

Novos anjos: Iluminações profanas e teatro em caminhões

John Cowart Dawsey

“te puseram num moinho e te fizeram mudar de nome ...
e eu penso que você viveu como uma vela ao vento,
sem nunca saber a quem recorrer no tempo da chuva”¹

(música de Elton John e Bernie Taupin, dedicada a Marilyn Monroe)

Introdução

Em *Contramão* (conforme a tradução de Willi Bolle, 1994), Walter Benjamin (1993:18) chama atenção para o modo como crianças são inclinadas a procurar lugares de trabalho “onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas”. Ali sentem-se irresistivelmente atraídas por resíduos. Ao brincarem, elas “põem materiais de espécie muito diferente (...) em uma nova, brusca relação entre si.”

Na atividade do *bricoleur*, assim como dessas crianças, encontramos um princípio metodológico criativo. E uma questão: haveria nos fragmentos residuais que surgem de empreendimentos e construções teóricas, às margens de projetos de engenharia acadêmica, as promessas de abertura e indeterminação associadas à infância?

Neste ensaio, tomo como objeto de interesse os resíduos de anotações de cadernos de campo redigidas em 1983, quando, durante a safra da cana, acompanhei diversas turmas de “bóias-frias” na região de Piracicaba, SP.² Neles, encontro o riso dos “bóias-frias”.

De que riem os “bóias-frias”? Para dizer algo sobre isso, quero me deter sobre algo que Barthes (1990, p. 48), numa tentativa de escapar do “sentido óbvio” ou “sentido simbólico”, chamou de “obtu-

so”: “o terceiro sentido”. “[Admito] até”, diz Barthes, “que este terceiro sentido tenha uma conotação pejorativa: o sentido obtuso parece desdobrar suas asas fora da cultura, do saber, da informação; analiticamente, tem algo de irrisório, porque leva ao infinito da linguagem; poderá parecer limitado à observação da razão analítica; pertence à classe dos trocadilhos, das pilhérias, das despesas inúteis; indiferente às categorias morais ou estéticas (o trivial, o futil, o postiço e o pastiche), enquadra-se na categoria do carnaval.” Barthes (1990, p. 56) acrescenta: “É evidente que o sentido obtuso é a própria contranarrativa.”

Num trabalho anterior (Dawsey, 1997), procurei interpretar um drama social conhecido por “bóias-frias” do interior paulista como “cair na cana”. Como atores e espectadores de um teatro dramático, identificando-se e aprendendo a emocionar-se com papéis por eles desempenhados, “bóias-frias” interpretam a si próprios. Ao tentar interpretar o material que vem a seguir, deparei-me com os limiares da interpretação. Encontrei no teatro épico de Bertolt Brecht um olhar sugestivo. Nas trilhas de Walter Benjamin, com quem me interessei por esse estudo de Brecht, também tomei interesse em retomar o pensamento surrealista, procurando ver como fragmentos (e ruínas) de cadernos de campo nos expõem a “iluminações profanas”.

Pretendo, pois, discutir algo que ainda me surpreende nesses cadernos: as cenas carnavalizantes que ocorriam em princípios e meados dos anos 80 nos canaviais do interior do Estado de São Paulo.

Carnavais

Diante das inversões provocadas pela experiência de “cair na cana”, os “bóias-frias” que conheci reagem freqüentemente de uma forma carnavalizante. Inspirando-se no trabalho de Victor Turner (1974), Roberto da Matta (1984, p. 63) escreve: “Todas as sociedades alternam suas vidas entre rotinas e ritos, trabalho e festa, corpo e alma, coisas dos homens e assunto dos deuses, períodos ordinários – onde a vida transcorre sem problemas – e as festas, os rituais, as comemorações, os milagres e as ocasiões extraordinárias, onde tudo pode ser iluminado, visto por novo prisma, posição, perspectiva, ângulo. Vivemos sempre entre esses momentos, como passageiros que estão saindo de um evento rotineiro para a ocorrência fora do co-

mum que, por sua vez, logo pode tornar-se novamente rotineira e fazer parte da paisagem do nosso irreflexivo cotidiano.” “No Brasil, como em muitas outras sociedades”, ainda diz o mesmo autor (1984, p. 65), “o rotineiro é sempre equacionado ao trabalho ou a tudo aquilo que remete a obrigações e castigos... a tudo que se é obrigado a realizar; ao passo que o extraordinário, como o próprio nome indica, evoca tudo que é fora do comum e, exatamente por isso, pode ser inventado e criado por meio de artifícios e mecanismos.” Da Matta (1984, p. 70) conclui: “Penso que o carnaval é basicamente uma inversão do mundo. Uma catástrofe. Só que é uma reviravolta positiva, esperada, planejada e, por tudo isso, vista como desejada e necessária em nosso mundo social.”

Nos caminhões de turma com quais andei, o que chamava atenção não era o fato das turmas alternarem suas vidas entre trabalho e festa. Chamava atenção o fato de fazerem o momento da festa coincidir com o tempo do trabalho. Viviam não como quem estivesse de passagem entre um momento e outro, mas como quem houvesse caído num estado – de passagem. O próprio trabalho nos canaviais fazia com que “tudo [fosse] iluminado, visto por novo prisma, posição, perspectiva, ângulo.” Trata-se, conforme o olhar que Benjamin (1985c, p. 33) encontrou no surrealismo, de uma “iluminação profana”, de um cotidiano visto como extraordinário e de um extraordinário vivido de um modo cotidiano. Walter Benjamin (1985d, p. 226) escreve: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ é a regra.”

O próprio trabalho apresentava-se como catástrofe. A carnavalesização que ocorria nas carrocerias de caminhões não representava a catástrofe, mas a catástrofe da catástrofe. Não se permitia que o trabalho cotidiano do “bóia-fria” se transformasse simplesmente em algo rotineiro ou fizesse parte “da paisagem do nosso irreflexivo cotidiano.” Conforme a sabedoria desconcertante de quem trabalha nos canaviais, o “bóia-fria” da cana é um “pé-de-cana”! As novas associações suscitadas pela “industrialização da agricultura” provocavam o riso, que irrompia como percepção da catástrofe.

Efeitos de estranhamento

Em madrugadas, das carrocerias de caminhões saindo para os canaviais, “bóias-frias” mexiam com pessoas que, por acaso, se encontravam em ruas, calçadas e estradas, ao longo dos trajetos labirínticos percorridos pelos caminhões. As tábuas de carrocerias viravam palcos. E trajes de “bóias-frias” eram usados como máscaras e fantasias. “Esse aqui é o sheik das Arábias!”, “Árabe da Opep!”, “Aquele é o São João!”, “Parece bandido!”, “Jesus!”, “Lampião!” “Maria Bonita!”, “Apache!”, “Cacique!”, “Cowboy!”, “Peão!”, “Pagé!”, “Prefeito!”, “Espantalho!”, “Assombração!”

Algumas provocações pareciam deixar os espectadores – incluindo este, caro leitor, que, às vezes, escrevia em cadernos de campo e ia com a turma nos caminhões – particularmente perplexos. Ao passarmos por “bóias-frias” que, sentados numa sarjeta, esperavam num “ponto” em frente a um boteco, pessoas do caminhão os saudaram de forma previsível: “Bóia-fria! Bóia-fria!” Mais adiante, porém, outras pessoas – que não se pareciam de forma alguma com “bóias-frias”! – receberam, em meio a gargalhadas, o mesmo tratamento: “Bóia-fria! Bóia-fria!” Um homem bem vestido, trajando camisa e calça sociais, não escapou: “Ei, bóia-fria! Sou boy!” Para diversas pessoas que “ninguém” diria ser “bóias-frias”, os “bóias-frias” das carrocerias dos caminhões gritavam: “Bóia-fria! Bóia-fria!” Também gritavam: “Pé-de-cana!”

Que rituais seriam esses? Seriam rituais de inversão? Seriam anti-rituais? Subvertiam-se auto-imagens em meio à carnavalesco dos termos. Haveria algo brechtiano nesse teatro dos “bóias-frias”? Nos “efeitos de estranhamento” ali produzidos será possível detectar algumas afinidades eletivas? “O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna em nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma”. (Rosenfeld, 196, p. 153).

Como atores de alguma modalidade de teatro brechtiano, essas figuras brincalhonas – que, às vezes, diga-se de passagem, também se faziam de “bóias-frias” – surpreendiam. Interrompiam. Provocavam calafrios. Como se fossem realmente “sheiks” e “misters” de outras partes do planeta, ou “pagés” e “apaches” de territórios selvagens, tomavam distância dos papéis de “bóias-frias”, supostamente seus, estranhando o estranho. Pior, nesses palcos do insólito, papéis eram invertidos.

Mexiam com um dos maiores dramas da cidade, senão do país. Seria significativo, talvez, se uma pesquisa empírica revelasse que grande parte ou a maioria dos trabalhadores que moravam na periferia de Piracicaba já havia passado, uma vez ou outra, pela experiência de “cair na cana”. Porém, a importância que essa experiência tinha para moradores não se traduzia simplesmente por dados quantitativos. “Cair na cana” tornava-se significativo principalmente porque dizia algo sobre transformações que afetavam a todos, mesmo os que nunca cortaram cana (cf. Dawsey, 1997, p. 2). Aqui, porém, nas apresentações carnavalizantes que espectadores viam nas carrocerias de caminhões, não se tratava de mais uma encenação dramática.

“Isto não é um cachimbo”, nos disse Magritte e, de novo, Foucault (1989). Apresentando-se a “espectadores” e apontando para si mesmos, “bóias-frias” diziam: “Isto não é um bóia-fria!” Apontando para “espectadores” que se viam diante de figuras “estranhas”, “bóias-frias” diziam: “Isto é um bóia-fria!” Assim, impediam a naturalização do cotidiano.

Não se trata aqui de “interpretar interpretações”; trata-se de interpretar (e reagir a) provocações. Nesses momentos, os “bóias-frias” não estão interessados apenas em interpretar o cotidiano; estão prontos a interrompê-lo. Era nítido o efeito do riso que vinha dos caminhões: a paralisia momentânea dos gestos.

Máscaras e fantasias

Ainda, sob o signo da antropologia de Victor Turner, Roberto da Matta (1984, p. 70-71) escreve: “[A] fantasia permite a invenção e a troca de posições. [...] A fantasia liberta, des-constrói, abre caminho

John Cowart Dawsey

e promove a passagem para outros lugares e espaços sociais. [...] É a fantasia que permite passar de ninguém a alguém; de marginal do mercado a figura mitológica de uma história absolutamente essencial para a criação do momento mágico do carnaval.” Trata-se, porém, no caso desses “bóias-frias”, muito menos da criação de um “momento mágico do carnaval”, fora ou acima do cotidiano dos canaviais, do que de um olhar dialético, uma “iluminação profana”. A troca de posições, que a fantasia permite, tem o efeito, principalmente, de deslocar a posição de quem estaria se vendo como “alguém” justamente por estar diante de um “bóia-fria”. Aquém (ou além) de provocar a passagem de “ninguém para alguém”, sua fantasia provoca a suspensão de papéis.

Um dos textos de Bakhtin (1993, p. 35) é particularmente sugestivo: “A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único (...)”. Num mundo em que “tudo que é sólido desmancha no ar” (cf. Marx e Engels, 1982; Berman, 1990), os “bóias-frias” com quais andei carnavalizavam a própria experiência da alteridade.

A “modernização” do campo e a chamada “industrialização da agricultura” não deixaram de produzir efeitos que, na América Latina, Alejo Carpentier (1974) chamou de “real maravilhoso”. Intensificava-se a sensação de deslocamento mediante a justaposição de realidades distantes. O real adquiria qualidades fantasmagóricas. Os nomes estrangeiros de máquinas e equipamentos realçavam o caráter impenetrável do cotidiano: tratores Caterpillar e Valmet, caminhões Ford e Mercedes Benz, carregadeiras Mourucci, faróis General Electric, pneus Goodyear. Até mesmo a bíblia de um dos turmeiros, que era evangélico, vinha de um lugar distante: “Billings & Sons, Guilford, England”. O seu vidrinho de merthiolate era de “Eli Lilly & Co., Indianapolis, USA”. O longínquo tornava-se estranhamente familiar. O som que mais se ouvia na favela durante o dia, depois das madrugadas e tardes de música sertaneja, era, provavelmente, em inícios e meados dos anos 80, o “break” e o “Maico Jequis” (Michael Jackson). Crianças e adolescentes imitavam os seus movimentos

quebrados. Nas colagens de imagens de revistas e jornais, estampadas sobre as tábuas de madeirite, tampando as frestas, figuras distantes, tais como “Princesa Diana” e “Príncipe Charles”, “Madonna”, “Gal Costa”, e muitos outros, faziam-se bastante próximas, quase aconchegantes, ao redor das fossas.

Nesse contexto, feito de textos dissonantes e contrastantes, os “bóias-frias” irrompiam como imagens irrequietas, com justaposições abruptas, surpreendentes, desconcertantes. Até mesmo suas camisetas reproduziam esses efeitos. A primeira imagem que vi ao subir pela primeira vez na carroceria de um caminhão de “bóias-frias” foi a figura desbotada de “Marilyn Monroe” estampada na camiseta de uma mulher. Outras imagens, inscritas em camisetas, bonés e mochilas, também se tornavam estranhamente familiares: *Winner* (“Vencedor”), “UFO” (“OVNI”), *Space Invaders* (“Invasores do Espaço”), “Surfe”, “Hollywood — Sucesso”, “Lembrança de Santos”, “Rio de Janeiro — Cidade Maravilhosa”, “Paulo Maluf — PDS”, “Corinthians”.

Os “bóias-frias” juntavam as tensões em imagens únicas ou combinadas, e, tais como macunaímas antropofágicos, implodiam identidades petrificadas. “Boi! Bóia-fria! Sou boy!” Nascidas de brincadeiras, associações de palavras como essas, aparentemente arbitrárias, evocavam as rupturas, interrupções e travessias nas histórias – verdadeiras montagens! – de vida dos “bóias-frias”. Em outro texto (Dawsey, 2005, p. 24-25) escrevi: “Substituídos por bois no campo, substituem aos bois nos caminhões. Assim, produzindo a matéria-prima que impulsionou os grandes projetos nacionais do Proálcool e Planalçúcar, o esforço do seu trabalho serviu para fornecer energia para máquinas que povoavam os sonhos de uma sociedade e, como realização de um desejo proibido, os sonhos de um ‘bóia-fria’: ser dono de um carro. Nas interrupções do trabalho nos canaviais, rapazes às vezes entravam em estados de devaneio: ‘Meu sonho é ter um Passat. Ummmm. Ó, eu... uma mão no volante e outra aqui, ó... a menina do lado, assim, ó. Aí você ia ver.’ Nesses momentos, ‘bóias-frias’ viravam *boys*, os ‘filhinhos de papai’, com acesso a carros e garotas. Mas as trepidações dos carros em que esses *boys* ‘bóias-frias’

andavam diariamente eram capazes de produzir efeitos de despertar. Nas carrocerias dos velhos caminhões, nos carros de bois transformados em carros de 'bóias-frias', recuperados pelos 'gatos' dos depósitos de 'ferro-velho', esses *boys* iam em direção aos canaviais".

Num clima como esse, vive-se em estado de embriaguez. "No sábado", me disse um colega de viagem, "fui no boteco do Risadinha bater umas branquinhas e voltei falando em inglês!" "Sou *boy!*"

A imagem de um "bóia-fria sheik" – "Esse aqui é o sheik das Arábias!" – também lampejou na forma de uma "iluminação profana". "A figura do 'bóia-fria' arrepiou o imaginário social nos anos 70, após a primeira 'crise do petróleo' e derrocada do 'milagre econômico' brasileiro. Sonhos de um Brasil gigante que, 'deitado em berço esplêndido', despertava, enfim, de uma sonolência secular eram perturbados pela recusa dos sheiks do petróleo de fornecerem combustível para o mundo do capitalismo industrial. Ainda sob os efeitos do 'milagre econômico', num clima de quase embriaguez de uma nação movida pelo que Walter Benjamin chamaria de 'narcótico do progresso', foram montados os grandes projetos nacionais visando a substituição de petróleo por cana-de-açúcar. Esta surgia com todo o brilho (...) de um produto que, por ser fonte de energia renovável, poderia dar sustentação aos projetos de desenvolvimento. (...) Sob a perspectiva da 'industrialização da agricultura', a produção canavieira, porém, apresentava um problema: o ciclo da safra não havia sido totalmente mecanizado. Daí, a necessidade do aproveitamento sazonal de uma imensa quantidade de cortadores de cana. Nesse momento (...), irrompeu nas cidades e estradas, e no imaginário social, a figura do 'bóia-fria' cortador de cana. 'Bóias-frias' substituíram sheiks árabes. Nas carrocerias de caminhões andavam sheiks 'bóias-frias'" (Dawsey, 2005, p. 25).

Talvez nem a "Marilyn Monroe", a imagem que vi ao subir pela primeira vez na carroceria de um caminhão de "bóias-frias", poderia encontrar um palco mais iluminado do que esse. A letra da música de Elton John e Bernie Taupin reproduzida parcialmente em epígrafe é evocativa. Trata-se de uma música dedicada a "Norma Jean", o ser vivo por detrás da imagem/mercadoria: um "pé-de-cana", talvez dis-

sesse um “bóia-fria”. Havia cumplicidade entre “bóias-frias” e “pés-de-cana”: ambos viravam mercadorias. A expressão “pé-de-cana” era usada como metáfora da própria condição do “bóia-fria”. O “bóia-fria” associava-se à face desvalorizada da mercadoria, à sua face suprimida – à sua face viva! “A gente volta com o corpo moído”, “Seu José” dizia. “A safra nem terminou e já estou um bagaço.” “Marilyn Monroe” e “bóias-frias” iluminam-se reciprocamente – particularmente numa imagem que lampeja na camiseta coberta de cinzas de cana queimada de uma das moças da primeira turma em que andei.

Na fachada do barraco do “Pagé”, escrito com giz, em letras enormes, podia-se ler: “Mister Pagé”. No canavial, perguntei ao “Pagé” como ele havia conseguido o seu apelido. Ele me disse: “`Pagé’ eu tenho desde pequeno, e o `mister’ eu mesmo coloquei.” Depois de alguns instantes, o “Pagé” me perguntou: “João, você é capaz de dizer o que significa `mister’?” Confiante, respondi: “Quer dizer `senhor’.” “Pagé” me corrigiu: “Quer dizer `excelência’, que nem o Reagan, sheik, aqueles estrangeiros do FMI.” Ele continuou: “Aquela mulher da Inglaterra, qual é o nome dela? A Thatcher! João, já pensou eu amigar com ela?” Diante de um impulso antropofágico como esse, nem a “Mister (!) Margaret Thatcher” poderia estar salva. Fazendo uso de justaposições abruptas, friccionando imagens contrastivas (“Mister Pagé amigando com Mister Thatcher”) e, a partir de um princípio da montagem, colocando os opostos em relação, provocavam-se, com efeitos de interrupção, os curtos-circuitos nos fios que teciam redes de significado. Assim, carnavalizavam as próprias relações entre realidade e imagem, revelando um real fantasmagórico. Máscaras sociais transformam-se em motivos de brincadeira. Um detalhe revela a essência da brincadeira: a fricção do corpo do bóia-fria contra essas máscaras. Aqui, o que se produz – num parêntesis que nos permite brincar com palavras – é um estado de f(r)icção.

Da mesma forma que “bóias-frias” faziam de conta que eram “sheiks”, “misters”, “cowboys”, “bandidos” e “apaches”, também faziam de conta, às vezes, que eram “bóias-frias”. Devido a essa ótica dialética, em que o familiar vira estranho e o estranho familiar, chamar de “bóia-fria” uma turma de “bóias-frias”, como também acon-

John Cowart Dawsey

tecia, ou chamar-se a si mesmo de “bóia-fria”, em meio a mímicas, caricaturas e gestos, podia ter efeitos hilariantes.

Cenas envolvendo o encontro do “bóia-fria” com a sua marmitta eram especialmente populares. Cena 1: um “bóia-fria” tira a sua marmitta na hora de comer. Olha para a marmitta com um olhar pasmo. Ele diz: “Esqueceram de colocar comida aqui!” Os companheiros riem. Cena 2: um “bóia-fria” olha para a marmitta, também com olhar pasmo. O seu rosto se altera, se contorce, aumentando o drama do encontro entre o “bóia-fria” e a marmitta. Finalmente, num ato que parece ser de coragem, o “bóia-fria” experimenta o arroz. O seu comentário é curto e seco: “azedou”. As pessoas ao seu lado riem. Ele finge oferecer ao turmeiro: “Quer comida, Dirceu?” Os risos aumentam. Cena 3: um “bóia-fria” retira da mochila a sua marmitta e, num gesto único, tira e repõe a tampa. Colocando a marmitta de lado e olhando para uma garrafa de pinga, ele diz: “Vem aqui, bóia-fria precisa de bóia-quente.” Os amigos riem. Cena 4: um “bóia-fria” procura pela marmitta na mochila. Não encontra. “Esqueceram de mim. Cadê minha bóia?” Ele esvazia a mochila, virando-a de cabeça para baixo. Um saco plástico com pipoca cai no chão. Com olhar pasmo ele diz: “pipoca?” Colegas racham de rir. Cena 5: no final da tarde, enquanto alguns ainda cortam cana, um “bóia-fria” volta ao caminhão, juntando-se a outros que já terminaram os seus “eitos”. Ele pega a sua marmitta e come o resto do arroz. “Azadou.” Olhando para a marmitta vazia, ele diz: “Por isso que eu tô sempre com fome. Essa marmitta tá furada! Fié da puta!” Ele mostra a marmitta esburacada, cheia de furinhos. Ele olha pelos furinhos. Em seguida, ele joga a marmitta no chão, pisando em cima, amassando o alumínio e disparando um chute. Entre risos da turma, ele xinga: “Desgraçada, por isso que você nunca tem comida! Tá furada!”

As encenações não envolviam apenas as marmittas. Certa madrugada, antes de entrarmos no canavial, o “Seu Zé Preto”, turmeiro, parou o caminhão no acostamento da estrada e desceu da cabine. Contornando o caminhão, subiu na escadinha da carroceria. Em tom respeitoso, com raios de eloquência, ele disse: “Senhores, vou pedir um pouco de sua atenção. Na última semana, tomei prejuízo, perdi

dinheiro. O homem descontou do que devia me pagar porque a turma não caprichou no serviço. A cana não foi bem despontada, tinha muito palmito. Então, vamos caprichar. Paguei vocês tudo direitinho. Eu não quis descontar. Tomei prejuízo. Sinto que fui prejudicado e não quero prejudicar ninguém.” “Bidu”, de costas para o “Seu Zé Preto”, sem que o turmeiro visse, começou a bater palmas com gestos exagerados, mas inaudíveis. Pessoas ao seu lado sorriam com ironia. O turmeiro voltou à cabine. Num repente, “Pagé” desceu da carroceria. Andando em direção contrária à do caminhão, como se voltasse à cidade, fez um gesto de desaforo com um movimento brusco da mão, de baixo para cima. Ato contínuo, jogou o chapéu de palha no chão. Pessoas da turma riram. Quando o caminhão, ainda lento, voltou à estrada, “Pagé”, fingindo alarme, virou e, na corrida, agarrou-se à escadinha do traseiro do caminhão. Alguns rachavam de rir. “Êta, Pagé!”

Gestos de “bóias-frias” demonstrando desaforo diante de “gatos” em canaviais ou à beira de estrada eram comentados entre as próprias turmas e nas vizinhanças. Casos envolvendo cortadores de cana que voltavam a pé para a cidade, devido a brigas com turmeiros, eram comuns. Alguns lembravam de momentos, em suas trajetórias de vida, quando, para não levarem desaforo para casa, preferiram ir para casa a pé do canavial. Havia apenas algumas semanas que, na própria turma do “Seu Zé Preto”, um dos “bóias-frias” havia feito uma encenação semelhante a essa do “Pagé”, mas num drama de alta seriedade, arremessando o seu chapéu no chão, acusando o “Seu Zé Preto” de estar roubando com sua “vara voadora” quando fazia a medição dos metros de cana cortada. “Pagé” demarcava um gesto. O “Seu Zé Preto” tinha fama de ser um turmeiro “respeitoso”, mas não deixava de ser um “gato”. Também “roubava”. Nessa encenação cômica, “Pagé” desmascarava o turmeiro “respeitoso” do “discurso bonito”. O drama do “bóia-fria” que, em primeiro momento, decide manter a dignidade indo a pé para casa, e, depois, num susto, corre para não perder seu lugar num velho caminhão de “gato” que lhe “rouba” as forças, é apresentado em forma de teatro. Rindo de si mesma, a turma desperta do clima de torpor induzido por um dis-

John Cowart Dawsey

curso “respeitoso”. Com gestos corporais se produz a eloquência de um contradiscurso.

O efeito do gesto do “Bidu”, batendo palmas, é semelhante. Batendo palmas, ele cria um teatro dentro do teatro. Interrompe-se o teatro da vida cotidiana, também com efeitos de despertar. Na configuração de um contra-teatro, se produz a inervação dos corpos. E, teatralizando o teatro do “Seu Zé Preto”, “Bidu” ilumina um palco: a escadinha da carroceria do caminhão.

Em um dos desfiles de carnaval do Rio de Janeiro, o carnavalesco “Joãozinho Trinta” colocou na rua mendigos desfilando em trajes de mendigos. O efeito é semelhante ao de “bóias-frias” teatralizando “bóias-frias”. Provoca-se um susto diante de um cotidiano visto como o verdadeiro reino da “loucura”.

A “Nau dos loucos”

Numa sexta-feira, início de noite, a turma junta-se na carroceria do caminhão para voltar à cidade. Por estar com a bateria descarregada o “Seu Zé Preto” faz o caminhão pegar no tranco. O “Pagé”, que estava sentado no chão chupando cana, vem correndo, agarrando-se à escadinha da carroceria na “última hora”. “Iiiiiiiááá!” O caminhão passa por outra turma que também se prepara para a viagem de volta. “Goiaba” grita: “O que foi?! Aqui não tem bunda mole não! Só tem maluco!” Ele mostra a bunda. Durante a viagem, “Bidu”, “Goiaba”, “Pagé” e outros estão especialmente inspirados para cantar. O repertório sertanejo mescla-se com o samba. “Goiaba” canta sua música preferida: “Sou tudo... não sou nada... sou rei vagabundo”. “Bidú” puxa um sambinha: “a polícia chegou no morro...”. “Pagé” faz batucada num garrafão. A pinga circula na turma, de mãos em mãos, numa tampinha de garrafa. “Goiaba” acende e apaga um isqueiro na cara do “Bidu” enquanto canta. Depois, pendurando-se na escadinha da carroceria, ele provoca motoristas de carros e caminhões, rindo, apontando o dedo, mostrando o podão, gesticulando e acendendo e apagando o isqueiro seguidamente. Entre risos e desafios a motoristas, baixando as calças, “Goiaba” irriga a estrada. “Til” e “Bidú” o seguram para que ele não caia do caminhão. Alguns riem e participam das “loucuras” do “Goiaba”. Ou-

tros, sonolentos e em silêncio, quase que “dormindo de olhos abertos”, sacodem-se com o caminhão. Vários estão estirados no chão da carroceria.

Um caminhão de “bóias-frias” apresenta-se freqüentemente, aos próprios “bóias-frias”, como uma alegoria da “loucura”. “Aqui é tudo doido!” “Aqui só tem maluco!” Certa vez, “Pagé” pegou o meu garrafãozinho de água e, limpando as cinzas de cana queimada de um dos lados, olhou fixamente para a sua própria imagem embaçada e parcialmente refletida. Então disse: “Espelho meu, espelho meu, quem é mais louco que eu?” No primeiro dia em que cortei cana com a turma do “Dirceu” e do “Hermínio” que, talvez, por serem turmeiros evangélicos, tinham fama de serem mais severos em relação à farra no caminhão³, uma moça – que imaginei como uma “moura” – de brincos brancos e um lenço preto e vermelho cobrindo a cabeça, me disse: “Você vai voltar mais? Precisa vir; se não vier, quem vai me animar?” No mesmo instante, ela disse a uma colega ao seu lado: “Ele vai voltar amanhã prá cidade e dizer que tem uma louca lá no meio do canavial, rá, rá!” Dirigindo-se a mim, de novo, ela falou: “Se voce continuar vindo com a gente vou chamar o Cesáreo Mota [sanatório mental] e dizer que tem mais um doido lá no canavial, rá, rá!”

Roberto da Matta (1984, p. 72) escreve: “Não é por simples acaso que chamamos o carnaval e a cena carnavalesca de ‘loucura’. O termo loucura aqui surge porque, no carnaval, tudo estaria fora de lugar – carnavalizado, como diz Bakhtin [...]” O próprio Bakhtin (1993, p. 35) diz: “O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco [cf. a bunda do “Goiaba”], uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista ‘normal’, ou seja, pelas idéias e juízos comuns. Mas, no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da ‘verdade’ oficial. É uma loucura festiva.”

Ao observarem o mundo, os “bóias-frias” com quais andei viam a própria manifestação da loucura. O mundo não estava louco por causa dos carnavais, mas sim por causa dos canaviais. As carnavaalizações nos canaviais e fundos de caminhões apenas expressavam a percepção de uma loucura reinante no cotidiano. Os “bóias-frias” não

se consideravam “loucos” por estarem num momento extraordinário de festa, fora do tempo do trabalho; eles se consideravam “loucos” justamente por estarem nos canaviais trabalhando como “bóias-frias”. Se faziam “loucuras” no espaço do trabalho, não se tratava de provocar uma experiência extraordinária da “loucura” tanto quanto tomar distância em relação a um “louco” cotidiano bastante ordinário. A alienação dos “bóias-frias”, que se expressava nos momentos de loucura festiva, era dialética: era uma alienação da alienação.

Foucault (1978, p. 9) escreve que “um objeto novo [fez] seu aparecimento na paisagem da Renascença [...]: [era] a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos. [...] [De] todas [as] naves romanescas ou satíricas, a *narrenschiff* [nau dos loucos] é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante”. Foucault (1978, p. 12) continua: “Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem.”

“Cair na cana”, ou virar “bóia-fria”, dramatizava uma passagem insólita: passava-se para uma condição de passagem. A condição dos “bóias-frias”, enquanto passageiros de carrocerias de caminhões, marcava uma situação de errância e ambigüidade cosmológica. Dramatizava a experiência de virar mercadoria. O “bóia-fria” também era entregue a um “rio de mil braços”, a um “mar de mil caminhos”, e “a essa grande incerteza exterior a tudo”: o mercado.

Evocando ainda a “nau dos loucos”, quero, porém, sinalizar um aspecto mais surpreendente associado aos caminhões. Foucault (1978, p. 14) escreve: “[Na Renascença, a] denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. [...] [O louco] não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como detentor da verdade — desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a

loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano.”

Creio que, na visão dos próprios passageiros com quais andei, os caminhões de “bóias-frias” passavam pelas estradas e ruas de cidades como espécies de “naus dos loucos”. Sobre as tábuas das carrocerias, também tomaram seus lugares no “centro do teatro”, como “detentores da verdade”. Muito mais próximos, como já vimos, ao teatro épico de Brecht do que ao teatro dramático, apresentaram-se também como o “engano do engano”. Mostrar a “bunda” podia ser uma forma de mostrar a verdade.

Essas cenas tornaram-se menos freqüentes quando caminhões começaram a ser substituídos por frotas de ônibus que ressurgiam do “ferro velho” para transportarem “com segurança” as turmas de “bóias-frias”.

Cenas primordiais da Modernidade: “A família dos olhos”.

O “bóia-fria” começou a ter presença marcante em Piracicaba em inícios da década de 70, quando ainda vivia-se o clima do “milagre brasileiro” e das utopias do progresso. Os grandes projetos do Proálcool e Planalçúcar reativaram sonhos antigos e recentes, parcialmente interrompidos pela “crise do petróleo” de 1973, de um Brasil “colosso”, “país do futuro”. O sonho de um Brasil “gigante”, que, aparentemente “deitado eternamente em berço esplêndido”, finalmente acordaria para a realização de sua “potência”, ganhava, em meio a esse clima de embriaguez, os contornos de uma visão: a de um país movido a álcool, graças a uma fonte de energia renovável capaz de garantir a autonomia da nação mediante a transformação de sítios, roçados e fazendas em canaviais.

Foi nesse cenário que irrompeu a figura do “bóia-fria”. Tratava-se de uma “aparição”, semelhante, na verdade, àquilo que surrealistas chamaram de “imagem poética”. A esse respeito, em inícios do século, Pierre Reverdy (*apud* Breton, 1969, p. 42) escreveu: “A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou

menos distantes. Quanto mais as relações das duas realidades forem longínquas e corretas, mais a imagem será forte – mais poder emotivo e realidade poética ela terá.” Aquilo que Reverdy chamou de “criação pura do espírito” tinha substância nos caminhões de turma.

O longínquo se fez próximo. O estranho tornou-se cotidiano, e o cotidiano provocou estranheza. A aparição dos “bóias-frias” provocava, em quem os via como outros, uma sensação semelhante ao que se sentia vendo, em épocas de safra da cana, o chuvisco cotidiano de cinzas de cana queimada caindo sobre as cidades. Talvez, num primeiro encontro com esse chuvisco, fosse até possível (para um poeta) “respirar” a “aura” de que fala Walter Benjamin (1985a, p. 170):

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.”

Canaviais literalmente projetavam sua sombra sobre a cidade na forma de cinzas de cana queimada. No caso dos “bóias-frias”, eram, na verdade, multidões que chegavam de lugares distantes, em ritmos de “industrialização da agricultura”, interrompendo o repouso e os sonhos de quem, na cidade, possivelmente sonhando com o progresso, não deixava de projetar olhares idílicos sobre a vida no campo. Não se tratava apenas do fato de que pessoas do campo, avolumando-se em ondas de êxodo rural, chegavam à cidade. Trata-se do fato de que, na figura do “bóia-fria”, essas realidades contrastivas tomavam corpo em uma única imagem. Através do “bóia-fria” – que vinha de um campo em que a cidade, de forma cada vez mais ostensiva, se fazia presente – o campo realmente projetou a sua sombra sobre a cidade. A cidade se assustava com a sua própria sombra.⁴

Quando caminhões de “bóias-frias” passavam por ruas e avenidas, em meio à “gente da cidade”,⁵ olhares se encontravam. Nesses momentos, a sensação de ver-se sendo visto por outros podia criar tensões: o objeto olhado devolvia o olhar. Marshall Berman chamou esses encontros de “cenas primordiais da modernidade”. Numa interpretação de um poema de Baudelaire (1991), Berman (1990:148) evoca uma dessas cenas:

Nesse ambiente, a realidade facilmente se tornava mágica e sonhadora [...]. Contudo, cenas primordiais, para Baudelaire, como mais tarde para Freud, não podem ser idílicas. Elas devem conter material idílico, mas no climax da cena uma realidade reprimida se interpõe, uma revelação ou descoberta tem lugar; `um novo bulevar, ainda atulhado de detritos [...] exibia seus infinitos esplendores'. Ao lado do brilho, os detritos: as ruínas de uma dúzia de bairros [...]. A família em farrapos, do poema baudelaireano, sai de trás dos detritos, pára e se coloca no centro da cena. O problema não é que eles sejam famintos ou pedintes. O problema é que eles simplesmente não irão embora. Eles também querem um lugar sob a luz. [...] Pondo abaixo as velhas e miseráveis habitações medievais, Haussmann, de maneira involuntária, rompeu a crosta do mundo até então hermeticamente selado da tradicional pobreza urbana. Os bulevares, abrindo formidáveis buracos nos bairros pobres permitiram aos pobres caminhar através desses mesmos buracos, afastando-se de suas vizinhas arruinadas, para descobrir, pela primeira vez em suas vidas, como era o resto da cidade e como era a outra espécie de vida que aí existia. E, à medida que vêem, eles também são vistos: visão e epifania fluem nos dois sentidos. [...] Os bulevares de Haussmann transformaram o exótico no imediato; a miséria que foi um dia mistério é agora um fato."

Nos anos 70 e 80, sonhos de "modernização" do campo e da cidade tomaram conta da sociedade brasileira. Por detrás dos destroços, surgiram os "bóias-frias". Às vezes, as carrocerias de caminhões carregadas dessas "famílias de olhos" pegavam de surpresa os moradores do centro da cidade, descendo por avenidas principais ou irrompendo ao lado de clubes de campo, geralmente quando, por alguma razão, retornavam mais cedo dos canaviais. Tais como "famílias dos olhos", os "bóias-frias" não iam embora. Num vai-e-vem diário, iam e voltavam, mas sempre voltavam. Muitos sentiram-se incomodados, provocados e, talvez, até seduzidos pelos olhares dos "bóias-frias".

Como se fossem atores num teatro épico de Brecht, os "bóias-frias" provocavam no palco da sociedade um momento de tensão: a "dialética em estado de paralisia" (cf. Benjamin, 1985b). Reunindo realidades distantes, como Walter Benjamin diria, em uma única "imagem dialética", produziram em quem tentava vê-los como outros, uma sensação de assombro. Benjamin (1985d, p. 231) escreve: "Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual

John Cowart Dawsey

essa configuração se cristaliza enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido.” Seria preciso, talvez, analisar as formas em que os campos acadêmicos, nos anos 70 e 80, procuraram “definir” o “bóia-fria”, ou inseri-lo em seus esquemas teorizantes, para detectar o modo pelo qual essa imagem “saturada de tensões” transformou-se em um fóssil recente das discussões acadêmicas.

Nos anos 80, a imagem do “bóia-fria” ainda surgia como algo capaz de interromper o discurso do “progresso”. Denunciava os destroços. Não se poderia dizer que o “bóia-fria” estivesse às margens do progresso. Estava inserido em um dos setores mais dinâmicos da produção no campo e na cidade, a agroindústria canavieira, em qual, na época, muitos depositavam sua fé no futuro. O “bóia-fria” produzia a matéria prima que alimentava os grandes projetos e utopias da modernização brasileira: o Proálcool e Planalçúcar. A cana-de-açúcar fazia uma “sociedade” sonhar. Os corpos dos “bóias-frias” f(r)iccionavam contra os sonhos estampados em suas camisetas e em seus bonés: “Winner” (“Vencedor”), “Hollywood Sucesso”, “Surfe”, etc. Do fundo dos caminhões que saíam para os canaviais, os “bóias-frias” olhavam a cidade. Saíam de madrugada não apenas como quem voltava ao passado, mas também como quem ia – de costas – em direção ao futuro.

Angelus Novus

Walter Benjamin (1985d, p. 226) escreve:

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.

Também vi muitas vezes nos rostos dos “bóias-frias” o esboço do espanto. Mas, geralmente, ao estilo do teatro épico de Brecht, estavam teatralizando o próprio teatro, tomando distância de personagens dos dramas cotidianos, fazendo a imitação do “bóia-fria”, desmontando “discursos” de “gatos” e provocando, entre espectadores, a paralisia momentânea dos gestos. Também viam uma catástrofe única. Suas reações, porém, eram menos dramatizantes, e mais carnavalizantes, do que a do “anjo da história”. Creio que assemelhavam-se mais aos “bufões”, “alegres espantalhos” e “demônios brincalhões” da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, de quais falam Bakhtin e Ginzburg, do que ao *angelus novus* mais dramático de Benjamin. Seus gestos, porém, não deixavam de evocar os traços de criança dos desenhos de Klee.

Notas

- ¹ Tradução livre da versão original em inglês: “they put you on a tread-mill and they made you change your name (...). And it seems to me you lived your life like a candle in the wind, never knowing who to cling to when the rain set in.”
- ² Morei durante um ano num cômodo apegado ao barraco de “Dona Maria dos Anjos” e “Seu José”. Os nomes usados nesse ensaio são, geralmente, ficções literárias. Os apelidos, inclusive o de “Pagé”, são ficções reais.
- ³ Também tinham fama de “roubarem menos”.
- ⁴ Seria interessante, me parece, escrever uma história dos “sustos” provocados pela “aparição” de gente do campo, tal como ocorreu, um século atrás, quando, em Canudos, sertanejos irromperam no imaginário brasileiro.
- ⁵ Claro, estamos lidando com imagens e percepções. Conheci “bóias-frias” que trabalharam no campo pela primeira vez — como “bóias-frias”. Viam-se como “gente da cidade”.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: EdUnb/Hucitec, 1993.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. “Os Olhos dos Pobres”. In: BAUDELAIRE, . *Spleen de Paris*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985(a).
- BENJAMIN, Walter. “Que é o Teatro Épico? Um Estudo sobre Brecht.” In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985(b).

John Cowart Dawsey

- BENJAMIN, Walter. "Rua de Mão Única". In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BENJAMIN, Walter. "O Surrealismo". In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985(c).
- BENJAMIN, Walter. "Teses sobre a Filosofia da História". In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985(d).
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BOLLE, Willy. *A Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História de Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BRETON, Andre. *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1969.
- CARPENTIER, Alejo. *The Lost Steps (Los Pasos Perdidos)*. New York: Knopf, 1974.
- DA MATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- DAWSEY, John Cowart. "O Teatro dos Bóias-Frias: Repensando a Antropologia da Performance". *Revista Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, no. 24, jul-dez, 2005, pp. 15 a 34.
- DAWSEY, John Cowart. "Caindo na Cana com Marilyn Monroe: Tempo, Espaço e Bóias-Frias". *Revista de Antropologia*. São Paulo, 40 (1), 1997, p. 183-226.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um Cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- MARX, Karl, e ENGELS, Friedrich. "O Manifesto do Partido Comunista". In: MARX, K. *Obras Escolhidas*. Tomo I. Lisboa: Edições Avante, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Coleção Buriti, 1965.
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974 (1969).