

ISSN 0104-7183

1 ANO 1
NÚMERO 1
1995
REVISTA
TEMÁTICA
SEMESTRAL

Horizontes Antropológicos

GÊNERO

NÚMERO ORGANIZADO
POR CLÁUDIA FONSECA
E MARIA NOEMI BRITO

PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

1995

Porto Alegre, RS - Brasil

UFRGS
Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanas

- FONSECA, C.L.W.. "Cavalo amarrado também pasta: honra e humor em um grupo popular brasileiro". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* .15(6) 27-37,1991
- FOUCAULT, M. "Erótica". *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 5 ed.1981.
- FRAISSE, J.. *Philia, La notion d'amitié dans la philosophie antique*. Paris: Vrin,1974.
- GEERTZ, C. . *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar,1978.
- HERDT, G.H. . *Guardians of the flutes*. New York: McGraw-Hill,1981.
- LECZNIESKI, L. *Pequenos homens grandes: o cotidiano de guris de rua numa praça de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado, PPG em Antropologia Social, UFRGS, 1992.
- MACHADO da Silva, L.A. . O significado do botequim. *América Latina Número* 3.1969.
- MISSE, M. . *O estigma do passivo sexual*. Rio de Janeiro: Achiamé,1979.
- PERLONGHER, N.. "Vicissitudes do michê". *Temas IMESC, Soc. Dir. Saúde* 4(1) 57:71.1987.
- PERROT, M. .*Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1988.
- PITT-RIVERS, J.A..*The fate of Shechem: or, the politics of sex*. Cambridge. Cambridge: University Press,1977.
- STOLLER, P. "Eye, mind and word in anthropology". *L'Homme*. 24(3-4) 91-114,1984.
- VIOLANTE, M.L.V. .*O dilema do decente malandro*. São Paulo: Cortez & Autores Associados,1985.
- WILLIS, P. . *Aprendendo a ser trabalhador: escola, resistência e reprodução ao social*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

A mulher valente: gêneros e narrativas *

Claudia Fonseca
Professora de Antropologia
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Neste artigo, esboçamos, a partir de pesquisas etnográficas, em um bairro popular de Porto Alegre, reflexões sobre o modo de expressão oral em grupos populares do Brasil urbano. Considerando narrativas contadas por mulheres "enganadas" sobre episódios de suas próprias vidas, procuramos num primeiro momento identificar significados subjacentes ao ethos do grupo. Em um segundo momento, consideramos as narrativas à luz da lógica do contador de histórias, isto é, alguém que tem como objetivo principal entreter a platéia, para assim prevenir contra uma interpretação mecânica do material. Sugerimos que é através de uma maior atenção para com o estilo das formas expressivas, e com a relação entre estilo e valor que podemos melhor compreender as construções diversas do sujeito na sociedade contemporânea.

In this article, on the basis of ethnographic studies in Porto Alegre, we outline reflections on the oral mode of expression in working-class groups of urban Brazil. Considering narratives told by "betrayed" women about episodes in their own lives, we seek to identify the subjacent symbols from the group's ethos. In order to avoid a mechanical interpretation of the material, we reconsider the narratives in the light of a story-teller, that is, someone whose principal goal is to entertain the public. Our aim is to show that, in order to understand the diverse constructions of the subject in contemporary society, it is imperative to give greater attention to the style of expressive forms and particularly to the relation between that style and the values being expressed.

* Gostaria de agradecer a Suely Kofes, Mariza Corrêa e as outras integrantes do Centro de Estudos de Gênero Pagu (UNICAMP) que, através de sua revista, *Pagu*, um Grupo de Trabalho na XIX Reunião da ABA (Niterói), e diversas outras ocasiões, estimularam estas reflexões sobre gêneros e narrativas.

Neste artigo, proponho esboçar, a partir de pesquisas etnográficas, em um bairro popular de Porto Alegre, algumas idéias sobre o modo de expressão oral em grupos populares do Brasil urbano¹. Considerei, em artigos anteriores, certas facetas deste assunto. Em um primeiro trabalho (Fonseca 1992), enfoquei o tom debochado dos comentários sobre a relação homem/mulher, sugerindo que o humor era um dos veículos da identidade de grupo. Em outro lugar (Fonseca 1994), descrevi as pequenas anedotas de violência e crime que formam o tecido da fofoca cotidiana para mostrar como estas estórias, além de entreter, servem para definir os limites da “comunidade”. Aqui, tornamos as nossas atenções para histórias contadas por mulheres “enganadas” sobre episódios de suas próprias vidas. Tomando essas narrativas como uma espécie de folclore feminino, seguimos o mesmo procedimento aplicado por Darnton na sua análise de contos de fada da Europa oitocentista ou por Maluf na sua reflexão sobre histórias de bruxaria em Santa Catarina; isto é, seguimos esta pista para identificar “os significados subjacentes ao imaginário e às simbolizações dos nativos (...) que não estão presentes no seu discurso conscientemente manipulado” (Maluf 1993: 57).

A nossa contribuição particular passaria, contudo, pela incorporação de considerações sobre o modo de expressão propriamente oral deste “folclore”. Fazemos isso a dois níveis. Olhamos primeiro para o estilo oral definido enquanto uma entre várias formas possíveis de expressão dentro da mesma dinâmica cultural². Para o pesquisador, cada estilo seria como uma lente através da qual vêm filtrando os valores do grupo.³ No caso estudado aqui, cabe olhar as narrativas à luz da lógica do contador de histórias, isto é, alguém que tem como objetivo principal entretêr a platéia, prevenindo assim contra uma interpretação mecânica do material.

O etnolinguísta, R. Bauman, ao advogar a importância da “ethnografia da performance oral”, faz comentários pertinentes a este respeito:

“Falando em forma (...), a orientação performativa gerou descobertas de princípios modelares realizados na performance mas obscurecidos por velhas noções de textos verbais (...). Isso, por sua vez, levou à reconceitualização poderosa da natureza dos textos orais e a problemática de fazer e traduzir textos orais para a escrita. (...E) entender a performance como fundamentalmente social abriu caminho para elucidar relações de função e forma das quais só tivemos até agora, na melhor das hipóteses, rápida impressão” (1986:8)⁴.

¹ As narrativas tratadas aqui são tiradas de uma pesquisa de campo desenvolvida entre 1986 e 1989 na Vila São João, um bairro de trabalhadores do setor terciário (carroceiros, motoristas, faxineiras, costureiras) a 7 km do centro de Porto Alegre. Com o objetivo de analisar elementos da vida cotidiana das famílias do bairro, fiz contato com os meus sujeitos batendo em mais ou menos sessenta portas de três ruas contíguas. Depois de uma curta fase inicial de entrevista dirigida e fichamento, me acomodei a uma rotina de observação participante em que, escutando mais do que falando, passava horas “simplesmente de visita” na sala ou cozinha das pessoas ou na rua na frente de suas casas. Foi esta observação que me convenceu da centralidade de determinadas formas de expressão oral na interação social dos moradores do bairro.

² Embora V. Turner tenha concentrado seus esforços em performance ritual, seu apelo constante para localizar o texto (cultural) no contexto de seu gênero performativo (ver, em particular, Turner 1982) vem ao encontro do nosso procedimento.

³ O problema sendo colocado aqui tem óbvias conexões à discussão sobre etno-estética. Da mesma forma que os indigenistas descobriram nas formas estéticas de expressão gráfica indicações para a interpretação dos sistemas cosmológicos de certos povos (Vidal 1992), o estilo particular da expressão oral pode também ser chave para a análise do sistema de valores.

⁴ “In respect to form (...), a performance orientation has led to discoveries of patterning principles realized in performance but obscured by older notions of verbal texts (...) This, in turn, has led to a powerful reconceptualization of the nature of oral text and the problematics of making and translating in the presentation of oral texts in print. (...) the understanding of performance as fundamentally social has opened the way to the elucidation of form and function relationships of which we have hitherto had only impressionistic inklings at best” (1986: 8).

Bauman desenvolve sua reflexão a partir do estudo de anedotas e piadas (*tall-stories*) contadas por texanos, principalmente masculinos e reconhece que, neste respeito, suas inovações metodológicas tendem a deixar o mundo de mulheres de lado, reforçando assim “a distinct bias toward male expressive traditions”. As formas do discurso menos padronizado da vida cotidiana - isto é, o discurso como o das mulheres nos bairros populares - ainda não se classificou enquanto “tradição expressiva”⁵. Reconhecendo-as como tal, isto é, enquanto um estilo particular, seria um passo importante para a integração deste material na discussão sobre os valores do grupo.

As formas de comunicação - um acento no oral

Estava na sala de espera do posto de saúde local, lendo um romance de Céline. A jovem, sentada ao meu lado, não soube conter sua curiosidade. Indicando, com a cabeça, o grosso volume que eu segurava nas mãos, ela indagou: “(É) o código de trabalho?”

O segundo aspecto de oralidade que nos interessa aqui diz respeito à cultura da oralidade. Obviamente, não estamos lidando com as “sociedades pré-letradas” da literatura clássica sobre culturas orais (Olson e Torrance 1992, Ong 1977, Goody 1968, 1987). Com escolas primárias em todos os bairros urbanos de Porto Alegre, a quase totalidade de jovens com menos de vinte anos já foi alfabetizada, com, inclusive três a quatro anos de experiência escolar. É, contudo, impressionante constatar a pouca penetração da escrita na vida destas pessoas uma vez que deixam a escola. Na rotina do dia-a-dia, não há nada que distinga os adultos analfabetos dos alfabetizados. Um morador da vila, zangado com seu vizinho, pode tratar este de todos os nomes; pode até chamá-lo de “ignorante”, acionando categorias de moralidade sexual, familiar, de honestidade, lealdade, etc., mas, entre estas acusações, nunca ouvi uma única referência à escolaridade ou à habilidade de ler e escrever.

Nem os livros, nem os jornais fazem parte da mobília usual das casas. De vez em quando, aparece na estante da sala, junto com estatuetas e outros bibelôs, uma série didática de livros - pequenas enciclopédias, manuais de crochê, receitas de cozinha, etc. Mas, ao fazer qualquer pergunta sobre o conteúdo destes volumes, o pesquisador recebe respostas vagas: “Os livros eram do meu falecido marido,” ou “Quebrei meus óculos há muito tempo e esqueci tudo que já li”. A expressão dos sentimentos pessoais também passa por outras vias, além da escrita. As pessoas que sabem escrever não investem seus talentos na redação de cartas. O carteiro, quando passa, traz faturas de luz e água e outros avisos burocráticos, só. A escrita pertence à esfera da funcionalidade, e não da expressão.

⁵ Bausinger (1987), insistindo na necessidade de integrar considerações sobre os três elementos - texto, contexto e performance - na análise cultural, sugere que: “Praticamente sumiram os círculos (...) que se constituíam propriamente para contar histórias; mas há muitos círculos de conversação onde também surgem histórias (*récits*), sem que ninguém perceba, no meio das discussões e das conversações” (1987: 327).

A via de comunicação usual é, portanto, a oral - mas não se trata de uma oralidade, como por exemplo, na etiqueta burguesa (cf. Elias 1973) - desencarnada. Aqui, a presença física do enunciante é normalmente indispensável para soprar vida as palavras⁶. A maneira mais eficaz para espalhar informação é pela fofoca, as conversas de boca em boca. O telefone tem pouco trânsito. O preço exorbitante do aparelho é obviamente um dos motivos disso, mas as pessoas não usam nem o orelhão da esquina. Parece que, para a geração adulta, o telefone vem carregado de conotações quase fúnebres - como o telegrama nas camadas médias. Usa o telefone quando há extrema urgência da situação - quando, por exemplo, os vizinhos chamaram um rapaz para ele vir cuidar de sua avó que agonizava. O telefonema é precedido então de uma longa busca pelo papelzinho em que foi escrito o número, já perdido há muito tempo no fundo de uma gaveta. Os dois ou três moradores do bairro que possuem um telefone servem de mensageiro para os recados, vindos de pessoas de fora, sobre morte e doença.

A única vez que eu mesma recebi um telefonema de amigos do morro, foi para me avisar da morte e velório de Carioca, um chefe de traficantes, parente de quem me telefonou.

A corporalidade das informações manifesta-se de diversas maneiras. Entre as lembranças de pessoas e lugares, figuram referências constantes a comidas, barulhos, doença e dores. Para me descrever a crise cardíaca que matou seu marido, a viúva passa primeiro em revista o cardápio de tudo que ele comeu no dia fatídico: cada mordida de costela, cada bocado de torta. Essas lembranças são comunicadas através de uma linguagem corporal - gestos, caretas, uma entonação de voz que sobe e desce. O narrador, para descrever o mais banal acontecimento, se torna ator - como se achasse só as palavras sem graça, como se fosse necessário completá-las com outra linguagem. "Tenho um problema cardíaco" me anuncia a matrona (50 anos) a primeira vez que a encontro. E, então, abrindo o botão mais alto de sua camisa, ela guia minha mão ao lugar adequado para provar a seriedade de seu caso, "Sente aqui para tu ver". Nas anedotas e narrativas, os diálogos são citados palavra por palavra, raramente na forma do discurso indireto. Em vez de dizer, "Ele não queria vir", dizem "Aí ele falou, 'Eu não vou! De jeito nenhum!'". É uma cultura oral, de uma oralidade ilustrada, fruto da encenação teatral que tira as palavras de sua casca racionalista, a linguagem do corpo impondo-se a qualquer voz intelectual, desencarnada.

O pano de fundo deste tipo de oralidade percorre as diversas formas expressivas dos moradores dos bairros populares de Porto Alegre e, suspeito, do Brasil urbano. As narrativas que seguem, mais ou menos padronizadas, contadas por mulheres sobre incidentes nas suas vidas, devem ser vistas como parte de um corpo amplo de formas expressivas calcadas nesta forma particular - dramática, gestual, corporal - da cultura oral.

⁶ A popularidade tenaz do "rádio popular" e de seus programas "comunitários" que, nas conversas cotidianas do bairro, não cede lugar nem para as novelas da televisão, é sem dúvida devida, por um lado, à preponderância, neste contexto, do modo de expressão oral, e por outro, à constante presença nos programas de parentes e conhecidos - dando recados, procurando parentes, fazendo anúncios (ver Chagas 1992).

Estórias autobiográficas

Pretendo comentar aqui quatro estórias relatadas por três mulheres⁷ sobre suas reações frente à infidelidade conjugal do marido ou a transgressão sexual de uma filha. Estas histórias surgiram no meio de conversas sobre os mais diversos assuntos: a história do bairro, o emprego do marido, problemas escolares da filha.... Não fazem parte de uma seqüência linear de acontecimentos ligados à vida da mulher⁸. Tão pouco podem ser classificadas como queixas ou confissões do gênero que surge freqüentemente nas entrevistas "quase terapêuticas" (ver Gregori 1993). Os acontecimentos relatados eram distantes no tempo (de cinco a trinta anos) e o tom da *performance* não era de desabafo mas sim de um bom entretendedor. Uma das histórias, ouvi contada (sem nunca tê-la solicitado) nada menos de três vezes. Impressionou-me a exatidão com a qual foram repetidos os mesmos detalhes. A descrição das roupas, a citação dos diálogos da primeira versão (anotada no meu caderno de campo) eram idênticas à terceira versão, gravada em vídeo. Tudo leva a crer que trata-se de histórias bem estilizadas que vão adquirindo cor com cada repetição. Constituem uma espécie de folclore feminino, uma arte desenvolvida particularmente por mulheres mais velhas do bairro — para instruir e entreter.

Esta "literatura oral" é caracterizada por uma organização "mitológica" da narrativa (a sucessão pela negação em que um estado ou ação é substituído pelo seu contrário⁹). Três dos relatos dizem respeito à infidelidade conjugal masculino: a mulher descobre, vai atrás, corrige a situação. No quarto, a mulher age para impedir sua filha de sair com um homem casado. Para exemplificar, transcrevo aqui uma das histórias na íntegra.

Isolda 12/12/87

"Fui muito boba. Quarenta e quatro anos agüentando esse homem. As minhas filhas dizem que não sabem como eu agüentei. Mas naquele tempo tudo era feio...

Um dia me incomodei. Ele chegou às duas horas da manhã, trocou de roupa e saiu de novo. Ah, eu achei aquilo um desaforo. Então é coisa que um chefe de família possa fazer? Anda atrás de mulher e não pôr nada em casa para os filhos comer?

⁷ As três mulheres repertoriadas são de gerações diferentes: têm 73, 55 e 38 anos. Se classificariam como sendo de cores diferentes (uma se considera "índia", a outra branca, a outra "morena"). E até representam trajetórias familiares diferentes. A mais velha, Etelvina já é viúva há duas décadas; Dona Isolda é casada com o mesmo homem quase quarenta anos, e a mais jovem, Lara, está vivendo com seu quarto marido. Não são exatamente "típicas" mas vivem no mesmo bairro e compartilham com os outros moradores um certo modo de vida. E todas trabalharam para sustentar suas famílias - passando por uma série de empregos: costureira, crecheira, lavadeira.

⁸ Apesar das duas formas de narrativa tratarem de fatos autobiográficos, insisto em distinguir estes relatos de "histórias de vida", técnica de coleta e análise de dados particularmente popular durante a década de 80 (ver Bourdieu para uma crítica).

⁹ Cf. Todorov em Maluf 1993: 62.

Sabe o que eu fiz? Me vesti de velha. Botei um xale, assim na cabeça que eu sempre tinha xale. Ainda tenho. Botei um vestido bem cumprido e fui atrás dele. Ah.! Peguei uma bengala e saf.

Naquela época, a gente morava ali no Partenon. Fui seguindo ele - nos postes de luz eu rengueava bem. Deviam dizer, "O que uma velhinha destas tá fazendo a essa hora na rua, né? Mas eu nem liguei."

Fui e quando chegou na Marcílio Dias, ele encontrou uns rapazes e ficou conversando e eu do outro lado da rua (lá tem bastante árvore) louca que ele fosse embora logo. Aí apareceu um guarda e disse, "O que tá fazendo essa hora na rua?" E eu disse, "Sou da Cabo Rocha". Tu sabe que naquele tempo tinha a Cabo Rocha, né? E ele me mandou recother. Eu disse, "Já vou seu guarda, prometo que já estou me recolhendo". Imagina se eu digo que estou atrás do meu marido. Ele abre um bocão e eu perco a minha caminhada.

Aí, ele continuou. Bem na frente da Rua Arlindo, ele entrou numa casa. Eu fui até a porta e bati e disse, "Abre sem vergonha!" Ela não abriu e eu sai correndo e ele atrás de mim.... Pra me falar, prá falar comigo.

Quando cheguei em casa e vi a janela aberta, Ah meu Deus! Eu arroteava, arroteava e não tinha coragem de entrar. Pensava que tinha acontecido alguma coisa pros meus filhos. Se tivesse acontecido alguma coisa, acho que eu morria. Aí entrei e era....(minha filha mais velha). É que o que era um bebezinho tava chorando e ela abriu a janela pra entrar a lua, tão pequenos que eles eram que não conseguiam acender a luz.

Aí, ela me perguntou, "Pegou alguma coisa mãe?". Peguei! Amanhã a mãe vai levantar cedinho e dar mamadeira para vocês e vai lá ver aquela mulher. Vocês fiquem bem quietinho. (Depois a Hilda aqui do lado me disse, "Por que a senhora. não me disse que ia, que eu ficava com as crianças?")

No outro dia, eu cheguei na frente e uma guriazinha ia entrando com uma garrafa de leite (era garrafa naquele tempo). Eu perguntei, "Sabe onde mora o Mário?" Ela respondeu, "O pai, o pai mora aqui. Pai, tem moça que quer falar contigo". Aí que eu descobri que ele tinha dois filhos. Se não, ficava até hoje sem saber."

A inversão de papéis: desordem e farra

O nó do drama que, como nas tragédias gregas, é enunciado já de antemão, logo torna-se explícito :

"(Meu marido) chegou às duas horas da manhã, trocou de roupa e saiu de novo. Aí, eu achei aquilo um desaforo. Então é coisa que um chefe de família possa fazer? Anda atrás de mulher e não por nada em casa pros filhos comer?" (Isolda)

"Minha filha andou namorando um cobrador, um cara que já tinha namorada e eu tinha dito para ela, Que que tu quer com aquele homem? Ele não vai casar com duas namorada". (Etelvina)

Normalmente, trata-se de uma transgressão tão óbvia que a narradora não perde muitas palavras em descrevê-la. A ênfase é colocada na reação da mulher traída, uma reação traduzida não por lamúrias sobre dor e sofrimento mas sim por indignação e ação.

A seqüência de ações se presta, sem grande dificuldade, a uma análise estruturalista. A infidelidade conjugal é ligada a um estado de desordem em que as regras normais de conduta estão suspensas, abrindo o caminho para o perigo. As crianças são deixadas sozinhas, vulneráveis às maleficiências noturnas e as mulheres encontram com homens estranhos. A necessidade de combater a desordem justifica a transgressão do papel usual da mulher que sai sozinha para rua no meio da noite. Por ser um comportamento excepcional, exige elaboradas preparações: uma se vestiu de velha, outra levou seu irmão menor junto, em ainda outra história, a mulher se disfarçou de homem:

"Peguei as roupas do meu falecido marido e me vesti. (Naquela época, era magra, só fui criar barriga depois.). Peguei e botei um lenço no rosto e um chapéu. e peguei um facão assim". (Etelvina)

As precauções têm um triplo objetivo: 1) sob cobertura do disfarce, a mulher consegue espiar seu marido em segredo; 2) camuflando sua feminilidade, declara implicitamente que suas intenções são honráveis, e 3) evita o perigo de ser sexualmente assaltada. Desta forma, a inversão temporária de regras serve como um meio para reiterar os valores conservadores do grupo: acontece em nome da estabilidade do casal sem, no fundo, ferir aos princípios do pudor feminino. Apesar de ser desnordeada pela situação, a protagonista nunca deixa de pensar no seu dever feminino (zelar pelo bem-estar das crianças). Assim, as virtudes femininas vêm carimbadas com um ar de antigüidade: "Naquele tempo, tudo era feio..." A mensagem moral vem acompanhada do peso da tradição.

Contudo, os limites da interpretação estruturalista (ou pelo menos a que tende a ver em toda imagem que destoa da norma simplesmente mais um mecanismo para a preservação do *status quo*) já foram comentados por diversos autores. Nathalie Davis, no seu ensaio, "As mulheres por cima", lembra-nos que existem diversas leituras possíveis do mundo social. Olhando para a França pré-moderna onde a inversão de papéis sexuais e, em particular, a mulher vestida de homem, servia de *leitmotif* de

pinturas e peças, a autora sublinha a polivalência dessa imagem. Vista como ridícula, ligada a situações excepcionais ou ameaçadoras, podia reforçar a norma vigente de dominação masculina. Mas a imagem também podia servir de modelo para comportamentos rebeldes, "(...) ampliando as opções de comportamento para as mulheres dentro, e mesmo fora, do casamento (1990:112)".¹⁰ Aplicando este último tipo de leitura ao nosso material, podemos começar com um incidente na história de Dona Isolda. Antes de "perder a caminhada", ela deu para o guarda uma desculpa lógica que explicasse sua presença na rua - era "da Cabo Rocha", isto é, da zona de meretrício. Podemos deduzir que, mais do que à vergonha, a imagem da "mulher de rua" estava ligada, naquele momento, à liberdade de movimento. Mas esta não é a única pista sobre novas opções de comportamento para a mulher rebelde.

O clima nestas histórias oscila entre perigo (este associado particularmente à fragilidade das crianças), e aventura (esta associada à saída da mulher sozinha). Dona Etelvina conta um sonho em que um misterioso benfeitor a leva, de carro, até o lugar onde ela devia pegar seu marido com sua amante: "Eu tinha medo porque não conhecia o homem nem nada e ele ficou com raiva de mim. Ele me xingou: 'Eu estou aqui te ajudando. Por que tu vai ter medo?'" Cabe acrescentar que a descrição detalhada de Etelvina deixava poucas dúvidas quanto à beleza desta figura masculina e seus poderes de sedução. Afinal, a excepcionalidade da situação libera a mulher traída dos constrangimentos usuais de seu sexo e lhe dá desculpas para explorar territórios desconhecidos. Uma narradora conta que, na esperança de pegar seu marido em flagrante, assistiu pela primeira vez na sua vida a um espetáculo de teatro:

"Chegou no outro domingo - ele disse que ia no teatro Emergência com o amigo dele. Sabe, o teatro Emergência? Era na Azenha. Era com cinema só que era vivo....Deixei muito claro que tinha uma vontade enorme de ir no teatro mas ele não me convidou. Então, esperei que ele sáísse e fui chamar meu irmão Beto. - era um rapazote de 13 anos - para meu marido não poder dizer que tinha saído sozinho. Levei meu nenê no colo - ele tinha três meses - e saímos. (...) Chegamos no teatro e ficamos cuidando. O homem que vendia bilhete me perguntou se queria entrar e eu disse que estava esperando meu marido. ..(O convite é repetido mais duas vezes) Finalmente, o homem de ingressos me convidou para entrar e eu entrei com meu irmão e o nenê porque não era bom ficar no vento com o nenê."

Se desvencilhando do medo e da vergonha, a protagonista da história acaba desfrutando de alguns prazeres que lhe são normalmente vedados¹¹.

A injeção contra o trânsito de mulheres na rua é, por sinal, longe de ser uma regra tranqüila. Aprendemos de historiadoras tais como Dias (1984) que, durante a

¹⁰ Aplicando este último filtro ao relato de Dona Isolda, lembramos que, antes de "perder a caminhada", ela preferia ser vista como sendo da zona de meretrício (a Cabo Rocha). Isto é, bem mais do que à vergonha, a imagem da "mulher de rua" estava ligada, naquele momento, à liberdade de movimento.

¹¹ Não é sem significância o comentário de outra senhora (do mesmo terreno, apesar de não ser incluída entre as narradoras analisadas aqui) que certo dia me contou como, na véspera, tinha ido atrás do seu companheiro, expulso, poucos dias antes, de casa. Sabendo que ele "gosta muito de baile", foi num baile de seu bairro onde ficou (dançando) até seis horas da manhã - esperando em vão o aparecimento do cônjuge.

época colonial, a mulher do povo, apesar do estereótipo negativo, vivia no espaço público. Estas observações nos previne contra a análise simplista que supõe uma correspondência mecânica entre normas e práticas. A existência do estereótipo da mulher enclausurada em casa não significa que as mulheres não desempenhem atividades cotidianamente fora do lar. Contudo, para uma mulher *assumir* que esteve na rua, incorporando no seu relato autobiográfico o fato de que já desfrutou da liberdade ou das aventuras deste mundo tido como masculino, é inegável que ela precisa de uma boa desculpa. A transgressão moral do marido e a necessidade da ação feminina extraordinária para endireitar a situação vêm, neste caso, a calhar.

Em nome do drama

Vemos, portanto, que além da leitura que sublinha a funcionalidade destas histórias para a manutenção do *status quo*, existe outra que ressalta uma "função" quase oposta: a de fornecer modelos para comportamentos "desviantes". Queremos agora explorar uma terceira leitura do material em que, deixando de lado a preocupação funcional, levamos em consideração as regras do jogo do estilo narrativo e, em particular, da dramaticidade.

Todas as histórias têm palavras que assinalam aos ouvintes que começa aqui um estilo diferente da conversa normal: "Mas naquele tempo tudo era feio" "Aí ela me contou", etc. E têm fórmulas reconhecidas aos ouvintes também para assinalar o fim da ação ("Aí que descobri que ele tinha dois filhos"), e freqüentemente a moral da história ("Eu não sou valente, eu estou é com razão").

Mas para a história funcionar, é necessário estabelecer um ambiente dramático que mistura um mínimo de verossimilhança com elementos de fantasia: a aventura acoplada a coisas misteriosas ou sobrenaturais. Vista sob esta luz, a razão de ser do disfarce é ligada não à seqüência primeira "objetiva" de eventos, mas antes aos imperativos da dramaticidade. Quantos dos contos de fada "clássicos" giram em torno da mesma façanha? O herói - um fracote - disfarçado para poder espiar, enganar e, por sua esperteza, vencer. Mas o disfarce é só um dos elementos do ambiente irreal. A aventura sempre acontece no meio da noite - no escuro - de preferência com lua cheia. Um episódio começa com o sonho de um homem estranho, de fatiota branca, que vem anunciar à mulher que seu marido está enganando-a. Em outro episódio, a mulher só não desiste da caça porque sai (três vezes) "uma voz de sua costela" mandando-a teimar.

Todos estes acontecimentos estranhos são intercalados aos detalhes mais concretos da vida local. Os lugares e pessoas são designados pelo nome próprio, com pouquíssima explicação a mais - pressupõe-se que já são conhecidos à maioria dos

ouvintes¹². As descrições são repletas de detalhes visuais e sonoras: “Meu marido veio arrastando os pés - tinha botado o chinela só para fazer barulho, para deixar todo mundo saber que estava em casa”. Detalhes de corpo e textura. (“Naquela época era bem magra”. A fatiota do homem do sonho era “daquele tecido fino que se usava” e seus sapatos de cor escocês - branco e vermelho.”) Certamente, desde a época de epopéias, é conhecido a todo bom narrador que detalhes concretos fazem uma boa história. Mas o que impressiona aqui é a mistura do real com o irreal: da narradora - suas roupas (“sempre tinha xale, ainda tenho”), sua casa (a aparição saiu “por esta porta aí, deixou a cortina mexendo”), e suas crianças - com a história fantástica que conta. Parece uma versão *folk* do realismo fantástico, gênero ficcional da tradição letrada.

Ao longo da história, os detalhes, cenas e diálogos são guiados pelos artifícios do gênero, arriscando “distorcer” o relato dos acontecimentos “reais”. Este não é um problema para o contador de histórias; é um problema para o analista que procura nestas histórias a reflexão da realidade social que ele pretende retratar. Tive, por exemplo, sérias dúvidas quanto à interpretação de um detalhe recorrente em quase todas as histórias: o evitamento de confrontação. A pessoa se disfarça justamente para evitar a briga aberta. A mulher enganada finge para seu marido que não sabe de nada; inventa astúcias para que ele se desmascare sem que ela o acuse. Quando, ocasionalmente, ela avança, foge antes de receber a resposta.

“Eu fui até a porta e bati e disse, “Abre sem vergonha!” Ela não abriu e eu sai correndo e ele atrás de mim.... Pra me falar, pra falar comigo”.

Não seria sensato negar a utilidade de certas destas pistas. É bem provável que, nas disputas conjugais, o comportamento feminino siga estes moldes - especialmente em um contexto onde a força física entra como elemento comum de briga, deixando a maioria de mulheres uma séria desvantagem. No entanto, não há como ignorar que a narradora usa de todas as maneiras para adiar o desenlace do drama. Considere o diálogo entre Etelvina e o homem misterioso de seu sonho:

“Ele me perguntou, ‘Você está cuidando Amarildo (o seu marido)’? E eu disse, ‘Por que que vou cuidar dele? Coisa feita que cuida dele mesmo.’ E ele: ‘Pois se não cuidar dele o prejuízo vai ser teu’. Disse bem assim, ‘O prejuízo vai ser teu’. E perguntei, ‘Mas o caminhão dele virou?’ (carregava carne para um açougue). E ele disse que não. E perguntei, ‘Mas houve algum acidente?’ E ele, ‘Não’. E falei, ‘Então ele está com alguma doença?’

Como os jogos de adivinhação e a repetição do mesmo ato três vezes, as cenas de suspense - o guarda que vem fazer perguntas, a mulher que fica rodeando a casa

¹² Quando tentei filmar cenas para montar um vídeo sobre o bairro, fui frustrada justamente por esta maneira que as pessoas têm de se referir a lugares e pessoas pelo nome próprio - sem maiores explicações. Eu entendia seus discursos porque tinha feito um esforço para me familiarizar com todos os lugares e pessoas de referência. Mas não podia esperar que uma platéia de vídeo tivesse a mesma paciência. Quem não sabia que João era irmão de Maria não ia aprender do narrador da história. Aqui, o pano de fundo é dado de antemão; quem não tem acesso a ele é visto como estrangeiro - alguém que não teria nem direito nem interesse em ouvir estas histórias.

apreendendo alguma desgraça acontecida com seus filhos, e a mulher que espia seu marido sem confrontá-lo - todas contribuem para o ritmo dramático da narrativa. Na realidade, do momento em que acontece o confronto, termina a tensão dramática e a narradora sábia não insiste mais. Sugiro, portanto que, se é que existe neste contexto uma tendência feminina de evitar confrontos diretos, ela é exagerada até o ponto de caricatura para fins dramáticos.

Entre mulheres - cumplicidade versus rivalidade: uma questão textual

Existe uma predominância de personagens femininas nestas histórias. Além de constarem como interlocutoras dentro da história (as filhas que opinam, a vizinha que aconselha...), são os principais vilões. Como nas narrativas sobre bruxaria comentadas por Maluf, o drama principal parece ser uma luta entre mulheres. Quando dona Isolda, de volta de sua saída noturna, é questionada pela filha se “pegou alguma coisa”, ela responde, “Peguei! Amanhã a mãe vai levantar cedinho e dar mamadeira para vocês e vai lá ver aquela mulher”.

Considerada sob a ótica da forma narrativa, a omnipresença de mulheres nestes relatos pode ser indicação de cumplicidade tanto quanto de conflito feminino. É interessante notar que, em todas as histórias, existe uma espécie de prelúdio embasado no mundo relacional. Em um caso foi, “Meus filhos me respeitam muito”, em outro, “Minhas filhas dizem que não sabem como agüentei todos estes anos” e, em ainda outro, “A mulher da venda que gostava muito de mim me chamou para falar”. Não serviria uma fórmula como nos contos de fada europeus (“Era uma vez”) - impessoal, que transportasse o ouvinte para um mundo mítico a parte. Pelo contrário, o prelúdio aqui serve para aumentar a verossimilhança da história. O artifício cria o efeito de uma história dentro de uma história. A interlocutora que escuta e profere comentários ao longo do relato se identifica com as personagens que aparecem na narração - vizinha, filhas, etc., que também escutam (a protagonista) e proferem comentários. Passa assim a constar como personagem em potencial de uma versão futura da mesma história. Nestas narrativas, os homens agem, ameaçam, mas raramente assumem o papel de interlocutor que escuta e opina. As personagens que dão suporte à história são, na sua maioria, mulheres... como as ouvintes da narradora. Assim, quem, na realidade, escuta Dona Isolda, se vê transportada pelo artifício da narração, ao mundo de comadres, de cumplicidade feminina.

Certamente, há indicações na literatura e nas minhas anotações de campo sobre a rivalidade entre mulheres. Diversas vezes, perplexa pela raiva dirigida contra a amante (em vez de contra o marido), eu perguntei, “E teu marido? Não é culpa dele também?” Mas a resposta só reiterava a responsabilidade da “outra”: “Ela sabia que era um homem casado. Então ela que não devia se meter.” Poderíamos deduzir daí que a promiscuidade sexual é considerada como sendo da natureza do homem; portanto, cabe à mulher se controlar. Mas há outras explicações possíveis: por exemplo, que não é a melhor política pressionar diretamente o transgressor. Pelo contrário, a melhor

política é mudar o contexto de forma que a transgressão torna-se impossível. O controle funciona através de impedimentos externos em vez de controles "internos" (culpa, consciência, etc.)¹³. Esta última hipótese é apoiada pelo relato seguinte em que o transgressor é uma mulher e a pessoa pressionada é homem:

"Cheguei lá em baixo e vi a minha filha andando com o cara e passei por eles. Ela não viu porque eu tinha o rosto tapado mas vi que ela estava meio desconfiada. Olhou para trás meio assim e eu vi que ela tinha (me reconhecido). Então não adiantava. Tinha que ir lá e comecei a xingar ela e ele..." "Que que você quer com a minha filha? É só para gozação?" Tirei o facão e ele foi correndo ligeiro.

Levei a minha filha para casa, dando nela o tempo todo com o facão, o lado chato.. e quando ela chegou, se jogou na cama de baixo das cobertas e disse que eu podia bater que podia até matar mas que ela não ia largar ele. Mas não adiantou porque ele não quis mais saber dela."

Cultura popular, cultura oral

A literatura sobre oralidade/escrita toma como ponto de partida a ruptura (à época de Platão) entre a verso ritmado do mundo oral e a prosa dos primeiros filósofos. Levanta perguntas sobre o estilo oral incorporado no texto escrito dos primeiros autores de ficção (Chaucer, depois Cervantes e Shakespeare), assim como a oralidade embutida no mundo moderno dos letrados¹⁴. Esses analistas pretendem que, com a escrita, surgiu uma nova maneira de pensar o mundo, caracterizada pelo olhar distanciado, a abstração, a descontextualização dos significados, a separação do conhecedor do conhecido, em suma a idéia da interpretação do texto. O mundo oral, por sua vez, seria um mundo de aproximação (entre o autor e sua platéia), de fusão (entre a palavra e a verdade), e de fugacidade - o mundo heróico das epopeias onde não existe lugar para ambigüidade, nem para surpresa, nem para desacordo entre o orador e seus ouvintes.

Os dois sistemas (da escrita, da oralidade), continua o argumento, seriam ligados a noções bem diferentes do "eu". A escrita começa a transformar o leitor a partir do momento em que surge a leitura silenciosa. (Até o século XII, era quase inconcebível ler um texto sem pronunciá-lo em voz alta.) Desde então, os diários íntimos, as cartas entre amigos, as poesias, não cessaram de fornecer uma desculpa às almas "sensíveis" para se enfiar sozinho num canto. Sua solidão ressaltada pela obscuridão da noite ou

¹³ Ver D'Incao sobre o tema de "vigilância" versus "autovigilância" na transformação de valores familiares no Brasil novecentista (1989).

¹⁴ Para tratar do contexto moderno, Ong fala em "oralidade secundária" que inclui, além das conversas rotineiras do dia-a-dia, formas expressivas tais como *talk shows* na televisão, rádio, etc.

por algum *setting* natural (cheio de flores, campos abertos, ou matos impenetráveis), o romântico podia assim comungar com sua voz interior (Corbin 1991, Darnton 1990). Apesar de serem assumidamente esquemáticas, essas hipóteses que tratam da "cultura oral" têm alimentado reflexões interessantes da parte de pesquisadores tão diversos quanto Robert Darnton (1986: 32-34) e P. Bourdieu¹⁵, justificando uma breve consideração final.

Como que a antropologia, ciência de letrados, traduz atos, discursos e ambientes de povos pré-letrados (ou "pós-alfabetizados") para o texto escrito? Ignorando quanto as nossas categorias analíticas, o nosso próprio modo de pensamento são influenciados pela lógica da escrita¹⁶, fazemos transposições que mutilam a própria alteridade que almejamos. Apesar de tal fato ser exposto e discutido há décadas¹⁷, nem sempre vem à tona nas análises de sociedades complexas onde parece haver uma premissa implícita de que estamos todos falando a mesma língua. Essa premissa sofre sérios abalos quando lembramos que uma boa parte dos anciãos dos grupos populares no Brasil são analfabetos e muitos dos mais novos, mesmo tendo freqüentado a escola, sofreram pouquíssimo impacto da palavra escrita: não lêem jornais ou revistas, não consultam livros, não escrevem cartas. Para estes, o uso da escrita é limitado a documentos burocráticos e faturas. Não é difícil imaginar que, nestas circunstâncias, as pessoas têm que acionar técnicas particulares de oralidade para se expressar - para lembrar detalhes do passado, para transmitir conhecimentos e tradições.

Ong, na sua análise de tambores falantes (1977), sugere algumas das características principais do gênero oral: expressões estereotípicas, padronização de temas, personagens e categorias sem ambigüidades, polaridade de elogios e acusações. Não é surpreendente que historiadores como Burke (1989) identifiquem muitas destas mesmas características no que eles denominam a cultura popular da época moderna. E, certamente, poderíamos achar paralelos entre este material e as histórias contadas na Vila São João. A pergunta é "O que fazer com estas semelhanças?". Obviamente, não queremos ceder à tentação de dicotomias simplistas onde juntamos tudo que difere de nós em uma só categoria, "o outro". As diferenças entre a Grécia homérica, a Europa medieval, a Nigéria dos *talking drums*, e os grupos populares do Brasil urbano são tão evidentes que não perderemos tempo criticando um esquema que tentasse criar um só modelo para dar conta de todos estes contextos de "oralidade". Entretanto, o debate teórico sobre oralidade mostrou-se útil para a análise dos meus dados etnográficos na sua problematização: 1) da performance (gestual, dramático, etc.) das formas expressivas, 2) dos gêneros da narrativa oral e suas eventuais tendências estereotípicas e 3) da relação entre o estilo de expressão e os valores sendo expressados, ou seja -

¹⁵ "(...) le passage d'un mode de conservation de la tradition fondé sur le seul discours oral à un mode d'accumulation fondé sur l'écriture et, au-delà, tout le processus de rationalisation qui rend possible, entre autres choses, l'objectivation dans l'écrit, se sont accompagnés d'une transformation profonde de tout le rapport au corps..." (Bourdieu 1973: 124).

¹⁶ W. Ong chama atenção para o fato de que as ciências modernas - e, segundo ele, a grande parte da reflexão filosófica que conhecemos hoje - foram desenvolvidas por meio de línguas "mortas" - latim, chinês clássico, sânscrito, hebreu - que nada tinham a ver com *mother tongues*; isto é, as ciências foram desenvolvidas em um mundo exclusivamente masculino, numa linguagem divorciada das preocupações (e emoções) da vida cotidiana: *The fact that at a crucial stage in its development the most advanced thought of mankind in widely separated parts of the globe has been worked out in linguistic economics far removed from the hearth and from the entire world of infancy would seem to deserve far more attention than it has received...* (Ong 1977: 28)

¹⁷ Ver Geertz (1973, 1988), Clifford e Marcus (1986) e Corrêa 1993.

seguindo o tangente que mais me interessa -, entre gêneros e *performances* e uma construção particular da noção de pessoa. Neste artigo, concentramos nossos esforços no segundo destes itens. Gostaria de terminar, no entanto, sugerindo - com um último olhar sobre os dados etnográficos - o rumo de discussões futuras.

A mulher valente

Etelvina repete em diversas ocasiões que “não tem sangue de barata”, mostrando orgulho de seu “sangue quente”. Acrescenta, no entanto que, “Não sou valente. Eu estou é com razão”. Será, então, que a mulher só se permite a valentia em nome da sua missão justiceira, que, uma vez ganha a batalha, ela voltará a assumir um papel mais passivo, submisso, condizente a sua condição? Abrindo nosso olhar para as histórias humorísticas, veremos que há, nestes grupos, um espírito irônico que freia a mão pesada deste tipo de moralidade conservadora:

“Aí essa mulher me disse, ‘Não sabe que ele anda muito tempo com Ana?’ E eu, ‘Ana? Que Ana?’ E ela, ‘A Ana bem magrinha. Eles moram perto do terminal’. Aí que sai procurando esta tal de Ana. A primeira Ana que encontrei, meti o pé na casa dela e quebrei tudo. (“Não!”¹⁸) Quebrei! O que pude quebrar, quebrei. Quebrei até o fogão!

E não era (ela).”

Vemos, neste último depoimento, que a mulher pode orgulhar-se de sua valentia até mesmo quando não tem razão. O que sobra dessas leituras é a imagem da “mulher valente” - que seja justiceira ou aventureira, esperta ou boba. Essa imagem vem ao encontro da veiculada em outras formas expressivas - fofoca, desabafo, piada, narrativa; a mulher admirável é aquela que sabe se mexer - que seja limpando casa, trabalhando fora ou brigando para arrancar o marido/provedor dos braços de uma amante.

A imagem da “mulher valente” recorrente nestas narrativas vai de encontro à imagem veiculada por folcloristas sobre as heroínas na literatura popular da Europa pré-contemporânea.

“As mulheres...tinham de saber qual era o seu lugar, como fica claro não só nas imagens populares (masculinas) da mulher vilã, tal como a megera, mas até nas imagens das heroínas. As heroínas populares, em sua maioria, eram objetos, admiradas não pelo que faziam mas pelo que sofriam. Para as mulheres, o martírio era praticamente a única via para a santidade...” (Burke 1989:188)

Como explicar esta discrepância? É sempre possível que as mulheres que falam nas páginas deste artigo tenham sofrido alguma influência “liberadora” da modernidade.

¹⁸ Resposta da platéia - neste caso eu (a pesquisadora).

Mas historiadoras tais como Michelle Perrot e Nathalie Davis contestaram, até para o contexto europeu, a noção da passividade feminina. Burke, de fato, nos fornece subsídios úteis para interpretações alternativas: lembra, no seu trabalho, das dificuldades de reconstruir e interpretar a cultura das mulheres (“os assim chamados inarticulados”) - uma cultura que, segundo ele, “não era a mesma que a dos seus maridos, pais, filhos ou irmãos..”.(1989: 76). Critica o viés masculino aparente em boa parte da literatura popular ao mesmo tempo que, frisando que as mulheres eram tradicionalmente menos letradas do que os homens, levanta a hipótese de que eram elas as “guardiãs da tradição oral”(Idem). Sugiro, contudo, que Burke, por não levar bastante longe as perguntas que ele mesmo levanta, acaba caindo em um tipo de etnocentrismo: não somente tende a passar por cima do viés masculino (tomando este como sendo o dos grupos populares em geral) mas aplica na sua análise uma lógica da escrita, centrada em uma noção “moderna” da pessoa.

Da nossa análise, com ênfase justamente nos “assim chamados inarticulados”, surge uma imagem feminina longe não somente da mártir dos folcloristas vitorianos mas também da mulher, eternamente culpada, das camadas médias de hoje. Lá onde, diante de um “fracasso amoroso”, uma integrante da classe média tenderia a se culpar (“O que que fiz errado?”), essas mulheres demonstram, antes de mais nada, indignação. Não é vergonhoso admitir que seu homem tem outras mulheres. A vergonha seria não ir atrás para trazê-lo de volta ao lar. Os valores em jogo aqui não se explicam simplesmente em função de uma oposição entre identidades masculina e feminina; sua compreensão exige, além disso, uma consideração da noção particular de pessoa em que estas identidades são calcadas. Sugerimos que é através de uma maior atenção para com o estilo das formas expressivas, e com a relação entre estilo e valor que poderemos melhor compreender as construções diversas do sujeito na sociedade contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

- BAUMAN, Richard. *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
- BAUSINGER, Hermann. "Nouveaux terrains, nouvelles taches, nouvelles méthodes". In *Ethnologues en miroir*. Paris: Editions Maison des Sciences de l'Homme.
- BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Editions de Minuit, 1983.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CHAGAS, Miriam de Fátima. *Uma mão lava outra*. Dissertação de Mestrado, PPG em Antropologia Social, UFRGS, 1992.
- CLIFFORD, James e George E. MARCUS. 1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, University of California Press, 1986.
- CORRÊA, Mariza: "O ruído das saias de Elvira" (apresentado na III Reunião da ABA-Sul, Florianópolis, novembro, 1993).
- CORBIN, Alain. "Bastidores". In *História da vida privada*, n.4 (M. Perrot, org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DAVIS, Natalie Z. *Society and culture in early modern France*. Stanford: Stanford University Press, 1975.
- D'INCAO, Mariangela. "O amor romântico e a família burguesa". In *Amor e Família no Brasil* (D'Incao, org.). São Paulo: Contexto, 1989.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DARNTON, Robert. "Primeiros passos para uma história da leitura". In *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. 1984. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ELIAS, Norbert. *Histoire des moeurs*. Paris : Calmann Lévy, Archives et Sciences Sociales, 1973.

- FONSECA, C. "A violência no cotidiano: bandidos e mocinhos em uma vila porto-alegrense". *Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas* (UFRGS - Porto Alegre) (no prelo).
- FONSECA, Claudia. "Honra, humor e relações de gênero : um estudo de caso." In *Uma questão de gênero* (org. Albertina de Oliveira Costa e Cristina Bruschini). São Paulo : Editora Rosa dos Tempos, 1992.
- FONSECA, Claudia. "La violence et la rumeur: le code d'honneur dans un bidonville brésilien". *Les Temps Modernes* 455: 2193-2235, 1984. (Ver "Feminino, masculino e formas de poder...", *Cadernos de Antropologia* n.10 do PPG em Antropologia Social da UFRGS.)
- GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- GEERTZ, Clifford. *Works and lives : the anthropologist as author*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1988.
- GOODY, Jack (org.). *Literacy in traditional societies*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1968.
- GOODY, Jack. *The interface between the written and the oral*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987.
- GREGORI, Maria Filomena. *Cenas e queixas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- OLSON, David. R. and Nancy Torrance. *Literacy and orality*. Cambridge Univ. Press, 1991.
- ONG, Walter J. *Interfaces of the word: studies in the evolution of consciousness and culture*. Cornell Univ. Press, 1977.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre*. New York City: Performing Arts Journal Publishers, 1982.
- VIDAL, Lux, org. *Grafismo indígena*. São Paulo: EDUSP, 1992.

"Macumbeiras" e "crentes": As mulheres vêm os homens *

Véronique Boyer-Araújo
CERMACA (Maison des Sciences de l'Homme)
Centre National de la Recherche Scientifique (França)

Renunciando emopor de maneira sistemática os sistemas religiosos, a autora se propõe aqui considerar as referências divididas por médiuns dos cultos de possessão e membros das igrejas pentecostais, e em particular a representação da relação entre homens e mulheres. A este respeito é notável que as mulheres compartilham a idéia da submissão feminina à autoridade masculina: umas constroem a personagem imaginária do caboclo que vai substituir o homem real, outras tentam modelar seu companheiro e incentivam-no a se tornar "pastor". Voltando-se para os homens homossexuais nos terreiros e comparando-os com os pastores pentecostais, pergunta-se então se, na construção de uma identidade masculina coerente, o homem não seria levado a um fracionamento (devendo optar pela "sexualidade" ou pela "responsabilidade") poupada a mulher em condição de combinar determinações diversas.

Rejecting the view that systematically opposes one religious system to another, the author proposes here to consider the references shared in common by

* Agradeço a Claudia Fonseca por sua leitura atenta e a Carmen Maria Teixeira por sua correção paciente do português.