

A Fábula das três raças no Buraco dos Capetas: corpo, máscara e f(r)icção

John C. Dawsey
Professor titular do Departamento de Antropologia, USP
Antropologia social
Livre-docência em antropologia social, USP
Fapesp e CNPq

Palavras-chave: corpo, máscara, f(r)icção

Uma máscara surreal

No título de um dos livros de Frantz Fanon (2008), lampeja uma imagem: *pele negra, máscaras brancas*. No Brasil, onde se conta a “fábula das três raças”, também há máscaras que ganham densidade.

Caso fizéssemos uma encenação da “fábula das três raças”, talvez os atores precisariam fazer uso de uma máscara especial. A personagem de Macunaíma, que, ao longo da narrativa de Mário Andrade, muda de cor – do “preto retinto” ao “branco louro” – poderia servir de modelo.¹ Ao figurinista poderíamos propor a ideia de uma máscara feita de uma imensa variedade de cores, à moda de um caleidoscópio. Em três níveis se apresentariam os fragmentos de espelhos. No primeiro, o mais fundo, os estilhaços de materiais reluzentes em cores de pele indígena: vermelhas, amarelas e marrons. No segundo, os fragmentos em cores de espelhos africanos: café, cobre e grafite. O terceiro, um espetáculo em tons de branco e cor de rosa: os cacos de espelhos europeus. A própria máscara, em seu conjunto, poderia sugerir uma espécie de espelho mágico.

Em tal máscara, chamaria atenção o movimento de caleidoscópio girando e produzindo as mais surpreendentes combinações. E incríveis transformações – até de negro virando branco. Enfim, uma máscara fantástica: surreal.

O que dizer da “fábula das três raças”? Nas interfaces da antropologia e do teatro, Schechner (1985, p. 4) discute o modo como performers de diversas experiências rituais e tradições teatrais (tais como as dos rituais Yaqui e do teatro nô japonês) não procuram esconder o corpo por trás da máscara. A experiência de transformação vivida por performers e público tem muito a ver com uma relação entre máscaras e corpos capaz de produzir um estado liminar. Os momentos em que os corpos se revelam – ou irrompem – por trás, por baixo ou por cima de suas máscaras podem ser da ordem do extraordinário. Ou insólito.

¹ Ao nascer de mãe índia, Macunaíma, “o herói sem nenhum caráter”, era “preto retinto”. Em viagem a São Paulo, ao sair de um banho de rio, ele vira “branco louro e de olhos azuizinhos”. “A água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas” (cf. ANDRADE 1979, p. 9, 48).

A seguir, pretendo evocar alguns desses momentos, tais como lampejam em registros de cadernos de campo realizados nos anos de 1980 em um lugar que vou chamar de Jardim das Flores, um pequeno abismo situado na periferia de Piracicaba. As pessoas que ali moravam também se referiam ao lugar como sendo o “buraco dos capetas”. Conforme os registros que vêm a seguir, corpos friccionam as suas máscaras. E, até mesmo – poderíamos dizer, brincando com a palavra e colocando um erre entre parênteses – corpos e máscaras se f(r)iccionam. Assim, despertam um modo subjuntivo (“como se”) de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real, e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como é.

A fricção entre corpo e máscara – que sugiro chamar de f(r)icção – pode gerar alguns dos momentos mais eletrizantes de uma performance. A seguir, pretendo captar momentos de f(r)icção. Isso, explorando imagens de duas espécies que irrompem em narrativas do Jardim das Flores: “ameríndias” e “afroamericanas”.

Imagens afro-americanas

No Jardim das Flores, irrompiam imagens de deslocamentos primordiais, e travessias distantes. Nessa grota e nos seus arredores às vezes apresentava-se uma imagem da África.

Esperando por meu ônibus, em frente ao bar do Risadinha vejo uma pessoa no meio da rua. Trata-se de um homem negro, esguio e bêbado, com uma mochila de peão nas costas. De cabeça erguida, olhando para o alto, ele canta para as estrelas. Em meio à escuridão, uma pequena lâmpada brilha em frente ao bar. O peão parece alheio ao movimento das outras pessoas que, também de mochilas nas costas, passam ao lado, voltando do serviço, descendo morro abaixo e desaparecendo nos barracos. As palavras do cantador brotam como os disparos de uma arma.

Capto apenas alguns dos fragmentos: “Não tenho pai nem mãe/ Sou neto de africano/ Sai da frente senão eu atiro/ Sou homem sem rumo/ Não tenho onde dormir...”

O ônibus chega em velocidade, trôpego e barulhento, balançando de um lado para o outro ao dobrar a esquina. Ainda faz estrondo, com ruídos de freio, parando de repente, de susto, rente ao bêbado no meio da rua.

O motorista grita: “Sai da frente, pinguço, que já matei um hoje!”

De fato, conforme as notícias que se espalharam no bairro, um rapaz havia sido atropelado pelo ônibus nesse dia. (14.5.85)

Em uma das passagens mais belas da literatura antropológica, um pigmeu do Congo, cujo nome era Kenge, sem saber da presença do pesquisador, canta no meio da noite, olhando para o alto, e dançando sozinho com a lua e a floresta. Kenge dança após haver visto as “vilas-modelo” destinadas aos trabalhadores de *plantations*. Nas “vilas-

modelo” não havia árvores. Voltando à floresta, Kenge recompõe as suas relações com o cosmos através do canto e da dança.²

O peão que encontrei numa das ruas beirando o “buraco” do Jardim das Flores canta para as estrelas. E evoca o continente africano (*sou neto de africano*). Uma cidade é a sua floresta. Mas a sua dança não recompõe o cosmos. O lugar onde ele se encontra não lhe permite reconstituir uma floresta dos símbolos, apenas os seus restos e subterrâneos. O seu canto tem o sopro de coisa ruidosa. Não se sabe quem está mais embriagado, o peão ou o ônibus. O ônibus da cidade também anda de um jeito trôpego. Fazendo barulho e encenando a sua dança de bêbado, o peão entra em relação de mimesis com uma cidade. Na interrupção da cena, aos ruídos de um freio, e sob o brilho da pequena lâmpada de um bar, anuncia-se um desastre.

Deslocado, o bêbado canta à beira de um pequeno abismo. *Não tenho pai nem mãe/ Sou neto de africano*. Ele sai do “buraco dos capetas”. Vem das entranhas e dos fundos do Brasil. De sertões. No meio da rua lampeja uma imagem. O distante se faz próximo. O familiar vira estranho. Mas não há rito de passagem: o estado liminar é de longa duração. De buracos irrompem brasileiros de travessias – estrangeiros em sua própria terra. O espantoso é coisa do cotidiano.

Nessa beira havia um lugar onde a imagem da África se materializava com muita força: o barraco do “Saravá”. Alguns dos tiros que diariamente interrompiam o cotidiano dos moradores do Jardim das Flores saíam desse barraco. Ali morava Pedro, que, devido à fama de inventor, ganhou o apelido de “Professor Pardal”. Pedro era um “fazedor de espingarda”. A seguir, o seu relato:

Eu passo o dia assim, sentado nessa cadeira... os números multiplicando, multiplicando na minha cabeça, e a minha cabeça fervilhando... Aí, eu levanto, vou lá fora e ‘pê!’ Dou um tiro. Sento de novo na cadeira... os números multiplicando, multiplicando na minha cabeça, e minha cabeça fervilhando.... Vou lá fora e ‘pê!’ Dou um tiro. Sento de novo na cadeira... Até que um dia fico doido, vou lá fora e grito. Todo mundo acha que fiquei louco. Mas, é aí que eu vou inventar alguma coisa! Eles me chamam de Professor Pardal. A minha vida é isso aí. Fico matutando, ponho uns discos pra ouvir, e dou tiro. (17.6.83)

Quais eram esses discos? “Esse disco você não entende. É tudo em africano. Aí tem cada história... Se você entender, dói o coração” (17.6.83). Pedro escutava, depois traduzia algumas palavras que aprendeu num livro. Uma “tradição” africana aqui aparece como um acervo de fragmentos e estilhaços. Suscitavam estados de inervação corporal.

² Esta passagem se encontra no livro de Colin Turnbull (1962: 272).

Imagens ameríndias

Imagens ameríndias também irrompiam em notas de cadernos de campo feitas no Jardim das Flores.

Sou mulher de destino. Aquela capeta quis me endoidar, mas não tem nada não. Também sou capeta. Sou filha de índia que laçaram no mato. Minha mãe era índia, índia brava que não tinha medo dos homens. Enfrentava qualquer arma ou nação. Só canhão pra derrubar aquela índia do mato! ... Já nasci capeta, uma diabinha. Por isso, não tenho medo dos capetas. Pode vir quantos quiserem que vamos nós explodir no meio dos infernos. Enfrento os diabos e expulso tudo de lá. Tenho fé. Deus está comigo! Solto tudo de lá! (25.5.83)

Imagens relegadas ao lixo da história ressurgem carregadas de força originária, energizadas inclusive pelo sinal negativo com qual foram conferidas pela “tradição”. Num relato sobre Aparecida, a “primeira mulher de Dijalma” (a que morreu), também lampeja uma imagem indígena:

Vizinhos ameaçavam dar uma surra na criança por causa de uma pedra “perdida”. “Aparecida pulou no meio da aldeia que nem uma doida.” “Pode vir!”, ela esbravejou, “que eu mato o primeiro que vier!” (7.6.83)

Imagens do passado articulam-se ao presente em momentos de perigo. Os restos de uma história incorporada, latentes, encontram na superfície dos corpos os sinais diacríticos capazes de provocar não apenas os gestos de diferenciação, mas também os impulsos da rememoração:

Diolinda pega o seu próprio cabelo para mostrar. Ela diz que seu cabelo não é como o de Anaoj, mas é como o de sua mãe que era índia. Ela se lembra da mãe penteando o cabelo que descia até o chão. (25.8.83)

Nessas lembranças de uma *mãe penteando o cabelo que descia até o chão* se encontram fios capazes de provocar o estremecimento de corpos e máscaras.

Despertando a bela adormecida

No fundo, o corpo que f(r)icciona uma máscara também não seria feito de máscaras que viraram corpo? Em momentos de f(r)icção, um corpo poderia despertar para os seus sonhos esquecidos ou mais profundos? Há sonhos em que os caleidoscópios giram em direções contrárias. E são despedaçados, virando estilhaços. Como fazer despertar?

Ao recontar a história da Bela Adormecida, Walter Benjamin nos leva a imaginar uma jovem acordando não com o beijo de um príncipe feliz, mas com um tabefe nos ouvidos dado pelo cozinheiro do castelo, zunindo com a energia represada de tantos anos (BUCK-MORSS 1991, p. 22). Era meio assim que Anaój acordava o seu filho para ir à escola: “Acorda, peste! Vai levar um tapa no ouvido se não levantar! Vai, vagabunda! Isso é hora de ficar dormindo?!” (20.7.83)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Livraria Martins, 1979 (1928).
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: EdUnB/Hucitec, 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *The origin of German Tragic Drama*. Introd. George Steiner. Trad. John Osborne. London e New York: Verso, 1992.
- BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. MIT Press, 1991.
- DA MATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira”. In: *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso”. In: *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, Bahia: EDUFBA, 2008.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1933.
- MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify. p. 367-398, 2003.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCHECHNER, R. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- TURNBULL, Colin. *The forest people*. New York: Touchstone Book, 1962.