

## Vidas periféricas em trajetórias faladas: performances orais e enquadramentos tecnológicos e sociais em um museu virtual

### Peripheral lives in spoken trajectories: oral performances and techno-social frameworks within a virtual museum

Daniela Palma<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

[dpalma@unicamp.br](mailto:dpalma@unicamp.br)

<https://orcid.org/0000-0003-2068-0624>

**Resumo:** O artigo discute a produção discursiva da memória a partir trajetórias de vidas, oralmente performadas, que compõem uma coleção virtual. O objetivo é refletir se tecnologias sociais para produção de memória popular oferecem meios para a democratização do fazer do conhecimento histórico. Para isso, propõe tratar as performances de história oral como artes verbais (Bauman, 1977) capazes de narrativizar, de maneira criativa, o cotidiano (Certeau, 2014). A plataforma Museu da Pessoa é tomada como campo empírico da pesquisa e enquadrada como uma tecnologia social que pode atuar em reconfigurações do narrar. O estudo selecionou no acervo uma coleção de 15 histórias de vidas de moradores de uma comunidade periférica de São Paulo. As análises buscam observar como alguns padrões formais e enquadres institucionais e tecnológicos foram operados pelos contadores de histórias e o uso do *footing* como tática criativa (Goffman, 1974; 1981). Observou-se a formação de quadros sociais do narrar no conjunto de relatos, com potencial para os letramentos de memória e a produção de fontes alternativas da memória de sujeitos periféricos.

**Palavras-chave:** trajetórias de vidas periféricas; narrativas orais; tecnologias sociais da memória.

**Abstract:** This article addresses the discursive production of memory, based on spoken performances of life trajectories within a virtual collection. The goal is to con-

<sup>1</sup> Docente do Departamento de Linguística Aplicada da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2 e líder do grupo de pesquisa Nós-Outros: Linguagem, Memória e Direitos Humanos.

sider whether social technologies for popular memory offer means of democratizing the making of history. For this purpose, it suggests treating oral history performances as verbal arts (Bauman, 1977) which are capable of narrativizing everyday life in a creative way (Certeau, 2014). The platform Museu da Pessoa is taken as the empirical field of research and framed as a social technology that can work towards a reconfiguration of narration. The study selected a set of 15 life stories of people living in a peripheral neighborhood of São Paulo. The analyses aimed to examine how some institutional and technological formal patterns and frameworks (Goffman, 1974; 1981) were used by the storytellers, and how footing was taken as creative tactics. It was observed the shaping of social frameworks of storytelling within the collection, with potential for memory literacy and producing alternative sources of peripheral subject's memories.

**Keywords:** Peripheral Life Trajectories; Oral Storytelling; Social Technologies of Memory.

## Introdução

Este texto articula resultados parciais de dois projetos de pesquisa em uma proposta geral de tentar compreender a atuação política de sujeitos de periferia brasileira por meio de suas práticas (auto)biográficas<sup>2</sup> e de tecnologias sociais da memória<sup>3</sup>. Neste estudo, as formações memorialísticas são enquadradas como performances e busco, metodologicamente, traçar itinerários interpretativos para ler os gestos estéticos, políticos e institucionais que enchem as narrativas de vida.

O recorte aqui escolhido é o das práticas faladas de narrar, tecnologicamente mediadas, a partir de um repositório virtual de histórias de vida. O Museu da Pessoa, cujo acervo é o “campo” destas reflexões e análises, enseja que o estudo das trajetórias de vidas periféricas narradas atente para a produção de memória em tecnologias sociais, especificamente, nas ferramentas de um museu virtual colaborativo.

Interessa-me indagar se sujeitos com marcas identitárias periféricas autodeclaradas, apartados historicamente dos modos mais canônicos do fazer da história, encontram possibilidades, por meio desse tipo de tecnologia social, para se perfazerem narradores cujas histórias possam ecoar socialmente e participar da produção do conhecimento histórico. Considerando que essas ferramentas são produzidas em um contexto institucional, as análises propostas no artigo buscam entender se e como os enquadramentos institucionais (formais, tecnológicos, sociais, políticos...) do Museu da Pessoa atuam nas (re)configurações de performances narrativas e poéticas de sujeitos de periferia como contadores de histórias.

---

<sup>2</sup> As formações (auto)biográficas individuais e coletivas, em textos e performances variados, que narram as periferias brasileiras definem o interesse do projeto de pesquisa em grupo intitulado “Trajetórias de vidas periféricas: a violência entre o ordinário e o extraordinário em narrativas e poéticas (auto)biográficas” (FAPESP - Processo 2021/02618-8).

<sup>3</sup> O estudo de performances orais e de tecnologias sociais da memória de histórias de vida é objetivo do projeto de pesquisa individual “Um museu de vozes do cotidiano: performances em trajetórias de vida faladas e tecnologias sociais da memória” (CNPq).

A seguir, procuro alinhar discussões que permitam operacionalizar conceitual e metodologicamente as compreensões, em que esta pesquisa se baseia, sobre performances verbais, suas dinâmicas e tessituras nas práticas de trajetórias de vida. Na sequência, situo alguns sentidos de tecnologias sociais da memória e suas articulações com o campo da história oral, como também sinalizações conceituais sobre enquadramento. Na última seção teórica, proponho uma breve reflexão metodológica sobre o trabalho etnográfico fora de um campo de copresença (no caso, no acervo de um museu virtual) para, no item posterior, apresentar o campo desta pesquisa e, depois, analisar o material selecionado.

## Trajетórias de vidas periféricas e performances orais

Richard Bauman (1977) propôs abordar as performances como “artes verbais”, apoio-me nessa proposição geral para desenhar, no recorte deste artigo, um campo de estudos das “artes verbais da memória”, em perspectiva etnográfica dentro dos estudos das linguagens e discursos, no interesse da linguística aplicada. Penso ainda em um diálogo com as “artes do fazer” de Michel de Certeau (2014), ressaltando as capacidades criativas das práticas cotidianas populares.

Parto da compreensão de Bauman da noção de performance, com foco nas práticas orais, como uma chave conceitual para tratar as formas sociais de falar, propondo uma abordagem que leia de maneira unificada “gêneros estéticos, marcados e segregados, e outras esferas de comportamento verbal”<sup>4</sup>. O autor entende que as artes verbais englobam tanto as narrações dos mitos quanto os variados tipos de interação cotidiana: é justamente a performance que permite a aproximação entre os membros de um determinado grupo “nas formas específicas e variáveis da cultura, formas estas que podem ser interpretadas etnograficamente no contexto de cada cultura e comunidade”<sup>5</sup>. Há, nessa abordagem, um reforço da dimensão comunicativa da performance, não no sentido da função, mas da complexidade estético-semiótico das artes verbais.

Em artigo de Richard Bauman e Charles Briggs (1990), outra fonte importante para estudos sobre a prática comunicativa e estética no plano social, alguns pontos que apoiam essa ênfase na manufatura artística das performances nas diversas modalidades de interação. Os autores propuseram revitalizar o sentido da poética para pensar as práticas comunicativas cotidianas, compreendendo que as performances verbais operam por (re)encenação e citação e provocam movimentações contextuais de textos e intérpretes. Eles denominaram “entextualização” a dinâmica que permite reconhecer que o discurso é dotado de um caráter descontextualizável. Para o estudo das práticas de *des/recontextualização* advertem a importância de se interpretar padrões da performance, o que envolve questões formais e criativas da linguagem e também relações sociais e institucionais que atuam sobre os ambientes interativos.

Considero, ainda, que a mobilidade textual tem íntima ligação com a noção de trajetórias de vida: a produção de memória se faz no espaço das interações sociais, definiu Halbwachs (1992), e se

<sup>4</sup> “[...] a unifying thread tying together the marked, segregated esthetic genres and other spheres of verbal behavior into a general unified conception of verbal art as way of speaking” (Bauman, 1977, p. 5).

<sup>5</sup> “[...] it is performance that brings them together in the culture specific and variable ways, ways that to be discovered ethnographically within each culture and community”. (Bauman, 1977, p. 5)

apoia em “quadros sociais” (Halbwachs, 1952) – dos quais participam as memórias autobiográficas e versões coletivas –, que propus chamar de “quadros sociais de narrativas do vivido” (Palma, 2021), observando que uma “comunidade mnemónica” partilha tanto narrativas de percurso, quanto os mesmos padrões semióticos (Wertsch, 2010, p. 124).

Bauman (1977) também propõe pensar as performances orais em termos de suas qualidades emergentes, que compreende como “a interação entre recursos comunicativos, competência individual e objetivos dos participantes, no contexto de uma situação particular”<sup>6</sup>. Recorro a Raymond Williams (1977) no aprofundamento das qualidades emergentes, considerando que os processos culturais se fazem na dinâmica entre “elementos historicamente variados e variáveis” (p.126) em esferas dominante, residual e emergente: esta última deve ser pensada como produtora contínua de “novos significantes e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação” (p.126), não se trata simplesmente de uma “novidade”, mas de contrapontos à cultura dominante. Assim, a relação entre recursos disponíveis e competência individual, assinalada por Bauman, deve ser pensada em suas potencialidades transgressivas.

Em Certeau (2014), também há a valorização da “palavra do homem ordinário” (p.142) na relação direta que o autor constrói entre as artes poéticas do dizer, fazer e pensar. Narrar as próprias práticas é uma *métis*, astúcia criativa de narrador, base de conhecimento popular, um “saber-dizer” que pode ser compreendido por meio de uma teoria do relato que é também uma teoria das práticas (p. 141) – poderíamos compreender esse saber-dizer como um tipo de consciência metapragmática. A atividade básica das poéticas da narrativização das práticas é a memória, que só se forma ou se mostra no “momento oportuno” (*kairós*). Nesse momento da memória, o espaço é deslocado para o tempo (duração): “o máximo saber no mínimo de tempo” (Certeau, 2014, p. 146). O *kairós* da memória aponta para a noção de acontecimento, os relembramentos são circunstanciais, acionados por estimulação no espaço e tempo presente do ato, criando uma confluência de tempos e espaços. As performances de memória teriam, assim, que lidar com as dimensões do visível e do invisível, acessadas (e produzidas) na matéria da linguagem da vivência ordinária, na própria “prosa do mundo”.

## **Tecnologias sociais da memória, enquadramento e história oral**

O arquivamento é um gesto fundamental nas práticas e políticas de memória. O arquivo, muito mais que um lugar físico, é um lugar social, afirma Ricoeur (2007), marcado pela estabilização da memória viva ou do testemunho falado. No entanto, é possível conceber o arquivo como um lugar social produzido no jogo entre mesmidade e atualização e nunca como uma coleção estática de objetos: os acontecimentos pulsam nos arquivos, observa Arlette Farge (2017).

O Museu da Pessoa (doravante MP) define-se como um museu virtual de “contar, escutar, conhecer e preservar” e que busca “transformar a história de toda e qualquer pessoa em patrimônio da

---

<sup>6</sup> “[...] interplay between communicative resources, individual competence, and goals of participants, within the context of particular situation, all those aspects of the communication system available to the members of a community”. (Bauman, 1977, p. 38)

humanidade”<sup>7</sup>. As atividades tipicamente historiadoras, arquivísticas e museológicas assumem feições de ação social por meio da produção de uma plataforma virtual para o compartilhamento de narrativas (auto)biográficas e da formatação de tecnologias e normatizações para iniciativas em memória. No manual “Tecnologia Social da Memória” (2009), do MP, é definido um conjunto de princípios, conceitos e práticas para o fomento de ações socialmente capilarizadas de formação de arquivos de biografias.

A iniciativa toma, assim, a própria autodefinição institucional de “tecnologia social da memória” na caracterização geral, que compreende como “todo processo, método ou instrumento capaz de solucionar algum tipo de problema social e que atenda aos quesitos de simplicidade, baixo custo, fácil replicabilidade e impacto social comprovado” (Pena; Mello, 2004, p. 85). As tecnologias sociais podem ser concebidas como dispositivos “de emancipação, gestão e difusão do conhecimento”, marcadas por dinâmicas colaborativas e distribuição rizomática (Santos; Machado, 2020, p. 141).

Como uma tecnologia social, o MP identifica o problema contra o qual pretende atuar: a história, um tipo de conhecimento fundamental em termos sociais, é produzida de maneira desigual, com o “poder de registrar e definir [...] concentrado em poucas pessoas e instituições” (Museu, 2009, p. 11). O documento orienta a sistematização de procedimentos para a democratização da produção do conhecimento histórico em etapas de construção de histórias, organização de arquivo e socialização das narrativas.

A produção de memória no plano institucional atua por meio de procedimentos sistematizados da fabricação de narrativas, arquivamento e acesso. Aleida Assmann (2008) situa como cânone os parâmetros de produção da memória cultural (em âmbitos institucionais) pautados por seleção, valor e duração; e as três principais áreas de construção canônicas da memória cultural são a religião, a arte e a história (p. 100). O trabalho do MP, obviamente, situa-se no âmbito dos cânones historiográficos, ou do questionamento, mesmo que parcial, deles: por ação institucional (de uma organização social do campo cultural), inserir o sentido de histórias de vidas comuns como fonte do conhecimento histórico. Um dos principais parâmetros da organização do conhecimento histórico são os recortes de nação (Assmann, 2008), e é na narrativa de formação nacional que o MP se propõe a atuar: “aqui a história que você contar será eternizada e fará parte da história do Brasil, uma história composta por milhares de experiências”<sup>8</sup>.

Na esfera das políticas de memória, os enquadramentos institucionais têm impacto nas próprias formas de narrar, ou nos padrões gerais da memória produzida. Alguns recursos analíticos, como enquadre, esquema e *footing*, são acionados aqui para auxiliar no trabalho de interpretar os padrões formais (e quebras de padrões) nas práticas de história oral. A noção de enquadramento (*framing*) pode colaborar para lidar com a “administração metacomunicativa do texto recontextualizado”<sup>9</sup>, como sugerem Bauman e Briggs (1990). Goffman (1974) compreendeu o enquadre como categoria para ler a organização das experiências do indivíduo na relação com o mundo ao seu redor: esquemas de interpretação, de matéria cognitiva, empregados subjetivamente e que atuam na percepção. Podemos en-

<sup>7</sup> Museu da Pessoa (página oficial) - O que é. Disponível em: < <https://museudapessoa.org/sobre/o-que-e/> >. Acesso em: 30/06/2022.

<sup>8</sup> Trecho da transcrição do texto do tutorial em vídeo do programa “Conte sua história”, do Museu da Pessoa. Disponível em: <https://www.videoask.com/f9e7590hh>. Acesso em: 30/01/2023.

<sup>9</sup> “[...] the metacommunicative management of the recontextualized text”. (Bauman; Briggs, 1990, p. 75)

tender como os conhecimentos envolvidos na interação, que fornecem parâmetros (formais, estéticos, culturais, sociais...) para os participantes darem sentido ao que dizem e a como agem. Bauman propõe chaves para compreensão de enquadres da performance como arte verbal: códigos especiais, linguagem figurativa, paralelismos, características paralinguísticas, fórmulas, apelo à tradição e *disclaimer* de performance (1977, p. 16).

Os parâmetros para os enquadramentos são definidos tanto em interações específicas, como por referência a conhecimentos e experiências anteriores, o que Deborah Tannen e Cynthia Wallat (1987) distinguiram em duas noções que chamaram de *enquadre* e *esquema de conhecimento*, respectivamente, como tipos de estruturas de expectativas em situações de comunicação. Compreendo que padrões gerais de construção de narrativas de memória compartilhados coletivamente – os quadros sociais da memória (Halbwachs, 1952) – podem ser lidos na relação com a concepção de esquema de conhecimento. As práticas de narrar trajetórias de vidas são atravessadas por esquemas de vários modelos compartilhados socialmente de construção de memórias e por enquadres marcados por “alinhamentos negociados em uma interação particular”<sup>10</sup>.

Ainda para dar mais profundidade ao entendimento dos enquadramentos nas performances, Goffman (1981) nomeou como *footing* a dinâmica de mudar de enquadres ao longo de uma interação, uma administração de reenquadramentos ou realinhamentos, marcando o caráter circunstancial das performances: “uma mudança na base implica uma mudança no alinhamento que assumimos para nós mesmos e para os outros presentes, expressa na forma como controlamos a produção ou recepção de uma declaração”<sup>11</sup>.

A ideia deste texto é analisar como os parâmetros institucionais e tecnológicos do MP são percebidos e operacionalizados por contadores de histórias de periferia, e o *footing* tomado como tática criativa desses narradores – para negociação, adequação ou transgressão aos enquadres institucionais. O MP como plataforma de compartilhamento de histórias não congrega apenas narrativas em formatos de registros orais – seu acervo também reúne relatos escritos, fotografias e outros tipos de documentos – mas, no cerne de sua definição como tecnologia de memória está a compreensão de história oral. Referida também como “história do tempo presente” ou “história viva”, *história oral* é uma expressão guarda-chuva que designa conjuntos de práticas, procedimentos, registros eletrônicos, transcrições para o uso de depoimentos orais como “alternativa para o estudo da sociedade” (Meihy, 2005, p. 17-18). Paul Thompson (1988) observa que a história oral impacta a produção historiográfica em vários campos, ao possibilitar novas compreensões sobre o sentido de “evidência” e a abertura para a incorporação do biográfico à atividade historiadora, gerando a ampliação de fontes, sentidos, vozes e sujeitos contadores de história. No percurso epistemológico, a história oral ajudou a compor caminhos metodológicos de uma guinada narrativa na produção da história (em contraponto às perspectivas estruturalistas), e que também se diferencia das narrativas históricas tradicionais (de ênfase positivista) ao se permitir a escuta de “vozes variadas e opostas”, configurando a heteroglossia como uma necessidade historiadora (Burke, 1992, p. 336).

<sup>10</sup> “[...] alignments being negotiated in a particular interaction”. (Tannen; Wallat, 1987, p. 207)

<sup>11</sup> “A change in footing implies a change in the alignment we take up to ourselves and the others present as expressed in the way we manage the production or reception of an utterance”. (Goffman, 1981, p. 128)

Essas breves explicações servem aqui para situar que o MP mobiliza ferramentas da história oral no desenho de suas tecnologias. *Há na arquitetura geral de* seu projeto a produção de textos instrucionais que tratam dos procedimentos de trabalho com as histórias de vida, apontando para um caráter tecnicizante que acompanha a prática. Isso suscita o questionamento se esse “ímpeto prescritivo” não é também motivado pela própria natureza performativa e corpórea da comunicação oral.

A história oral na relação com novas tecnologias tem potencial de atuar no que Jesús Martín-Barbero (2014) chama de “reconfigurações comunicativas do saber e do narrar” (p. 77), marcadas pela diversidade de saberes e experiências (descentramento) e de temporalidades (destemporalização). As práticas contemporâneas de memórias mesclam fazeres tradicionais (como a oralidade) e novas tecnologias, em processos de remediação. A remediação pode ter centralidade nos estudos de performances, como em Bauman (2010, 2013). O conceito que Bolter e Grusin (2000) fornecem para descrever a criação de novas mídias pela remodelação de mídias anteriores foi reenquadrado por Bauman (2013) como a modelagem da performance à mídia, na transposição das artes verbais de copresença para os contextos de reprodução eletrônica. A prática da história oral implica o componente tecnológico de gravação sonora e em vídeo (e também de técnicas de transcrição e arquivamento), o que já permite a ler por redes de remodelagens. Nas histórias compartilhadas no MP, cadeias de remediação podem ser exploradas em modalidades de conversações e relatos, como as renarrações familiares intergeracionais (Welzer, 2010, p. 15), entrevistas jornalísticas e documentários audiovisuais.

## Itinerários etnográficos por um museu virtual

Em termos metodológicos, a pesquisa demarca uma perspectiva etnográfica no estudo das performances como artes verbais, conforme definição de Bauman (1977). Sinalizo, nesta seção do texto, alguns debates e parâmetros sobre a ideia de formação de um campo de etnografia em um trabalho empírico junto a um acervo de museu digital.

Começo apontando para a questão da copresença na configuração do campo e recorro a James Clifford (2016), que ajuda a refletir sobre a prática etnográfica a partir da ideia da “alegoria”, ressaltando o quanto essa experiência de pesquisa antropológica constrói representações de si, das quais participa o que o autor chamou de uma “retórica da presença”. Essa retórica foi sustentada pela crença na ideia do “estar no campo” como uma experiência sem mediação, e o etnógrafo como aquele capaz de registrar e traduzir o dado imediato (ou de textualizar o que é tipicamente produto da oralidade). O autor faz a crítica a essa concepção justamente pela compreensão de que toda etnografia é uma “alegoria etnográfica”, marcada por perspectivas do etnógrafo e da antropologia. Essa visão alegórica sobre a etnografia me auxilia a pensar a ideia de “campo” em um contexto tipicamente mediado, como o de um acervo virtual de narrativas.

Clifford (2016) também me ajuda a compreender a etnografia como uma prática textual e não apenas um conjunto de métodos de observação e interação oral; todo campo pode ser lido como um lugar repleto de textos, nossos interlocutores de pesquisa são produtores de textos, dotados de diferentes tipos de letramentos. Em meu estudo com interesse nas práticas biográficas, esse aspecto se faz

particularmente relevante, coadunando, por exemplo, com a noção de “espaço biográfico”, de Leonor Arfuch (2010), que compreende que indivíduos e grupos se formam biograficamente por meio de reservatórios de “formas de contar”, os vestígios de existências e experiências que todas nós deixamos pelo mundo ao longo de nossas vidas.

Assim, para definir o meu campo em perspectiva etnográfica, estabeleço que o trabalho de percorrer um arquivo de narrativas e montar um corpus, nos enquadres da pesquisa, é a própria ação de criação do campo, minha performance de pesquisadora. Ao longo desse trabalho de pesquisa, defino estratégias: a partir do contato com os materiais, mais do que gerar “dados”, a atividade de pesquisa produz “pistas” (pista é também uma categoria<sup>12</sup>), que me permite ir traçando itinerários de busca e interpretação. O desenho do campo se dá, assim, por uma ideia de movimentos de interpretação que eu, pesquisadora, faço por esses materiais.

## Recortando o campo

O contexto específico da pesquisa dentro do recorte definido para este texto é a plataforma virtual de narrativas de vida Museu da Pessoa<sup>13</sup>. O museu colaborativo foi fundado em 1991, configurando-se como uma iniciativa única no Brasil, dentro de sua proposta de atuação para criar uma tecnologia social de história oral e de fabricação de um arquivo de trajetórias de vida.

Os materiais principais de seu acervo são chamados “histórias de vidas” (são quase 20 mil histórias, segundo registro da plataforma), que compreendem narrativas orais (em gravações de áudio ou vídeo) ou escritas. A recolha das histórias de vida se dá por dois caminhos principais: histórias avulsas e conjunto de relatos vinculados a projetos temáticos. No primeiro caso, o MP desenvolveu o programa “Conte sua história”, uma ferramenta para registro escrito ou em vídeo e compartilhamento de histórias de vida. No caso dos projetos temáticos, o trabalho é realizado normalmente em campo por uma equipe do MP, em recorte e formato definidos por um planejamento integrado.

A plataforma também oferece exposições virtuais temáticas com um trabalho de curadoria sobre os materiais selecionados, utilizando versões editadas dos vídeos, textos de contextualização e explicativos que conduzem e dão unidade ao conjunto, além de recursos interativos e ferramentas de acessibilidade. Nos limites deste artigo, selecionei para as análises o conjunto documental que integra o projeto e exposição temáticos “Memórias da Comunidade Zaki Narchi”.

## Projeto temático: “Memórias da Comunidade Zaki Narchi”: descrição

Na abertura da exposição virtual “Memórias da Zaki”, uma apresentação do território que dá a liga ao conjunto memorialístico que a mostra propõe abordar.

<sup>12</sup> Gumperz (2002) sugere “pistas de contextualização” como “traços presentes na estrutura de superfície” (p.152), utilizando elementos linguísticos, paralinguísticos e não verbais como sinalização para a orientação do enquadre a falantes e ouvintes. Aqui, ênfase no uso de pista como uma ferramenta metodológica da pesquisa, mais do que um recurso dos participantes.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://museudapessoa.org/>. Acesso em: 30/01/2023.

Zaki Narchi é uma comunidade localizada na Zona Norte da cidade de São Paulo, na área do bairro do Carandiru – entre a área do Aeroporto do Campo de Marte, o Terminal Rodoviário do Tietê e o Parque da Juventude. Sua ocupação teve início nos anos 70, e desde então a região passou por vários movimentos de luta por moradia. Sua população resiste, persiste e sonha.

Memórias da Zaki Narchi faz um retrato deste lugar a partir de sua gente. Há quem veio de longe e ajudou a construir a comunidade; há quem nasceu e cresceu e não pensa em viver em outro lugar; há quem sonha em partir para voltar e repartir conquistas. Esta exposição é um encontro de gerações e reúne relatos de 15 pessoas que são parte dessa história.<sup>14</sup>

O projeto temático que produziu o material para a exposição foi realizado pelo MP em 2021. A exposição mostra um mapa interativo do bairro, com links para páginas de cada um dos(as) contadores(as) de história que fizeram parte do projeto. Na relação dos 15 titulares das histórias de vida, são apresentados os nomes e as idades. Há telas individuais de apresentação para cada história de vida e links para a página do(a) narrador(a) no acervo do MP. No acervo, estão dispostos para cada uma das 15 histórias da coleção: uma gravação da entrevista completa, um clipe editado, uma sinopse escrita, a transcrição completa da entrevista e fotos e documentos pessoais em algumas das histórias. Todos esses recursos estão disponíveis de modo público e irrestrito na plataforma de internet do MP.

As gravações das entrevistas completas têm entre 38 minutos e 1 hora e 46 minutos, todas foram captadas no mesmo cenário (com um fundo neutro) e enquadramento de câmera fixo fechado no entrevistado (plano médio curto). As entrevistas<sup>15</sup> seguem um roteiro semiestruturado de perguntas com desenho bastante biográfico: sobre infância, a história dos pais, como chegou à Zaki Narchi, casamento, trabalho, vivências diversas.

## Em movimentos de análise

Para me deslocar, interpretativamente, por essas trajetórias de vidas periféricas no acervo do museu virtual, buscando reconhecer marcas das artes verbais da memória, por padrões e táticas criativas, oriento-me pelos parâmetros de estruturas emergentes propostos por Bauman (1977), que utilizo como dimensões integradas para a análise (e que ajudam a ler as marcas de enquadres, esquemas e *footing*): texto, evento e estrutura social. Neste trabalho, busco ora me movimentar horizontalmente pela coleção selecionada, ora em sentido vertical por cada item ou história de vida. Também ressalto que o trabalho sobre as performances nesse trajeto tem dupla natureza: as performances dos(as) contadores(as) de histórias e a minha própria performance de pesquisadora (logo, estão também colocados meus enquadres de pesquisa e movimentos de *footing*).

<sup>14</sup> “Quantas histórias cabem em um território?”. Disponível em: <https://memoriasdazaki.com.br/>. Acesso em: 30/01/2023.

<sup>15</sup> Outras questões sobre o formato das entrevistas serão exploradas na seção *Pistas no plano da língua e do gênero discursivo: entrevista* deste artigo.

### ***Pista temática de “leitura”: migração***

Expressando uma impressão pessoal inicial, após assistir às 15 histórias de vida (meu trabalho de “leitura”), um tema que se mostrava mais recorrente na lembrança que guardava daquelas trajetórias era o das migrações. A Zaki Narchi aparece para mim, depois do contato com aquelas memórias de moradores, como uma comunidade de formação migrante – inclusive pelo reconhecimento da diversidade linguística nas sonoridades das vozes que contam as histórias, nas marcas das variedades regionais de sotaques, e mesclas de referências nas escolhas lexicais e sintáticas. Demarco, assim, o primeiro movimento interpretativo destas análises a partir de um enquadre temático.

Busquei, na sequência, organizar esses dados sobre a origem dos 15 narradores: 11 nasceram em estados do Nordeste brasileiro (Paraíba, Pernambuco, Bahia ou não especificados) ou se apresentam como filhos de pais nordestinos que migraram para São Paulo ou Minas Gerais (e os filhos migraram de MG para SP); uma nasceu no interior do Pará, e duas, no interior de São Paulo. Seria também possível ler esses dados pelas variáveis geracionais: os mais jovens, em maioria, são nascidos em São Paulo, normalmente, segunda geração de famílias migrantes. Não é exatamente uma novidade (o que equivale dizer que o dado corresponde a um horizonte de expectativa no trabalho interpretativo) a marca da migração, principalmente nordestina, e do êxodo rural na formação de bairros populares na cidade de São Paulo. Essa pequena amostra, obviamente sem qualquer valor estatístico, aponta como elementos de memória de moradores de uma comunidade paulistana são marcados pelas narrativas de deslocamentos pelo Brasil.

Tomo a entrevista do narrador Bento Inácio dos Santos (2021)<sup>16</sup>, líder comunitário na Zaki Narchi, nascido no interior da Paraíba em 1963 e que migrou para São Paulo em 1979. A relação com São Paulo começa antes da mudança, a cidade que assume a projeção de sonho.

Eu fiquei na minha cidade até completar dezoito anos. Porque o sonho de quem está no nordeste era vir pra São Paulo ou Rio de Janeiro [...]. Eu me lembro que meu pai dizia assim: “Você engorda um porco aí, pra vender e comprar a passagem”. [...] Naquele tempo, quando meu irmão veio, meus primeiros irmãos vieram de pau de arara, que era um caminhão coberto de lona e vinha ali, sentado naqueles bancos, eu já vim nos primeiros ônibus. Mas o meu sonho, quando eu completei dezoito anos, foi chegar nessa cidade [...].<sup>17</sup>

É interessante observar, nesse fragmento de fala, que o desenho narrativo ganha complexidade como entroncamento temporal e espacial: do presente da narração, Bento evoca uma lembrança de infância e juventude (em sua cidade natal), de um tempo, a partir do qual, projeta futuro. Essa temporalidade futura dá aparição a uma cidade fantasma; um espectro que, ao mesmo tempo, “encarna” o sonho da vida melhor – que é também o enquadramento social historicamente construído sobre os processos

<sup>16</sup> Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/olhar-para-o-futuro-firmar-de-pe-e-continuar-na-jornada-199206/colecao/205179>. Acesso em: 25/01/2023.

<sup>17</sup> Utilizo por base as transcrições disponíveis na plataforma do MP, todos excertos citados ao longo deste texto foram cotejados com as gravações em vídeo.

migratórios da região nordeste para São Paulo. E a cidade-fantasma-do-sonho-futuro é o chão do presente do narrador, um chão que é a própria Zaki Narchi, a comunidade que dá a liga de identidade a esse trabalho de memória, caracterizado por uma ação institucional e uma performance individual e comunitária, ao mesmo tempo.

Seguindo no mesmo relato, a migração vem também em detalhes sobre a viagem de mudança para São Paulo.

[Q]uando a gente vinha embora de lá pra cá, eu me lembro que minha mãe preparava aqueles torrados que a gente trazia, ou seja, uma galinha, ela matava, fritava, botava ali, junto com farinha, pra que a gente viesse comendo no caminho, (risos) pra não ter gasto, então a gente vinha comendo aquele frango com farinha, aquela farofa, até chegar em São Paulo.

Os alimentos são tópicos importantes nos processos de relembramento, ativam imaginativamente muitas sensorialidades e sentimentos de pertencimentos (as práticas alimentares nos arranjos de identidades sociais e formações subjetivas). No trecho citado, chamo atenção para como o percurso do deslocamento no contexto migratório é narrado pela atividade da alimentação com a descrição dos alimentos, que são também sinônimos de seu lugar natal (os sabores e os cheiros familiares, a segurança de não passar fome): levou consigo o seu lugar; migra, mas não se perde de si. Depois, Bento narra os choques no momento da chegada a São Paulo.

Quando eu cheguei ainda me lembro, descrevo muito bem, tinha três rodoviárias aqui em São Paulo, eu desci naquela do Parque Dom Pedro, [...] era a rodoviária dos nordestinos e eu desci ali no Glicério, na Baixada do Glicério, em 1979, eu me lembro muito bem, cheguei era umas oito horas da noite, eu estava com aquelas camisas “volta ao mundo”, talvez você nem saiba, é umas camisas furadinhas [...]. Por que “volta ao mundo”? (risos) Porque ela era furadinha e entrava aquele ar e você ficava no frescor. E quando eu cheguei em São Paulo, [...] já debati com aquele frio enorme, ainda bem que meu irmão levou uma blusa [...].

A referência ao clima é acionada como o primeiro elemento que o narrador relaciona ao sentimento de deslocamento no contexto da migração (“comecei a chorar [...] ‘Meu Deus, vou morrer nessa cidade’ e nossa, tremendo de frio”). Bento compara o frio que sentiu em sua chegada à cidade com o que teria sentido mais recentemente ao momento de sua fala, usando a sensação térmica como figura que ajuda a organizar os tempos acionados na narrativa de memória (“me lembrei que esse ano, foi esse ano, fez uns dias aí que eu me lembrei daquele tempo”). Além do clima, o entrevistado também conta o sentimento de desorientação pelo choque provocado pela visão da cidade: “eu morava lá no sertão, não tem nenhum prédio, pra dizer, com dois andares. [...] eu olhei em volta, aquele movimento de carros, aqueles prédios, eu fiquei perdido e eu confesso pra vocês, eu fiquei com medo [...]”. Ao fim desse trecho, o narrador interpreta o seu sentimento lembrado de deslocamento, recorrendo a uma canção: “fiquei que nem aquele matuto, que nem falava Geraldo Vandré, um matuto olhando pra cidade, assim, encantado (risos). Esse é o retrato do nordestino, aquilo que ele fala é tudo verdade.”

Os trechos citados mostram uma colcha muito rica de elementos tecidos na composição da performance memorialística de Bento. Há uma perfeita sinalização que o narrador faz, no desenho de sua

trajetória, entextualizando imagens associadas, com frequência, à identidade nordestina migrante: a visão de sonho antes da mudança, o ato de viajar levando a sua terra junto consigo, o se sentir desnor-teado pelo mar de prédios e pelo frio e a referência ao “matuto” em alusão a uma canção.

Destaco mais um excerto desse relato, em que o narrador opera um movimento de transmutação da cidade da pujança no sonho futuro (que ele projetava a partir do tempo da sua infância) para uma cidade que acolhe, não mais por uma expectativa projetada, mas pela própria experiência já vivenciada pelo narrador.

[O] meu primeiro irmão chegou aqui em 1970, então, quando eles chegaram em São Paulo, uma cidade que, nossa, nos abraçou, nós somos gratos à São Paulo. Eu fico... você quer me deixar triste é quando eu vejo uma pessoa que veio pra uma cidade dessa, onde te oferece tudo, onde se oferece tudo aqui em São Paulo e sair falando mal. Não, São Paulo é uma casa acolhedora, é uma mãe, de braços abertos.

Interpreto no fragmento uma operação narrativo-memorialística de desenhar São Paulo como uma concha de acolhimento no sentido em que Gaston Bachelard (1978) atribui às imaginações poéticas de “casa”: “o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo” e “[v]ive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (p. 200). O gosto pelo lugar em que se vive é expressado até mesmo quando aparece junto com o desejo de volta à sua terra natal, como no relato de Maria do Carmo Pereira da Silva, Dona Carminha (2021)<sup>18</sup>.

Ah, eu gosto [de viver na Zaki Narchi]. Porque aqui é uma coisa que tudo é perto. A gente tem, acho que todo mundo tem um coração bom, dá as coisas pras pessoas. Ninguém é mal, doa as coisas. A gente de barriga cheia, no norte a gente precisa de tantas coisas [...]. Por isso que gosto daqui. Por causa dos filhos também. Só estou aqui mais por causa dos filhos, né? Porque, se nenhum estivesse aqui, eu também não estaria aqui, não. Porque o meu dinheirinho, a minha pensãozinha dava muito bem pra eu comer lá no norte.

Essa relação de concha de pertencimento com São Paulo é, na verdade, um pertencer à Zaki Narchi, um sentimento positivo de amar um local que permeia a formação de subjetividades dos(as) narradores(as), em meio a sentimentos negativos que expressam as dificuldades impostas à vida no cotidiano periférico em uma estrutura social (mais ampla) de desigualdades e injustiças sociais.

As narrativas de migração definiram um enquadre de análise que permite ler esquemas que permeiam as narrativas de memória, como as costuras entre passado e futuro, o uso de sensorialidades no acionamento recordatório e de imagens de casa/acolhimento, como também a entextualização de algumas representações associadas à migração nordestina em São Paulo. Os enquadres temáticos pela condução das entrevistas biográficas colaboram para o acionamento desses esquemas, mas também se observam táticas criativas de narradores no manejo das referências de tempo e espaço, dando projeção poética particularizada a temas recorrentes.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/-o-meu-sonho-e-viver-199198/colecao/205179>. Acesso em: 27/02/2023.

### ***Pistas no plano da língua e do gênero discursivo: entrevista***

As entrevistas são formatos de interação, normalmente, bastante estruturados, com papéis bem definidos; dentro do projeto “Memórias da Zaki Narchi”, um modelo geral é definido para todas elas, como já descrito anteriormente. Os papéis de entrevistadoras e entrevistado(a) ficam demarcados nas gravações em vídeo, inclusive pela presença visual e sonora de um (entrevistado/a) e unicamente sonora do outro (entrevistadoras).

No âmbito das entrevistas em história oral, é comum a orientação que elas se realizem como um “encontro amigável” (Meihy, 2005, p.111), que permitam “a formação de laços de amizade” (Bosi, 2003, p. 60) e podem mesclar formatos mais e menos estruturados. Principalmente no caso das histórias de vida, é quase consenso na literatura sobre o tema que é ideal deixar o entrevistado falar no seu ritmo, sem exagerar nos estímulos, buscando garantir a “naturalidade das recordações” (Meihy, 2005, p. 110).

As entrevistas na Zaki Narchi, no que consigo identificar pelas gravações, acontecem de forma cordial entre entrevistadoras e entrevistados(as), sem marcas de posturas de “combate” – quando o entrevistador recorre a objeções ao que foi dito pelo entrevistado (Meihy, 2005, p. 113). No entanto, quando penso na ideia de “encontro amigável”, tenho dúvidas se as caracterizaria dessa maneira, no sentido de formação de relações não efêmeras (Bosi, 2003, p. 60). Identifico, sim, muitas marcas de polidez nas interações: aceitação das versões dadas pelos(as) entrevistados(as), entrevistado(a) procura em não se desviar das perguntas feitas, pedidos de desculpas (de ambas as partes) quando há alguma pequena “quebra de protocolo” (por exemplo, quando o celular da entrevistadora toca no meio da entrevista), atenção à fala do outro (ambas as partes) e não se interrompem. Interpreto que as entrevistas ocorrem dentro de parâmetro de certa formalidade cordial entre os interlocutores.

Orientando-me por essa impressão, destaco algumas pistas de *footing* que identifico (irei me concentrar nas performances dos/as entrevistados/as). A primeira é a alternância de código: os(as) entrevistado(as) apresentam um comportamento polido e formal, há um efeito de “fala para fora” (o “dentro” definido nos limites da comunidade) produzido naquelas interações. De um modo geral, é marcada a interlocução com as entrevistadoras nesse lugar de “fora da comunidade” (e que ficam também fora do campo visual da câmera). O “fora” não é apenas dirigido às entrevistadoras, embora elas sejam as interlocutoras imediatas, em copresença no contexto das falas, e sim a um sentido amplo de interlocutores para além de quem vive na Zaki ou que se identifica como “da periferia”, uma entrevista mediada tecnologicamente, que será compartilhada, em modo público, pela internet: a consciência dessa interlocução ampla aparece por muitas pistas de realinhamentos ao longo das entrevistas. Nesse “falar para fora”, existe uma consciência linguística de suas escolhas lexicais e sintáticas; no entanto, em alguns momentos das narrativas, o(a) narrador(a) pode entrar em um modo mais fluido (que os manuais de história oral, talvez, chamassem de “maior naturalidade”) e é possível interpretar pistas de avaliação do próprio falante sobre a quebra do padrão de mais prestígio social no uso da língua.

Cito o seguinte trecho de fala, extraído da entrevista Aquiles Silva de Souza (2021)<sup>19</sup>: “Cara, que bagulho louco, né? Quando eu cheguei na Zaki, assim, foi uma visão do inferno, *desculpa a palavra* [...]” (grifos meus). Especulo que, no momento assinalado, o falante parece avaliar que “passou do ponto” na informalidade, pois chega a pedir desculpa por suas escolhas linguísticas (possivelmente também pela conotação religiosa de “inferno”), talvez por considerar que essas escolhas poderiam não ser adequadas aos ouvidos de interlocutoras de fora da comunidade.

Assinalo, ainda, marcas de autocorreção no plano linguístico e também narrativo – que podem ser consideradas hipercorreção, pois sequer se apresentavam como regras no contexto daquelas entrevistas, por isso, enquadres mais de estrutura social, do que do plano do texto ou do evento. No entanto, há também pistas que sinalizam uma certa preocupação em não “desviar” do que foi perguntado e nem da tipologia narrativa (tem que “contar uma história”: instrução que aparece em vários dos manuais do MP<sup>20</sup>), o que me permite supor, diferentemente do que afirmei há pouco (meu *footing* interpretativo aqui), ao chamar de hipercorreção algumas operações de reenquadre no plano linguístico, que eram passadas, não regras propriamente, mas orientações sobre o papel do(a) entrevistado(a) em uma situação pré-entrevista. Na performance de Maria José dos Reis, Dona Zezé (2021)<sup>21</sup>, a entrevistada checa, em alguns momentos, o seu desempenho, como quando interrompe a narrativa e pergunta para a entrevistadora: “eu tenho que contar, já, tudo direitinho, né?”. Em um determinado momento da entrevista de Aquiles Souza, ele interrompe a fala e manifesta ter se desviado muito (ou divagado), comenta: “nem sei o que estava falando agora... desculpa... *vocês editam*”, há a consciência do enquadre da entrevista (também por esquemas de conhecimento), do seu próprio movimento de *footing* e de procedimentos tecnológicos pós-interacionais (edição do vídeo).

Outra marca de *footing* que assinalo são os momentos de inversão de papéis, que o entrevistado ou a entrevistada faz perguntas para as entrevistadoras, isso acontece principalmente com os(as) narradores(as) mais velhos(as). Essas perguntas normalmente têm objetivo de verificar se as entrevistadoras têm um determinado conhecimento prévio: se sabem o significado de uma palavra, conhecem um local, já ouviram falar de alguma coisa etc. Dona Zezé pergunta: “Conhece a Igreja São João?”; e seu Bento: “[Você sabe] por que “volta ao mundo”?”. E, a seguir, a explicação de onde fica a igreja e por que as camisas de tecido furadinho eram chamadas de “volta ao mundo”.

Também destaco uma pista relacionada às formações dos sujeitos enunciativos: a oscilação entre um eu-individualizado e o eu/nós-coletivizado. Essa é, na verdade, uma marca muito forte que temos demarcado ao analisar as discursividades de periferia nos projetos mais recentes no qual este texto se insere e em trabalhos anteriores (como em Palma, 2020). As narrativas passam por constantes reenquadramentos da experiência pessoal para uma caracterização coletivizada, como nos comentários, retirados da entrevista de Aquiles, sempre pronunciados como fecho ou conclusão de uma sequência

<sup>19</sup> Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/tenho-41-anos-nascido-e-criado-na-favela-199189/colecao/205179>. Acesso em: 05/03/2023.

<sup>20</sup> Como no tutorial em vídeo do programa “Conte sua história”, disponível em: <https://museudapessoa.org/contacao-de-historia-fluxo/>. Acesso em: 19/07/2023.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/dona-zeze-guerreira-199208/colecao/205179>. Acesso em: 06/05/2023.

narrativa de vivência pessoal: “minha história é igual a de vários”; “comunidade é assim”; “isso é a periferia”; “isso é tudo balada de preto de periferia”.

As entrevistas foram captadas em um cenário fixo (neutro), mas não era estúdio, parece um espaço montado no meio da comunidade. Na maior parte delas, era possível identificar elementos da localização pelos sons vazados (avião, vozeria de fundo), e na entrevista de Dona Zezé pode-se perceber que as entrevistas foram realizadas em algum local com muito acesso visual ao bairro. Essa identificação é possível porque Dona Zezé utilizou em sua performance todo o extracampo (e não apenas a interlocução com as entrevistadoras), colocando o entorno para dentro de sua fala, com gestos de apontar com a mão e direcionar olhar, além do uso abundante de dêiticos espaciais e temporais.

Era essa rua aqui, você vê, é movimentada, nesse tempo ainda era um campo grande, um campo. E aqui era tudo campo. E aqui, agora você está vendo esse conjunto aqui de apartamento? Eu vim morar aqui, mas aqui era um... não, tinha um barraco e o homem estava vendendo. E eu comprei. Aqui onde está esse prédio. Ali, aquele lugar era o primeiro barraco que eu morei. E estou aqui até hoje. Depois de lá, eu fui pro morro. Depois o morro pegou fogo. Porque esse morro, já são três vezes que pega fogo. Pegou fogo e depois vieram os apartamentos. Estou aqui, até hoje.

Dona Zezé ainda leva para sua fala a percepção de que vizinhos e vizinhas estavam as bisbilhotando durante a entrevista, comenta de forma descontraída: “eu estou só vendo cabeça lá na janela (risos). Acho que estão tudo olhando de cara feia pra mim. Acho que eu vou sair, eu vou apanhar (risos). Eu vou apanhar. Vocês são culpadas. Eu já vi umas três, quatro pessoas. Tem uma ali que ficou me encarando”.

Welzer (2010) observa que a “memória social apenas existe entre sujeitos e não dentro deles, a existência dela consiste de comunicação”<sup>22</sup> e isso é a base para o autor pensar que as memórias intergeracionais se fazem por conversas, em processos de narração e renarrações. Na entrevista de Dona Zezé, percebo uma intermitência na interlocução em momentos de mais formalidade (por exemplo, quando a entrevistada checa seu desempenho com a entrevistadora), uma preocupação na forma do como falar com o fora da comunidade, e outros em que aparecem marcas de diálogo intergeracional, até com expressões de uma afetividade típica (por exemplo, entre avó e netas): “Dona Zezé” (a entrevistadora, chamando), “Oi, querida” (resposta da entrevistada).

Uma marca intergeracional em conversas de memória que Welzer ressalta é a referência a eventos sinalizados extraídos de grandes narrativas históricas que acabam por confluírem em “eventos biográficos familiares, em que há inevitavelmente um envolvimento pessoal”<sup>23</sup>. Nas lembranças de Dona Zezé sobre a sua infância e mudança para São Paulo (ela e a mãe migraram do interior de SP), eventos históricos aparecem como baliza organizadora da narrativa.

<sup>22</sup> “[...] social memory exclusively exists between subjects and not within them; its form of existence consists of communication” (Welzer, 2010, p. 5).

<sup>23</sup> “[...] familial biographical events, where there is inevitably a personal involvement related to the identity of the narrator and the re-narrator of the story” (Welzer, 2010, p. 7).

E estava tendo a Revolução de 1932. [...] quando tocasse uma sirene, era pra todo mundo correr pra onde pudesse. [...] E no mesmo tempo que tocava a sirene, já era blecaute, era pros aviões que vinham, que eles soltavam bomba. Pra que não pudessem enxergar, que era tudo escuro. *A história que a minha mãe contava. E eu me lembro.* E quando vinha a sirene, todo mundo corria, apagava as luzes. E a minha mãe me pegou no colo e correu pra essa sede dos bombeiros, que tinha um porão. Mas era um prédio que era um quarteirão todinho, na Brigadeiro Machado, que eram os bombeiros. Aí a minha mãe me pegou no colo e correu. Na hora que ela foi, que tinha escada, na hora que ela pôs o pé no terceiro degrau, caiu uma bomba do avião. (grifos meus)

Chamo atenção no fragmento citado como há uma prática de conversa intergeracional (entre entrevistada e entrevistadoras) que é sobreposta por processo de renarrações entre gerações – a filha que reconta as memórias que sua mãe contou e mistura com as próprias lembranças. A entrevista ainda pode ser lida por um processo de remediação de uma conversa intergeracional para uma entrevista gravada de história oral para o compartilhamento em repositório digital.

Neste segundo movimento de interpretação, padrões linguísticos e de gêneros discursivos foram observados como enquadres e os movimentos de *footing* indicam certos tipos de consciência metapragmática dos narradores sobre padrões na interação, sociais (identidades periféricas, marcas geracionais etc.) e tecnológicos/midiáticos.

### ***Pistas de ausência: luto, violências cotidianas e sonhos***

Ao longo das entrevistas que compõem o conjunto de trajetórias de vida da Zaki Narchi, muitas histórias de perdas são narradas. A memória funciona por ativamento, estimulado no momento em que é produzida, o que acaba por propiciar situações com grande carga emocional, em sentimentos de tristeza, vazio ou alegrias súbitas.

Ao tratar do luto nas práticas orais de memória, deve-se levar em conta que o trauma na linguagem pode gerar narrativas que soam estranhas, fragmentárias, de difícil acesso para todo tipo de trabalho de interpretação. Veena Das (2007) propõe compreender os gestos de luto como “um modo de habitar o mundo” (p. 5). Nas trajetórias de vida periféricas, o luto é uma medida de humanidade, um “marco de reconhecimento”, como propõe Butler (2009). Das (2007), em seu estudo sobre os relatos de mulheres indianas que vivenciaram diversos tipos de violência de gênero, repensou a noção de trauma para compreender a presença de “vozes” em meio à ordinariedade de um cotidiano marcado por lembranças de violência, sem reduzir à incomunicabilidade. Suas análises apontam para como, muitas vezes, os relatos podem passar por um não falar diretamente sobre determinados eventos, mas se mostram contidos em gestos de luto e em formas fragmentárias de comunicação – o não falar diretamente sobre os eventos como uma forma de enunciar. A autora faz um movimento de reconhecer nas linguagens do cotidiano as potencialidades enunciativas de sujeitos vítimas de violência

Na entrevista de Aquiles, a entrevistadora pede para ele falar sobre os avós e, ao falar da avó, começa a se emocionar, olhos mareados e voz levemente embargada.

Olha, a minha avó foi alcoólatra, a mãe do meu pai foi alcoólatra, é a única que eu tive convivência, até os oito anos. Foi a minha maior perda até hoje. Porque ela me criou, como eu falei pra vocês, meu pai levava de manhã e me buscava à noite. Então, eu sofri pra caramba quando eu perdi minha avó, foi a maior perda da minha vida, assim, porque Deus é muito justo comigo, muito bom comigo, eu não tenho muitas perdas, na realidade. Tive ela, tive minha cachorrinha e alguns tios que eu também não tive muito contato. Então, sempre quando eu falo dela, eu me emociono um pouquinho, porque faz muito tempo, mas foi muito presente na minha vida. [...] Mas muito bom, obrigado por fazer eu lembrar da minha avó. (risos) É isso.

A lembrança da perda veio como tristeza, mas depois como uma certa satisfação por promover um tipo de presentificação da avó perdida. E essa satisfação se transmuta em gratidão à entrevistadora que teria justamente incitado esse trabalho de memória que permitiu a “aparição” da avó. Essa fala acaba por apresentar uma reflexividade sobre o *kairós* da memória, do relembramento como atividade de momento oportuno.

Na entrevista de Vanessa Silva Lima Morenti (2021)<sup>24</sup>, há um momento em que a entrevistada se emociona ao falar da morte da mãe, chora e hesita; ao fim, ela também formula uma reflexão sobre esse processo memorialístico do luto e de sua vida.

Eu acho que muita coisa veio, em questão de lembrar o que a gente não gosta muito, por conta de falta, eu não gosto muito de tocar muito no nome da minha mãe, de falar o que minha mãe era pra mim, não gosto muito, mas foi bom, acho que pra mim foi bom lembrar, contar um pouco da minha história, teve coisa também que eu nem lembrava [...] foi muito bom, uma experiência diferente. E uma sensação, assim, de alívio, sabe? De poder conversar, poder mostrar. Desculpa por ter chorado. (risos) Mas foi bom. Gostei bastante.

Na entrevista de Dona Zezé, há também momentos de silêncio e choro no relembramento das mortes dos filhos: “Tive dez, olha só, dez filhos, hein? Mas Deus me levou quase todos. Estou só com uma filha”. Toda a sequência da fala sobre as mortes dos filhos é fortemente emocional, a narradora não se perde na condução da narrativa, mas é possível interpretar uma dinâmica de contação de história que se assemelha a um fluxo de pensamento (acionamentos por associação): ela começa falando do seu casamento, depois o nascimento dos filhos, as mortes deles, passa a falar sobre os netos, logo amarra com comentários sobre a relação dela com a vizinhança e o sentimento de pertencimento à comunidade; associa, então, o bairro à preocupação com o bem-estar dos netos, tecendo comentário sobre a violência e os medos que ameaçam sua família. “[I]sso é uma provação que Deus me deu (choro). Todos. Eu choro porque, coitadinho dos meus netos, tudo ficou um pouco sem mãe, um pouco sem pai. Então, sou eu que cuido deles”. O momento assinalado como “(choro)” na transcrição é uma de pausa, Dona Zezé se emudece, abaixa a cabeça para chorar cobrindo o rosto com a mão. A entrevistadora oferece água a ela e há um corte de edição no vídeo. O silêncio é instância importante do trabalho da memória, é ação de pensamento e elaboração subjetiva no *kairós*.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/seja-sempre-o-seu-melhor-199213/colecao/205179>. Acesso em: 06/05/2023.

Também destaco aqui os enquadramentos de temas relacionados à violência, que, comumente, aparecem com histórias de perdas. A violência é um enquadre temático sempre presente nas entrevistas, mesmo que mencionada por subterfúgios ou com hesitações em meio a desconfortos (há, inclusive, algumas sinalizações de exclusões na edição dos vídeos a pedido do/a entrevistado/a). O enquadre que mais aparece sobre o tema nas entrevistas é o das trajetórias de resistência à violência, principalmente na ideia de o(a) narrador(a), ou seus filhos e netos, nunca terem entrado para o crime ou, se tem passagens, conseguiram sair (há um entrevistado, por exemplo, que esteve preso). Entendo que deve ser levado em conta que boa parte do(a)s entrevistado(a)s (ou algum familiar) tem vinculação com associações comunitárias, aparecendo de forma manifesta discursos sobre a preocupação em manter as crianças da comunidade afastadas de práticas criminosas. Esse é um enquadre institucional (perfil de seleção dos entrevistados) que, possivelmente, acaba por produzir outros enquadres como esse das narrativas de resistir ou vencer os apelos ao crime. Esses enquadres são responsivos a visões estigmatizantes que projetam os moradores de periferias como sujeitos potencialmente criminosos.

As histórias do bairro costumam acionar elementos ligados à violência urbana e à ação de grupos organizados, como também vivências relacionadas à Casa de Detenção de São Paulo, a penitenciária do Carandiru, que era vizinha da Zaki Narchi até o fechamento em 2002 – e o episódio conhecido como Massacre do Carandiru, chacina ocorrida em 1992, aparece em alguns relatos. O tema da violência também vem associado a sentimentos de medo, principalmente do medo de perder alguém próximo – há vários relatos sobre familiares assassinados.

As histórias de violências estão, de modo geral, envoltas em uma ordinariedade, são contadas como parte de vivências, e isso se estende a diferentes tipos de violência, como a de gênero. Dona Zezé conta que ela costumava dividir os alimentos com os vizinhos e, em meio a esse relato, insere um episódio de violência doméstica.

O meu marido, nossa, teve um dia que ele até me bateu. Casada, foi a primeira vez que ele me bateu. Só porque eu dei... porque ele comprava tudo em saco. Era saco de arroz, era assim a despesa do meu marido. O meu marido ia embora, trabalhar, eu falava pra vizinha: “Traz uma vasilha, traz”. (risos) Ela vinha. Olha eu enchendo de arroz e feijão. Os meus filhos contavam pro pai e eu apanhava. Eu sempre fui assim.

Na passagem, a ação violenta não parece ser tratada como um acontecimento disruptivo: não há mudança de tom da voz e marcação de ênfase, a narração mescla a cena de violência no fluxo de uma história de cotidiano comunitário. A indicação de ser “a primeira vez”, após casados, ao mesmo tempo que destaca o evento como um marco, também o coloca como recorrente na vivência narrada.

Outro medo recorrente nas histórias de vida é do fogo, a história da Zaki Narchi é marcada por, pelo menos, cinco grandes incêndios. Esse medo aparece no desenho das projeções de sonho, que tomo também como pistas de ausência. O fogo aparece como elemento que produz sonhos de infância de Rafael Luis Cavalcante dos Santos<sup>25</sup>, ao projetar uma profissão desejada.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/precisamos-de-mais-amor-e-empatia-199200/colecao/205179>. Acesso em: 20/02/2023.

Ah, a gente sempre quis ser jogador de futebol. Mas aí o talento não ajudou muito. Aí, quando fui crescendo um pouco mais, já quis ser bombeiro, queria ser bombeiro um tempo, porque acho que pegava muito fogo aqui na favela, aí ficava doido, já tinha que correr toda hora, para pegar as coisas nos barracos. Aí sempre teve aquela vontade de ajudar, aí ser bombeiro acho que era uma profissão que eu sempre quis.

O sonho tem ainda força de tática de resistência (é esperança) e ganha espaço na arquitetura das entrevistas do projeto de memória sobre a Zaki Narchi, que seguem um caminho das origens, nascimento, histórias dos pais, até as projeções de futuro, utópicos ou não. Esse trajeto ajuda a reforçar uma compreensão da memória como atividade de manuseio do tempo, seja em representações de passado, presente ou futuro. Os sonhos que fecham as entrevistas são únicos e, ao mesmo, partilhados comunitariamente, passam pela família, pela casa, pela vizinhança, pelo trabalho, pelos estudos e até pela velhice (autorizar-se a não querer sonhar mais), são assim uma espectralidade e se fazem do trabalho poético sobre a matéria prima do próprio cotidiano periférico.

O manuseio do tempo é o próprio trabalho com a invisibilidade na memória, a capacidade que os relembramentos, por meio da narrativa, têm de dar forma e presença ao que está ausente. O caráter fragmentário de narrativas que trabalham com a ausência e acionam emoções de luto, medo e esperança parecem, muitas vezes, incompatíveis com enquadres institucionais operados no âmbito de políticas de memória<sup>26</sup>. No entanto, na tecnologia do MP percebo que há algum espaço para os narradores negociarem e transgredirem enquadres, possibilitando que lidem com espectros da memória.

## Considerações finais

Dentro da proposta delineada neste artigo, realizei um percurso por um conjunto de histórias de vidas contadas que encontrei no acervo de um museu virtual de narrativas. Tomei o arquivo e a tecnologia social do MP como fenômeno cultural, logo passíveis de serem estudados em abordagens de natureza etnográfica.

Nesse trajeto, identifiquei que há modelos de narrar em limites definidos pelas tecnologias sociais do MP e compartilhados comunitariamente pelos narradores-moradores-da-Zaki, que poderíamos compreender como composições de quadros sociais do narrar dentro desse conjunto particular de relatos. Também foi possível perceber que há espaços, nesse tipo de tecnologia, para o desenvolvimento de táticas individuais e criatividade de contadores de histórias. Assim, é pertinente considerar que essa tecnologia pode estimular os letramentos de memória e a reconfigurações comunicativas do narrar, atuando ainda na produção de fontes de memória de sujeitos e grupos apartados do conhecimento histórico.

Como todo contexto institucional estabelece diversos enquadramentos, modelos de contar, por isso, acho importante salientar que, no plano das políticas de memória, a ideia de um processo de de-

---

<sup>26</sup> Estudos demonstram como depoimentos de trauma podem acabar excessivamente padronizados em contextos de comissões da verdade, por rígidas molduras institucionais por enquadres forenses, arquivísticos e de agenda política, podendo ter fixações em formulários e por uso de “vocabulário restrito” (Saunders, 2008), ou por ferramentas de validação dos testemunhos relacionadas a critérios de arquivamento e qualidades de “citabilidade” (Blommaert; Bock, McCormick, 2007).

mocratização das práticas de narrar passa por uma diversificação de modelos e dinâmicas, em ações que estimulem também iniciativas de perfil comunitário.

## Referências

ARFUCH, L. 2010. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro, UERJ, 370 p.

ASSMANN, A. 2008. Canon and Archive. In: A. ERLI; A. NÜNNING (eds.). *Cultural memory studies*. Berlin, Walter de Gruyter, p. 97-107.

ASSMANN, A. 2011. *V. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, Editora da Unicamp, 456 p.

BACHELARD, G. 1978. *A poética do espaço*. São Paulo, Abril Cultural, p. 181-354.

BAUMAN, R. 1977. *Verbal Art as Performance*. Long Grove (IL): Waveland Press, 150p.

BAUMAN, R. 2010. The remediation of storytelling: narrative performance on early commercial sound recordings. In: A. DE FINA.; D. SCHIFFRIN (eds.). *Telling stories*. Washington D.C., Georgetown University Press, p. 23-43.

BAUMAN, R. 2013. O “narrador de máquina falante”: Cal Stewart e a remediação da contação de histórias. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 56, n. 2: 67-98.

BAUMAN, R.; BRIGGS, C.L. 1990. Poetics and Performances as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, v. 19: 59-88.

BLOMMAERT, J.; BOCK, M.; MCCORMICK, K. 2007. Narrative inequality in the TRC hearings. In: C. ANTHONISSEN; J. BLOMMAERT, J. (ed.). *Discourse and human rights violations*. Amsterdam: John Benjamins, p. 33-64.

BOLTER, J.D., GRUSIN, R. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. London/ Cambridge (MA), MIT, 295 p.

BOSI, E. 2003. *O tempo vivo da memória*. São Paulo, Ateliê, 219 p.

BURKE, P. 1992. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: P. BURKE (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, Unesp, p. 327-248.

BUTLER, J. 2009. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London, Verso, 193 p.

CERTEAU, M. de. 2014. *A invenção do cotidiano: 1*. Petrópolis, Vozes, 319 p.

CLIFFORD, J. 2016. Sobre a alegoria etnográfica. In: J. CLIFFORD; G. MARCUS. *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Rio de Janeiro, UERJ, p. 151-180.

- DAS, V. 2007. *Life and words* : violence and the descent into the ordinary. Berkeley/Los Angeles (CA), University of California Press, 281p.
- FARGE, A. 2017. *O sabor do arquivo*. São Paulo, Edusp, 120p.
- GOFFMAN, E. 1974. *Frame analysis*. New York, Harper and Row, 586p.
- GOFFMAN, E. 1981. *Forms of talk*. Philadelphia, University of Pennsylvania, 336 p.
- GUMPERZ, J. J. 2002. Convenções de contextualização. In: RIBEIRO; B. T.; GARCEZ; P. M. (org.). *Sociolinguística Interacional*. São Paulo: Loyola, p.149-182.
- HALBWACHS, M. 1952. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Les Presses universitaires de France, Nouvelle Édition, 211 p.
- HALBWACHS, M. 1992. *On collective memory*. Chicago, University of Chicago, 235p.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2014. *A comunicação na educação*. São Paulo, Contexto, 158p.
- MEIHY, J. C. S. B. 2005. *Manual de história oral*. São Paulo: Loyola, 292p.
- MUSEU da Pessoa. 2009. *Tecnologia social da memória: para comunidades, movimentos sociais e instituições registrarem suas histórias*. São Paulo: Museu da Pessoa/Fundação Banco do Brasil, 100 p.
- PALMA, D. 2021. Por trajetórias de vidas e de textos: memória e mobilidades. In: PALMA, D. (org.). *Artes e trânsitos da memória: ensaios em linguagem e transculturalidade*. Campinas: Pontes, p. 13-35.
- PALMA, D. 2020. O cotidiano, a quebrada e o sonho: a resistência pelo olhar na ação de um fotocoletivo. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, v. 59-3: 1862-1883.
- PENA, J. O.; MELLO, C. J. 2004. Tecnologia social: a experiência da Fundação Banco do Brasil. In: *Tecnologia social*. Rio de Janeiro, Fundação Banco do Brasil, p. 83-87.
- SANTOS, J.; MACHADO, G. 2020. Distintas epistemologias para as tecnologias sociais. In: M. I. MARQUES; G. P. FERNANDES (orgs.) *Tecnologia social e difusão do conhecimento*. Salvador: Edufba, p. 141-154.
- SAUNDERS, R. 2008. Sobre o intraduzível: sofrimento humano, a linguagem de direitos humanos e a CVR da África do Sul. *SUR*, ano 5, n. 9, p. 53-75.
- TANNEN, D.; WALLAT, C. 1987. Interactive Frames and Knowledge Schemas in Interaction: Examples from a Medical Examination/Interview. *Social Psychology Quarterly*, v.50-2:205-216.
- THOMPSON, P. 1988. *The Voice of the Past: Oral History*. Oxford: Oxford Press, 368p.
- WELZER, Harald. 2010. Re-narrations: How pasts change in conversational remembering. *Memory Studies*, 3(1): 5–17.

WERTSCH, J. V. 2010. Texto e dialogismo no estudo da memória coletiva. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.36, n. esp.:123-132.

WILLIAMS, R. 1979. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 216 p.

*Submetido: 21/07/2023*

*Aceito: 21/08/2023*