

Bonecos da Rua do Porto: performance, *mimesis* e memória involuntária¹

John Cowart Dawsey²

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
E-mail: johndaws@usp.br

Resumo

Em Piracicaba, num momento em que a Prefeitura procura preservar a memória da cidade, restaurando monumentos e mobilizando uma geografia do imaginário bandeirante, irrompem em barrancos do rio, às margens da Casa do Povoador, os “bonecos pescadores”. Dos fundos da memória involuntária da cidade, com efeitos de montagem, emergem os bonecos. Seu criador, um barranqueiro, um catador de lixo. Em uma carroça puxada por um cavalo com nome de “Lontra”, “Elias dos Bonecos” reúne e transforma os resíduos de uma enxurrada chamada “progresso”. A ação ritual de povoar os barrancos do rio (“*tacavam fogo em cinco, fazia dez no lugar*”) retorna com a força de um campo mimético formado por barranqueiros e bonecos, revitalizando barranqueiros em sua determinação de não saírem da Rua do Porto e renovando princípios de reciprocidade a partir dos quais se tecem a vida social e as relações com o rio.

Palavras-chave: Performance. Experiência. Bonecos. Memória involuntária. *Mimesis*.

Abstract

In Piracicaba, as local authorities make efforts to preserve the memory of the city, restoring monuments and mobilizing elements of a geographical imaginary associated with bandeirante heroic figures, fishermen doll figures emerge on river banks. With montage effects, from the depths of involuntary memory, the dolls erupt next to the “House of the Founder”. The artisan, a ragpicker and river bank dweller, is known as “Elijah of the dolls”. In a cart pulled by a horse named “Otter”, he collects and transforms the residues of a torrent called “progress”. The ritual action of populating river banks (“when they set fire to five, I put ten in their place”) returns with the force of a mimetic field formed by bank dwellers and dolls, revitalizing dwellers in their determination not to be displaced from Riverbank Street, and renewing principles of reciprocity from which the threads of social life and relations with the river are weaved.

Key words: Performance. Experience. Doll figures. Involuntary memory. *Mimesis*.

“Aqui é festa quando morre um. A turma de primeiro, né... [...] Era festa. Até enterro era festa. Gostoso. Nós dançava pra rua. Era chão. Nós dançava. Bailinho noite inteirinha de sábado.”

Elias, 21/01/1993.

Susto!

Este ensaio surge de um susto. Foi em fins dos anos 1970. Em Piracicaba, uma cidade do interior do estado de São Paulo, no final do dia, andando em direção à Rua do Porto, ao passar pela Casa do Povoador, olhei para “o lado de lá” do rio, a sua margem direita. Em meio à mata, nos barrancos, vi alguns bonecos pescadores. Seriam humanos? Levei um pequeno susto. Imagens fantasmagóricas. Pareciam visagens, assombrações ou espantalhos. Depois viria saber que eram os bonecos do Elias, um dos moradores da Rua do Porto. Revivi esse leve susto em duas ocasiões, em 1982 e em 1989, quando revi os bonecos após dois períodos de ausência de Piracicaba (1979-1982 e 1985-1989).

Em 21 de janeiro de 1993, pensando na possibilidade de realizar uma pesquisa sobre os bonecos, conversei com o Seu Elias. Ele me convidou para o quintal de sua casa, próxima ao Largo dos Pescadores. Ali, o Seu Elias vestia um dos seus bonecos. Dois já estavam prontos – um casal, homem e mulher. Perguntei como e quando havia surgido a ideia de fazer os bonecos, colocando-os à beira do rio. Ele disse:

Faz mais ou menos vinte anos. Foi uma mulher que achou ruim. [...] Uma menina estava chorando, queria um boneco pra ela. Eu fiz então pra ela. [...] Um moleque vizinho da menina não saía pra rua. Tinha medo do boneco. Esse foi o começo. Então eu peguei o boneco. A mãe do moleque chamou a minha atenção: “Você leva isso aí embora, o menino não sai pra rua mais. Tem

medo". Então eu levei pro outro lado do rio, pus lá, amarrei numa árvore, com a vara de pescar, uma latinha de minhoca. E aí eu achei bonito vendo do lado de cá. Vim do lado de cá, olhei e representava pra gente que estava pescando. [...] Representava gente mesmo. (21/01/1993)

Seu Elias acrescenta: “Era a minha família, barranqueiro que nem eu. Alguns que já morreram” (21/01/1993).

Em uma reportagem de jornal publicada em abril do mesmo ano (Barreto, 1993, p. 7), apareceram outros detalhes:

Ele começou a fazer bonecos há mais de 20 anos para as crianças malharem no sábado de Aleluia. Uma menina chamada Andréia começou a chorar porque ela queria um boneco somente para ela. Ele fez, mas, algumas horas depois, ela enjoou.

Merece atenção a observação de que “*Um moleque vizinho da menina [...] Tinha medo do boneco*”. Esse medo teria a ver com as proporções do boneco, já que não se trata de um modelo reduzido de adulto ou criança? Ou com a “ancestralidade” de uma criatura que guardava as feições das efígies de Judas que Seu Elias fazia para a diversão das crianças em Sábados de Aleluia?

Acima de tudo, chama atenção a maneira como os bonecos, ao serem colocados no barranco do rio, irrompem no imaginário do Seu Elias. Até esse momento ele havia feito bonecos por encomenda como representações de Judas. Ou, no caso supostamente malsucedido, acima referido, como brinquedo para uma menina. Mas, no momento em que o boneco é colocado à beira do rio, lampeja uma imagem. Teria sido o artesão surpreendido por sua criatura? Teria sido o Elias tomado por um susto do reconhecimento?

De acordo com Marcel Mauss (2003b, p. 387), a noção de *imagem* se referia, na Roma Antiga, à máscara mortuária, uma “máscara de cera” moldada sobre a face do morto, herdada (e disputada) por descendentes. Roland Barthes (1984) entende as imagens fotográficas como o “retorno dos mortos”. Seriam os bonecos do Elias imagens da mesma espécie? Em lugar de “máscaras de cera”, Elias usava, para o rosto dos bonecos, máscaras de pneus descartados, de cor preta.

Quando conversei com Elias em 1993, ele disse “*Bom, você vai falar com um caipira [risos]*”. Perguntei se os bonecos representavam caipiras. Ele falou: “*Representa. O meu irmão caipira, pescador. A maioria é caipira. Pescador de vara, de tarrafa, caipira [...] – caipiracabano (risos)*” (21/01/1993).

A imagem é sugestiva. No *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa* (Cunha, 1982, p. 137), encontramos as seguintes referências a respeito da palavra “caipira”: “‘indivíduo rústico, tímido ‘roceiro, matuto’. De origem controvertida; admitindo-se que proceda do tupi, *caipira* poderia ser uma corruptela de *caipora*, com intercorrência de *curupira*”. A respeito da palavra “caipora”, a mesma fonte (Cunha, 1982, p. 137) diz: “Do tupi *kaa’pora* < *ka’a* ‘mato’ + *pora* ‘habitante de’”. E, de acordo com o Novo Aurélio (Ferreira, 1999, p. 597), “*curupira*” tem o seguinte significado: “[Do tupi]. Ente fantástico que, segundo a credence popular, habita as matas e é um índio cujos pés apresentam o calcanhar para diante e os dedos para trás”. A etimologia da palavra “caipira” sugere uma visagem.

Mas não se deve confundir uma visagem com um espantalho. Inconformado com o desaparecimento recorrente dos bonecos e com a hipótese de que alguns deles estivessem sendo levados para servir de espantalhos, Elias disse: “*Sem mais o rio, fazer o que com o boneco? Pôr na horta pra ver se espanta pardal? Não espanta. Tem pardal fazendo ninho nos bonecos lá. Aqui dou comida pra passarinho, água..., e eles vêm tudo comer em cima dos bonecos. Não espanta, não é espantalho*” (21/01/1993).

Não lhe confessei que a imagem do espantalho também havia passado por meu pensamento. Mas, de fato, como poderiam os bonecos ser espantalhos se eles atraem os passarinhos? Ao longo de nossa conversa, enquanto Elias vestia um de seus bonecos, ele também colocava comida para os pardais que desciam em seu quintal. Seriam os bonecos visagens? Seriam curupiras protetores das matas? E dos rios? Elias mesmo confidenciou que, antes de fazê-los, ele os via em sonhos. De qualquer jeito, creio que os bonecos não deixam de provocar em quem os vê pela primeira vez uma espécie de espanto: a sensação de quem está se vendo sendo visto por outro. E de outro lugar.

Casa do Povoador

Os escritos de Victor Turner e Richard Schechner a respeito da antropologia e da performance são sugestivos para quem se propõe a dizer algo sobre os bonecos do Elias. Os bonecos, por sua vez, também podem nos levar a repensar algumas das questões desses estudos.

Inspirando-se na discussão de Schechner (1985) a respeito do “comportamento restaurado”, Turner (1982 e 1986) elabora uma antropologia da experiência. De acordo com este autor, a antropologia da performance faz parte de uma antropologia da experiência. Ao discutir o que seria a estrutura processual de uma experiência, Turner menciona cinco momentos: 1) algo acontece no nível das sensações que nos coloca em estado de risco ou desequilíbrio; 2) imagens do passado são evocadas; 3) emoções são revividas; 4) lembranças do passado se articulam ao presente “numa relação musical” (como diz Wilhelm Dilthey), possibilitando a ressignificação do mundo; e 5) a experiência se completa ou realiza através de uma forma expressiva. Este quinto momento constitui o que se chama “performance”. O termo, diz Turner, deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente”. Turner também comenta que a etimologia do termo “experiência” deriva do indo-europeu *per*, com o significado de “tentar, aventurar-se, correr riscos”. Experiência e perigo vêm da mesma raiz.

Seriam os bonecos imagens do passado que se articulam ao presente num momento de perigo? De início, cabe observar que eles surgem em lugar próximo à Casa do Povoador, em margem oposta, no lado direito do rio. Adquirida pela Prefeitura em 1945, a Casa do Povoador foi reconhecida em 1967, na comemoração dos 200 anos de Piracicaba, como símbolo da cidade. Tombada em 1969 pelo CONDEPHAAT, como Monumento Histórico do Estado de São Paulo, foi restaurada, após longo processo, em 1986 (Cachioni e Grigoletto, 2011, p. 11). Em fins dos anos 1970, na gestão do prefeito João Hermann Neto, intensificaram-se as iniciativas visando à transformação da área da Rua do Porto e à preservação da memória da cidade (Otero, Bologna e Almeida, 2011).

Marcelo Cachioni e Maíra Grigoletto (2011, p. 11) escrevem:

De residência familiar, entreposto de sal, a asilo de órfãos, a “Casa do Povoador” foi construída entre o final do século XVIII e início do XIX, de acordo com sua técnica construtiva baseada na tradição paulista bandeirista, passou por diversos proprietários e funções. Não existem registros que comprovem a data exata de sua construção, nem a propriedade do Capitão Antônio Corrêa Barbosa, visto que o mesmo morava na margem esquerda do Rio Piracicaba, onde fundou a Povoação de Piracicaba.

A Casa do Povoador evoca as próprias origens da cidade. E, conforme o imaginário popular que a nomeia, ela chama atenção para a figura do “povoador”, o herói bandeirante Antônio Corrêa Barbosa.

Em variadas versões, em folhetos turísticos da cidade, uma narrativa se repete. A seguir, uma delas (Prefeitura do Município de Piracicaba, 1995):

Em 1766, o capitão-general de São Paulo, D. Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, encarregou Antônio Corrêa Barbosa de fundar uma povoação na foz do rio Piracicaba. No entanto, o capitão povoador optou pelo local onde já se haviam fixados alguns posseiros e onde habitavam os índios Paiaguás, à margem direita do salto, a 90 quilômetros da foz, no lugar mais apropriado da região. A povoação seria ponto de apoio às embarcações que desciam o rio Tietê e daria retaguarda ao abastecimento do forte de Iguatemi, fronteiro do território do Paraguai. Oficialmente, o povoado de Piracicaba, termo da Vila de Itu, foi fundado em 1º de agosto de 1767, sob a invocação de Nossa Senhora dos Prazeres. [...]

Em 1784, Piracicaba foi transferida para a margem esquerda do rio, logo abaixo do salto, onde os terrenos melhores favoreciam sua expansão.

A Casa do Povoador, que se encontra na margem esquerda do rio, teria sido construída após a transferência do povoado. Seu Elias comentou: “*A primeira casa de Piracicaba foi ali*” (21/01/1993).

As forças que impulsionam a preservação da memória do herói bandeirante sinalizariam – em fins dos anos 1970, quando aparecem os bonecos nas margens do rio – um instante de perigo marcando a

experiência de moradores da Rua do Porto? Para explorar essa questão, creio que seja preciso repensar a antropologia da performance e da experiência a partir de um registro benjaminiano.

Em sua releitura do livro *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e do ensaio de Sigmund Freud, intitulado *Além do princípio do prazer*, Walter Benjamin (1995, p. 105-110) chama atenção para o lugar da memória involuntária no trabalho da rememoração. A busca deliberada de preservar a memória tem um efeito anestésico sobre a nossa experiência com o passado. Ela produz esquecimento. Elementos vitais transformam-se em resíduos. A possibilidade de uma experiência marcante com o passado vem da ação surpreendente da memória involuntária, que pode suscitar a inervação de um corpo social.

Seriam os bonecos do Elias, que surgem em fins dos anos 1970, às margens da Casa do Povoador, a manifestação da memória involuntária de uma cidade? Teria sido o próprio artesão tomado de surpresa pelos bonecos quando os viu pela primeira vez à beira do rio? E como discutir a ação dos bonecos sobre um corpo social?

Narrativas

As narrativas de Elias chamam atenção. Nelas os bonecos surgem como personagens de um drama. A seguir, alguns trechos da entrevista:

Aí eu comecei a fazer. Fazia um, fazia dois. Tacavam fogo, jogavam na água. Eu não ligava. [...] Tacava fogo em cinco, fazia dez no lugar. Jogava um na água, fazia três, quatro. Ai enjoaram. (21/01/1993)

Fico curioso comigo mesmo. Levanto de madrugada olhar o rio, ver os bonecos primeiro. Quando não mexeram lá fico contente. Fico alegre. Quando vejo que não tirou um eu já fico triste. Mas depois faço outro. Ponho no lugar. [...] Mesma coisa fosse da minha família, meus irmãos que estão lá. (21/01/1993)

Então peguei o boneco, levei do outro lado. Pus sentado lá, não dei bola, vim do lado de cá. Olhei, representava gente mesmo. Foi o começo. Mas jogavam na água, tacaram fogo. Eu não desanimava. Fazia outro. Era do prazer meu. [...] Ia no lixão, catava roupa velha, sapato, galho de árvore. Fazia outro. Ia pond

lá. Bagunçava com eles. Fazia outro. Ai enjoaram. Enjoaram de brincar. Ai eles largaram. (21/01/1993)

Perguntei se as enchentes levavam os bonecos. “*Não, não leva. Alguns desbarrancam, ele cai. Depois, acabou a enchente, a gente vai lá, arruma outra roupa, põe nele e ergue ele outra vez*” (21/01/1993). Insisti: “*Mas o senhor não chegou a perder boneco por causa de enchente?*”. Seu Elias respondeu: “*Não. Arrancam, aproveitam a ocasião. Levam embora, jogam na água só pra ver rodar, mas [o boneco] não sai de lá, está enfincado mais de meio metro. Está bem estaqueado, não sai de lá. Algum desbarranca, ele cai, só. Fica lá*” (21/01/1993).

Merecem atenção as semelhanças entre as narrativas acima apresentadas sobre os dramas dos bonecos e as narrativas a respeito dos dramas dos “barranqueiros”, moradores antigos da Rua do Porto, como o próprio Elias. Aquilo que se diz sobre os bonecos (“*não sai de lá*”, “*fica lá*”) também é dito pelo “barranqueiro” (“*não saio daqui*”, “*nada me tira daqui*”). A seguir, um fragmento das anotações feitas em 1993:

Conforme eu havia combinado com o Sr. Elias, fui à sua casa para entrevistá-lo. Ele logo me levou para o quintal de sua casa. Ao passar pela porta da cozinha, ele me disse: “O rio já chegou até aqui, ó. [Ele indica na parede a marca da enchente.] Mas nada me tira daqui. Eu até gosto de enchente”. (21/01/1993)

Em outro trecho das anotações, uma série de perguntas e respostas merece destaque:

E como o senhor faz quando tem enchente?

Fico aqui mesmo.

Não sai não?

Tem que fechar a porta. Senão a Prefeitura vem e leva a mudança da gente.

A Prefeitura leva?

Leva. Então a gente tem que fechar a porta e falar que já vai sair já. Tem que enganar eles, senão eles levam a mudança da gente.

Leva pra onde?

Leva no ginásio, escola... qualquer lugar. (21/01/1993)

No fundo de seu quintal, Seu Elias diz: “Quando a Prefeitura vem eu fico escondido nesse banheirinho aqui atrás esperando eles ir embora” (21/01/1993).

A seguir, outros registros:

Que nem sapo. Arrancou do brejo ele morre. Se eu sair daqui eu morro. Tive pra ir no Rio São Francisco fazer boneco, na Bahia. Não fui não. Pro SESC de São Paulo, queria boneco lá também. Não vou. Não saio daqui. Nem a rainha da Inglaterra tira eu daqui. (21/01/1993)

Eu sou barranqueiro. Não saio daqui não. (21/01/1993)

Em determinado trecho, pergunto se ele tem parentes que também moram na Rua do Porto. Sua resposta:

Irmão, irmã. Não saem daqui. Minha irmã mais velha do que eu e meu irmão mais novo. Piranha é o apelido dele. Mora aí. Não sai daí também. [...] Nunca saiu. Minha irmã também. Não sai nem a pau. Saiu uma vez, voltou. Lá no Mato Grosso. Ficou muda, ficou doente lá. Diz que nunca mais sai daqui. (21/01/1993)

Pergunto também a respeito de um morador, chamado de “Lalo”, que, nos anos 1990, era uma das únicas pessoas da Rua do Porto que ainda viviam da pesca. A recepcionista da Casa do Povoador havia dito que a casa do “Lalo”, de frente à Casa do Povoador, era a “segunda mais antiga de Piracicaba”. Na entrada, uma placa improvisada: “Vende-se minhoca”.

Faz tempo que ele vende minhoca?

Faz tempinho, uns vinte anos, faz tempo. Fala pra ele [que você quer] comprar a casa dele. Vê se ele vende! Pode trocar, nem que por todas essas mansão. Pra mim também. Pode dar todos esses prédios. Se não vai lá na Rua do Porto então não quero. Quero ficar aqui mesmo, morrer feliz. Aqui estou no céu. [...] Se eu puder ser enterrado no barranco do rio era bom. (21/01/1993)

Na entrevista para um jornal (Barreto, 1993, p. 7), Seu Elias disse: “Já passei por 18 enchentes e nunca houve nada grave”. Em matéria publicada a respeito da lendária enchente de 1929, o jornalista Cecílio Elias Netto (2007) evoca um estado de espírito:

O notável nas enchentes do rio Piracicaba era o comportamento dos moradores da Rua do Porto, pescadores em sua grande maioria. Eles se recusavam a deixar suas casas, mesmo quando as águas entravam pelas janelas. A tragédia chegava a ser atração também turística pelo quase inacreditável: pescadores dormindo em seus botes dentro de suas próprias casas.

Ao falar das relações entre dramas estéticos e dramas sociais, Richard Schechner (1988, p. 190) propõe a figura de um oito deitado, ou signo do infinito, atravessada ao meio por uma linha reta:

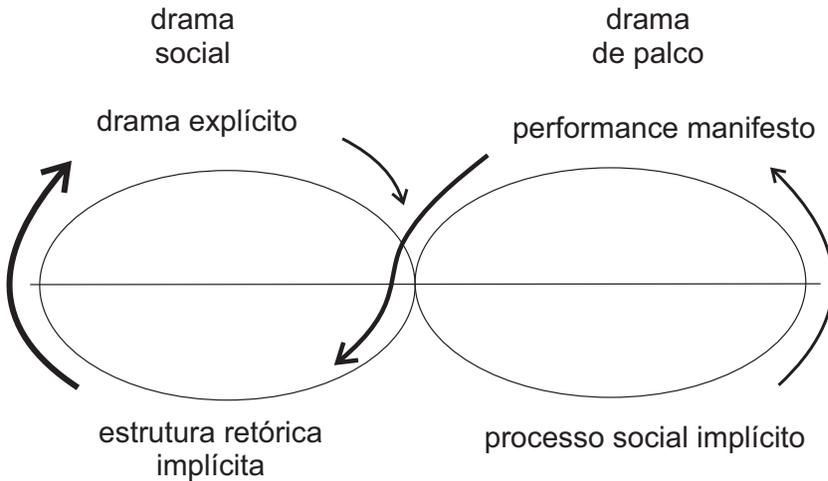


Figura 1 – As inter-relações entre drama social e drama de palco

Fonte: Schechner, 1988, p. 190.

À esquerda sinaliza-se a esfera do drama social, subdividida em áreas de drama explícito (acima da linha) e estrutura retórica implícita (abaixo). À direita, em simetria, demarca-se a esfera do drama estético (de palco), repartida em regiões de performance manifesta (acima da linha) e processo social implícito (abaixo). Flechas indicam a natureza dinâmica das relações.

Trata-se de um processo de espelhamento interativo, matricial e “mágico”, diz Turner (1985, p. 300-301). Em outro ensaio (Dawsey, 2006, p. 139), escrevi: “Se como ‘espelhos mágicos’ dramas estéticos e rituais espelham a vida social, a recíproca também é verdadeira: dramas sociais espelham formas estéticas. Pessoas, que se revelam

como *personas*, performatizam as suas vidas”. A vida imita a arte tanto quanto a arte imita a vida.

No caso dos bonecos, algo semelhante acontece. Bonecos surgem como imitações de barranqueiros. Mas barranqueiros também imitam os bonecos. A ação de Seu Elias de povoar os barrancos do rio (“*Tacava fogo em cinco, fazia dez no lugar; Jogava um na água, fazia três, quatro*”) parece voltar com a força de um campo energizado formado por barranqueiros e bonecos, revitalizando os próprios barranqueiros em sua determinação de não saírem da Rua do Porto. Nesse processo, acima de tudo, chama atenção como a arte ganha vida. Bonecos também se revelam como pessoas.³

Essas relações nos levam a pensar em brincadeiras de crianças. E na faculdade mimética discutida por Walter Benjamin (1985a) e Michael Taussig (1993). “A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também de moinho de vento e trem” (Benjamin, 1985a, p. 108). Através da *mimesis*, ou do dom de produzir semelhanças e de tornar-se semelhante, evidenciam-se uma forma de conhecimento e um modo de relacionar-se com o mundo. Brincadeiras de crianças – tais como as que levaram à criação dos bonecos – também constituem, de acordo com Walter Benjamin (Benjamin, 1985a), a escola da faculdade mimética. Elias a frequentou. Num lampejo, através de um boneco colocado no barranco de um rio, se produz uma semelhança. Evocam-se imagens de barranqueiros. A questão mais interessante é que Elias e barranqueiros também se tornam como os bonecos, imitando imitações e ganhando forças para não serem desalojados da Rua do Porto, onde vivem, nos barrancos do rio. Como quem fala de um irmão ou de uma irmã, ou de um pai e de uma mãe, Elias fala dos bonecos. Trata-se, para o barranqueiro, não dos “bonecos do Elias”, mas do “Elias dos Bonecos”. Assim ele se apresenta: “*Elias dos Bonecos, todo mundo me conhece*” (21/01/1993). Os bonecos evocam os barranqueiros da Rua do Porto, “*Alguns que já morreram*” (Elias, 21/01/1993). Sinalizando a presença de uma ausência, eles vêm carregados das energias da história e das vozes emudecidas do passado. Assim se mobilizam as forças submersas que se encontram na memória involuntária de uma cidade.

Eis o segredo de um bonequeiro. Sabe-se que, em teatro de bonecos, o bom ator evita chamar para si as atenções do público. Nem tenta exhibir a sua destreza. Não se trata de manipular ou fazer uso dos bonecos, mas de revelar a vida que neles, de forma assombrosa, se manifesta.

Os escritos do pensador de teatro Edward Gordon Craig, em inícios do século 1920, a respeito da *über-marionette*, são particularmente relevantes. O boneco, que é visto por Craig (1996, p. 160) como “o descendente das imagens de pedra de templos antigos”, tem algo do extraordinário: ele evoca, entre outras coisas, o espírito dos mortos.⁴ Através dos bonecos da Rua do Porto, imagens do passado articulam-se ao presente. E o sopro dos mortos desperta os sentidos dos vivos.

Se os bonecos se pareciam com Elias, o artista também se tornava como os bonecos. Essa relação talvez tenha se aprofundado após uma cirurgia na garganta feita em 1996, quando Elias perdeu a voz.⁵

A relação de *mimesis* com os bonecos também se estendia a outras pessoas. A seguir, o registro de uma entrevista do Elias com o pesquisador Nordahl C. Neptune (2003, p. 118):

Domingo vi uma mãe com filhos pequenos fazendo lanche junto com os bonecos na Casa do Povoador. Ela fingia que dava comida para os bonecos só para as crianças comerem, depois as crianças ficaram brincando e falando com eles. Na hora de ir embora uma das crianças deixou um pedaço de bolo na mão de um bonequinho. Outro dia vi um bêbado chorando abraçado num boneco.

Transformações

Volto a uma questão: as forças que deram impulso à preservação da memória de um herói bandeirante e à “reconquista” da Rua do Porto – fazendo uso de um termo que aparece no título de um documento do Instituto de Pesquisa e Planejamento de Piracicaba (Otero e Souza, 2011) – podem ter soado como um sinal de perigo para barranqueiros da Rua do Porto? Chama atenção a crescente fragilidade dos barranqueiros a partir de meados do último século.

“Até 1950 os peixes do nosso rio alimentavam a cidade e a região”, foi dito numa manifestação do dia 1º de setembro de 1979 por representantes da colônia de pescadores Z20, em nome dos Pescadores Profissionais do Estado de São Paulo na bacia do Piracicaba. Ao citarem essa manifestação, Hugo Carradore e Euclides Buzetto (2009, p. 103-105) acrescentam:

Mas, em 1950, ao longo de toda a bacia do Piracicaba já estavam instaladas 18 usinas de açúcar, 76 engenhos, 25 fábricas de papel de celulose, 14 curtumes, 33 indústrias químicas e farmacêuticas, 43 têxteis, 74 alimentícias, 14 metalúrgicas e 27 tipos de outras tantas.

Os moradores da Rua do Porto formavam, até a década de 1950, a segunda maior colônia de pescadores do estado de São Paulo (Neptune, 2003, p. 44). Apenas a colônia de Santos era maior. Nos barrancos da Rua do Porto se enfileiravam quase duas mil embarcações. Mesmo em 1979, a colônia de pescadores da bacia do Piracicaba, acima referida, ainda capturava, em média, 1.000 kg de peixes diariamente (Carradore e Buzetto, 2009, p. 103).

Na primeira metade do século 1920, encontravam-se na Rua do Porto olarias, tais como a Olaria Elias Cecílio e a Olaria da família Nehring, para o fabrico de tijolos e telhas cerâmicas. Elas foram desativadas. Ficaram as chaminés (Otero, Bologna e Almeida, 2011, p. 72). Nos anos 1970 ainda havia na Rua do Porto fábricas caseiras de pamonha, tais como a da Dona Vashti, que eu mesmo conheci. Também desapareceram. Em 1974, o Engenho Central, situado na margem direita do rio, encerrou as suas atividades (Otero e Souza, 2011, p. 30).

Em 1972, deu-se início a um processo de desapropriação da vasta área de 23 hectares à margem esquerda do rio.

Para efetivar a desapropriação foi elaborado e publicado o Decreto Municipal 1.552, de 25 de maio de 1973, declarando de utilidade pública ampla área na várzea do rio Piracicaba, para desapropriação amigável ou judicial, destinada à ampliação de logradouros, execução de planos de urbanização e construção de obras públicas e de saneamento (Otero e Souza, 2011, p. 26).

Em fins dos anos 1970, foi aberta, com o nome do povoador, a Rua Antônio Corrêa Barbosa, tendo em vista, além do acesso à Estrada do Bongue, a implantação de uma área de lazer (Otero, Bologna e Almeida, 2011, p. 79). Assim, o brejo onde, na infância, o Seu Elias caçava rãs foi circunscrito à área entre a nova rua e a Rua do Porto. Durante a gestão do prefeito João Hermann Neto (1976-1982), destroços do desmoronamento do Edifício Comurba foram levados ao local. No final de 1988, o brejo foi substituído pelo Parque da Rua do Porto. Na entrevista de 1993, Seu Elias comentou: “*Sessenta e dois anos aqui. Que nem sapo. Arrancou do brejo ele morre. Se eu sair daqui eu morro*” (21/01/1993).

Nessa mesma época, em 30 de dezembro de 1988, na gestão do prefeito Adilson Benedito Maluf, foi inaugurada, na Rua Antônio Corrêa Barbosa, a nova sede da Prefeitura: um edifício de 10 andares, com heliporto, vidros espelhados e elevador externo para acesso direto ao gabinete do prefeito, com visão panorâmica para o Parque da Rua do Porto.

A Rua do Porto que, nos anos 1970, era uma rua estreita de terra foi pavimentada. Em fins de 1980, virou calçada. Muitas casas de moradores foram vendidas. Algumas, restauradas, transformaram-se em bares e restaurantes. Um roteiro intitulado “Rua do Porto”, produzido por uma empresa de *marketing*, em outubro de 1998, sinalizava, num colorido mapa, as principais atrações: Tambor Petiscaria, Casa Velha Restaurante, Dezoito’s Bar, Porto Seguro Restaurante & Petiscaria, Restaurante Arapuça, Barrote Bar, Engenho do Porto Restaurante, Canto do Rio Petiscaria, Restaurante Petisco & Cia., Lanchonete Ponto Final e Mirante Restaurante (Skill Propaganda e Marketing, 1998).

O caderno turístico intitulado *Piracicaba – SP*, produzido nos anos 1990 (Prefeitura do Município de Piracicaba, 1995), descreve a Rua do Porto como um lugar do passado:

Era habitada por pescadores. Alguns ainda residem nas pequenas casas construídas próximas ao rio, contando histórias, lembrando o tempo das piracemas. Em algumas casas são vendidas iscas (minhocas) e varas para que os visitantes possam pescar no Piracicaba.

Seu Elias confirma: *“Tem mais ou menos umas dez pessoas, mais ou menos. O resto morreram tudo. Meu pai, minha mãe, bastante gente já morreram”* (21/01/1993).

No final do Caderno, em destaque: *“O Rio Piracicaba, vetor de desenvolvimento”*. O texto discute a história do povoamento que *“teve como consequência a exclusão do povoamento, hoje município, das principais rotas, depois das principais rodovias que cruzam o Estado”*. A seguir, ele aponta para a nova significação do rio como *“vetor de desenvolvimento”*, ressaltando a importância estratégica do porto de Artemis, localizado pouco abaixo da Rua do Porto. Através de Artemis, Piracicaba transforma-se em *“Portal do Mercosul”*.

Em meio às transformações, a preservação da memória de um herói bandeirante – envolvendo a restauração da Casa do Povoador e a abertura de uma rua chamada Antônio Corrêa Barbosa para a nova sede da Prefeitura – não deixa de sinalizar riscos para uma população de barranqueiros. Desde 1972, uma política de desapropriação vem sendo implementada tendo em vista a *“reconquista das margens do Rio Piracicaba”* (cf. Otero e Souza, 2011). E, para o espanto de pessoas como o Seu Elias, um rio que sempre foi a *“morada da vida”* transforma-se principalmente em um *“rio de negócios”* ou *“portal”* para o mercado internacional.⁶

Código da dádiva

Elias Rocha nasceu no barranco do rio. O regime de troca que rege as suas relações com o rio tem poucas afinidades com aquele que inspira a imagem do Rio Piracicaba como um *“vetor de desenvolvimento”* ou *“Portal do Mercosul”*. A maneira como Elias relaciona-se com o rio vem, como diria Marcel Mauss (2003a, p. 188), de estratos mais fundos, entre as *“rochas humanas, sobre as quais são construídas nossas sociedades”*. Trata-se do código da dádiva: a obrigação de dar, receber e retribuir.

Em diversos registros da entrevista de 1993, esse código se evidencia:

Nasci aqui no barranco do rio, na chácara Morato. [...] Mas eu devo obrigação pro rio. Trabalhei em mecânica, não ganhava

nada. Ia de noite tarrapear pra ganhar um dinheirinho pra ir ao cinema. Devo obrigação pro rio. (21/01/1993)

Minha religião, o Rio Piracicaba, minha religião. Devo obrigação. Nós nascemos no Morato, minha mãe... sete filhos ela criou. Se não fosse o rio nós passava miséria. Graças a Deus na chácara lá tinha fruta e o rio peixe. Arrancava minhoca pra ir ao cinema. Então devo obrigação pro rio. (21/01/1993)

Veja bem, a gente que nasceu.... Cada dia amo mais ainda a Rua do Porto, o rio. Devo obrigação pro rio. Minha família deve obrigação pro rio. [...] A gente cansava, trabalhava, o patrão não tinha lucro. Então era miséria. Se não era o rio nós passava fome. É verdade. Depois fala que de primeiro era melhor. Melhor nada. Não tinha imposto pra pagar, também não tinha nada. Não tinha rádio, não tinha luz elétrica [...]. Vida dura. Se não era o rio, nós trabalhando passando fome. (21/01/1993)

O rio adquire a natureza do sagrado.

Era rico e não sabia. Fartura de comer tinha à vontade. O Rio Piracicaba nunca ficou sem peixe. Eu tenho sessenta e dois anos, nunca faltou peixe no rio. Mês de frio, mês de chuva, primavera, verão, outono, inverno, tem peixe no rio. É sagrado esse rio. (21/01/1993)

Em 1975, quando Elias foi demitido da empresa Mause por causa de uma greve dos trabalhadores, o rio o socorreu. Além da pesca, Elias manteve um pequeno plantio às margens do Rio Piracicaba, no qual cultivava milho, mandioca, ervas, frutas e feijão. Mas no plantio do Elias não há bonecos, nem espantalhos. Os bonecos são pescadores e foram feitos por quem deve “*obrigação pro rio*”.

Pesca maravilhosa

Longe de ver-se como dono do rio, é ele, diz Elias, que ao rio pertence. Ao seu cavalo, que o acompanha na coleta de sucata, ele deu o nome de Lontra – um cavalo do rio. Assim também ele entende os bonecos: ao rio pertencem.

Confeccionados com varinhas de pescar e latinhas de minhoca, os bonecos evocam nos barrancos do Rio Piracicaba uma pesca maravilhosa. Conforme os princípios de contágio e semelhança discutidos por

James Frazer (1982) – que muito têm a ver com a análise benjaminiana da faculdade mimética e da capacidade de produzir semelhanças –, a varinha de pescar “chama” o peixe, tanto quanto o peixe “chama” a varinha de pescar. Num universo mantido por poderes da *mimesis*, varinhas de pescar transformam-se em varinhas mágicas. Elas atraem os peixes. Nessa pesca extraordinária, bonecos pescadores com varinhas de pescar devolvem os peixes e a vida do rio. Assim Elias também se transforma num povoador não apenas de bonecos, mas também de peixes.

Trata-se de uma pesca que se realiza no registro da subjuntividade. Imagens do passado lampejam no presente, f(r)iccionando – com R entre parênteses – um real visto no modo indicativo (simplesmente como *é*) e despertando as dimensões de ficção do real, assim como as suas possibilidades adormecidas (cf. Dawsey, 2006, p. 136). Ou, melhor, amortecidas. Em meio aos cheiros de águas poluídas, das coisas apodrecidas e dos seres putrefatos – tais como os que vieram à superfície nos anos 1990, nas mortandades de peixes produzidas por venenos despejados por fábricas e usinas –, os bonecos às vezes têm o brilho do fogo-fátuo, fosforeando e tremeluzindo.⁷ Bonecos suscitam imagens de outros tempos e de promessas não realizadas. O tempo de agora se revela com espanto. “*E peixe ia pegar com a mão. Não precisava ir pescar. Ia buscar no rio. Escolhia, pegava e levava em casa*” (Elias, 21/01/1993).

A seguir, os registros de uma entrevista realizada com “Tote” (Antônio de Pádua), na Rua do Porto, evocam um “real maravilhoso”:

O lambari é o que traz a turma. Quando aparece aquele cardume de lambari, o grande vem ali atrás dele, atrás daquele vem outro, depois outro [risos]. O pessoal dizia, vamos bater bunda hoje? [risos]. [...] Nossa, eu fazia. Ainda, até há pouco tempo atrás, eu fazia. Não ia muito longe. Aí mesmo. Punha o motor no bote, ficava rodeando aí no cair da tarde [quando] o peixe encosta. Então subia pra margem batendo [no bote] e tudo que é peixe de escama pula. Numa ocasião eu estava fazendo o bate-bunda com sobrinho meu de pé no bote. “Senta rapaz!” “Não!” Teimoso. “Senta rapaz!” Pulou um curimbatá grande, deu no peito dele. Rolou pra trás. Bum! Ele ria, chorava. Conforme segurava o peixe, ele não sabia o que fazer [risos]. Era gostoso a pescaria. (“Tote”, Antônio de Pádua, 21/07/1993)

Lambari eles não pescavam, ele pulava no barco. Você vinha com o barco na margem assim uns dois metros longe do barranco, pra não bater com motor, e à meia-marcha. Você que vem no motor vem com uma lanterna, e quem vem na ponta vem batendo. [...] O lambari pula dentro. Nossa, como pulava! Hummm! Eu fiz muito disso. Chegava aí, não tinha pra quem dar, pra que tanto peixe. Leva pra um, “quer pra você?”. “Quer peixe?” “Lambari?” [risos]. Era duro pra dar. [...] O peixe que você quisesse tinha. Pintado, dourado, piracanjuba. Jaú de cento e tantos quilos. Enorme. [...] Tinha muito peixe. Peixe que você pensava tinha. (“Tote”, Antônio de Pádua, 21/07/1993)

Era eu e o Pascoal. Nós ia tarrafejar na desova. Pra cima do primeiro rego da fábrica. Lugar perigoso. Pouca gente pescava ali. Mas eu ia [aponta para a sua cabeça como a dizer “sou doido!”]. Se afundo saio nadando. E esse sobrinho meu ia junto. Hoje é homem, mas era moleque. Vamos juntos. Subia com o bote lá pra cima. Nossa, mas tinha peixe! Tinha peixe! Curimbatá de monte! Compramos uma tarrafa de malha grande. O que caía era peixe. [...] Enchi o bote. Chegava ali, encostava na margem. Fazia dois, três sacos. Jogava. E tinha gente que vendia peixe. Nossa! “Vende peixe pra mim?” “Vendo.” “Veja o que você quer aí.” Ele ficou olhando o peixe. “Esse aqui, quanto é?” “Não é nada, pode levar”. (“Tote”, Antônio de Pádua, 21/07/1993)

Catador

Elias é um *bricoleur*, um catador de lixo. “O maior lixeiro de Piracicaba sou eu” (Elias, 21/01/1993). Dos restos e das sobras de materiais encontrados no rio e nas ruas da cidade, ele faz os bonecos.

O seu trabalho como coletor de resíduos e objetos descartados teve início em 1975. Nesse ano, como consequência de sua participação em uma greve de trabalhadores, foi demitido da empresa Mause. Antes metalúrgico, virou desempregado. Comprou uma carroça e um cavalo. Com eles percorria bairros de Piracicaba fazendo carretos, limpando terrenos e outros biscates. Também recolhia e comercializava sucata, mantendo o sustento da família. Em fins de 1970, como visto, com a sucata começou a fazer os bonecos que povoam as margens do rio

(Rocha, 2008).

Walter Benjamin (1985c, p. 103; 1999, p. 349; apud Bolle, 2006, p. 395)⁸ escreve:

Temos aqui um homem: ele tem de catar pela capital os restos do dia que passou. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que ela espezinhou – ele registra e coleciona. Coleta e coleciona os anais da desordem, a Cafarnaum da devassidão; separa e seleciona as coisas, fazendo uma seleção inteligente; procede como um avarento em relação a um tesouro, aferrando-se ao entulho que, nas maxilas da deusa da indústria, assumirá a forma de objetos úteis ou agradáveis.

Nos resíduos que ele coleciona, o catador de lixo detecta uma história do esquecimento. Nos “restos do dia que passou” lampejam objetos que fazem parte da memória involuntária da cidade. Qual é o segredo do catador? A cumplicidade com os objetos por ele colecionados. O catador tanto quanto os materiais que ele reúne ao percorrer as ruas e o rio da cidade têm a natureza do resíduo. Numa carroça puxada por um cavalo chamado Lontra, Elias reúne objetos levados por uma enxurrada chamada progresso.

O trabalho artesanal de fazer os bonecos adquire as qualidades da brincadeira. E do ritual.

Aquilo está vivo pra mim. Quando estou fazendo não sou eu. É um negócio gostoso. Eu não sinto fome, sede, não fumo, nada. Quando termino eu volto a ser eu. É um negócio gostoso que vem na minha cabeça. Vem às vezes um arcanjo divino pra ensinar eu fazer. Vem um aviso gostoso marcando pra mim. Levanto com saúde disposto pra fazer outro. Eu descanso. Quando estou fazendo um boneco estou descansando. (21/01/1993)

No quintal de sua casa ele ensina a fazer fazendo:

Você pega uma estaca, enfinca mais de meio metro. Amarra com arame aqui na cintura – atrás para não enxergar a estaca. Amarra aqui em baixo com o arame. Aqui na outra perna enfinca uma estaquinha e amarra com arame. Aqui. Enfinca a vara no chão, e amarra com arame na mão. [...] Pode pôr latinha de minhoca aqui, e uma vara. Tem vara de pescar, todos eles têm uma varinha. Boneco pescador. (21/01/1993)

Do tamanho da roupa sai o boneco. [...] O comprimento do braço eu meço em mim mesmo, aqui. Meço aqui, corto aqui com a capira [?] do pneu. Um prego aqui, outro aqui. Um prego aqui em cima da cabeça, e monta ele. Depois, o enchimento. Pego um saco plástico e encho de espuma, pano velho, o que tiver. Mais ou menos o tamanho da roupa, põe lá. Um preguinho aqui, chapa tá. Um saco vem aqui. Põe aqui, põe prego. E aqui prego um cornico [cornic?] de plástico, esses panos aí. Ele fica cheio, enche mais. E põe um sapatão velho. Põe espuma aqui, encaixa lá. Põe um pregão. Fica lá um tempão. (21/01/1993)

Tendo material na mão, em duas horas sai um. [...] Chapéu não adianta pôr nela que tira. Põe porque a gente acha no lixo. Mas assim é mais duro de tirar e não apodrece muito fácil também. Encaixa. Espuma. Se quiser dá pra fazer nariz também. Dá pra pôr um cabo de vassoura, dá pra fazer saliente aqui. Mas daqui doutro lado. Tem uma castanha, parece orelha também. Já fiz isso, uma orelha, pregando assim. Outra lá. Mas assim está bom. (21/01/1993)

Agora pinta da cor que quiser. A luva geralmente é preta. Então, fazer cara branca com a mão preta não dá. Então faz preta. E tem outra, do outro lado (do rio) o branco não aparece. Tem que ser preto. (21/01/1993)

O trabalho artesanal de Elias tem a natureza de uma ação ritual. Os restos, os resíduos e as sobras encontrados em ruas e rios ganham vida em forma de bonecos. “*Aquilo está vivo pra mim*” (21/01/1993). Um depoimento feito pelo artista plástico Antonio Carlos Morelato para o pesquisador Nordahl C. Neptune (2003, p. 132) é revelador:

Quando ele pega as roupas para vestir os bonecos, ele ressuscita as pessoas. Outro dia eu vi um rapaz chorando e abraçado a um boneco, dizendo: “Esse é meu pai, esse é meu pai...”. Mas era porque a roupa era do pai dele, pois o pai dele tinha morrido.

Com os galhos de árvores e os pedaços de madeira, articulados com pregos e tiras de borracha (retiradas de câmaras de ar de pneus descartados), Elias monta os esqueletos dos bonecos. Com espuma e sobras de tapeçarias são moldados as pernas, os peitos, os seios, as nádegas e partes internas dos rostos ou máscaras. Assim se forma o corpo dos bonecos. A seguir, são vestidos com roupas, calçados e cha-

péus – tudo encontrado no lixo ou doado por pessoas simpatizantes. Bonecos viram pessoas.

Tendo em vista a importância dos galhos de árvores para a montagem dos bonecos, Elias costuma seguir caminhões da Prefeitura responsáveis pela poda das árvores da cidade.

Se podou na rua certa, dura exagerado. Isso é poda de empresa elétrica da Prefeitura. Que nem eucalipto, ele dura uns quarenta anos. Mas é difícil achar. [...] A Prefeitura sempre está podando. Eu fico na marcação do caminhão. Eu peço pros empregado, eles dão. Cortar árvore? Eu planto árvore, não gosto de cortar não. Gosto de plantar. (21/01/1993)

Elias também povoa os barrancos com árvores. E transforma os restos de árvores em pessoas – em forma de bonecos.

Festa do Divino

Elias e os bonecos têm uma presença marcante nas Festas do Divino realizadas no mês de julho. Nessa época, vestidos de branco como marinheiros do Divino, os bonecos aparecem em diferentes pontos ao longo da margem direita do rio. Mas eles tornam-se particularmente visíveis em dois locais: no barranco oposto ao Largo dos Pescadores, na margem direita; e, na margem esquerda, na área próxima à Casa do Povoador. As atividades principais da festa concentram-se na região do Largo dos Pescadores, onde também se encontra a Capela do Divino Espírito Santo.

A Festa do Divino é destacada em folhetos de turismo produzidos pela Prefeitura:

É a mais expressiva manifestação religiosa e popular da cidade, e uma das mais expressivas do país. Promovida desde 1826, tem como maiores atrações o Encontro das Bandeiras nas águas do Rio Piracicaba, rodas de cururu e de violeiros, leilões, festanças folclóricas e muitas outras atividades (Prefeitura do Município de Piracicaba, Administração Adilson Maluf, [s.d.]).

Introduzida em Piracicaba em 1826, constitui a mais

significativa manifestação religiosa-popular e o mais expressivo evento do calendário turístico do município (Prefeitura do Município de Piracicaba, Piracicaba – Cultura e Lazer – Pontos Turísticos, [s.d.]).

Na festa um código da dádiva também se evidencia:

Os barcos passavam. [...] De casa em casa pedindo esmola pra fazer a Festa do Divino, de casa em casa a bandeira branca. [...] Saco de arroz, um quilo, uma lata de óleo, o que quisesse dar. [...] O santo pombinha nos barcos, a imagem do Divino. (Elias, 21/01/1993)

A bandeira corre pela cidade aí. [...] Você vai num lugar, você é bem recebido. Outro não acredita nisso [risos]. Eles vêm de rio abaixo, passando pouso. E traziam passarinho, mas chegava aqui era encrenca. “Quero um curió.” Você também quer um curió. Não tinha o curió pra dar pra tudo, né? [...] Eles recebem um frango, uma leitoa. [...] Eles vêm com bandeira pegando o que você der. Concorre toda cidade por aí. Tem o bandeireiro que sai por aí, pedindo prenda. (“Tote”, Antônio de Pádua, 21/07/1993)

De acordo com uma versão recorrente, a Festa do Divino de Piracicaba teria surgido das promessas feitas para a cura de doenças.

Dava muita maleita, tifo, febre amarela. E fizeram promessa nessas festas do Divino. Acabou a doença. Morria muita gente. Tuberculose, tifo, maleita da água do barranco do rio. (Elias, 21/01/1993)

Foi das promessas. Aqui tinha muito tifo, maleita. [...] Tinha muita doença, com enchente. Agora até parou, mas em 80, 82, a água foi até na rua de cima. Na vinda não é nada, só atropela a gente, mas na saída, deixa muita sujeira de barro, é duro tirar sujeira de barro. Gruda, e aquilo dava muita maleita, tifo, essas doenças que nem se ouve falar mais. Pra se ver, eu era moleque, eu lembro. O homem sentado na calçada aí, tremendo rapaz. (“Tote”, Antônio de Pádua, 21/07/1993)

Tal como a Festa do Divino Espírito Santo – que, de acordo com narradores da Rua do Porto, surgiu para a cura do povoado –, teriam os bonecos do rio aparecido, por vias surpreendentes da memória involuntária, para a cura de uma cidade?

Nos anos 1990, Elias já era um dos mais antigos marinheiros da Irmandade do Divino. Era ele que, no Largo dos Pescadores, soltava os morteiros durante todos os dias da semana da Festa do Divino, às 6 horas da manhã e ao entardecer.

Montagem

De acordo com Victor Turner (1974), símbolos poderosos se formam às margens da vida social. Em Piracicaba, alguns dos símbolos mais expressivos da cidade irrompem de uma geografia imaginária associada à Rua do Porto, que, em inícios dos anos 1970, era uma rua estreita de terra vista por quem vinha do centro como lugar de “perigo”. Nessa época, a Casa do Povoador era um lugar em ruínas, frequentada, principalmente, conforme se dizia, por “vagabundos e mulheres de rua”.

Em fins de 1970, ganha força um movimento de preservação da memória da cidade, envolvendo a restauração da Casa do Povoador e a transformação da Rua do Porto. A própria imagem do herói bandeirante Antônio Corrêa Barbosa parece retornar de algum lugar do passado inspirando uma nova ação “civilizadora” às margens do rio. A ação empreendida não deixou de colocar em risco a permanência de “barranqueiros” ou antigos moradores no local.

Os bonecos fazem as suas primeiras “aparições” nesse momento. Eles também surgem às margens do “centro” da cidade. Mas, nesse caso, chama atenção o fato de aparecerem às margens inclusive da Casa do Povoador, num momento em que “a cidade” toma iniciativas visando preservar a sua memória. Seriam os bonecos lampejos da memória involuntária da cidade? Se a antropologia de Turner provoca um “desvio” metodológico, de quem procura ver a vida social a partir de suas margens, os bonecos podem nos levar a fazer um duplo deslocamento, às margens das margens: do centro para a Casa do Povoador e desta para os bonecos.

Os bonecos produzem em sua relação com a Casa do Povoador, assim como em relação à ação “civilizadora” que ocorre na Rua do Porto a partir dos anos 1970, um efeito de montagem. Trata-se de uma montagem carregada de tensões.

O que, então, caracteriza a montagem, e, conseqüentemente sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças entre si. O conflito. A colisão. [...] Da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito (Einsenstein, 1990, p. 41).

Aquém ou além de um símbolo, uma montagem revela os aspectos não resolvidos da vida social. Assim nasce um conceito, tal como a Rua do Porto, carregado dos ventos da história. E do sopro de vozes emudecidas.

“Lado de lá”

Conforme uma versão, reproduzida no início deste ensaio, a respeito da fundação de Piracicaba, o povoador Antônio Corrêa Barbosa, em 1766, “optou pelo local mais apropriado da região, a margem direita do Salto, a 90 quilômetros da foz, nas imediações de um velho porto, onde habitavam os índios Paiaguás e onde haviam se fixado alguns posseiros” (Prefeitura do Município de Piracicaba, 1995). Foi ali, na margem direita do rio, que no final dos anos 1970 Elias colocou os bonecos.

O termo “paiaguá” vem do tupi-guarani, significando “andarilhos do rio Paraguai”. A autodenominação era *evuevi* – “gente do rio” ou “donos do rio”. Portadores de uma cultura canoeira, viviam da pesca. De acordo com o pesquisador Sermo Dorizotto (2008, p. 29), “É provável a presença anual deles (dos paiaguás) subindo o Rio Piracicaba na época da piracema, perseguindo os cardumes apressados em busca de refúgios propícios para a desova”.

A fundação de Piracicaba ocorre no contexto de um movimento bandeirante de conquista dos sertões de Cuiabá e do Mato Grosso. Piracicaba era “boca do sertão” (Perecin, 1994). O “Picadão de Mato Grosso”, que originou de uma velha trilha caiapó, foi feito para estabelecer um caminho terrestre entre São Paulo e Cuiabá. O “Picadão” passava pelo porto de Piracicaba, descendo o que seria a atual Rua Moraes Barros e passando por onde hoje se localiza o Largo dos Pescadores. Na literatura referente a essa história, os paiaguás adquiriram a fama de terem sido os ameríndios que mais resistiram à conquista colonial

portuguesa. Em 1734, deu-se início à “guerra justa” aos paiaguás. E aos índios caiapós.

Na época capitão-general de São Paulo, foi o Conde de Sarzedas quem organizou tal luta de extermínio contra os índios paiaguá e caiapó [...]. A uma dessas tropas expedicionárias se juntaram sertanejos de Piracicaba, comandados por Manuel Corrêa Arzão, descendente de antigos desbravadores e que habitava o sertão de Piracicaba. (Neme, 2009, p. 45)

Há relatos de horrores, tais como os da colocação, por soldados de tropas expedicionárias, das cabeças dos paiaguás mortos, espetadas em paus, nos barrancos de rios.⁹

Em registros feitos em cadernos de campo em 1983, numa época em que eu realizava uma pesquisa em um dos bairros da periferia de Piracicaba, irrompem imagens sobre o “lado de lá”, à margem direita do rio. A seguir, um relato:

Antes de eu ir preso, quando eu estava morando com minha mulher na Rua do Porto, (policiais) pegaram o filho do Chicão. Queriam que ele desse pra eles um revólver. Ele não tinha. Falou que não tinha. Levaram ele, sabe lá na bica? Do outro lado do rio? Perto da usina velha? Bateram nele. Os gritos dele eu ouvia da outra margem do rio. “Ai, pelo amor de Deus! Ai, minha mãe...! Foi só pancadaria”. (06/03/1985)

Não era a primeira vez que eu havia ouvido falar da “bica”, “do outro lado do rio”.

Anaoj (nome fictício): Os meninos engraxates que conheci em 1978 e 1979 haviam me dito que a polícia às vezes os levava para uma “bica” do “outro lado do rio”, na sua margem direita, onde ela batia com “pinto de boi”. Também diziam “pica de boi”, rimando com “bica”.

Eu: É o pinto mesmo?

Anaoj: É o pinto mesmo. Preto e comprido, é a rola do boi. Eles deixam secar, depois usam pra bater. Aquilo corta, rasga o corpo, dói muito. (08/11/1983)

A seguir, mais um registro:

Eles me levaram lá na curva do rio. [...] A polícia tirou toda minha roupa. Amarrou minhas mãos. Me levou pra dentro do rio. Empurrava minha cabeça debaixo da água. Segurava, levantava. O tenente no barranco não falava nada. Ele mexia a cabeça e o guarda empurrava minha cabeça debaixo da água. A polícia dava risada: “Tá com sede? Quer beber água? Você vai beber esse rio inteiro!” [...]. Aí vinha os choque elétrico. [...] “Você quer morrer?” [...] Os corpos de indigentes que aparecem no rio, muitos deles é a polícia que mata. (06/03/1985)

Em 1983, um registro sobre a “Ponte de Caixão”, que também ficava numa curva do rio:

Maria (nome fictício), que disse ter sido empregada da família do prefeito, fala da Ponte do Caixão. [...] Os cadáveres que descem o rio enroscam no local. Às vezes, dois ou três por semana. De acordo com Maria são corpos de “marginais” torturados pela polícia, bebês que as mães jogam no rio, pescadores e crianças afogadas. (02/05/1983)

Elias Rocha nasceu na margem esquerda do Rio Piracicaba, em 3 de agosto de 1931, na antiga Chácara do Morato, na estrada do Bongue. O seu pai era “índio” e sua mãe era “cabocla” (Rocha, 2008). Antes de trabalhar na Mause, ele foi operário da Boyes, cujo jardim foi construído sobre um “cemitério paiaguá” (cf. Netto, 2007). Na busca diária por sucata, na carroça puxada pelo cavalo Lontra, Elias percorre um trajeto que vai da Ponte do Morato (perto de onde nasceu) até a Ponte do Caixão (cf. Neptune, 2003, p. 77). Os bonecos surgiram no barranco do lado direito do rio, “do lado de lá”, próximo à bica onde meninos apanhavam de “pinto de boi”. Foi ali, antes da transferência do povoamento para a margem esquerda, que, de acordo com registros, Antônio Corrêa Barbosa fundou Piracicaba.

Nessa geografia de ficções reais ou de um real imaginário, onde se esboça uma espécie de “espaço da morte” (Cf. Taussig, 1986), creio que o depoimento anteriormente citado do artista plástico Antonio Carlos Morelato, a respeito do trabalho do Elias, adquire uma qualidade insólita: “Quando ele pega as roupas para vestir os bonecos, ele ressuscita as pessoas”.

Sombras

Os escritos de Victor Turner (1986, p. 35-36) e Richard Schechner (1985) sobre a antropologia da performance e da experiência tornam possível uma interpretação dos bonecos do rio. Em um momento de perigo, moradores da Rua do Porto têm a sensação de um choque, vivido como a interrupção de um modo de viver, e de sonhos ainda não realizados. Algumas lembranças do passado, ao se tornarem nítidas, energizam um corpo social. Emoções são revividas. O passado articula-se ao presente, possibilitando a ressignificação do mundo. Como uma expressão dessa experiência, emergem bonecos às margens do rio.

Assim, os estudos de Turner e Schechner iluminam os bonecos. Mas os bonecos também agitam algumas das sombras nesses estudos, levando-nos a repensar várias questões. Nesse exercício, o pensamento benjaminiano tem relevância. A seguir, cinco alegorias.

Carroça

Chama atenção a materialidade sensível dos resíduos reunidos na carroça do Elias. Com eles se formam os corpos dos bonecos, que têm uma “ancestralidade”: nascem das criações mais ameaçadas, odiadas e ridicularizadas. Não se trata simplesmente de um comportamento restaurado, mas da restauração de elementos capazes de provocar a inervação de um corpo social. Dessa forma, como escrevi em outro ensaio (Dawsey, 2009, p. 56-57), “imagens relegadas ao lixo da história ressurgem carregadas de força originária, energizadas inclusive pelo sinal negativo com o qual foram conferidas pela ‘tradição’”. Paiaguás, caipiras, barranqueiros. Não por acaso, os bonecos da Rua do Porto têm uma “ancestralidade” suspeita e surpreendente: as efígies de Judas de Sábados de Aleluia.

Lontra

O cavalo do Elias. Um ser do rio que se afunda e, quando menos se espera, aparece. De repente. Assim fulguram os bonecos do “lado de lá” do rio, do lado oposto à Casa do Povoador.

Em um dos fragmentos de “Infância em Berlim”, Walter Benjamin (1993b, p. 94) escreve sobre suas visitas ao zoológico:

E assim, amiúde, deixava-me ficar numa espera infundável em frente daquela profundidade escura e insondável a fim de descobrir a lontra nalgum ponto. Se, por fim, conseguia, certamente era apenas por um momento, pois logo o reluzente habitante daquela cisterna sumia de novo para dentro da noite aquosa. [...] Mas eu teria podido ficar ali, com a testa grudada àquela grade, por dias a fio, sem me cansar de vê-lo.

Trata-se de uma imagem propícia também para o antropólogo que procura estar atento aos movimentos surpreendentes da vida social, quando imagens do passado lampejam dos fundos da memória involuntária da cidade.

Rio

“*Devo obrigação pro rio*” (Elias, 21/01/1993). Os bonecos feitos de resíduos reunidos no rio e nas ruas da cidade têm a natureza de um contradom. Uma performance dessa espécie tem a qualidade de uma doação. E de uma ação ritual. Para quem se dirige essa performance senão para o próprio rio? Tal como alguns dos experimentos de Jerzy Grotowski (2001, p, 129), a questão de haver ou não espectadores parece perder em importância. Ou mesmo é preciso que atores se esqueçam da existência de espectadores. No limite, uma performance sem espectadores humanos pode abrir possibilidades para a comunicação com o mundo?¹⁰ Ou para a ampliação do que podemos considerar como humano? Trata-se, diz Benjamin (1993a, p. 69), não da dominação da natureza, mas da “dominação da relação entre natureza e humanidade”. Sob o signo da *mimesis* e, particularmente, da capacidade de tornar-se semelhante, a performance cultural possivelmente se transforma em uma história que a natureza conta para si sobre ela mesma.

Bonecos

A performance de um boneco, como Edward Gordon Craig (1996) anteviu, pode ser mais poderosa do que a de um ator humano? Para ter acesso a essa espécie de poder, será preciso que um ator seja como um boneco? A ação de Elias de povoar o rio de bonecos retorna com a força de um circuito mimético, eletrizante, formado por bonecos e

barranqueiros, produzindo, com inervações corporais, uma vontade de interromper o curso do mundo. De onde vem a força dos bonecos? Nas máscaras feitas de pneus descartados, moldadas sobre os rostos dos bonecos, observa-se o “retorno dos mortos”. Num lampejo, imagens do passado articulam-se ao presente. Tal como num teatro de Antonin Artaud (1987, p. 7), “agitam-se as sombras” de uma cidade e de uma nação.

Angelus Novus

“E Elias subiu ao céu no turbilhão” (Bíblia, 2 Reis, 2:1). Seria o Elias também uma alegoria?

Em 1767, sob a invocação de Nossa Senhora dos Prazeres, o povoado de Piracicaba foi fundado, à margem direita do rio, em local onde habitavam posseiros e índios paiaguás. Alguns anos depois, por iniciativa do povoador, o povoamento transferiu-se para a margem oposta. Nossa Senhora foi desalojada e Santo Antônio virou padroeiro em seu lugar. Diz-se que, então, a Nossa Senhora dos Prazeres deixou Piracicaba. Numa canoa deslizando pelas águas, levada por anjos, a Virgem dos Prazeres desapareceu rio abaixo (Carradore e Buzetto, 2009, p. 39). Certamente, ela andava numa canoa paiaguá. E de costas, ao estilo curupira. Ou, então, à moda de um *angelus novus*.

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 progresso. (Benjamin, 1985b, p. 226)

A imagem é sugestiva. O Divino, o “santo pombinha”, conforme a expressão do Elias, também tem as asas abertas. E, como vi em algumas barracas, os olhos escancarados.

Em meio a um turbilhão, Elias queria “deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”. Em 2008, ele faleceu. Devoto do Divino e de Nossa Senhora, imagino que ele tenha ido de canoa voadora, de costas, como um boneco curupira. Na Rua do Porto, os bonecos em festa. “*Aqui é festa quando morre um*” (Elias, 21/01/1993).

Notas:

- ¹ Agradeço a Scott Head e à Vânia Cardoso, pelo incentivo para apresentar uma primeira versão deste ensaio no II Colóquio Antropologias em Performance. Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por apoios recebidos para o desenvolvimento desta pesquisa.
- ² Professor titular e livre-docente do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FLCH/USP). Coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra). Possui Ph.D. em Antropologia pela Emory University.
- ³ Esta discussão, que pressupõe a agência dos bonecos, também se inspira nos escritos de Alfred Gell (1998).
- ⁴ Agradeço à Luciana Hartmann, pela indicação dessa leitura.
- ⁵ Na entrevista de 1993, Elias gaguejava.
- ⁶ A expressão “morada da vida” se inspira em título de livro de Beatriz Heredia (1980). E a ideia de “rio de negócios” se inspira no título de um ensaio de José de Souza Martins (1991).
- ⁷ A seguir, uma manchete de jornal (*O Liber*, 1994, p. 1): “CETESB mentiu – ‘Agente branco’ envenenou o rio”. O primeiro parágrafo da matéria diz: “Quando da recente mortandade de peixes no rio Piracicaba, a CETESB sonegou informações à população e nem a Prefeitura – se sabia do que havia ocorrido – se manifestou. Um repórter descobriu que técnicos da CETESB haviam detectado o ‘agente branco’ usado pelos Estados Unidos no Vietnã, antes do ‘agente laranja’ – nas águas do rio Piracicaba. Um crime ecológico e contra a saúde pública que, até agora, não foi apurado. Saiba-se que o ‘agente branco’ tem sido utilizado pela indústria sucro-alcooleira”.
- ⁸ Cf. Arquivo J68, 4 (Benjamin, 1999; apud Bolle, 2006).
- ⁹ Tais relatos constam de um documento transcrito por Ana Mesquita de Paiva (1987, p. 9): “A Relação da sanguinolenta guerra que por ordem, direção e regimento do Exmo. Sr. Conde Sarzedas, governador e capitão-general da capitania de São Paulo e minas anexas foi fazer Manuel Roiz de Carvalho, tenente-general do governo da capitania, ao bárbaro, indômito e intrépido gentio chamado paiaguá”.
- ¹⁰ Tenho em mente a problematização de Tzvetan Todorov (1988, p. 94): as conquistas que ocorrem no campo da linguagem – que levam a uma visão não ingênua da comunicação – “têm por efeito recalcar profundamente a comunicação do homem com o mundo, produzir a ilusão de que toda comunicação é comunicação inter-humana”.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- BARRETO, Éria. Obras de arte enfeitam o rio Piracicaba. *O Democrata*, Piracicaba, 24-30 abr. 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 108-113.
- _____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 222-232.
- _____. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985c. p. 44-122.
- _____. Rua de mão única. In: _____. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1993a. p. 9-70.
- _____. Infância em Berlim. In: _____. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1993b. p. 71-142.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 103-150.
- _____. *The Arcades Project*. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional/Paulus, 1980.
- BOLLE, Willi (Org.). *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Ed. UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- CACHIONI, Marcelo (Org.). *Desenhando o patrimônio cultural de Piracicaba*. Piracicaba: IPPLAP, 2011.
- CACHIONI, Marcelo; GRIGOLETO, Maíra. A casa do povoador. In: CACHIONI, Marcelo. *Desenhando o patrimônio cultural de Piracicaba*. Piracicaba: IPPLAP, 2011.
- CARRADORE, Hugo Pedro; BUZETTO, Euclides. *Memórias do Rio Piracicaba*. Piracicaba: Gráfica e Editora Degaspari, 2009.
- CRAIG, Edward Gordon. The Actor and the Über-marionette. In: HUXLEY, Michael; WITTS, Noel (Orgs.). *The Twentieth-century Performance Reader*. London/New York: Routledge, 1996. p. 159-165.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DAWSEY, John Cowart. O teatro em Aparecida: santa e lobisomem. *Mana*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, v. 12, n. 1, p. 135-150, 2006.

_____. Corpo, máscara e f(r)icção: a fábula das três raças no Buraco dos Capetas. *Ilha: Revista de Antropologia*, Florianópolis: Ed. UFSC, v. 11, n. 1, p. 41-62, 2009.

DORIZOTTO, Sermo. *Os primórdios de Piracicaba*. Piracicaba: IHGP, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRAZER, James George. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. Teatro e ritual. In: _____. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 119-136.

HEREDIA, Beatriz. *A morada da vida*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

MARTINS, José de Souza. Terra de negócio e terra de trabalho. In: _____. *Expropriação e violência: a questão política no campo*. São Paulo: Hucitec, 1991. p. 43-60.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003a. p. 185-314.

_____. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003b. p. 369-400.

NEME, Mário. *A história da fundação de Piracicaba*. Piracicaba: Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, 2009.

NEPTUNE, Nordahl Christian. 2003. *Elias dos Bonecos*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

NETTO, Cecílio Elias. Maldições sobre o Bongue II. *A Província*, 7 jul. 2007. Disponível em: <www.aprovinciaonline.com.br>. Acesso em: 29 maio 2012.

_____. Rua do Porto, enchente de 1929. *A Província*, [s.d.]. Disponível em: <www.aprovinciaonline.com.br>. Acesso em: 28 maio 2012.

O LIBER. Cetesb mentiu: “agente branco” envenenou o rio. *Piracicaba*, ano 1, n. 39, p. 1-6, 22-28 jan. 1994.

OTERO, Estevam Vanale; BOLOGNA, Sabrina Rodrigues; ALMEIDA, Arlet Maria de. Parque da Rua do Porto e Área de Lazer do Trabalhador: gênese da reaproximação com o rio. In: IPPLAP. *Piracicaba, o rio e a cidade: ações de reaproximação*. Piracicaba: IPPLAP, 2011. p. 69-90.

OTERO, Estevam Vanale; SOUZA, Maria Beatriz Silotto Dias de. A reconquista das margens do Rio Piracicaba: uma reconstrução histórica à guisa de introdução. In: IPPLAP. *Piracicaba, o rio e a cidade: ações de reaproximação*. Piracicaba: IPPLAP, 2011. p. 13-46.

PAIVA, Ana Mesquita de. Os paiaguás lutaram até o fim. *Diário Oficial de Mato Grosso*, Cuiabá: NDHIR, ano 1, n. 8, p. 9-10 e p. 15-16, 1987. Suplemento Mensal.

PERECIN, Marly Therezinha Germano. Piracicaba “Boca do Sertão”: o porto, a paragem, a sesmaria, a povoação (1723-1767). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba*, Piracicaba, ano 3, n. 3, p. 11-24, 1994.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE PIRACICABA. *Piracicaba – SP*. Piracicaba: Prefeitura do Município de Piracicaba (Administração Antonio Carlos de Mendes Thame), jun. 1995.

_____. *Piracicaba*. Piracicaba: Prefeitura do Município de Piracicaba (Administração Adilson Maluf), [s.d.].

_____. *Piracicaba – Cultura e Lazer – Pontos Turísticos*. Piracicaba: Prefeitura do Município de Piracicaba, [s.d.].

ROCHA, Marcelo. Bonecos foram criados nos anos 70. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 2 abr. 2008.

SCHECHNER, Richard. Restoration of Behavior. In: _____. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985. p. 35-116.

_____. Selective Inattention. In: _____. *Performance Theory*. New York/London: Routledge, 1988. p. 187-206.

SKILL PROPAGANDA E MARKETING. *Roteiro Rua do Porto*. Piracicaba: Skill Propaganda e Marketing, out. 1998.

TAUSSIG, Michael. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1986.

_____. *Mimesis and Alterity*. New York/London: Routledge, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes: 1988.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. Introduction. In: _____. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982. p. 7-19.

_____. *On the Edge of the Bush*. Tucson: University of Arizona Press, 1985.

_____. Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward M. (Orgs.). *The Anthropology of Experience*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1986. p. 33-44.

Recebido em 9/06/2012

Aceite em 30/09/2012



Foto: Elias e boneco, por John Dawsey (23/01/1993)



Foto: Elias e Lontra, por John Dawsey (23/01/1993)