

ZÉ PEREIRA

UMA POÉTICA CARNAVALESCA

MARCELO FECUNDE DE FARIA



ZÉ PEREIRA

UMA POÉTICA CARNAVALESCA

Copyright © 2021 da edição brasileira.
by RFB Editora.

Copyright © 2021 do texto.
by Autor.

Todos os direitos reservados.



Todo o conteúdo apresentado neste livro, inclusive correção ortográfica e gramatical, é de responsabilidade do(s) autor(es).

Obra sob o selo *Creative Commons*-Atribuição 4.0 Internacional. Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original.

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Ednilson Sergio Ramalho de Souza - UFOPA (Editor-Chefe).

Prof.^a Dr.^a. Roberta Modesto Braga - UFPA.

Prof. Dr. Laecio Nobre de Macedo - UFMA.

Prof. Dr. Rodolfo Maduro Almeida - UFOPA.

Prof.^a Dr.^a. Ana Angelica Mathias Macedo - IFMA.

Prof. Me. Francisco Robson Alves da Silva - IFPA.

Prof.^a Dr.^a. Elizabeth Gomes Souza - UFPA.

Prof.^a Dra. Neuma Teixeira dos Santos - UFRA.

Prof.^a Me. Antônia Edna Silva dos Santos - UEPA.

Prof. Dr. Carlos Erick Brito de Sousa - UFMA.

Prof. Dr. Orlando José de Almeida Filho - UFSJ.

Prof.^a Dr.^a. Isabella Macário Ferro Cavalcanti - UFPE.

Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares - UFPI.

Prof.^a Dr.^a. Welma Emidio da Silva - FIS.

Diagramação: e design da capa:

Priscila Rosy Borges de Souza.

Imagens da capa:

Canva.com

Imagens do miolo:

Mauricio Martinho

Revisão de texto:

Ângelo Aparecido Machado.

Bibliotecária:

Janaina Karina Alves Trigo Ramos

Assistente editorial:

Manoel Souza.



Home Page: www.rfbeditora.com.

E-mail: adm@rfbeditora.com.

Telefone: (91)98885-7730.

CNPJ: 39.242.488/0001-07.

R. dos Mundurucus, 3100, 66040-033, Belém-PA.

Marcelo Fecunde de Faria

ZÉ PEREIRA
Uma poética carnavalesca

Edição 1

Belém-PA



2021

<https://doi.org/10.46898/rfb.9786558891598>

Catálogo na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

F224

Faria, Marcelo Fecunde de

Zé Pereira: uma poética carnavalesca / Marcelo Fecunde de Faria – Belém: RFB, 2021.

Livro em PDF

82 p., il.

ISBN: 978-65-5889-159-8

DOI: 10.46898/rfb.9786558891598

1. Teoria literária. 2. Poética. 3. Carnaval. I. Faria, Marcelo Fecunde de. II. Título.

CDD 808

Índice para catálogo sistemático

I. Teoria literária

Nossa missão é a difusão do conhecimento gerado no âmbito acadêmico por meio da organização e da publicação de livros digitais de fácil acesso, de baixo custo financeiro e de alta qualidade!

Nossa inspiração é acreditar que a ampla divulgação do conhecimento científico pode mudar para melhor o mundo em que vivemos!

Equipe RFB Editora



Este projeto foi contemplado com recursos da Lei Aldir Blanc, é uma realização do Ministério do Turismo, da Secretaria Especial de Cultura do Governo Federal, Governo de Goiás, Secretaria de Estado de Cultura de Goiás

Secretaria de
Estado de
Cultura



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



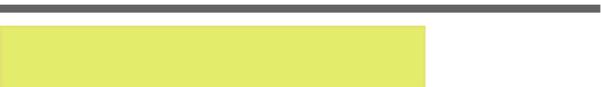
PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL





SUMÁRIO

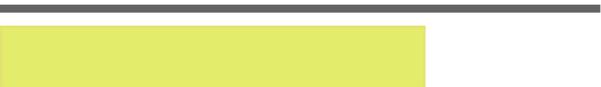
NOTA DO AUTOR	9
UMA POÉTICA CARNAVALESCA	11
UM ZÉ PEREIRA ITABERINO	25
Você sabe o que é o Zé Pereira?	26
As Saídas	28
As máscaras	28
DAS ORIGENS CARNAVALESCAS: ZÉ PEREIRA NA LITERATURA.....	31
Os múltiplos Zés	38
BATUCANDO NO CORTEJO	41
Aprendendo a batucar	42
O cortejo	43
UM CASAMENTO CARNAVALESCO	49
O casamento do Zé Pereira	50
ZÉ PEREIRA:.....	55
PERFORMANÇE E COMPORTAMENTO RESTAURADO NAS RUAS DE ITABERAÍ-GO.....	55
Zé Pereira: a restauração do comportamento.....	59
EXPERIÊNCIA IMAGÉTICA	67
BIBLIOGRAFIA	74
ÍNDICE REMISSIVO.....	79





NOTA DO AUTOR

Este livro é fruto das observações que fiz em 2013 e 2014 no município de Itaberaí – Goiás, naquele momento eu estava desenvolvendo uma etnografia no grupo carnavalesco Zé Pereira, que no ano seguinte viria se tornar minha dissertação de mestrado no programa de Performances Culturais na EMAC/UFG. Foi um amigo que me disse: “nossa existe uma poética neste seu caderno de campo”. Parte deste material virá a seguir, por isso há uma mistura de sensações, análises, ou descrições, elas se integram a necessidade de demonstrar sinteticamente o que é o Zé Pereira a partir de narrativas que já estão no passado do grupo, muitas ações modificaram, o grupo hoje possui uma sede, faz inscrições dos foliões via computador, são acompanhados por bombeiros e polícia militar, estão juridicamente organizados em uma instituição que intitularam de Associação do tradicional Zé Pereira de Itaberaí, mas sua complexidade, alegria carnavalesca, vigor, ainda permanecem como antes.





UMA POÉTICA CARNAVALESCA



1.

...era dia 22 janeiro de 2013, lembro-me bem desta data. Marquei o rumo na correria certa de que poderia encontrar o som que tanto me falaram na escola. Nem me lembro o que vestia, também não importa, eu tinha apenas um objetivo, e lá estava eu para resolver este mistério. Logo saberia o que era um Zé Pereira e de onde vinha aquele som. Na ocasião presenciei o primeiro dia da brincadeira, que neste ano estava acontecendo na praça da Matriz, antiga praça do município de Itaberaí. Na praça acontece a famosa festa de Nossa Senhora D'Abadia, que reúne um número fervoroso de católicos fiéis a santa. Onde aprendi tudo isso? Na escola. Me benzi fazendo o sinal com a mão. E me sentei no banco. Sentado em um banco da praça percebi que vários jovens chegavam com mochilas nas costas, alguns sozinhos, outros em grupos. Cada jovem que chegava se dirigia há uma casa com fachada amarela que mostrava uma pequena janela e uma única porta de entrada. Os jovens faziam a inscrição e saiam da casa para aguardar a autorização para a entrada. Muitos jovens exclamavam em voz alta a demora para iniciar. O relógio já marcava 17:40 e o início, segundo eles, fora marcado para 18:00. Vi um grupo de camiseta vinho saindo da casa com instrumentos de percussão, eles foram até a calçada da praça, fizeram um círculo e iniciaram um som ritmado, que me lembrou a sonoridade produzida pelos grupos de fanfarra. No momento em que o som foi emitido pelos bumbos e caixas, os jovens que antes estavam dispersos iniciaram uma fila diante da porta da casa que tinha cor amarela. Bum, bum, bum. Bum, bum bum bum.



2.

O som que continuava, chamava a atenção das pessoas nas casas que começaram a sair para as calçadas e abrir as janelas. Muitas pessoas traziam bancos ou cadeiras de fio e sentavam-se nas portas de suas casas para observar. No geral vi adultos, não havia crianças nas calçadas. Os jovens se aglomeravam, alguns estão na fila e outros em pequenos grupos que se formavam a cada momento. Quando o som parou, os jovens da fila entraram na casa amarela. Havia uma expectativa em torno daqueles que ficaram do lado de fora, um sentimento de espera e curiosidade pairou no ambiente. Muitas conversas nos grupos, apesar de altas, não apagaram o silêncio dos bumbos. As senhoras das calçadas já não conversavam, aguardavam em silêncio. As meninas que formavam grupos mais alegres e extravagantes em gestos, não escondiam a sensação de ansiedade. Os batuqueiros, os rapazes de camisas vinhos, iniciaram o som novamente, no mesmo ritmo e com a mesma batida. Os grupos que estavam na espera, iniciaram um círculo aglomerando-se na rua em frente à casa amarela, deixando um espaço no centro. Uma pessoa com uma camiseta verde, em que estava escrito “comissão”, organizava para que o espaço fosse suficiente e acomodasse os Mascara-dos. Da casa amarela saíram, rapazes com máscaras de monstros, de forma frenética e aos pulos e gritos. Então estes eram os Zé Pereiras? Ou o Zé Pereira seriam todos eles?



3.

Eles dançavam, jogavam-se no chão, faziam gestos aleatórios e rápidos, já não era possível identificar quem são os jovens que antes estavam na fila com suas mochilas nas costas. A sonoridade produzida pela batucada mudou e emitia o: Bum, bum, bum. Bum, bum bum bum. Um som mais pesado, como um alerta sonoro que algo haveria de mudar, o frenesi alterava os corpos dos mascarados em movimento, e iniciou-se um cortejo, subindo o largo da praça pela rua calçada com blocos, uma alteração dinâmica no formato aconteceu rapidamente, o círculo se desfez e formou-se uma verdadeira procissão. Que sumiu rapidamente do meu campo de visão.



4.

Meu corpo estremecia. Tremia. Foi assim que me senti quando o ouvi o bumbo. Pulsante ele atravessava o tecido do meu corpo e movimentava meus órgãos. Uma banda se fazia em mim. A intensidade era tão forte que eu já não me controlava. Movia. Dançava. Os pés comandavam a direção. Batiam no chão com tanta força. Queriam imitar o ritmo. Frenético. O cérebro não parava. Divagava. Dançando nas memórias. Indo e voltando na cadência. Bum, bum, bum. Bum, bum bum bum. Eu ali no meio de uma multidão de jovens que sentiam o mesmo. Havia uma certa brisa constante que nos tirava do eixo e nos fazia caminhar. Um caminho reto. Os obstáculos nos mostravam que nossos corpos agora eram rua. Desvio constantemente dos buracos. Do carro estacionado. Da bicicleta. Do passante. Do ignorante. Daquele que parou. Daquele que sentou. Da água da chuva que empossada teimava em se tornar pingos pela multidão. A massa continua caminhante. Grita, conversa, pula, silencia. Se refaz. Os corpos conduzidos parecem unificados em procissão. Seguindo o som tudo parece brilhante diante dos olhos que observam. Paro. Observo. Um outro corre. A moça dança tresloucadamente. Enquanto a senhora registra a cena da janela de sua casa o menino acena. A casa e a rua. O eu e o mundo convergindo no pequeno espaço, no limite separado pela calçada que estático parece mover junto a multidão. Fiquei só em segundos. A grande minhoca humana havia seguido o caminho. Me desgarrei. Me dei conta e corri. O mais rápido que pude. Correr para integrar novamente a massa caminhante. Ela não está por mim. Eu que me integro a ela. Enquanto lá, mesmo estando só caminhante, estou junto. Sou parte. O ritmo dos corpos força a rua a dançar. Ela dança. A cidade dança. Se arregala. Ainda não foi declarado o carnaval. Será? Nossos corpos dizem o contrário. Somos contrários. Não somos mais os mesmos. Sorrimos. Estamos na multidão, mas não andamos no mesmo passo, e nem por isso não estamos juntos. Estamos juntos. Cada um do seu jeito. Cada um no seu passo. Aquele conta o passo. O grupo anda entre a multidão procurando não sei o quê. Aquele insiste em andar na calçada. Enquanto a moça da diretoria grita para ficarmos na rua. Ficar na rua. Estar na rua. A rua é o palco para sermos o que queremos ser. Andar dançando. Andar pulando. Andar desviando. Andar.



5.

A moça havia dito na rua que o corpo balança na caixa que dança. Sim. A caixa, instrumento musical tocado pela batucada, tem uma permanência constante em nossos ouvidos. Ela liga alguns momentos importantes da caminhada. Ela ativa memórias. Lembra procissões da igreja católica. Mas também paradas militares. É o elemento perturbador da desordem com ordem. Desordem com ordem. Isso. O Zé Pereira é isso. A desordem com ordem. O avesso do lado certo! Um dia desses a mocinha gritou muito estridente. Lá da esquina da praça seu grito abrangeu todo o espaço, e ele conquistou os olhares das muitas pessoas que ali estavam. Olhei a cena como quem aguarda o desfecho. O grito construiu um misto crítico avaliativo de todos que se viraram para focar na mocinha. O grito é sempre perturbador em momentos como esse. Quase sempre ele desperta um alerta de perigo. Os olhares que agora focavam na mocinha com atenção. Com reprovação. Fixavam no próximo passo. Que veio logo após ela cruzar de uma extremidade a outra a rua para abraçar outra mocinha que vinha de longe pela calçada. Confesso que o tempo parecia agir em câmera lenta para aquele desfecho. Situações como essas são comuns no Zé. Eles rompem as barreiras da permissividade. Eu posso. Pode-se ser aquilo que não é. Mas dentro das normas. Ao seguir nas Saídas não posso ser qualquer coisa. Assino um contrato social carnavalesco. O grito da moça e desfecho da cena mostram que posso aqui, mas não posso lá. É carnaval dentro de um limite temporal.



6.

Ouçam. Tudo aqui faz sentido. Do pouco que conheço dos arredores e das frestas, aqui tem muita mistura. Os olhos diversos. É sobre eles. É tudo para eles. Os olhos. Sim. Cada olho corre em uma direção por aqui, antes que tudo comece a ferver. Castanhos. Verdes. Pretos. Arregalados. Tímidos. Olhos que procuram algo em meio a comunidade de olhos que se forma. Olhos com memória. Olhos jovens de mundos diversos são mais comuns por aqui. Eles enxergam contextos diferentes. Choram imagens diferentes. Mas agora, hoje, só sorriem. E procuram. Não sei se acham. Mas sorriem. Eu vi. Afirmando, acham o que procuram sim. Estes olhos encontram, enamoram, desejam... Alguns desejam outros olhos. Alguns desejam a festa. Esses olhos fazem a mesma moldura quando a batucada começa tocar. Olhos que dançam. Vibram. Brilham. Caminham.



7.

Veja, lá estão. No limite entre o povo e o batuque, lá estão. Se movem, estranhamente. Nada aqui é igual lá. Aqui apenas se observa sem estar lá. Lá usam máscaras. Rolam no chão. Se encostam. Fingem-se. Todos fingem ser aquilo que não é. Ou são aquilo que são? O tempo é diferente, passa diferente. Os corpos seguem sorrindo com nobreza. Nobres passam diante dos olhos de cá. O de máscara se exhibe e faz tudo que não fazemos do lado de cá. Por que não fazemos? Ele grita. Se contorce e se joga no chão. Gestualiza e sensualiza com movimentos indicando a genital que lá parece ser parte da linguagem, mas aqui os olhos desviam, ou gargalham, respondem ao movimento. Uma coisa é certa, aqui somos expectadores do carnaval de lá.



UM ZÉ PEREIRA ITABERINO



VOCÊ SABE O QUE É O ZÉ PEREIRA?

É uma manifestação cultural do carnaval, acontece nos 15 dias que antecedem o carnaval e finda um dia antes da data de início do carnaval nacional. É caracterizado por jovens e crianças, que, em dias diferentes, saem mascarados e com macacões coloridos (figurino predominante) pelas ruas do município de Itaberaí-Goiás¹ acompanhados de um grupo de batucada tocando instrumentos de percussão. As “saídas”, como a intitulam os participantes, são seguidas por uma audiência que se forma na espera pelos mascarados, momento este que se assemelha a uma procissão. Os trajetos pelas ruas se alteram a cada saída e, além da audiência que o acompanha em caminhada, atrai os olhares de transeuntes nas calçadas, nos carros, nas janelas e portas das casas.

A manifestação que percorre as ruas do município de Itaberaí-GO tem quase 100 anos, sendo que não é possível datar o ano de início, possui uma estrutura de associação juridicamente organizada, com ensaios e planejamentos durante o ano, e atividades extras, fora do tempo do carnaval. A liderança e coordenação das ações do grupo é do mestre Hildo, mentor, diretor e membro fundador. Mestre Hildo da Silva Espíndola nasceu em 1945 no município de Itaberaí, teve uma infância marcada por dificuldades em uma família de 12 irmãos. Estudou até a 4ª série do ensino fundamental. Iniciou sua trajetória no Zé Pereira como mascarado, depois como membro da batucada, na época quem coordenava as ações era o Sr. Sebastião Coelho, considerado como o grande animador das festas no município, principalmente o carnaval, sendo reconhecido entre os itaberinos de classe média e intelectual.

Hildo demonstra simpatia ao falar da sua história no grupo, gosta de frisar que mesmo quando se mudou para a cidade de Goiânia, capital de Goiás, continuou sua participação como membro, estando presente em todas as saídas. Mestre Hildo conta que “em 1965, não houve saída do Zé Pereira, pois não havia liderança, não havia quem continuasse o trabalho do Seu Sebastião Coelho, e sem alguém pra puxar a carroça...”² (entrevista, 2013). No ano seguinte, com 21 anos de idade, morando novamente em Itaberaí, ele assume a liderança do grupo, estando na organização desde então. Aposentado e avô, como ele se intitula, ministra oficinas de percussão para jovens e para os iniciantes na batucada do Zé Pereira.

¹ O município de Itaberaí, antiga Currealinho depois Itaberay (Rio das Pedras-Brilhantes, em Tupi-Guaraní). Cidade agrária (milho, feijão, arroz, laranja, soja, tomate, leite) depois de agroindústria, na década de 1990, com a chegada da Super Frango, abatedouro de frangos e produção de alimentos. Local de renda agrônoma, com muitos estabelecimentos comerciais que fazem girar uma economia que cresce perante os índices a cada ano. Com uma população de mais de 45 mil habitantes vive em estado de diversificação cultural, devido ao grande número de migrantes da região norte do Brasil que chega em busca de trabalho na indústria de alimentos. Os festejos do carnaval são considerados os momentos dos encontros entre os habitantes, que se inicia com o Zé Pereira. Sendo este considerado como um evento importante para a comunidade, pois carrega em si, uma história de transformações nos modos de se brincar o carnaval.

² Entrevista cedida no ano de 2013 em Itaberaí-Go, arquivo pessoal.

Para que a manifestação desenvolva suas atividades Mestre Hildo mantém uma equipe de organização entre familiares e jovens amigos, esta equipe trabalha o ano todo e se responsabiliza por fazer as preparações do espaço de saída, local este que se tornou sede do grupo, oferecendo assistência para cada participante mascarado, tocador na batucada e audiência nas ruas. A música é tocada pelos instrumentistas de percussão intitulados de batucada, que unem, ao estilo grupo de fanfarra, bumbos, caixas e tambores. Estes ensaiam durante o ano sob regência do próprio mestre Hildo que também ensina aqueles que queiram aprender.

Para ser um tocador na batucada é preciso estar nos ensaios mensais, tocar um dos instrumentos e ainda passar na avaliação do mestre Hildo que acontece nos ensaios ou durante o processo de ensino para os iniciantes. Já o folião mascarado pode se inscrever no período em que são abertas as inscrições, que geralmente acontecem duas semanas antes da data de saída, não há ensaio, mas cada jovem ou criança no ato da inscrição se compromete a produzir sua própria vestimenta. O processo de escolha da máscara e da vestimenta pode demorar o ano todo, mas entre os jovens há um sistema de troca de máscaras e das vestimentas, que em sua maioria é preparada por costureiras da região nas comunidades em que vivem. Estes jovens são de várias regiões do município, com predominância para as mais periféricas, tendo em vista que estas possuem uma quantidade maior da população juvenil. É notável que, ao verificar as relações destes jovens e crianças com o Zé Pereira, encontra-se que em sua maioria são nascidos em Itaberaí-GO ou filhos de nascidos que já foram mascarados. Em média pode-se dizer que 90% das crianças e jovens participantes são nascidos no município, enquanto 10% imigrantes de outras regiões do país, tendo predominância a presença de originários dos estados do Pará e Maranhão.



AS SAÍDAS

As **Saídas** do Zé Pereira acontecem nos dias anteriores ao carnaval e seguem uma sequência que se repete todos os dias, alternando entre saída dos jovens e saída das crianças, ou seja, há um revezamento das categorias. O termo saída refere-se aos momentos em que a performance sai da sede, caminha pelas ruas do trajeto estipulado no dia e retorna para a sede, o tempo de cada saída tem uma variação que depende das distâncias, das situações das ruas e da pontualidade no horário de início. Os trajetos são as rotas diárias de cada saída que, mascarados e audiência caminhante deverão seguir. Para que a performance seja vista em alguns bairros do município, os trajetos tendem diversificar as ruas diariamente, contemplando bairros distintos. O conjunto de ruas de cada trajeto é definido pelo mestre Hildo e o grupo organizador, sendo divulgado um dia antes nas redes sociais. Este ato tornou-se uma prática desde a popularização de algumas redes sociais virtuais no ano de 2012, pois divulgar o trajeto não era uma prática, tendo em vista que nem todos que estão nos dias de saída sabem o trajeto que irão percorrer, preferindo-se a surpresa. Cada sequência de ruas definidas no trajeto prioriza locais onde há maiores movimentos de moradores ou comerciais, possibilitando que uma audiência que não irá caminhar junto a performance esteja na espera da performance passar.



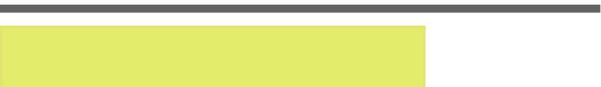
AS MÁSCARAS

As máscaras, que antes eram elaboradas pelos participantes em suas casas por meio da papelagem, que consistia em utilizar papeis picados e cola sobre um molde

de argila, hoje são compradas no mercado. Desde a década de 40 as máscaras industriais já adentravam a manifestação, substituindo a cada ano as máscaras produzidas artesanalmente pelos participantes. O ato de comprar a máscara acontece todos os anos, considerando que alguns jovens trocam a máscara anualmente. As máscaras são vendidas no comércio local, com intensificação da variedade de produtos próximo ao período de início do Zé Pereira, em janeiro vê-se máscaras penduradas sobre ganchos dentro e fora das lojas de variedades.

Alguns jovens trocam máscaras e vestimentas entre si com o intuito de não permanecerem iguais ao ano anterior. As máscaras industriais são confeccionadas em borracha (látex) e representam monstros inspirados no universo de terror do mundo cinematográfico, a composição do figurino tem variações entre macacões e vestidos usados, alguns mascarados utilizam perucas quando as máscaras permitem seu encaixe nas cabeças.







**DAS ORIGENS CARNAVALESCAS: ZÉ
PEREIRA NA LITERATURA**



No Dicionário do Folclore Brasileiro do folclorista Câmara Cascudo (2001) nos dá um panorama geral em 3 momentos, o primeiro definindo o termo Zé Pereira como uma cantiga acompanhada de bombos no período do carnaval e uma breve trajetória histórica sobre a origem, a segunda apresenta como arranjo musical e a terceira como um bombo e conjunto de foliões apresentando sua origem portuguesa.

Zé-pereira. 1) Cantiga acompanhada por bombos, também chamados de zabumbas, entoada na véspera do Carnaval, para anunciar a festa popular, mas que também era cantada durante os três dias tradicionais. Conhecida no Brasil desde meados do século XIX em todo o território nacional. A origem do nome zé-pereira deveu-se a um sapateiro português radicado no Rio de Janeiro, nome José Nogueira de Azevedo Paredes, que na segunda-feira do Carnaval de 1846 reuniu alguns amigos e juntos saíram em barulhenta passeata. Sob efeito de bebida que iam ingerindo durante a brincadeira, os companheiros do português trocaram o nome do português chefe do grupo e deram vivas a Zé Pereira, em lugar de Zé Nogueira. A troça “pegou”, acabando por fixar-se entre os foliões. 2) Arranjo musical de ritmo e linha melódica ribombantes, de autoria de Francisco Correa Vasques, e incluído no espetáculo intitulado Zé Pereira Carnavalesco. Tornou-se depois a abertura oficial dos bailes carnavalescos realizados nos clubes tradicionais do Rio de Janeiro, sendo fator de grande animação do Carnaval de rua por mais de meio século e um indicador do entusiasmo dos foliões. Foi também a primeira manifestação musical típica no Carnaval carioca. 3) Diz-se zé-pereira ao bombo e ao conjunto de foliões que o canta. É de origem portuguesa, popular no norte de Portugal e Beiras, com o mesmo nome quanto ao grupo de bombos que atoa alegre e ferozmente, não apenas no Carnaval mas também nas festas locais e em romarias. (2001, p.765-767)

Os pesquisadores de carnaval, Felipe Ferreira (2004) e Haroldo Costa (2000), destacam que o Zé Pereira nasce da evolução de uma ação não programada feita por José Nogueira de Azevedo Paredes, sapateiro vindo de Portugal. Em um dia de carnaval no Rio de Janeiro, supostamente em 1846 (data não comprovada), Paredes saiu com uma zabumba ou tambor fazendo algazarra pelas ruas vizinhas. A descrição de Renata Gonçalves (2007) citando Valença (1996) não difere da anterior sendo:

José Nogueira de Azevedo Paredes, sapateiro português aproximadamente em 1850, saiu às ruas com alguns conterrâneos empunhando tambores. O conjunto de bombos passou a ser conhecido pelo nome de “Zé Pereira”, tendo se caracterizado como uma das primeiras formas organizadas de carnaval popular. (VALENÇA, 1996, p. 15 apud GONÇALVES, 2007, p. 64)

A pesquisadora Marlene Pinheiro, no livro “Sob o Signo do Carnaval” (1996) elabora uma cronologia apontando que no ano de 1848

José Nogueira de Azevedo Paredes, sapateiro lusitano, sai à rua com um bombo (hoje chamado surdo) e cria a figura do “Zé Pereira”. Essa data, para alguns historiadores, é contraditória: Vieira Fazenda afirma que o “Zé Pereira” surgiu em 1852. Outros historiadores afirmam que, por meio desta manifestação, surgiram os blocos de rua, já que o povo acompanhava o “Zé Pereira” por onde ele passasse. (1996, p. 89)

Segundo Felipe Ferreira (2004), o Zé Pereira foi considerado como brincadeira e destacou-se das demais manifestações por se tornar um evento peculiar. O autor ainda realça não ser possível precisar a origem do Zé Pereira, e citando vários autores da historiografia do carnaval, destaca que existem muitas controvérsias, como por exemplo, que José Nogueira estaria sozinho em sua performance. Outros afirmam que havia um grupo de 100 tocadores de zabumbas, e há ainda a versão de que o evento já acontecia em Portugal por grupos de tocadores que se chamavam “Zé Pereiras”. Tudo isso nos leva a crer que não podemos especificar ao certo como se inicia o *Zé Pereira* no Brasil, mas não podemos negar que ambas as informações se referem a José Nogueira como ponto chave para o desenvolvimento da manifestação.

O sucesso do ato performático de José Nogueira, como diz Haroldo Costa em seu livro *100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro*, foi tão grandioso, que “no ano seguinte grupos com tambores e latas saíram às ruas em imitação ao Zé Pereira (referindo a José Nogueira)” (COSTA, 2000, p. 15) o que podemos caracterizar como o nascimento dos blocos de carnaval. Sobre José Nogueira, Haroldo destaca a descrição de Vieira Fazenda:

Carão amorenado e simpático, olhos brejeiros, bigode curto e grisalho, cabelo todo branco e à escovinha, barba escanhoada, altura regular, ombros e cadeiras largas, peito cabeludo, musculatura de atleta, sempre em mangas de camisa, calça de brim pardo apertada ao amplo abdômen por estreita correia, negação ao suspensório, chinelos de liga, vendendo saúde, sadio e robusto sem nunca ter tomado remédio (2000, p. 15).

Nota-se a grande popularidade que adquiriu Nogueira; sua performance repetiu-se ano após ano no período do carnaval, seguida por grupos de pessoas em forma de cortejo festivo. A sociedade carioca atendia o chamado que se tornou característico dos festejos de carnaval. Mas, alguns historiadores indicam pontos de discordância no que se refere à recepção da sociedade; uns indicam o apoio e grande participação, sendo o “Zé Pereiras” (FERREIRA, 2004, p. 213) o grande soar de uma doce melodia, outros demonstram uma sociedade, a qual o barulho irritava de forma ensurdecadora. Ferreira descreve o Zé Pereira como “Homens vestidos com roupas usadas (ou mesmo com trapos), tocando grandes surdos e arrastando em torno de si animados foliões atraídos pela barulhada” (2004, p. 210). Abaixo, a descrição nos dá uma visão geral do que seria ação:

Vestidos com roupas dignas de figurarem nos sacos de chiffonniers [catadores de trapos] armados de bumbos a tiracolo, seguidos e precedidos de entusiásticos admiradores, tocaram o interminável bum bumbum com frenesi e a incansabilidade dos anos antecedentes. Em barulho e estridor ninguém põe o pé adiante aos Josés Pereiras; e, como o ruído é o primeiro elemento do carnaval, segue-se que os Josés Pereiras prestarão relevantes serviços nas setenta e duas horas da

loucura pública e particular. Um deles, o mais aristocrático e maltrapilho, cruzou a cidade puxado em vasta andorinha, que apesar de ser só, fez ótimo verão [...] (Semana ilustrada, de 18 fevereiro de 1866 apud FERREIRA, 2004, p. 210).

Ferreira destaca que a característica fundamental do Zé Pereira não era a roupa ou o estilo, mas sim o som produzido pelo zabumba. Todavia, não significa que as roupas não eram importantes, pois a citação “catadores de trapos” dá a ideia de que os grupos se preparavam para performar, seja na produção de roupas feitas com retalhos, seja no uso da “andorinha” que era um tipo de charrete. Gonçalves (2007) no livro *Os ranchos pedem passagem*, demonstra que o Zé Pereira na década de 1920 fazia parte de um conjunto de “expressões carnavalescas” que se desenvolviam no meio urbano como os ranchos cariocas, os cordões e as Grandes Sociedades. Assim sobre o Zé Pereira, a autora destaca que

Tocavam seus bumbos, em pancadas ritmadas e clamavam seus versos nas ruas durante o carnaval no decorrer do século XIX. Originários dos bairros e subúrbios mais distantes foram caracterizados como manifestantes “isolados”. Os “Zé-pereiras” também fizeram parte do carnaval das Grandes Sociedades, animando seus bailes a partir da segunda metade do século XIX. A presença dos “Zé-pereiras” não era apenas isolada de outras formas de expressão, como se divulgou na literatura sobre o carnaval. Também foram figuras presentes no carnaval das Grandes Sociedades, cujas sedes se situavam nos bairros mais centrais, como o Catete. Vindos dos “subúrbios”, os “Zé-pereiras” se movimentavam em direção aos bairros mais centrais da cidade (p. 60)

Diante das descrições que demonstram a origem da ação performática podemos perceber que algumas características se repetem: a formação enquanto grupo, o toque dos bumbos, o uso de roupas *maltrapilhas* e os cortejos pelas ruas. O que nos mostra que a presença da manifestação gerou uma diversidade de opiniões considerando que a participação entraria em diversos atritos tendo em vista que a participação era do subúrbio para o centro da cidade e mesmo que os festejos carnavalescos fossem marcados pela diversidade dos divertimentos, a divisão de classes e de níveis de brincadeiras no Brasil tornou-se evidente desde o *Entrudo*, assim “o ponto comum nas primeiras referências ao Zé Pereira na imprensa carioca é exatamente o grande barulho produzido pelo grupo de brincantes em desfile, além do seu caráter descontraído e popular” (FERREIRA, 2004). A popularidade da performance ganharia maior fama em 1869, quando segundo Costa (2000), a Companhia Teatral de Jacinto Teller, montou a revista intitulada *O Zé Pereira Carnavalesco*, momento em que o ator Francisco Correia Vasques cantava a paródia da marcha francesa *Les pompiers de Nanterre* (Os bombeiros de Nanterre).

Os versos tornaram-se tão populares que passaram a ser cantados no carnaval, considerado hoje como a primeira música (quadrinha) carnavalesca. Ferreira (2004),

vai ainda mais fundo, destacando que o canto entoado pela Companhia de Teatro demonstra claramente como era a performance do Zé Pereira:

O Zé Pereira no Carnaval
Pode o zabumba rebentar.
Mas depois desta folia
Outros lhe tomam o lugar!
Sem máscaras percorrem eles
As ruas desta cidade
Arrebetando sem malho
A pele da humanidade!
E viva o Zé Pereira
Pois que a ninguém faz mal!
E viva a bebedeira
Nos dias de carnaval!
Zim, balala! Zim, balala!
E viva o carnaval.
(in FERREIRA, 2004, p. 212)

Podemos notar que os versos descrevem o Zé Pereira como um grupo que se caracterizava pelo uso do Zabumba, que percorria as ruas da cidade e eram relacionados ao símbolo do carnaval. É importante falar da importância da peça e toda sua construção cômica burlesca no espaço de modificações do carnaval, pois os registros demonstram que, com seu sucesso, a popularidade do Zé Pereira aumentou, assim como as modificações no decorrer dos anos.

A exposição Rio Musical promovida pela Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional Brasileira que aconteceu em 1965, no Rio de Janeiro, incluiu os versos musicais no acervo da seção musical que reconheceu um conjunto de peças musicais com valores artísticos e históricos, assim a quadrinha cantada repetidamente no teatro musical em 1869 foi selecionada entre as canções que representavam a cidade do Rio e testemunhavam a sobrevivência de uma topografia dos tipos populares, do carnaval, dos bairros, entre outros aspectos. Abaixo descrevo na íntegra o item nº 80 que consta no livreto da exposição:

80 – Viva o Zé Pereira! Poesia do Sr. Francisco Corrêa Vasques.

(in “Lyra de Apollo”. Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1870, p. 14)

Mozart de Araujo é quem nos informa no Jornal do Comércio de 28/2/1865, que o ator Vasques, aproveitando um trecho da quadrilha “LesPompiers de Nanterre”, para ela escreveu a versalhada que ora apresentamos (publicada primeiro sob forma de libreto da “novidade cômica – Zé Pereira Carnavalesco”) acrescentando-lhe ainda o acompanhamento rítmico inventado por José Nogueira de Azevedo Parede, que, na época de Carnavalescia com um grupo de foliões batendo bombo pelas ruas cariocas. E assim, diz Mozart Araujo, nasceu o tão popular Zé Pereira do Carnaval brasileiro. Despertada a curiosidade, fomos pesquisar nos jornais da época, e constatamos que no Teatro Lírico Francês, antigo Alcazar, a Companhia dirigida por J. Arnaud apresentava com grande sucesso, desde março de 1869, a “excentricité burlesque LesPompiers de Nanterre”, cuja quadrilha final logo no mês seguinte era impressa por Filippone & Tornaghi. No dia 3 de julho do mesmo ano, a Empresa dirigida pelo artista Vasques no Teatro Fénix Dramatica, apresentava pela primeira

vez o “Zé Pereira Carnavalesco – coisa cômica que deve parecer muito com LesPompier de Nanterre”, arranjada pelo artista Vasques. É curioso notar que dentre os personagens da peça figurava “um vendedor de galinhas tocando caixa de rufo”, sem dúvida, personificando o popular Paredes. Portanto, há apenas a retificar a data de apresentação da peça, que foi em meados de 1869 e não em 1870, como se supunha. Villa Lobos, interessando-se por esta mesma melodiazinha, com o respectivo acompanhamento rítmico, arranjou-a para côro “a duas vozes com efeitos rítmicos”, incluindo-a na sua famosa coletânea “Guia Prático”, sob o título “Viva o Carnaval”. (Libreto da exposição Rio Musical, 1965. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)

O sucesso da canção iria transformar a forma como alguns “Zé Pereiras” se apresentariam, considerando que os instrumentos de percussão ganhariam aliados melódicos como os instrumentos de sopro que entoavam a cantiga “Zé Pereira” por onde passavam. Ferreira (2004) aborda uma questão interessante em seu livro, destacando que com o tempo os “Zé Pereiras” começaram a ser confundidos com qualquer grupo barulhento que se relacionasse ao carnaval, sofrendo algumas modificações como uso de instrumentos de sopro. Mas, esse viés é apenas uma parte do processo, pois em outros momentos o Zé Pereira seria considerado, diferenciando dos grupos de alegorias, como um cortejo menos sofisticado e mais animado. Assim o termo tornou-se por muito tempo símbolo do carnaval denominando grupos organizados que faziam cortejos pelas ruas.

Em Goiás entre os primeiros registros da performance do Zé Pereira na rua constam no diário de Anna Joaquina demonstrando uma frequência no mês de fevereiro: *Fevereiro 1884 – Dia 26 houve Zé Per.^a m.^{to} bonito. Fevereiro de 1894 – Dia 21 de noite teve aqui Zé Pereira m.^{to} ruim.*

Santana (2005) relata citando o jornal O Lar (ano II, 15/2/1928, nº 37):

De toda a característica animação restava apenas o Zé Pereira atordoante, “mas esse mesmo tão desenhado e frio, composto de algumas pessoas que, por falta de espírito, mais procuram sobresahir e chamar a atenção, pela immoralidade das suas phantasias sem gosto e sem arte” (p. 210)

E ainda citando o Jornal da Cidade de Goiás (ano I, 12/2/1939, nº 33):

Ontem, a cidade estremeceu de entusiasmo, com o Zé Pereira que percorreu nossas ruas. A bateria recém adquirida foi inaugurada, os clarins ressoavam em todos os setores, a banda de música e os blocos atacavam as últimas composições carnavalescas dos autores da cidade cujas músicas já pegaram. Uma multidão de foliões, a caráter, acompanhou e deleitou a população. Havia chiste, bom gosto, humorismo e uma alegria [...] (p. 212)

O que percebo é que a terminologia Zé Pereira acabou se espalhando por vários lugares e ganhando novas formas de representação, em Goiás o registro de Anna Joaquina, demonstra 32 anos depois da data que se atribui como início da performance no Rio de Janeiro.

Diversos Zé-Pereiras foram realizados neste período de preparação que antecede os dias em que os foliões terão franco ambiente de entusiasmo. Todos os sábados e nos domingos, ruidosos blocos de foliões de máscaras estravagantes e curiosas percorrem as ruas da cidade executando o zabumba estrepidante dos Zé-Pereiras. (Jornal O Popular, ano IV, 1º/2/1942, nº339 op. cit. SANTANA, 2005, p. 212)

Santana (2005) destaca que em Goiânia, capital de Goiás, se registrou momentos do Zé Pereira que nos ajudam perceber como a brincadeira foi se diversificando:

A casa Lusitana e o Sr. Felipe Alexandre convidam o povo desta capital para um retumbante Zé-Pereira, a realizar-se no domingo próximo às 17 horas, no bairro de Campinas, sendo o ponto de reunião o salão do Club de Campinas, no prédio do Cinema. Após o Zé-Pereira, realizar-se-à uma batalha de confetis, na praça Joaquim Lúcio. (Jornal O Popular, ano I, 22/1/1939, nº83 op. cit. SANTANA, 2005, p. 212)

O Zé Pereira monstro que, às 2 horas da tarde de segunda-feira percorreu esta Capital e Campinas, foi recebido com intensa demonstração de entusiasmo por parte de todos os habitantes que ocorreram às principais ruas e avenidas, afim de assistir á passagem do alegre bando. (Jornal O Popular, ano II, 4/1/1940, nº165 op. cit. SANTANA, 2005, p. 212)

Semelhante à Cidade de Goiás e a capital do estado Goiânia, em Itaberaí, antiga Curralinho, muitos autores do município o identificam como um acontecimento esperado pela comunidade. O registro mais antigo que encontrei é do autor Edmundo Pinheiro de Abreu, segundo este:

Em Curralinho, cidadezinha do sertão goiano, de sessenta anos passados, celebrava a festa do Rei Momo com carros alegóricos, sempre procedidos do Zé Pereira. Rapazes e mesmo homens respeitáveis, em trajes exóticos, rostos vedados com máscara de papelão, conduzindo bombo, tambores, sanfonas, latas velhas, saíam à rua cantando o tradicional Zé Pereira (ABREU, 1978, p. 67).

Segundo contam os membros do Zé Pereira itaberino:

Em Itaberaí, foi criado em 1936 comandado pelo Sr. Sebastião Coelho, este e seus amigos, como Messias Esteves, Benedito Monteiro Guimarães e outros. Dirigiu-se até o ano de 1964. Já no ano de 1965 não teve o Zé Pereira por falta de recurso para manter a tradição. Em 1966, reuniram alguns jovens e deu continuidade a tradição. Após dois anos, o Hildo da Silva Espíndola permaneceu com a tradição com alguns amigos e assim ficou até hoje.

Maria Rosa Leite Monteiro, no livro de sua autoria intitulado *Honestino*, descreve com base em suas memórias uma descrição próxima ao relato de Edmundo, revelando a expectativa da comunidade:

Era uma manifestação popular e participava dela quem quisesse. Este bloco desfilava pela cidade e seus integrantes eram todos mascarados, representando caricaturas de personagens de destaque da época (religiosos, políticos, sociais): caracterizavam fatos bastante humorísticos e participavam deste desfile rapazes, moças e crianças. O carnaval para mim, era o Zé Pereira, que sempre dava abertura para a chegada do Rei Momo (MONTEIRO, 1998, p. 53).

Em ambas as descrições notamos características importantes que diferenciam a performance do Zé Pereira itaberino, da matriz no Rio de Janeiro e até mesmo de algumas regiões em Goiás. Tanto Abreu quanto Monteiro, caracterizam os performers como “mascarados”, ou seja, a máscara torna-se algo representativo na performance do Zé Pereira em Itaberaí.

Em sua descrição Abreu (1978) revela que os Zés eram *rapazes e mesmo homens respeitáveis, em trajes exóticos, rostos vedados com máscara de papelão, conduzindo bombo, tambores, sanfonas, latas velhas*. Assim percebemos que, diferente do relato de Monteiro, passou a ser uma atividade exercida apenas por homens, com máscaras feitas de papelão.

Dois nomes são importantes como lideranças no Zé Pereira Itaberino: Sebastião Coelho e Hildo da Silva Espíndola. Nos vários momentos de conversas as pessoas que vivenciaram na década de 30 e os mais jovens afirmam que os dois são responsáveis por conseguir movimentar as atividades do Zé Pereira desde o início. Sebastião Coelho é citado como o responsável por trazer e organizar o Zé Pereira em Itaberaí que segundo os familiares iniciou-se no ano de 1936. Neste período apenas os adultos homens podiam participar. Outros nomes de itaberinos são lembrados como: Messias Esteves e Benedito Monteiro Guimarães.

Em 1965 não teve a saída do Zé Pereira. Só retornando em 1966 pela vontade de um grupo de amigos que tinham o interesse em se divertir e reativar o grupo deixado por Sebastião Coelho. Neste período o nome do Sr. Osvaldo é citado como o organizador. Por dois anos o grupo se manteve ativo até que em 1968 Hildo da Silva Espíndola, conhecido no município como Hildo assumiu o grupo em que está no comando até os dias de hoje (ano de 2015).

OS MÚLTIPLOS ZÉS

Em Portugal há os Zés Pereiras que possuem diferenciações que variam em cada região ou grupo, mas mantém uma base sonora e característica no que se refere aos tocadores de bombos e caixas. Por lá os Zés Pereiras se apresentam em vários momentos e festejos. Cascudo (2001) no terceiro item de definição do *Zé Pereira* *relata* sua origem portuguesa conhecida no norte de Portugal e Beiras que se caracteriza por um “grupo de bombos que atoa alegre e ferozmente”, portanto em terras lusitanas encontramos vários grupos que se denominam de Zés Pereiras. Por sua vez no Brasil o Zé Pereira, como assim são denominados em várias regiões, em sua maioria, estão alocados em um tempo festivo, que é o Carnaval, mas as formas características são diversas.

Na região de Pernambuco, nas cidades de Olinda e Recife, o sábado de Carnaval foi dedicado ao Zé Pereira, intitulado de “Sábado de Zé Pereira”, e apesar de marcarem as origens da nomenclatura no Rio de Janeiro, o formato da brincadeira ganha amplitude nos blocos de Carnaval. O Sábado de Zé Pereira é marcado no Carnaval exatamente por simbolizar a entrada ou abertura dos quatro dias oficiais de Carnaval, escolhido para um dos desfiles mais famosos que é o do Bloco Galo da Madrugada¹.

É no Nordeste que encontramos uma das maiores festas que recebe o nome de Zé Pereira. Zé Pereira do Timon² que acontece no município de Timon, no estado de Maranhão, e apesar de ser uma festa carnavalesca, realiza-se antes dos dias oficiais do Carnaval, simbolizando a entrada do período festivo carnavalesco.

Em José de Freitas, no Piauí, o Zé Pereira é um grande festejo pré-carnavalesco, acontece durante dois dias anteriores ao carnaval com desfiles de blocos e shows musicais, mas o que me chamou atenção é uma atividade considerada pelas pessoas da cidade como algo característico na região que são os mascarados.

São Bento do Sapucaí, no estado de São Paulo, encontra-se o Zé Pereira, como assim o grupo se intitula, sua formação é muito similar a algumas variações portuguesas com tocadores de bumbos e os bonecos gigantes. No grupo os primeiros bonecos gigantes ganharam os nomes de Zé Pereira e Maria Pereira.

A associação do Zé Pereira como bloco de carnaval talvez seja a forma mais conhecida no Brasil, em vários lugares temos o termo nomeando blocos de várias características. Em Goiás podemos citar, entre outros grupos, no município de Jaraguá, estado de Goiás, o bloco do Zé Pereira se caracteriza pela inversão dos homens em trajes femininos, o bloco sai no sábado de Zé Pereira, como dizem os moradores, e percorrem as ruas com grande animação, causando o riso nas pessoas presentes. As músicas carnavalescas são entoadas por um som mecânico em que os homens dançam pelas ruas em cortejo. No município de Inhumas, estado de Goiás, próximo a Itaberaí, o bloco do Zé Pereira, assim como em Jaraguá, se caracteriza pelos homens trajados de mulher, mas é possível perceber que a participação não é exclusiva dos homens, as mulheres e os foliões em geral podem participar. O bloco faz seu cortejo no sábado de Zé Pereira abrindo as festividades do carnaval.

Em Itaberaí, o Zé Pereira, se comparados a todos os outros aqui levantados, possui a maior variedade de elementos, que combinam aspectos de origem portuguesa e carioca (bumbos, caixas, a sonoridade do bum bumbum e o cortejo) e

1 Sobre o Bloco ver: <http://www.galodamadrugada.org.br/>

2 Mais informações sobre Zé Pereira de Timon ver: <http://www.zepereiratimon.com.br>

elementos dos variados grupos carnavalescos (as máscaras, fantasias, outros instrumentos, outros ritmos sonoros, a organização no cortejo, as formas de se apresentar).



BATUCANDO NO CORTEJO

APRENDENDO A BATUCAR

Hildo, Diretoria, Comissão e Batucada se reúnem durante o ano na casa do Hildo para ensaiar os ritmos variados que vão da batida característica do Zé Pereira a ritmos do Olodum e Timbalada, grupos tipicamente baianos que se caracterizam pelo uso exclusivo de instrumentos de percussão. Em um dos ensaios que presenciei verifiquei que todos os batuqueiros sabiam tocar mais um de instrumento, em 2013 havia um jovem novato aprendendo as batidas e em 2014 havia dois. O processo de aprender é ditado pelo Hildo que ensina demonstrando, tocando, fazendo com que o jovem aprendiz visualize o movimento das mãos e ouça o som produzido. Hildo me diz: *“Eu ensino assim, mas é fácil porque o menino olha e vai aprendendo sozinho depois; o que o povo fala de tocar de ouvido, é isso”*.

Hildo destaca que essa aprendizagem ajuda a renovar o grupo, mas o jovem precisa querer aprender, segundo ele não há uma convocatória para participar, os jovens vêm porque aprendem a gostar, porque querem fazer alguma atividade. Em 2013 Hildo foi convidado para ser monitor em uma escola pública de ensino regular, ensinando os alunos a tocarem alguns instrumentos de percussão, estes alunos estavam aprendendo todas as batidas que eram tocadas na fanfarra e na batucada nos dias de saída. Em 2014 encontrei dois dos jovens da escola participando da batucada. *“Para falar a verdade quando fui convidado para esse serviço eu achei muito bom, vou levando como quero e gosto, os meninos gostam de tocar e eu aproveito para lançar alguns (risos)”*, diz Hildo explicando a presença dos jovens na batucada.

Ainda sobre o aprendizado na batucada, Joel um dos batuqueiros, diz que já tem mais de 5 anos que integra o grupo, quem ensinou as batidas ou toques foi Hildo, sobre isso ele diz:

Quem me levou a primeira vez foi minha prima, gostei tanto que resolvi aprender a tocar, gostava de ver a vibração, daí comecei sendo um Zé Pereira, fiquei uns 2 anos, mas aí resolvi aprender. Pedi para o Hildo ele me ensinou, eu e uns outros que tavam entrando na mesma época, a gente aprendeu olhando ele fazer, ele fazia os toques e a gente olhava, depois repetia, isso várias vezes, assim ele observava e ia corrigindo, já aprendi todos os instrumentos.

O processo de ensaios da batucada (fanfarra) acontece por meio da repetição, em alguns momentos frenéticos, das batidas nos instrumentos, tanto em 2013 como 2014 os ritmos eram os mesmos nos ensaios tendo algumas variações, os que são tocados no Zé Pereira são ensaiados com certa propriedade por serem mais antigos no grupo e por terem uma sequência de batidas mais simples.



O CORTEJO

Ano 2014, vespertino, as 16:00 horas Hildo e a Comissão chegaram ao local, previamente limpo, para preparação e distribuição dos instrumentos aos batuqueiros e procedimentos para organização dos foliões que seriam Zé Pereiras, foram elaboradas pequenas placas que continham o número da carteirinha de cada folião que fez a inscrição, assim era necessário que duas pessoas organizassem o material, antes que os foliões entrassem no espaço, o que consistiu em colocar em uma tábua com vários pregos as plaquinhas em cordões penduradas.

Ao chegarem ao local onde vai acontecer a saída, os jovens por volta das 17h30min, se aglomeraram em vários cantos, em pequenos grupos, outros se mantiveram sozinhos a espera de um sinal do Hildo. Foi possível ver chegando de todas as extremidades jovens com mochilas nas costas alguns tímidos e outros bem alegres. Assim que autorizados os jovens formaram uma fila de espera em frente ao espaço onde iriam se preparar. A todo tempo Hildo se preocupava em observar a fila e caso necessário organizá-la.

Os jovens da batucada pegaram os instrumentos e transportaram para o lado de fora do espaço, onde iria começar o aquecimento fazendo algumas batidas, neste momento iniciou-se a entrada dos foliões. Em 2014 a entrada seguia da seguinte forma: uma pessoa da comissão autoriza a entrada, outra recolhia a carteirinha e gritava para outras duas o número; o folião entrava e recebia a placa com seu núme-

ro, dirigindo-se para qualquer espaço do salão para iniciar a preparação. Esse procedimento repetiu-se individualmente com cada folião. Assim que todos os foliões estivessem dentro do espaço, a comissão organizava os preparativos para a saída, a esta altura a batucava já estava aquecendo os tambores em movimentos que faziam as batidas sincronizadas.

O espaço para a preparação, tanto em 2013 como em 2014, não se mostrou no tamanho que comportasse a quantidade de foliões com conforto, portanto o calor dos corpos era aumentado em grandes proporções, era comum todos os dias perfumes serem lançados por foliões, para amenizar os odores do suor, o que gerava uma mistura de cheiros inimagináveis. É neste ambiente que os jovens tiraram suas roupas pessoais para vestirem seus figurinos de Zé Pereira. Não havia mais timidez ou preocupação em se despir diante de tantos olhos, neste momento todos ficaram de roupas íntimas, cada um no seu tempo, alguns transitavam pelo espaço desta forma ou sem camisa procurando locais mais frescos.

A máscara foi o último elemento colocado pelos jovens, observando percebi o mistério em revelar sua composição, portanto na transição de folião para Zé Pereira, reconhecer quem está por detrás da máscara acaba sendo uma tarefa às vezes impossível, tendo em vista que existem máscaras iguais, alguns foliões que com a esperteza de muitos anos conseguiam se camuflar entre tantos e se vestirem sem serem percebidos. A euforia neste momento faz com que o barulho da conversa se estenda em grandes proporções, sendo quase impossível entender sobre o que falam.

Com um apito Hildo controla o barulho para iniciar uma fala de orientação, em alguns momentos foram necessários alguns gritos de ordem para que todos escutassem sobre o que ele queria falar, esta fala que aconteceu em alguns dias tinha o objetivo de expor o regulamento, chamar a atenção caso ocorresse algo durante os cortejos e dar avisos. Em um dos dias Mestre Hildo emitiu um grande grito que ecoou por toda sala fazendo com que reinasse um silêncio, após o grito repreendeu dois membros da batucada que ali estavam, segundo ele estavam atrapalhando. Esta fala é respeitada como o anúncio de uma autoridade que designa as leis de uma comunidade.

Com a fala do Mestre Hildo concluída o Zé Pereira iniciou um grito em conjunto, somado a pulos frenéticos, os gritos me lembraram urros de macaco entoados em várias alturas sonoras. Enquanto isso a batucada parou o aquecimento do lado de fora, e a comissão se dividiu entre dentro e fora do local. O som da batucada reiniciou, abriram-se os portões, e os Zé Pereira saíram do espaço correndo e aos pulos diante do público formado em círculo. Um detalhe importante é que esta saí-

da não foi calma ou lenta, todos corriam como se algo os expulsasse do local ou os jogassem para fora.

Este momento se apresenta como os ritos de passagem materiais descritos por pelo antropólogo Van Gennep (1873-1957), a porta ou o portão caracteriza a passagem que divide os momentos, assim: “De maneira mais precisa é possível dizer que a porta é o limite entre o mundo estrangeiro e o mundo doméstico, quando se trata de uma habitação comum, entre o mundo profano e o mundo sagrado, no caso de um templo. Assim atravessar a soleira significa ingressar em um mundo novo. Tal é o motivo que confere a esse ato grande importância nas cerimônias de casamento, da adoção, da ordenação e dos funerais” (2011, p.37). No caso do Zé Pereira a “soleira” simboliza a passagem de um estado a outro, da forma *Pessoa* para a forma *Zé Pereira*. Da calma para histeria. Do humano para o monstro.

Depois de pularem e dançarem Hildo direcionou o cortejo ou caminhada fazendo um gesto que se repetiu em vários momentos: levantando uma mão de palmas abertas ou uma prancheta que tinha escrito o roteiro do cortejo no dia¹. Sobre o roteiro ou itinerário a ser seguido verifiquei que quem define por onde passará a sequência de ruas é o Hildo junto à comissão, mas sua experiência contribui para que as discussões se tornem direcionadas. Este itinerário foi preparado nos dias de organização que antecedem as saídas e é fixado em mural ou parede do local para que os foliões possam acompanhar.

A definição do itinerário é feita considerando um trajeto por ruas, o intuito é garantir que o cortejo passe em vários locais e que as pessoas possam apreciar escutando a sonoridade andando ou nas portas das casas. O cortejo não consegue passar em todas as ruas, mas Hildo destaca que existem alguns lugares estratégicos que possibilitam uma tranquilidade durante o cortejo. É possível notar que durante os dias de saída algumas ruas se repetem, nem sempre o trajeto definido é seguido por Hildo, essa modificação acontece durante o cortejo, o que não deixa de ser um elemento interessante, pois enquanto público temos a sensação de sermos levados pela multidão.

A caminhada no Zé Pereira é performática e ritualizada, se assemelhando a outros deslocamentos carnavalescos (blocos de carnaval) e até mesmo religiosos (procissões), vejam que temos duas formas de caminhar: o caminhar do público (folião não mascarado) e do Zé Pereira (folião mascarado), ambos têm suas especificidades. O Mascarado caminha, pula, se joga no chão, mostra-se, já o público anda,

1 A prancheta ou as palmas abertas são simbólicas no Zé Pereira, pois são objetos de comunicação, assim como o apito é um objeto de comunicação de outras manifestações como escolas de samba, foliás, entre outras.

com raras exceções há o movimento de andar-dançando, mas o andar sinaliza o “acompanhar”, aqui não se dança, se anda, o tempo todo, por todos os lugares, em alguns momentos se anda-devagar, se anda-rápido, corre e volta a andar.

Quando perguntados por que não se dança, já que a vibração dos instrumentos é muito forte, as respostas variadas vinham em um mesmo foco, aqui nós “acompanhamos o trajeto, caminhamos e assistimos, mas não deixamos de nos divertir”. No cortejo há as paradas que são caracterizadas pela mudança de batida entoada pela batucada, estas demonstram uma diferenciação na cadência da batida que se torna acelerada. No momento em que me deparei com as paradas percebi que os Mascarados se movimentaram em pulos mais agitados, avançavam no público, alguns interagiram com as pessoas, outras dançaram em movimentos tresloucados. Para fazer esta parada Hildo levantou a mão com as palmas abertas, em alguns dias notei com que foi a prancheta. O momento da parada foi conduzido por ele, e através do sinal combinado nos ensaios com a batucada foi executado em determinados momentos, geralmente nas esquinas de algumas ruas. Os Mascarados entendiam a parada através da mudança de batida executada pela batucada.

Em um dos cortejos em 2014, percebi que as paradas determinadas pelo Hildo não estavam demarcadas na prancheta, mas sim pela intuição, pude notar por exemplo que em lugares que havia um movimento intenso de carros, havia uma atitude de desviar por outras vias, mesmo que tivessem muitas pessoas nas calçadas. Hildo me disse que é importante prezar pela segurança das pessoas, neste dia foram 14 paradas. O momento da parada gera um fervor geral e a intensidade causou algumas complicações durante o trajeto, como aconteceu em um dos dias em que alguns mascarados encontraram caixas de papelão depositadas nas calçadas, descartadas como lixo, estes num impulso pegaram e arremessaram estas caixas na audiência, em outro momento percebi em dia de chuva mascarados chutaram posas de água em direção ao público que estava nas calçadas.

Durante o cortejo a Comissão se encarrega de observar o andamento dos Mascarados, se preocupando em fazer com que as regras sejam cumpridas, alguns da equipe ficam em plena observação com máquinas fotográficas ou smartphones para registrar os possíveis mascarados que não cumprirem o regulamento. Em 2014 foi uma exigência da comissão que plaquinhas com numeração ficassem a mostra para que os infratores fossem identificados.

Durante o cortejo muitas ações consideradas infrações acontecem, mas o ponto final para o Zé Pereira que não segue o regulamento é ter a máscara retirada durante o cortejo como sinal de punição, em algumas vezes a punição chega a uma ex-

clusão definitiva, ou seja, o folião pode ser expulso e perderá o direito de participar. Durante as saídas de 2013 e 2014 aconteceram dois casos que podem demonstrar o quanto a comissão observa o cumprimento do regulamento: em 2013 um folião teve sua máscara retirada porque foi pego agredindo pessoas do público, a quantidade de reclamações fez com que este tivesse sua máscara retirada diante da audiência e sua participação anulada.

Em 2014 um fato curioso ocorreu em uma das paradas, foi possível notar que ela estava ficando com o tempo maior, Hildo se mostrou muito nervoso e chamou um membro da batucada que estava naquele momento na observação, já que participava do revezamento do instrumento que toca. Os dois partiram a procura de um Mascarado, ao encontrá-lo pediram para que ele retirasse a máscara, com sua recusa, Hildo o avisou que comunicaria a polícia, o folião retirou a máscara e saiu do cortejo indo em direção oposta. Posteriormente me contaram que aquele folião havia sido expulso por ter agredido várias vezes outros foliões e que ele havia se preparado em outro lugar e entrado no grupo pela audiência durante o cortejo.

O público que antes acompanhou durante todo o cortejo foi se dispersando na medida em que se aproximou do local de saída, portanto poucas pessoas ainda permaneciam do lado de fora do espaço, as que aguardavam esperavam por foliões. Dentro do espaço os foliões foram se despiando do Zé Pereira, começando pela máscara até as roupas, é visível o cansaço de todos, e o extremo suor que goteja pelo chão. Alguns conversavam e contavam pequenas histórias que aconteceu durante o cortejo e outros em silêncio vestiam suas roupas cotidianas.

Acompanhando alguns foliões entre 2013 e 2014 percebi que existia uma diferenciação sobre o que fazer depois da performance nos dias da semana. De segunda a quinta uma grande maioria segue para suas casas para descansar, pois seguiram para a performance direto do trabalho ou da escola. Alguns se reúnem com outros foliões ou com pessoas que estão do lado de fora e vão para alguma lanchonete, beber, comer e conversar sobre ações que aconteceram.

A Comissão e a Batucada ao final da performance foram convidadas pelo Hildo a se reunirem dentro do espaço onde só pôde ficar quem fazia parte de umas das equipes, assim todos que não eram foram retirados do local. Foi um momento de conversa em que Hildo colocou algumas questões sobre o andamento do cortejo, repreendeu, contou alguns casos que ocorreram, e possibilitou que o grupo também se manifestasse e contasse suas histórias. Na maioria dos momentos as falas foram emitidas por Hildo que demonstrou uma entonação de voz branda e calma. Assim como alguns foliões os membros da Comissão ou Batucada ao finalizarem a organi-

zação do espaço, vão para suas casas descansar ou a algum local para comer e beber. É importante destacar que nos dias de sexta, sábado e domingo uma grande parte dos foliões ou membros da Comissão e Batucada seguiram para momentos de festejos na cidade, no geral acontecem estes encontros de juventude na praça principal ou nos bares e lanchonetes.





UM CASAMENTO CARNAVALESCO



O CASAMENTO DO ZÉ PEREIRA

No último dia da performance do Zé Pereira o roteiro vivenciado durante os dias se completa com dois momentos, entre mirim e jovens: a revelação do Zé Pereira mirim e o casamento do Zé Pereira que consiste na encenação de um casamento entre o personagem Zé Pereira e sua noiva que só aparece no meio do cortejo dando forma a encenação.

A performance das crianças segue o mesmo roteiro dos jovens durante a semana, mas com um cortejo mais curto e a leveza na condução. Em 2013 no último dia de **Saída**, ao final do cortejo as crianças pararam na praça próxima ao local da Saída, houve uma parada brusca na sonoridade, e no silêncio dos bumbos, diante do público as crianças retiraram suas máscaras, momento em que as pessoas identificaram quem eram os mascarados, um tempo longo se faz entre as frestas das fracas luzes amarelas dos postes e os flashes das máquinas fotográficas. A batucada iniciou o toque do Zé Pereira, assim todos seguiram para a casa amarela.

Na **Saída** dos jovens o último dia tem o aguardado casamento do Zé Pereira, o momento final, o ápice da performance, neste é encenado o rito de um casamento que parodia o ritual católico, entre dois personagens totalmente burlescos caracterizando o noivo e a noiva, na presença do pai da noiva e de um padre. Este dia segue o seguinte roteiro que descrevo na observação que fiz em 2013:

No último dia da performance em 2013 vejo a euforia nos Zé Pereira, não era como nos outros existe uma animação radiante, o noivo já está pronto para iniciar o cortejo, este é um dos membros da batucada, todo o ritual segue da mesma forma, como nos outros dias, mas a forma de se comportar dos Zé Pereira é diferente, eles estão mais eufóricos, tudo o que tem pela rua é jogado na audiência. Mestre Hildo já não está tão rígido e o regulamento já foi quebrado várias vezes, as meninas gritam, os mascarados sobem nas calçadas, agarram as meninas, alguns chutam as poças de água, acumuladas em buracos devido à chuva do dia, muitos já estão molhados, alguns já estão com as roupas abertas o que mostra seus corpos descobertos. Alguém da audiência comenta: “credo, parece que estão possuídos todo ano é assim”. O noivo que anda com Mestre Hildo pelo cortejo não está mascarado, quando perguntei para Mestre Hildo o porquê se ele representa o Zé Pereira, ele comenta que é o “Zé Pereira sem a máscara, como ele é”. A esta altura já estávamos perto da praça quando de uma casa vejo a noiva de vestido branco sair, Mestre Hildo que representa o pai da noiva, segura-a pelo braço e a entrega ao noivo que seguem o cortejo na frente, como se fosse na marcha nupcial católica. O cortejo segue até a praça. Neste momento a batucada altera a batida, Mestre Hildo com apito avisa que era hora de fazer a revelação, os Zé Pereira retiram as máscaras e se mostram para a audiência. A batucada inicia a batida e todos seguem para o local de início. E assim como nos outros dias os foliões com as máscaras na mão correm o mais rápido que podem e entram no local. Do lado de dentro os foliões, suados, se mostram aliviados, mas muito alegres, conversam muito entre si enquanto se trocam, muitos rapidamente encerram a troca saindo do local para encontrar com alguns grupos formados por pessoas da audiência, esta que está do lado de fora neste dia não se dispersou

como nos outros, faz festa e se organiza em pequenos grupos. Na medida em que os foliões vão saindo à audiência vai se dispersando também. A comissão organiza todos os materiais para desocupar o local. Assim que todos os foliões se vão Mestre Hildo convoca todos para uma reunião, momento este em que ele agradece a participação de todos. Os membros da Comissão e Batucada fazem uma homenagem a Mestre Hildo dando-lhe um presente, que estava embrulhado, e dizendo palavras de agradecimento pelos 45 anos à frente do Zé Pereira. Mestre Hildo está emocionado e chora. Ao final o grupo recolhe todo o material, pastas com fichas de inscrição, instrumentos; com a ajuda de todos colocam em uma carretinha e levam novamente para casa de Mestre Hildo. Está finalizada a performance do Zé Pereira.

No casamento do Zé Pereira foi possível perceber como a performance se formou pelas improvisações dos foliões mascarados, aqui o regulamento já antes seguido à risca, agora não era mais algo a se preocupar tendo em vista que não há punições, pois é o último dia.

Compondo um processo ritual estético o casamento do Zé Pereira torna-se o ápice da performance carnalizada presente na sequência performática dos dias de saída em Itaberaí, que como já vimos tem duração média 15 a 17 dias. O casamento completa a sequência performática e se constitui na encenação grotesca carnalizada de um casamento católico, que a cada ano recebe um formato diferenciado pensado pela Comissão, mas com segredos que são revelados por Hildo apenas no dia da encenação.

Quando presenciei o casamento em 2013 percebi que algo diferente fazia deste momento especial, que se destacava dos outros, talvez por ser o último dia e o sentimento de finalização pairava no ar entre os foliões, ou seria a ansiedade pela chegada do carnaval, mas havia uma sensação de liberação de todas as energias por parte dos mascarados e um mistério em torno do que viria logo adiante durante a caminhada, foi neste momento que percebi que Hildo não havia me contado tudo, segredos são para todos, e eu fazia parte deste todo. Sabíamos que teria o casamento, só não sabíamos como seria, ou quem seriam os membros/personagens da encenação, mas com toda certeza o que mais se comentava nos burburinhos dos bastidores era quem seria a noiva.

Ora porque tanta curiosidade em torno de um único personagem, para mim ficava mais explícito saber o que iria acontecer. Será que o roteiro seria o mesmo dos outros anos? Nestes anos um noivo, sem a máscara de monstro, com peruca de palhaço e maquiagem de palhaço, se encontra com a noiva, que é um homem com *vestido de noiva* e gestualidade feminina, ambos se encontrando no meio do trajeto e seguindo o cortejo. Foi assim que percebi, conversando com alguns componentes e observando, que o mistério está em torno de quem será o componente ou o convida-

do homem escolhido para ser a noiva, Hildo guarda o segredo até o último momento, por isso é especial, pois altera a sequência e a vivência das pessoas envolvidas.

Em 2014 o casamento era composto por quatro personagens: a Noiva, o Noivo, o Padre e o Pai da Noiva, o mistério em torno destes foi maior em relação a 2013, pois de certa forma, quem conhecia os participantes tanto da Comissão, Batucada como dos Mascarados poderia fazer uma triagem e descobrir os membros que estavam faltando, mas em 2014 estavam todos presentes, o mistério foi revelado e para surpresa de todos, os quatro membros convidados eram ex-integrantes participantes do Zé Pereira, todos homens, três deles moradores do município e um morador de Brasília. Abaixo descrevo a sequência deste dia:

(durante o cortejo o Zé Pereira cruza com os personagens da encenação, que estão em uma pequena carreta decorada com fitas coloridas e bolões, ao encontrarem param e aguardam os personagens tomarem o posto a frente. Um carro de som que já está no local se prepara para conduzir o trajeto sonoro, propagando as falas improvisadas dos personagens. Na estrutura que se modifica os personagens vão na frente em cima da carreta, a batucada logo atrás, a comissão que conduz os mascarados e ao final e entre todos a audiência.)

(No momento do encontro)

NOIVA: Oi gente! *(se dirigindo ao noivo)* conta pra esse povo. Seu bandido!

NOIVO: Gente demais...essa Filomena, cabô comigo essa noite e qué casar. Sa-fadona.

NOIVA: Gente vamos chegando vem ver meu casamento...!!!

(neste momento os personagens seguem pelo cortejo, mas o carro que puxava a carreta começa a falhar e na esquina seguinte os personagens descem e sobem em um carro de som tipo trio elétrico)

NOIVA: Gente da cidade de Itaberaí, vem pro meu casamento, vem....Ai não aguento mais esse salto, o pior de tudo é usar este salto...Vem gente.... Vô casar!!!!

(No trio elétrico soa marchinhas carnavalescas que se misturam com a sonoridade da batucada. O cortejo segue pelas ruas do centro da cidade até chegar na praça onde havia uma barraca, com um palco de pequena elevação, enfeitada com máscaras de papel e fitas coloridas. Lá estavam o prefeito da cidade, a primeira-dama, e algumas autoridades. Ao chegar no local Hildo e os personagens sobem no palco, enquanto a batucada se organiza em filas em frente ao palco, e os mascarados estão misturados na audiência.)

Mestre Hildo *(pegando o microfone)* Bom gente eu quero agradecer muito a todos que estão aqui. Agradecer toda equipe que trabalhou comigo. Agradecer a turma da batucada aqui que faz parte da equipe também. Queremos agradecer o apoio da polícia por ter dado o apoio aí pra nois. E agradecer a prefeitura que a gente precisa de estar com ela demais. Eu quero agradecer em nome de toda minha equipe e esperar que até o ano que vem, estejamos felizes. Que todos brinquem o carnaval com muita alegria. Agora eu quero, atenção batucada, é o momento esperado *(gritando)* todo mundo tirando a máscara!

Ao som da batucada os Zé Pereira retiram as máscaras.

NOIVA: Gente eu quero casar!

NOIVO *(sai correndo do palco)*

NOIVA: Olha gente como eu sou gostosa, eu quero dizer que eu só estou casando porque não tive opção de marido e apareceu esse aqui mesmo, mas meu grande amor, o amor da minha vida, vocês sabem quem é gente???

AUDIÊNCIA (*em coro*) Não!

NOIVA: Gente, é o Tonhão da Batucada

(Tonhão é um dos veteranos tocadores é conhecido e respeitado entre os iniciantes pela sua habilidade em tocar todos os instrumentos)

AUDIÊNCIA (**grita e aplaude**)

NOIVA: Então Tonhão eu vou casar, mas um dia eu serei sua, meu gato.

AUDIÊNCIA (*explode em gritos, risos e aplausos*)

PAI DA NOIVA - (Representado na falas do Hildo): Uai, onde tá o noivo, traz ele aqui, põem ele aqui, cabra safado.

NOIVO (*sendo trazido carregado por seguranças*): me larga gente, eu num vou casar não, oceis já viram o tanto que essa muié é feia, parece o sataná.

PAI DA NOIVA (*com uma espingarda na mão*): Você vai casar sim.

NOIVA: Satanás é bonito perto de você homi, antes eu tivesse casando com ele. Tenho certeza que não é pobre igual você. Mas deixa de frescura e vamos acabar com isso logo.

PADRE (*bêbado*): Então vamo começar com isso logo, que eu tenho mais o que fazer. Você aceita este homem esquisito como seu esposo.

NOIVA (*fazendo charme*): aceito.

AUDIÊNCIA (*gritos em coro*)

PADRE: você aceita essa jararaca como sua esposa?

NOIVO: Seu eu correr o povo me mata...

NOIVA - Mestre Hildo segura o microfone e dita as palavras: Eu Filomena prometo amar-te, respeitar-te na saúde, na doença, na alegria e na tristeza até que o divórcio nos separe.

(Hildo segue a mesma ação)

NOIVO: Ai Meu Deus, depois de não ter jeito, né. Eu prometo amar-te, o trem fei, respeitar-te, na saúde, na doença, na alegria e na tristeza. Eu só podia ter bebido mesmo. Até que a morte nos separe.

PADRE - Pode beijar a noiva.

(Neste momento o noivo pega a noiva nos braços, totalmente desconcertado, fazem pose para fotos. A batucada inicia a sonoridade)

NOIVA: Gente vou jogar o buquê, quem sabe num dá sorte pra você também. (*audiência se aglomera em frente ao palco*) É 1, é 2, é 3, e....(*A noiva joga o buquê. Duas meninas que estavam na audiência brigam pelo objeto deixando-o aos pedaços*)

Hildo e os personagens descem para o meio da audiência e puxam o cortejo até a local de Saída. A batucada faz vários toques que foram entoados durante os dias e encerram com os bumbos, finalizando as Saídas do Zé Pereira.

A encenação do casamento do Zé Pereira, tornou-se para mim um momento muito importante dentro da sequência geral da performance, ao observar, vários aspectos fazem dela um instante especial para a comunidade adquirindo uma participação intensa, por isso é um dia esperado.





**ZÉ PEREIRA:
PERFORAMANCE E COMPORTAMENTO
RESTAURADO NAS RUAS DE ITABERAÍ-GO¹**

¹ Parte deste texto, foi publicado na revista Textos escolhidos de cultura e arte populares - estudo de carnaval em 2015 - UFRJ.

O objetivo deste texto é demonstrar que a restauração do comportamento da performance Zé Pereira na cidade de Itaberaí ocorre em vários momentos, não apenas como repetições que são aprendidas com outros ao longo da vida, ou como cada performer aprendeu a ser Zé Pereira, mas que desde a provável origem da performance no Rio de Janeiro até a ação dos Zés nos dias hoje em Itaberaí são formadas de porções de comportamentos, que foram experienciados por José Nogueira naquele tempo, e são vivenciados por cada performer Zé, de forma individual em experiências pessoais que se agrupam quando estão juntos, por isso nenhum cortejo é igual ao outro.

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes [...] está “lá fora”, à parte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi” (SCHECHNER, 2006, p. 34).

O comportamento restaurado é um “modelo”, neste sentido, é como sequências organizadas, roteiros, movimentos que de certa forma são combinações de experiências vividas que integram um contexto social. Schechner (2006, p. 35) destaca que mesmo que em nosso cotidiano digamos que nos comportamos como nós mesmos (em relação ao eu de cada um), ao aprofundar tais relações verifica-se que as unidades de comportamento que contém meu ‘eu’ não foram por ‘mim inventadas’, e refletem a compreensão de que estamos ligados à forma como interagimos na estrutura social ou ao papel que exercemos.

As formas como os indivíduos se relacionam no processo de socialização são determinadas por estas porções de comportamentos que instigam as memórias, as experiências físicas e intelectuais, e até mesmo as lembranças e pensamentos que não se tornaram ações, podem influenciar e produzir as restaurações.

O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: não comportamento vazio, mas pleno, que irradia pluralidade de significados. Esses termos expressam um princípio simples: a pessoa pode agir como outra; a pessoa social ou transindividual é um papel ou conjunto de papéis [...] transformando em teatro o processo social, religioso, estético, médico e educacional. A representação significa: nunca pela primeira vez, isso significa: da segunda até n vezes. A representação é o ‘comportamento repetitivo’ (SCHECHNER, 1985, p. 36 apud SILVA, 2005, p. 58)

Schechner destaca em seus estudos que toda performance é comportamento restaurado, sendo simbólico promovendo a reflexão ou consciência crítica entre performers e audiência. Assim, antes de compreender o Zé Pereira *enquanto* performance é necessário levantar algumas considerações acerca do conceito de performance.

O termo performance tem sido muito utilizado em vários campos de conhecimento. Se fizermos uma busca direta nos meios de pesquisa, poderemos encontrar seu emprego nas artes visuais, no teatro, na dança, na literatura, nas empresas, na vida cotidiana, dentre outros. Assim, podemos escutar que um funcionário de determinada empresa “teve uma ótima performance”, desempenhando muito bem seu papel de funcionário em determinada ação; ou que uma atriz é muito performática, no sentido de ser uma ótima intérprete; e ainda, que uma pessoa que não é profissional das artes cênicas, “é muito performática”, referindo-se ao fato daquela pessoa ter habilidades expressivas que se associem às habilidades cênicas.

Nos estudos sobre performance, encontra-se a “realização” como ponto em comum, neste caso, um acontecimento, uma ação executada por um performer presente ou telepresente (presença mediada por tecnologias). A idéia de acontecimentos é muito forte na conceituação do termo, pois para se caracterizar uma ação como performance, esta precisa se tornar “acontecimento”. Assim, Renato Cohen destaca:

Um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-lo (...) para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local (COHEN, 2009, p. 28).

Cohen destaca o conceito de performance como ação que exige a presença dos performers, que emergem em acontecimento realizado ao vivo. Todas estas questões nos fazem concluir que a compreensão do termo performance não cabe em apenas uma definição, pois é abrangente, não existindo uma fronteira que se aproprie do termo.

Sabendo-se que a performance não baseia suas definições em limites, mas sim em alargamentos de campos de ação, seus estudos abrem-se para uma compreensão interdisciplinar, pois combina várias áreas do conhecimento proporcionando uma interação. A percepção interdisciplinar estabelece-se a uma nova axiomática, ou seja, um conjunto de pressupostos iniciais que dispensam uma discussão sem necessidade de evidências. Neste sentido a interdisciplinaridade abrange a possibilidade de totalidade do conhecimento que no séc. XIX tornou-se fragmentado em várias disciplinas (áreas) da ciência. A performance enquanto conhecimento interdisciplinar busca uma interação entre as ciências, sem eliminar a individualidade de cada área.

Piaget (1981, pg. 52) destaca que a interdisciplinaridade é “intercâmbio mútuo e integração entre várias ciências” que interagem entre si sobre um objeto. A riqueza da afirmação nos mostra que o “inter” estabelece uma relação entre os campos de saber, proporcionando uma interação.

Desta interação surge várias linhas do pensamento teórico sobre performance. A área de linguagens iniciou um processo de estudo que compreende “o ato de falar” como uma ação performática. Nas ciências humanas a performance é comportamento humano, Victor Turner vai se dedicar a compreensão da performance nos estudos antropológicos elaborando paradigmas que contribuiriam para a sistematização da performance enquanto estudo. Seus estudos influenciaram Richard Schechner que estruturou a performance enquanto conhecimento com uma sistematização que se tornou, e é, referência para muitos estudiosos.

A interação interdisciplinar entre Turner (Antropologia) e Schechner (Teatro) proporcionou a elaboração de um pensamento que nos ajuda a compreender os acontecimentos da vida humana enquanto performance, dentro de um estudo teórico que é interdisciplinar em que as áreas colaboram reciprocamente.

Schechner (2006, p. 31) elabora uma lista de tipos de performance que podem ocorrer em oito situações: 1. Na vida diária; 2. Nas artes; 3. Nos esportes e entretenimentos; 4. Nos negócios; 5. Na tecnologia; 6. No sexo; 7. Nos rituais; 8. Em ação. Mas porque performar? Por que acontece a performance? Schechner responde a estas questões ressaltando que as dificuldades de se compreender o porquê é muito forte, tendo em vista que cada ato performático exerce uma função, assim:

Ajuntando idéias retiradas de várias fontes, encontrei sete funções para a performance: 1. Entreter; 2. Construir algo belo; 3. Formar ou modificar uma identidade; 4. Construir ou educar uma comunidade; 5. Curar; 6. Ensinar, persuadir e/ou convencer; 7. Lidar com o sagrado e/ou profano. Elas não estão listadas em ordem de importância. Para algumas pessoas, uma ou algumas destas serão mais importantes do que outras (SCHECHNER, 2006, p. 46).

Vale destacar que Schechner (2006) estabelece uma diferença entre o “é” performance e o “enquanto” performance. Neste sentido, o “é” performance só cabe quando “o contexto histórico, social, a tradição, circunstâncias culturais, dizem que é” (2006, p. 38). Assim o autor define a seguinte proposta em sua teoria: “Toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances outras não” (2006, p. 38). Propondo a ideia de que, determinadas ações podem ser performances e outras não, estabelece-se o “enquanto”, ou seja, podemos estudar quase tudo “enquanto performance”, ou seja, este julgamento depende da forma como é compreendido o evento na sociedade a qual está inserido e não simplesmente por si, uma vez que depende de questões já citadas, como o contexto histórico e sócio-cultural, dentre outros.

Podemos entender que Schechner atribui à performance, a multiplicidade de conceitos e significados. Mas, neste caso o autor estabelece que a performance na

vida cotidiana tem uma significância muito além de uma ação, mas como “comportamentos restaurados”, duplas experiências que podem ocorrer na vida das pessoas tanto na guerra como no ato de cozinhar. Schechner desenvolve seus estudos amparados no conceito de “Performances Culturais”, baseado nos estudos dos antropólogos Victor Turner e Milton Singer.

Victor Turner em seu estudo documentado no livro *The Anthropology of Performance* (1988) descreve a experiência do Antropólogo Milton Singer na Índia em que observou a comunidade relatando rituais, festivais, jogos, concertos; para Singer as performances culturais são formas de apresentação de uma “cultura” que se mostra tanto para seus integrantes quanto para outros.

Singer (1952) expõem que as performances culturais são modos de comunicação que não se restringe apenas na linguagem falada, mas aos outros meios de expressão como rituais, teatro, dança, música; ambos se tornam elementos constitutivos de uma cultura que são capazes de estabelecer ligações da comunidade com a sociedade em geral.

Richard Baumam (1992) define as performances culturais como sendo modos de comportamentos comunicativos em eventos comunicativos para uma audiência particular; as performances têm tempo, lugar, programa de atividades, grupo de executores, uma ocasião e a audiência presente.

Percebemos que a compreensão do conceito de performance culturais abrange os conceitos nos levantamos sobre a termo performance, pois se este refere-se a ação, esta ação está inserida na comunicação expressiva de uma “cultura” como modos de comportamentos comunicativos para uma audiência.

ZÉ PEREIRA: A RESTAURAÇÃO DO COMPORTAMENTO

Um som de tambores ecoa por entre as árvores da Praça da Matriz na cidade de Itaberaí, estado de Goiás, é mês de fevereiro do ano 2012, observo que janelas e portas das casas vão se abrindo apressadamente e muitas pessoas iniciam um movimento que acontece na cidade sempre que se escuta este som, ir para a rua, calçadas, portas ou janelas para ver o Zé Pereira; apontando na esquina da rua calçada de paralelepípedo surgem homens com vestimentas coloridas e máscaras horripilantes dançando de forma tresloucada acompanhados por um grupo de pessoas e tocadores de bumbos.

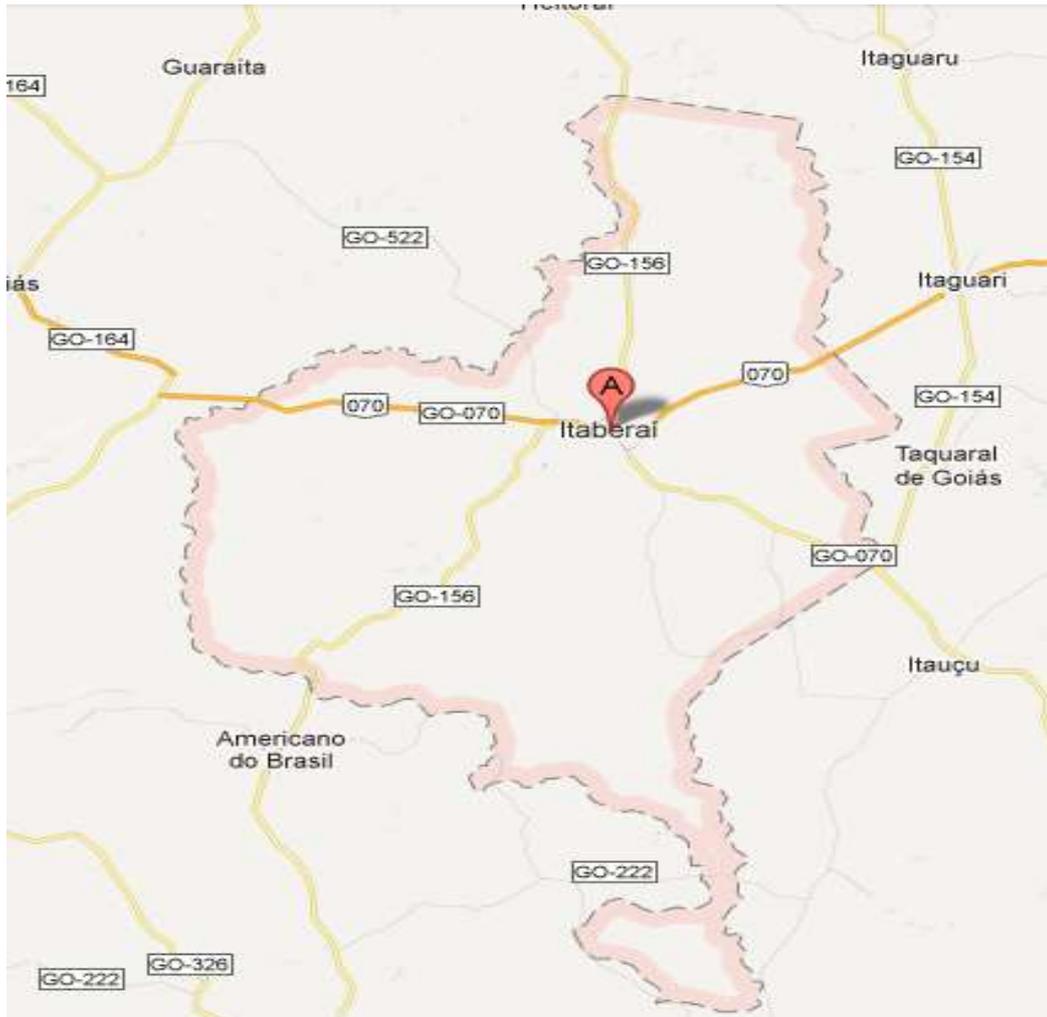
Um mestre que controla o cortejo soa um apito, os Zés param, iniciam uma dança nada sincronizada de forma fervorosa, vejo que as pessoas que saíram de

suas casas observam atentamente, o apito novamente soa e os Zés continuam o cortejo em direção ao fim da Praça, bem ao longe onde não podemos mais vê-los ainda é possível escutar o som do bumbo, vejo que as pessoas vão voltando as suas rotinas, adentrando suas casas entre portas e janelas.

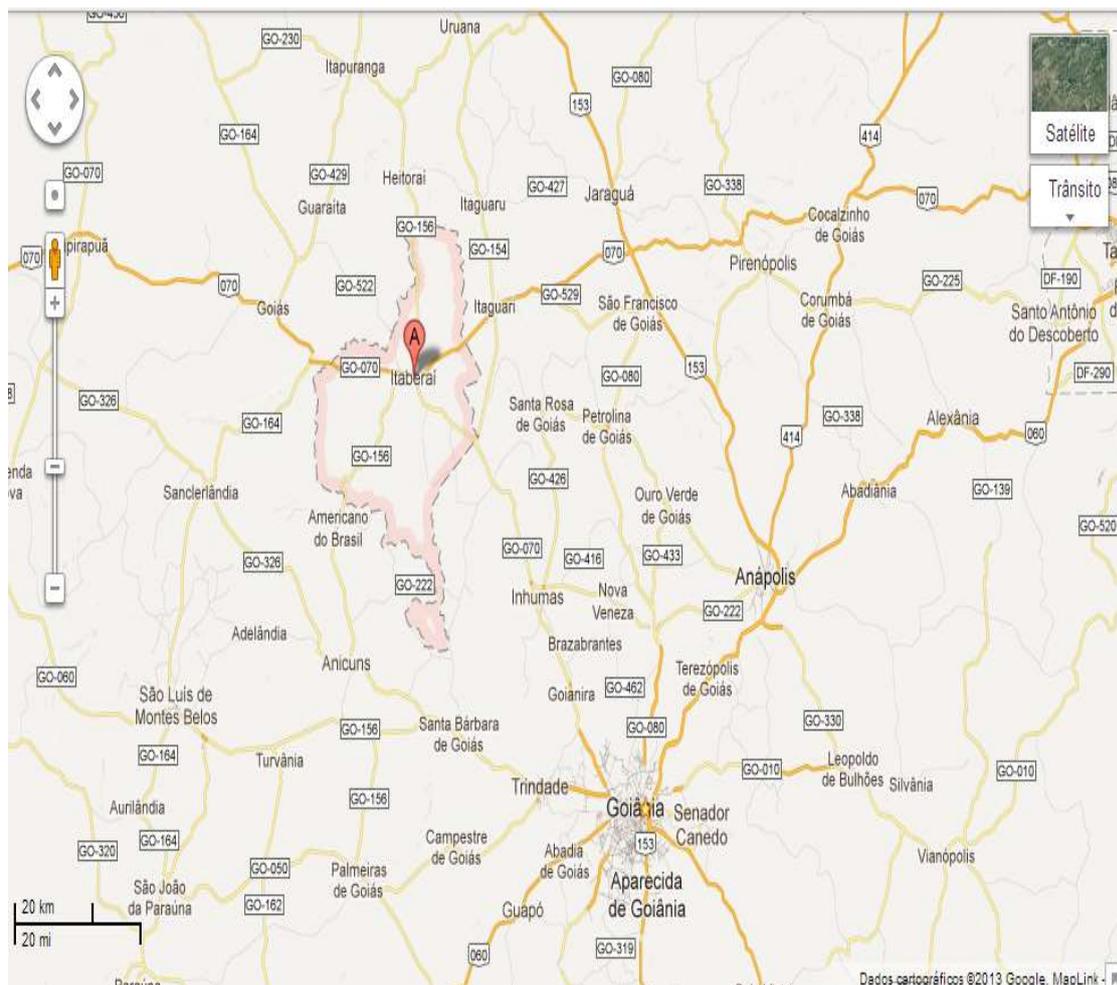
Este fato que presenciei em fevereiro de 2012 casou-me a sensação de que estava diante de um ato performático, em que juntamente com as pessoas que acompanhavam e aqueles que como eu, se movimentaram para ver e ouvir, dividíamos a posição de audiência, de receptores da ação dos performers Zés.

A cidade de Itaberaí fica localizada a 92 km da capital do estado de Goiás, Goiânia, e 288 km de Brasília, é uma cidadezinha interiorana com pouco mais de 35.000 habitantes, ainda preserva alguns lugares da antiga cidade, mas tem se desenvolvido de forma rápida, atraindo muitos migrantes de regiões como o Maranhão, para o trabalho na indústria de abatimento de frangos.

Poucas manifestações culturais ainda sobrevivem ao processo de mudança das sociedades contemporâneas, ainda é possível encontrar na cidade folias, festejos religiosos (sendo a base de acontecimentos em várias partes da cidade) principalmente os católicos, teatro de rua, um pequeno museu histórico e artesanato: tapetes, objetos em madeira, entre outros. O Zé Pereira é uma das manifestações que proporciona um número grande de audiência há muitos anos, por isso faz parte do calendário sócio-cultural da cidade, estando presente em várias gerações.



Fonte: Google Maps - ©2013 Google



Fonte: Google Maps - ©2013 Google

No início descrevi minha experiência ao ter contato com a performance do Zé Pereira na cidade de Itaberaí, essa observação fez-me refletir sobre o contexto da ação e a forma como a performance do Zés é capaz de movimentar a comunidade. O breve levantamento histórico da origem da performance não dá conta de compreender tantas questões que a envolvem a, mas intriga ao pensar a dimensão que a ação performática do Sr. José Nogueira alcançou. Se compararmos, vários pontos são interessantes de refletir: a performance do Nogueira que foi realizada individualmente, agora é realizada em grupos; Nogueira, segundo os dados, não tinha roupas tão preparadas ou elaboradas; o Zé Pereira em Itaberaí adquiriu máscaras horripilantes que não aparecem na ação de Nogueira.

Pode-se entender um processo dinâmico de restauração de comportamento, se observamos o Zé Pereira em sua continuidade histórica, ou seja, a ação executada por Nogueira foi sendo construída e reconstruída ao longo dos tempos, e adquirindo elementos que condizem com o contexto social dos grupos de performers.

O comportamento restaurado é comportamento que se vive, assim como um cineasta trata uma porção de negativo. Estas porções de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (pessoais, sociais, políticos, tecnológicos, etc) que as ligam à existência. Elas possuem vida própria. A verdade ou fonte original deste comportamento podem ser desconhecidas ou até ainda perdidas e ignoradas ou contraditas. (SCHECHNER, 2006, p. 34).

A compreensão da restauração do comportamento na performance do Zé Pereira em Itaberaí é ampla, mas vale destacar que a restauração não acontece apenas no aprendizado que ocorre entre terceiros, ou combinações de ensinamentos de geração em geração, como poderíamos destacar a sobrevivência da ação performática dos Zés na cidade todo ano, mas vai além disto, ela acontece de forma individual pois cada indivíduo exerce ações repleta de restaurações, ensaios, experiências vividas, entre outros.

Em Itaberaí o Zé Pereira tornou-se um rito que simboliza a ritualização do carnaval, muitos autores do município o identificam como um acontecimento esperado pela comunidade. Segundo Edmundo Pinheiro de Abreu:

Em Curralinho, cidadezinha do sertão goiano, de sessenta anos passados, celebrava a festa do Rei Momo com carros alegóricos, sempre procedidos do Zé Pereira. Rapazes e mesmo homens respeitáveis, em trajes exóticos, rostos vedados com máscara de papelão, conduzindo bombo, tambores, sanfonas, latas velhas, saíam à rua cantando o tradicional Zé Pereira (ABREU, 1978, p. 67).

Maria Rosa Leite Monteiro, no livro de sua autoria intitulado *Honestino*, descreve com base em suas memórias uma descrição próxima ao relato de Edmundo, revelando a expectativa da comunidade:

Era uma manifestação popular e participava dela quem quisesse. Este bloco desfilava pela cidade e seus integrantes eram todos mascarados, representando caricaturas de personagens de destaque da época (religiosos, políticos, sociais): caracterizavam fatos bastante humorísticos e participavam deste desfile rapazes, moças e crianças. O carnaval para mim, era o Zé Pereira, que sempre dava abertura para a chegada do Rei Momo (MONTEIRO, 1998, p. 53).

Em ambas as descrições notamos características importantes que diferenciam a performance do Zé Pereira Itaberino, da matriz no Rio de Janeiro e até mesmo de algumas regiões em Goiás. Tanto Abreu quanto Monteiro, caracterizam os performers como “mascarados”, ou seja, a máscara torna-se algo representativo na performance do Zé Pereira em Itaberaí, enquanto em outras regiões caracteriza-se pelo homem vestido de mulher.

Os relatos dos dois autores demonstram uma perspectiva de restauração da performance que nos mostra como o comportamento dos Zés foram se modificando, mesmo não sabendo do período em que ambos falam a percepção dos dois

revelam um olhar de audiência que descreve a performance de formas diferentes, assim Abreu demonstra a performance mais próxima do que é o Zé Pereira nos dias de hoje, Monteiro descreve o cortejo mais próximo das suas origens intitulando-o como “Bloco de Carnaval” e participação de todas as pessoas que quisessem.

Em sua descrição Abreu (1978) revela que os Zés eram *rapazes e mesmo homens respeitáveis, em trajes exóticos, rostos vedados com máscara de papelão, conduzindo bombo, tambores, sanfonas, latas velhas*. Assim percebemos que, diferente do relato de Monteiro, passou a ser uma atividade exercida apenas por homens, com máscaras feitas de papelão; chama-me atenção o uso de vários instrumentos que não são apenas considerados de percussão.

As pessoas da cidade de Itaberaí contam que desde o momento em que se iniciou as performances do Zé Pereira, os agrupamentos são conduzidos ou orientados por uma pessoa que se denomina “coordenador”, sua ação está descrita na minha observação inicial, essa pessoa é a referência para a comunidade, permanece voluntariamente por muitos anos até que se passe para outro.

As performances são anuais e realizam-se nos dias que antecedem o carnaval, ou seja, é um ciclo que se inicia com os cortejos pelas ruas e termina no primeiro dia do carnaval com o que chamam de “casamento do Zé Pereira”. Todas as pessoas podem ser performers, por isso se organizam em dois grupos: adultos e crianças. No decorrer do tempo, vai surgindo novos participantes/performers que podem participar independentemente de serem crianças, jovens ou adultos



Zé Pereira, Itaberaí (GO), 1940. Arquivo: Academia Itaberina de Letras e Artes.



Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2012

A performance do Zé Pereira constitui-se de um conjunto de objetos próprios e característicos que o evidenciam, isso demonstra a importância da indumentária para a constituição da persona. Deste modo, destaco dois elementos fundamentais: a máscara e a vestimenta. Ambas são muito importantes, pois segundo alguns performers que realizam o Zé Pereira: “elas são o próprio Zé Pereira” (Alfredo José em depoimento para esta pesquisa). Assim os performers destacam que só se sentem Zé Pereira quando estão totalmente mascarados e vestidos.

A performance de José Nogueira e dos Zés em Itaberaí estabelecem uma ação, que cria uma interação com a audiência que se forma e ambas proporcionam uma relação entre performers e audiência. A ação de José Nogueira tocando o bumbo e a ação dos Zés mascarados dançando ao som dos bumbos, criam o movimento da audiência, parar os afazeres rotineiros, ouvir, ir até suas janelas, portas ou rua para ver a performance passar.

Ao analisarmos o contexto de origens da performance como acontece nos dias de hoje verificamos que José Nogueira, naquele momento estava exercendo uma ação que provavelmente seria restauração de um comportamento, pois podemos compreendê-la enquanto performance, Schechner destaca que “toda performance é comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2006, p. 28).

Se toda performance é ação, e se esta ação se refere aos modos de comportamentos comunicativos de uma cultura, a performance do Zé Pereira em Itaberaí é constituída de restaurações de comportamentos que foram se formando ao longo dos anos e se restauram a cada dia, a cada performance.



EXPERIÊNCIA IMAGÉTICA
Fotos de Mauricio Martinho













BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Claudyanne Rodrigues de. Estado metáfora: carnavalização, liminaridade e performatividade no Bloco dos Caretas de Guiratinga. Cuiabá (MT): IL/UFMT, 2011. 105 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea), Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2011.

ANDRADE, Luis Fernando Nothlich. *A liminaridade na profissão do ator*. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000771146&opt=1>. Acesso em: 25/07/2012

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Unb, 1996.

BAUMAN, Richard (ed.). *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York, Oxford, Oxford University Press. 1992.

BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara. A circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Rio de Janeiro: 7 Letras/CNFCP-Iphan, 2010.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMARGO, R. C.; REINATO, E. J.; FERNANDES, H. S. *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec Goiânia, GO: PUC-GO, 2011.

CARLSON, Marvin. *Performance – Uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CARETOS DE GUARATINGA. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BXW6vD9qvPM>>. Acesso em: dezembro de 2013.

CARETOS DE GUARATINGA. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YFF7u87WEDc>>

>. Acesso em: dezembro de 2013.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo : Perspectiva, 2002

COSTA, Haroldo. *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2000.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Você tem cultura?* In: _____. *Explorações: ensaios de sociologia interpretativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 121-128.

DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. In: *Cadernos de campo* n. 13, ano 14, São Paulo: USP, FFLCH, 2005. (163-176)

_____. *"Turner, Benjamin e a antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas"*, *Tempo e performance*. Brasília, Editora da Pós-graduação em arte da universidade de Brasília, 2007

_____. 2005b. *"O Teatro dos 'Bóias-Frias': repensando a antropologia da performance"*. *Revista Horizontes Antropológicos* 11(24): 15-34.

DAWSEY, John; MOLLER, Regina; MONTEIRO, Marianna. *Antropologia e Performance*. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

DELEUZE, G. e. GUATARRI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34

DELEUZE, G. e. GUATARRI, F. *O que é Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1983.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957. 3v

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas* - Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

GLUSBERG, Jorge - *A Arte da Performance* - Ed. Perspectiva . São Paulo 1987

GOLDBERG, Roselee - *Performance Art* - Ed. Destino. Madrid 1979.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem: o carnaval no Rio de Janeiro do começo do Século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação cultural, Gerência de Informação, 2007.

_____. *A Dança Nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

http://www.ufpa.br/gva/Arquivos%20PDF/I_WORKSHOP_TUCURUI/Workshop_Tucurui/Palestras/03_P01_Vibracoes_e_o_Corpo_Humano_uma_avaliao_ocupacional.pdf . Acesso em: Janeiro de 2015.

JANZ, Bruce B. The territory is not the map. Place, Deleuze and Guattari, and African. *Revista Philosophy Today*. Canadá. Disponível em: <https://ucf.academia.edu/BruceJanz/Papers>

LANGDON, Esther Jean; PEREIRA, Éverton Luís. (org.) *Rituais e performances: iniciações em pesquisa de campo*. Florianópolis: UFSC, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Mauad: Rio de Janeiro, 2012.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MÜLLER, Regina Pollo. *Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo*. *Revista de Antropologia* vol.43 no.2 São Paulo, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012000000200008&script=sci_arttext. Acesso em: julho de 2014.

_____. *Corpo em movimento e sujeito-personagem: discussão teórico metodológica sobre uma pesquisa em dança indígena*. *Anais V ABRACE*. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Regina%20Polo%20Muller%20-%20Corpo%20em%20movimento%20e%20sujeito%20personagem%20discussao%20teorico%20metodologica%20sobre%20uma%20pesquisa%20em%20danca%20indigena.pdf>

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PEREIRA, Aline Valadão Vieira Gualda. *Tramas Simbólicas: a dinâmicas das turmas de bate-bolas no Rio de Janeiro*. 2008. 183 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes – UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

PINHEIRO, Marlene M. Soares. *A travessia do avesso: sob o signo do carnaval*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

PINTO, Tiago Oliveira de. “Som e Música. Questões de uma antropologia sonora”, In: *Rev. Antropol.* vol.44 n° 1, São Paulo, 2001.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RAPOSO, Paulo. *Maks, performance and tradition: Local identities and global contexts*. *Etnográfica*. Vol. 9, no.1. ISCTE. Lisboa. 2005.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho, ECKERT, Cornelia. Etnografia: Saberes e Práticas: Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9301>. Acesso em: 15/03/2013.

RODRIGUES, Graziela. O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal. Cadernos da Pós-graduação, Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, v.8, n.1, p.121- p.128, 2006

SCHECHNER. Richard. 2006. *O que é performance?*, em *performance studies: na introduccion*, second edition. New York e London: Routledge, pg. 28 - 51. Acesso em: julho de 2014.

_____. The End of Humanism. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

_____. Between Theater and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. Performance Theory. London: Routledge, 1988. p. 106-152.

_____. Performers e Espectadores:Transportados e Transformados. In Revista Moringa Artes do Espetáculo. Vol 2. N1 (2011).

_____. Magnitude della performance. Roma: Bulzoni, 1999.

SILVA, Rubens Alves da Silva. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais*. Horiz. antropol. vol.11 no.24 Porto Alegre July/Dec. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200003&nrm=iso&lng=en. Acesso em Nov. de 2009.

SOEIRO, N.S. - Vibrações e o Corpo Humano: uma avaliação ocupacional. I Workshop de vibrações e acústica. Universidade Federal do Pará.Agosto/2011. Disponível em:

TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *Dal Rito al Teatro*. Bologna: Il Mulino, 1986.

_____. *Dramas, campos e metáforas*. Niterói:Ed. UFF, 2008

_____. *Antropologia della performance*. Bologna: Mulino, 1993.

VELHO, Gilberto. Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

_____. (org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1976.

ZEZEFARIA, produções. Caretos de Podence. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y6_FLmtr7c8>. Acesso em: janeiro de 2014.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção e leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Ação 30, 31, 32, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64
Audiência 24, 25, 26, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 54, 57, 58, 62, 63

B

Batucada 14, 18, 20, 24, 25, 40, 41, 42, 44, 45, 48, 50, 51

C

Carnaval 16, 18, 22, 24, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 43, 49, 50, 53, 61, 62, 72, 73, 74
Cidade 16, 24, 32, 33, 34, 35, 37, 46, 50, 54, 57, 58, 60, 61, 62
Comportamento 54, 56, 57, 60, 61, 63
Cortejo 14, 31, 34, 37, 38, 41, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 54, 57, 58, 62

E

Espaço 12, 16, 18, 25, 33, 41, 42, 45, 46

F

Foliões 30, 31, 33, 34, 35, 37, 41, 42, 43, 45, 46, 48, 49

G

Grupo 10, 16, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 40, 45, 49, 57

I

Instrumentos 5, 10, 24, 25, 34, 38, 40, 41, 44, 49, 51, 62
Itaberaí 10, 24, 25, 35, 36, 37, 49, 50, 54, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64

J

Jovens 10, 12, 14, 16, 20, 24, 25, 26, 27, 35, 36, 40, 41, 42, 48, 62

L

Local 25, 27, 41, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 55

M

Máscaras 12, 22, 25, 26, 27, 33, 35, 36, 38, 42, 48, 50, 57, 60, 62
Momento 10, 12, 24, 32, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 62, 63
Município 10, 24, 25, 26, 35, 36, 37, 50, 61

P

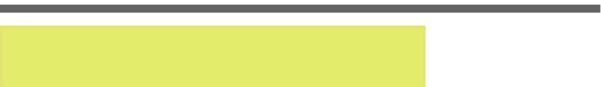
Performance 26, 31, 32, 33, 34, 36, 45, 48, 49, 51, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 73, 74, 75

R

Ruas 24, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 43, 44, 50, 62

S

Saída 24, 25, 26, 36, 40, 41, 42, 43, 45, 49





ZÉ PEREIRA

UMA POÉTICA CARNAVALESCA

ZÉ PEREIRA

UMA POÉTICA CARNAVALESCA

