

NARRAR O MUNDO: ESTÓRIAS DO "POVO DA RUA" E A NARRAÇÃO DO IMPREVISÍVEL*

Vânia Zikán Cardoso

Nas *macumbas* cariocas, a presença dos espíritos conhecidos como "povo da rua" — *exus*, *malandros*, e *pomba-giras* — marca os rituais de consulta, as "giras", e as festas públicas.¹ Apesar de *macumba* ser um termo de significação bastante ambígua,² a palavra é também continuamente reapropriada para fazer referência a sessões de consultas com espíritos,³ a "festas", e a "giras", que acontecem em pequenos "centros" ou em quintais e cômodos de casas temporariamente redefinidos como espaços rituais nos subúrbios cariocas. Ao invés de evocar uma identidade religiosa distinta, *macumba* marca uma *socialidade* — um imaginário e um "ver o mundo" — inextricavelmente marcada pela presença de espíritos.⁴

A presença do "povo da rua" é absolutamente central nesta constituição sociocultural da *macumba*, não só porque estes espíritos atraem grande parte dos clientes dos rituais de consulta, mas também porque sua associação com a *macumba* é parte integral da identificação desta última com a "magia negra", a "feitiçaria maléfica" e a "criminalidade" (Contins 1983; Contins e Goldman 1985; Maggie 1992). Espíritos de *malandros* e de prostitutas, personagens que em vida teriam ocupado espaços socialmente marginalizados, o "povo da rua" é conhecido por seu poder de aparecer onde deseja e por sua capacidade de interferir no cotidiano de maneira comumente inesperada e freqüentemente temida. Grande parte dos rituais das *macumbas* cariocas envolve o aplacar desses espíritos, ou o clamar por sua intervenção para "abrir caminhos" para a solução de difíceis problemas.

É certamente no espaço das práticas ritualizadas que se constitui grande parte das relações entre "clientes", "filhos-de-santo", "macumbeiros"⁵ e o "povo da rua". Afinal, é através desses rituais que se busca a intervenção do "povo da rua" na ansiosa busca por um emprego, no desejado retorno da pessoa amada, na urgente proteção contra "trabalhos"⁶ feitos por aqueles que nos querem mal e em outras difíceis facetas da vida cotidiana. Esse encon-

tro entre o sobrenatural e os mundanos desejos e necessidades é, em parte, mediado pela performance de rituais nos quais os espíritos são chamados para beber, dançar e ouvir seus suplicantes. Entre demandas e oferendas, pedidos e conselhos, espíritos e clientes estabelecem relações mais ou menos duradouras, por meio das quais se busca a intervenção do poder do “povo da rua” no desenrolar da vida daqueles que procuram a sua ajuda — e mesmo na daqueles “tolos” o suficiente para não acreditarem em tal poder.

Estórias⁷ abundam sobre esses feitos e desfeitos do “povo da rua”. Elas nos falam da presença dos espíritos no dia-a-dia como algo imprevisível, envolto sempre pelo mistério do seu poder de se deslocar entre o “aqui” e o “acolá”, entre o “agora” e o “então”. Estas são estórias que marcam a presença do “povo da rua” para além do ritual demarcado espacial e temporalmente, narrando a sua presença no cotidiano dos macumbeiros. Envolto pela tensão do imprevisível e do incontrolável, as narrativas evocam a dimensão inesperada dessas presenças — mesmo quando desejadas ou bem-vindas — a qualidade irrestrita dos seus movimentos e a sua natureza transgressora.

Contadas não só por clientes e filhos-de-santo, mas também pelos próprios espíritos, sujeitos e objetos confundem-se em um narrar ao mesmo tempo disperso e coletivo do deslocamento voluntarioso do “povo da rua” através de fronteiras sociais. Num movimento mimético do próprio deslocar-se dos espíritos, esse contar de estórias está embebido no desenrolar das sessões de consulta e de outros rituais, assim como se desloca através do cotidiano dos “macumbeiros”. Enquanto fora dos rituais as estórias sobre o “povo da rua” aparecem entremeadas em outras conversas, no espaço do ritual elas emergem entre os múltiplos afazeres que o caracterizam. Não demarcadas enquanto “textos” cuja performance remeteria a um repertório tradicional ou a um *corpus* de estórias ritualizadas, elas situam-se de certa forma no limite do texto como emergentes em performances narrativas (Bauman 1977), aqui inseridas no fluxo de outras falas.

É para este narrar disperso entre o cotidiano e os rituais de macumba, um espaço em que vidas são narradas e estórias são vividas, que este ensaio se volta. Mais do que narrar uma realidade supostamente exterior a elas, as estórias tornam-se parte inextricável da mesma realidade, ou imaginário social, que narram. Aqui, a *narrativização* não se refere a um mundo a ser revelado pela interpretação do que é contado, não expressa apenas uma prática, mas constitui a própria prática por ela significada. Esta prática narrativa, na qual estórias são contadas de maneira dispersa e fragmentada, abre um espaço interpretativo no qual os sujeitos da experiência — tanto “espírito” quanto “macumbeiro” — são engendrados através do próprio

ato narrativo. A *narrativização* das múltiplas presenças do “povo da rua” e de sua relação com os macumbeiros constitui um imaginário em que a percepção do mundo torna-se saturada pela presença dos espíritos além do limite das próprias narrativas — e, é claro, além do espaço demarcado das performances do ritual.

Do mesmo modo que as estórias cruzam os limites entre ritual e mundano, assim como transitam entre múltiplas temporalidades, o trabalho de campo dentro desta socialidade também entrecruza o espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, traçando “estórias”, “macumbeiros”, e “espíritos” em diversos momentos, e movimentando-se por vários “centros”. A maior parte das estórias que minha narrativa etnográfica toma como “objeto” foram contadas e recontadas entre 1998-1999. O trabalho de campo, no entanto, estende-se a outros momentos, e ainda segue em frente através de suas múltiplas transformações. Levado por estórias, ou talvez, de modo inverso, traçando as estórias, o trabalho de campo foi mais intenso em um “centro” no subúrbio carioca de Bangu, mas de modo algum é ali localizado, no sentido de estar limitado a ou por aquele espaço. Como dizia uma *pomba-gira* naquele centro, o que eu fazia era *correr macumba*. Se, como me advertia essa mesma *pomba-gira*, tal *correr* traz com ele certos *perigos* — para ela espirituais; para mim, também epistemológicos — esse modo etnográfico permite igualmente que pensemos de forma mais literal o trabalho de campo como um movimento interpretativo, de certa maneira mimético, da própria socialidade narrativa que constitui como seu objeto.

Ao deslocar a atenção etnográfica para além da consideração da função simbólica ou representativa das estórias que circulam sobre espíritos e macumbeiros, busca-se aqui abrir espaço para considerar a dimensão poética das narrativas, na qual, como argumentam Mary Steedly (1993) e Kathleen Stewart (1996), estórias não só refletem o “real”, mas lhe dão forma. Esse deslocar analítico reflete também o questionamento de que narrativas remetem a eventos externos a elas, como a relação de um signo ao referente que o antecede espacial e temporalmente. Richard Bauman (1986), Louis Mink (1981) e Barbara Herrnstein Smith (1981), entre outros, argumentam que eventos são uma abstração da narrativa, cujas estruturas de significação organizam e conferem coerência.

Não sendo uma mera inversão da relação “discurso” e “realidade” — o que levaria, como coloca Joan Scott (1992:34), à “introdução de uma nova forma de determinismo discursivo” — o que esta reformulação refuta é a

separação da "experiência" (o evento) e da linguagem, insistindo "na qualidade produtiva do discurso" (Scott 1992). A experiência ou o evento deixa de ser a origem da narrativa, a evidência que autoriza o discurso, para ser aquilo sobre o qual o "conhecimento" e os "significados" são produzidos. Como argumenta Richard Bauman, são "os processos interdependentes de narração e interpretação que nos permitem construir um conjunto de inter-relações coerentes ao qual chamamos 'evento'" (1986:5).

Enquanto para Victor Turner (1981) a narrativa seria uma atividade reflexiva em relação a eventos antecedentes (drama social), conhecimento que emerge da ação (ou através da experiência), o que essas reformulações do significado do narrar sugerem é a possibilidade de repensarmos o "conhecimento advindo da experiência", ao qual Turner se refere como um produto da própria narrativa. A *narrativização* é tida então como um processo de significação através do qual "experiência", "sujeito" e "evento" são simultaneamente constituídos — um processo através do qual o sujeito se posiciona enquanto sujeito em uma "realidade social" (cf. Scott 1992).

Se, por um lado, o processo narrativo constitui a própria experiência como um fluxo inteligível (cf. Mink 1981; Scholes 1981), por outro lado, a *narrativização* também pode levar tanto à ofuscação, à confusão, quanto à exploração e ao questionamento da experiência (Bauman 1986; Le Guin 1981; Stewart 1996). Desta forma, o narrar das histórias dos feitos e dos desfeitos do "povo da rua" poderia ser visto como um "ato disseminatório" (Bhabha 1994:300), no qual, como argumenta Homi Bhabha, a circulação de histórias não produz um contradiscurso ao ordenamento do social mas, insinuando-se entre representações genéricas e "objetivas" deste social, dissemina novas significações, introduzindo "diferença" e "ambivalência" nos interstícios do "real". O ato de *narrar o mundo* constitui então uma proliferação de signos e uma articulação de múltiplos significados, engendrando um espaço interpretativo no qual se abre a possibilidade de novas percepções do cotidiano.

Tais considerações sobre a *narrativização* remetem-nos também à problemática da representação do "objeto" etnográfico. A questão que se abre é a de como representar esse *narrar o mundo*, como evocá-lo em uma narrativa etnográfica sem exaurir suas ambigüidades e contradições, sem transformar a multiplicidade de suas significações em um discurso de significados explícitos. Em outras palavras, o questionamento volta-se para o modo de pensar o papel da própria articulação da narrativa etnográfica na construção das histórias sobre o "povo da rua" como *objeto etnográfico*.

Esta não é uma simples questão relativa ao desejo utópico de esquivar-se daquilo que James Clifford (1986) descreve como os inescapáveis enganos de exclusão e retórica necessários à construção da "séria ficção"

(Clifford 1988:10) que constitui a representação etnográfica. Tão pouco se limita à questão de buscar uma melhor tradução etnográfica para o processo dialógico de interpretação que está na raiz do próprio encontro etnográfico (cf. Tedlock 1983). Não sendo apenas uma busca da melhor técnica textual, o que se problematiza é aquilo que Nadia Seremetakis (1991:47) identifica como o próprio desejo antropológico de capturar eventos em uma narrativa linear, em uma seqüência de acontecimentos discretos que progressivamente iluminam uns aos outros até produzirem um fechamento narrativo, facilitando, assim, a tradução de eventos para a narrativa etnográfica.

Em diálogo com estes questionamentos, aqui se busca não meramente iluminar as estórias sobre o “povo da rua” enquanto um campo cultural demarcado e distinto, encapsulando-as em uma síntese explicativa, mas articular o que K. Stewart concebe como uma “crítica cultural contaminada” (1991; cf. Marcus e Fischer 1986). Para Stewart, esse modo de engajamento com o objeto etnográfico procura situar a etnografia em um espaço analítico no qual a distância da representação cede lugar à atenção à dimensão performativa da significação. A prática etnográfica detém então sua atenção nos “objetos” culturais, de modo que se possam explorar suas densidades, texturas e particularidades e, assim, traçar as práticas culturais *através* dos processos contraditórios, tensos, heterogêneos e dialógicos em que são continuamente reconstituídas (cf. Taussig 1987).⁸

Esta perspectiva teórica e etnográfica é particularmente pertinente para pensarmos o “povo da rua”. Se o poder dos espíritos, presentificado pela *narrativização* de seus feitos e desfeitos, é inextricavelmente ligado à sua imprevisibilidade, ao seu potencial de desalinhar ou desordenar fronteiras sociais — entre o “mundano” e o “ritual”, o “aqui” e o “acolá”, o “passado” e o “presente” — uma narrativa etnográfica que buscasse um ordenamento exegético deste *narrar do mundo* levaria a uma “domesticação” de seus significados, de certa forma um movimento de familiarização e inevitável “exorcismo” de tal poder. Em lugar de tal desvendamento, procuro aqui abrir um espaço interpretativo através da narrativa etnográfica, no qual se possa evocar a própria socialidade do *narrar o mundo* e imaginar o “real” como um modo de “ver” e “estar” no mundo, indissociavelmente marcado pela presença dos espíritos.

Traços e passagens

Para Victor Turner, os “enquadramentos” do espaço da performance de rituais, como as sessões de consulta, determinam não só os “papéis” dos

participantes, mas também o "sentido" ou o "significado" dado às coisas e às ações dentro deste espaço (1987:54). Uma parte significativa da relação entre o "povo da rua" e seus clientes, assim como da própria constituição da identidade dos espíritos, toma forma em rituais demarcados dessa maneira.

Nas performances de tais rituais a presença dos espíritos encontra um lugar definido — e, mais do que isso, marca mesmo este lugar. Mas o próprio nome dos espíritos nos remete para fora dos espaços delimitados da performance do ritual em direção ao espaço mundano das *ruas* e do *dia-a-dia*. Nesse cotidiano, sua presença é freqüentemente uma interrupção inesperada e seu lugar, uma apropriação efêmera. Às vezes, tal presença é apenas um traço que indica não mais uma presença, mas uma passagem, como os inúmeros "despachos" colocados em ruas, esquinas e encruzilhadas da cidade do Rio de Janeiro.

É dentro do espaço privado dos rituais de consulta com o "povo da rua" que a demanda por este ou aquele despacho se manifesta, mas no espaço público da rua, clientes e "povo da rua" deixam as marcas de suas efêmeras presenças (e de suas ausências) em oferendas ao mesmo tempo ubíquas e quase invisíveis. Oferecidos ao "povo da rua" em retribuição a um pedido atendido, ou na esperança de ver um desejo satisfeito, os despachos — oferendas de cigarros, bebidas, velas, comida e outros objetos corriqueiros, temporariamente imbuídos do poder de mediar súplica e poder sobrenatural — são colocados nos lugares identificados como a "morada" do "povo da rua". Geralmente colocados na calada da noite, os despachos são "traços", signos enigmáticos que indicam presenças, sem realmente mostrá-las (Ricoeur 1988:119-125). Os despachos excedem os limites da performance dos rituais, funcionando como mais do que meros índices daquele espaço, efetivamente estendendo também ao cotidiano, o espaço interpretativo do "senso" e do "significado" que norteiam a compreensão dos rituais.

Se nas esquinas das ruas encontramos traços rituais ao cruzarmos com os despachos, nessas quebradas também corremos o risco de nos depararmos com outras possibilidades interpretativas. Há alguns anos, eu e uma amiga — que freqüentava um centro de macumba num subúrbio carioca e que "trabalhava" com uma *pomba-gira* — caminhávamos pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, no começo da noite, voltando de algum evento social do qual não me lembro mais. Subíamos uma ladeira despreocupadamente quando "demos de cara" com um homem que parecia ter saído do nada. Vestido somente com um trapo de cueca, o corpo imundo de fuligem e sabe-se lá mais do quê, sua surpresa ao ver-nos transformou-se em um sorriso demente. Desviou-se rapidamente e seguiu seu caminho saltitante, levando consigo duas garrafas cheias de cidra debaixo dos braços.

Para mim, o homem era certamente mais um dos muitos moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro, sua aparente loucura já incorporada a esse trágico mundano. Ao virarmos a esquina, no entanto, minha amiga pôs-se a rir e, apontando um despacho, disse-me: "Exu veio buscar seu presente!". Ao lado do meio-fio estava uma tigela de farofa, cercada por velas acesas e adornada por flores vermelhas. Faltava somente a bebida nesse despacho que, por suas flores e pela cidra agora desaparecida, era obviamente oferecido a alguma *pomba-gira*. Na encruzilhada — lugar mesmo da morada do "povo da rua" — entrecruzam-se não só múltiplas liminaridades, mas também a dimensão ritual e um lugar urbano mais do que cotidiano.

A risada de minha amiga, mesmo em sua lúdica ironia, é um índice, em seu *reconhecimento*, desta abertura interpretativa que se manifesta também pela própria presença do "povo da rua" nos interstícios do cotidiano. Mesmo que a maior parte de seus feitos se dê no "outro mundo" onde habitam — ainda que seus efeitos, benéficos ou maléficos, sejam sentidos e vivenciados no "mundo dos vivos" — muitas estórias são contadas e recontadas entre os macumbeiros sobre as imprevisíveis presenças do "povo da rua". Algumas vezes elas falam de simples traços desses espíritos, como um leve odor de cachaça no ar, ou um sussurro no ouvido que, no último minuto, desvia o desavisado pedestre de um perigo iminente. Como me disse Tony, um filho-de-santo de um pequeno "centro" no subúrbio carioca de Bangu, "Eu sinto o meu *malandro* comigo o tempo todo. Ele fala coisas no meu ouvido. Eu tô no ônibus, e ele só lá, no meu ouvido... me dando idéia".

Mais do que um mero índice da presença do "povo da rua" além do espaço do ritual, é o próprio movimento — a interrupção, pelo extraordinário, do fluxo naturalizado do dia-a-dia e a erupção do mundano no espaço ritual — que se torna significativa nas estórias. Tais movimentos podem ser vistos como momentos de desalinhamento, semelhantes ao que Vincent Crapanzano descreve como *disjunctive moments* (2004:61), transições que resistem às articulações, passagens entre esferas diversas de nossa compreensão, e que pontuam (*punctuate*) nossa vida social e cultural.

Esses momentos de desalinhamento manifestam uma quebra de limites, ou um desliz de enquadramentos — *frame slippage* — na concepção de Victor Turner (1987:54).⁹ Em suas elaborações teóricas sobre a performance, Turner acentua o papel do enquadramento na construção dos significados de tais performances e no próprio desenrolar destas últimas. Ao se voltar analiticamente para a umbanda, Turner (1987:33-72) toma a figura de *exu* como uma manifestação do perigo potencial de rupturas, dos *deslizes*, nos processos de enquadramento de performances rituais.¹⁰ Para ele, no entanto, se *exu* incorpora tal perigo através de suas presenças não solicitadas, a um-

banda representa um “processo ritual culturalmente programado” (1987:54) que garante a manutenção do enquadre até o final.¹¹

Esse potencial de perigo, que Turner identifica como manifesto por *exu*, ecoa o que Crapanzano descreve como a ansiedade e o temor provocados pelos desalinhamentos, pelas transições. E se Turner aponta a gramaticalidade cultural como reestruturante de uma ordem ameaçada, para Crapanzano a própria “imaginação” submete tais momentos a manobras narrativas e a estratégias rituais, as quais buscam encobrir os hiatos na nossa compreensão cultural e social revelados por tais deslizos ou desalinhamentos (2004:65). Em ambos os casos, o que se acentua é a busca do reordenamento. Mas como Crapanzano mesmo afirma, é importante pensarmos também o próprio movimento ou os deslizos em si.

Assim como Turner, eu me volto para a figura de *exu* — ou mais propriamente para o “povo da rua” — mas não mais como um simples perigo potencial para o enquadre do ritual. Seus movimentos, suas interrupções e presenças não anunciadas — os deslizos “materializados” por seus deslocamentos — são aqui tomados como constitutivos do próprio poder sobrenatural que lhes é atribuído. E se Crapanzano acentua uma dimensão ordenadora da narrativa, aqui aponto o processo de *narrativização* dos feitos e dos desfeitos do “povo da rua” como inextricavelmente ligado à construção da natureza desordenadora desses espíritos.

Tanto estórias como espíritos deslocam-se entre enquadres, presentificando assim a própria passagem entre o “ritual” e o “mundano”, entre o “extraordinário” e o “cotidiano”. Iconicamente representadas pela encruzilhada enquanto morada do “povo da rua”, as estórias narram não só um entrecruzamento de tempo e espaço, mas também uma abertura de possibilidades interpretativas.

É a esta tênue e inevitavelmente contingente abertura que Célio, um professor de capoeira que conheço há muitos anos, parece aludir em uma estória que me contou numa visita à minha casa há algum tempo. Ele havia freqüentado diversas “casas de santo” ao longo de sua vida mas, nesse dia, contava-me não querer mais nenhum envolvimento com elas. Enquanto almoçávamos, ele dizia já ter problemas suficientes no seu dia-a-dia, e afirmava enfaticamente que seu mais recente pai-de-santo tinha acabado com qualquer possibilidade de retorno. Com claro desprezo pelo pai-de-santo, ao qual se referia como “aquele safado”, o capoeira me contou que, numa recente sexta-feira, o *Zé Pilintra*, nome do *malandro* do tal pai-de-santo, havia aparecido numa roda de capoeira em plena Lapa, no centro do Rio de Janeiro.

Vestido com um impecável terno branco, as abas do chapéu de *malandro* caindo sobre os olhos, o *malandro* assistira ao jogo por um tempo, para

depois entrar para jogar com Célio, o mestre daquela roda. Depois do jogo, o *malandro* havia desaparecido na noite da rua, sem dizer palavra alguma. Célio havia reconhecido naquela figura, que parecia saída do passado boêmio da Lapa, o *Zé Pilintra* de seu pai-de-santo. "Ainda bem que eu sempre cuido das minhas coisas. Não abro a roda sem uma proteção... porque aquele safado mandou o *malandro* dele ali para me pegar", dizia aliviado o capoeira. Como Célio, que morava em um "loteamento de invasão" no subúrbio carioca de Bangu, *Zé Pilintra* também havia deixado seu "centro" na periferia e cruzado a cidade em direção à Lapa, lugar marcado pela própria estória da malandragem no Rio de Janeiro. O *malandro* do passado entra no jogo de capoeiras do presente para ali resolver demandas de alhures. No entanto, ao menos naquela noite, a roda de capoeira ofereceu ao seu mestre um abrigo contra o "povo da rua".

Eu já havia ouvido essa estória antes, e a ouviria novamente em outras conversas; detalhes sobre a inusitada "visita" do *malandro* à roda de capoeira sendo acrescentados em cada contar. Eu não sei se o *malandro* se deslocara do espaço do "centro" em Bangu para a roda de capoeira na Lapa incorporado no pai-de-santo, ou se Célio reconhecera a presença do *Zé Pilintra* em algum estranho, mas a distinção parecia irrelevante para ele e talvez só para mim tal ambigüidade fosse perturbadora. Alguém me disse, mais tarde, que existiria até mesmo um vídeo com imagens de tal roda, mas que a fita também havia desaparecido, tomada emprestada por algum aluno e jamais devolvida. Do já folclórico jogo ficaram somente as várias estórias que, como "seu" *Zé Pilintra*, surgiam aqui e ali, deixando em suas passagens traços tanto do poder "sobrenatural" do povo da rua quanto do poder das próprias narrativas evocarem um mundo contagiado pela qualidade misteriosa de eventos e seus signos.

O poder narrativo

Numa noite, já bem tarde, após ter atendido a muitos clientes, *Cacurucaia* — uma conhecida *pomba-gira* que há vários anos dá consultas em um pequeno "centro" no subúrbio carioca de Bangu — sentou-se na soleira da porta do quarto onde atende aqueles que a procuram em busca de ajuda para desfazer um "trabalho" feito contra eles, para conseguir o necessitado dinheiro, o esperado trabalho, para encontrar o bem-amado ou libertar-se do mal-amado. Eu estava com um grupo de filhos-de-santo ao seu redor, todos cansados depois de uma noite de idas e vindas de vários espíritos, para resolver este ou aquele problema trazido pelos clientes ou pelos próprios filhos-de-santo. Ninguém se animava a ir embora. Sentar ali com aquela mulher recostada

em uma porta decorada com imagens de tridentes e figuras diabólicas, xingando palavrões e generosamente dividindo sua cachaça, era certamente mais convidativo do que se aventurar na madrugada deserta do subúrbio carioca e esperar, sabe-se lá por quanto tempo, um ônibus que talvez acabasse nem aparecendo.

Cacurucaia ria-se dos nossos temores, e dizia ser a noite seu território. Entre um trago e outro, ela contou que numa noite igual àquela, alguns anos antes, um filho-de-santo que havia ficado até mais tarde para ajudá-la, estava já chegando a casa quando dois homens passaram correndo por ele, seguidos pelo som de tiros. *Pá!Pá!Pá!*, contava-nos *Cacurucaia*, o dedo em riste como o cano de um revólver:

Um dos homens caiu ali... na frente dele.

Um buraco nas costas...

E o outro fugido, com os pistoleiros armados atrás.

Ele [o filho-de-santo] nem viu eu chegar.

Só viu aquele braço preto assim, jogando ele no muro.¹²

Cacurucaia mostrou o braço, apontando sua força. Sem esconder o inegável prazer pela surpresa do filho-de-santo, ela continuou:

Eu fiquei lá, na frente dele, que nem dois namorados,

Os pistoleiros pegaram o outro homem...

Aí olharam para um lado...

Olharam para o outro...

Mas não viram ninguém.

E foram embora.

Aí eu mandei o fulano entrar pra casa dele e ficar de bico calado...

Não contar para ninguém.

Depois de mais um trago, *Cacurucaia*, com seu sorriso cheio de malícia, pôs fim à estória perguntando aos atentos ouvintes: "E vocês acham que eu ia deixar quem me ajudou na mão?".

A estória de *Cacurucaia* invoca o medo da violência e do crime presentes em qualquer hora ou lugar, para logo depois ressignificar esse universo de medo através de seu próprio poder sobre o perigo. É claro que por mais que a estória contada ofereça a óbvia resposta que a *pomba-gira* jamais deixaria algum mal acontecer a quem a serve — dessa forma prometendo aos seus ouvintes, naquela madrugada, uma passagem segura por "seu território" — o sorriso e a própria pergunta insistem em transformar a promessa em uma

possibilidade desejada, mas de maneira alguma garantida. A única certeza oferecida pela estória é o próprio poder de *Cacurucaia*.

A estória que *Cacurucaia* nos contou naquela noite entremeia estórias do “povo da rua” com outro gênero, que também circula em abundância tanto na mídia quanto no dia-a-dia: as narrativas sobre violência. Teresa Caldeira (2000) argumenta que as narrativas sobre crime não são só expressivas, mas também produtivas. Como as estórias sobre o “povo da rua”, aquelas sobre crime são contagiantes (2000:19), isto é, uma estória leva a outra. Para Caldeira, o contar e o medo estão intimamente ligados em sua constituição cultural e ambos reorganizam interações sociais no espaço urbano. Se as estórias do “povo da rua” relativas a conversas sobre crime ressignificam as experiências individuais e o social, para Caldeira, a narrativa do medo serve para “estabelecer ordem num universo que parece ter perdido a coerência” (2000:20). Já nas narrativas sobre o “povo da rua” é a ambivalência que se introduz no aparente ordenamento do social.

A dimensão inesperada da presença do “povo da rua”, a qualidade irrestrita de seus movimentos e a natureza transgressora de sua identidade, narradas em estórias como esta, são aspectos fundamentais de sua construção como espíritos que abrem (e fecham) caminhos e que geram (e destroem) possibilidades. Esta associação com um *desordenamento voluntarioso* está no cerne do que é identificado como o próprio poder dos espíritos, um poder intimamente ligado ao seu próprio narrar.

As narrativas e o “processo social da enunciação” (Bhabha 1992:57) deste *narrar o mundo* assumem aqui um papel culturalmente distinto daquele que lhes é atribuído tanto por Frederic Jameson (1981), quanto por Hayden White (1981). Jameson e White enfatizam a função ideológica da narrativa enquanto modo de representação, e ambos tomam a própria forma narrativa como determinante desta função. Se para Jameson, a narrativa expressa um fechamento interpretativo como expressão de códigos ideológicos (“inconsciente político”), para Hayden White, o próprio ordenamento de eventos de acordo com uma orientação espaço-temporal, através da forma narrativa, é o resultado do desejo de um ordenamento moral do “real” (1981, 1987). O valor da narrativa para a representação do mundo — como “um modo de representação natural da consciência humana” (White 1987:26) — está então no “desejo de que os eventos reais revelem a coerência, integridade, plenitude e fechamento de uma imagem de vida que é e só pode ser imaginária” (1981:23). Para Hayden White, então, a *narrativização* está não só intimamente ligada a um impulso moralizador, como o “ordenamento moral” torna-se sinônimo da articulação de um fechamento narrativo, isto é, de uma lógica de explicitação de sentidos e domesticação de significados (1987:11).

A discussão de White (1981) está centrada no papel da narrativa na representação histórica, sendo articulada como uma crítica à identificação "historiográfica" entre a forma narrativa e uma pressuposta "objetividade", "seriedade" e "realismo" do discurso histórico enquanto ciência. Apesar deste objetivo reconhecidamente mais limitado, o argumento de White tem implicações mais abrangentes, já que ele identifica a própria *forma* narrativa como o desenrolar de um contar com começo, meio e fim. Tal estrutura narrativa leva à produção de uma organização linear de eventos, uma progressão cronológica e um fechamento final.

Enquanto, segundo estas perspectivas, a narrativa torna-se um aparato discursivo essencialmente disciplinador, Ross Chambers (1991), partindo da análise de Michel de Certeau (1984:77-90) da narrativa como uma prática, sugere que ela também produz a possibilidade de uma "desidentificação". Ao mesmo tempo em que (re)produz o "real", a narrativa também articula um espaço interpretativo no qual se manifestam novos desejos, e o social é investido com a ambivalência de múltiplos significados. Ursula Le Guin (1981), por sua vez, oferece uma outra maneira de se pensar o desenrolar da narrativa, em que a inevitabilidade da linearidade narrativa desaparece e o próprio fim é tomado apenas como a possibilidade de um novo começo.

O que estas análises expõem é a multiplicidade dos códigos através dos quais o próprio "ordenamento" do contar se dá. De modo semelhante, para Michael Taussig (1992), a narrativa torna-se uma forma de ordenamento não por uma qualidade imanente em sua forma, mas por uma prática interpretativa que a submete a um desejo exegético. Ele sugere uma atenção à narrativa não como representação, mas como um ato mimético, no qual o sujeito (tanto o narrador, quanto o narrado) é inserido no próprio desenrolar dos eventos, e a narrativa da estória torna-se um ponto de partida e não um fim. Enquanto White enfatiza uma dimensão da narrativa que produziria uma imagem de "continuidade, coerência, e significado" (1987:11), Taussig traz à tona as possíveis brechas (*gaps*) entre o "real" e o "mundo produzido por palavras", a imagem do real mediada pela narrativa. Kathleen Stewart (1996), por sua vez, argumenta que seria através dessas "brechas" que a natureza incompleta do social potencialmente se manifestaria e novos significados se insinuariam.

Estas direções aparentemente opostas de análise apontam a problemática da *forma* narrativa, e da relação entre esta *forma* e o seu *conteúdo* e *função*, o próprio *modo de significação* das narrativas. Para Barbara Herrnstein Smith (1981), não é possível associar a função narrativa — a qual ela sumariza como contar algo a alguém (1981:228) — a uma forma mínima, "natural" ou essencialmente narrativa, já que todo o "narrar" envolve escolhas epistemológicas de representação motivadas por modos particulares

de imaginar e entender o "real". A narrativa seria, antes de tudo, um ato, e como tal sua forma constituída em resposta às condições específicas de sua performance (1981:221-22).

É esta atenção ao *ato narrativo* que Kathleen Stewart (1996:27) enfatiza ao se voltar para a "socialidade da narrativa". O objeto de análise deixa de ser simplesmente o significado de uma estória em particular ou da estrutura narrativa em si, passando a incluir a poética da narração, a política da representação e os processos através dos quais as formas narrativas adquirem inteligibilidade como meio de imaginar e mediar o significado do "real" através da prática narrativa.

A formulação por J. Austin (1962) da noção de enunciação performativa já indicava como os significados das enunciações implicam mais do que o conteúdo referencial das palavras; ou seja, a linguagem, segundo Austin, não é um instrumento passivo usado na descrição de um mundo independentemente constituído, já que a enunciação é um modo de fazer coisas e não apenas de apontá-las.¹³ É esse "modo de fazer" que se torna objeto de análise ao nos voltarmos para a "socialidade da narrativa".

Ao seguir a perspectiva dos estudos da performance oral,¹⁴ a atenção volta-se para o "ato de falar" em si, para a forma como os significados das falas emergem do processo dialógico do contar estórias; volta-se, então, para a poética narrativa. A preocupação com a dimensão poética da narrativa ressalta, como aponta J. Langdon, uma atenção ao "*modo* de expressar a mensagem e não [ao] conteúdo da mensagem" (1999:25). É a articulação de significados — heterogêneos, tênues, contestados, dialógicos — dentro do espaço expressivo criado pela disjunção entre signo e referente que se busca traçar.

Enquanto para Jakobson, a dimensão poética da mensagem estava centrada na forma, nos códigos discursivos e em suas propriedades (cf. Caton 1987; Jakobson 1960; Todorov 1981), tal análise formalista pode ser deslocada em favor de uma consideração dos processos sociais e culturais de criação de significados, da própria proliferação da significação no contar as estórias. Assim, o poético deixa de ser meramente uma função da linguagem para se estender a uma compreensão da cultura enquanto performativa, na qual "coisas", atos, práticas, ideologias etc. adquirem significados no uso.

Erupções do extraordinário

Elza, uma senhora que durante anos freqüentou vários "centros" pelos subúrbios cariocas, sempre à procura de "uma maneira de melhorar a vida",

hoje em dia não quer mais o compromisso de ser filha-de-santo, preferindo confiar na ajuda de seus próprios “espíritos”. Eu a conheci quando ainda freqüentava um pequeno “centro” no bairro de Bangu, e voltei a encontrá-la em uma casa de candomblé que ela freqüentou por pouco tempo, até resolver se “aposentar”, como ela mesma chamava o seu afastamento das casas de santo.

Há algum tempo, ela estava de licença temporária do trabalho por causa de uma estranha doença que havia acometido suas pernas. “Isso é inveja de uma mulher lá no meu serviço, mas ela não perde por esperar” — diagnosticou Elza a “doença”, quando fui visitá-la em sua casa. Entre cafés e pãezinhos, ela me contou sobre os ciúmes de uma colega de trabalho, e me garantiu poder livrar-se da má influência da outra mulher. Ela tinha confiança em sair vencedora desta “demanda”,¹⁵ pois não era a primeira vez que algo assim lhe acontecia. Além do mais, ela já havia passado por outras situações de maiores perigos dos quais havia escapado ilesa, assegurou-me.

Com um sorriso maroto no rosto, Elza me contou que um dia, a caminho do trabalho, o ônibus em que viajava foi assaltado:

Eu estava sentada lá atrás, perto do trocador...
Dois caras começaram a assaltar todo mundo dentro do ônibus.
Aí, Vânia, eu me tremia toda!
Me deu um medo
que eu não conseguia parar de tremer.
Parecia uma geléia!
De repente,
a [*pomba-gira*] Padilha me levantou do banco,
me jogou de joelhos no meio do corredor!
Eu estava sentada na janela, do lado de uma menina.
Eu só sei que eu passei por cima da menina e fui parar lá no meio,
me torcendo para trás e dando gargalhada.
Os dois caras olharam pra Padilha lá no chão e na mesma hora mandaram o
motorista parar.
O ônibus parou ali [na entrada de uma favela] e eles fugiram lá pra dentro.
Me ajudaram a levantar do chão...
Eu com o joelho todo sujo!
A menina que me segurou ainda falou:
“Ainda bem que a senhora passou mal!”.

Elza não conseguiu conter o riso com o eufemismo usado pela outra passageira ao se referir à presença da *pomba-gira*. Com o rosto contorcido,

marcando tanto a vergonha quanto a comicidade que ela claramente identificava com a façanha de *Padilha*, Elza contou o desfecho da presença da *pomba-gira*:

Ai que vergonha que eu fiquei!
Eu saltei logo no outro ponto e esperei outro ônibus,
que eu fiquei com tanta vergonha...

Ao me contar a sua aventura — uma estória que por sua vez havia sido narrada, em parte, à própria Elza, já que após a “chegada” de *Padilha*, ela não teria testemunhado o desenrolar dos eventos até o momento em que “acordara”¹⁶ no chão do ônibus com os joelhos sujos — este relato torna-se mais um a juntar-se ao repertório de estórias sobre o “povo da rua” que circulam tanto no folclore carioca sobre *malandros* e *pomba-giras*, quanto nos círculos dos que freqüentam as sessões das macumbas.

Ao unir mais uma vez uma estória do “povo da rua” a momentos de violência dispersa no cotidiano, a narrativa inscreve sua presença num espaço que não é necessariamente o da violência em si, mas naquele que é, ao mesmo tempo, socialmente liminar e marcadamente cotidiano.¹⁷ Enquanto no imaginário popular as estórias sobre esses espíritos tendem a caracterizá-los como entidades com capacidade ilimitada para o mal — mesmo quando executando “trabalhos” para o bem — e freqüentemente remetem a noções de uma “religiosidade” abjeta, através de sua estória, Elza constrói narrativamente eventos e atos como signos do poder dos espíritos.

Se o poder dos feitos dos espíritos é medido por seus efeitos, o fazer em si assume uma variedade de formas: desde o feitiço mais abstrato obtido em resposta a oferendas propiciadoras, passando pelos “despachos” nas encruzilhadas, até rituais nos quais o poder do “povo da rua” é mediado por atos ritualizados, como o “virar no santo” para livrar o corpo de um “encosto”, ou o “limpar” o corpo e o espírito por meio de objetos momentaneamente imbuídos de tal poder. Estes são atos comumente mediados pela estrutura do ritual.

Já estórias como a de Elza, ou a que *Cacurucaia* nos contou numa distante madrugada suburbana, apesar de serem também narradas no espaço do ritual, não são marcadas como fala ritualizada e tampouco adquirem o formalismo de narrativas mitopoéticas. Imersos no fluxo de outros eventos, esses atos narrativos abrem o espaço do ritual para o dia-a-dia e vice-versa, descerrando o cotidiano para o imprevisível — o que faz ecoar, de certa forma, a imprevisibilidade da violência inserida nesse mesmo cotidiano.

Uma maneira de pensarmos a poética dessas narrativas é trazida pelo conceito de “ritualização” que Nadia Seremetakis (1991) desenvolve em sua

análise sobre ritos fúnebres na Grécia. Seremetakis elabora a noção de uma "ritualização da morte", a qual define como a "representação processual da morte em uma variedade de práticas e contextos sociais que não têm o *status* formal de um rito público" (1991:47). Seria então no âmbito do fluxo e da contingência do dia-a-dia que certos eventos e signos seriam ressignificados e organizados como parte da complexa manifestação cultural identificada como "morte".¹⁸

Esta noção de "ritualização" nos permite pensar as estórias sobre o "povo da rua" como uma *narrativização*, na qual a profusão desse contar estórias que se deslocam entre o "mundano" e o "ritual", entre o "aqui" e o "acolá", entre o simbolicamente central e o socialmente marginal, opera, por um lado, como mediadora da constituição dos espíritos e dos macumbeiros enquanto sujeitos, assim como da própria constituição dos significados dos rituais da macumba. Por outro lado, essa *narrativização*, na mesma medida em que nos remete ao espaço do ritual, produz no dia-a-dia algo semelhante ao que Taussig (1992) identifica como o potencial de "estranhamento" das narrativas enquanto montagem, em que a justaposição de "coisas dissimilares" pode levar à transformação de velhos hábitos da mente e a novas percepções do óbvio (1992:45).

O extraordinário do cotidiano

Lúcia, uma mulher que conheci no mesmo "centro" no subúrbio carioca onde eu havia entrado em contato com Elza, é a única pessoa que eu me lembro de ter abertamente admitido trabalhar com o "povo da rua" para fazer "feitiçaria" — ela dizia a quem quisesse ouvir que usava seus poderes para "fazer coisas ruins". As sessões de consulta estão cheias de pessoas buscando desfazer os efeitos de tais trabalhos, e as estórias sobre aqueles que são maléficos espalham-se como fogo. Afinal, a eficácia do trabalho do "povo da rua", e dos *exus* em geral, assim como a sua capacidade de atrair clientes, estão intimamente ligadas à possibilidade sempre aberta de que os espíritos realmente possam e queiram causar tais malefícios. Porém, as mesmas pessoas que num momento avisam sobre esses perigos, logo em seguida negam ter conhecimento direto de tais práticas. Mais do que acusações contra um "outro" não-identificado, os avisos mantêm aberta a tentação de um mistério assustadoramente sedutor, potencializando o poder do "povo da rua".

Lúcia, no entanto, falava com orgulho de seu poder feiticeiro. Eu a conheci quando ela foi à procura da *pomba-gira Cacurucaia* para ajudá-la a resolver os problemas que dizia serem resultado de tantos anos de feitiçaria. Mesmo com a ajuda da poderosa *pomba-gira*, Lúcia continuava a usar os

seus próprios poderes para tentar resolver sua vida. Numa das várias vezes em que eu a encontrei nas sessões de consulta de *Cacurucaia*, ela parecia estar particularmente feliz e, enquanto esperava pela *pomba-gira*, contava seus casos para mim e para outros filhos-de-santo da casa. Lúcia dizia, apontando a lua cheia no céu, momento propício para “coisas de feitiço”, que seus “trabalhos já estavam começando a dar certo”:

As coisas que eu comecei já estão dando certo...

O chefe lá no INSS já foi mandado embora!

O filho da puta negou minha pensão!

Trancou meu pedido sem nem ouvir as testemunhas.

A outra mulher lá... aquela eu ia matar...

Eu ia botar dois tiros na cara dela!

Eu voltei lá com o meu revólver, mas *Dona Rosa* [*pomba-gira* de Lúcia] não deixou!

A mulher se fechou lá dentro e nunca que saía.

Eu ia mesmo matar [aquela mulher]!

A polícia me prende, mas a justiça me solta...

Réu primário...

Eu trabalhei com segurança, sei tudo sobre isso...

Pelas estórias que eu tinha ouvido Lúcia contar em outros encontros, eu sabia que ela estava tentando receber a pensão de seu falecido marido. Naquele dia, ela estava sorrindo, otimista, esperando que finalmente as coisas fossem resolvidas a seu favor.

Lúcia procura a ajuda de *Cacurucaia* e usa seus próprios poderes e os de seus espíritos para resolver seus problemas “mundanos”. Essa procura não é simplesmente uma “válvula de escape”, uma transferência de conflitos sociais para o espaço do espiritual (cf. Trindade 1985), mesmo estando tal dimensão presente na complexidade de seus significados. Além de uma relação pragmática entre cliente e espírito, o que a busca do poder do “povo da rua” opera é também uma resignificação da eterna demora do INSS e dos outros problemas de Lúcia. Não é necessariamente o caso de Lúcia não poder ver as forças sociais operantes em sua precária condição socioeconômica; talvez o que a leve ao “povo da rua” siga outra lógica — possivelmente uma recusa a ser apenas um número em um processo burocrático. Se a sua lógica opera através de uma outra cadeia de causalidade — a clássica personalização de eventos e suas conseqüências, que Evans-Pritchard identifica na feitiçaria (1976) — ela também recusa uma ideologia explicativa moldada pela igualmente mistificadora noção de “burocracia”.

Voltei a encontrar Lúcia algumas semanas depois, mas apesar de seu otimismo, as coisas não haviam melhorado ainda. O processo no INSS não andava, seus feitiços não estavam funcionando. Ela havia feito um trato com um "espírito" para parar de fazer "feitiçaria" em troca da sua ajuda. Enquanto isso, ela "se virava como podia para ganhar dinheiro". Lúcia me disse que havia até tentado vender seu revólver, "herança" do falecido marido. Se sua *pomba-gira*, *Dona Rosa*, não a deixava usar a arma, o melhor então era vendê-la:

Eu fui vender o revólver do falecido lá para os traficantes do morro.
Eu só me lembro de mim saindo assim no meu portão e começando a subir a ladeira...
Quando eu acordei, eu estava num carro na porta da minha casa!
De calça arregaçada e descalça!
O malandro me pegou e um dos caras lá veio me trazer em casa.

Quando comentei que ela havia tido sorte de encontrar alguém que a conhecesse, Lúcia riu debochadamente do meu erro:

Eu? Me conhecer? Que eu nada!
Lá no morro, eles todo conhece onde o *meu malandro* mora.
Toda vez que um deles vai pra cadeia, é o malandro que tira.
É por isso que o povo chama [o malandro] de "Chave de Cadeia".
Toda vez que um deles vai para a cadeia um camarada aparece lá em casa para ver o malandro.

"E o seu revólver?", me lembrei de perguntar à Lúcia:

Está em casa!
O malandro não me deixou vender..
Agora diz que é dele...

Os caminhos de Lúcia entremeiam-se com o do "povo da rua". Enquanto a sua *pomba-gira* a mantém fora da cadeia, impedindo-a de cometer o ameaçado assassinato, o *malandro* a impede de vender o revólver — um ícone de sua marginalidade, tanto a do espírito quanto a da própria Lúcia — para aqueles que ele mesmo ajuda a tirar da cadeia. Como um tipo de moderno herói do morro, o *malandro* que em vida, como contam as estórias, também ocupava um espaço social marginalizado e vivia em fuga das garras da lei, agora visita seus camaradas no morro e os ajuda a escapar do mesmo jugo.¹⁹

A bravata do herói *malandro* ecoa nas bravatas da feiticeira, especialmente num dia em que Lúcia apareceu vestida com o uniforme de trocadora de ônibus para a sessão de consultas com *Cacurucaia*. Ela se recusava a deixar claro como havia conseguido o emprego, dando-me respostas evasivas e cheias de mistério. Não que não quisesse falar de sua proeza, já que sorria abertamente, desfilando seu uniforme como um emblema de poderes invejáveis...

Lúcia reage ao "desencantamento" do sistema com um reencantamento do cotidiano através da *possibilidade do impossível* presentificada pelo "povo da rua". Se o cotidiano é o lugar de fato de um "senso comum", é também o lugar de revelações e apropriações perceptivas que vão além de meras repetições. A recusa por Lúcia da ideologia do social enquanto um espaço impessoal não deixa de ser uma recusa de sua própria redução a uma identidade social fixa. Mais do que uma fuga, sua busca pelo "povo da rua" opera uma ressignificação dela mesma enquanto agente de sua própria subjetivação, embora tal agência também se revele limitada. Afinal de contas, a *narrativização* feita por Lúcia de seus "poderes de feiticeira" coloca-a à mercê do poder e da possível ira do "povo da rua", inserindo-a em uma lógica na qual os espíritos também se tornam sujeitos.

De qualquer forma, a felicidade de Lúcia foi de curta duração. Uma semana depois ela estava de volta, sem uniforme, sem sua casa, e ainda sem a pensão. Sua bravata transformou-se em ameaças. Suas estórias sobre seus feitiços tornaram-se mais freqüentes, e a chegada de *Dona Rosa* às sessões de consulta vinha acompanhada por "demandas" com as outras *pomba-giras* e por conflitos com os filhos-de-santo. Finalmente, *Cacurucaia* anunciou que nem *Dona Rosa* nem Lúcia eram mais bem-vindas no centro:

Aqui só pode ter uma feiticeira!

Eu!

Essa puta pensa que é feiticeira!

Há!

Ela vai e mexe com os feitiços dela,

mas depois não consegue segurar o babado quando a coisa pega fogo.

Aí ela volta aqui!

Há!

Pomba-gira é que é feiticeira aqui!

Eu sou *Cacurucaia!*

Com a risada que marca a presença das *pomba-giras*, *Cacurucaia* colocou um ponto final na presença de *Dona Rosa* e Lúcia no centro em Bangu. Pelo menos por enquanto.

O narrar do mistério

É o próprio “povo da rua” que reinstaura os limites que Lúcia parece momentaneamente esquecer — ou insiste em transgredir. Quando *Cacurucaia* reafirma para si o *status* de feiticeira, ela o nega veementemente à Lúcia. Em seus arranjos com feitiços e espíritos, Lúcia acabara por esquecer as fronteiras entre o “mundo dos vivos” e o “mundo dos espíritos”. Enquanto o “povo da rua” cruza repetidamente essas fronteiras, o poder e a própria identidade desses espíritos dependem da contínua tensão entre estes dois espaços. Ignorar suas distinções é violar a *narrativização* que entremeia tais dimensões de maneira continente, mutável e fragmentada — é ameaçar o próprio poder dos espíritos.

O “erro” de Lúcia, como a própria *pomba-gira Cacurucaia* anuncia, é ter sido seduzida pela ilusão de conhecer o “povo da rua”, seus segredos e seus poderes. Ao mesmo tempo em que o “povo da rua” atrai sua clientela com uma contínua sedução através de estórias que narram suas identidades, essa mesma sedução depende de um contínuo mistério, de um algo além que escapa ao conhecimento, que se transforma e se mantém sempre desconhecido, sempre tentador. Estas são performances da “diferença”, da presença do inesperado, em que o encenado é um espaço social de “possibilidades desconhecidas e conseqüências não-intencionadas” (Stewart 1996:161). É pela própria *narrativização* que se renova esta tensão entre identidade e diferença, a proximidade daquilo que ao se revelar se reconstitui enquanto “outro”.

Cacurucaia já havia comentado a relação entre o seu poder e a necessidade do mistério, continuamente renovado pela própria *narrativização*. Numa noite sem muitos clientes, *Cacurucaia* me chamou em seu quarto de consultas para agradecer pelas cigarrilhas que eu havia comprado para ela. *Cacurucaia* sorria, falando sobre este ou aquele caso, mas pouco depois começou a reclamar da falta de respeito de alguns filhos-de-santo:

Eles vêm aqui...

Assim que nem você!

Sentam no meu quarto, bebem da minha cachaça...

Eles acham que me conhecem...

Eles vêm aqui... ficam conversando...

Aí acham que é amigo!

Eles perdem o respeito!

Esquecem que eu sou *pomba-gira*!

[...]

Eles não sabem quem eu sou!

Eles não sabem do que eu sou capaz!

Além do claro aviso para que eu não esqueça meu respeito por ela, *Cacurucaia* também oferece uma crítica à ilusão do conhecimento e da interpretação enquanto conclusão. Em seu lamento, a socialidade do *narrar o mundo* torna-se um elemento a ser narrado. Em sua "metanarrativa" (cf. Babcock 1977), *Cacurucaia* reflete sobre o próprio discurso narrativo, ou o processo narrativo, através do qual sua identidade enquanto espírito, enquanto "povo da rua" é presentificada.

Algumas dimensões da tensão entre o conhecer e o mistério que *Cacurucaia* evoca podem ser pensadas em termos do que Bauman e Briggs sinteticamente chamaram de "entextualização" (*entextualization*) (1990:72-8), um movimento do discurso narrativo, do contar enquanto um processo para o "texto"; a estória como um produto final. Por um lado, as várias estórias sobre o "povo da rua" unem-se, articulando uma determinada estória sobre este ou aquele espírito. E, é claro, essas estórias também existem em contínua relação com outros textos, propriamente ditos, como os vários livros publicados com estórias que constituem o *Zé Pilintra*, ou a *Maria Mulambo*, por exemplo, como um gênero ou um tipo de espírito. Títulos como *Zé Pelintra: dono da noite, rei da magia* (Alkmin 1997), ou *Maria Molambo na sombra e na luz* (Omolubá 1990) adornam as prateleiras de lojas de artigos religiosos, livrarias e bancas de jornal da cidade do Rio de Janeiro. Essas estórias genéricas, disponíveis através de vários textos e que são popularmente conhecidas, podem ser pensadas de maneira similar àquela que Maluf (2005) descreve como o repertório de imagens, símbolos, estórias etc. socialmente disponíveis contra o qual narrativas individuais são construídas.

Por outro lado, como o próprio metadiscurso de *Cacurucaia* torna evidente, há uma contínua resistência à "entextualização", ao movimento de descontextualização que de certa forma "traduz" as estórias para outra esfera discursiva. A fala de *Cacurucaia* aponta para o significado da própria continuidade do processo de narrar e para a importância da forma desta *narrativização*. Os eventos narrativos — em sua forma dispersa e fragmentada — inseridos no desenrolar de outros eventos rituais ou cotidianos, tornam-se parte inextricável das próprias estórias e da presentificação de seus significados.

No contar de estórias sobre o "povo da rua", o fim é sempre adiado, a estória continua, há sempre um novo elemento a ser adicionado, e o desfecho de um evento pode levar ao desenrolar de uma outra estória. Mais do que representar um referente que aos poucos se revela, o que esse contar faz é criar uma socialidade do contar, a qual é tão significativa para a própria estória quanto qualquer possível conteúdo. A forma desse contar disperso, no qual espíritos, clientes e filhos-de-santo tornam-se narradores e narrados, é fundamental para o poder das estórias e o do "povo da rua".

Cacurucaia recusa um final para a sua estória, mantendo aberta a possibilidade de ser algo diferente daquilo que é esperado ou assumido, e sugerindo poderes além da imaginação do ouvinte que tolamente julga tudo dela saber. Tal comentário não é somente uma reflexão sobre a sua identidade enquanto espírito, *pomba-gira*, *Cacurucaia*, mas uma reflexão acerca de sua forma de *narrativização*.

Mary Steedly (1993) e Anna Tsing (1993) argumentam que o poder narrativo daquele que conta uma estória reside na sua habilidade em congregar uma audiência, ou seja, em "contar o tipo de estória que vale alguma coisa para aqueles para quem ela é intencionada" (Steedly 1993:198). No caso do "povo da rua", o poder de "congregar uma audiência" — seus clientes e filhos-de-santo, aqueles que os procuram e aqueles que os temem — reside tanto no contar uma boa estória, quanto no manter o mistério, adiar o "fim", levando assim à continuação do próprio contar.

Enquanto as narrativas genéricas sobre *pomba-giras* e *malandros* lhes dão uma identidade coletiva, fixando-os como um objeto plenamente narrado, o contínuo processo de *narrativização* reinscreve-os enquanto sujeitos que insistem em exceder os limites que o conhecimento, por sua vez, insiste em criar ao seu redor. As estórias sobre os feitos e os desfeitos do "povo da rua" acentuam a *mobilidade* e a *excessividade* desses espíritos liminares, assim como a *imprevisibilidade* de seus atos. Nesta *narrativização*, o "povo da rua" é investido simultaneamente de imagens de perigo, tentação e desejo, tornando-se assim a própria figura da sedução pela presentificação da *possibilidade do impossível*.

Aqui o "conteúdo" ou o significado das estórias está intimamente ligado à poética da própria prática cultural do narrar. As estórias produzem significações precisamente através de sua natureza fragmentária e dispersa, numa *narrativização* inserida no interstício do ritual e no espaço heterogêneo, dialógico e contingente do cotidiano.²⁰ Sempre incompletas, tentar compreender essas estórias segundo uma lógica interpretativa que busque desvendar suas "verdades", removidas das contradições e das fragmentações, seria uma opção epistemológica que negaria a própria condição da presentificação de seus significados. Aqui, o "conteúdo" está inextricavelmente ligado à poética do próprio ato de narrar.

O recontar das estórias do "povo da rua" articula uma narrativa que assegura o retorno da "audiência", ao mesmo tempo em que recria uma aura de mistério que mantém o poder sedutor do "povo da rua" enquanto a *possibilidade do impossível*. É mantendo-se misterioso que o "povo da rua" pode seguir fomentando estórias e oferecendo consultas. Afinal, "dar consultas", ou oferecer "conselhos", como disse Walter Benjamin, é menos uma resposta a uma questão do que uma proposta para a continuação de uma estória que está se abrindo (1968:86).

Recebido em 02 de maio de 2007

Aprovado em 21 de agosto de 2007

Vânia Zikán Cardoso é professora do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: <vaniazcardoso@gmail.com>.

Notas

* Uma versão mais longa deste texto foi apresentada como monografia para o Concurso Público para Professor Adjunto do Departamento de Antropologia da UFSC, em setembro de 2006. Agradeço os comentários de Jean Langdon, Miriam Grossi e Otávio Velho naquela ocasião. Partes deste trabalho também foram apresentadas na 25ª ABA, e na 29ª ANPOCS, onde os comentários dos participantes dos GTs sobre "Performance, drama e sociedade", em particular os de Jean Langdon, John Dawsey e Sérgio Ferreti, contribuíram significativamente para a elaboração deste texto. Ele foi elaborado durante meu pós-doutorado no PPGAS/IFCS/UFRJ. Gostaria de agradecer aos professores e alunos daquele programa, especialmente à Prof.ª Yvonne Maggie, pelo apoio recebido, assim como ao CNPq pela concessão da bolsa de financiamento.

¹ O "povo da rua" também é conhecido como *exu*, mas o último termo tem um significado mais abrangente. Enquanto no candomblé, *exu* é também um orixá, na macumba, além dos *malandros* e das *pomba-giras* que comumente aparecem nas sessões de consulta com o "povo da rua", *exu* é usado como referência a espíritos com nomes como: *Exu Tiririca*, *Exu Arranca Toco*, *Exu Tronqueira* etc. Estes últimos são geralmente identificados como "exus pesados", cuja presença é marcada nos corpos dos filhos-de-santo por pés contorcidos, corpos arcados e sons guturais, trazendo imagens de corpos mutilados, de vidas e de mortes atormentadas. Esses espíritos não aparecem freqüentemente nas histórias contadas sobre o "povo da rua", e talvez a própria identidade como a-sociais os mantenha fora desse narrar.

² "Macumba" é simultaneamente um termo genérico de referência às religiões afro-brasileiras; uma designação para as práticas de origem banto; sinônimo de feitiço ou de "despacho" (Bastide 1983; Cacciatore 1977; Lopes 1996); e, acima de tudo, um termo de acusação (Birman 1983; Contins 1983; Maggie 1992).

³ Uso aqui o termo "espírito" como forma de referência coletiva às várias "entidades", que são também comumente chamadas de "guias", nas sessões de consulta, ou "santos", como na expressão "virar no santo".

⁴ *Macumba* não compartilha a dimensão denotativa marcante de "candomblé" ou "umbanda", termos que nos remetem à noção de uma identidade socialmente re-

conhecida, a despeito da enorme diversidade encontrada nos exemplos etnográficos. Apesar de “macumba” ter caído em desuso como termo analítico na antropologia, ele continua a aparecer abundantemente nas falas dos sujeitos etnográficos, num jogo semântico, como um signo incapaz de literalmente “nomear” ou constituir uma identidade positiva. *Macumba* é, antes de tudo, um signo polissêmico, saturado por significados muitas vezes contraditórios, comumente marcado negativamente por uma racialização histórica mais ou menos aparente (Cardoso 2004, especialmente capítulo 2).

⁵ Aqui “macumbeiro” refere-se a filhos-de-santo e a clientes, porque este foi o universo da pesquisa, mas isto não quer dizer que a macumba — enquanto uma socialidade mediada por atos, estórias e memórias, na qual espíritos de pretos velhos, *pomba-giras* etc., se fazem presentes — esteja restrita a este universo.

⁶ “Trabalho” significa a própria interferência mágica dos espíritos na vida das pessoas. Também é dito que a pessoa que “recebe” um espírito, “trabalha” com ele. Para discussões acerca deste conceito em diversos contextos etnográficos, ver Maggie 1975; Maluf 2005; Pordeus 1993.

⁷ Por mais controverso que seja — e nesta controvérsia entram autores como Câmara Cascudo e Guimarães Rosa — adoto o vocábulo “estória” porque este remete diretamente a “fábulas”, “contos”, e “narrativas”. Este sentido do termo nos leva a pensar nas estórias como sendo sempre um tipo de ficção — não implicando uma falsidade, mas sim marcando a criatividade implícita no contar, e a sempre presente tensão entre o “real” e o “imaginário”, ambas indissolúvelmente ligadas ao processo narrativo.

⁸ A partir desta perspectiva, a etnografia, enquanto metanarrativa, deixa de ser uma explicação, tornando-se uma versão de uma estória, com uma história própria, implicada e emaranhada nas estórias que são seu “objeto” etnográfico. Aqui, o que está também em jogo é o que Otávio Velho (1995) descreve como a desnaturalização da própria narrativa etnográfica, e a explicitação da sua relação constitutiva com o “objeto” etnográfico.

⁹ Como Turner deixa claro em seu texto, seu uso de “enquadre” e “deslizes” é uma elaboração dos conceitos de Goffman.

¹⁰ Neste texto, Turner (1987:33-71) responde às críticas de Yvonne Maggie (1975) às limitações da aplicação do conceito de “drama social” e, levado por Maggie a um centro no Rio de Janeiro, busca repensar tal conceito e revalidar sua aplicação em sociedades urbanas em processo de rápida transformação.

¹¹ Isto não quer dizer que Turner tome a performance como expressão de uma gramática subjacente. Na verdade, ele critica a noção de que o espaço liminar seja a expressão de uma gramática de relações de oposições lógicas, interpretação esta que ele associa ao estruturalismo francês.

¹² Várias formas expressivas comumente usadas nas falas “nativas” estão implicadas no processo de significação das performances narrativas, produzindo certos efeitos, por exemplo, a identificação “nativa” de uma fala como a de uma *pomba-gira*

ou a de um preto velho. Esse modo de falar "nativo" expressa não erros ou falhas gramaticais, mas refletem o que tem sido chamado de "etnopoética" desde os já clássicos trabalhos de Dell Hymes. Teria sido mais coerente, etnográfica e teoricamente, manter aqui esse "modo de falar", não para obter uma representação lingüística mais literal, como no caso de uma transcrição fonética, mas para evocar pelo menos alguma dimensão da expressividade narrativa dessas formas "nativas". O igualmente importante argumento Editorial, de que manter as marcas da oralidade pode estigmatizar ainda mais certos grupos sociais, evidencia que, como um processo de tradução — do oral para o textual, de uma audiência "nativa" para uma "acadêmica" — toda transcrição implica sempre escolhas e inevitáveis exclusões. Desta forma, o "texto" transcrito não deve ser tomado necessariamente como fixo ou definitivo.

¹³ Se Austin inicia seu texto oferecendo um recorte analítico do que sejam os atos performativos, no final ele sugere, de maneira provocativa, que todas as enunciações são performativas, já que todas as enunciações são *ações*. Veja-se K. Hall (2000), para uma breve revisão da noção do performativo de Austin e seus usos posteriores; e Bauman e Briggs (1990), para uma discussão do impacto de Austin no campo das "análises do discurso".

¹⁴ A produção nesta área é ampla, mas aqui estou me referindo, principalmente, aos trabalhos de Bauman (1977, 1986); Briggs (1988); Tedlock (1983). Para revisões desta literatura, veja-se Bauman e Briggs (1990); Kapchan (1995) e Langdon (1999).

¹⁵ "Demanda" refere-se a desentendimentos, brigas ou disputas entre espíritos, ou mesmo entre pessoas, quando alguém recorre à ação dos espíritos. Temida por suas consequências maléficas, a "demanda" é um diagnóstico comum da causa das mais variadas mazelas "físicas" ou "espirituais" dos clientes das sessões de consulta com espíritos.

¹⁶ Reconhecer a presença do espírito — "virar no santo", "receber", "incorporar", "trabalhar com o santo" etc. — implica a percepção de uma perda de consciência por parte da pessoa que incorpora tal espírito. "Acordar", "voltar a si", "desvirar" etc. são termos que marcam a partida de tal espírito e o "retorno" da pessoa que havia incorporado este ou aquele espírito. Todos os termos denotam a transformação de um sujeito social em outro socialmente reconhecido. O reconhecimento da *pomba-gira* pelos outros passageiros reflete uma linguagem compartilhada, na qual "técnicas de corpo, a apresentação, o modo de falar, a postura etc." (G. Velho 1994:14) são compreendidos por sua "audiência" como expressões de sua presença.

¹⁷ Em outro ensaio, discuto estas presenças do "povo da rua" como uma eclosão do extraordinário no dia-a-dia, como *momentos de performance* nos interstícios do cotidiano (Cardoso 2006).

¹⁸ Essa noção de ritualização é ressonante com as noções de *contextualization* e *entextualization* (Bauman e Briggs 1990; Briggs e Bauman 1992) de estudos da performance, as quais nos levam a pensar os gêneros de performance e o cotidiano como de tal maneira imbricados que "a maior parte do significado de uma performance seria perdido se igual peso não fosse dado à maneira como modos performativos e não-performativos se interpenetram, assim como são distintos" (Briggs 1988:15).

¹⁹ Em outros textos (2000, 2004), exploro a relação entre a “malandragem” e a construção do poder do “povo da rua”.

²⁰ Essa relação de significação dialógica das estórias é ressonante com o que Bakhtin descreve como o processo de significação das “enunciações”, e que a “enunicação”, “tendo adquirido significado e forma em um momento histórico em particular e um contexto social específico, não pode deixar de resvalar em milhares de outros fios dialógicos, tecidos por consciências socioideológicas [...] não pode deixar de tornar-se uma participante ativa no diálogo social” (1981:276).

Referências bibliográficas

- ALKMIN, Zaydan. 1997. *Zé Pelintra: dono da noite, rei da magia*. Rio de Janeiro: Pallas Editora.
- AUSTIN, J. L. 1962. *How to do things with words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BABCOCK, Barbara. 1977. “The story in the story: metanarration in folk narrative”. In: R. Bauman (org.), *Verbal art as performance*. Illinois: Waveland Press. pp. 61-79.
- BAKHTIN, Mikhail M. 1981. *The dialogic imagination*. Michael Holquist (org.). Traduzido por Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- BASTIDE, Roger. 1983 [1946]. “A macumba paulista”. In: *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva. pp. 193-247.
- BAUMAN, Richard. 1977. *Verbal art as performance*. Illinois: Waveland Press.
- _____. 1986. *Story, performance and event: contextual studies in oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAUMAN, Richard & BRIGGS, Charles. 1990. “Poetics and performance as critical perspectives on language and social life”. *Annual Review of Anthropology*, 19:59-88.
- BENJAMIN, Walter. 1968. “The storyteller”. In: Hannah Arendt (org.), *Illuminations*. New York: Schocken Books. pp. 83-109.
- BHABHA, Homi. 1992. “Postcolonial authority and postmodern guilt”. In: Lawrence Grossberg, C. Nelson & P. Treichler (orgs.), *Cultural studies*. New York: Routledge. pp. 56-68.
- _____. 1994. “DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern Nation”. In: *Location of culture*. New York: Routledge. pp. 139-170.
- BIRMAN, Patricia. 1983. *O que é a umbanda*. São Paulo: Brasiliense.
- BRIGGS, Charles. 1988. *Competence in performance. The creativity of tradition in mexicano verbal art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BRIGGS, Charles & BAUMAN, Richard. 1992. “Genre, intertextuality and social power”. *Journal of Linguistic Anthropology*, 2(2):131-172.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. 1977. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.
- CALDEIRA, Teresa P. R. 2000. *City of wall. Crime, segregation and citizenship in São Paulo*. Berkeley: University of California Press.

- CARDOSO, Vânia Z. 2000. "When whores and hustlers give counsel: performing marginality in an afro-brazilian religion". Trabalho apresentado no 29th American Anthropology Association Meeting, San Francisco, California.
- _____. 2004. Working with spirits: enigmatic signs of black sociality. PhD Dissertation, Departamento de Antropologia, University of Texas at Austin, EUA.
- _____. 2006. "Presenças inesperadas: a performance nas brechas do cotidiano". Trabalho apresentado no GT Performance, Drama e Sociedade, Reunião da ABA, Goiânia, 11-14 junho.
- CATON, Steven C. 1987. "Contributions of Roman Jakobson". *Annual Review of Anthropology*, 16:223-60.
- CHAMBERS, Ross. 1991. *Room for maneuver. Reading the oppositional in narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- CLIFFORD, James. 1986. "Introduction: partial truths". In: James Clifford & George Marcus (orgs.), *Writing culture: the politics and poetics of ethnography*. Berkeley: University of California Press. pp. 1-26.
- _____. 1988. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge: Harvard University Press.
- CONTINS, Márcia. 1983. O caso da *pomba-gira*: reflexões sobre crime, possessão e imagem feminina. Dissertação de mestrado, PPGAS/ Museu Nacional/ UFRJ.
- CONTINS, Márcia & GOLDMAN, Márcio. 1985. "'O caso da *pomba-gira*': religião e violência, uma análise do jogo discursivo entre umbanda e sociedade". *Religião e Sociedade*, 11(1):103-132.
- CRAPANZANO, Vincent. 2004. "The between". In: *Imaginative horizons. An essay in literary-philosophical anthropology*. Chicago: University of Chicago Press. pp. 39-65.
- DE CERTEAU, Michael. 1984. *The practice of everyday life*. Tradução de Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. 1976. *Witchcraft, oracles, and magic among the Azande*. Oxford: Oxford University Press.
- HALL, Kira. 2000. "Performativity". *Journal of Linguistic Anthropology*, 9(1-2):184-187.
- JAKOBSON, Roman. 1960. "Closing statement: linguistics and poetics". In: Thomas Sebeok (org.), *Style in language*. New York: Wiley & Sons. pp. 350-377.
- JAMESON, Frederic. 1981. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press.
- KAPCHAN, Deborah. 1995. "Performance". *Journal of American Folklore*, 108(403): 449-469.
- LANGDON, Ester Jean. 1999. "A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral". *Horizontes Antropológicos*, 12:13-36.
- LE GUIN, Ursula. 1981. "It was a dark and stormy night; or, why are we huddling about the campfire?". In: W. Mitchell (org.), *On narrative*. Chicago: University of Chicago Press. pp. 187-196.
- LOPES, Nei. 1996. *Dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.
- MAGGIE [Velho], Yvonne. 1975. *Guerra de orixá. Um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- _____. 1992. *Medo de feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.
- MALUF, Sonia. 2005. "Mitos coletivos, narrativas pessoais: cura ritual, trabalho terapêutico e emergência do sujeito nas culturas da 'Nova Era'". *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 11(2):499-528.

- MARCUS, George & FISCHER, Michael. 1986. *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- MINK, Louis O. 1981. "Everyman his or her own annalist". In: W. Mitchell (org.), *On narrative*. Chicago: University of Chicago Press. pp. 233-239.
- OMOLUBÁ, Babalorixá. 1990. *Maria Molambo na sombra e na luz*. Rio de Janeiro: Pallas Editora.
- PORDEUS, Ismael. 1993. *A magia do trabalho. Macumba cearense e festas de possessão*. Fortaleza: Secretaria de Desporto do Estado do Ceará.
- RICOEUR, Paul. 1988. *Time and narrative*. vol. 3. Traduzido por Kathleen Blamey e David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- SCHOLÉS, Robert. 1981. "Language, narrative, and anti-narrative". In: W. Mitchell (org.), *On narrative*. Chicago: Chicago University Press. pp. 200-208.
- SCOTT, Joan W. 1992. "Experience". In: Judith Butler & Joan W. Scott (orgs.), *Feminists theorize the political*. New York: Routledge. pp. 22-40.
- SMITH, Barbara Herrnstein. 1981. "Narrative versions, narrative theories". In: W. Mitchell (org.), *On narrative*. Chicago: Chicago University Press. pp. 209-232.
- SEREMETAKIS, Nadia C. 1991. *The last word: women, death and divination in inner Mani*. Chicago: University of Chicago Press.
- STEEDLY, Mary. 1993. *Hanging without a rope: narrative experience in colonial and postcolonial Karoland*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- STEWART, Kathleen. 1991. "On the politics of cultural theory: a case for 'contaminated' cultural critique". *Social Research*, 58(2):395-412.
- _____. 1996. *A space on the side of the road: cultural poetics in an "other" America*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- TAUSSIG, Michael. 1987. *Shamanism, colonialism and the wild man*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 1992. *The nervous system*. New York: Routledge.
- TEDLOCK, Dennis. 1983. *The spoken word and the work of interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- TODOROV, Tzvetan. 1981. "Definition of poetics". In: *Introduction to poetics*. Illinois: University of Illinois Press. pp. 3-12.
- TRINDADE, Liana. 1985. *Exu. Poder e perigo*. São Paulo: Ícone Editora.
- TSING, Anna L. 1993. *In the realm of the Diamond Queen: marginality in an out-of-the-way place*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- TURNER, Victor. 1981. "Social dramas and stories about them". In: W. Mitchell (org.), *On narrative*. Chicago: Chicago University Press. pp. 137-164.
- _____. 1987. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.
- VELHO, Gilberto. 1994. "Unidade e fragmentação em sociedades complexas". In: *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. pp. 11-30.
- VELHO, Otávio. 1995. "Antropologia e representação". In: *Besta-fera: recriação do mundo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. pp. 185-205.
- WHITE, Hayden. 1981. "The value of narrativity in the representation of reality". In: W. Mitchell (org.), *On narrative*. Chicago: Chicago University Press. pp. 1-23.
- _____. 1987. *Content of the form*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Resumo

Enquanto narrativas podem ser pensadas como produtoras de "ordenamentos" e como manifestações simbólicas de formas ideológicas, por outro lado, podemos também enfatizar a dimensão poética da narrativa, apontando a produção de significados e a proliferação de signos mediados pelo ato de *narrar o mundo*. A partir desta perspectiva teórica, este ensaio busca explorar as muitas estórias sobre os chamados espíritos do "povo da rua", enfatizando a dimensão performática da narrativa. Contadas por "clientes", "filhos-de-santo" e pelos próprios "espíritos", tais narrativas não são meramente simbólicas ou representativas, mas também constitutivas do próprio "poder sobrenatural" tido como inerente aos espíritos. Mais do que narrar uma "realidade" supostamente exterior a elas, as estórias tornam-se parte inextricável da "realidade" que narram. Ao deslocar o foco para além dos rituais demarcados espacial e temporalmente, a narrativa etnográfica busca aqui articular um espaço interpretativo onde se possa evocar a socialidade do *narrar o mundo*.

Palavras-chave: Narrativa, Poética, Representação etnográfica, Religiões afro-brasileiras, Performance

Abstract

Although narratives can be conceived both as a mode of 'ordering' meaning and as symbolic manifestations of ideological forms, the poetic dimension of narrativity also involves the production of meanings and a proliferation of signs mediated by the act of 'narrating the world.' Adopting this theoretical premise, the essay seeks to explore the many stories of the so-called spirits of the '*povo da rua*' ('street people'), emphasizing the performative dimension of narrative. Recounted by 'clients,' 'practitioners' and the spirits themselves, such narratives are not only symbolic or representative, but also constitutive of the 'supernatural power' attributed to the spirits. More than narrate a reality external to the stories, the narratives themselves become an inextricable part of the reality they narrate. By shifting the focus away from the framed space and time of ritual, the ethnographic narrative also seeks to evoke the very sociality of this *narrating of the world*.

Key words: Narrative, Poetics, Ethnographic representation, Afro-Brazilian religions, Performance