetacular do comportamento observado na mencionada região, afirma que a disponibilidade física, “assim como a organização e a unidade que se apresentam no corpo imóvel, neutro do gaúcho, remetem às qualidades que certos atores como aqueles do Odin Teatret” (grupo fundado por Eugênio Barba na década de 60), conclui:

Pode-se afirmar que o corpo organizado e preparado do gaúcho apresenta qualidades pré-expressivas. A diferença se encontra no fato de que, no ator essas qualidades são adquiridas num treino por um treino voluntário, relativamente inspirado em diferentes modelos. No campeiro, esse treino acontece no sei cotidiano, nos gestos, nas posturas, numa atitude ligada às atividades diárias. (*idem*, p. 88)⁷⁸

A autora considera as diferentes funcionalidades do conceito a partir do modo pelo qual se articula sua analogia entre os campeiros gaúchos e os atores do Odin Teatret, sendo que esses últimos “se encontram num situação de representação organizada” (*idem*, p. 88), e os primeiros em estados cotidianos de trabalho, no entanto, estabelece a mesma relação de “treino” que acontece ao longo da vida, ao longo da obtenção das técnicas corporais como refletido por Marcel Mauss. No entanto, suas reflexões oferece-nos uma importante consideração da relação entre o trabalho, técnicas de manejo, cultivo, habilidades com a terra e espacialidades, que adquiridas durante a vida vertem às corporeidades dos sujeitos uma dimensão enérgica e sensível que lhes confere um caráter espetacular ao projetar-se para além das referências cotidianas de comportamento.

⁷⁷ Não é difícil encontrar conceitos parecidos, como “corporeidade da ação física de Luís Otávio Burnier, transiluminação de Grotowski ou atleta afetivo de Artaud.” (FERRACINI, 2003, p. 35)

⁷⁸ A autora considera as diferentes funcionalidades do conceito a partir do modo pelo qual se articula sua analogia entre os campeiros gaúchos e os atores do Odin Teatret, sendo que esses últimos “se encontram num situação de representação organizada” (*idem*, p. 88), e os primeiros em estados cotidianos de trabalho, no entanto, estabelece a mesma relação de “treino” que acontece ao longo da vida, ao longo da obtenção das técnicas corporais como refletido por Marcel Mauss.

Entretanto, é interessante ressaltar que, diferente da gestualidade e corporeidade dos gaúchos observada por Marocco, “imobilidade, equilíbrio, um corpo centrado, e peito aberto [...] poucos gestos e movimentos” (1999, p. 88-89), posso notar na corporeidade dos feirantes narradores do Jequitinhonha uma relação completamente oposta à apresentada pela pesquisadora. Evidente, às diferentes práticas, técnicas de trabalho, e a todo o contexto cultural e simbólico apresentado durante toda a pesquisa.

Numa necessidade dinâmica e complexa de movimentação do corpo pelo espaço durante as performances narrativas, os feirantes traçam um contraste organizado, estético, entre movimentos que tendem a erguer os braços e semblantes (como discutido acima, votado por mim às emoções religiosas codificadas em seus corpos) quanto envergar a coluna, curvando o tronco e atrofiando os ombros, numa relação direta com aquela que, certamente corresponde à prática mais recorrente em seus dias: o trato, manejo, paixão e cultivo da terra, as técnicas de agricultura e pecuária. Quase nenhuma economia de gestos, pelo contrário, percebe-se um “esbanjamento de energia”, que às vezes significa utilizar o máximo de energia para realizar movimentos mínimos. (BARBA, 2009, p. 34) numa relação dicotômica entre “ascender aos céus e prostrar-se à terra”, de tal modo preciso e enérgico, atraem olhares e despertam sensações.



FIGURA 43 – Dário Bueno – Aricanduva/MG



FIGURA 45 – Seu Nico – Canjuru/MG



FIGURA 44 – Zé Correia. Turmalina/MG



FIGURA 46 – Adão do Nelo – Itamarandiba/MG

Abaixar para retirar o leite, curvar-se para enterrar a semente, ajoelhar-se diante do padre e eucarística, agachar-se para colher o fruto da terra, prostrar-se à praga que corrói a plantação, abaixar para recolher e deslocar as sacolas, balaies e caixas de produtos até a feira, curvar-se sobre o riacho ou cisterna na tentativa por mais água à criação de animais, abaixar para jogar milho às galinhas, manusear as ferramentas de trabalho, retirar o capim que impede o crescimento da plantação, arar, preparar a terra. Essa “energia” que reside na postura de voltar-se a terra, num vigor físico empregado na vida cotidiana, assimilada pelos corpos dos narradores e potencializada em performance narrativa, não se trata de nada abstrato, como alguns de seus sentidos podem sugerir. “Etimologicamente significa ‘estar em trabalho’.” (BARBA, 2009, p. 36)

Tais técnicas, quando observadas a partir do caráter estético que confere, compondo, contrastando, acrescentando ao conteúdo e forma das narrativas constituem-se ações corpóreas dos indivíduos intimamente relacionadas ao *habitus*⁷⁹ de um grupo, provenientes referidas atividades são provenientes de imitações organizadas, autorizadas, atualizadas e experimentadas, tornando-se feitos prestigiosos em uma sociedade quando dentro de um evento específico (performance narrativa) cuja característica física, gestos, presença e corporeidade do narrador faz-se elemento carregado significativo e estético na efetivação da experiência. De certo modo que, a execução adequada das técnicas é

⁷⁹ Para o sociólogo Pierre Bourdieu, o conceito de *Habitus*, norteador de toda sua obra, constitui-se sistema fluido de disposições, ações e percepções que os indivíduos adquirem com o tempo em suas experiências sociais. *Habitus* vai, no entanto, além do indivíduo, diz respeito às estruturas relacionais nas quais está inserido, possibilitando a compreensão tanto de sua posição num campo quanto seu conjunto de capitais. Ver A Economia das Trocas simbólicas, de Pierre Bourdier (1974). As proposições acerca desse conceito são infinitamente complexas para reduzirem-se à essa nota de rodapé, no entanto, como não constitui-se objetivo dessa sessão adentrar essa categoria de análise, quis apenas situar o leitor sobre o termo empregado, muito mais efetivo nesse estudo sob perspectiva de técnica corporal de Marcel Mauss.

entendida por Mauss como uma expressão emocional identitária, bem como um critério de seleção que garante a empatia comunitária (MAUSS, 1974, p. 209-234).

Percebo que a dimensão espetacular das performances narrativa de desses feirantes rurais articula-se diretamente à sensível relação de homens e mulheres à espacialidade onde é vivida a experiência, sujeitos cujo manejo daquela terra está para além da produção e comercialização dos bens naturais que a mesma produz. A terra sobre a qual plantam, cultivam e colhem, é a mesma terra sobre a qual reproduzem a prole, estabelecem as famílias e constroem suas próprias histórias. É sobre ela que se desenvolve e evidenciam as técnicas corporais válidas à comunidade e aos indivíduos, de certo modo organizadas para o olhar do outro, conscientemente imersos num evento narrativo. Como Eduardo Magalhães Ribeiro (2007):

[no Jequitinhonha] família, ambiente e terra formam uma urdidura indissociável. Mais do que o local da produção, terra é o *locus* de reprodução da família, das suas junções, separações e interseções, que nunca pode ser apartado da terra. São terras de família. Família e Terra, produzindo-se, vão também reproduzindo histórias, esta comunidade em movimento, esta cultura. (RIBEIRO, 2007, p. 65)

O autor apresenta-nos um panorama sensível da configuração da espacialidade rural do Jequitinhonha, de modo que os corpos presenciados nesse local, não são dados universais e homogêneos, mesmo que apresentem características comuns, claro, esteticamente organizadas segundo as particularidades do narrador, sua vaidade para com a performance narrativa, seu desejo por seduzir a audiência.⁸⁰ Mas sim, particular a cada cultura, particular a cada sujeito. Corporeidades sempre em movimento, a consciência do corpo invade o próprio corpo, mais uma vez demonstrando que a questão não se inscreve na consciência que eu, pesquisador, tenho da dimensão espetacular da ação, ou mesmo da consciência do narrador sobre as técnicas adquiridas durante a vida e o trabalho, porque a mente não está em alguma parte do corpo, ela é o próprio corpo, e não existe outra forma de conhecê-lo senão vivê-lo (MERLEAU-PONTY, 1994).

Assim, como aponta a pesquisadora e atriz Célia da Conceição Sacramento Gomes, “nesse contexto, o corpo se organiza para o espetacular, para a brincadeira, comunicando os saberes produzidos pela comunidade, por meio de um sistema de signos que escapa à lógica racional do discurso cotidiano de nossa sociedade”. (GOMES, 2007, p. 177).

⁸⁰ Essa é uma dentre as características que serão analisadas no próximo tópico.

Outro aspecto interessante da análise desenvolvida refere-se à corporeidade dos narradores como extensão dos instrumentos e ferramentas de trabalho por eles utilizadas na lida com a roça. Técnicas corporais que se misturam às histórias compondo sentidos distintos e esteticamente organizadas para o enredo narrativo. Revelando-nos que, em determinadas tradições, “cada corpo possui sua própria linguagem e sua própria dramaturgia. Sua simbologia está inscrita em distintas dimensões, onde os limites são tênues, enredados na teia complexa de corpo e ambiente”. (GOMES, 2007, p. 184).



FIGURA 47 – Dario Bueno – Aricanduva/MG

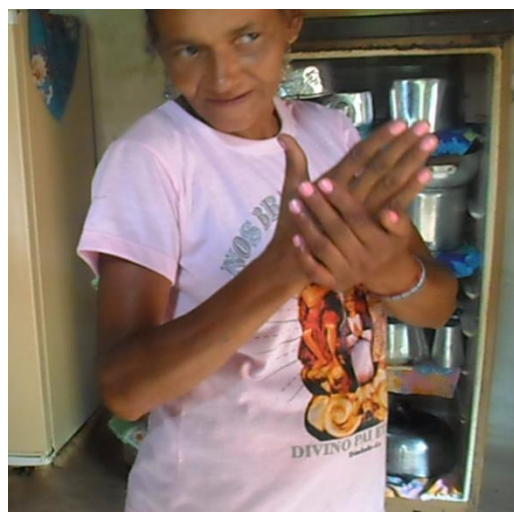


FIGURA 48 – Maria de Nazaré – Carbonita/MG

Essencial ao trabalho rural, os instrumentos de corte (enxadas, facões, foices, facas, canivetes) acompanham praticamente todas as ações executadas por feirantes em suas rotinas de. É muito comum encontra-los retirando canivetes ou até mesmo facas domésticas de porte pequeno do bolso, a fim de enrolar um cigarro de palha ou mesmo desbravar o capim pelas estradas por onde andamos. Como podemos ver nas fotografias 41 e 42, os narradores assimilam a ação de cortar utilizando o gesto das mãos para ilustrar passagens ou palavras de suas narrativas (como dito na página 97, sobre o Sr. Dario). O movimento preciso geralmente ocorre com certa agilidade, em que o narrador apoia uma mão perpendicular sobre a outra e rasteja os dedos assimilando o ator de cisão. Nota-se então que “os utensílios do trabalho, uma extensão do corpo – os seus gestos de trabalhos, aprendidos por observação e exercidos no dia-a-dia, tornam-se hábitos musculares e reflexos”. (MAROCCO, 1999, p. 93).

No preciso momento da imagem 42, D. Maria de Nazaré dizia: ***Aí meu minino com esses negócio atentado do rumãozin começava a caçar briga por tudo quanto é lado.***

Valendo-se de um movimento realizado pela faca, ao separar, desunir objetos ou alimentos, a narradora refere-se ao ato simbólico das brigas executadas pelo filho quando “atentado” pelo personagem da ficção. Assim como realizado na lida agropecuária, em relação aos instrumentos de corte sobre coisas e objetos, o filho proporcionava a cisão entre familiares e amigos, uma analogia que se faz estética pelo dinamismo corporal da narradora, intentando prover no espaço uma identificação entre o conteúdo da narrativa e a imagem poética executada. Mais que isso, “essas marcas corporais preenchem funções diferentes em cada sociedade. Instrumentos de sedução, [...] integram simbolicamente o homem no interior da comunidade”. (LE BRETON, 2006, p. 60).



FIGURA 49 – Seu Nico. Num gesto variado do ato de corte, o narrador executa a mesma ação, em caráter minucioso, delicado, “miúdo” à apreciação intimista do gesto.

Além disso, o que se percebe é um ato que excede o emprego de energia que a mesma ação demandaria em sua funcionalidade objetiva, instrumental, ganhando em performance uma dimensão extracotidiana, ampliando a qualidade do movimento, a potência com o que o mesmo chega à audiência, ao que Eugênio Barba chamaria de *Kraft*, referindo-se à energia empregada à corporeidade dos atores em busca de um corpo cênico, “*Kraft* é uma palavra norueguesa, e quer dizer força, potência, energia – como aquela elétrica ou psíquica, ou como a onda que percebemos quando estamos perto de uma criança que brinca ou perto de um adulto feliz.” (BARBA, 2010, p. 37).⁸¹

⁸¹ Na obra *Além das ilhas flutuantes* Barba aponta que o “corpo-em-vida” do teatro se desenvolve a partir de três “órgãos”: o esqueleto e a espinha dorsal, a u-topia, o não-lugar, uma “*temperatura irracional e secreta que torna incandescente as mossas ações*” (BARBA, 1991, p. 89). Desse modo, pensar a qualidade pré-expressiva de um corpo requer perceber *bios cênico* de cada intérprete, para o autor: “A busca de nosso bios, de nosso “país”, de nosso corpo-em-vida, segue o caminho da recusa. É a busca de como estar sempre em

Logo, esse corpo enérgico almejado pelo treinamento de atores conscientes do nível representacional de suas ações, “vêm do corpo-cotidiano, mais precisamente de sua (re)construção, ou ainda, de sua desautomatização.” (FERRACINI, 2003, p. 36). Processo de desautomatização vivo pelos narradores e audiências imersos num instante espetacular da experiência, levados pelo enredo da narrativa, pela interação de corpos e significados, a recriar a rotina pela finalidade sensível de estar junto, pelo gosto do que é bom em compartilhar histórias. Ora, para o próprio Barba, o estado potencial, enérgico do corpo em cena, depende de um despertar físico ao mesmo tempo em que depende de um desejo que aflora de cada *ator*.

Nesse momento destaco outra característica imprescindível à análise da corporeidade dos narradores, a fim de refletir a dimensão espetacular do comportamento observado. A característica está relacionada à ampla e eloquente movimentação dos membros superiores e inferiores do corpo. Numa constante necessidade por enfatizar o discurso, ilustrar a narrativa, expressar o sentimento, estabelecer o caráter estético da ação, detém o narrador do alto Jequitinhonha uma considerável, enérgica – e em alguns feirantes narradora, até mesmo grotesca – amplificação da gestualidade como recurso de sedução da audiência.

Possuem os narradores do alto Jequitinhonha uma habilidade em ampliar os gestos ocupando um espaço maior na interação. Essa característica faz com que a atenção volte-se ao corpo dos sujeitos, dinamizando o olhar da audiência e organizando posturas estéticas em relação ao conteúdo das narrativas. Mas, precisamente nos momentos em que o narrador enfatiza através da história a existência, comportamento e características de um personagem específico, podemos perceber que o dispositivo corporal mencionado funciona como ação capaz de potencializar a noção de representação expressa nas performances narrativas.

transição, de não se assentar no que foi acumulado, de não capitalizar as habilidades e as teorias, de não se afundar em um território especializado. Não é a busca de uma técnica que forme um ator ou o deforme para re-formá-lo. É a recusa de uma técnica pessoal, que é a recusa de toda técnica que especializa. Uma técnica pessoal capaz de modelar nossas energias, sem permitir que se congelem nessa modelagem.” (*idem*. p. 97)



FIGURA 50 – Adão do Nelo – Itamarandiba/MG



FIGURA 51 – Dario Bueno – Aricanduva/MG

[...] **pruquê eles num vivia aqui, né?** (*movimentos circulares em torno da face*) **A maneiidade dele era de gente que invinha de fora da cidade, de longe.** (*pausa, coça o nariz*) **Que nem ocê.** (*aponta para mim*) **Aí falava anssim: “Ai, ocês podia mostra pra nós o artesanato que ceis faiz”. Falei: “Num faço artesanato não”. Ai eis subia lááááá na serra, andava cum nós, aí eles arrumava ôtras coisa pra vê, né?**



FIGURA 52 – Seu Nico – Canjuru/MG. O narrador falava sobre outros pesquisadores que vieram até o canjuru recolher imagens de artesanatos produzidos na região, mas que, no entanto, acabaram se interessando por outras questões da terra.

Ao referir-se à corporeidade que vem de longe, ao estrangeiro com qualidades e formas físicas que se diferem de suas posturas no espaço, o narrador assume a amplitude de gestos e movimentos que expressem a qualidade dos personagens mencionados. Há uma necessidade de distanciar-se de seu corpo esguio, magro, franzino, elaborando novas disposições corporais pelo espaço, enfatizando o discurso e efetivando a representação do outro, a espetacularização do encontro que se deu através das diferenças. Nesse aspecto, o narrador aciona recursos de sua memória acerca das corporeidades do sujeito estrangeiro

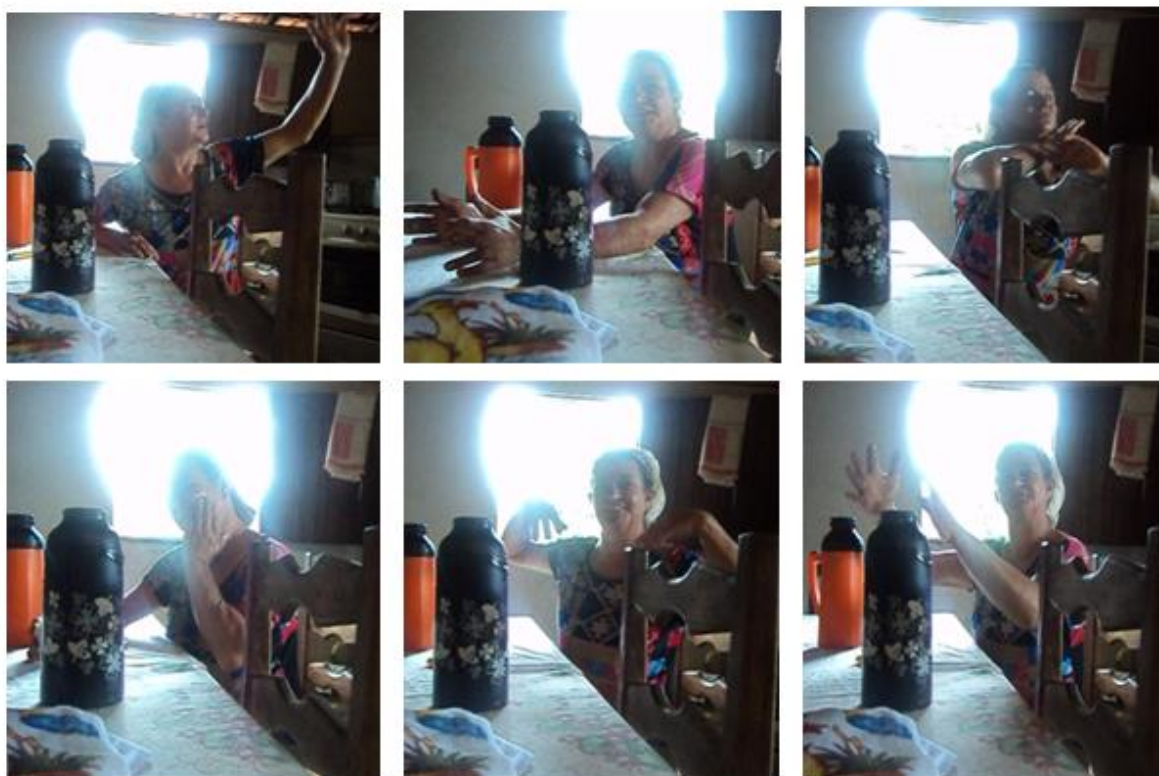
em relação ao seu próprio corpo. Logo, ampliar o movimento parece-me uma resposta aos estímulos da memória que, através da corporeidade e das noções de espaço vivido pelo narrador, e personagem de sua narrativa, ganham amplitude cênica e representacional.

Nessa perspectiva, a memória é compreendida como condição da existência cultural humana, “[...] extraordinária ferramenta de memória e de propagação das representações” (LÉVY, 1992, p. 87) que a humanidade se organiza em torno do tempo e do conhecimento. A memória se estrutura pela e para a linguagem. É pela “[...] presença ou pela falta de certas técnicas fundamentais de comunicação” que as culturas podem ser classificadas em grandes categorias (Lévy, 1992, p. 89). Assim, a dimensão espetacular das performances narrativas concentra, num intuito de ativar a complexa rede de sentidos corporais do espectador e narrador, sentidos e significados através de uma representação rica em formas de comunicação expressas em sons, música, vozes, movimentos pelo espaço, ampliação de gestos cotidianos, aspectos visuais do figurino, objetos, corpos em ação com gestos e poética vocal. Alguns pesquisadores podem nos oferecer nos seus estudos algumas pistas para a compreensão deste fenômeno. Para Pierre Lévy:

[...] as representações que têm mais chances de sobreviver em um ambiente composto quase que unicamente por memórias humanas são aquelas que estão codificadas em narrativas dramáticas, agradáveis de serem ouvidas, trazendo uma forte carga emotiva e acompanhadas de música e rituais diversos. (LÉVY, 1992, p. 82-83).

Nesse caso, a noção de representação nos coloca diretamente voltados ao caráter cênico do comportamento observado, não só à qualidade de pôr-se a mostra, mas a função primeira da performance narrativa, um “[...] componente da linguagem cênica que, com a voz e os jogos de fisionomia, está ligada ao corpo do ator quando ele está representando” (PIERRON, 2002, p. 249), o gesto ocupa um espaço significativo a ponto de particularizar a linguagem cênica como forma de comunicação em relação à narrativa. A organização cênica que se concretiza em momento determinado, decretando, em seus moldes convencionais, uma presença de quem executa e de quem assiste, faz com que o corpo de quem se envolve com o instante espetacular esteja disponível para receber informações e sensações de todas as ordens.

Novamente, certa relação como descrita por Barba (2009)⁸², sobre um corpo em prática de treinamento, visando a estrutura, forma e energia extracotidiana do trabalho e presença do corpo cênico do ator, só pode acontecer a partir do conhecimento e da exploração das estruturas cotidianas do corpo, que sempre existem previamente, em qualquer ambiente. Segundo Barba, essas técnicas “consistem em procedimentos físicos que aparecem fundados sobre a realidade que se conhece, mas segundo uma lógica que não é imediatamente reconhecível.” (2009, p. 63). Mais precisamente, filio-me a um dos pontos relevantes da Antropologia Teatral de Barba, que se relaciona de forma análoga a corporeidades dos feirantes narradores, as noções de *partitura corporal*.



Como se pode perceber na relação de imagens acima, retiradas do registro da performance narrativa da feirante Lada Rocha, uma sequência de gestos corporais –

⁸² Apesar de considerar as importantes contribuições de Eugênio Barba e da antropologia teatral ao decurso dessa investigação, esclareço ao leitor que o próprio autor comenta as dificuldades e barreiras enfrentadas por sua abordagem no que concerne a organização em teoria e prática. Barba por vezes parece estar em busca de uma universalização, seja ao se referir a uma possível “tradição das tradições” (1991), seja ao parecer sugerir que sua proposição de uma Antropologia Teatral dê conta de englobar (certa) totalidade de manifestações espetaculares. De fato seu discurso assume tom generalista, por exemplo, ao descrever os princípios-que-retornam, comuns às tradições teatrais (1994, p. 27-59).

evidenciados principalmente pela postura corporal e movimentação dos braços e mãos – ora em ampla apropriação do movimento, ora em gestos pequenos de acordo com o enfoque da narrativa, a contadora apresenta-nos um arsenal de gestualidades capaz de ser compreendida enquanto partitura de técnicas corporais expressivas, “que abre, de uma vez por todas, a visão a uma dramaturgia do ator (2007, p. 14).

O verbete partitura mereceu de Patrice Pavis em *Dicionário de Teatro* (2003), uma complexa abordagem que pauta o termo às tentativas de registro, apresentação e descrição de ações físicas ou mesmo de uma escritura da cena, como os hieróglifos de Antonin Artaud, as ondas rítmicas de Stanislávski, os sistemas biomecânicos de Meyerhold, ou a própria noção de *gestus* expressa pela obra de Bertold Brecht. Trabalhos de teatrólogos e diretores de teatro preocupados com a forma e descrição das atividades realizadas por atores em salas de criação.

Em seu dicionário, Patrice Pavis entende o registro da partitura cênica como algo ainda por se conquistar, e trata de buscar definições para derivações do verbete como: “texto como partitura”, “partitura como texto” e “sub-partitura” (2003). Uma das tentativas de Patrice Pavis ao tentar compreender a noção exata de partitura, chegando a experimentar o termo “texto espetacular” foi aproximá-la à ideia de partitura do ator a partir de princípios de Eugenio Barba. Referindo-se às proposições de Barba, Patrice Pavis comenta esse mecanismo de composição cênica, afirmando que:

A partitura é, em Barba, própria do ator, do desenho de seus movimentos. Com o sentido de destacar os movimentos físicos e vocais do ator, a partitura distingue-se, em Barba assim como em Grotowski, do texto escrito e falado. Ela se compõe do conjunto de sinais extralingüísticos que o ator trabalha e fixa, cuidando, sobretudo, para não ilustrar sistematicamente de maneira mimética pela partitura o que é dito no texto. [...] Criada ao acaso, a partitura restitui o desenrolar da ação cênica (começo, apogeu, desenlace), ela fixa os detalhes com precisão, orchestra as diferentes partes do corpo, estabelece o tempo/ritmo da ação (*idem*, 2007, p. 14-15).

Essa noção é nitidamente aproximável da dimensão espetacular da corporeidade dos feirantes narradores de histórias, que organizam, conscientemente ao a partir das interações estabelecidas em performance, os aspectos mencionados anteriormente (contraste entre gestos elevados e corpos curvados à terra, corpos como extensão das ferramentas de trabalho, e amplitude extracotidiana de movimentos corporais) constituem-se escritura cênica capaz de, como aponta Pavis sobre a obra de Barba, orquestrar os

sentidos da narrativa, conferir tempo e ritmo à ação, estabelecer a dinâmica de elementos estéticos que compõem a experiência.

Ainda para Eugênio Barba (1994, p.174), as partituras corporais implicam: a forma geral da ação, seu ritmo em dinâmica relaciona (início, clímax e desfecho); a precisão dos detalhes expressos (definição dos segmentos de ação); a métrica da ação (alternância de energia, gestos amplos e curtos, a “musicalidade” da expressão corporal); e por último, a orquestração das diferentes partes do corpo.⁸³

A complexa gama de movimentações, em diálogo constante com as diferentes formas verbais (tema do tópico a seguir) garante ao evento narrativo uma esfera que ultrapassa a simples análise de elementos estéticos e instaura à espacialidade onde se desenvolvem as performances um estado de comoção e pertencimento, onde o desejo e sensação da “bela realização” das técnicas corporais é imprescindível para a aceitação social. Tais partitura são uma espécie de regras estabelecidas que acabam sinalizando sentimentos de identidade e pertença ao grupo. De modo geral, a execução adequada das técnicas é traduzida como uma expressão emocional identitária e também como um critério de seleção que garante a empatia comunitária (MAUSS, 1974, p. 209-234), a sedução e emoção daqueles que decodificam essa musicalidade.

Nesse aspecto, é imprescindível atentar-se ao papel, característica e função da voz no processo de construção dessa tessitura estética pautada nos recursos visuais, sonoros, interacionais e sinestésico ao que confere o espetacular às performances narrativas. Paul Zumthor (1993) aponta que a palavra pronunciada não existe (como faz a escrita) num contexto puramente verbal, “ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes”. Entendendo o gesto como indissociável da palavra, prossegue: “Na fronteira entre dois domínios semióticos, o *gestus* dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente” (*idem*, p. 244). Mas essa é uma dissertação de mestrado, um recorte apenas que carece de movimento e muita habilidade de escolha. Portanto, no próximo tópico, apresento-lhes as particularidades sensíveis em torno das formas estéticas de evidenciação da voz dos narradores.

⁸³ Barba não para por aí, desenvolve para além da noção de partitura corporal aquela que se tornara terminologia desenvolvida por inúmeros grupos e encenadores debruçados sobre os trabalhos físicos do ator: a dramaturgia do ator. Para Barba: Se se entende dramaturgia como a arte de entrelaçar ações, pode-se falar de uma dramaturgia do ator para indicar o modo pelo qual ele entrelaça as suas composições no quadro geral do texto e da construção do espetáculo (1994, p.179).

4.2. Vender e seduzir: vozes, risos e recepção

Aaaah minino, eu sou pastor de igreja né, esse **negócio da feira também** (pausa, levanta da cadeira e ergue os ombros) **a gente tem de falá bunito**. Se a gente fala feio **o povo dorme** nas cadeira, né? Tem pastor que a gente dorme pra ouvi eles falano. Aí tem otros que só **grita, grita, grita**. (sorri) O povo vai nas igreja que **pastô fala bunito, fala bunito, inspirado né, por Deus, a gente fala é inspirado por Deus**.



FIGURA 53 e 54 – Adão do Nelo, quando perguntado sobre sua fama como exímio contador de histórias, a primeira referência do narrador diz respeito ao seu “modo de falar”, aos usos de sua voz.

Bom, como dito anteriormente, não proponho uma distinção entre as noções de corpo e voz, essa separação por tópicos dá-se enquanto recurso metodológico de análise da dimensão espetacular na voz dos narradores, abordada nessa paragem relacionando-se com elementos da espacialidade que compõem, em interação, a estética vocal observada em campo. Não pude deixar de reparar, que assim como as corporeidades mencionadas no tópico anterior, as modulações, impoções e formas verbais dos feirantes narradores constituem-se elementos interessantes de uma abordagem específica sobre o tema. Para

zumthor, em performance narrativa só podemos considerar os sujeitos em sua “plenitude psicofiológica particular” (ZUMTHOR, 2005, p. 67).

Sobre essa qualidade estética da arte verbal, Mikhail Bakhtin (2006) nos aponta que o enunciado é matéria linguística e “contexto” enunciativo, e nele também se constituem as relações dialógicas. O enlace entre o textual e o extratextual (corporeidades, gestos e movimentos de emanção da voz), não apenas por sobreposição desses, mas por preponderância do segundo, resulta num arcabouço fértil de dialogismo – a interação verbal – fertilidade preenchida no entrelaçamento conjunto de sentidos, na “pro-criativa” atividade de linguagem. O discurso de um sujeito imbricado no discurso e recepção do outro, assim, uma experiência sensível, como diria Bakhtin, um “discurso no discurso”, “enunciação na enunciação” e, ao mesmo tempo, “discurso sobre discurso”, “enunciação sobre enunciação” (BAKHTIN, 2006, p. 150).

Assertivas de forte contribuição a esse estudo, por relacionar-se claramente às qualidades da voz dos narradores feirantes, ainda segundo Bakhtin, o primeiro momento da atividade estética é a vivência, ou seja, o ser humano articula valores através de formas com um objetivo preciso: exprimir um tipo de acabamento. Para o autor, o que há de estético na linguagem e interação através da voz, nasce da extraposição, do excedente de visão. Parece contrastante, mas o estético emerge das visões inacabadas, da textura e imagem que o som é capaz de provocar. “O ato estético dá à luz o existir em um novo plano axiológico do mundo [...] um novo plano do pensamento sobre o mundo humanizado”. (*idem*, 2003, p. 177). O autor afirma ainda:

O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.) Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado, o próprio sujeito falante, o acabado em sua visão de mundo, etc.) Todo o dado se transforma em criado. (BAKHTIN, 2003, p. 326).

Para o narrador do alto Jequitinhonha os recursos vocais são de extrema importância à consolidação dos sentidos às narrativas que escolhem como fundadoras do evento espetacular que constituem suas performances. Através da voz os contadores representam os discursos de personagens inseridos nas histórias, conferem texturas sonoras e musicalidades, cadências e ritmos dinâmicos à mesma narrativa, exercem a função fática da linguagem seduzindo a audiência às palavras e expressões que, segundo os narradores,

carecem de atenção e/ou atualização de significados segundo os contextos e sujeitos imersos na experiência da oralidade vivenciada. (ZUMTHOR, 2005, p. 112).

Isso in **aaaaantes né.** (*movimento circular com os braços*) **Pruquê agora não.** Agora a gente **corre pra lá, pra cá.** In **aaaantes** as pessoa até vendia mais, **pruquê** (*pausa*) oia cê vê. (*busca um prato e uma colher*) **Um quilo** de farinha in antes era muito mais farinha qui agora. **Isso aqui, era uns três prato desse aqui pra dá um quilo.** Hoje? (*pausa*) Oh, hoje nem pensa que dá isso. **Era bão pra todo mundo,** quem comprava levava a mais, né? **Quem vendia...** aí tinha de produzi mais. (*junta mãos postas*) Agora não, deferente, **mais rápido tudo, né?**



FIGURA 55 – Sr. Quin Rocha. O feirante esperava que a esposa D. Lada Rocha terminasse de passar o café. Com o casal era assim: no momento em que Sr. Quin assumia a performance narrativa, D. Lada, sua esposa, procurava um afazer doméstico. Logo que a senhora punha-se enquanto narradora, o marido deixava o ambiente, e vice versa.

A preocupação dos contadores em atualizar as narrativas prende-se ao desejo semiconsciente de extraí-las de um universo imaginário e longínquo para situá-las num espaço tempo familiar, tornando-as projetáveis através de referentes reconhecíveis, registrados na memória dos ouvintes. [...] Esse conjunto de comportamentos retóricos tem o objetivo de captar o interesse do público e seduzi-lo para a pertinência do que é contado e para o sentido de seus textos. (PEREIRA, 1999, p. 68)

Pensando a partir das assertivas de Vera Lúcia Pereira, essa capacidade vocal dos narradores acaba recriando mundos através de um constante jogo de sedução. Portanto, o narrador constrói um texto a ser representado, que comunique segundo as identificações e divergências culturais dos sujeitos que apreciam suas narrativas, garantindo o entendimento de sua obra estética, espetacular, aproximada das assertivas de Paul Zumthor

(2005, p. 220) como aquilo “que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos valores da *performance*.” Caros leitores, lembro-lhes que esse estudo se debruça sobre homens e mulheres que vivem, convivem e recriam os espaços das feiras rurais do Jequitinhonha, lugar onde todas essas questões tomam proporções latentes e especialmente espetaculares.

Gritos, sussurros, gargalhadas, nomes de mercadorias e pessoas, sonorização automotiva e comercial, caixas que caem ao chão, animais rosnando, senhoras pechinchando, homens “cantando” mulheres, mulheres “cantando” versos, anúncios da prefeitura, recados das associações rurais, a quitandeira que disputa a venda de doces com o Sr. Zé Correia que tenta despachar seus pilões de madeira; os jovens feirantes que ouvem música esperando o cliente perguntar o valor da mercadoria, os velhos feirantes que perguntam ao cliente antes mesmo de olhá-lo nos olhos, a Zeca que canta pra vender farinha, o Sr. Duvaldo que grita sorrindo, sentado como fosse ele a própria mercadoria sobre o Balcão, os cachorros que latem esperando um pedaço de linguiça dependurada sobre os arcos do teto, a criança que chora esperando a saída do caminhão de volta pra roça, o rapaz que reconhece o amigo do outro lado da feira, grita-lhe sem muitas expectativas de ser ouvido; a menina que deixou cair toda a bandeja de ovos e ouve da mãe um sermão que enfim, é capaz de provocar meio segundo de silêncio. É assim mesmo, sem respirar, sem tempo para percepções demoradas, as diversas e uníssonas vozes nas feiras do Jequitinhonha forma belo coro integrado à espacialidade num *extraordinário* convite ao espetáculo semanal.



FIGURA 56 – Sr. Duvaldo Martins, feirante



FIGURA 57 – Mercadorias feira de Turmalina/MG

O caráter simbólico, e porque não artístico, das relações estabelecidas em feiras rurais pode ser percebido na própria origem e etimologia da palavra; feira deriva do latim *feria*, dia de festa, sendo utilizada para designar o local escolhido para efetivação de transações de mercado em dias fixos e horários determinados. Leny Sato (2007) coloca que a feira livre deve ser entendida como “um contínuo organizar, baseado em acordos e negociações, em cooperação e competição e na execução de regras tácitas” (p.99). Para Leny Sato:

[...] a proximidade geográfica possibilita o estabelecimento de acordos entre vizinhos de banca. Entre si constroem regras de convivência específica, em geral válidas apenas para os feirantes que as definem, sendo impraticável qualquer tentativa de generalização. Elas englobam desde a definição de horários de montagem e desmontagem das bancas até a faixa de preços praticados [...]. (SATO, 2007, p. 99).

Percebo, a partir das assertivas de Sato, direcionando a discussão à compreensão das características e funções da voz, que as relações como distância/proximidade, indivíduo/multidão, feirante/feirante, feirante/cliente, o contato semanal – por toda a vida desses sujeitos – conferiu aos usos da voz uma dinâmica rítmica, tônica e musical capaz de prover sensações e estabelecer vínculos. Muitos feirantes são conhecidos, em meio à multidão que se reafirma através do discurso oral, justamente pelas qualidades de sua voz – que junto à gestualidade e movimentação pelo espaço – garante uma clientela assídua, além de singularidades estéticas apreciáveis. Sobre a função da voz, da tradição oral em espacialidades como as feiras livres, as zonas rurais, penso que, assim como afirma Zumthor (2010),

Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam, na história da humanidade, as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças a elas. E ainda é mais difícil pensá-las em termos não históricos, e especialmente nos convencer de que nossa própria cultura delas se impregna, não podendo subsistir sem elas. (ZUMTHOR, 2010, p. 8)

Desse modo, para além da função própria da palavra oral, o sociólogo David Le Breton (2006), ao tratar das noções de gestualidade atentando-se às técnicas e poesias vocais, vale-se dos estudos do antropólogo Ray Birdwhistell afirmando não ser possível imaginar o significado de um gesto independentemente do contexto da troca dentro de um sistema de equivalências, semelhante a um "dicionário de gestos", (*idem*, p. 65). Assim, o

sentido é construído conforme a interação avança. Por outro lado, ele leva em consideração a integridade do conjunto de gestos, evitando assim o obstáculo, corolário do precedente, que consiste em isolar fragmentos corporais (a face, a mão, etc.) e estudá-los de modo autônomo e fora de contexto, presumindo a universalidade de sua expressão e de seu significado.

Pensando nisso, com o intuito de analisar e apresentar aos leitores os mecanismos que conferem um dinamismo sensível à narrativa dos feirantes apreciados, através da observação de reincidências de tais características em diversos narradores e contextos das performances narrativas, a seguir, esboço um quadro de usos e funções da voz como recursos utilizados pelo contador de histórias na composição do ato espetacular de suas performances narrativas. Tal diagramação vem sendo utilizada ao longo da dissertação, através de cores, rubricas e legendas expressando características vocais dos trechos de narrativas que foram transcritas e analisadas.

DIAGRAMAÇÃO DOS TRECHOS NARRATIVOS TRANSCRITOS (Segundo características de sua dimensão espetacular)

INDÍCIOS	CARACTERÍSTICA/FUNÇÃO
Palavras/frases em Vermelho	Função fática. O narrador aumenta o volume e velocidade da voz. Enfatiza o discurso e busca imediata atenção da audiência. Usado em informações importantes da narrativa, falas de personagens das histórias e/ou fortes sensações do narrador quanto a expressão, história ou ideia narrada.
Palavras/frases em Marrom	Repetição. O narrador retoma palavras e/ou acumula referências diferentes ao mesmo sentido empregado.
Palavras/frases em Amarelo	Neologismo ou onomatopeia. O narrador investe em um som grotesco, gutural, inventa uma palavra ou propositalmente à pronúncia em formação sonora que se distancia da forma lógica de compreensão.
Palavras/frases em Laranja	Parada brusca na entonação, velocidade e volume da palavra, finalizando imediatamente a expressão. Também utilizado para <i>esconder</i> um palavrão, uma ideia que exprime dúvida ou

	“perigo” ao ser pronunciado.
Palavras/frases em Verde	O narrador retarda a velocidade do discurso, prolonga o sentido da narrativa conferindo uma ideia de algo longínquo, distante, passado, melancólico.
Palavras/frases em Azul	Função fática. O narrador questiona a audiência buscando sua atenção através de uma pergunta sobre a qual não espera resposta, confirmando a participação do espectador à medida que o seduz à narrativa. “Né?” “Tá vendo isso?” “Pensa só!
Palavras/frases em Roxo	Função explicitamente poética. O narrador associa diferentes palavras e sentidos com intuito de prover ao discurso uma carga emotiva, lírica. Foge das formas habituais de comunicação/informação, surpreende com sentidos metafóricos e funções cômicas.
Frases em <i>(parênteses)</i>	Rubricas. Dizem respeito às ações executadas pelo narrador e/ou audiência no momento exato em que o trecho transcrito foi performatizado.
Frases em [chaves]	Indicações minhas sobre palavras e expressões que talvez não sejam imediatamente compreendidas pelo leitor, dadas às singularidades de termos e referências específicos da região.

De tal modo consciente para a maioria dos narradores, uma vez que pude observá-los também em atividades triviais (hora do almoço, trabalho, assuntos de família) a articulação das características acima, valendo-se também das gestualidades corporais e participação da audiência, inscreve a necessidade e desejo da presença de um outro na composição da poesia oral. (ZUMTHOR, 2010). Esse instante geralmente é originário no ato específico em que o narrador confirma a dimensão espetacular com expressões como: *então aconteceu assim... Aí, deixa eu te contá...* De outra forma, quando no ambiente da feira ou mesmo quando um narrador “puxa o trote” na performance de outro, percebo com clareza a mudança no trato com as palavras, sua forma, velocidade e intensidade de acordo com a história ou audiência, à espetacularização do discurso por meio das inúmeras

dimensões da voz.⁸⁴ O narrador revela assim o domínio de uma qualidade, a noção estética de seu fazer.

Sobre essa qualidade do narrador, Paul Zumthor afirma ser a voz um recurso não redutível à mera palavra oral, portanto, simbólica e artística. O autor ainda comenta, numa analogia entre narradores de histórias e cantores profissionais, tangenciando as noções de tom, timbre, alcance e a altura, se apresentam como suas qualidades materiais, mecanismos e dispositivos concretos de efetivação da poesia oral. E acrescenta mencionando que “no melodrama europeu cabe ao tenor o papel do justo perseguido, à soprano a feminilidade idealizada e ao baixo, a sabedoria ou a loucura.” (ZUMTHOR, 2010, p. 10). Assim Zumthor interliga os aspectos da voz às características e sensações, aos referenciais de comportamento e emoções vividas.

As emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem além ou aquém desta, murmúrio ou grito, imediatamente implantados nos dinamismos elementares. Grito natal, grito de crianças em seus jogos ou aquele provocado por uma perda irreparável, uma felicidade indizível, um grito de guerra que, em toda sua força, aspira a fazer-se canto: voz plena, negação de toda redundância, explosão do ser em direção à origem perdida – ao tempo da voz sem palavra. (ZUMTHOR, 2010, p. 11)

Paul Zumthor, com sua *mania* de refletir a voz poética fazendo poesia de sua reflexão, atenta-nos ao potencial emocional da palavra narrada, conferindo à voz características que não pedem licença, não cabem no conteúdo do discurso, negam as redundâncias. Aos narradores do Jequitinhonha, percebemos a voz como instrumento, modo e função do discurso para além da história contada, com auxílio da gestualidade corporal, as diferentes entonações vocais parecem compor pintura no espaço, conferem ao feirante um aspecto vívido, enérgico e sensível que transcende a forma cotidiana de comunicação, afirmando o que diz Geertz quando entende que “o homem é um animal amarrado à teia de significados que ele mesmo teceu” (GEERTZ, 1989, p. 4).

Mais uma vez me refiro ao trabalho de Eugênio Barba (1991), posto que em processos de *training* com atores, trabalho sob o uso e compreensão do corpo cênico, ao que Barba considera as inúmeras dicotomias que fragmentaram a existência humana (corpo/mente, razão/sensação, corpo/memória), o autor menciona também a intrínseca relação entre a totalidade corpo/voz, pois “[...] em uma situação de representação

⁸⁴ Luciana Hartmann (2005), apoiada sobre os estudos de Hymes (1985) sugere essa tomada de responsabilidade da narrativa como *frame*, “em relação à performance, o contador assume a responsabilidade pela narração, anunciando esta com um enquadre (frame) que indica o início da história”. (*idem*, p. 140)

organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana” (*idem*, p. 23), o que Barba propõe é um olhar sensível à pesquisa e experimentação de formas expressivas não condicionadas ao uso automático e mecanizado da trivialidade social. Quanto à voz, Barba diz que esse mecanismo deve dilatar-se para se transformar em voz expressiva, para além do registro cotidiano, numa manifestação em estado cênico. Assim, a voz do ator, ao invés de “[...] produzir as cadências e entonações do falar cotidiano” deve ser “[...] uma voz emotivo-sensorial que potencialize a situação dramática” (BARBA, 1991, p.79).

Ora, levando também em consideração os estudos de Marcel Mauss⁸⁵ sobre as técnicas corporais apreendidas durante a vida, então afirmo que os feirantes narradores desenvolveram uma técnica vocal expressiva, digna de entonações e modos de verbalização que constituem seu modo de ser em performance narrativa, elemento de suma importância à dimensão espetacular de suas práticas.

Portanto, o feirante narrador corporifica a técnica vocal através de uma inteligência corporal orgânica, sensível, primordialmente, emotiva, que não tem a ver com a razão (seja da criação de um personagem para o qual dedicara um treino específico) ou manipulação de conceitos cênicos teóricos (claro que não), mas sim, e precisamente, através da prática constante, reflexiva e espetacular (apreciada e assim compreendida) que o corpo entende, vive, repete e *memoriza* a experiência (MERLEAU-PONTY, 1994).

Agora, agora eu vô conta mais uma do Serafim. (*cruza os dedos das mãos sobre a mesa e solta uma gargalhada antes mesmo de iniciar a história*) **Povo goooosta das história do Serafim. Minha minina** (*grita chamando a esposa*) **Vai lá busca a foto da Patrícia** [*filha do narrador*] **pra ele vê. Essa aqui ôh, a patrícia, num sei, acho que é filha do serafim.** (*mostra a foto de sua filha mais velha, muito alva, pele feito algodão de tão branca e olhos claros*). **Ela é minha filha, mas ela é filha do Serafim** (*faz uma breve pausa esperando um comentário da audiência, não obtendo, cede*) **Não, eu não comi o Serafim não.** (*solta uma gargalhada*) **O Serafim era preto, preto mesmo, mas ele emprestô uma noite de lua e ela nasceu Apertoô as mão, sopro ar branco, ela nasceu.** (*sorri e faz os gestos com as mãos*) **Seeei não. Ela parece com ele porquê ela é manca tamém, o serafim mancava, né?**

⁸⁵ Refiro-me aos estudos das técnicas corporais e do Sociólogo Mauss, em relação “aos exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza. Mas esta destreza definha-se numa realidade unidimensional se não atinge a profundidade do indivíduo (BARBA, 1994, p. 128).



FIGURA 58 – Adão do Nelo adora conferir outra paternidade aos seus filhos, sempre criando uma história extraordinária que compreenda a questão. Muito curioso com relação à estranha, ao passo que poética e espetacular criação, perguntei ao feirante o motivo dessa reincidência. Sem falar muito, sorriu e respondeu: “Uai, do outro jeito é muito fácil, né?”

O narrador, numa articulação cômica entre a imagem da filha e a descrição de um outro sujeito ao qual lhe confere sua paternidade, inclui-se na narrativa enquanto personagem externo à lógica que ele mesmo cria (*num sei, acho que é filha do Serafim*) aumentando o grau de inconsistência da veracidade de sua história, assume a incompatibilidade das referências e desafia as noções – de etnia, gênero e sexualidade – suscitando o caráter cômico da narrativa. Dentre as incontáveis sensações e reações que podem ser suscitadas pela experiência do corpo e voz dos narradores, certamente o apreço, cuidado e estímulo ao riso figura dentre as principais iniciativas que conferem – para boa parte dos narradores – o sucesso de sua performance. Henri Bergson (2001) vai comentar essa característica da comicidade presente nas interferências do discurso, pautadas nas noções de memória e socialização de códigos da linguagem e pensamento:

Imagine-se uma série de acontecimentos imaginários que transmita suficiente ilusão de vida, supondo-se, no meio dessa série que progride, uma mesma cena a reproduzir-se, seja entre as mesmas personagens, seja entre personagens diferentes: haverá também uma coincidência, porém mais extraordinária [...] Elas são tanto mais cômicas quanto mais complexa é a cena repetida e quanto mais naturalmente é conduzida. (BERGSON, 2001, p. 67)

Naquele momento o feirante sabia que sua esposa, a servente da casa e o irmão Lafaiete e eu compreendíamos o jogo de palavras e a finalidade extraordinária do desfecho de sua afirmação, o que garante a validade de sua tendência ao riso e reforça a efetivação

de sua finalidade. É na esfera social, no âmbito entre os significados, confusões, confissões e mecanismos de recepção da narrativa que o riso ganha vida e exalta o narrador. Logo, o riso “é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos.” (*idem*, p. 65).

Henri Bergson⁸⁶ ainda explica o requisito da “sociabilidade” para o riso: “Nosso riso é sempre o riso de um grupo.” (*idem* p. 5), conscientemente criado, ou resposta de um instinto sensível à circunstância, é sempre manifestação coletiva em que o grupo ri como uma suave “reprimenda” aos desvios (eu diria, ao espetacular) do comportamento daquele que parece estar cedendo a si mesmo do convívio social pleno, ou pelo menos, dos padrões de interação social que não os cabe em tal dimensão. Bergson ainda aponta que “a comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade.” (*idem* p. 100) Assim, o que paira sobre que pessoas reais vale aos personagens da ficção, o que para o autor confirma o fato de que “por mais consciente que uma personagem cômica possa ser daquilo que diz ou faz, será cômica se houver um aspecto de sua personalidade que ela ignora, um lado por onde se furta a si mesma: só por este lado nos fará rir. (*idem*, p. 109-10).

Pensa num padre desgraçado (executa o “pelo sinal da santa cruz”, três vezes, benzendo-se pela blasfêmia) **Era aquele.** (breve pausa, o rosto de repente assume uma expressão extremamente séria) **Mas o bicho era tão desgraçado, tão desgraçado que não falava desgraça. Má num xingava de jeeeeeito nenhum, num xingava mermo. Falava** Aí apostou um cara, falou: **“Eu vô fazê aquele padre xingar, procêiz vê”.** (breve pausa) **Eita minino,** pois aí foi ino, foi ino... [o restante da história vocês acompanham na próxima sessão]

⁸⁶ Caro lembrar que, na obra clássica *O Riso*, Henri Bergson atribui à noção cognitiva da insensibilidade a capacidade de rir do outro em situação de discutível e relativa humanidade. Apesar de não cunhar o termo, percebemos que Bergson refere-se, assim, à noção de distanciamento que permite e favorece ver o outro como sempre um outro, e, claro, como diferente, sendo justamente isso a possibilidade do risível, salvaguardando assim a suposta dignidade do eu.



FIGURA 59 – Zé Correia não permite que suas histórias terminem desprovidas de uma boa risada. As narrativas desse feirante são sempre carregadas de um humor sarcástico, escatológico e extremamente gestual. Através dos movimentos corporais e, principalmente, as “ondulações” da voz, o narrador emenda uma história na outra se percebe que a última não atingiu a comicidade por ele esperada.

Toda a narrativa cômica que se segue após esse breve trecho da performance de Zé Correia, muito bem conduzida por mudanças enérgicas da voz e gestos ampliados no espaço, levam à ridicularização do padre, um homem santo, puro, sem pecado e digno de virtudes heroicas, à corrosão de caráter pela má conduta do “palavrão”. Essa trajetória do personagem é, por sua vez, articulada por sujeitos comuns, o “tal amigo” do narrador, ciente de seus pecados e ausente de escrúpulos. As pausas do narrador, a construção suspensiva da história leva-nos à congruente imagem risível do padre que pode, ou não, ceder à animalidade humana, ao grotesco na perversão da personagem comum.

Na perspectiva antropológica, o homem que se comporta feito animal, o sujeito que demonstra certa mecanicidade do comportamento, e ainda mais, a repetição e sobreposição de tais imagens, o ato falho a partir de um código social de existência e conduta, o trocadilho, a inversão, todos esses são aspecto risíveis por que revertem o controle e organização que se espera da humanidade. Numa analogia ao clássico da literatura, *Dom Quixote*, Bergson comenta essa função e característica da comicidade, e que pode muito bem ser articulada à narrativa de Zé Correia; uma vez que D.Quixote, com seus desvios sistemáticos, é visto por Bergson como “a própria comicidade, apanhada o mais próximo possível de sua fonte”. É que a personagem de Cervantes, diz o filósofo, peca por obstinação de espírito ou de caráter, por desvio, por automatismo. (BERGSON, 2001, p. 120).

Chamo atenção para as diferentes compreensões do efeito e sujeito cômico presentes nas obras do psicanalista Sigmund Freud (1996) e do linguista Marcel Tetel (1964). Para o segundo, assegura que o cômico obedece a certas leis, (TETEL, 1964, p. 5) de tal modo que o sujeito cômico deve busca criar uma representação tão objetiva quanto possível da situação; o espectador, por sua vez, deve se portar com certa indiferença, questionando suas emoções; para tanto, a noção do surpreendente, da novidade deverão ser priorizadas, e a partir daí, o riso. Para Tete, é necessário que a verdadeira comicidade surja pela espontaneidade do inesperado, não admitindo a intervenção – pelo menos explícita – do raciocínio e compreensão do efeito cômico imediato, favorecendo a rápida associação de experiências e ideais compartilhados. O caráter próprio e essencial do riso seria, então, a imaginação em estado de plena articulação de imagens, claro, compartilhada com a audiência.⁸⁷

Já Sigmund Freud (1996), em relação ao riso e o inconsciente, questiona as regras que intentam universalizar as melhores condições para o momento, espaço e afirmativas favoráveis ao riso, ampliando as possibilidades de ambientes, sujeitos e temas que podem suscitar o cômico nas relações sociais. Freud atrela noção da comicidade ao prazer, uma sensação de euforia que reside justamente na expectativa pelo ato ou sujeito cômico. Mesmo considerando as particularidades de cada manifestação, Freud (1996) afirma que “a caricatura, a paródia, e o travestimento (assim como sua contrapartida prática, o desmascaramento) dirigem-se contra as pessoas e objetos que reivindicam autoridades e respeito, que são sublimes” (*idem*, p. 187). E é justamente, nos processos relativos e específicos de cada cultura e principalmente, indivíduo, que o reconhecimento e desvendar desses códigos, pode, ou não, gerar e/ou prazer.

Uai, num precisa ir longe demais não. (breve pausa) Cê já pensô numa muié que acorda três, duas, quatro da manhã in todo dia, cumé que vai ter tempo de viajar protos [para outros] lugá? Dá não uai. (movimento com as mãos) Ou mió (pausa) as muié de Diamantina até consegue, né? Vai lá cê vê, até iquibrá encima dum sapato daqueles, cumé que num leva um tombo? (risos serenos e envergonhados)

⁸⁷ Mikhail Bakhtin vai compreender esse jogo imaginativo mencionado por Marcel Tetel como advento espontâneo e criativo da *fantasia*, elemento que não serve à materialização positiva da verdade, mas à sua busca, à provocação e à experimentação dessa verdade. O autor salienta que se experimenta uma ideia, uma verdade, e não um determinado caráter humano, individual ou típico-social. (BAKHTIN, 1981, p. 97-98)



FIGURA 60 – D. Maria de Nazaré. Nesse momento perguntei à narradora se ela conhecia ou tem vontade de viajar para outros lugares além do Vale. A feirante vale-se de sua condição enquanto mulher naquele espaço, impassível de abandoná-lo, e para tal, usa o discurso vocal e o recurso cômico para abrandar a narrativa.

D. Maria de Nazaré refere-se à cidade de Diamantina, a maior cidade da região. Composta de ladeiras íngremes e pedras coloniais, a cidade é lembrada pela narradora a partir da imagem cômica de mulheres andando de salto alto, bem vestidas, por sobre o perigo das pedras escorregadias e a ameaça de um “belo tombo”. O possível desequilíbrio, animalização do corpo, o contraste entre a indumentária elegante do salto incoerente à superfície do chão gera comicidade e reforça o discurso da feirante sobre as diferenças entre as mulheres “daqui e de lá”. Noto na narrativa de D. Maria, o recurso cômico do desmascaramento, “equivalente a uma advertência: tal e tal pessoa, que é admirado como um semideus é afinal de contas um ser humano como você e eu” (FREUD, 1996, p. 189).

Para a comunidade, o efeito cômico instituído pela feirante narradora é certamente efetivado, àqueles que conhecem a tradição da moda, o capital financeiro que circula na cidade fazendo com que as mulheres de Diamantina sejam conhecidas como exímias seguidoras de tendências de última moda. No entanto, bem vestidas, estão sempre *passâno risco* pelo calçamento histórico da cidade, as ladeiras que ameaçam o desempenho do comportamento. Essa imagem é explorada por outros narradores, para além da noção de feminilidade, as íngremes ladeiras das cidades histórias tornam-se metáforas dos altos e baixos da vida, e as possibilidades de um *tombo feio* aproxima a poesia da fala aos fracassos e sofrimentos humanos.

Assim, toda discussão vem sendo conduzida à ideia de audiência do fenômeno espetacular das performances narrativas, onde a noção da recepção desencadeia

interessantes reflexões a serem consideradas a partir da experiência vivida. Imediatamente remeto-me à nossa “herança teatral”, lembrando os momentos em que o espectador esteve ativo e participante nos espaços abertos, nas ruas, próprias feiras e praças, numa emaranhado de percepções onde a recepção está inserida na “atitude e atividade do espectador diante do espetáculo; maneira pela qual ele usa os materiais fornecidos pela cena para fazer deles uma experiência estética” (PAVIS, 2003, p. 329), espetacular.

Em se tratando da noção de recepção da dimensão espetacular observada em campo está para além das analogias e metáfora do espetáculo (e diria ainda teatro pelos estudos da recepção voltarem-se quase totalmente sobre essa ideia), mas adentra os espaços familiares, as interações religiosas, políticas e econômicas, a recepção estética da performance narrativa pertence aos laços que compõem a comunidade.

Não é preciso nem estar junto dos contadores para ser lembrado; ter vivido situações comuns ao grupo e fazer parte dos causos dos narradores, garante tempo indeterminado de vida, na memória dos que narram histórias. Esses homens, como Patrocínio de Macedo, guardam um “bem” comum àqueles que partilham oportunidades de experiências similares na comunidade.

Nos momentos de celebração, lazer, reúnem-se para falar dos que estão fora, lembrando para não esquecer-los, ao mesmo tempo que narram sua própria luta com a sobriedade, transpondo-a a um mundo mágico. [...] A comunidade esforça-se, de modo consciente e inconsciente, no sentido de evitar a brecha entre gerações ou níveis sociais dentro das comunidades, separação que favorece a progressão dos costumes e hábitos novos para fazer o desaparecimento de um estado de unanimidade que é considerado como indispensável para que o grupo se perpetue como grupo. (PEREIRA, 1999, p. 39).

A observação de Vera Lúcia F. Pereira (1999) sobre as intenções de manutenção da tradição, expressa pela memória orada no Jequitinhonha, por meio dos narradores de causos, pode ser aplicada às histórias contadas por Patrocínio de Macedo. O narrador mostra-se indignado com o pouco espaço que os contadores de história possuem para expor seus pensamentos e enredos fantasiosos. Sua dimensão espetacular é, antes de qualquer coisa, uma manifestação artística pela resistência, pela manutenção do espaço “entre” narrador e audiência, digo ainda, pela qualidade da recepção do evento narrativo.

Portanto, para comentar uma breve noção sobre características da recepção das performances narrativas no alto Jequitinhonha, escolhi o evento vivido em família, as performances de meu avô. Não, essa não será uma incursão reflexiva meramente funcional

pelo elo passional que nos envolve, mas detém esse narrador um peculiar apreço pela presença, troca e existência do outro da efetivação de sua própria consciência do mundo, energia de seu corpo e estética de sua performance.

Para o pesquisador Guilherme Orozco Gómez (2000), sobre os processos de recepção e comunicação na contemporaneidade, há vários cenários diferentes através dos quais se evidencia a recepção das manifestações e produtos culturais, ou seja, a recepção por diversas espacialidades. Assim, “[...] em cada cenário está a mensagem, produzindo novos significados ou confirmando os anteriores” (p. 118). Os cenários seriam, então, as “comunidades de apropriação” dos artefatos e produtos culturais. Por outro lado, as “comunidades de interpretação” têm a ver com o repertório anterior e com as instituições e grupos do qual faz parte o receptor, o conjunto de suas “comunidades de referência”, os “âmbitos de significação” compartilhados por determinados grupos de indivíduos.

O modelo investigativo da recepção, proposto por Guillermo Orozco Gómez a partir dos processos de mediação da informação, privilegia a percepção das diversas mediações que atuam nos processo de recepção classificando-as em algumas categorias, dentre elas, considero interessante a consideração das seguintes categorias: 1. **Linguísticas**: elementos da linguagem teatral e das técnicas envolvidas no espetáculo; 2. **Situacionais**: situação na qual o espetáculo foi assistido (espaço, tempo, local, entorno dos espectadores); 3. **Contextuais**: ambiente sociocultural, história inserção social da linguagem em questão; 5. **Pessoais**: o repertório cultural anterior ao qual têm ou tiveram acesso os espectadores, seus hábitos como consumidores. (GÓMEZ *apud* FERREIRA, 2006, p. 10-11).

As afirmativas de Orozco Gómez nos auxiliam numa ampla compreensão das noções de recepção – por sua vez, defendida por diferentes áreas de conhecimento – considerando para além do espectador, as características e condições contextuais em que se inserem as manifestações apreciadas. Mesmo assim, percebo ainda que reside no contador de histórias uma inegável habilidade – por seu posicionamento espetacular, lugar privilegiado – por conduzir, escolher, reagir e oferecer os principais procedimentos que serão postos à mostra, compartilhados e validados pela audiência.

Patrocínio de Macedo organizou seu evento narrativo num cuidado enorme por garantir a presença da audiência. Nos dois dias da pesquisa de campo com esse narrador, foi o próprio feirante quem escolheu onde e como se daria “a conversa fiada”. A primeira tarde, o narrador ligou para familiares e amigos, convidando-os para um almoço na roça

onde cria animais e cultiva plantações. Na segunda tarde, mais um almoço foi oferecido, agora, com novos integrantes que vieram a convite dos primeiros espectadores. Dessa vez o narrador escolheu sua própria casa, dizendo que essas histórias: seria da vida do povo de Itamarandiba, e que por isso, infelizmente, não permitiria a filmagem porque citaria nomes e lugares em suas histórias.

O domingo amanheceu claro e com ventos fortes, com certeza moveria os galhos das árvores e o curso do córrego que corta as terras do feirante narrador, compondo os ruídos e sons que ambientariam o ambiente do evento espetacular. A roça de Patrocínio de Macedo situa-se na região mais alta do município, ainda dentro da cidade, as terras divididas em duas partes ficam próximas ao morro das laranjeiras, estreita e longa via da cidade. Ao lado encontra-se o Abrigo Mali Martin Care para idosos da cidade. Um ambiente cercado de histórias e sabedoria, de onde se tem a vista panorâmica do município.



FIGURA 61 e 62 – Patrocínio de Macedo prepara o espaço cênico das narrativas, serve o almoço à audiência por ele convidada.

O narrador propiciou um acontecimento espetacular aos sujeitos do grupo familiar, amigos e companheiros de trabalho, sujeitos que alteraram suas rotinas de sábados e domingo, entre os meses de outubro e setembro de 2014 para presenciar o espetáculo de suas narrativas. Para além do convite amistoso, o narrador oferece uma espacialidade específica, materializa uma possibilidade de olhar à audiência, escolhe, organiza, cria. Assim:

O espaço cênico das práticas espetaculares implica na criação de um “mundo especial” que, conforme Pearson, está submetido a normas, estratégias, jogos, e acordos que dependem do controle dos participantes do evento. É um mundo de interações humanas em que se relacionam *performer* e espectador e pressupõe transformações, ruptura de modelos cristalizados, criando um espaço de liberdade e transgressão. (GOMES, 2007, p. 181).

Cuidando para que sua roça fosse o espaço das primeiras performances, utilizou das referências naturais e instrumentos de trabalho como mecanismos de enriquecimento estético da narrativa, as histórias contadas ali geralmente apresentavam relação direta com a vida no campo. Ao escolher a cozinha de sua casa, o narrador nos trouxe ao encontro de histórias íntimas, casos de famílias importantes e personalidades conhecidas na região, expressou o fuxico, convidou-nos a adentrar em seus segredos. A criação deste “mundo especial” expresso por Célia Conceição S. Gomes (2007), onde os participantes exercem controle sobre a *performance* espetacular, foi desenvolvida durante os dois dias que antecederam a performance do narrador, visto que seus convites – através de uma ligação telefônica ou recado enviado por miguelzin (o rapaz que o ajuda no roçado) – aconteciam cerca de quatro dias antes.

As filhas do narrador prepararam bolos, doces, biscoitos para celebrar o momento; toalhas para estender ao chão, suco de laranja e abacaxi, frutos colhidos ali mesmo. Cada participante engajara-se no processo de criação do espetáculo. Dessa forma, a noção de recepção aqui observada não se restringe ao sujeito que ouve/vê/sente a manifestação apenas, penso este receptor ativo (co-autor da dimensão espetacular), fazendo uso também das teorias de Mikhail Bakhtin, que levanta o conceito de um interlocutor que assume, para com os enunciados e narradores com os quais se relaciona, justamente uma “atitude responsiva ativa”, em que o “ouvinte torna-se locutor”. (1992, p. 290).

Em dado momento da performance narrativa de Patrocínio Macedo, quando o narrador contava a passagem de uma história em que São Pedro, em passeio na terra, resolve

solicitar um milagre a Jesus Cristo, uma das participantes do evento narrativo (minha mãe Zenaide Alves, filha mais velha do contador de histórias Patrocínio de Macedo, que desde menina ouve essa narrativa) interrompe o ato espetacular afirmando que o curso da história está seguindo de maneira errônea, segundo as lembranças que ela guarda por ter ouvido a narrativa em outros momentos:

ZENAIDE – **uai papai**, mas não é assim não, é? Antes deles chegarem na casa do velho, ês passaram na casa da mulher que negou o prato de comida, **não é não?**

PATROCÍNIO – **não**, essa é outra. *(esticando o braço, indicando “outra” história)* **É que és parece, porque as duas têm galinha marrada pras perna, mas é ôtra história, ênádi.** [Zenaide, apelido]

ZENAIDE – Ah é então?

PATROCÍNIO – **Da pra eu fazê uma história só, se quiser. Cê qué, lô?**

EU – Não vô, essa tá boa, pode continuar.



FIGURA 63 – Patrocínio de Macedo é cheio de histórias que recriam passagens bíblicas como passeios de santos pela terra. Nessas narrativas os personagens da Bíblia sagrada ganham características de homens comuns, vivem conflitos que vivem os narradores, aproxima-os do sagrado, dando-lhes esperança, curva seus tempos e experiências.

A atitude da espectadora, ao estranhar o percurso da história, acaba por motivar observações importantes. Primeiro, aproximamos o ato observado às proposições de Flávio Desgranges (2003) sobre a recepção do espetáculo. Em sua obra *A Pedagogia do Espectador*, o autor discute os efeitos desse elemento de aproximação do conteúdo narrado à percepção de quem o recebe, conferindo à narrativa um potencial reflexivo que sugere imediatamente o envolvimento consciente daqueles que, pela identificação, estranhamento, consciência ou negação do discurso, vê-se dentro da produção de significados, tão emissor quanto o agente responsável pela emanção de ideias, gestos, palavras e emoções.

A narrativa permite diversas elaborações. Cada pessoa que ouve produz uma interpretação própria do fato narrado. Livre das sutilezas psicológicas que o prendem à ação dramática, o espectador épico, ouvinte da narrativa, distancia-se, retorna ao seu universo pessoal e estabelece vínculo entre as experiências vividas e as narradas, elaborando um juízo de valor sobre as situações que lhe são apresentadas, recriando tanto a história contada quanto as suas. (DESGRANGES, 2003, p. 133).⁸⁸

A partir das assertivas de Desgranges sobre o constante e atualizado vínculo entre as experiências vividas e as experiências narradas, que através da forma narrativa imerge num mesmo espaço espectadores e agentes da ação, como pai, avô e sábio que é visto pela comunidade, Patrocínio de Macedo e suas histórias narradas ultrapassam o simples entretenimento da família quando fascinados por sua performance narrativa, mas constitui-se, tal como um evento espetacular, um momento de reflexão, sendo espetacular, “nas artes cênicas, especialmente no teatro, ator e espectador estão juntos na descoberta de soluções para as questões do cotidiano.” (GOMES, 2007, p. 181).

Características abraçadas pela estética presente nessas narrativas, a fim de promover um dinamismo na produção cênica e fomentar a desestabilidade dos envolvidos, tornando-os produtores da própria história, sem perder, no entanto, a capacidade de contemplação do ato espetacular; “um dos princípios essenciais da teoria do teatro épico é que a atitude crítica pode ser uma atitude artística.” (BRECHT, 1989, *apud* DESGRANGES, 2003, p. 129).

Ao observar essa aproximação do evento narrativo de Patrocínio de Macedo, com a estética teatral épica, não pretendo afirmar que a dimensão espetacular representa uma vertente estilística conscientemente baseada nas proposições de Bertold Brecht (1989), mais que isso, as performances narrativas, sua estrutura, função e característica para uma cultura específica, **são** a própria forma primária, popular e inerente ao ser humano, a mesma que certamente inspirou as funções sociais que nortearam a criação de uma estética consolidada como Épica, advinda das proposições que partem de princípios comuns, como o mito, a ordem e a comunicação. Isso, porque a performance do narrador é experimentada

⁸⁸ Flávio Desgranges, em suas reflexões acerca da recepção, vale-se diretamente dos pressupostos e procedimentos do teatro Épico, cunhado pelo diretor teatral (marxista) Bertold Brecht (1898-1956). Este por sua vez, foi um teatrólogo, dramaturgo, poeta e encenador alemão. Na primeira metade do século XX, propõe a estética teatral épica, mundialmente difundida e encenada até os dias atuais. Para Brecht, contrário ao teatro dramático preocupado apenas com a afabilidade e emoção do espectador, o teatro épico “tem o intuito de afastar o espectador da ação dramática interrompendo a corrente hipnótica e possibilitando a sua atitude crítica. O encenador propõe, assim, que o espectador se distancie e reflita sobre o que vê, ao invés de entregar-se a um envolvimento emocional que inviabilize o raciocínio. [...] o texto no teatro épico, portando, procura apresentar as situações de forma narrativa, tratando os fatos como históricos, fatos já ocorridos e que tem relevância histórica.” (DESGRANGES, 2003, p. 93-94).

fora dos palcos, onde a vida precede a representação, e pelo simples fato de pertencer ao convívio social da comunidade:

[...] As performances narrativas, o tempo e o espaço do contador encontra-se com o tempo e espaço da audiência, propiciando uma interação, um diálogo e uma troca de experiências que estão, neste “aqui e agora” compartilhando, mostrando a própria cultura em emergência. (HARTMANN, 2005, p. 126).

Essa dependência de influência mútua entre narrador e ouvinte, *performer* e observador, para que haja de fato o ato performativo é também sustentada por Schechner (2003, p. 28) ao afirmar que “[...] uma *performance* (mesmo quando partindo de uma pintura ou de um romance) ocorre apenas em ação, interação e relação. A performance não está *em* nada, mas *entre*.” Entre os universos que se encontram para dividir uma história, e permitem-se se tocar, criando laços, reinventando histórias.

Ao final de sua performance espetacular, o narrador foi aplaudido calorosamente pelos espectadores participantes do evento. Não, não os chamo mais assim. Ao final da história, meu avô foi aplaudido calorosamente pelos familiares presentes. Ambos os termos empregados exprimem as mesmas considerações neste estudo: um evento é espetacular porque constitui-se humano e pertence, desejo e sempre meio, caminho, instrumento de vida. Esses atores aqui mencionados, sociais ou extracotidianos, nitidamente artísticos ou meramente vivos, não estabelecem relação de reflexão posta em caixinhas, enquadramentos conceituais. Esses homens e mulheres não me mostraram a metáfora do espetáculo, porque nada querem representar na ausência de outra coisa. Eles são a essência que produz e refaz o caráter sensível, que sustenta e cria a dimensão estética, que organizam e partilham o que há de mais profundo em suas existências: o prazer e a necessidade intrínseca, sagrada e humana de torna-lo comunhão.

Bem, chego agora no momento mais difícil do trabalho – ainda afirmo, quase perturbador – escolher, qual dentre as inúmeras histórias e narradores viessem na íntegra para o corpo da dissertação. Assim, decidi apresentar-lhes com mais detalhes o narrador Adão do Nelo e duas de suas narrativas. Espero que gostem da seleção, que escolham um lugar fresco e arejado de suas salas para deleitar-se com o homem que foi à lua e comia galinha, que hoje vive no Jequitinhonha e perde tardes inteiras experimentando o mundo através de si, e do outro.

4.3. Adão do Nelo: O homem que foi à lua e comia galinha



FIGURA 64 – Adão do Nelo, 63 anos, feirante narrador

Adão Fernandes da Silva (conhecido pela comunidade como Adão do Nelo), com pouco mais de um metro e cinquenta de altura é reconhecido como contador de histórias na cidade de Itamarandiba. Sua principal característica, enquanto narrador, é o curioso contraste estabelecido entre os temas abordados pelo enredo de suas narrativas em contraste simbólico à sua performance e imagem social. Geralmente, os causos do Sr. Adão são repletos do teor erótico, “palavras pesadas” e joguetes com a plateia de cunho absolutamente sexual e divertidamente infames. Por outro lado, o feirante é um temido e respeitado líder religioso. Sr. Adão do Nelo possui um templo evangélico ao lado de sua casa, onde ele mesmo preside os cultos, sendo batizado oficialmente (pela doutrina) como pastor.

Esse contraste interessante poético, vivido na experiência narrativa expressa sentidos não somente pelas palavras, mas também pelos gestos, pelo sotaque, pelo tom e fisionomia. Enquanto sentido, não se limita apenas a situar pensamentos, mas principalmente possibilita uma compreensão acerca da origem e do modo de ser desses pensamentos. Como afirma Merleau-Ponty (2006a, p. 209):

[...] é uma modelação da existência”. Por esse viés, a questão da sexualidade é examinada como uma das dimensões significativas da corporeidade que precisa ser compreendida como uma espécie de dialética da existência. Particularmente, quando se diz que a sexualidade tem uma significação existencial ou que exprime a existência, não se deve entender como se o drama sexual fosse em última análise apenas uma manifestação ou um sintoma de um drama existencial. (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 230).

O conteúdo sexual está presente em praticamente todas as narrativas do feirante. Mesmo quando a história reflete algum fato, acontecimento histórico ou passagem de sua vida que, numa lógica social da experiência narrativa cotidiana carregaria um teor de seriedade e concentração, o narrador mescla realidade e fantasia, que ultrapassam a banalidade da conversa, “inseridas em uma mesma narrativa, duas diferentes formas de expressão oral permitem observar como uma experiência da “vida real” se transforma em prosa e verso. [...] característica do universo ficcional espetacular”. (HARTMANN, 2005, p. 2). E claro, tal articulação entre sentidos diferentes para histórias que naturalmente seguiriam uma linha previsível sobre seu enredo e personagens, reforça uma necessidade do narrador em incluir a audiência, atualizar os fatos na efetivação do evento espetacular.

Seu Adão nasceu em 03 (três) de agosto de 1945, no pequeno município de Água Boa (até então povoado) a 98 quilômetros de Itamarandiba. A região enfrentava, na época, uma crise que se alastrava pela seca da região e o pouco investimento governamental. Assim, à procura de melhores condições de vida, os feirantes mudaram-se para Ribeirão Vermelho, pequeno distrito rural pertencente à cidade de Itamarandiba, a 15 quilômetros do município. Adão do Nelo era o terceiro filho, com apenas seis meses de vida.

Com vinte e quatro anos o narrador mudou-se para a capital Belo Horizonte, onde trabalhou durante dois anos como camelô ambulante no centro da cidade. Naquele tempo, como o feirante descreve, vendia-se de tudo o que pudesse imaginar pelas ruas da capital. **“Cê anda pruma rua tinha uma barraca de toicinho, rapadura, verdura, pilha e rôpa pra vendê. Na outra rua cê achava um camelô vendêno prego, laranja, sapato e armôço”**. Durante esses dois anos de residência na grande Belo Horizonte, o narrador afirma ter adquirido sabedoria de vida, esperteza para lidar com a maldade dos homens e tomar atitudes por si. No entanto, não suportou a vida na capital. Em 1971 o narrador retorna para o Vale do Jequitinhonha, quando sua família já residia na cidade de Itamarandiba. Numa pequena casa com nove crianças, o jovem Adão do Nelo firmou-se como feirante e contribuía com as necessidades financeiras da casa.

Escolhi duas breves histórias para apresentar-lhes nesse momento. No mais, a sequência das fotografias relacionadas às narrativas segue a mesma dinâmica que venho empreendendo ao longo do texto, registradas e transcritas tentando atingir a fidelidade ao momento, gesto, movimento, texto e característica vocal como vivido em campo. Brincando a forma dramatúrgica de escrita teatral, estabeleço uma relação próxima quanto à estrutura do texto que se segue. Com vocês, o dia em que Adão do Nelo foi à lua,

segundo o narrador, o primeiro homem na face do universo a pisar pela primeira vez na face lunar.

ADÃO – **Eu sô famoso mesmo pra conta história, eu sô bruto!**⁸⁹ [...] foi **mais ou meno** assim. Acontece que **láááá** na Penha, cê conhece a Penha⁹⁰, né?



EU – Conheço sim.

ADÃO – **É lindo, lá é tão bonito que eu subi numa Serra lá, e eu olhei assim e falei: Eu quando morre vô fazer um testamento pra eles me enterrá aqui nessa areia. Um bicabornato branquin** *(movimento espalhando o bicaborntato, a areia).*



⁸⁹ O narrador não apenas se julgou mais “apto” às melhores narrativas, como fez questão de que outros ouvintes confirmassem sua postura. Vejo que, assim, [...]definidos a partir de famílias do tipo nuclear às quais se agregam outros elementos: vizinhos, compadres e comadres, parceiros de vivência religiosa e parceiros de trabalho. (GOMES; PEREIRA, 2002, p.94)

⁹⁰ Penha de França, zona distrital da cidade de Itamarandiba -MG

ADÃO – **Aiiieerrrr**, (pausa, sorriso, gestos mostrando a própria camisa) **cê** pode rolar com a camisa mais branca **cê** tem. **Aiiieeer** eu vô pedir **pra** quando eu morrer, fazer um (gesto de escrita numa lápide) **e trazer e enterrar eu aqui**. Depois pensei: **Gente, eu vivo dando o trabalho que eu vivo o mundo, Deus. Um homi aburricido, aburreceno Deus e povo, vô exigir depois da minha morte?** (Mãos postas num gesto religioso, exigir, exigência, clamor) **Caaaar! Onde eles arrumá um buraco e me pô, tá bão pra cachorro não cumê, bão demais.** (falar do desapego e maleabilidade com a vida na contextualização histórica do espaço). **Mas eu tive essa idéia, vai ser bonito, um encanto.** (sorri)



ADÃO – **Mas** eu contando esse encanto lá no açougue estrurdia [estes dias] uma turma de gente ao redor e **um falô comigo**: “**quê cê tava fazeno na Penha?**” Falei: “**Eu estava assentando umas antena parabólica** (tenta falar certo pra diferenciar o discurso), eu e o minino meu que trabalhou numa loja lá, aquela **Galeria dos móveis, Geraldo, um altão, tava aqui cedo comigo. Aí um ôtro dano ri:** (imita o riso com as mãos na boca), “**Aaará, Nunca trabalho!**” Falei: “**Um homi pra trabalha mais que eu é desaforo, perá lá.** (Pausa. No momento de suspense ele muda o assunto para prender a atenção)



ADÃO – **Agora eu nunca fui triste, mas trabalha feito cachorro, acha que a gente num tem dor, num tem problema, problema é só deles.** (Aqui ele faz a voz do personagem sem anuncia-lo antes. Sua alteração vocal é que demonstra a segunda voz no discurso) “**Arrrgh, porque cê nunca trabalhô, eu sô Alceu cura câncer**”. E falei: “**Ôh cara**”. (pausa para promover suspense no desfecho na narrativa, distanciando o discurso da ação central da história) **E tinha uns**

sujeito inteligente ali perto também, uns historiador também, uns dotô da história, calado, ninguém sabia, tava por ali. *(mais uma pausa, toma café)*



ADÃO – **Muita gente.** *(ergue os braços e olhos, sinal que voltará ao enredo começa a falar com voz enfática, personagem)* “**Olha, ocês que não lê jornal, a gente tá sempre na primeira página**”. *(o narrador se distancia da fala do personagem)* **fui criando né.** *(volta a voz do personagem)* **capa de revista. A gente tá sempre na primêra página, cês num lê. Por isso anda malinformado.** *(grita, bate as duas mãos sobre a mesa)* “**Quem foi o primeiro motorista que levô, lá no espaço o primeiro homem que pisou na lua?** *(bate nos peitos, face deboche, abaixa tom de voz)* **cês tá falando com ele ao vivo**”. Aí um cara que tá lá perto, historiador também falou: *(voz persona)* “**Ainda o mecânico eu alembro,** eu tava no aeroporto a hora que cê **saaaaaiu** naquele trem embalado. *(gesto de avião decolando).* **O..o... Mecânico era o... cê conhece ele, o Moraes!**



EU – Sei, mentira, ele comprou a idéia, embalou, foi embora.

ADÃO – *(fazendo voz do personagem)* “**O Moraes, que era o mecânico**”. *(voz de personagem referindo-se a si mesmo)* “**Foi, Tava com feixe de chave na mão, que se algum parafuso trapaíasse ele apertava pra nós.** *(Gesto de mecânico desparafusando maquinaria).* **Ahhh O povo quando me vê contano**

história **esquece da vida, esquece da vida**. Que é assim né, duma vez, eu num penso demais não.⁹¹



ADÃO – E lá nós ficamos seis meses, voltamos **um sucesso, maravilhoso, e tal, tal**. Ocês que num lê, por isso num sabe” O cara me ajudou inda levou, falou inté o nome do mecânico **que eu levei**. (risos)⁹²

ADÃO – **Aaaaaí** eu contano esse encanto, **lembrei** foi da gente quando **cumia galinha**. Daqui a pouco nós foi treinando, teve um ôtro que me ajudô. (em tom confidente, olhar penetrante) **Nós foi cumê galinha**. (gesto do ato sexual utilizando os dedos das mãos).

⁹¹ O narrador parece querer defender uma certa espontaneidade de sua habilidade narrativa, reafirmando estar pronto pra contar a qualquer momento, fazendo jus ao renomado “capital pessoal de notoriedade e de popularidade [...] e também o fato de possuir um certo número de qualificações específicas que são a condição da aquisição e da conservação de uma boa reputação”. (BOURIDIEU, 1989, p. 190-191). Esse é certamente o narrador mais conhecido na cidade de Itamarandiba. Então, com a câmera fotográfica e filmadora na mala, passei quase uma semana visitando sua casa, sempre de pessoas, filhos, amigos, fiéis (o narrador é pastor de uma congregação Batista) e irmãos do feirante. Estando junto, ele cria seu espaço colocando-se num lugar de evidência e privilégio, há sempre uma mesa com objetos utilizados em sua narrativa, há sempre uma necessidade de estabelecer o fim da performance, caso contrário, Adão do Nelo *vara três noites e três dias sem parar*. (Adão do Nelo, 63).

⁹² “O beato, a rezadeira, o contador de histórias, o raizeiro são indivíduos que se articulam segundo a expectativa de compreender as mudanças dos sentidos, relacionando-a intimamente àquela outra expectativa de preservação de certos valores legitimados. Um exemplo dessa articulação ocorre na prática do contador de histórias, que possui liberdade para inserir elementos contextuais ou pessoais no enredo, desde que a espinha dorsal do mesmo seja mantida para que o grupo continue interessado em apreendê-lo”. (GOMES e PEREIRA, 2002, p. 48).



EU – (assustado) **Como assim**, seu Adão?

ADÃO – **Larga de ser bôbo menino, cumê uai, cumê mesmo.** (com as mãos insinua o ato sexual novamente) Isso deve ter sido **em 59, 58.** Mas eu só fui saber alguma coisa **em 61.** (pausa, olha para os lados direito e esquerdo, é quase um “tique” do narrador) Nós foi cumê galinha, **matamo um monte de galinha assim.** (breve silêncio) Mas a galinha é **filha da puta,** bota um ovo desse tamanho, mas na hora que a coisa vai, **ela trava.** Eu era minino **bobo,** **tinha um monte de muié, mas quem diz que eu oiava pensando nisso, um moooonte, mas era minino bobo...bobo...** (gesto com as mãos e expressão fácil demonstrando um “menino bobo”).



EU – (rindo, perguntei) O senhor **mato** galinha **cumendo** ela, sinhô Adão?

ADÃO – É, muitas. **Matemos.** Ela num abre, nós **Ennnrrrr,** (faz gestos de força) ela morria, **nós despenava ela e comia com arroz.** Claro, numa fazenda. (pausa, sorri maliciosamente) **Aí as menina comia a galinha com arroz cum nós, nem imaginava cumê que tinha morrido. Mas aí tinha uma pata. Botava cada ôvo assim.** Nós falamo: **“Essa pata cabe em nós”** Eu falei com eles (gestos ampliados, voz de personagem, sua voz quando criança) **“perai, vô arrumá uma bacia d’água”.** Por que eu pensei assim, quando o pato sobe nelas, elas **tranca,** num abre. Aí o pato enfia a cabeça dela debaixo

d'água, quando elas tá afogando elas esquece e abre (faz todo o gesto da história usando movimentos expressivos com os dedos das mãos).



ADÃO – **É uai, eu olhei o pato trabaiano**⁹³... Aí eu trouxe a bacia d'água, nós pusemos lá, **eu endureci minha...rolinha** (balbucia para não dizer o órgão sexual ereto) **E fui pondo, ela trancô, num travamento.** (gesto a seguir).



ADÃO – **Taquei a cabeça dela dentro d'água, quando ela viu que ia morrer, segurei as asa dela,** (gesto grosseiro, trava os dentes, expressa força) **Ela abriu aquele rosnão, eu TCHU!** (dedo em riste, movimento de penetração) **Eu falei: “tira a cabeça dela dentro d'água que entrô”.** (gradativamente vai aumentando o tom de voz, acelera a velocidade da frase, levanta da mesa e grita com braços erguidos) **quando entrô, ela trancô!** (gesto a seguir)

⁹³ Nesse momento, nota-se uma intensa euforia por parte do narrador, na forma com que buscava esteticamente ser visto a partir de seu comportamento para além das formas cotidianas, fazer-se visto, que seu corpo (através de gestos ora sutis, ora amplos e enfáticos) buscava meu olhar, e claro, o olhar da câmera. O que me leva a pensar, a partir de Barthes, que “o corpo está sempre em estado de espetáculo diante do outro ou mesmo diante de si mesmo” (BARTHES, 1982, p. 651), ou mesmo Pradier, quando afirma que “Existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana” (PRADIER, 1999, p. 28).



ADÃO – **Eu falei:** *(levanta de repente, grita e amplia os gestos)* “**Taca na água ôtra vez, taca na água ,ela acabô comigo, taca na água ôtra vez, taca na água ôtra vez**” Até que essa pata ficou ruim do fôlego pra me sortá. Quando ela tava morrêno ela esqueceu da trancadura. *(gestos que imita a pata)* **Doeu!** Eu falei “**taca a cabeça dela dentro d’água que ela acabô comigo**”. Aí eu falei, mecho com isso mais não.



ADÃO – **Quuuueee,** a vida é isso né? A gente tem que **ri das coisa idiota**, e fazê as coisa séria fica **como coisa idiota**. Mais fácil.

E dessas narrativas, o feirante emendou quinze histórias completamente desconectadas entre si, com uma profunda necessidade de gesticulação do corpo, mudanças de voz, referências a personagens e representações de seu cotidiano a partir de gestos e contos fantásticos. Para isso, a performance vocal e corporal do narrador, em sua dimensão espetacular executada e apreciada, abandona sua postura cotidiana e num esperto

jogo de improvisação, imprime uma voz com entonações e características diferentes para cada sujeito, animal, vegetal ou qualquer outro ser/forma animada que se apresente em seu enredo. O feirante desenvolve uma estrutura corporal que represente a idade, personalidade e função daquele personagem para o desfecho da história narrada – que só ele conhece, imagina e, justamente por isso, tem total controle sobre sua forma de expressão.

Segundo Zumthor (2005, p. 142), essa função representada pelo narrador, capaz de convencer a audiência quanto à validade de seu discurso, e promover o envolvimento dos ouvintes com a sua representação, demonstra a intenção fática do narrador “ao funcionalizar todos os elementos aptos a sustentá-la [a representação de sua história], amplificá-la, declarar sua autoridade, sua ação, sua intenção persuasiva.” Imensamente preocupado com a sedução de sua audiência, que acredite, vibre e se encante com a obra artística criada e posta à mostra, com o que há de espetacular na essência primeira da vida: ser, e estar presente, em experiência, em intenso estado de comunhão e troca.

Com esse narrador comecei e encerrei a pesquisa de campo. Mas é assim... Seu Adão vende doces, galinhas e frutas na barraca 23, esquerda com a banca de D. Lada e Seu Quin, perto da entrada principal, ao lado do vendedor de porcos e da Juquinha da batata Barôa e pão de aipim. Se por acaso passarem por Itamarandiba, lembrem-se disso, não se arrependarão.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: *PRA MÓ DI NÁ CABÁ NUNCA*⁹⁴

Enquanto pesquisador e artista, cuja naturalização filia-se à dos sujeitos observados por essa investigação, refleti o lugar de onde venho, contribuindo para que outros (sujeitos e lugares) nas especialidades de cada ser vivente em comunhão, possa também entender as camadas sensíveis de suas histórias, reforçando seus conhecimentos a partir dos sentidos que lhes conferem o essencial à existência. Concluo que meu intento, nunca findo pelo envolvimento passionai que o sustentara, tem nessas páginas um suspiro profundo de verdade e principalmente, o caráter desafiador de olhar o fazer do outro lançando sobre ele as peculiaridades de meu olhar. Feliz por isso, deixei que o tempo das performances falasse por si, então compreendi e concluo que uma pesquisa se faz nos processos de emudecimento, tive de estudar a oralidade para considerar, finalmente, o quanto é preciso ouvir.

Sobre os feirantes narradores e a experiência vivida junto às suas histórias e performances, considero o infinito de assuntos que não foram tocados, e justamente pela amplitude desse prazer, avalio que meus objetivos foram alcançados no exato momento em que pude senti-los, notar que outros também imergiam e se deixavam envoltos pelo que Walter Benjamin (1994) entende como “esfera sagrada” ao entorno do contador. Falei sobre eles querendo estar ainda, e novamente, imerso naquela experiência, isso só pode comprovar a dimensão extracotidiana e espetacular que ronda a experiência narrativa no vale, ao potencial estético e poético que nos inquieta e nos invade diante da manifestação do sensível e do belo. Hoje, talvez seja um outro pesquisador quem conclui esse trabalho, ciente de suas limitações, atento às projeções que o mesmo pode tomar em pesquisas futuras, e a fim disso.

Por muito tempo fomos condicionados, durante nosso processo de aprendizado psicofísico, profissional e materialista a armazenar os conhecimentos produzidos por correntes de pensamento cristalizadas a métodos e abordagens que pouco compreendem a diversidade e transformações dos universos de interesse à pesquisa em artes cênicas. Nossas “escolas” paradigmáticas voltadas à hierarquização dos saberes e fazeres, distanciou-nos da essência que nos compõem como agentes sociais passíveis de transcender o espaço, o

⁹⁴ Expressão usada pelo feirante Zé Correia, referindo-se ao fato de que é preciso recontar as histórias de seus antepassados *pra mó di ná cabá nunca* [para modo de não acabar nunca].

corpo, os desejos e relações com o mundo. Ao que Émile Durkheim afirma quando sugere que as metodologias devem mudar com os avanços da ciência, investigar o comportamento espetacular dos feirantes do alto Jequitinhonha significou enfrentar uma gama de pressupostos e paradigmas que, mesmo agora, considero um percurso ainda longo e promissor aos estudos sobre à guisa da Etnocenologia.

Nesse sentido, acredito que essa dissertação buscou entender na práxis do estudo não apenas as contribuições e premissas da perspectiva etnocenológica, mas considerou suas limitações e reconheceu suas fraquezas, fazendo delas recursos de força que viabilizaram a dúvida como combustível inerente e imprescindível à investigação. Acredito que enquanto um estudo etnocenológico, essa dissertação pertence às inúmeras tentativas de contribuição com os campos de conhecimento em artes na interface com as práticas e culturas populares, e entendeu que os múltiplos olhares podem tanto afastar-nos das sugestões iniciais com ampliar as possibilidades de trajeto, assim, busquei respeitar a manifestação em si, elencando teóricos e reflexões que diretamente relacionassem com a experiência vivida, deixando que os narradores atraíssem a teoria e não o contrário.

Portanto, não pretendo concluir estabelecendo uma verdade acerca da experiência espetacular das performances narrativas, até porque, as corporeidades, espacialidades, os sujeitos, “não tem espelho [...] são a própria realidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 84). Os eventos narrativos observados, por efêmeros, são únicos e intransferíveis, e no papel não caberiam as sensações, restando apenas uma aproximação de ideias ao calor da experiência. Dessa forma, a pesquisa debruçada sobre esse universo representa a conquista por novos olhares, por possíveis perspectivas da compreensão das diversas formas de manifestação da arte no cotidiano; mais que tudo, a busca pela autonomia do conhecimento que desbrava a si próprio, subjetivando o saber comum.

A esta pesquisa não coube o distanciamento entre aquele que observa e o sujeito observado, pelo contrário, busca no “próprio quintal” as referências que possam esclarecer (ou apenas ressignificar) de que modo nós, pesquisadores artistas, lançamos o olhar sugestivo e experiente sobre as formas, técnicas e conteúdos da prática artística realizada pelo outro. Já que assim a sentimos e percebemos, noto, principalmente, que para além da comunicação e manutenção de tradições – como por séculos é entendida a oralidade segundo os pressupostos da história e literatura oral – as performances narrativas no Jequitinhonha, através de seus narradores, estão mais próximas do universo estético e ficcional do que imaginava quando propôs aproximar esses universos. Claro, como

pesquisador posso ter, por um instante, me esquecido que as principais teorias sobre o surgimento do espetáculo estiveram sempre, e sensivelmente voltadas justamente a esse lugar (as praças, as feiras, as festas e artes verbais do cotidiano). Mas não tem problema, a investigação tratou de mostrar-me que meu universo de pesquisa não se enquadrava em minhas hipóteses, mas as confirmava em vida, sendo a própria dúvida e certeza da investigação.

Só assim entendi que a memória é esse tocante sinestésico que se transforma com o tempo e se preenche de vida todas as vezes que é solicitada, não somente nos faz pertencentes à comunidade, como, por meio do caráter espetacular de sua exortação tornamos capazes de transformar o tempo, o espaço e própria corporeidade que sente, aceita, nega, mas de qualquer forma, se envolve. Nenhum narrador me aconselhou (como poderia sugerir Walter Benjamim, 1994), nenhuma narrativa me propôs didática relação moral ou ética enquanto aprendizado pela fala (como sugeriria Bertold Brecht sobre o potencial narrativo), nenhuma narrador colocou a história narrada à frente de si mesmo, do outro, ou do evento. Nesse aspecto, foi justamente o encontro entre sujeitos, a evidenciação de qualidades e habilidades corporais, as potências, limitações ressignificações da voz, o riso e o sagrado, todo esse arsenal de particularidades individuais e coletivas de experiência com o belo fizeram origem, meio e finalidade da manifestação.

Nesse sentido, para além de um modo e maneira de ser, a dimensão espetacular emoldura e prepara os corpos e espaços para um encontro específico, para uma junção e comunhão de ideias, imagens e desejos. Não foi apenas sendo que os sujeitos puderam ser observados como seres e ações espetaculares. Mas no manejo, organização e trato para o outro e espaço, na consciência e abertura à comunhão de imaginários e símbolos, na preparação e confirmação da recepção estética: *e aí, cês gostaram? Vai ôtra...* A dimensão espetacular põem à mostra e à prova sua validade, deixa-se interromper pela presença do outro, engaja-se no discurso da audiência, busca tornar-se troca, partilha, comunhão em plenitude.

Estudar o evento espetacular dos feirantes narradores da minha cidade, quando transmitem os conhecimentos e emoções – que são antes mesmo de saberes instrumentais, parte de minha história de vida – comprovou o que alguns pressupostos da etnocenologia e estudos antropológicos apontam como qualidades de intersubjetiva inerência à existência humana. Somos espetaculares porque precisamos no comunicar. São espetaculares os narradores do Jequitinhonha porque prezam pela sedução do outro, pela confirmação de

suas habilidades, pela reconquista e exaltação de seus corpos para além do trabalho, para além do sexo, para além da sociedade, para junto de si, de seus tempos e subjetividades. Como afirmaram os próprios narradores, é preciso sorrir, fantasiar, representar nossas experiências, mentir se preciso, para que a vida não seja apenas um encadeamento de acontecimentos que em nada nos toca, nos emociona. Nesse aspecto, percebo a urgência de estudos que reflitam e ultrapassem a noção das corporeidades, gestualidades e espacialidades onde é possível perceber a manifestação estética e a representação do cotidiano. Aqui me resigno ao notar que devo aos leitores maiores incursões sobre a análise das recepções da audiência. Diante do comportamento espetacular desses narradores, confesso-me atento aos seus corpos e espaços criados, considerando as interações com as audiências mais ainda carente de uma análise profunda que dê conta dessa dimensão, também. E sei que os caros leitores entendem as limitações de um texto dissertativo, esperando sinceramente que a apresentação, descrição e análise da dimensão espetacular que conferi aos feirantes narradores, possa dimensioná-los aos modos de comunhão que os entrelaçavam às experiências de outros, nós outros, eu, seus amigos, filhos, parentes e conhecidos que, admiradores de suas performances, ficamos aqui, saudosos e nostálgicos, tocados e enaltecidos como sugere a experiência estética, como observado em campo, como registrado em diário de bordo, como nunca poderia estar nitidamente esclarecido nessas páginas.

Isso porque, ainda assim atento aos estudos linguísticos, percebo que a escrita é incapaz de transcrever a mesma verdade que presenciei diante dos narradores, da efemeridade de suas performances espetaculares. Nem se eu quisesse, poderia comunicar o principal sentido, orgânico e efêmero, que mobilizou esse estudo: o arrepio; esse só é possível, quando se vê/ouve Adão do Nelo levantar repentinamente do banco de madeira de sua cozinha e soltar o berro de alegria da personagem (que é ele mesmo, que foi personagem em outro tempo e que será outro personagem em nova história, nessa deliciosa maleabilidade de corpos e vozes); arrepio diante dos olhos e mãos de D. Nazaré, gestos que criam mundos sagrados diante de nós, que torna cada pequeno movimento de vida, um exercício de celebração; arrepio quando Patrocínio de Macedo fecha os olhos e gesticula o sinal da cruz, pedindo licença a Jesus Cristo por utilizar de sua imagem para ilustrar a história que será contada; arrepio ao perceber que D. Lada não consegue falar de si mesmo, sem voltar, prostrar-se a terra, fazendo de seu corpo e sentimento uma extensão dos frutos

que planta, colhe e vê nascer, nascendo junto; arrepio quando Seu Nico recria palavras porque nosso vocabulário não lhe é suficiente, não cabe na poesia que mora dentro dele.

Outras verdades não couberam nesse estudo; como as observações que anotei em diário de bordo, que queriam a todo instante registrar cada gesto, frase, intenção e fazer disso tudo um texto dramático. Isso não foi possível dentro de um percurso dissertativo, mas são os prováveis próximos passos deste estudo. Muitas histórias que me foram narradas não são, aqui, registradas; muitos personagens criados por esses artistas ainda não ganharam vida; poucos conhecem os mitos, lendas e histórias de Itamarandiba e região. Como artista, quero poder apropriar desse momento, reformular essas informações e conferi-las uma roupa nova. Seja no palco, na rua, dentro da cozinha, em baixo da sombra de uma árvore, essa prosa observada quer vastidão, quer se mostrar como fazem seus criadores. Essas histórias são suas, leitor, são minhas, são composições artísticas e, portanto, só fazem sentido quando são assimiladas e apreciadas. A próxima etapa é o desejo de confeccionar um texto dramático que carregue o imaginário popular do município e seus sujeitos. Como entendeu Adão do Nelo: *pegá as perna duma, a cabeça da ôtra, as perna da ôtra e fazê um ôtro animal, um ôtro ser*.

Despeço-me em escrita, mas que os leitores sintam-se abraçados. Uma dimensão espetacular, em performance narrativa é sempre um desejo, uma vazão e um devir, carece de partida para que se repense, e retorne. O que fica do lado de cá é a certeza de que, mais uma vez, fui tocado por aqueles que acompanharam meus passos, os primeiros, inclusive. Se eu atingi a fidelidade – através de um discurso científico – na descrição das performances espetaculares observadas, só saberei o dia em que algum de vocês, leitores, me encontrar por aí, numa roda de prosa, porque não, e dizer: *sim, pude me imaginar naquele momento descrito, pude senti-los, quero conhecer o lugar de onde você veio e sobre onde você fala, quero estar com esses homens e mulheres, pude ouvi-los, quis muito isso*. Se assim o tiver feito, pronto, o objetivo dessa pesquisa terá sido alcançado.

6. REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **O racionalismo aplicado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 4ed. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**: poesia quase toda. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1992.

_____. **Livro sobre nada**. 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Nova Aguilar Rio de Janeiro, 1995.

BAUMAN, Richard. **Verbal Art as performance**. Rowley, Mass.: Newbury House Publishers, 1977.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. **A Arte Secreta do Ator**: dicionário da antropologia teatral. São Paulo: Hucitec. Edição com Nicola Savarese, 1995.

_____. **Terra de cinzas e diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

_____. **O Riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BIÃO, Armind. Um trajeto, muitos projetos. In. BIÃO, Armindo. (Org.). **Artes do espetáculo**: questão de etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. São Paulo, **Revista Brasileira de Educação**. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Educação, 2002, jan/abril, nº 19. p. 20-28.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. (Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**, trad. Denise Bottmann – São Paulo: Martins, 2009.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O afeto da terra**. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 1999.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**. Trad. Maurício Santana Dias, Javier Rapp. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. 2ed., v.1, São Paulo: Martins, 1964.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARNEIRO, Antônio. **Minhas trapças e molecagens**. Itamarandiba: Gráfica Itamarandiba, 2006.

CARNEIRO, Sarah Roberta. Um impulso para a auto-estima popular. In. BIAO, Armindo. (Org.). **Artes do espetáculo: questão de etnocenologia**. Salvador: P&A Editora, 2007.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio Sobre o Homem**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

_____. **Filosofia de las Forma Simbólicas III** – Filosofía del Reconocimiento. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

DAVIDOFF, Carlos Henrique. **Bandeirantismo: verso e reverso**. 2ed, São Paulo, Brasiliense, 1984.

DAWSEY, J. C. Turner. Benjamin e antropologia da performance. In: Maria Beatriz de Medeiros. (Org.). **Tempo e performance**. 1ed. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília/CAPES, 2007.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Editora HUCITEC, 2003.

DUMAS, Alexandre Gouvêa (2012). **Etnocenologia e Comportamentos Espetaculares: desejo, necessidade vontade**, VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas 2010 – ABRACE. Portal Abrace. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/etnocenologia/Alexandra Gouvea Dumas Etnocenologia e comportamentos espetaculares.pdf>, acesso em: 19 setembro.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1988). **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Paulus, 2001.

_____. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O suicídio**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ELIADE, Mircea e COULIANO, Ioan P. **Dicionário das religiões**, São Paulo, Martins Fontes, 1995.

FERRACINI, Renato. O corpo cotidiano e o corpo-subjétil: relações **ANAIS III Congresso Brasileiro De Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**, 2003, v.1, p. 35-88, Florianópolis, SC.

FREUD, Sigmund. **O Chiste e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro. Imago Editora, 1996.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOFFMAN, E. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

_____. **A representação do eu na vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005, 13ed.

GOMES, Célia da Conceição Sacramento. Corpo e interfaces. . In. BIÃO, Armindo. (Org.). **Artes do espetáculo: questão de etnocenologia**. Salvador: P&A Editora, 2007.

GUERRERO, Patrícia. **Vale do Jequitinhonha: a região e seus contrastes**. Revista discente expressões geográficas, Florianópolis, 2009, mai, v.1, n.5, p. 81-100.

GUIMARÃES, Carlos Magno e REIS, Liana Maria. Agricultura e escravidão em Minas Gerais (1700-1750). In: **Revista do departamento de História**, Belo Horizonte: FAFICH-UFMG, 1986.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARTMANN, Luciana (2011). **Corpos que contam histórias: Performances de contadores de causos**. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso> - acesso 21/06/2011

_____. **Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai**. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, 2000, ano 11.

IGLÉSIAS, Francisco. Minas e a imposição do Estado no Brasil. In: **Revista de história**, São Paulo, 1974.

LANGER, Susan. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité: sociologie d'aujourd'hui*. Paris: Universitaires de France, 1992.

_____. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**; Trad. Bernardo Leitão, 5ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012

LOPES, A. H. **Performance e História**. In: O percevejo. Revista de Teatro, crítica e estética. Ano 8, n.12. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

MAFESOLI, Michel. **O conhecimento comum**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MAROCCO, Inês Alcaraz. Gestualidade: experiência e expressões espetaculares. In: **Etnocenologia textos selecionados**. Christine Greiner e Armindo Bião (orgs), São Paulo: Annablume, 2010, 1999.

_____. **Dramaturgias do ator**: o registro da experiência e seus resultados. Moringa teatro e dança. João Pessoa, 2010, v.1, n.2, p. 97-113. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/download/7543/4595>. Acessado em novembro de 2014.

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em Jogo**: experimento de aprendizagem e criação do teatro. São Paulo: Hucitec, 2004.

MASCARENHAS, Gilmar. **O Lugar da Feira Livre na Grande Cidade Capitalista: Conflito, Mudança e Persistência** (Rio de Janeiro: 1964-1989), dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia da UFRJ, 1991.

MATOS, Raimundo José da Cunha; OLIVEIRA, Tarquinio J. B. de. **Corografia histórica da província de Minas Gerais: (1837)**. Belo Horizonte: Impr. Oficial: IHGB, 1979.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Epu/Edusp, 1974.

_____. A expressão obrigatória dos sentimentos. In: OLIVEIRA, R. C. (Org.). **Antropologia**. São Paulo: Ática, 1979.

MENDONA, Marcos Carneiro de. A Economia mineira no século XIX. In: **primeiro seminário de estudos mineiros**. Belo Horizonte: UFMG, 1957.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **A Estrutura do Comportamento**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A Nutreza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OLIVEIRA, Érico José de Souza. Um olhar sobre o fazer artístico do outro. In: BIÃO, Armindo. (Org.). **Artes do espetáculo: questão de etnocenologia**. Salvador: P&A Editora, 2007.

OLIVEIRA, Jorge Martins de (2014). **Percepção e Realidade**. In: <http://www.epub.org.br/cm/n04/opinioao/percepcao.htm>. Acesso em: 14 de setembro de 2014

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. **La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa**. Guadalajara, México/ La Plata, Argentina: Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario/ Universidad Nacional de La Plata, 2000.

PAIVA, Ana Carolina do Rêgo Barros. **A espetacularidade na praça pública nos diálogos de Joaquim Cardoso**. VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas 2010 – ABRACE. Portal Abrace, 2006. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/historia/Ana%20Carolina%20do%20Rego%20Barros%20Paiva%20%20A%20Espetacularidade%20da%20Praça%20Publica%20nos%20Dialogos%20de%20Joaquim%20Cardozo.pdf>. Acesso em: 21 de setembro, 2012

PAULA, João Antônio. **Raízes da modernidade em Minas Gerais**, Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburb e Maria Lúcia Pereira (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **A análise dos espetáculos**. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Uma Canoa à Deriva?** Tradução: Mônica Mello e Joyce Aglae. Não publicado, 2007.

PEREIRA, Edmilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Flor do não esquecimento, cultura popular e processos de transformação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. **O artesão da memória no vale do jequitinhonha**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. In: **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

QUEIROZ, José J.; VALLE, Edênio. **A Cultura do povo**. São Paulo: Cortez e Moraes: EDUC, 1979

RIBEIRO, Eduardo Magalhães (org). **Feiras do Jequitinhonha: mercados, cultura e trabalho de famílias rurais do Semiárido de Minas Gerais**. Fortaleza: Etene/BNB, 2007.

_____. **Estradas da Vida: terra e trabalho nas fronteiras agrícolas do Jequitinhonha e Mucuri**, Minas Gerais. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. **Florestas anãs do sertão: o cerrado na história de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2005.

SANT'ANNA, D. B. de. **É possível realizar uma história do corpo?** In: Soares, C. L. (Org.). **Corpo e história**. Campinas: Autores Associados, 2001.

SANTOS, Adailton. **A etnocenologia e seu método: pesquisa contemporânea em artes cênicas**. Salvador: EDUFBA, 2012.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In: O PERCEVEJO: revista de teatro, crítica e estética. 2003, ano 11, n.12. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós Graduação em Teatro, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO.

SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVEIRA, Victor. **Minas Geraes em 1925**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1926.

SOUZA, Ricardo Pamfílio de. O pagador de promessas, uma visão polissêmica. In. BIÃO, Armindo. (Org.). **Artes do espetáculo: questão de etnocenologia**. Salvador: P&A Editora, 2007.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura**. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

_____. **Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Rio de Janeiro: Eduff, 2005.

_____. **Dramas, Campos e Metáforas**. (2008). Rio de Janeiro: Eduff, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

_____. **Escritura e nomadismo**. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2005.