



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO INTERDISCIPLINAR – PERFORMANCES CULTURAIS**

MARCELO FECUNDE DE FARIA

ZÉ PEREIRA

A performance carnavalesca em Itaberaí-GO

Goiânia
2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO INTERDISCIPLINAR – PERFORMANCES CULTURAIIS**

MARCELO FECUNDE DE FARIA

ZÉ PEREIRA

A performance carnavalesca em Itaberaí-GO

Dissertação apresentada a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais para obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas da Performance.

Orientadora: Prof. Dra. Izabela Maria Tamaso.

Goiânia
2015

“Tô me guardando para quando o carnaval chegar”.

(Chico Buarque)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO INTERDISCIPLINAR – PERFORMANCES CULTURAIS**

ZÉ PEREIRA

A performance carnavalesca em Itaberaí-GO

MARCELO FECUNDE DE FARIA

Dissertação apresentada a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais para obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

BANCA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO:

Profª Dra. Izabela Maria Tamaso - Universidade Federal de Goiás (Presidente)

Profª Dr. Paulo Petronilio Correa – Universidade Federal de Goiás

Profª Dra. Patrícia Silva Osório – Universidade Federal do Mato Grosso

Aprovada: (x) Sim () Não

Local de defesa: Escola de Música e Artes Cênicas/UFG

Ao Mestre Hildo, o grande Zé Pereira, com carinho e admiração.

AGRADECIMENTOS

A bela Profª Drª Izabela Maria Tamaso que com sua delicadeza e expressividade me apontou os caminhos e me guiou na escuridão cada vez que eu me perdia em tantos pensamentos.

Ao Prof. Dr. Robson Côrrea de Camargo pelo incentivo na escrita e por me inspirar profissionalmente. Ao Prof. Dr. Paulo Petronílio por mostrar uma forma de escrever para além da academia. A Profª Drª Renata Sá Gonçalves por me presentear com seu livro que abriu minha mente para um outro mundo do carnaval. A Profª Drª Luciana Hartmann que apontou tantas dicas valiosas. A Profª Drª Francirosy Campos Barbosa Ferreira que mesmo sem saber me tocou com seus estudos sobre a performance.

Aos acadêmicos do programa de mestrado, em especial aos colegas: Eloisa Rosa e meus amigos do teatro e da vida Deusimar Gonzaga e Bruno Peixoto por tantas trocas, conversas, lamentações e “fofocas”.

A minha colega de orientação Eliene Nunes que com seu carinho e sua dança dos congos, foi capaz de me motivar sempre, nosso carinho é especial.

Ao meu companheiro “Machado” que, fala sério, aguentou os turbilhões nestes anos de tantas atividades teatrais. A Minha irmã de alma Silvana Amaral por contribuir efetivamente. Amo vocês.

Aos meus amores do Barracão Cultural por segurarem a barra na ausência e por existirem na minha vida. Somos uma família.

A família Fecunde pelo apoio de sempre, mesmo não entendo porque escolhi ser ator.

Ao Mestre Hildo e toda a galera do Zé Pereira de Itaberaí e de outras regiões do Brasil e Portugal, minha gratidão e respeito pela acolhida. Vocês são realmente demais.

A Prof. Ms Larissa Ferreira pelos primeiros passos na Performance Art na Universidade de Brasília.

Por fim quero agradecer com muito carinho meu mestre Graça Veloso da Universidade de Brasília que com toda certeza, sabendo ou não, me colocou neste mundo da academia com seu teatro popular, mesmo brigando para que eu estudasse a Etnocologia.

Zé Pereira - A performance carnavalesca em Itaberaí-GO.

RESUMO

Esta dissertação aborda a manifestação carnavalesca Zé Pereira no município de Itaberaí – GO, analisando-o enquanto performance cultural. Adotando alguns conceitos presentes nos estudos das performances culturais para compreender como se dá as relações e envolvimentos que são oriundos e característicos da ação performativa, interligando os conceitos de liminaridade de Victor Turner, da teoria da performance de Richard Schechner e do Carnaval de Baktin e DaMatta. O foco da análise são os eventos que acontecem de 15 a 17 dias que antecedem o carnaval nacional, sendo uma atividade antecessora ao período carnavalesco, a performance é formada por um grupo de jovens mascarados com máscaras horripilantes, acompanhada de uma batucada formada por vários instrumentos de percussão e preparada por uma comissão de organização de apoio, todos estes personagens estão envolvidos de um público que acompanha a manifestação durante os dias de saída em que passa pelas diferenciadas ruas do município ganhando atenção dos moradores que estão em suas casas. Procura-se demonstrar que enquanto performance o Zé Pereira produz ressonâncias históricas, sociais e culturais nas pessoas envolvidas direta ou indiretamente. Este contexto foi acompanhado por meio da vivência etnográfica e observação do processo de formação e constituição do atual Zé Pereira em Itaberaí.

Palavras-chave: Zé Pereira; Performance Cultural; Carnaval; Liminaridade.

Zé Pereira - The Carnival performance in Itaberaí-GO.

ABSTRACT

This dissertation deals with the carnival manifestation "Zé Pereira" in Itaberaí- GO, analyzing it as a cultural performance adopting some concepts present in studies of cultural performances to understand how is the relationship and involvement that are coming and characteristic of performative action, linking the liminality concepts of Victor Turner, the theory of performance of Richard Schechner, Bakhtin and DaMata Carnival. The focus of the analysis are the events that take place 15-17 days before the national carnival, being a predecessor activity the carnival period, the performance is formed by a group of masked young people wearing horrifying masks, accompanied by a drumming group with several instruments percussion and prepared by a committee of support organization, all these characters are surrounded by an audience that accompanies the demonstration during ALL the days passing through different streets of the city gaining attention from citizens who are in their homes. This work aims to demonstrate that while performance "Zé Pereira" produces historical, social and cultural repercussions on people directly or indirectly involved. This context was accompanied by ethnographic experience and observation of the process of formation and constitution of the current "Zé Pereira" in Itaberaí.

Key-words: Zé Pereira; Cultural Performances; Carnival; Liminality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Performance Sanitário – Itaberaí-GO – 2011	15
Figura 2: Mapa territorial com demarcação no município de Itaberaí	24
Figura 3: Gráfico da estrutura de organização da performance	33
Figura 4: De camiseta verde as meninas da comissão de 2012 junto a um membro da batucada.....	35
Figura 5: Batucada no Cortejo Zé Pereira/2013	36
Figura 6: Zé Pereiras no Cortejo 2014.....	37
Figura 7: Mapa 2 - Número de Católicos no estado de Goiás com foco em Itaberaí.....	41
Figura8: Mapa 3 - Número de Evangélicos no estado de Goiás com foco em Itaberaí.....	42
Figura 9: Mapa 4 - Número de Espíritas no estado de Goiás com foco em Itaberaí.....	42
Figura 10: Mulheres de um mesmo bloco fantasiadas no carnaval do Jóquei Clube de Itaberaí na década de 80	52
Figura 11: Fantasias de um Bloco no carnaval do Jóquei Clube de Itaberaí na década de 80.....	52
Figura 12 : Folião recebendo o prêmio de Animação no carnaval do Jóquei Clube de Itaberaí na década de 80	53
Figura 13: Folião recebendo o prêmio de Animação no carnaval do Jóquei Clube de Itaberaí na década de 80	53
Figura 14: O <i>Zé Pereira Carnavescos</i> , 1869. Cartaz da apresentação da peça	65
Figura 15: Partitura da canção Zé Pereira	72
Figura 16: Zé Pereira	73
Figura 17: Zé Pereira. 1940.....	76
Figura 18: Zé Pereira. 1946.....	77
Figura 19: Carnaval. Década de 30.....	79
Figura 20: Carnaval. Década de 30.....	79
Figura 21: Carnaval. Década de 30.....	80
Figura 22: Carnaval. Década de 30.....	80
Figura 23: Zé Pereira no carnaval carioca, 1927	81
Figura 24: Zés Pereiras de Santa Cruz de Riba em formação para foto	83
Figura 25: Zés Pereiras de Santa Cruz de Riba. Apresentação no Carnavaldos Externato de Vila Meã	84
Figura 26: Zés Pereiras de Santa Cruz de Riba. Apresentação no Carnavaldos Penafiel.....	84

Figura 27: Zés Pereiras de Castedo do Douro com Gigantones e Cabeçudos no Carnaval de Águas Santas região de Maia.....	86
Figura 28: Zés Pereiras de Castedo do Douro. Menina Porta Estandarte.....	86
Figura 29: Zés Pereiras de Castedo do Douro. Mestre conduzindo ensaio.....	86
Figura 30 : Zés Pereiras/GaiteirosAmigos da Rambóia. Apresentação da primeira formação	88
Figura 31: Zés Pereiras/GaiteirosAmigos da Rambóia. Apresentação da primeira formação	88
Figura 32: Zés Pereiras/Gaiteiros Amigos da Rambóia. Percorrendo a rua	88
Figura 33: Zés Pereiras/GaiteirosAmigos da Rambóia	89
Figuras 34: Bloco do Zé Pereira em Jaraguá-Goiás.....	91
Figura 35: Bloco do Zé Pereira em Jaraguá-Goiás	91
Figuras 36: Bloco do Zé Pereira em Inhumas-Goiás.	91
Figura 37: Bloco do Zé Pereira em Inhumas-Goiás.....	91
Figura 38: Bloco do Zé Pereira em Angical-Piauí.....	92
Figura 39: Bloco do Zé Pereira em Angical-Piauí.....	92
Figura 40: Bloco do Zé Pereira em São Bento do Sapucaí – SP.....	93
Figura 41: Bloco do Zé Pereira em São Bento do Sapucaí – SP.....	93
Figura 42: Zé Pereira em José de Freitas - PI. Mascarados.....	94
Figura 43: Zé Pereira em José de Freitas - PI. Mascarados.....	94
Figura 44: Dançarinos Guise retratados na década de 1970 em St Ives	96
Figura 45: Dançarinos Guise no Festival Montol em 2008.....	97
Figura 46: Caretos de Podenceno Entrudo de 2015. Foto de Ricardo Orxeira	98
Figura 47: Bate-bolas no Rio de Janeiro	99
Figura 48: Bate-bolas no Rio de Janeiro	99
Figura 49: Turma de fanfarra na escola onde Hildo ministra aulas	108
Figura 50: Dona Myrna e Mestre Hildo no Zé Pereira em 2013	111
Figura 51: Mapa que demonstra no círculo vermelho a casa do Mestre Hildo e o local de referência próximo a casa	112
Figura 52: Fila de espera dos foliões/Zé Pereira.....	116
Figura 53: Batucada no aquecimento/Zé Pereira.....	117
Figura 54: Preparação dos foliões no Zé Pereira-2014 (dentro do Salão)	118
Figura 55: Preparação dos foliões no Zé Pereira-2015 (no quintal).....	118
Figura 56: Momento de saída da Casa Amarela em 2013.....	121
Figura 57: Hildo à frente no cortejo, em sua mão a prancheta que relato no texto	121

Figura 58: Itinerário do cortejo no 1º dia/2014, o ponto A indica o local de saída e chegada.....	123
Figura 59: Itinerário do cortejo no 2º dia/2014, o ponto A indica o local de saída e chegada.....	123
Figura 60: Itinerário do cortejo no 4º dia/2014, o ponto A indica o local de saída e chegada.....	124
Figura 61: Itinerário do cortejo no 6º dia/2014, o ponto A ocultado pelo F indica o local de saída e chegada.....	124
Figura. 62: Personagens do casamento - Noiva e Noivo.....	134
Figura 63: Personagens do casamento - Padre, Noiva e Noivo	135
Figuras 64 e 65: Casamento do Zé Pereira em 2014.....	136
Figura 65: Casamento do Zé Pereira em 2014	136
Figura 66: Casamento do Zé Pereira em 2014/Padre, Noivo e Noiva no Trio Elétrico	137
Figuras 67: Casamento do Zé Pereira em 2014.	137
Figura 68: Máscaras de papelagem década de 40	149
Figura 69: Máscaras de Adison Utim, membro do Zé Pereira que comercializa o artefato	150
Figura 70: máscara palhaço monstro durante o cortejo.....	151
Figura 71: máscara palhaço monstro durante a preparação para saída.....	151
Figura 72: Instrumentos da batucada em 2014 no espaço de saída.....	163
Figura 73: batucada em 2014.....	164
Figura 74: batucada em 2014.....	164
Figura 75: Cortejo.2014.....	167
Figura 76: Cortejo.2014.....	167
Figura 77: Cortejo.2014.....	168
Figura 78: Cortejo.2014.....	168
Figura 79: Cortejo.2014	169
Figura 80: Cortejo.2013.....	169

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPITULO 1 – ZÉ PEREIRA CARNAVALIZADO	22
1.1 Apresentando Itaberaí.....	22
1.2 Itaberaí não tem cultura?.....	25
1.3 Encontrando o Zé Pereira.....	31
1.4 Zé Pereira em Itaberaí.....	33
1.5 E o carnaval?.....	39
1.6 Os bailes, a década de 90 e a carnavalização nas ruas de Itaberaí.....	51
1.7 Zé Pereira e seus quadros sociais	55
CAPITULO 2 - ENTRE OS BUMBOS NASCE O ZÉ PEREIRA:	
DO SÉC. XIX AO SÉC. XXI	61
2.1 Das origens carnavalescas Zé Pereira na literatura:	61
2.2 Do Zé Pereira carioca ao itaberino	72
2.3 Os herdeiros do Zé Pereira no séc. XXI	82
2.3.1 Os Zés Pereiras de Portugal.....	82
2.3.2 Os múltiplos Zé Pereira brasileiros.....	89
2.4 Zé Pereira em meio a outras manifestações.....	95
CAPITULO 3 - BUM BUM BUM:	
A SEQUÊNCIA DA PERFORMANCE DO ZÉ PEREIRA	101
3.1 Sequência da performance: separação, transição e incorporação.....	102
3.1.1 A separação	106
3.1.2 A transição.....	114
3.1.3 A incorporação	127
3.2 A performance do Grotesco no casamento do Zé Pereira	130
CAPITULO 4 A RUA, O MASCARADO E O BUMBO	
NA TRAVESSIA DO AVESSO	139
4.1 A Rua e Casa na carnavalização do Zé Pereira	139
4.2 Entre a Casa e a Rua ampliando lugares	144
4.3 A Máscara Zé Pereira e seus sistemas	146

4.4 Zé Pereira: um ser liminar e ambíguo.....	153
4.5 Zé Pereira: a restauração do comportamento	157
4.6 O Bumbo e a vibração do corpo	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS	173

INTRODUÇÃO

Início esta dissertação “*batendo palmas*” ou “*tocando a campanha*” para chamar o leitor a abrir a porta, o portão, ou ver quem chama pela fresta da janela. Sinais que despertam “os de dentro” para ver quem está “de fora” da casa. Foi assim, da rua, ou na rua, que esta pesquisa prosseguiu no encontro da hospitalidade dos moradores do município de Itaberaí, estado de Goiás, na tentativa de criar as redes de relações que pudessem me fazer perceber a performance do Zé Pereira, “por sobre os ombros do nativo” (GEERTZ, 1978).

Convido todos a adentrar o mundo carnavalesco nas ruas de Itaberaí, andando, pulando, vibrando, dançando e olhando para todos os lados ao som da batucada ou do *bum bum bum* do bumbos que cria o movimento do devir festivo do carnaval, onde portas e janelas se abrem para ver o cortejo dos mascarados passarem. Onde o corpo cotidiano se encontra com a memória sonora e provoca a paralisação dos gestos para um novo renascer dos movimentos em festa.

É na rua que a performance se intensifica. Por isso peço que observem o ir e vir, o lá e cá, o junto e misturado, o avesso do avesso, que provoca “os de dentro” na relação entre a casa e a rua, ou a rua e a casa. Na loucura e excessos do ritual carnavalesco, onde o estado Zé Pereira, esconde o Eu, Não-Não-Eu ou o Outro, no mistério do “quem é você?”.

Nativo de Itaberaí, o Zé Pereira faz parte da minha memória de infância, lembro bem do medo das mascaras, que para mim eram horripilantes. Medo que me fazia esconder dentro de casa e olhar pelo buraco da fechadura na sensação de estar seguro. Mas o que é o Zé Pereira? Pense em um grupo de jovens que se reúnem entre 15 a 17 dias de antecedem o período do Carnaval para se vestirem com máscaras de látex, antigamente eram feitas de papel, e figurinos previamente preparados, predominando os macacões de várias cores e estilos. Os mascarados saem de um local específico, durante os dias, fazendo um cortejo pelas ruas de Itaberaí ao som de instrumentos de percussão que provocam uma grande batucada, entre os sons característicos estão o bum bum bum. Mas é um evento carnavalesco que realizada a passagem para a folia nacional.

Quando decidi ingressar o programa de mestrado em Performances Culturais para estudar o Zé Pereira, enquanto performance, já havia me encontrado em alguns momentos com a manifestação por meio do Teatro, minha formação acadêmica. Na ocasião deveria pesquisar as *personas* que tinham uma significação em uma cidade para ressignificá-la por meio da *Performance Art*. Assim nasceu a ação performática Sanitário que tinha como

proposta colocar os aspectos característicos da *persona* Zé Pereira, máscara de látex horrípilante e a roupa previamente elaborada, em uma feira de livre de Itaberaí. Naquele instante de máscara e figurino eu deveria preparar o espaço fazendo uma base de jornal e colocar um vaso sanitário. Sentar-me e escrever palavras no jornal: salário, educação, política e cultura. Ao mostrar as palavras, em um tempo determinado, o jornal deveria se transformar em papel higiênico.

Figura 1: Performance Sanitário – Itaberaí-GO - 2011



Fonte: Arquivo Barracão Cultural.

A descrição rasa pode não trazer os detalhes necessários para a compreensão da ação em uma totalidade, mas quero chamar a atenção, e é isso que me fez querer aprofundar o Zé Pereira enquanto performance, para a forma como rapidamente fui identificado como Zé Pereira, mesmo tendo poucos elementos ou ser uma mera imitação. Ali percebi que a *persona* Zé Pereira estava na memória das pessoas como um signo.

Para adentrar no mundo das discussões da performance é importante notar que 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 ideia de acontecimento 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 plateia 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.

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. O Antropólogo Victor Turner vai se dedicar a compreensão da performance nos estudos antropológicos elaborando paradigmas que contribuíram para a sistematização da performance enquanto estudo. Seus estudos influenciaram o Teórico da performance Richard Schechner que estruturou a performance enquanto conhecimento com uma sistematização que tornou-se, 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*? Porque 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 ideias 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” (Ibid, 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 a 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 tornam-se 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 tem 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 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. Langdon (2011) destaca que “as performances constituem uma esfera especial da expressão cultural”.

Para compreender o Zé Pereira, enquanto performance, em Itaberaí eu deveria encontrar as relações que dele emergem, tanto na rua como na casa. Portanto minha experiência foi marcada pelo *performar*, ou seja, há aqui a performance do pesquisador, como nos diz Ferreira (2013) “a premissa da etnografia não é só olhar, escutar e escrever; é, também, fazer do corpo instrumento do exercício etnográfico. Eu argumento que o corpo de estar empenhado em realizar a descoberta de Si e a descoberta do Outro”(p. 280), assim a autora ainda destaca que a performance do pesquisador é o primeiro elemento de mudança sensorial e corporal “não saímos iguais da experiência de campo, somos transportados e transformados, como diria Schechner (1985)”.

As minhas primeiras experiências nas muitas casas que visitei e moradores com quem conversei, entre Zé Pereira e Público, entre quem “pula Carnaval” e quem “não gosta de Carnaval”, “os da rua” e os “da casa”, foram demonstradas no ritual presente nas perguntas direcionadas a mim: “*você é filho de quem?*” ou “*de qual família você é mesmo?*”. Essa é uma prática comum entre os moradores mais idosos de municípios interioranos.

Uma pessoa pode ser reconhecida ou não dependendo da família a qual faz parte. Para conseguir estabelecer um diálogo, e que houvesse confiança na minha presença, além da aparência, enquanto pesquisador precisei pensar na minha árvore genealógica e buscar quais parentes tiveram uma projeção maior perante o tempo em que viveram, já que meu sobrenome não carrega mais a identificação familiar que possa ser reconhecida pelos mais idosos.

Assim cheguei há um Tio-Avô. A partir de então, quando era perguntado a qual família pertencia eu logo tratava de identificar esse meu Tio-Avô, na verdade não sabia o porque de tamanha projeção desse Tio, mas as pessoas logo diziam qualidades boas sobre ele e que provavelmente me representavam, expressões como: “*generoso*”, “*bondoso*”, “*sábio*”,

“*muito inteligente*”, “*gostava de ajudar todo mundo*”, “*gostava de ver ele na praça sentado no banco*”, “*pessoa boa*”.

O encontro com Sr. Pedro, um antigo morador, ajudou-me a refletir o quanto a sociedade Itaberina (como é comum em cidades do interior), principalmente o grupo de moradores mais “antigos”¹, preservava a classificação das pessoas pela família, pois se não fosse de uma família conhecida por eles, a confiança e o respeito deveriam ser conquistados ou até mesmo ser recebido com uma certa rejeição. Mas famílias que tiveram um passado conturbado ou que praticaram ações que repercutiram de forma negativa, recebem um tratamento negativo que se alonga aos membros posteriores.

Verifiquei que os valores construídos pela sociedade Itaberina estariam vinculados aos membros individuais, ou seja, cada membro pode corresponder por um todo, se alguém recebe os valores positivos (bondade, trabalhador, entre outros) toda a família está associada, assim também vale para membros que praticam atos que quebram as normas sociais, toda família pode ser vista com outros olhos, com desconfiança ou mesmo serem rejeitados. Seu Pedro falou sobre isso, dizendo que era comum ouvir expressões como: “*Aquele lá é filho do fulano*² *que mandou matar o dono da fazenda*” ou “*Coitada tão trabalhadora, mas a filha tem um monte de homi*”

Connerton (1999) destaca que as sociedades são comunidades que se auto-interpretam e neste contexto estão “as imagens que as sociedades criam e preservam de si próprias como sendo continuamente existente” (p. 13), o autor ainda segue dizendo que a “consciência individual do tempo é, em grande medida, uma percepção da continuidade da sociedade ou, mais exatamente, da imagem dessa continuidade que a sociedade cria” (p. 13). É possível perceber que a memória pessoal do indivíduo não está ancorada apenas na percepção psíquica deste, nas recordações ou lembranças, é preciso compreender que os indivíduos são seres que estabelecem relações, portanto a memória será ativamente afetada por estas relações, ou seja, a memória itaberina, especificamente das pessoas com quem me relacionei nas conversas, esta é afetada intimamente pelas relações que foram estabelecidas.

Em sua experiência com os *Kula* relatada em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* (1997), Malinovski destaca sua vivência enquanto Etnógrafo na aldeia demonstrando que a vida nesta no início era “uma aventura muitas vezes estranha e desagradável, outras vezes

¹ Utilizo este termo “antigo” para designar os moradores mais idosos e nativos de Itaberá. Este termo surgiu o tempo todo em minhas visitas e conversas, dito pelos próprios moradores para se referirem as pessoas mais idosas que tinham uma representatividade de “sabedoria histórica”, moradores que ora estavam vivos ou falecidos.

² Expressão minha, para não adotar o nome dito por Senhor Pedro.

intensamente interessante – assume depressa um curso natural em harmonia progressiva com aquilo que o rodeia”, para que meu contato com as pessoas que conversei tivesse um “curso natural” tive que tomar algumas precauções e mudanças de comportamento a partir das observações no contexto itaberino. A primeira delas foi a percepção de que me consideravam “jovem demais”, em muitos lugares as falas, “*nossa você é tão jovenzinho*” ou “*nossa você tem cara de menino*”, eram soadas com um certo espanto, e neste momento eu intui que muitas informações ficariam guardadas. É certo que nos primeiros contatos a confiança em falar comigo era quase nula.

Alguns comportamentos itaberinos eu já conhecia, considerando minhas origens no município e o conhecimento sobre a cultura do interior goiano, mas para tanto minha performance de etnógrafo exigiu uma mudança na aparência, considerada juvenil, e que de alguma forma inibia a conversa com as pessoas que tinham mais idade que eu. Para tanto deixei a barba crescer, foi necessário deixar de apresentar uma face lisa durante o processo de contato com as pessoas de mais idade. A mudança comportamental das pessoas durante as conversas foi significativa, não havia mais uma dúvida quanto “ao conversar de igual para igual”, com certeza minha aparência ganhou mais uns anos de vida.

No Capítulo 1 “Zé Pereira Carnavalizado” demonstro alguns dados do município e como a performance do carnaval itaberino está englobada em um contexto histórico geral, apresentando o carnaval em Itaberaí e as formas de brincar que foram se estruturando em um padrão estético e social, sendo o Zé Pereira o movimento que une os brincantes do carnaval.

No Capítulo 2 “Entre os bumbos nasce o Zé Pereira: do Séc. XIX ao Séc. XXI” faço um levantamento da bibliografia sobre o Zé Pereira e os registros que demonstram aspectos da origem da performance, discutindo e expondo como esta forma de brincar o carnaval foi adquirindo vários significados, fazendo um ir e vir entre Portugal e Brasil, entre Rio de Janeiro, Goiás e Itaberaí. Neste item não tenho a intenção de propor um nivelamento histórico demonstrando de forma errônea um processo de continuidade, tenho sim o cuidado em mostrar como o brincar o Zé Pereira pode ser visto de vários ângulos e lugares.

No Capítulo 3 “Bum Bum Bum: a sequência da performance do Zé Pereira”, utilizo a onomatopeia simbolizando o despertar para o ritual do Zé Pereira em Itaberaí, e sob a luz dos estudos de Schechner (1999) sobre as 7 fases de uma performance e de Turner (2013) na compreensão da liminaridade presente na performance, apresento detalhadamente a sequência total da performance do Zé Pereira entendendo como uma performance ritual que gera a suspensão do cotidiano, tornando-se um evento especial para a comunidade itaberina.

No Capítulo 4 “A rua, o mascarado e o bumbo na travessia do avesso” destaco três elementos em relevo no Zé Pereira para discutir como a rua, a máscara e o bumbo, são elementos que se tornam importantes e integrados quando analisamos sua passagem diante dos olhos do público.

CAPÍTULO 1

ZÉ PEREIRA CARNAVALIZADO

*Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei e gritei e fui vestido de rei
Quarta-feira sempre desce o pano
(Chico Buarque)*

1.1 Apresentando Itaberaí

O município de Itaberaí fica situado a 288 km do Distrito Federal e 92 km do município de Goiânia, capital do Estado de Goiás, localizado no coração do Estado, segundo o IBGE³ possui uma área de 1.457,280 Km², sua população está em torno de 35.371 habitantes, dado este contestado por muitos moradores do município, em algumas de minhas andanças ouvi as pessoas dizendo e reclamando que o município tem crescido muito nos últimos anos, o que os levam a crer que os habitantes podem estar em torno 40.000⁴.

Segundo A. Pinheiro (2010) a região de Itaberaí, antes nomeada como Currallinho, pertencia à região de Vila Boa, antiga capital do Estado de Goiás, hoje Cidade de Goiás. Considerada como uma região de terras férteis “logo chamou a atenção dos mineiros da região de Vila Boa” (p. 113) que com o declínio da era do ouro, se dedicaram à agropecuária. Local de passagem de vários viajantes que se aportavam ali para o descanso, Currallinho aparece em vários relatos que demonstram sua capacidade para boas terras a beira do Rio das Pedras.

Diferente das atividades auríferas que eram comuns nas regiões da Capitania de Vila Boa, a região de Currallinho foi crescendo na plantação de lavouras e na criação de gado, assim “desde o início, prestou-se a atividades agropastoris, não sendo o ouro a causa do ajuntamento humano na região onde mais tarde surgiria o arraial do Currallinho” (PINHEIRO, 2010, p. 115). O Início do povoamento se deu em 1736 por fazendeiros que plantavam e criaram gado na região.

O certo é que conforme Carta ou Plano Geographico da Capitania de Goyas, 1778, levantado pelo sargento-mor Thomás de Souza, Currallinho aparecem bem

³ Dados de 2010.

⁴ Esta margem dada por mim é uma referência, pois as discussões giravam em torno de 39.000 a 42.000.

assinalado como arraial, á margem direita do Rio das Pedras, na entrada do Mato Grosso Goiano.(PINHEIRO, 2010, p. 115).

Em Curralinho o povoamento se deu acompanhado da construção da primeira capela Nossa Senhora D’Abadia, este aspecto possibilitou o reconhecimento da região como arraial e conseqüentemente o crescimento populacional a sua volta. Assim “possivelmente em 1779 já estava levantada a primeira casa de oração, pois nesse ano Curralinho já aparece no mapa da Capitania de Goiás, assinalado à margem direita do Rio das Pedras” (PINHEIRO, 2010, p. 131).

Em 1924 Curralinho passa se chamar Itaberaí. A busca por registros e memórias escritas levou-me ao livro de Edmundo Pinheiro de Abreu publicado em 1978 com o título de Curralinho seus costumes e sua gente. O livro retrata um conjunto de memórias do autor que podem nos mostrar como foi sendo constituída a população itaberina dentro de uma região considerada extremamente rural, assim nos diz o autor fazendo uma referência às famílias que foram se constituindo antes e depois da década de 20:

Essas famílias que vieram da Curralinho sertaneja, de casas de pau a pique, de vacas perambulando pelas ruas e praças públicas, no tempo da luz do candeeiro e da vela de sebo, do vestuário de riscado e da chinela de couro, da Curralinho sem alfabetização e sem saúde, do transporte de lombo do burro e do carro de bois, delas é que se formou a presente geração, da pequena mas já bem organizada Itaberaí, com seus dois ginásios, diversos grupos escolares, algumas dezenas de escolas rurais, três hospitais, cinema. Clube social recreativo, praça de esporte, ginásio de esporte, telefone, luz, água, asfalto, posto de saúde infantil, biblioteca, armazém de silos, moinho calcário, prédio próprio da Prefeitura e do Fórum, ainda, ao lado de outras cidades goianas, como grande produtora de arroz do Estado de Goiás. (p. 94)

O Censo demográfico de 2010 aponta para a elevação do crescimento populacional, em 1991 o município tinha 24.852 mil habitantes já em 2010 atinge 35.371. O crescimento segundo alguns moradores se deve a migração de pessoas do Pará e Maranhão.

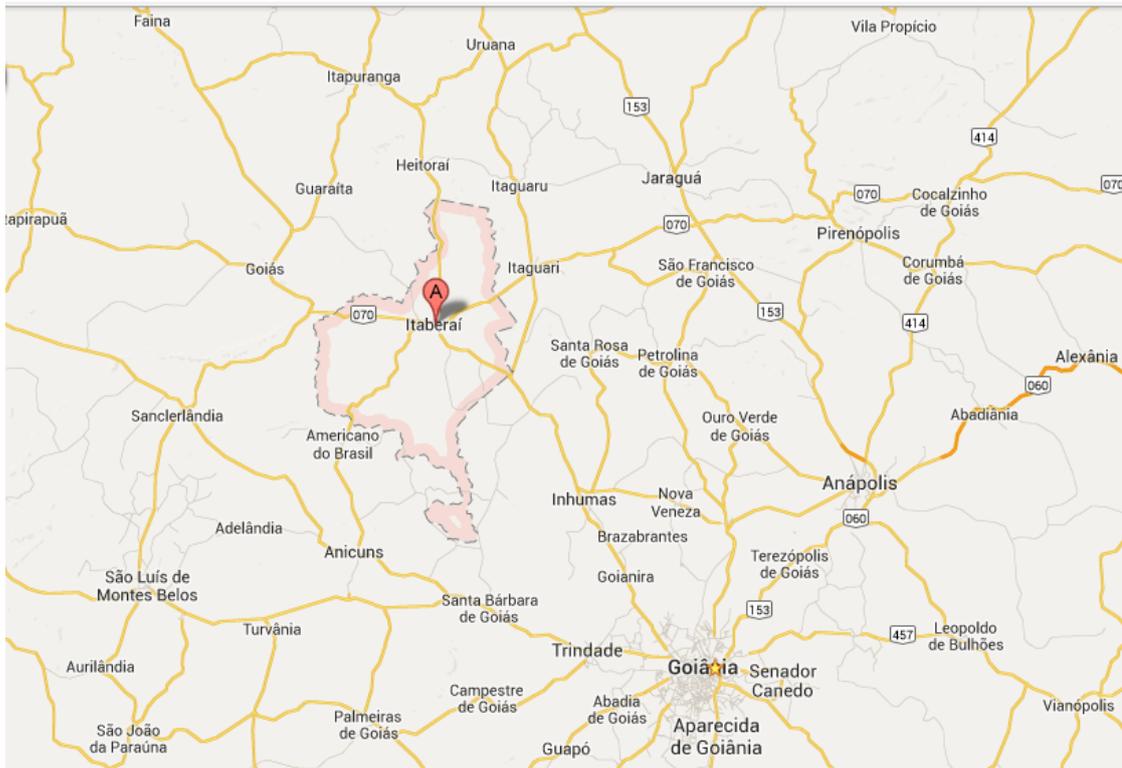
Os paraenses e os maranhenses tem chegando de montão por aqui, tudo pra trabalhar no corte de cana, no abatedouro de Frango, vai tudo lá pro Fernanda Park⁵, e acabam ficando por aqui. (José)

A economia Itaberina tem um grande potencial na prestação de serviços, o comércio e a indústria são os que mais empregam a população, em terceiro lugar vem a agropecuária,

⁵ Fernanda Park é um bairro periférico no município, foi criado pela prefeitura a mais de 10 anos, os lotes foram doados aos moradores, mas tem a fama de abrigar e ser palco de muita violência e acontecimentos de grande repercussão entre os moradores, tornou-se motivo de “piada” e “riso” entre muitas rodas de conversa, quando querem se referir algo relativo a situação de violência ou pobreza, foi em um bairro extensão deste em que estive instalado durante todo o processo de pesquisa, Fernanda Park II.

ambos movimentam a economia do município. Estes dados foram importantes para compreender os integrantes do Zé Pereira em seus afazeres, já que grande parte destes estão empregados no comércio e na indústria.

Figura 2: Mapa territorial com demarcação no município de Itaberaí.



Fonte: Google Maps - ©2013 Google

Observem que o município está próximo de dois outros importantes para os moradores: Goiânia, Capital do Estado de Goiás, e Cidade de Goiás, considerada em 2001 Patrimônio Mundial pelas Organizações das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) sendo reconhecida como pólo de movimento cultural e freqüentada pelos itaberinos, é certo que uma parcela dos antigos moradores relataram histórias interessantes sobre as desavenças entre itaberinos e vilaboenses, ou seja, no passado ambas cidades tinham pequenos problemas de relacionamento por parte de alguns.

Os moradores que frequentam a Goiás Velho falam de muitos eventos estaduais que acontecem e alguns queixam por Itaberaí ficar tão próximo e não ter um movimento cultural forte, ressalto que essa compreensão foi surgindo em momentos de conversas que tive em muitas casas onde buscava informações sobre o Zé Pereira.

Os itaberinos frequentam Goiânia por vários motivos: compras, lazer, saúde, negócios, estudos; a capital é considerada como grande metrópole que agrega avanço tecnológico e

habitacional. Alguns chegam a comparar que a qualidade de vida está associada à quantidade de prédios verticais ou espaços de lazer, por isso ouvi expressões como: *“itaberaí é uma roça ainda”* ou *“em itaberaí é o interior do interior de Goiás”*.

1.2 Itaberaí não tem cultura?

Em uma de minhas visitas fui conhecer o Senhor Pedro, um Senhor simpático contador de causos e experiências, cheguei até ele por indicação de outros moradores que diziam: *“Vá até o Senhor Pedro que ele pode lhe dizer coisas interessantes pois já tá de idade”*, esta expressão foi muito corrente e demonstrou em vários momentos um certo respeito pela experiência de vida dos idosos do município. E lá fui eu encontrar com o Senhor Pedro, este é morador da Vila dos Maçons, um lugar especial, em que a Maçonaria⁶ mantém construindo casas para idosos que não tem onde morar, em sua maioria sem famílias presentes, é um local muito tranquilo na zona urbana do município. O Senhor Pedro recebeu-me com uma alegria, como quem estava vendo um amigo que há muito tempo não via, na verdade quem teve dificuldades fui eu. Demorei um pouco para ajustar a intensidade de minha voz para que o Senhor Pedro pudesse ouvir, já que a base de nossa comunicação se manteria neste diálogo e ele tinha sua audição comprometida, os 85 anos, como diz ele: *“já estavam pesando na cacunda”*.

Minha visita ao Senhor Pedro tinha um objetivo que era conhecer um pouco do passado do Zé Pereira em Itaberaí e perceber como aquela geração vivenciou a performance enquanto Audiência, Zé Pereira ou Batuqueiro (considerando a formação que existe nos dias de hoje). Fui surpreendido com tamanha gentileza do Senhor Pedro em me contar tantas histórias, que não caberiam aqui por se desviarem do percurso, mas muitas delas tem contato direto com o Carnaval e o Zé Pereira, e estarão no decorrer dos textos. Meu contato com o Senhor Pedro motivou a destacar uma questão muito importante no município de Itaberaí e

⁶A Maçonaria é uma Ordem Universal formada de homens de todas as raças, credos e nacionalidades, acolhidos por suas qualidades morais e intelectuais e reunidos com a finalidade de construir uma Sociedade Humana, fundada no Amor Fraternal, na esperança com amor à Deus, à Pátria, à Família e ao Próximo, com Tolerância, Virtude e Sabedoria e com a constante investigação da Verdade e sob a tríade LIBERDADE, IGUALDADE E FRATERNIDADE, dentro dos princípios da Ordem, da Razão e da Justiça, o mundo alcance a Felicidade Geral e a Paz Universal. Ver site: <http://www.lojasaopaulo43.com.br/maconaria.php>

que encontrei em muitas conversas que tive com outros moradores, mas a poesia oral do Senhor Pedro pode perfeitamente representar todas as falas que tinham essa direção.

Senhor Pedro já não conseguia organizar a fala de forma sequencial, sua necessidade de conversar com alguém, me fez perceber naquele momento que eu deveria estimular sua memória e não enchê-lo de perguntas como havia preparado. Assim que cheguei, ele logo veio mostrar três discos de vinil, sem capas, um era de duas duplas sertanejas e outro era de uma novela da Rede Globo. As histórias que contou sobre estes permeavam a forma como conseguiu comprar, as dificuldades de ter um “toca discos” e até mesmo energia elétrica, fato que só foi possível quando mudou para zona urbana. Contou-me que foi casado e teve um filho, sobre isto lamentou muito, pois o filho faleceu com 25 anos de idade e a esposa 5 anos depois. Nunca mais teve uma família e por isso ficou sozinho.

Ao sentar-se no sofá iniciou uma indagação:

Meu filho, moro aqui desde que nasci, nasci e fui criado na roça, só estudei primário na roça, naquelas salas que tinha um monte de aluno e a professora que fazia a merenda, esse povo daqui não sabe nem a história de onde mora. Eu sei. Agora veja só, se mora num lugar e não sabe de onde vem, pra onde vai, num adianta. Aqui chamava Curralinho, por causa que antes era tudo um curral, os dono de terra que mandava aqui. Depois foi ficando grande e povo aumentando, mudaram o nome pra Itaberaí. Cê sabe o que significa? Num sabe não?? E Ce acha que o povo aqui sabe? Num sabe nada. Itaberaí significa: pedras brilhantes. Por causa dum rio que nois tem aqui, o Rio das Pedras, hoje tá acabado lá, só carniça e lixo. Meu fi o povo joga lixo lá, fica tudo estragado. Me dá um desgosto disso, eu posso falar pro cê que ali tem muito fantasma, gente que morreu afogada ou matada, e que fica tomando conta. Eu pesquei demais ali, dava uns peixe pequeno, mas meu pai contava umas histórias que a minha cabeça num lembra mais, mas era tudo de alma, Eu só alembro do nome: As 2 margens do Rio das Pedras ou era as 3 almas do Rio das Pedras? Isto tudo é cultura do povo, antigamente contava história demais, muitas mintira, mas essas do meu Pai era verdade que o povo via, e morria gente demais ali. O Zé Pereira, meu fi, era o Carnaval dos rico e dos pobre, sempre tinha alguém que comandava tudo, mas era divertido demais. Quem podia ia pro Zé Pereira. Mas aqui é seguinte, o Zé Pereira é a cultura da cidade, é do povo e nasceu do povo, e o povo que segura. Tem gente aqui que nem sabe o que é, nunca viu. E tem que gente que fala que isso não é cultura. Eu digo que é sim.

A reflexão de Seu Pedro demonstra que estamos diante de um município que tem uma diversidade sócio-cultural importante e foi possível verificar as várias percepções que existem na compreensão do conceito de Cultura e como a forma de pensar o termo recebe a grande influência das relações sociais existentes. Compreendendo isso, pude perceber o olhar sobre o Zé Pereira dentro desta sociedade e porque a manifestação é tida como um evento importante como demonstrarei nos capítulos seguintes.

A primeira indagação que me faz perceber a compreensão do que se entende por cultura em Itaberaí, nos dias de hoje, é a recorrente fala: “*aqui não tem cultura*” ou “*Itaberaí*

não tem cultura” proferida por muitas pessoas no processo de conversa. DaMatta (1986, p. 121-128) discutindo a questão “Maria não tinha cultura”, se parece muito com a forma de indagação que escutei em Itaberaí. No artigo o autor percebe que o conceito de cultura na contemporaneidade recebe muitos sentidos e recorrentemente foi utilizado para hierarquizar as relações sociais.

Assim,

De fato, quando um antropólogo social fala em “cultura”, ele usa a palavra como um conceito chave para a interpretação da vida social. Porque para nós “cultura” não é simplesmente um referente que marca uma hierarquia de “civilização” mas a maneira de viver total de um grupo, sociedade, país ou pessoa. Cultura é, em Antropologia Social e Sociologia, um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas. É justamente porque compartilham de parcelas importantes deste código (a cultura) que um conjunto de indivíduos com interesses e capacidades distintas e até mesmo opostas, transformam-se num grupo e podem viver juntos sentindo-se parte de uma mesma totalidade. Podem, assim desenvolver relações entre si porque a cultura lhes forneceu normas que dizem respeito aos modos, mais (ou menos) apropriados de comportamento diante de certas situações. (1981, p. 2)

A discussão de DaMatta demonstra claramente que a cultura é um código que relaciona os modos de viver de um grupo, mas ao mesmo tempo expõem que não é tão simples uma definição do termo, mesmo porque não podemos falar em uma única cultura dentro de um processo que não é singular e sim plural. Assim como Geertz (2008) ao citar Max Weber indicando que “*o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu*” e estes significados geram uma estrutura psicológica, que segundo o autor, “é a forma com que os indivíduos ou grupos guiam seu comportamento”.

DaMatta (1981) e Geertz (2008) podem ser chamados para que possamos contrapor, então, a recorrente “negação” do termo cultura por parte de alguns itaberinos, ao mesmo que determinam que o fato de negar a inexistência da cultura já indica fatores de uma cultura. Ao analisar esta questão, ela se torna profunda dentro do contexto da sociedade itaberina, porque ela é histórica.

No princípio a indagação partia de pessoas que são responsáveis por desenvolver a política cultural, na preservação e movimento dos grupos de manifestações artísticas e patrimoniais, mas recorrentemente as falas eram proferidas por agentes de diversos bairros; mas como assim as pessoas dizem que “aqui não tem cultura?”.

Percebo esta questão pensando exatamente na forma como as relações foram construídas no município, as famílias que tinham um poder econômico dominavam a detenção do “saber local”, seria cultura aquilo que estes considerassem cultura, assim os vários relatos

demonstram que a compreensão de cultura, da classe dominante itaberina no séc. XIX estava ancorada em uma visão de diferenciação, a cultura era, e para estas pessoas ainda é, relacionada a educação erudita, que não poderia estar em camponeses iletrados, mas em famílias de grande porte econômico. Conforme Da Matta:

Usa-se cultura como sinônimo de sofisticação, de sabedoria, de educação no sentido restrito do termo. Quer dizer, quando falamos que “Maria não tem cultura”, e que “João é culto”, estamos nos referindo a um certo estado educacional destas pessoas, querendo indicar com isto sua capacidade de compreender ou organizar certos dados e situações. Cultura aqui é equivalente a volume de leituras, a controle de informações, a títulos universitários e chega até mesmo a ser confundido com inteligência, como se a habilidade para realizar certas operações mentais e lógicas (que definem de fato a inteligência), fosse algo a ser medido e arbitrado pelo número de livros que a pessoa leu...(DAMATTA, 1981, p. 1)

Em sentido correspondente quando um itaberino diz que “Itaberaí não tem cultura”, percebe-se a visão de classificação, ou seja, há uma determinação que só se há cultura onde o pólo é de uma classe erudita. Pensando assim, então porque uma negação que abrange uma totalidade? Vejamos, é muito comum a comparação das atividades que acontecem em Itaberaí com as atividades que acontecem em grandes pólos como Goiânia (capital do estado de Goiás) e Cidade de Goiás (antiga capital do estado de Goiás), essa comparação gera uma classificação de eventos, ambos os pólos recebem eventos estaduais de grande alcance de público, tem uma ampla divulgação na mídia de suas atividades locais, além de terem uma historiografia na educação formal. Portanto estes dois locais são considerados como pólos culturais de grande força até mesmo pela estrutura composta por espaços como museus, teatros, igrejas históricas.

Na casa da Dona Maria a ideia de cultura está relacionada com os acontecimentos em edificações: *“Meu filho aqui não tem teatro, não tem cinema, já teve cinema! Então tinha cultura. Cultura é isso”*.

Sobre a classificação cultural DaMatta nos diz que

Num país como o nosso, onde as formas hierarquizantes de classificação cultural sempre foram dominantes, onde a elite sempre esteve disposta a autoflagelar-se dizendo que não temos uma cultura, nada mais saudável do que esse exercício antropológico de descobrir que fórmula negativa – esse dizer que não temos cultura é, paradoxalmente, um modo de agir cultural que deve ser vista, pesado e talvez, substituído por uma fórmula mais confiante no nosso futuro e nas nossas potencialidades (1981, p. 4)

Se a cultura tem sua origem na capacidade mental do homem (MELLO, 2011, p. 43) como um processo individual que se desenvolve e se relaciona no coletivo, posso então lançar

como pontos de reflexão, demonstrando que as culturas itaberinas (a cultura dos camponeses, a cultura religiosa, a cultura urbana, entre outras) se compõem de vários elementos e da diversidade advinda das mentalidades, que ora hierarquizam, com base na divisão de classes e do trabalho, ora se unem, nos vários eventos religiosos que marcam o calendário cultural do município. Como nos diz Velho (2003): “na sociedade complexa, particularmente, a coexistência de diferentes mundos constitui a sua própria dinâmica”.

Velho (2003) percebe que nas sociedades modernas “a fragmentação das relações e papéis sociais demarca domínios distintos”. Em Itaberaí foi notável perceber como as pessoas transitam de um mundo ao outro, ou uma cultura a outra. A vivência de “múltiplos papéis” (VELHO, 2003) se dá neste trânsito que caracteriza a cultura urbana. No caso de Itaberaí uma pessoa transita livremente de um grupo religioso para um grupo carnavalesco, mesmo que este processo seja complexo devido aos discursos condenatórios criados pelas igrejas em relação aos festejos carnavalescos.

Nenhuma sociedade é monolítica culturalmente, sempre apresentando planos e dimensões diferenciadas em função do seu modo singular de construção da realidade. No entanto, o caso da sociedade moderno-contemporânea aparece como limite em relação à multiplicidade e fragmentação de papéis e domínios (VELHO, 2003, p. 26)

O discurso “aqui não tem cultura” na sociedade itaberina, não foi demonstrado de forma homogênea, nem tanto tornou-se algo dito por todos, pelo contrário a diversidade de opiniões e falas, demonstram claramente a fragmentação cultural e dos papéis dos indivíduos. Talvez em alguns momentos a afirmação “aqui não tem cultura” apenas realce a tentativa de impor a cultura de um grupo. Como na fala de Zé Pedro, liderança considerada intelectual pelos itaberinos:

A cultura itaberina existe, ela está nas folias, no Zé Pereira, nas fiandeiras, nas fazendeiras de tapete, no museu, no teatro do Grupo de teatro Barracão, nos violeiros, nos catireiros, nas festas aos santos padroeiros, nos contadores de histórias do Grupo Girandeiros, mas aqui não se dá valor a cultura itaberina, o povo gosta é da festa de peão, dos shows nas barracas, dos carros de som que tocam absurdamente nas festas.

Zé Pedro faz parte de uma classe econômica alta na sociedade itaberina, e apesar de frequentar os vários espaços presentes em sua fala, durante toda conversa há uma nítida separação do que considera como cultura, é nítido que há uma separação das práticas artísticas e da cultura popular, desconsiderando outras formas de cultura urbana.

Assim como Zé Pedro encontrei vários moradores que pensam a cultura assim, ao mesmo tempo em que muitos moradores hegemonomizam o discurso “aqui não tem cultura” considerando que a cultura se faz nas metrópoles em edificações: no cinema, no teatro, nos salões.

A performance do Zé Pereira na maioria dos discursos estaria no recorrente conceito de “cultura do povo”, como nos diz Alvaro: “O Zé Pereira é cultura do povo”. Aqui a cultura atribuída ao Zé Pereira refere-se à compreensão de ser feita pelo povo, mas o termo povo, é um termo elitizado, atribuindo há uma escala piramidal em que povo faz parte da base. Na sociedade itaberina a cultura considerada da elite é uma cultura economicamente mais cara, enquanto a cultura do povo é feita nos grupos criados pelo povo, pelos camponeses, trabalhadores das indústrias e outros locais menos nobres.

As relações de negociações sociais não se reduzem a uma assimetria original entre “elite” e “populares”. Esses dois polos de idéias – a “elite” e os “populares” – servem como referenciais que, se operacionalizados de modo relacional, ajudam a pensar nas múltiplas redes de relações sociais da cultura urbana, mas não pretendem dar conta de toda a complexidade que a própria oposição desperta (GONÇALVES, 2007, p. 35).

Mesmo compreendendo a cultura popular e as artes como cultura homogênea, Zé Pedro e outros moradores fazem parte das “múltiplas redes de relações sociais da cultura urbana” (GONÇALVES, 2007) como as festas massivas e os eventos nas praças.

Durante o ano é possível perceber várias manifestações culturais que transitam entre as várias camadas sociais, entre elas temos as folias que em suas diversidades de grupos percorrem o ano todo no espaço urbano e rural. As manifestações Artísticas acontecem de forma menos massiva, talvez pela razão dos grupos serem pequenos ou por serem iniciativas individuais. O pólo para estas ações localizam-se no Museu Histórico de Itaberaí, mantido pela Academia Itaberina de Letras e Artes, e por ações da instituição Barracão Cultural. Outras formas acontecem nas escolas como as danças, o ensino de música e literatura, muitas dessas ações ganham espaço nas comunidades.

As festas massivas como Shows financiados pelo poder público ganham um destaque em evidência entre as pessoas, destaco aqui a festa de peão que é um evento aguardado durante o ano, que sinaliza uma cultura pop Country, demonstrando uma mistura das grandes festas brasileiras de rodeio e as festas de rodeio dos Estados Unidos da America (EUA), é comum no município as pessoas se prepararem comprando botas, calças ou saias jeans, jaquetas de couro, chapéus e outros artigos que lembrem a temática. Neste período se vê

cavalos e cavaleiros transitando livremente nas ruas e uma organização bem elaborada do poder público.

Nada supera as duas festas religiosas de grande proporção: Festa de São Sebastião em Janeiro e Festa de Nossa Senhora D'Abadia em Agosto. As festas movimentam o município e ocupam determinado espaço na rua, de tal forma que o trânsito cotidiano é interrompido, dando lugar a barracas que vendem vários artigos, entre roupas, comidas, eletrônicos, e outros. Por isso mesmo não sendo membro da Igreja Católica, as pessoas inclusive de outros segmentos participam dos festejos.

O município respira religiosidade seja pelas diversas capelas espalhadas na zona urbana e rural, seja pelos diversos templos evangélicos e seus segmentos. Não é a toa que o carnaval será visto sob diversos ângulos e conseqüentemente o Zé Pereira ganhará amigos e inimigos. O olhar sobre o carnaval se alimenta pela perspectiva cultural religiosa e pela *negação da cultura*.

1.3 Encontrando o Zé Pereira

O primeiro contato que tive com o Zé Pereira, aconteceu dia 22 janeiro de 2013. Na ocasião presenciei o primeiro dia da brincadeira, que neste ano estava acontecendo na praça da matriz, antiga praça do município de Itaberaí, cenário da arquitetura histórica da cidade, retratada nos livros e na história sobre a origem da cidade, foi ali que se formou um dos primeiros currais e da primeira capela tendo como padroeira Nossa Senhora D'Abadia, hoje considerada como um patrimônio importante para a população católica e não-católica.

Na praça acontece a famosa festa de Nossa Senhora D'Abadia, que reúne um número fervoroso de católicos fieis a santa, bem como, a união entre o sagrado (a missa na novena) e o profano (caracterizado pelo parque de diversões, barraquinhas de venda de objetos, roupas, comida, e shows musicais). Mas isso acontece em uma parte superior que liga a praça da matriz a outras praças da cidade.

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 em 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 vão até a calçada da praça, fazem um círculo e iniciam 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 amarela.

O som que continuava chamava a atenção das pessoas nas casas que começaram a sair para as calçadas ou abrir as janelas. Muitas pessoas trazem bancos ou cadeiras de fio e sentam-se nas portas em sinal de observação. 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. Apesar de conhecerem cada jovem que entrou na casa, não sabiam como iriam sair.

Os batuqueiros, os rapazes de camisas cor vinho, 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, escrito “comissão”, organizava para que o espaço fosse suficiente e acomodasse os Mascarados.

Da casa saiu o Zé Pereira, rapazes com máscaras de monstros, de forma frenética e aos pulos e gritos. Eles dançavam, se jogavam no chão, faziam gestos aleatórios e rápidos, já não é 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*, o som característico do Zé Pereira, o frenesi alterava os corpos e iniciou um cortejo, subindo o largo da praça pela rua calçada com blocos, uma alteração dinâmica no formato aconteceu rapidamente, o círculo se desfaz e formou uma verdadeira procissão em que vejo, Hildo na frente junto com mais duas pessoas da comissão, o Zé Pereira logo atrás, a batucada no meio, e atrás e nas laterais as pessoas (público) que acompanham o cortejo. Todos seguiram indo pela rua.

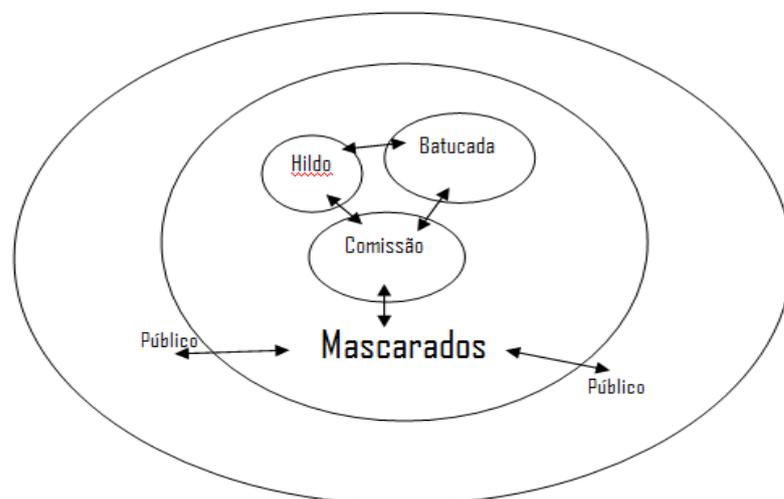
1.4 Zé Pereira em Itaberaí

Zé Pereira é considerado em Itaberaí como uma manifestação cultural que antecede os festejos carnavalescos, sendo caracterizado por jovens e crianças, predominantemente de gênero masculino que saem pelas ruas em um período de 13 a 15 dias, dependendo do ano. O som emitido pela batucada recriam um clima carnavalesco festivo que fazem do evento um espetáculo trilhado pelos foliões com máscaras de látex que imitam monstros trajando roupas diversas desde macacões até vestidos velhos. Toda a trajetória é assistida por um público que acompanha todo o cortejo, seguindo pelas várias ruas do município em todo o período ritualístico. Este público também é formado pelas pessoas que saem nas portas e janelas das casas olhando e apreciando a distância o frenesi dos passantes.

O Zé Pereira em Itaberaí, durante o cortejo, se organiza a partir de quatro peças importantes que se unem e formam um único grupo: O Hildo, a comissão de organização, a batucada, os mascarados ou folião (Zé Pereira) e o público. O grupo está envolto pelo público que acompanha todo o processo.

Nas minhas visitas entre os anos de 2013 a 2014 foi notável perceber que a Associação Tradicional do Zé Pereira de Itaberaí é formada pelos membros das três primeiras peças, eles se encontram durante todo o ano como membros dirigentes da organização jurídica que foi segundo estes, formada para possibilitar uma melhor preparação e organização do grupo durante o ano, bem como, buscar formas de apoio ao evento seja particular ou governamental.

Figura 3: Gráfico da estrutura de organização da performance



Observem que no gráfico as setas indicam a forma de comunicação na organização tendo em vista que Hildo é a referência diante dos mascarados e das outras partes da estrutura. A audiência em formato circular corresponde à forma com se locomove durante o cortejo tendo contato com todas as partes da organização. Tendo em vista que a circularidade representa a concepção de movimento o que se constata ao verificar que o público não se locomove apenas de uma maneira, mas estão sempre em constante modificação durante o cortejo.

A comunidade itaberina intitula Hildo como um mestre por estar desde 1966 à frente do Zé Pereira. Algumas pessoas diziam: “Mestre Zé Pereira” ou “o grande Zé Pereira”, sendo uma representatividade do grupo é ele quem direciona o caminho de todas as partes, sua força de liderança é respeitada em consideração aos anos de experiência que demonstram respeito aos que do grupo participa.

Hildo nasceu em 1945 no município de Itaberaí. Teve uma infância marcada pelas dificuldades em uma família de 12 irmãos. Estudou até a 4ª série do ensino fundamental. Sua trajetória no Zé Pereira iniciou-se com sua participação como um Zé Pereira, na época em que Sr. Sebastião Coelho direcionava o grupo. Mudou-se para Goiânia, capital de Goiás, e mesmo assim continuou sua participação como membro. Em 1966 ele assume a liderança do grupo com propósito de continuação, já que no ano anterior não houve saída do Zé Pereira.

A comissão é uma parte importante no cortejo, pois são seus membros que organizam o Zés durante todo o processo performático desde a preparação até a finalização do cortejo. É formada por um grupo que varia entre 4 a 5 pessoas, neste é possível perceber a presença das mulheres na organização variando entre duas ou três, considerando que no ano de 2014 havia duas. Aliás é no cortejo que a função deste grupo se desdobra pois precisam controlar a organização nas ruas e ainda cuidar da segurança dos Zés, são deles também a responsabilidade por manter as normas do regulamento ativas, retirando do cortejo os Zés que não cumprirem.

Nós fazemos o que podemos. Nossa função é de organizar e preparar a entrada. Verificar se estão se comportando dentro do lugar, se não estão atentando as pessoas na rua, porque é muito difícil controlar na rua, tem uns que só aparecem pra bagunçar e não seguem as regras. Eu mesmo não admito! Parto pra cima mesmo! Arranco a máscara e digo tchau! Todo mundo entra sabendo o que pode fazer e o que não pode. Depois que eu tiro a máscara conto para o Hildo e ele não deixa voltar nunca mais. Mas fico cansada, porque a gente trabalha muito. Pense! Além de chegar mais cedo, organizar a entrada ainda saímos na caminhada, e na volta temos que ficar pra conversar e arrumar tudo. Cansa, mas é muito bom. (Joana, membro da comissão)

A batucada é o grupo de percussionistas que no dia do cortejo é formada por 7 instrumentistas um em cada instrumento, o que não é um número determinado ou norma pois a quantidade de instrumentos ou instrumentistas depende da disponibilidade e presença destes nos dias de saída, mas no total, aproximadamente de 10 a 15 instrumentistas que se revezam durante os dias de saída.

Figura 4: De camiseta verde as meninas da comissão de 2012 junto a um membro da batucada. Foto: Marcelo Fecunde



Fonte: Autor (2012)

O nome batucada, segundo Hildo: *“não tem mistério”*. Para Hildo o nome foi dado pelo conjunto de instrumentos de percussão ou simplesmente pelo “ato de batucar”. Quando Hildo destaca que não tem mistério exprime a livre associação que algumas pessoas já fizeram em relação ao batuque da Umbanda que possui um terreiro no município. Ele expõe que estas pessoas associavam a nomenclatura, mas quando conheciam logo entendiam não ter ligação. Hildo segue dizendo: *“parece que estou criticando, né!! E na verdade não é isso. Eu trato de explicar porque não é a mesma coisa. Respeito todo mundo”*.

A batucada se encontra a cada 15 dias do mês na casa do Hildo para fazer o treinamento, mas também é um grupo ambíguo, pois só se chama batucada nos dias do Zé Pereira, assim que termina o período das saídas o grupo se intitula de banda ou fanfarra. Segundo Hildo em conversa que tivemos em sua casa:

Vou te falar a verdade, o povo não entende as coisas aqui, a batucada só existe nos dias do Zé Pereira. Não existe outros dias. O que tem é a banda ou a fanfarra. O que depende muito também da quantidade de instrumentos que vão tocar no dia ou no lugar, a gente reúne o ano todo pra ensaiar as músicas. Quando uma escola, ou outra coisa chama a gente pra participar de algum evento, eu não gosto quando fala que o

Zé Pereira vai tocar, não é o Zé Pereira é a banda ou fanfarra. Eu sei, tudo isso aqui só existiu por causa do Zé Pereira, mas o povo não entende que Zé Pereira é só naqueles dias e pronto.

Posteriormente vou detalhar a relação da batucada com a sonoridade produzida no Zé Pereira, mas é importante destacar que é formada por jovens que são Zé Pereira⁷ e por membros que já foram Zé Pereira, mas que agora se dedicam apenas ao ofício de “tocar”. O Hildo é claro nas afirmações ao dizer que o grupo só é batucada quando está no período do Zé Pereira, e por mais que algumas músicas sejam tocadas no decorrer do ano, é a denominação fanfarra ou banda que mais se adéqua ao grupo fora do período.

Mas a afirmação “*não é o Zé Pereira é a banda ou fanfarra*”, contrasta com a forma como o Zé Pereira é visto e percebido pela comunidade, assim como o som do *bum bum bum* é uma forma de identificação simbólica, as máscaras de terror também são, o que faz com que tudo que se relacione com a performance do Zé Pereira seja facilmente associada. Portanto para a sociedade itaberina não há distinção entre fanfarra ou batuque, é Zé Pereira, pois os participantes são membros atuantes no Zé Pereira.

Figura 5: Batucada no Cortejo Zé Pereira/2013. Foto: Marcelo Fecunde



Fonte: Autor (2013)

⁷Me atenho a intitular o conjunto de mascarados no singular porque observei que a comunidade ou os membros da performance não se referem aos mascarados no plural, portanto Zé Pereira refere-se a todo o grupo de indivíduos, vale lembrar que na historiografia carnavalesca o Zé Pereira, inicialmente foi intitulado de Zé Pereiras (no Brasil) e com o passar dos anos Zé Pereira também intitulou o Bloco de carnaval, em Portugal ainda se chama alguns grupos tradicionais de percussão de Zé Pereiras.

A quarta parte que forma o grupo nos dias do cortejo são os mascarados/foliões⁸ ou Zé Pereira, estes são formados por jovens acima de 16 anos, mas que podem ser de uma idade inferior dependendo da estatura física ou da avaliação do Hildo no ato de inscrição. Além dos jovens se forma outro grupo de criança abaixo de 15 anos. Estes jovens ou crianças, não se encontram durante o ano para possíveis preparações, eles fazem uma inscrição que lhes dá o direito de pular o Zé Pereira e participar da brincadeira nos dias de saída.

Figura 6: Zé Pereiras no Cortejo 2014. Foto: Marcelo Fecunde



Fonte: Autor (2014)

Verifiquei que os jovens em sua maioria são estudantes e trabalhadores, desenvolvem atividades remuneradas no comércio ou trabalham na indústria de alimentos congelados. Segundo o Hildo os mascarados (Zé Pereira) são formados por jovens em sua maioria de regiões periféricas da cidade de Itaberaí, estudantes de rede pública, trabalhadores do comércio e indústria:

Não adianta, aqui tem gente de tudo quanto é jeito, mas eu digo a você que a maioria é jovem pobre que gosta de se divertir, cantar, pular, gritar, que estuda, trabalha, passa dificuldade e que faz com carinho. Mas nestes anos todos que tô, já notei que tem muita gente controlada de situação. Jovem bem de vida que não passa dificuldade e que não trabalha. Até mesmo nas crianças eu vejo isso. Tem menino que vem, filho de gente rica mesmo sabe, o pai vem, faz inscrição e o menino brinca feliz da vida, nessa hora ninguém tá preocupado se tem dinheiro não, todo mundo quer se divertir.

Nos dias de saída o Zé Pereira se divide em dois grupos: o grupo dos adultos e o grupo das crianças. Entre o grupo dos adultos a formação é feita por jovens do sexo masculino entre 16 a 28 anos, as crianças formam grupos até 15 anos, sua maioria é constituída de 10 a 15

⁸No decorrer da pesquisa notei que se denomina foliões os jovens ou crianças que tenham a intenção de brincar ou pular o Zé Pereira, quando estão mascarados são Zé Pereira.

anos do sexo masculino, é possível e comum nestes dias encontrar pais acompanhando crianças menores até 5 anos.

Segundo alguns membros, não é comum encontrar meninas⁹, mas nos últimos 5 anos é possível ver a participação de algumas. Geralmente no grupo dos adultos aparece uma ou duas meninas, “mas elas não costumam seguir todos os dias”, diz Manoel, o próprio ainda relata que a presença das meninas no grupo das crianças é maior. Durante o cortejo a performance possui um regulamento que é divulgado aos foliões e ao público, sobre isso ouvi de muitos foliões reclamações constantes sobre a forma de divulgar, pois o público também deveria ser informado, diziam alguns. “A falta de recursos não possibilita que se faça panfletos de divulgação”, me diz Hildo, “são feitas algumas cópias em papel sulfite A4”.

A outra parte do folheto contém o regulamento do Zé Pereira que é algo conhecido pelos foliões veteranos tanto adultos como crianças. Mas Mestre Hildo sempre destaca as normas no primeiro dia da saída e fala da importância de se cumprir. Notei que muitos novatos também sabiam do regulamento mesmo sem ter lido o folheto, alguns me disseram que antes de participarem já haviam apreciado como audiência e o que se pode ou não fazer é visto durante o cortejo e/ou comentado sempre pelos veteranos em rodas de conversas ou quando alguém decide participar pela primeira vez e busca informações.

Regulamento do Zé Pereira

- 1º - O folião não poderá trazer bebida alcoólica e se for pego com bebida ou droga será entregue ao órgão competente e se chegar bêbado não entrará;
- 2º - O folião que subir nas calçadas e pular em carros será retirada a máscara e não brincará mais;
- 3º - O folião que for pego abraçando as meninas mesmo que seja sua irmã ou amiga será retirado do bloco;
- 4º - O folião que for chamado a atenção 3 vezes e não respeitar a comissão será suspenso;
- 5º - O folião que emprestar à ficha a outra pessoa será suspenso;
- 6º - O folião que for pego bebendo na rua durante o “Zé Pereira”, mesmo que seja oferecido pelo amigo será afastado definitivamente;
- 7º - O folião não poderá ficar atrás da batucada e se for flagrado pegando em mulheres será retirada sua máscara;
- 8º - Após o recolhimento do Zé Pereira o folião que for pego brigando na porta não brincará mais;
- 9º - Pedimos as meninas e aos demais, encarecidamente que não fiquem no meio do Zé Pereira para evitar devidos constrangimentos ou transtornos, colabore com a comissão e permaneça sempre nas calçadas;
- 10º - As normas foram feitas e quem não cumprir está fora do bloco e esperamos contar com a colaboração de todos e se for expulso não terá mais volta e nem devolução do dinheiro da inscrição.

⁹A participação das meninas tornou-se um momento especial na trajetória da pesquisa que será tratada de forma aprofundada no capítulo 4.

Algumas questões no regulamento me chamaram atenção, pois são termos que não são ditos ou não foram mencionados nas entrevistas e conversas que tive. O primeiro termo é “bloco”, as pessoas ou foliões não mencionaram a palavra bloco se referindo a um tipo de atividade carnavalesca, ir para o Zé Pereira tem o sentido de ir para o grupo, expressões como “vou pular o Zé Pereira” ou “vou brincar o Zé Pereira” são muito comuns. Portanto a relação entre carnaval e Zé Pereira para alguns parece algo distante e não um processo de continuação, mas para outros é o início do festejo carnavalesco, uma espécie de abertura do carnaval.

1.5 E o Carnaval?

O filósofo Bakhtin (1996) desenvolve uma ampla pesquisa em torno do conceito de *carnavalização*. Na obra Problemas da poética de Dostoievski (2005) o autor introduz a discussão sobre o conceito que irá aprofundar nas páginas de A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais (1996). O princípio do conceito baseia-se na ideia de que o carnaval é um estudo complexo, o autor destaca que o carnaval não está limitado apenas às festividades demarcadas em um tempo religioso do “Adeus a carne”, ou os dias sem carne constituído pela igreja no período Medieval, mas as festividades caracterizadas como princípios e essências carnavalescas, pautadas no riso, no grotesco, nas alegrias, no divertimento, nos excessos, na ambiguidade, na quebra de hierarquias. Assim “o carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente” (p.6).

No decorrer da pesquisa se fez necessário compreender como a sociedade Itaberina vivenciou a intensidade dos festejos carnavalescos, pois a formulação de um pensamento que categorizou a festa e todas as suas manifestações como “desordem”, advêm da compreensão que firmou entre as famílias consideradas nobres (elite) e o popular.

A literatura itaberina não dá conta de compreender como a camada elitizada percebia o carnaval nos tempos antigos e como este pensamento ainda é marcante. O autor Edmundo Pinheiro de Abreu (1978) relata a existência de um carnaval antigo diferente. Assim: “Além das festas profanas realizadas por ocasião dos festejos religiosos do Divino Espírito Santo e Nossa Senhora da Abadia, o curraliense ainda tinha por diversão o Carnaval” (p. 67).

O Carnaval em Itaberaí foi considerado como um evento que tinha como principal objetivo a diversão ou o entretenimento, por isso encontrou em alguns textos literários e conversas, compreensões de um Carnaval visto sob o ponto de vista da religiosidade, ou seja, brincar os festejos carnavalescos era uma forma de extravasar ou sair do rigor da religiosidade, “além das festas profanas realizadas por ocasião dos festejos religiosos do Divino Espírito Santo e Nossa Senhora da Abadia, o curraliense ainda tinha por diversão o Carnaval, o teatro amador e algum circo que, uma vez ou outra, ali aparecia” (Abreu, 1978, p. 67).

É preciso considerar que no município o catolicismo é muito presente, em quase todos os bairros da cidade existem comunidades religiosas e uma porção considerável das comunidades protestantes. Mas a história Itaberina demonstra uma sociedade baseada em princípios do Cristianismo, por isso a aglomeração de festejos religiosos acontecia (e ainda acontecem) em vários pontos do município o ano todo.

Pinheiro (1996) destaca que o riso esteve presente o tempo todo na constituição dos festejos medievais, a comédia exalada pelas festas carnavalescas do povo foi se incorporando nos ritos da Igreja, assim a autora reflete que as manifestações carnavalizadas foram se adequando ao Templo, portanto a praça do homem medieval era parte do Templo ou o inverso.

Sobre o riso nos períodos Medieval e Renascimento, o autor Bakhtin desenvolveu um estudo com base na obra do autor renascentista François Rabelais¹⁰ (1494-1553). As festas carnavalescas tanto medievais quanto renascentistas aparecem como categorias importantes, como manifestações que se opunham à cultura oficial. Assim elas fazem parte de um conjunto de comportamentos que o autor define como a primeira categoria da cultura cômica: “as formas dos ritos e espetáculos - festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.” (1996, p. 4).

As festas carnavalescas se tornaram muito importantes para o povo, a comemoração das manifestações do *Carne Vale* e posteriormente o Carnaval, eram formas concretas do riso popular, da manifestação da alegria.

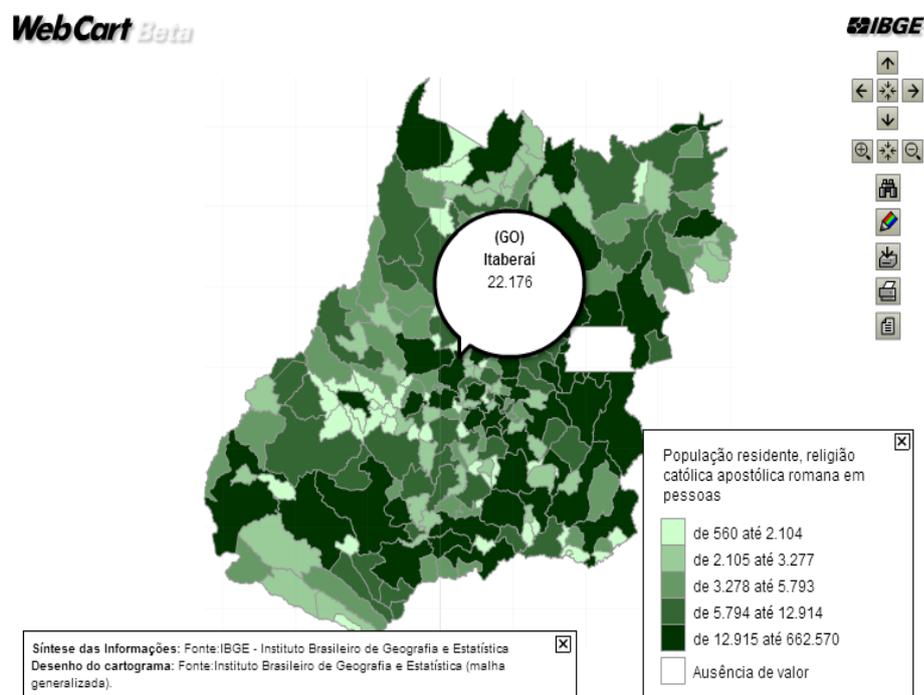
O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não

¹⁰ **François Rabelais**, pseudônimo **Alcofribas Nasier** (nascido em 1494, França, morreu, provavelmente, 09 abril de 1553, Paris), escritor francês e padre que para seus contemporâneos, era um eminente médico e humanista e para a posteridade é o autor da obra-prima em *Gargantua e Pantagruel*. Os quatro romances que compõem este trabalho são excelentes para o seu uso rico da Renascença francesa e por sua comédia, que varia de burlesco a profunda sátira (<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/487941/Francois-Rabelais>)

pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana (BARKHTIN, 1996, p. 6)

Analisando a população religiosa noto que no município existem três esferas de religiosidade: Católicos, Evangélicos e Espíritas. Os mapas abaixo demonstram essa relação, por meio dos dados coletados pelo IBGE em 2010 que consideram o número de pessoas declarantes. Apesar disso encontrei perto da casa do Senhor Pedro um Terreiro de Umbanda, o que nos deixa uma dúvida: as pessoas que frequentam o terreiro não se declararam pertencentes de uma religião Afro-brasileira? Ou não foram contempladas pelos pesquisadores? Estas repostas ficam para um próximo estudo. O que nos interessa neste momento é perceber que a educação religiosa católica, espírita ou evangélica é muito marcada no município e conforme constatei está presente nos discursos sobre o carnaval e consequentemente na relação com o Zé Pereira¹¹.

Figura 7: Mapa 2 - Número de Católicos no estado de Goiás com foco em Itaberaí



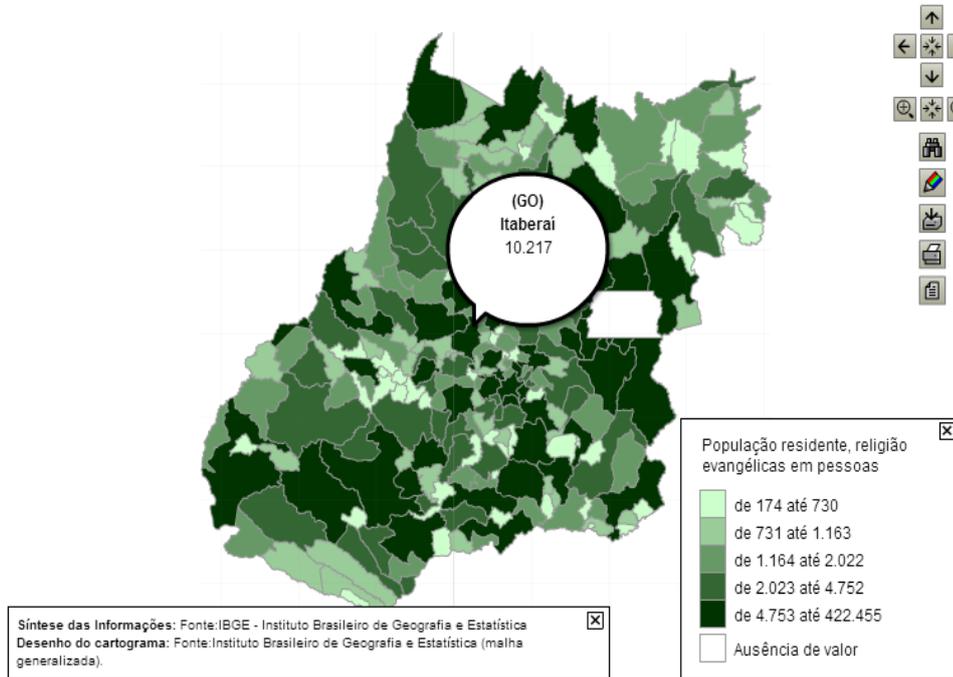
Fonte: IBGE (2010)

Figura 8: Mapa 3 - Número de Evangélicos no estado de Goiás com foco em Itaberaí

¹¹Sobre isso veremos mais aprofundado no capítulo 4.

WebCart Beta

IBGE

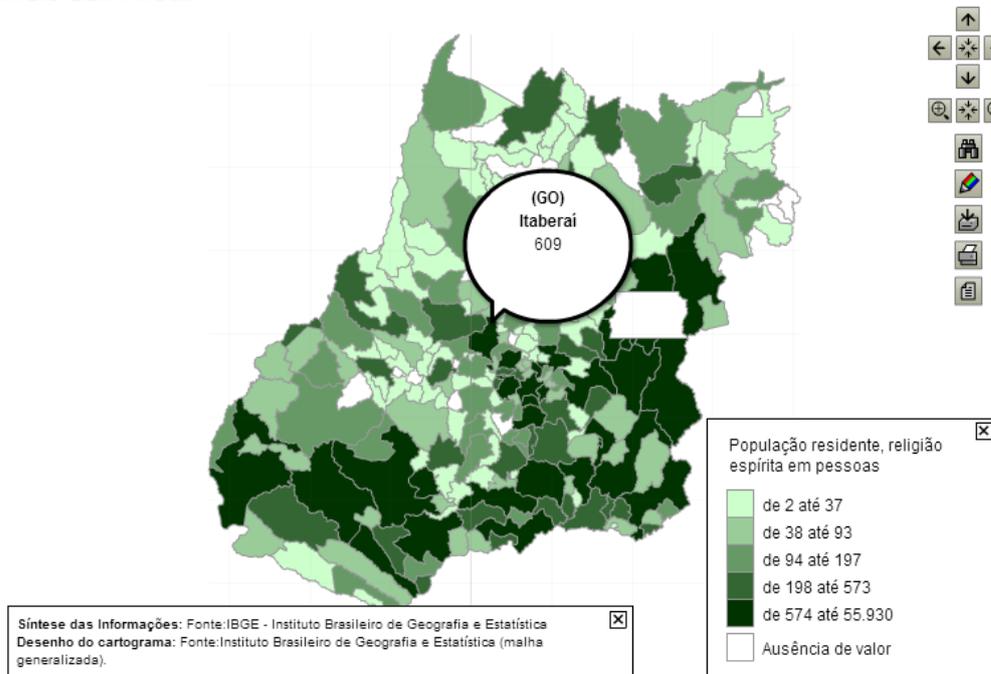


Fonte: IBGE (2010)

Figura 9: Mapa 4: Número de Espíritas no estado de Goiás com foco em Itaberai

WebCart Beta

IBGE



Fonte: IBGE (2010)

O Carnaval era um dos poucos eventos profanos contínuos ou anuais que possibilitavam aos itaberinos saírem de uma rotina diária. DaMatta destaca que:

No Brasil, como em outras sociedades, há uma classificação dos eventos sociais segundo sua ocorrência. Os eventos que fazem parte da rotina do cotidiano chamado no Brasil de “dia-a-dia” ou simplesmente “vida”, e os eventos que estão situados fora desse “dia-a-dia” repetitivo e rotineiro: as “festas”, os “cerimoniais” (ou cerimônias), as “solenidades”, os “bailes”, “congressos”, “reuniões”, “encontros”, “conferencias” etc. onde se chama para seu caráter aglutinador de pessoas, grupos ou categorias sociais, sendo por isso mesmo acontecimentos que escapam da rotina na vida diária (1997, p. 47)

Nas lembranças de Edmundo Abreu (1978) o carnaval se configurou em um festejo importante, pois movimentava o município e saíam da “rotina diária”. Neste o caso o autor descreve com detalhes como era vivido aqueles dias de divertimento relatando que havia no tempo antigo a celebração do Zé Pereira que precediam o Rei Momo e os carros alegóricos:

Os carros alegóricos ornamentados de papel de seda, uma fazenda chamada organdy e fitas largas de cores vistosas, faziam críticas às autoridades e pessoas representativas da cidade. O que é importante, importante mesmo, aquelas críticas primavam pela finura do estilo, fato de causar admiração, se considerar que elas eram redigidas por pessoas de pouca instrução ou quase nenhuma. As pessoas criticadas não se sentiam milindradas, pelo contrário recebiam-nas com espírito de desprovidade. (p. 67)

Juquinha Bailão (José Gomes dos Santos Bailão) membro de uma das famílias mais conhecidas do município é apontado por Edmundo Abreu como o grande organizador destes festejos carnavalescos: “inteligente, curioso, não dispendo de material próprio, armava, no entanto, carros alegóricos de fazerem admiração” (p. 67). Alguns moradores destacam que o tempo dos carros alegóricos era um tempo mais antigo em que a expansão do município estava localizada dentro de um perímetro mais central e ainda consideram que muita gente morava na zona rural.

Não quero cansar o leitor com tantas descrições advindas da memória do nosso autor itaberino, mas peço licença para expor mais uma descrição importante daqueles tempos de carnavais em que no município havia o desfile de carros alegóricos que hoje já não existe mais, assim naquele tempo:

Participante, de certa feita, de um carro alegórico por ele construído e intitulado “Peste, Fome e Guerra”. Dois curralienhenses, ainda vivos, Salvador Vieira da Cunha, forte fazendeiro residente em Itaberai e Airton Gomes dos Santos Bailão, residente neste Capital, participaram conosco na formação daquele trio carnavalesco. O representante da Fome levava um prato; o da Peste uma garrafa e o da Guerra uma carabina. O carro fabricado com tábuas de caixotes, de dois andares que as pessoas

representativas daquela alegoria fossem acomodadas no segundo andar, sendo uma na frente e duas nas laterais. O Juquinha Bailão, idealizador e fabricante do carro, empregou o mesmo sistema para o carro de bois, isto é, o eixo girando sobre uma peça chamada “cocão”. Não teve êxito completo, infelizmente, essa sua invenção, pois durante a passeata uma roda partiu. O resto do percurso se faz a pé. (p. 68)

A descrição de Edmundo Abreu destaca o carro alegórico como um atrativo criativo e divertido que se assemelha aos ranchos carnavalescos descritos por Gonçalves no livro “Os ranchos pedem passagem” (2005) nestes os ranchos elaboravam alegorias sobre carroças.

A itaberina Dona Maria percebe que nos tempos dos pais as festas do carnaval eram festas bonitas e vistosas, mas que não aglomerava multidões como hoje, comenta que a diversidade de pessoas não era de grandes proporções como acontece em qualquer festa no município, por isso, para ela, as ações eram mais “educadas”, os gestos “mais cordiais”, se divertia sem agredir, mesmo que as brincadeiras parecessem agressivas como a da “cabacinha cheia de água” que chamavam de entrudo.

No Carnaval antigo de Itaberaí, segundo Edmundo Abreu havia o entrudo que era um evento que transitava entre as camadas sociais:

Figurava como principal atrativo do carnaval o “entrudo” cuja brincadeira consistia em jogar água, uns nos outros. Muito usual a cabacinha de papo de anjo – balão – ou de cera derretida, cheia de água de cheiro – perfume. O feitio da cabacinha de papo de anjo era fácil, vez que bastava cortá-lo em pedaços maiores ou menores e enchê-los. O da cabacinha de cera derretida é colocada num molde de madeira, com um pequeno gargalho. Sacolejando o molde a cera derretida aderira às partes internas, coagulando. Posta numa bacia com água fria as partes do molde se abriam deixando pronta a cabacinha. Utilizando uma pequena seringa a mesma era cheia com água perfumada, lacrada no gargalho por meio de um ferro quente. Na brincadeira no Carnaval, a cabacinha reservada à elite, muito usada nos bailes carnavalescos. O Carnaval chamado Carnaval popular era feito através do entrudo. Para essa brincadeira organizavam-se grupos de molhadores. Conduzindo baldes, jarros, bacias, latas e outros vasilhames, invadiam às residências e casas comerciais molhando os seus proprietários. Respeitavam, tão somente, os velhos, as crianças e enfermos. Ninguém fugia à brincadeira. Todos aceitavam-na de bom humor e muitos depois de molhados uniam aos grupos, auxiliando a molhar outras pessoas. Naqueles três dias o Rei Momo governava discricionariamente (1978, p. 68)

Apesar de uma descrição detalhada sobre o Entrudo e a confecção das cabacinhas feita por E. Pinheiro (1978); alguns moradores lembraram-se de seus avós e bisavós ao dizer de uma brincadeira no carnaval que ambos contavam nas rodas de conversas que faziam com os netos. A brincadeira consistia em encher de água perfumada umas bolinhas feitas de cera derretida e jogar nas pessoas conhecidas.

Pinheiro (1996) destaca que o Entrudo foi a forma de demonstração do jogo de inversão exposto no espelho do avesso carnavalesco. Segundo a autora:

O que prevalecia por aqui, então, era uma anarquia individualista, que coexistia pacificamente com o despotismo; a religiosidade dos dias festivos (ou não), com a burla ao contexto moral; o culto das aparências, a educação bachelaresca das elites com a ignorância primitiva e a submissão e humilhação dos escravos (p. 82)

A performance Entrudo chegou ao Brasil por meio dos portugueses, segundo Queiroz (1992) o termo designa “Entrada”, uma forma de celebrar a chegada da primavera que foi absorvida pelo cristianismo sendo celebrada nos Dias Gordos¹². Mas há controvérsias quanto ao significado, pois Ferreira (2004) destaca que,

Durante sua realização, eram comuns os passeios jocosos pelas ruas das pequenas cidades, nos quais realizava-se o casamento de dois bonecos de palha, um representando uma mulher, às vezes chamada de Dona Quaresma, outro em forma de uma figura masculina, frequentemente chamado de João. Muitas vezes os bonecos tinham outros nomes, de acordo com a região em que ocorria a festa, mas em geral eram chamados de entrudos, palavra que em Portugal significa pessoa ridícula ou muito gorda. O nome genérico dos bonecos de palha parece ter acabado por se confundir com o da própria brincadeira: Entrudo ou, melhor dizendo, Entrudos, já que muitos jogos e brincadeiras diversas do Carnaval português foram e ainda são assim chamados (p. 77)

A base das brincadeiras do Entrudo no Brasil seguiu as formas de brincar em Portugal, segundo Queiroz (1999):

Ensopar de água as pessoas, sujá-las com lama, com farinha, com cinzas. Estas brincadeiras tinham lugar, a princípio, no interior das casas; porém, muito cedo uma outra diferença afastou o Entrudo de suas raízes portuguesas: os folguedos eram inteiramente os mesmos por toda parte, enquanto havia, na terra lusitana, variações de aldeia para aldeia, de região para região. A essência da festa, porém, continuava a mesma. A invasão de um lar por famílias amigas dava lugar a vigorosos combates; as inundações não respeitavam nenhum cômodo da casa. Depois de lutas, um copioso repasto de lingüiças, chouriços, pasteis polvilhados de açúcar, coscorões, além de doces variados encerrava a comemoração. A medida que burgos e vilas se desenvolviam, os folguedos passavam das casas para as ruas. Debruçadas nas janelas ou espreitando os passantes do alto de seus balcões, moças e senhoras divertiam-se loucamente despejando jarros d’água sobre amigos imprudentes ou estrangeiros que passassem ao seu alcance. No início do século XIX, houve um refinamento nas práticas do Entrudo: nas batalhas, não foram mais utilizados jarros ou baldes; laranjinhas e limõezinhos de cera cheios de água perfumada os substituíram. (p. 45)

O Entrudo acabou por demonstrar a ambivalência social brasileira neste período, pois a brincadeira não estava restrita apenas aos membros das famílias elitizadas, mas estendeu-se aos membros das classes baixas. Pinheiro (1996) relata que: “o Entrudo na versão brasileira é

¹² Termo que designa aos dias do *Carne Vale* por serem os dias de fartura e excessos.

a mais perfeita imagem da ambivalência social, em seus jogos de inversão: caracterizou-se por dar aos escravos, o direito a crítica, a zombaria e, até mesmo, à agressão” (p. 82).

Considerando que o Entrudo foi uma performance com origem em Portugal, no Brasil ele adquiriu proporções grandiosas sendo no séc. XIX dividido entre Entrudo Familiar: “um que acontecia dentro das casas e entre amigos” e Entrudo Popular: “tomava conta das ruas, envolvendo basicamente a população mais pobre e os escravos” (FERREIRA, 2004, p. 81), claro que estas duas vias transitavam entre si, mas demonstrou claramente como o Carnaval pode ser absorvido para demonstração de poder.

A historiografia Carnavalesca destaca que o Entrudo foi combatido duramente pelas autoridades brasileiras, pois com os passar dos anos as brincadeiras que ganhavam as massas populares tornaram-se casos de polícia¹³. A Elite brasileira vislumbrada com as novas formas do Carnaval Parisiense atacava o Entrudo Popular relatando seu primitivismo.

É exatamente após o surgimento do um país independente da Coroa portuguesa, em 1822, que a influencia francesa se fará sentir com mais vigor. Tudo o que fosse ligado ao passado lusitano era visto como atrasado e ultrapassado. A França representava um farol de liberdade e modernidade que deveriam ser almejadas e copiadas. É este espírito de distanciamento do domínio lusitano e de aproximação ao modelo cultural francês que vai fazer com que em pouco tempo a nova elite brasileira (composta de grande comerciantes, banqueiros, profissionais liberais e fazendeiros) passasse a rejeitar ainda mais tudo o que tivesse relação com Portugal, deixando-se docemente influenciar pelas modas e modos ditados por Paris, considerada então a capital do mundo civilizado (FERREIRA, 2004, p. 105)

Quanto a isso nos diz Pinheiro (1996) que no Rio de Janeiro o combate ao Entrudo foi marcado por grandes conflitos entre a camada popular e a polícia:

Aos poucos, as autoridades começaram a reagir contra o Entrudo, mercê do grotesco e da grosseiria que o envolviam. Alvarás e editais foram lançados pela polícia para dar fim aos festejo, até que, em 1854, a polícia por meio de um delegado mais combativo, conseguiu extingui-lo (p. 86).

Aos poucos as formas de brincar o Carnaval em algumas cidades, serão substituídas por novas formas como os Bailes, a moda francesa, que aconteciam nos espaços fechados para a elite, mas que também ganharam as ruas cariocas. “O Entrudo foi cedendo pouco a pouco seu lugar diante de folguedos carnavalescos modernos que iam se impondo e que, do Rio de Janeiro, se espalhavam para as cidades mais importantes do país” (QUEIROZ, 1992, p. 51)

¹³Ver FERREIRA, 2004; QUEIROZ, 1992.

A descrição da performance feita por Gorete, moradora do município, que em sua memória, lembra de toda a preparação que existia muito antes de acontecer a brincadeira é parte da memória social advinda do que contava o avô, a preparação das bolinhas era feita por um grupo de amigos, que juntos derretiam a cera, faziam as bolinhas e com uma seringa colocavam a água perfumada, com cheiros naturais fortes que encontravam na natureza. Portanto a ação acontecia como uma brincadeira de criança fazendo guerra para se jogar as bolinhas, quando estas acabavam, se via vasilhas com água sendo arremessadas, o objetivo era molhar o outro.

No decorrer de nossa conversa Senhor Pedro ressalta algo que seu Avô dizia sobre as participações nessa brincadeira, “*não era para todo mundo*”, ou seja, a brincadeira se limitava as pessoas que se conheciam geralmente restritas ao meio familiar das elites, e mesmo que fosse nas ruas, ressalta seu Senhor Pedro, nunca era numa rua qualquer, era na rua em que moravam essas famílias, provavelmente as mães preocupadas com a água nos móveis da casa.

Nas várias conversas que tive, diversas vezes os moradores recorriam a lembranças de experiências que tiveram no carnaval, tanto com os mais idosos quanto os mais velhos. Ao analisar as falas do Senhor Pedro, e de outros moradores, percebo claramente que muitas das memórias foram vivenciadas por eles e por outras pessoas da família, são frutos das relações íntimas, com os pais, avós ou vizinhos, como parte de um grupo social.

Para Halbwachs (2006)

A memória individual...não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. Não é menos verdade que não conseguimos lembrar senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, ou seja, nossa memória coletiva também é assim, mas esses limites não são os mesmos, podem ser mais estreitos e também muito mais distanciados. Durante o curso de minha vida, o grupo nacional de que faço parte foi o teatro de certo número de acontecimentos a respeito dos quais digo que me lembro, mas que só conheci através de jornais ou pelo testemunho do que neles estiveram envolvidos diretamente. Esses fatos ocupam um lugar na memória da nação – mas eu mesmo não os assisti. (p. 72)

Connerton (1999) segue a reflexão de Halbwachs (2006) dizendo que

Toda recordação, por muito pessoal que possa ser, mesmo a de acontecimentos que só nós presenciamos, ou a de pensamentos e sentimentos que ficaram por exprimir, existe em relação com todo um conjunto de ideias que muitos outros possuem: com pessoas, lugares, datas, palavras, formas de linguagem, isto é, com toda a vida

material e moral das sociedades de que fazemos parte, ou das quais fizemos parte(p. 41).

Deste modo os indivíduos nas sociedades, aqui refletindo Itaberaí dentro deste contexto, carregam uma carga de memórias que nem sempre são parte de uma experiência pessoal, mas como diz Halbwachs “trago comigo uma bagagem de lembranças históricas, que posso aumentar por meio de conversas ou de leituras – mas esta é uma memória tomada de empréstimo, que não é minha” (apud Connerton, 2006, p. 72). Assim essas lembranças coletivas quando evocadas precisam se relacionar com a memória que é coletiva e que de alguma forma faz parte de um contexto maior na relação do indivíduo.

Vejam que o carnaval popular descrito por Edmundo Abreu não destaca como era chamada a participação dos que eram molhados, mas não vejo como contradição entre as lembranças, percebo que a base realmente era com pessoas que se conheciam, que estavam na rua ou em casa, e por isso de certa forma ocorria de maneira pacífica. No Brasil o Entrudo foi drasticamente combatido pelo poder público, principalmente o popular, por se tornar agressivo e proporcionar o que intitularam as autoridades de “baderna coletiva”.

O Carnaval, portanto, no município aparece em duas visões: o carnaval visto pelas pessoas que possuem uma educação religiosa intensa e aqueles que busquem a diversão. São pensamentos que ora se fundem, ora se separam, digo isto por que aqueles que estão no primeiro plano apesar de reconhecerem os sentimentos de “alegria” e “liberdade” presentes na performance do Carnaval, condenam o “excesso”, pois veem que ações no Carnaval ultrapassam os limites da *moral e bons costumes*, gerando uma certa desordem que pode prejudicar quem dele participa, este é o pensamento de Seu José, Senhor Pedro, Maria e tantos outros “antigos” com quem me deparei, apesar de terem participado do Carnaval como puderam, havia limitações nos fazeres brincantes.

O escritor itaberino Hélio Caldas (2011) escreveu:

Puxa!
Porque brinco
de carnaval?
Beber,
Fumar, divertir?

Vale tudo,
Pra que recato,
Se a orgia
Manda
Nos três dias?

Álcool,

Maconha
 Ou “coca”
 Ou craque,
 Usa-se já.

Consequências?
 Que importa?
 A folia é grossa,
 É sonho.

Honra,
 Virgindade,
 Vergonha?
 Obsoleta
 Cultura

Coisa dos antigos,
 Dos caretas
 D’antanho,
 Essas ideias
 Bobocas.

Deus meu!
 Que fiz eu?
 Loucuras
 De três dias,
 Veja no que deu:

Nasceu meu filho.
 Filho da farra,
 Não do amor...
 Mês de dezembro,
 Nove de dor.

Que fazer?
 Doentinho
 Meu filho,
 “Agá I Vê”
 Positivo...

...o meu também.
 Que tristeza!
 A vida inteira,
 A dele e a minha,
 Perdidas...

Perdidas,
 Só porque
 Pensei
 Tudo saber,
 Errei...¹⁴

O poema de Hélio Caldas reflete em seus versos como o carnaval é sentido pelo primeiro grupo realçando a visão do exagero, da libertinagem, das atitudes inconsequentes, e

¹⁴ Poema extraído do livro “Nas Asas da Imaginação” de Hélio Pinheiro Caldas, publicado em 2011.

principalmente de questões que fazem parte de uma concepção que se generaliza como nos versos:

*Puxa!
Porque brinco
de carnaval?
Beber,
Fumar, divertir?*

*Vale tudo,
Pra que recato,
Se a orgia
Manda
Nos três dias?*

*Álcool,
Maconha
Ou “coca”
Ou craque,
Usa-se já.*

Já o segundo grupo, os que buscam diversão, são pessoas que vivenciaram e vivenciam o Carnaval em toda sua amplitude, vendo nele a “liberdade”, uma forma de se libertar e poder dançar, cantar, pular, rir, gritar, nos bailes, na rua, em casa vendo as transmissões da TV, neste grupo há uma parcela que se preocupa com as atitudes e consequências, como o sexo e bebida por exemplo.

Bhaktin (1996) em seu estudo sobre o Carnaval na Idade Média retrata que os festejos carnavalescos e as brincadeiras que dele surgiram eram uma forma de manifestação que tinha como principio o riso, tornando a segunda vida do povo. Assim:

As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo (p. 7)

As pessoas com mais idade no município que encontrei em minhas andanças consideram a festa carnavalesca como uma festa juvenil, como um momento em que os jovens se mostram, daí o porquê a compreensão da desordem neste período, ou seja, existe aqui uma visão de que os jovens têm atitudes inconsequentes em momentos de festas, e claro isso influencia muito a forma como as pessoas enxergam o Zé Pereira, já que sua formação foi e é basicamente de jovens e crianças.

1.6 Os bailes, a década de 90 e a carnavalização nas ruas de Itaberaí

Se no Rio de Janeiro o Carnaval se inspiraria, copiando os modos Franceses, em Itaberaí o Carnaval Carioca seria a fonte para o estilo das brincadeiras. O Entrudo de rua foi perdendo força para os Bailes nos Clubes em que participavam as elites. O morador Rodolfo diz que:

Eu não ia nos bailes no clube, era caro. Só quem podia pagar era o povo que tinha dinheiro. E tinha outra coisa, eu não tinha dinheiro para as fantasias. Eram bonitas as fantasias. O carnaval na rua como acontecia hoje, não era algo forte, havia umas festinhas e tal. Mas não como hoje que acontece em tamanha proporção.

Não é de se estranhar que a maioria das pessoas com quem conversei considerou o carnaval como algo sem importância nos tempos antigos, a população itaberina estava localizada em grande proporção na zona rural, e devido às condições e distâncias exigidas para se chegar ao centro do município, as atividades como festejos municipais ficavam apenas com os que possuíam casas na zona urbana ou que ali moravam. Marta relata que não participava dos festejos do carnaval, a única comunicação estava restrita as rádios e passantes que de uma forma ou outra estiveram na cidade. Portanto festejar o carnaval estava restrito a uma parcela da população urbana.

Alguns moradores que ajudavam a organizar as festas nos Clubes relatam que faziam viagens ao Rio de Janeiro para ver as tendências e trazer a Itaberaí em forma de decoração, fantasias, músicas, entre outras. Assim: *“Era comum fazermos viagens ao Rio, ou mesmo, pesquisar nas revistas e jornais da capital para ver o que tinha de novo. Nossa! Trazíamos uns tecidos lindos para decoração. Copiamos na cara dura! E todos se divertiam”* (Joana).

O Jóquei Clube de Itaberaí era considerado o espaço da festa Carnavalesca. O local onde quem podia pagar para entrar desfrutava dos bailes luxuosos, das fantasias elaboradas, dos blocos formados pelas famílias. O bloco no Clube era considerado um grupo de 4 pessoas ou mais que juntas poderiam organizar as fantasias, as formas de brincar e a animação. Era comum, as famílias serem à base de um bloco.

Figura 10: Mulheres de um mesmo bloco fantasiadas no carnaval do Jockey Clube de Itaberaí na década de 80.



Fonte: Arquivo particular Família Amaral (2013)

As fantasias eram um dos pontos fortes da preparação, pois na organização de um bloco, geralmente elas tinham o objetivo de identificação. Na imagem acima é possível perceber os tecidos brilhantes, em tom dourado e os adornos de cabeça. As peças para as fantasias em grande parte eram trazidas de São Paulo.

Figura 11: Fantasias de um Bloco no carnaval do Jockey Clube de Itaberaí na década de 80.



Fonte: Arquivo particular Família Amaral (2013)

Alguns moradores relatam que durante os festejos no Clube havia premiações que tornava a festa em “verdadeiras batalhas de criatividade e animação”. As premiações

poderiam ir para as fantasias mais elaboradas e luxuosas, para o bloco mais animado ou mesmo para o folião mais animado que atraísse o olhar dos outros no salão.

Figuras 12 e 13: Folião recebendo o prêmio de Animação no carnaval do Jockey Clube de Itaberaí na década de 80.



Fonte: Arquivo particular Família Amaral (2013)

Com o tempo os bailes receberam novos elementos que tornavam as festas agitadas: o lança-perfume e os confetes foram símbolos da transformação de uma festa que buscava a elegância e os bons modos da elite. Vários relatos demonstram situações em que os foliões chagariam no limite do corpo e da consciência, dando lugar aos excessos e extravagâncias.

Pinheiro (1996) destaca que o “Carnaval no Rio só começaria a tomar uma forma mais abrangente, como festa popular e da nova moda importada das cidades europeias, principalmente da França e Itália com a chegada das máscaras, os confetes, os lança-perfumes, as serpentinas” (p. 107). Devo lembrar que as novidades no Rio de Janeiro ou São Paulo eram facilmente agregadas aos bailes Itaberinos.

É importante frisar que o baile Carnavalesco era um estado de suspensão que igualava em um mesmo espaço todas as relações sociais vividas pela elite itaberina, assim como é estudado por DaMatta (1997) no ritual de inversão brasileira. Mas o baile no Jockey Clube também afirmava a nítida separação entre as classes, pois só poderia participar no baile os associados ao clube ou os que podiam pagar pela entrada.

Em muitas conversas os moradores destacam que tinham poucas oportunidades: os Bailes nos clubes, o Zé Pereira e algumas manifestações em casas familiares ou em pequenos grupos na rua. Assim o Zé Pereira se configurava como a brincadeira que tinha como base a camada popular, mas que também tinha pessoas da elite.

Considerada como o período do florescer do carnaval de rua em Itaberaí a década de 90 expressa a festa carnavalesca financiada pelo poder público, enquanto o Brasil explodia a diversidade musical por todos cantos, o município caminhava para liberação das ruas e praças onde se encontrariam os foliões.

O autor Ricardo Albin (2004), pesquisando a música brasileira em vários períodos, demonstra que a revolução musical na década de 90, as festas feitas para as massas foi capaz de propagar a diversidade sonora. Assim considero que mesmo tardiamente, os festejos massivos que tem como base os grandes Shows para aglomerados de pessoas chegou em Itaberaí proporcionando que as pessoas de vários cantos se aglomerassem no centro durante 4 dias com direito a presença do Rei Momo.

O autor diz:

Até a terceira década do século XX, o Carnaval evoluiu sem a intervenção do poder público – era uma festa de rua, no mais límpido espírito de Momo, muita folia, muita fantasia, confete, serpentina e fortuitos beijos na boca. No caso dos desfiles, com a falência das tradicionais bases de sustentação econômica da festa, formadas pela solidariedade de grupos, jornais patrocinadores e livros de ouro, o Carnaval passou a ser gerenciado pelo poder público de forma paternalista e política. O que se visava era mostrar a eficiência da administração oficial sobre a festa (...), e atrair turistas, que é uma outra maneira de apresentar serviço. E conquistar eleitorado. (2004, p. 350)

Mesmo destacando uma discussão que se refere ao Rio de Janeiro, ao me deparar com tal questão não há como não pensar o contexto dos festejos Itaberinos neste período, desde a administração do Prefeito Juvenal de Lima (1997 a 2000) o carnaval de rua, tornou-se um evento feito para as massas com Shows diversificados e o uso da praça como território. Mas ao mesmo tempo percebo que a intenção política em torno do evento não se perdeu durante o tempo, fazendo com que a festa se tornasse uma espécie de ato de propaganda.

Ao refletir o carnaval itaberino percebemos que a década de 90 contrasta com os primeiros carnavais que eram feitos pela sociedade urbana, considerando que a população era maioria rural. As famílias urbanas realizavam eventos que variou do entrudo aos desfiles de cordões, mas eram eventos que não atingiam a população no geral.

Com a expansão do município e a migração do meio rural para o urbano a desigualdade social tornou-se mais evidente e ampliou os bairros periféricos do município causando uma desestruturação na infraestrutura. O carnaval neste momento não era algo celebrado por todos e se caracterizou pela divisão extrema entre ricos e pobres. Os clubes, em especial o Jóquei Clube de Itaberaí, eram os espaços que reuniam as famílias ricas e suas belas fantasias, em consonância com as serpentinas, disputas de blocos fantasiados, bandas

tocando marchinhas, lança-perfume e a diversão da bebedeira. Não é de se estranhar que as famílias que não faziam parte deste contexto não tinham lembranças que pudessem expor suas vivências nestes carnavais, elas não participavam, não tinham dinheiro para pagar, não havia a TV e comunicação não era ampla como hoje.

Portanto os anos 90 marcam a invasão massiva dos foliões vindos dos vários bairros espalhados pela cidade e até mesmo os turistas, mesmo não sendo eles o foco governamental. Isto que chamo de “invasão massiva” é a plena evidência de que o carnaval de rua de Itaberaí se inverteu entre ricos e pobres, mesmo que os ricos participem dos eventos, estes são considerados minorias.

A fala do senhor Mário representa muitos moradores e nos dão a clara percepção de como foi o divisor dos eventos vivenciados antes e hoje:

Eu vivi naquele tempo dos bailes, e posso dizer isso aqui não é carnaval, é baderna, não há um dia neste tempo que eu não tenha vontade de ir lá e desligar a chave de energia, no tempo dos bailes não havia incomodo, era gente selecionada, só entrava quem tinha dinheiro para pagar ou era sócio. Esse negócio que eles fazem na praça é feio. Musica barulhenta. E desce gente de tudo quanto é lugar.

Senhor Mário já não participa do carnaval em Itaberaí, pois declara ter perdido espaço para os mais jovens, segundo ele a sonoridade e a dinâmica do espaço não se abrem para os mais velhos ou pessoas querem um evento tranquilo. O festejo é baseado na estrutura de shows com bandas de várias categorias que variam do Axé até o Sertanejo, o local que geralmente é praça, às vezes é cercado por alambrados ou aberto. Os grupos, predominantemente de jovens foliões se organizam em blocos que se caracterizam pela compra de uma camiseta em comum e por estarem juntos durante as noites.

1.7 Zé Pereira e seus quadros sociais

A relação entre o carnaval itaberino e o Zé Pereira ocorreu desde os tempos antigos em que os festejos foram se transformando de acordo com as mudanças espaciais do município. Participar do Zé Pereira nos tempos dos bailes era a única forma de festejar o carnaval. Quando iniciaram as saídas no município às restrições iniciais eram pautadas no gênero e na idade, ou seja, mas mulheres não participavam nas saídas e as crianças também não. Segundo Hildo,

As mulheres não participavam porque era uma atividade masculina, tinham ações de homem fazer, e mesmo porque naquele tempo mulher era proibida de tudo, mesmo que não fosse, a questão moral era forte, e a criança tem a mesma questão, atividade de adulto não tinha criança, mesmo porque a criança podia atrapalhar nas saídas, não consegue caminha muito.

As mulheres participavam nos momentos anteriores, de preparação, em que podiam confeccionar ou outra roupa e até mesmo participando da elaboração da máscara. Por muito tempo este quadro desenhou-se até que no comando do Hildo estas relações foram ficando mais amenas, tendo as meninas um espaço para a participação como Zé Pereira. As crianças ganharam um espaço de destaque na década de 80, um dia só para elas, formando um grupo mirim que nos dias atuais intercala com o grupo dos adultos.¹⁵

Ao analisar quem participa do Zé Pereira observando todo o seu quadro desde Hildo até os foliões/mascarados, teremos um retrato heterogêneo. Devo considerar que a Comissão e Batucada que compõem a Associação Tradicional do Zé Pereira de Itaberaí é formado por jovens e adultos de baixa renda que trabalham no comércio e na indústria.

Hildo é aposentado pelo INSS, pai de muitos filhos, teve algumas esposas, mora sozinho em uma casa simples, onde cria galinhas e cuida dos cães. É nesta casa que se guarda os instrumentos de percussão utilizados para os eventos, bem como, onde acontecem alguns ensaios. As inscrições também acontecem na casa do Hildo, revelando uma intimidade e acessibilidade enorme ao interior da vida do mestre Zé Pereira, por vezes foi possível flagrar os jovens passando a tarde ou mesmo fazendo as refeições. Hildo tem uma relação muito próxima com os membros do grupo de todas as funções.

Complementando a renda de aposentado, Hildo dá aulas de percussão em escolas que o convidam, nestes anos de acompanhamento, ele estava trabalhando na Escola Estadual Benedito Pinheiro de Abreu. Mesmo não sendo formado para lecionar, tem uma desenvoltura no domínio dos instrumentos que exibem os anos de prática. Como centro do grupo Hildo tem domínio sobre os outros e é respeitado por isso.

O presidente da Associação é o “Viquinho”, jovem que tem contribuído para que as atividades do Zé Pereira ganhem novos espaços, junto a Hildo “Viquinho” se envolve como um membro importante do grupo, sendo uma referência forte para os outros. Natural do município é casado e tem um filho, sua sogra, D. Mirna é uma representatividade apoiadora importante entre os membros do Zé Pereira, e por isso algumas ações foram conseguidas graças a algumas doações em dinheiro feitas por ela. D. Mirna é considerada como a madrinha do Zé Pereira e em seus discursos sempre cita este título na hora de pedir ajuda ao

¹⁵ Sobre isso discutirei nos próximos capítulos.

poder público. “Viquinho” e D. Mirna são considerados como membros da classe média Itaberina. Mas não é por ser considerado da classe média que “Viquinho” é presidente da associação, o envolvimento demonstrado pelo seu vigor juvenil torna-se um propulsor e incentiva o grupo. Como braço direito do Hildo, muitos o intitulam de sucessor do Zé Pereira.

A Comissão e a Batucada possuem membros em comum, isso porque o trânsito entre um local e outro está ligado ao fato de membros da Comissão saberem tocar um instrumento, assim, “quem toca, está na Comissão”. Entre os membros da Comissão predominantemente temos as mulheres e os adultos como mais idade, em que alguns se revezam na batucada. Mas estes reservam para contribuir na organização.

Eu gosto de ajudar na Comissão, organizar os meninos durante a caminhada na rua, é um papel importante, eu não toco mais e nem saio de Zé Pereira, o Hildo precisou de mim um dia e daí fui ficando na organização. E precisa muito. Saio do trabalho animado pra vir ajudar todos os dias, no domingo que estou tranquilo, mas nos outros dias trabalho, e mesmo nos dias que estou cansando, fico bem em ajudar.

A fala acima reflete bem a realidade de muitos membros da Comissão e da Batucada, todos trabalham, e se dedicam durante o período de saída do Zé Pereira para desenvolver suas funções. Ser Comissão ou ser Batucada depende da habilidade em tocar o instrumento ou estar disposto em lidar com a organização. Divino e Tainara são jovens casados, ela faz parte da Comissão e ajuda na organização dos mascarados na preparação e durante o cortejo, ele já foi Zé Pereira, toca na batucada e se reveza participando da Comissão.

Kênia é filha do Hildo e participa da Comissão como organizadora em todos os momentos, demonstra em muitos momentos certa rigidez para com os foliões sempre tentando estabelecer que tudo esteja organizado de acordo com as normas. Muitos outros também participam, como Ronaldo e Lóro, e todos seguem o mesmo princípio: seguir as orientações de Hildo e fazer com que as normas estabelecidas sejam cumpridas e negociadas.

A Batucada é o grupo mais visado pela população itaberina, Divino, Rosinha (André), Adison, Matheus, Ryan, Denilson, Ricardo, Danilo, Yeverton, Felipe, são alguns dos jovens que participam da categoria. Ambos trabalham no município em diversas atividades desde o comércio até a indústria. Devo dizer que a relação entre estes se estabelece de forma muito próxima, devido se encontrarem o ano todo para os ensaios ou até mesmo para eventos fora de época.

DaMatta (2005) percebe que nos desfiles que acontecem no carnaval e nos blocos as organizações são de camadas mais baixas da sociedade, o autor contrasta este dado ao fato de os desfiles militares serem organizados pelas autoridades que controlam parcela do poder. A

relação de organização dos desfiles carnavalescos no Rio de Janeiro e a forma de organização do Zé Pereira são de fato pareadas, assim:

No carnaval os desfiles são organizados e levados a efeito por meio de organizações privadas (como as escolas de samba ou blocos – no Rio de Janeiro) que em geral reúnem, como corpo permanente, pessoas das camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade local. As organizações são, no Brasil, associações voluntárias, e podem estar centralizadas em bairros, simpatias pessoais, classe ou mesmo região de origem dos fundadores, o que significa acentuar seu caráter de grupo aberto e movido por múltiplas relações sociais e princípios ordenados. (DAMATTA, p. 57)

Os conflitos que surgem também fazem parte deste contexto de intimidade e são resolvidos sempre em plena conversa motivada por Hildo. A conversa ou a roda de conversa foi presenciada por mim todos os dias de saída do cortejo, ela se mostrou como um momento para resolver os conflitos e ajustar as ações de acordo com a norma. Em alguns momentos presenciei Hildo anunciando deslizes de membros da Comissão ou da Batucada e pedindo atenção sobre os fatos. Os participantes o respeitam e ouvem o que ele diz sempre se preocupando com suas observações.

Se observarmos a estruturação do Zé Pereira como um todo vamos perceber que o grupo é heterogêneo socialmente, são jovens, adultos e crianças de várias gerações e camadas sociais, vindos de muitos lugares do município desde o centro da cidade até os bairros periféricos. A Comissão e a Batucada podem ser refletidas como predominantemente de jovens e adultos de baixa renda, os mascarados formam a parte mais heterogênea socialmente.

Os foliões Mascarados chegam de vários lugares e camadas sociais, não há uma relação de intimidade entre eles durante o ano, salvo os casos em que se estabelece entre amigos. João e Marcos são amigos de infância desde criança participam do Zé Pereira, ambos tem 18 anos e vão cursar a universidade, no período de saída vão juntos, segundo João:

Sáimos juntos desde pequenos para o Zé Pereira. Eu comecei primeiro que Marcos, na verdade eu chamei ele pra ir um dia, daí ele gostou, moramos na mesma rua até hoje. Acho que a maioria dos meninos que vestem de Zé Pereira vão em grupo de amigos, mesmo que não saem juntos, se encontram lá. Ir sozinho não é muito bom, dependendo do dia você não conhece ninguém. Talvez na fila se conheça outras pessoas, mas pra mim é difícil, não sou muito de puxar conversa. Então quando o Marcos vai eu fico de boa.

A relação entre os foliões mascarados tem um grau de proximidade com Hildo, ele conhece cada jovem que faz inscrição para pular o Zé Pereira, muitos vão até sua casa para fazer a inscrição e ali se forma um vínculo. Portanto se vai ao Zé Pereira em dupla, em grupo ou sozinho, não há forma padronizada, cada um encontra a forma que mais satisfaz, portanto

o vínculo entre estes acontecem em dois níveis: os que já se conhecem e vão juntos, e a relação que se produz no momento da preparação, nos momentos de desconhecidos se ajudam com alguma ou outra questão e até mesmo iniciarem vínculos que se desfazem no fim de cada dia ou se prolongam. Sobre isso diz Renato:

Eu conheci o Thiago e o Miguel no Zé Pereira de 2012, no segundo dia de saída dos adultos, a gente não se conhecia cada um estudava numa escola diferente, e eu tinha mudado recente pra Itaberaí, antes estava em Goiânia. A gente começou a se falar na fila, tanto eu como eles tinham idos sozinhos, puxei papo e tal, na verdade estava falando mal da demora pra entrar, a gente fica muito tempo na fila. Daí quando estávamos dentro da casa, na hora de colocar minha roupa eu não conseguia fechar o macacão que tinha um zíper (*risos*), o Miguel me ajudou na hora, foi difícil ajeitar aquele negócio. E daí a gente combinava de passar um na casa do outro toda vez na hora de ir. Somos amigos até hoje. Vamos juntos toda vez. Quando não dá pra ir, um avisa o outro. Mas nós somos *brothers*.

O público que participa também é muito heterogêneo, vindos de vários lugares as pessoas são reconhecidas por estarem no cortejo a pé, de bicicleta, de moto, de carro, de caminhonete, no geral estas questões acabam identificando a disposição em acompanhar, mas não a condição social, pessoas da classe média, baixa, alta, são flagradas em um mesmo espaço no cortejo, dividindo o mesmo passo ou a mesma corrida.

O Zé Pereira é um grupo formado para a simples organização do “brincar” ou “pular” o carnaval, DaMatta (1997) percebe que os grupos carnavalescos, diferentes de algumas organizações, se formam pela “inversão organizatória”, ou seja, os grupos se formam e permanecem ordenados ao “brincar”, o autor percebe que,

A verdade é que, tal como ocorre com as irmandades religiosas, essas agremiações também permanentes e com uma longa história em algumas cidades brasileiras, temos aqui precisamente aquilo que o crítico pequeno-burguês frequentemente esquece, mas que é o cerne de qualquer organização: o interesse nascido de dentro para fora, que obedece aos impulsos mais genuínos do próprio grupo ou pessoa. Desse modo, temos nos grupos de carnaval formas de associação das mais autênticas e espontâneas. Formas que não seguem qualquer modelo externo, não saíram de nenhum livro de política ou sociologia, não foram implementadas visando um plano específico e consciente de “desenvolvimento”. (p. 124)

Está aqui uma formulação interessante que nos ajuda a pensar as relações sociais presentes no Zé Pereira, “o interesse nascido de dentro para fora”, que move cada pessoa dentro de vida cotidiana ao movimento de participar de uma organização que vai lidar com várias pessoas, e é a partir deste “agrupamento” (DaMatta, 1997) que todas as junções acontecem em prol do brincar, extrapolar, se divertir.

No emergir da multiplicidade de brincadeiras carnavalescas que o Zé Pereira em Itaberaí se forma pelas várias camadas sociais, adentrando e contradizendo o interior de uma sociedade em que os limites e demarcações entre as classes são muito evidentes. Gonçalves (2007) percebe que as manifestações carnavalescas desde o fim do séc.XIX foram acompanhadas de tensões em que as “demarcações sociais” eram conflitantes em relação aos grupos considerados da elite dentro de uma cultura urbana carioca. Assim percebo que Zé Pereira em Itaberaí tornou-se o elo desde o principio que ligou as várias camadas sociais no interior desta sociedade, que a exemplo da sociedade carioca, vivia tensões extremas em relação aos contrapontos e espaços sociais, mesmo que estes limites fossem restritos.

Ora não é difícil entender porque a manifestação permanece viva ganhando as ruas do município, desde o inicio o agrupamento conquistado pelo Zé Pereira agrega várias pessoas em suas atividades carnavalescas. No principio as saídas eram feitas com poucas pessoas, há relatos de 20 a 30 pessoas que ganhavam as estreitas ruas no município e a participação do público não era ativa quando contrapomos com os dias de hoje, havia um limite entre assistir de casa e acompanhar nas ruas, sendo este ultimo algo remoto.

Nos dias de hoje o grupo está em torno acima de 60 jovens mascarados, dependendo do dia mais de 100 foliões mascarados, esta marca já foi registrada em mais de 200 mascarados no ultimo dia de saída. É comum que o ultimo dia, como veremos nos capítulos seguintes, seja o dia em que a participação potencialmente supera os outros em participação tanto de foliões mascarados, como de público, é um dia especial.

CAPITULO 2
ENTRE OS BUMBOS NASCE O ZÉ PEREIRA:
DO SÉC. XIX AO SÉC. XXI

Viva o Zé Pereira!
 Que a ninguém faz mal!
 Viva o Zé-pereira!
 No dia do Carnaval!

2.1 Das origens carnavalescas: Zé Pereira na literatura

Iniciar este estudo fazendo uma gênese do Zé Pereira no Brasil tornou-se necessário para entender como a performance do Zé Pereira em Itaberaí adquiriu elementos próprios conservando características de suas origens. O leitor no capítulo anterior pode compreender que a performance no carnaval é múltipla e rica de brincadeiras e ações que variaram de lugar para lugar entendendo que em Itaberaí o carnaval estava focado nos bailes e pequenas festas exclusivamente reservadas as famílias da classe alta da cidade. O Zé Pereira, como veremos, tornou-se o elo que unia, e une, homens, mulheres e crianças na grande festa da subversão.

Mas de onde veio essa forma de brincar carnavalesca? O que já se escreveu sobre o Zé Pereira? As perguntas podem ser simples quando pesquisamos o termo Zé Pereira nos sites de busca, os 6.330.000 resultados aparecem cerca de 0,44 segundos e demonstram as variedades de significados que a expressão adquiriu. Os primeiros resultados apontam para um estudo sobre carnaval, na maioria repetições com uma ou outra mudança, alguns resultados demonstram o termo indicando a nomeação de festejos carnavalescos que receberam este nome, outros demonstram grupos de Zé Pereira, e até uma região que recebe este nome no Mato Grosso do Sul aparece entre os resultados. No geral estas informações podem não se referir ao contexto de origem do Zé Pereira, mas é importante salientar que para uma visualização rasa qualquer busca inicial irá indicar a relação entre o termo e o carnaval.

A primeira visita que faço é ao Dicionário do Folclore Brasileiro do folclorista Câmara Cascudo (2001) que 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)

Cascudo (2001) nos dá nas três definições para o termo, uma demonstração das formas variadas de brincadeiras (FERREIRA, 2004) que o carnaval desde suas origens medievais foi adquirindo. Mas o que foi o Zé Pereira no Brasil? Tentando aprofundar nos escritos sobre o que foi o Zé Pereira temos vários estudiosos do carnaval (FERREIRA, 2004; COSTA, 2000; GONÇALVES, 2007; PINHEIRO, 1996; CUNHA, 2001) que nos ajudam a pensar algumas interpretações.

Nas referências utilizadas neste estudo, 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 contrerrâneos 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 referem-se 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 a 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 bum bum* com frenesi e a incansabilidade dos anos antecedentes. Em barulho e estridor ninguém pôe o pé adiante aos José Pereiras; e, como o ruído é o primeiro elemento do carnaval, segue-se que os José 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 o 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 referencias 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 *Lespompiers de Nanterre* (Os bombeiros de Nanterre).

Figura 14: *O Zé Pereira Carnavalesco*, 1869. Cartaz da apresentação da peça.

THEATRO PHENIX DRAMATICA.

**ASSOCIAÇÃO EMPREZARIA DIRIGIDA PELO ARTISTA
VASQUES**

SABBADO 5 DE JULHO DE 1869

NOVIDADE COMICA!

PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO DO

O ZÉ PEREIRA CARNAVALESCO

**COISA COMICA QUE SE DEVE PARECER MUITO COM LES POM-
PIERS DE NANTERRE ARRANJADA PELO ARTISTA
VASQUES**

PERSONAGENS.

Joaquim Madruga , unheiro, que toca clariveta para massar o próximo nos dias de Carnaval	Sr. Vasques
João Pimpão , charuteiro, tocador de zabumba, pelo mesmo motivo.	Sr. Ferreira.
José da Vestia , vendedor de gallinhas, e tocando caixa de rufo por sua conta e risco	Sr. André.
Manuel Pereira , sacoprador de fagote, para prejuizo dos tympanos da humanidade.	Sr. Pinto
Josanna Perereca , virtuosa creatura que frequenta o Pavilhão.	D. Leopoldina
Outra da mesma genero	Mde. Aurelio
O chico da Venda , pedestre, formando como sempre a Opin da publica	Sr. Carvalho.
Mascarados de todos os generos, sexos e idades — A acção passa-se no Rio de Janeiro, oito horas antes da quarta feira de Cinzas.	

Abaixo, transcrição do Cartaz de apresentação da peça *O Zé Pereira Carnavalesco*:

TheatroPhenix Dramática
Associação Emprezeria dirigida pelo artista
VASQUES
sabbado 5 de julho de 1869
NOVIDADE CÔMICA!

**Primeira representação do
O ZÉ PEREIRA CARNAVALESCO
Uma comica que se deve parecer muito com LesPom-
piers de Nanterre arranjada pelo artista
VASQUES**

PERSONAGENS

<i>Joaquim Madruga, noileiro, que toca clarineta para mansar o próximo nos dias do Carnaval</i>	<i>Sr. Vasques.</i>
<i>João Pimpão, charuteiro, tocador de zabumba, pelo mesmo motivo.....</i>	<i>Sr. Ferreira.</i>
<i>José das Ventia, vendedor de gallinhas, e tocando caixa de rufo por sua conta e risco</i>	<i>Sr. André.</i>
<i>Manoel Ferreira, (?)oprador de ìngote, para prejuízo dos tymphow da humanidade</i>	<i>Sr. Pinto.</i>
<i>Joanna Perereca, virtuosa creatura que frequenta o Pavilhão</i>	<i>D. Leopoldina.</i>
<i>Outra do mesmo genero</i>	<i>Mile Aurélia</i>
<i>O Chico da Venda, pedestre, formando como sempre a Opinião pública</i>	<i>Sr. Carvalho</i>
<i>Mascarado de todos os generos, sexos e idades - A (?) passa-se no Rio de Janeiro, oito horas antes da quarta feira de Cinza.</i>	

Abaixo outra imagem de um cartaz da peça:



A peça o “Zé Pereira Carnavalesco” foi escrita em ato único com duas cenas, contendo seis personagens protagonizando e os mascarados na última cena, a ação toda se passa no Rio de Janeiro antes da quarta-feira de cinzas. O que me chama atenção na construção da peça é a elaboração grotesca dos diálogos, e sendo um musical uma carga cômica existente nos versos, não é difícil compreender porque a melodia se tornaria tão popular, pois a repetição da quadrinha é constante em todo o texto da peça. Os versos cantados são construídos entre um diálogo e outro por isso separados pode perder a expressão cômica, mas abaixo transcrevo os versos cantados que mesmo fora de contexto nos ajudam a perceber a repetição.

MADRUGA, PIMPÃO, VÉSTIA E FERREIRO

Os quatro (Entrando da E.A. tocando os seus instrumentos; cantam):

*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!*

VÉSTIA - Alto frente, porfilar! Olhar à direita, Joaquim Madruga; parece que andas sempre fora do alinhamento da CaimbraBonicipal!

(...)

OS OUTROS - Vá feito, vá feito! (Cantam e marcham)

*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!*

(...)

MADRUGA - Viva o Manoel Ferreiro. Prestemos homenagem à sua inlevada inteligência (Marcham e cantam)

OS QUATRO:

*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!*

VÉSTIA - Alto frente, porfilar! Agora, enquanto não vamos para o baile onde vai fazer furor a nossa sociedade, cantemos alguma coisa.

FERREIRO - O que há de ser?

VESTIA - Asneiras do carnaval, tudo serve! Eu principio: (Canta)

*Uma tarde passeando
Lá na rua do Sabão
Eu fiquei sem meu chapéu
Por causa da viração!
Eu não sinto, o meu chapéu
Nem que isto me aconteça
Sinto: só deixar com ele
A minha pobre cabeça.
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*

TODOS - *E viva o Zé Pereira etc. etc.*

MADRUGA - Também não perdias lá grande coisa. Agora eu, (Canta)

*Uma vez brincava eu
Com dois caroços de mangas
E em casa sem querer,
De vidro, parti as mangas!
Fujo pra rua, que a velha
Queria escovar-me o pé:
E uma manga d'água ensopa-me
As mangas do paletó
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!*

TODOS - *E viva o Zé Pereira, etc. etc.*

FERREIRO - Isto é mangação! Agora entro eu! (Canta):

*Uma vez em certo hotel,
Uma tainha eu comia
Que o sujeito afiançava
Ser pescada nesse dia;
Caça o dinheiro da gente
Com ele faz sua dita
Sendo às vezes estas cassas
Escassas varas de chita.
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!*

TODOS - *E viva o Zé Pereira, etc. etc.*

(...)

PIMPÃO - É uma história, que eu vou contar. Meu pai, queria vir pra cidade e pediu-me pra eu ficar tomando conta da sua fazenda, onde se cultivava o argodão e eu então lhe disse: (canta)

*Pois bem meu pai eu fico
Da sua fazenda guarda
Mas como eu administro
Quero já ter uma farda.*

MADRUGA (Interrompendo-o) - Uma farda de ministro? Não querias também a pasta da fazenda?

PIMPÃO - (Continua).

*Isto até não se pergunta
Tendo o negócio na mão
Eu havia de ter pastas
Da fazenda de argodão.
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!*

TODOS - *E viva o Zé Pereira, etc. etc.*

(...)

UMA MÁSCARA - Não envergonhem a Perereca.

JOANA PERERECA - Perereca é a sua avó, não seja desavergonhado.

MASCARA - Ó Perereca, Perereca, não tens água na caneca?

JOANA PERERECA - Pensam talvez que me debicam? Ora ouçam e pasmem (Canta):

*Vocês são uns idiotas
Em pensar que eu subo a serra
Mas eu vou então provar-lhes,
Como dou tudo em terra!
Hei de dançar uma canção
Que há de levar tudo a breca!
Embora que vocês gritem:
Perereca! oh! Perereca!
E viva a Perereca
Pois que a ninguém faz mal
Sem água na caneca,
Nos dias de carnaval!*

TODOS - *E viva a Perereca, etc. etc.*

(...)

VESTIA - Antes disso deixem esta menina dizer ao que vem.

CHICARD (moça canta):

*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,
Arrebentando 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!*

TODOS - *E viva o Zé Pereira, etc. etc....*

MADRUGA - Agora eu, por parte do autor (Canta):

*O autor manda pedir
Um pouco de paciência
Mais do que nunca precisa
Toda vossa indulgência?!
Dêem palmas e desculpem
Este trabalho grotesco
Que devendo se chamar
- LesPompier de Nanterre, excentricidade parisiense, que se apresenta no Alcazar,
mas que ele aqui intitula:*

O ZÉ PEREIRA CARNAVALESCO!

*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!*

TODOS - *E viva o Zé Pereira, etc. etc...*

CHICO DA VENDA - Agora a quadrilha!

(Dançam a quadrilha e...aguentem-se no balanço).

(FERREIRA, 1939. Disponível em :

<http://www.collectors.com.br/CS06/cs06_03zpc.shtml>Acesso em: 01de mar. 2014.)

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
Arrebentando 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 "Les Pompiers 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 Carnaval saía 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 Les Pompiers 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 Fênix Dramática, apresentava pela primeira vez o "Zé Pereira Carnavalesco — cousa cômica que deve parecer muito com Les Pompiers 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 coro" 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).

Figura 15: Partitura da canção Zé Pereira

Zé Pereira

♩ = 126

E vi - va o Zé Pe - rei - ra Que a nin guém faz

mal E vi - va o Zé Pe - rei - ra do

di - a do Car - na - val! Zig - Zig - Zig - Zig Bum - Bum - Bum

- Bum Zig - Bum Zig - Bum - Bum - Bum!

Fonte: Indicada por Renato Almeida em seu livro *História da Música Brasileira* (1942) e citada por Câmara Cascudo no livro *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2001, p. 766).

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.

2.2 Do Zé Pereira carioca ao itaberino

Como vimos o termo Zé Pereira, segundo Ferreira (2004), tornou-se uma terminologia que identificava vários grupos que saíam com suas brincadeiras no período do carnaval, em especial grupos que se utilizavam de uma base com instrumentos de percussão. Talvez seja o

surgimento de vários grupos carnavalescos, demonstrando formas diferenciadas de brincar o carnaval, que fez com que vários autores e registros encontrados demonstrassem formas diferentes de Zé Pereira, ou seja, analisando percebeu que a performance modificou-se em sua maneira de apresentar-se e até brincar o carnaval.

Na década de 1880, o termo zé pereira já era usado para definir qualquer tipo de grupo menos sofisticado, ou mais animado, que desfilasse pelas ruas. Em 1881, além de noticiar os préstimos das Grandes Sociedades, o *Jornal do Comércio*, de 2 de março, informava que “outros grupos, menos vistosos, é certo, porém não menos alegres, percorreram também as ruas, contribuindo para tornar ainda mais festivo o dia de ontem. Eram os bem conhecidos Zé Pereiras”. O texto identifica um desses zé pereiras como o *Club das Niniches*, que teria desfilado de manhã, trajando roupas de banho. “Na frente ia o seu presidente com o estandarte”, relatava o jornal, “e em seguida os sócios, cada qual zabumbando com mais força”. Tempos depois, algumas Grandes Sociedades decidem passar a denominar de zé pereira seus desfiles menos pomposos. (2004, p. 213)

Vejam que o *Jornal do Comércio* noticia a passagem dos Zé Pereiras em 02 de março de 1880, expondo que os tais estariam trajando roupas de banho, aqui podemos identificar uma pequena mudança tanto no sentido de organização do grupo, tanto na forma de se apresentar, a princípio os primeiros relatos não dão detalhes da forma de se vestir e sim do barulho feito pelos instrumentos.

O uso de máscaras e fantasias já era prática no Brasil desde o *Entrudo* e houve várias tentativas de proibições dos artefatos exatamente por esconderem os praticantes que ainda burlavam a lei que proibia a prática *entrudista*. Portanto é possível perceber que a influência de uma manifestação em outra era possível de acontecer, tanto que em vários relatos temos Zé Pereiras fantasiados, como demonstra a imagem a seguir:

Figura 16: Zé Pereira.



Fonte: Desenho de Pacheco em: Rio de Janeiro do meu tempo
Luis Edmundo, 1987.

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 ultimas 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 de formas de representação, em Goiás o registro de Anna Joaquina, demonstra 32 anos depois da data que se atribui como inicio 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 extravagantes e curiosas percorrem as ruas da cidade executando o zabumba estrepitante 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).

Um dos registros antigos em Itaberaí é uma imagem de 1940 em que visualizamos o Zé Pereira mascarado com fantasias que cobrem todo o corpo e junto a eles os instrumentos de percussão.

Figura 17: Zé Pereira. 1940.



Fonte: Acervo da Academia de Letras e Artes de Itaberaí (2013)

Considerando todos os registros e fazendo uma relação entre Rio de Janeiro, Cidade de Goiás, Goiânia e Itaberaí percebemos o quanto a performance do Zé Pereira foi ganhando novas ruas, em novas cidades e formas diferentes, por isso torna-se importante a afirmação de Ferreira (2004), ao destacar que a denominação ampliou-se de tal forma não ser preciso mais definir o Zé Pereira como um grupo com características unificadas, cada lugar desenvolveu sua forma de brincar que ultrapassou o lugar e o tempo.

Foi característica deste período as variações e formas estruturais do grupo como uso das máscaras que eram predominantemente feitas de papel como descreve Elias:

Meu pai contava e nos ensinava a fazer as máscaras de papel, aprendi a fazer na telha larga, picotava papel, passava grude, que era água com polvilho esquentado no fogo, na medida que ia passando cola, ia grudando os papeis, isso demorava, mas dava pra fazer cada máscara feia e estranha, a maioria fazia assim, outros antes faziam um molde de argila que pegava no rio, moldava a cara, esperava secar e depois fazia colagem dos papeis. Eu gostava de fazer na telha, pois podia fazer tamanhos maiores. As roupas eram as que nós tínhamos em casa mesmo, na época do meu pai pegava-se roupas das mulheres, meias grandes, vestidos, lenços para cobrir a cabeça, outros tinham o hábito de usar roupa velha, rasgadas ou desgastadas com o tempo.

Figura 18: Zé Pereira. 1946.



Fonte: Acervo da Academia de Letras e Artes de Itaberaí (2013)

Vejam a imagem acima. Ela é um registro de 1946 e diferentemente da imagem anterior, já demonstra o uso de instrumentos de sopro, sanfonas, pandeiros. Importante citar

que segundo os relatos orais o grupo saía da casa do Sebastião Coelho, tendo em vista que a data demonstra ser o período em que ele liderava.

Apesar das datações não serem precisas elas nos dão uma dimensão da forma como a performance ganhou espaço. Os registros apontam para uma gênese no Rio de Janeiro entre 1848 a 1852, em todos os contextos a compreensão segue destacando que os homens vestidos com roupas velhas saíam pelas ruas batendo bumbos.

A partir de 1866 os registros se ampliam para o noticiário, e em 1869 temos a peça “Zé Pereira Carnavalesco” que nos trás demonstrações de como o Zé Pereira tornou-se importante no carnaval carioca introduzindo nas ruas a quadrinha “Zé Pereira”. Ferreira (2004) realça que na década de 1880, muitos grupos passaram a ser confundidos e até denominados de Zé Pereira, assim temos no Rio de Janeiro e em Goiás (1884) registros do Zé Pereira como atração animada e esperada do carnaval.

No decorrer desta cronologia Fernandes (1986), Pinheiro (1995) e Gonçalves (2007) destacam o fim das atividades carnavalescas do Zé Pereira que se transformaria em Cordão Carnavalesco. Cascudo (2001) define os Cordões carnavalescos como:

Grupos de mascarados, velhos, palhaços, diabos, rei, rainha, sargento, baianas, índios, morcegos etc., conduzidos por um mestre, a cujo apito de comando obedeciam. O conjunto de instrumentos era de percussão: adufes, cuícas, reco-recos etc. Os “velhos”, fazendo seus passos, que se chamavam letras, cantavam marchas lentas e ritmadas, enquanto os palhaços cantavam chulas e ritmos acelerados. E assim atravessavam as ruas, nos dias e noites de Carnaval (p. 157)

Para Gonçalves (2007, p. 64) citando Valença (1996) os Cordões surgiram 20 anos depois do aparecimento das atividades do Zé Pereira em 1850. Fernandes (1986, p. 18) destaca que “o Zé Pereira perdurou até o início do nosso século, quando evoluiu para os cordões” tendo em vista que o livro é de 1986; Pinheiro (1995) relata:

1906 – Luiz Edmundo assinala com alegria a morte do “Zé Pereira”, que agonizava desde 1904. Muitos combatiam as apresentações barulhentas do lusitano, ao som do seu bombo ou zabumba, e a cantiga característica, apoiada na melodia de Le Pompier de Nanterre (p. 92).

Compreendo que de acordo com os dados não seria possível dizer o momento em que se encerram as atividades do Zé Pereira, tendo em vista que encontramos registros de suas ações no estado de Goiás denominando de Zé Pereira, mas é necessário expor que grande parte dos pesquisadores aqui citados demonstram uma história carnavalesca recompondo por meio de uma linearidade. Gonçalves (2007) destaca isso demonstrando que “a ênfase desses

escritos esteve frequentemente na história da evolução linear das diversas formas carnavalescas (p. 68)”.

Em Itaberaí, os indícios das atividades de Cordões aparecem em algumas fotografias da década de 30 em que percebemos o “Cordão de Allah” preparado para o desfile. Outras imagens recordam as fantasias preparadas com cuidado e estética.

Figura 19: Carnaval. Década de 30.



Fonte: Acervo da Academia de Letras e Artes de Itaberaí (2013)

Figura 20: Carnaval. Década de 30.



Fonte: Acervo da Academia de Letras e Artes de Itaberaí (2013)

Figura 21: Carnaval. Década de 30



.Fonte: Acervo da Academia de Letras e Artes de Itaberaí (2013)

Figura 22: Carnaval. Década de 30.



Fonte: Acervo da Academia de Letras e Artes de Itaberaí (2013)

Considerando o formato linear, o Zé Pereira daria início a um tipo de atividade mais ou menos organizada na rua em que se caracterizariam pelas pancadas nos bombos, sua evolução daria origem aos Cordões Carnavalescos, que acrescentariam novos instrumentos de percussão, como a cuíca e o reco-reco. Os participantes fantasiados e mascarados eram comandados por um mestre com um apito e diferenciando o Zé Pereira dos Cordões, a percussão estaria acompanhada de uma cantiga feita exclusivamente para o desfile

carnavalesco. Destaque para os estandartes que tinham grande importância no cortejo pelas ruas, pois identificava o grupo na multidão.

Os Cordões evoluíram para os Ranchos Carnavalescos, que eram

“grupo de foliões, com instrumentos de corda e sopro, cantando em coro versos musicados e alusivos ao grupo, a marcha do rancho ou mesmo os mais populares na ocasião. Tiveram o nome de cordões, mas o Rancho prevaleceu (CASCUDO, 2001, p. 570).

Para Gonçalves (2007), a diferença dos Ranchos em relação aos Cordões se caracteriza pelas “alegorias sobre carroças ainda que em menor escala que as Grandes Sociedades”, “forte presença feminina”, “Marcha-rancho”, “enredos fixos que integravam o conjunto dos componentes”, “cordas e sopro”, “manifestações positivas da presença popular”, “percussão leve e com volume instrumental considerável (cordas e sopro) e harmonizavam seu canto (presença de mestres de canto ou de harmonia)”(p. 67). A evolução dos Ranchos se configura nos Blocos e Escolas de Samba que conhecemos hoje.

Os vários grupos que foram surgindo no carnaval brasileiro retrataram a diversidade de brincadeiras, não é de se admirar que cada lugar poderia receber várias nomenclaturas que, se analisarmos, poderiam ter características de uma ou outra brincadeira. Assim, em Goiás, temos Zé Pereira com características bem próximas aos Cordões. Em Itaberaí em especial a forma de se fantasiar no cortejo que se estendia a todos os participantes desde tocadores até foliões e o *bum bum bum* do Zé Pereira misturado às cantigas carnavalescas vinda do Rio de Janeiro.

Figura 23: Zé Pereira no carnaval carioca, 1927¹⁶.



Fonte: Guarani Music

¹⁶ Disponível em : <<http://www.guaranusic.com.br/colunas.asp?modo=coluna&codigo=60#.U9PYsnawXy1>>
Acesso em: 01 de mar. 2014.

Ferreira (2004) destaca que,

O percurso dos diferentes significados adquiridos pelo termo *zé pereira* é um excelente exemplo do que ocorria com todas as manifestações de rua do Carnaval carioca. A identificação sobre o que podia e o que não podia ser considerado Carnaval é um constante durante toda a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Sabia-se que numa ponta da “escala de valores” carnavalesca estavam as festas da elite, com seus bailes exclusivos e suas batalhas de confete, logo a seguir vinham as Grandes Sociedades e um ou outro grupo mais sofisticado da festa popular. A partir daí reinava a confusão onde todas as combinações eram possíveis: *zé pereiras*, ranchos, clubes, blocos e todos os outros conjuntos de brincantes chamados genericamente de grupos (p. 215)

Não tenho dúvida que o grande legado do *Zé Pereira* seja a movimentação das camadas populares no carnaval de forma organizada nas ruas, a alegria e o cortejo que arrastava foliões por onde passasse, o que demonstrava exatamente a carnavalização descrita por Bakhtin (1996) constituída pelo riso, pelo avesso, pela ocupação das ruas e praças, pela liberdade de expressão.

2.3 Os herdeiros do *Zé Pereira* no séc. XXI

O termo “*Zé Pereira*”, como já foi citado, passou a designar vários grupos carnavalescos de várias regiões ao longo dos tempos, podemos elencar várias regiões, neste item pretendo demonstrar de forma rasa alguns grupos e regiões, apresentando características que diferenciam estes grupos.

2.3.1 Os *Zés Pereiras* de Portugal

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*, destaco aqui dois grupos que nos ajudam perceber as diferenciações com os grupos brasileiros¹⁷.

O grupo de *Zés Pereiras* de Santa Cruz de Riba Tâmega foi fundado em 1979 na Vila Meã na região de Amarante, a nomenclatura refere-se ao antigo município Santa Cruz de Riba

¹⁷A pesquisa dos grupos portugueses foi feita por meio de contato via e-mail e nos sites mantidos pelos grupos.

na zona de Tâmega, que foi extinto em 1855, e teve a maior parte integrada a região de Amarante, cidade portuguesa que pertence ao distrito do Porto no Norte de Portugal.

Em relato sobre a história do grupo *Zé Fernando*¹⁸ destaca que não é possível dizer quando inicia as atividades dos Zés Pereiras em Portugal, mas que conhece sua atuação em várias regiões do Norte. Em sua descrição percebe que há grupos que se mantêm com formação similar ao grupo Santa Cruz de Riba, ou seja, o conjunto de tocadores de bumbos. *Zé Fernando* considera essa formação a base dos primeiros grupos, assim em outros grupos além dos bumbos existem instrumentos de sopro que proporcionam a elaboração de harmonias e conseqüentemente outras sonoridades, como o grupo Amigos da Rambóia que demonstrarei a seguir.

O grupo Santa Cruz de Riba é formado entre 15 a 17 homens de várias idades, entre 6 a 40 anos, e sempre mantém a estrutura de tocadores e um dirigente, suas apresentações estão presentes em vários festejos como diz *Zé Fernando*:

Fazemos actuações de norte a sul do país: Festa da Exaltação da cruz (Estremoz); Carnaval (Penafiel); Festa das sebastianas (Freamunde); Festa das Rosas (Vila Franca do Lima – Viana do Castelo); Festa da Nossa Sr.^a das Vitórias (Lixa); Concentração de Grupos de Bombos (Vila Nova de Cerveira). Fazemos várias actuações, desde despiques, marchas, peditórios, etc. As actuações do nosso Grupo têm feito um grande sucesso por onde passamos!

Figura 24: Zés Pereiras de Santa Cruz de Riba em formação para foto¹⁹.



Fonte: Arquivo do grupo.

¹⁸Português, integrante do grupo Zés Pereiras de Santa Cruz de Riba.

¹⁹As imagens e assim como outras informações do grupo estão presentes no blog mantido por *Zé Fernando*. Disponível em : <<http://bomstocruzribatamega.blogspot.com.br/search/label/Fotos>> Acesso em: 15 de janeiro de 2014.

Figura 25: Zés Pereiras de Santa Cruz de Riba.
Apresentação no Carnavald Externato de Vila Meã.



Fonte: Arquivo do grupo.

Figura 26: Zés Pereiras de Santa Cruz de Riba.
Apresentação no Carnavald Penafiel



Fonte: Arquivo do grupo.

O grupo Castedo do Douro se formou em 1980 na região de Castedo pertencente ao município de Alijó, segundo Belmiro, em contato via e-mail, em 1985 o grupo se integrou ao Centro Recreativo e Cultural de Castedo o que contribuiu para uma formação mais sólida.

Belmiro destaca que é um incentivador do grupo desde os primórdios de fundação, e realça que ter um grupo de Zés Pereiras é como ter “a história da cultura portuguesa”, considerando que existem vários grupos espalhados pela região.

Ao falar do grupo, Belmiro expõe que sua constituição é baseada em 22 elementos: 1 Mestre, 1 Porta Estandarte, 10 Bombos, 6 Caixas e 4 Gigantones. Ao ser indagado por mim se esta seria uma formação baseada nos antigos Zés Pereiras, Belmiro descreve que não dá para saber como eram os antigos Zés Pereiras, assim:

Acredito que sim, pois nossa base é de instrumentos de percussão assim como nossos avós contam, os bumbos e as batidas intensas estão na nossa formação, alguns grupos tem o sopro, e é muito comum ver gaitas, mas estamos entre Zés Pereiras, Gigantones, Cabeçudos e Grupo de percussão, são muitas as combinações que disponibilizamos para ir de encontro às pretensões de quem nos contrata. Vamos ao encontro das necessidades de quem pretende animação, divertimento e boa percussão, não descurando nunca, a qualidade que nos distingue.

Há algo interessante na fala de Belmiro que vai ao encontro com o que estou expondo aqui e que já foi dito por Ferreira (2004), o termo Zé Pereira ou Zés Pereiras (Portugal) adquire compreensões diferentes. Ao dizer que “são muitas as combinações” percebo que a base instrumental de percussão se agrega a outros elementos de acordo com a situação em que o grupo vai participar. Não é de um tempo ou momento só, são de vários, vimos isso no grupo anterior.

Os Gigantones ou bonecos gigantes, e os Cabeçudos presentes em vários festejos portugueses em especial no Carnaval, são expressões que também estiveram presentes no Brasil no início do Séc. XIX em cortejos dos Zé Pereiras e ainda estão presentes como veremos a seguir.

Sobre a formação do grupo, Belmiro realça que o Mestre e Percussionistas são elementos essenciais e estão em todas as apresentações, considerando que os outros elementos se apresentam de acordo com o local. Quando me enviou algumas imagens, percebi que o grupo tinha presença de mulheres considerando que a maioria dos grupos não tem. Belmiro me diz que não é uma regra, as mulheres não procuram os grupos, quando procuram há espaço, mas grande parte desiste por causa do peso dos instrumentos que devem ser carregados por horas dependendo da apresentação. Portanto, destaca Belmiro, em alguns grupos é comum ver mulheres como Porta Estandarte.

Figura 27: Zés Pereiras de Castedo do Douro com Gigantones e Cabeçudos no Carnaval de Águas Santas região de Maia²⁰.



Fonte: Arquivo do grupo.

Figura 28: Zés Pereiras de Castedo do Douro. Menina Porta Estandarte



Fonte: Arquivo do grupo.

Figura 29: Zés Pereiras de Castedo do Douro. Mestre conduzindo ensaio.



Fonte: Arquivo do grupo.

²⁰As imagens que constam neste trabalho foram enviadas por Belmiro, mas outras informações do grupo estão presentes no site. Disponível em : <<http://www.zespereiras.castedo.pt/>> Acesso em: 20 de janeiro de 2014.

Ao acessar o site do grupo percebi que não há atualização desde 2010, em contato com Belmiro o próprio disse que o Castedo do Douro por muito tempo foi formado por jovens que variavam constantemente das atividades, assim houve uma redução da exposição em eventos para uma reativação e desde 2011 o grupo permanece, mas tentando se reformular e se estruturar de forma mais sólida.

Verifiquei junto ao Centro Recreativo e Cultural de Castedo que o grupo mantém atividades de formação com aulas de percussão no espaço, mas que não tem feito apresentações por estar com poucos componentes.

Diferente dos grupos anteriores é o grupo *Amigos da Rambóia*, criado em 1975 em Barcouço, região de Mealhada. Segundo Mario Rui:

Este grupo foi criado pelo Sr. Delfim Francisco Gomes, meu avô, por volta de 1975 e, desde aí, já passaram vários tocadores de bombo e de gaita de foles pela sua formação, mantendo-se sempre o excepcional tocador de caixa, o meu avô. Pelo que ele me contou, o pai dele, o meu bisavô David, tocava num grupo de Gaiteiros, como também são chamados os Zés Pereiras na zona da Bairrada, para ganhar mais uns trocos, que na altura faziam bastante falta. Assim que o meu avô cresceu o suficiente para poder acompanhá-lo a tocar caixa, começou a fazer parte do grupo e assim, passaram a ser 2 a ganhar dinheiro para ajudar nas despesas da casa. Devido à vida profissional, o meu avô esteve alguns anos sem tocar mas, por volta de 1975, criou Os Amigos da Rambóia e até 4 meses antes de falecer, em Outubro de 2006, tocou caixa em festas por todo o país. No início de 2004 comecei a interessar-me mais pela música tradicional e, em especial, pela peculiar sonoridade da gaita de foles. O meu avô ficou contentíssimo por saber que o neto poderia vir a tocar gaita, como o seu pai, e apoiou-me sempre bastante, inclusive, até me comprou a gaita de foles com que toco. Felizmente ainda toquei com ele em algumas festas e era bom ver como ele andava vaidoso e contente por ter o neto a tocar ao seu lado. No início de 2007 o meu irmão, Delfim Jorge Gomes dos Santos Melo, também começou a aprender a tocar gaita de foles e, onde quer que o meu avô esteja, deve estar muito contente por ter os dois netos, de que ele tanto gostava, a tocarem gaita de foles, a seguir os passos do seu pai e a dar continuidade aos Amigos da Rambóia. Eu disse-lhe várias vezes: "Avô, eu vou continuar com os amigos da Rambóia" e, felizmente, "Os amigos da Rambóia" vão mesmo continuar! Como o meu avô me costumava dizer: "Vamos tocar uma gaitada!!"

Assim como nos outros grupos o Amigos da Rambóia forma-se a partir de constituição familiar em que os mais jovens continuam as atividades dos grupos iniciado pelos avós, assim segundo Mario Rui, o grupo tem em sua formação os instrumentos de percussão junto a gaita de foles que é um instrumento europeu, da família do aerofone.

Compõem-se de 1 bombo, 1 caixa e 1 gaita de foles, Mario Rui destaca que esta formação não é uma regra há grupos que possuem 2 gaitas de foles e 1 bombo e 1 caixa, ou outras variações, neste caso, segundo ele, preserva-se uma harmonia sem que a sonoridade do bombo ou da gaita de foles sobressaia no resultado final.

Figuras 30 e 31: Zés Pereiras/Gaiteiros Amigos da Rambóia.
Apresentação da primeira formação²¹.



Fonte: Arquivo do grupo.

A base sonora dos bombos nos outros grupos é mantida, mas a gaita de foles executa a harmonia que recria uma sonoridade diferente quando notamos o conjunto da obra, Mario Rui diz que “a música tradicional portuguesa é o que o grupo toca”. Sobre a sonoridade falaremos nos capítulos seguintes.

Mario Rui destaca que o grupo desde a fundação feita pelo avô sempre participou de vários eventos em muitas regiões, “mas os festejos e festivais são os que mais procuram ou são procurados”. Portanto, assim como os outros grupos não há um tempo específico para as apresentações.

Referindo-se ao termo Zés Pereiras, Mario Rui relata que por serem identificados como grupos de Zés Pereiras, muitas pessoas demonstram certa resistência por reconhecerem a sonoridade características dos grupos e principalmente por acharem o barulho dos bombos excessivos.

Figura 32: Zés Pereiras/Gaiteiros Amigos da Rambóia. Percorrendo a rua.



Fonte: Arquivo do grupo.

²¹As imagens e outras informações do grupo estão presentes no site. Disponível em: <http://www.amigosdaramboia.com/> Acesso em: 22 de janeiro de 2014.

Figura 33: Zés Pereiras/GaiteirosAmigos da Rambóia



Fonte: Arquivo do grupo.

Compreendo que ao expor os 3 grupos de Portugal podemos ter uma percepção do que representa o termo Zés Pereiras em três regiões diferentes, portanto não foi minha pretensão totalizar as informações, mas expor o breve contato virtual que tive com o grupos portugueses. Percebo, com base nos três grupos, que a identificação dos Zés Pereiras é composta pela base sonora feita por bombos e caixas, o que provavelmente demonstra uma possível origem composta por esta formação. Os outros elementos como a gaita de foles, os gigantones ou os cabeções são variações de grupo para grupo.

2.3.2 Os múltiplos Zé Pereira brasileiros

Como vimos em Portugal os Zés Pereiras possuem diferenciações que variam em cada região ou grupo, mas mantém uma mesma 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. Por sua vez no Brasil o Zé Pereira, como assim é denominado em várias regiões, em sua maioria, estão alocados em um tempo festivo, que é o Carnaval, mas as formas características são diversas.

Proponho uma viagem pelo Brasil em busca das várias formas e nomenclaturas que o termo Zé Pereira adquiriu em algumas regiões. Não pretendo alcançar todas as regiões, muito menos pormenorizar cada Zé Pereira encontrado, tendo em vista que não teria tempo hábil

para concluir uma pesquisa que se torna tão vasta em um território de múltiplos carnavais. O importante neste aspecto é percebermos a variedade de formas de brincar o Zé Pereira.

Na região de Pernambuco, nas cidades de Olinda e Recife, o sábado de Carnaval foi dedicado ao Zé Pereira, intitulando 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 Madrugada²².

É no nordeste que encontramos uma das maiores festas que recebe o nome de Zé Pereira. Zé Pereira do Timon²³ 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.

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. Segundo Fernandes (1986) os blocos são uma evolução dos primeiros Zé Pereiras, assim

Os blocos passaram a ter personalidade a partir de 1889, quando dezoito deles foram licenciados pela polícia: Estrela da Mocidade, Corações de Ouro, Piratas do Amor, Bandegó na ponta, Zé Pereira, Filhos de Satã e outros. Com um número variado de componentes fantasiados, desfilavam pelas ruas durante o Carnaval, espalhando alegria, cantando ao som de variados instrumentos musicais: pandeiro, surdo, tambor, reco-reco, chocalho, trombone etc. Tudo servia para marcar o ritmo, até um utensílio doméstico. Para o disfarce pessoal, a inversão dos trajes era o dominante: os homens geralmente se vestiam com roupas femininas. Saias, blusas, vestidos curtos ou longos, uniformes escolares, turbantes, adereços, chapéus, sapatos de salto alto, bolsas, luvas, perucas, meias, seios postiços, tudo colocava o folião, exageradamente, um pouco comprometido com a crítica. A improvisação era a tônica. Assim partia para as ruas e ia aderindo ao bloco que passava (p. 23)

A compreensão do que seria o Zé Pereira no séc. XXI apenas reflete o que venho demonstrando no decorrer deste estudo com base nos pesquisadores do carnaval brasileiro, não há como definir um único formato em uma multiplicidade de regiões brasileiras, os grupos iam se confundindo a cada região que chegasse, e não importa se estabelecer em um único formato, mas sim a diversão carnavalesca.

Talvez a descrição de Fernandes (1986), que tem como base os estudos de Eneida (1958), seja a forma mais encontrada no interior do Brasil e que recebe o nome de Zé Pereira e se caracterizam pelo traje de inversão entre homens e mulheres.

²²Sobre o Bloco ver: <http://www.galodamadrugada.org.br/>

²³Mais informações sobre Zé Pereira de Timon ver: <http://www.zepereiratimon.com.br>

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.

Figuras 34 e 35: Bloco do Zé Pereira em Jaraguá-Goiás



Fonte: Arquivo Prefeitura de Jaraguá-Go.

Na cidade 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.

Figuras 36 e 37e: Bloco do Zé Pereira em Inhumas-Goiás.



Fonte: Arquivo prefeitura de Inhumas-Go.

Em Angical, no estado de Piauí, assim como nas cidades goianas acima citadas o Zé Pereira é realizado tendo os característicos homens vestido de mulheres, e apesar da ação ter o homens em evidencias mulheres também podem participar. O bloco segue em cortejo pelas ruas e no decorrer os homens jogam maisena nos participantes e nas pessoas que seguem.

Como diferencial das cidades anteriores em Angical a música é conduzida por um grupo de instrumentos de sopro e percussão em boa parte do trajeto.

Figura 38: Bloco do Zé Pereira em Angical-Piauí. Foto: Francisco Alves.



Fonte: Rgeral rádio comunitária

Figura 39: Bloco do Zé Pereira em Angical-Piauí. Foto: Francisco Alves.



Fonte: Rgeral rádio comunitária

Em 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.

Na página do facebook²⁴ do grupo existe uma exaltação aos bonecos gigantes o que demonstra a importância da figura destes para a constituição do grupo, assim é constante se ver mensagens como esta: *“O bloco Zé Pereira de São Bento do Sapucaí foi o primeiro bloco*

²⁴<https://www.facebook.com/zepereirasbs?fref=ts>

de bonecos gigantes do Vale do Paraíba, sendo o mais famoso atraindo uma multidão de turistas todos os anos durante o carnaval de São Bento”.

Figura 40: Bloco do Zé Pereira em São Bento do Sapucaí – SP.



Foto acervo Manoel Coutinho

Figura 41: Bloco do Zé Pereira em São Bento do Sapucaí – SP



Fonte: Arquivo do grupo.

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.

Figuras 42 e 43: Zé Pereira em José de Freitas - PI. Mascarados.



Fonte: Arquivo digital Prefeitura de José de Freitas – PI

Os mascarados são pessoas entre mulheres, homens e crianças que usam máscaras de monstros feitas artesanalmente com *papelagem* ou compradas nas lojas da cidade, produzidas industrialmente com material látex. Os mascarados percorrem a cidade e em momentos marcados pelos eventos. A prefeitura da cidade²⁵ julga e premia as melhores máscaras.

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

No próximo capítulo veremos uma análise da performance do Zé Pereira, na ruas de Itaberaí, que nos ajuda perceber de forma pormenorizada como se organiza e todos os aspectos que compõem o cortejo.

Para finalizar esta discussão destaco o trecho dito por Pinheiro (1996):

²⁵ Mais informações ver: <http://www.jfagora.com/prefeitura-define-premiacao-do-tradicional-ze-pereira.html>

Enfim, em uma linguagem atual, eu diria que toda essa problemática, no Carnaval, resulta em pizza e guaraná, pela simples razão de que o Carnaval, cantado, dançado ou falado, é, como já vimos, tempo e espaço de destotalização do corpo e de “brincadeiras” com a identidade. Eu-outro ou outro/eu? (Pura embriaguez dionisíaca, ainda que, com todas as metáforas possíveis, desde a Grécia Antiga até a Marquês de Sapucaí.) A cultura satírica do brincar reinventa planos de desculpabilização; portanto, que importa para o folião comum que o samba tenha-se originado das camadas mais baixas, porões, senzalas ou favelas, tornando-se forma musical de protesto dos oprimidos e/ou que a marcha exalte a comunicação verbal falada e autoritária se, em contrapartida o próprio Carnaval prodigaliza o riso, a orgia, o deboche? (p. 112)

O que importa se o Zé Pereira é batuque, bumbo ou tem marchinha? Se vem de Portugal ou do Rio de Janeiro? Se é Cordão ou Bloco? Se tem carro de som ou música ao vivo? Se tem mascarado ou não? Se canta ou dança? Ou se canta e dança? Se samba ou pula? Nada disso importa quando olhamos para o avesso, quando o que importa mesmo, é a multiplicidade de brincadeiras carnavalescas. E se olharmos com os olhos de quem dança, ou pula, com o olhar de dentro da máscara, vamos perceber que o festejar é mais importante, o que move a liberdade, os desejos, os sonhos, o corpo, o eu-outro, o outro-eu.

2.4 Zé Pereira em meio a outras manifestações

Certo dia uma senhora que fui visitar em uma tarde de sexta-feira me disse claramente: “esse Zé Pereira aqui é igualzinho a caretada que vi uma vez, não sei onde, em Portugal, a única diferença é que lá eles são bem mais invasivos”. D. Joana me conta das histórias vividas e me desperta para uma questão importante que também foi apontada por Renata Gonçalves (2007) ao estudar os Ranchos Carnavalescos no Rio de Janeiro, assim como estes, o Zé Pereira está permeado por outras manifestações carnavalescas ou carnavalizadas (Bakhtin, 1996). Neste sentido não digo apenas às manifestações que se denominam de Zé Pereiras pelo Brasil ou até mesmo em Portugal, mas aquelas que se assemelham por seus aspectos performáticos, por sua forma de se apresentar e principalmente pelas motivações. Ambas ocupam as ruas de suas localidades, ambas se mascaram e se preocupam com os aspectos cênicos e formas de se mostrar diante do público, que também se assemelha muito, pois compõem o *jogo de interação* presente durante as ações de trajetos das performances.

Demonstro aqui apenas algumas destas manifestações, desde já expondo que não tenho interesse em esgotar este conteúdo, mas apenas apontar as várias semelhanças existentes, mesmo sabendo que as diferenciações ocorrem de maneira diversa e constante.

Como venho descrevendo até o momento o Zé Pereira em Itaberaí se caracteriza por seus mascarados que nas ruas executam um cortejo, pulando e dançando de forma frenética, ao som de uma batucada estridente. Visto como uma tradição a performance foi se modificando com o tempo e passou das máscaras de papelagem para as máscaras de látex, ambas com o teor monstruoso. As performance do Zé Pereira em Itaberaí é relatada e percebida pelos moradores com certo mistério, tendo em vista que se esconder por detrás da máscara não revela “o humano dentro do monstro” ou “mascarado dentro da fantasia”.

As performances de mascarados foram registradas por Bakhtin (1999) que demonstrou que nas festividades carnavalescas tanto a máscara como a fantasia estão carregadas de um simbolismo que vai além do simples artefato. Muitas das atividades de mascarados ainda persistem nos dias de hoje com suas modificações e restaurações, entre elas cito a Dança Guise²⁶, que acontece na Inglaterra, mais especificamente nas cidades de Penzence, St Ives, Newlyn e Mousehole. Historicamente a dança foi registrada no séc. XIV na cidade de Penzence, as observações apontam para muitas variações locais, mas aspectos como os mascarados e o cortejo com músicas no trajeto e o público que o acompanha são descritos como permanentes.

Figura 44: Dançarinos Guise retratados na década de 1970 em St Ives²⁷.



Fonte: Wikipédia

²⁶ A Dança Guise pode ser verificada por meio dos festivais anuais que acontecem nas respectivas cidades, sobre o festival de Penzence acessar: <http://montol.info/guise-guide/>

²⁷ Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Guise_dancing

Figura 45: Dançarinos Guise no Festival Montol em 2008²⁸.



Fonte: Wikipédia

Uma das variações da dança Guise que se assemelha ao Zé Pereira Itaberino é o cortejo dos mascarados conduzidos pela sonoridade que é executada durante do trajeto, neste caso percebemos o público que acompanha os mascarados em um caminhar-dançar frequente. Em algumas cidades da Inglaterra as máscaras ganharam uma variação ao estilo veneziano. Mas em outras locais os mascarados adquirem um mistério horripilante e alegre, assim como os mascarados de Itaberaí. A dança Guise acontece no período de dezembro comemorando o solstício de inverno, fato que diferencia da comemoração carnavalesca do Zé Pereira. Mas aqui estamos levantando semelhanças e diferenças, e talvez esta seja a mais marcante.

As festividades nas civilizações são momentos especiais, e por mais comparações e mudanças de tempo-espaço que possam ter, elas se tornam performances que exalam os símbolos e significados para suas comunidades, Duvignauld (1983) percebe que

A festa se apodera de qualquer espaço, onde possa destruir e instalar-se. A rua, os pátios, as praças, tudo serve para o encontro de pessoas fora das suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada. Então, a empatia ou a proximidade constituem os suportes de uma experiência que acentua intensamente as relações emocionais e os contatos afetivos, que multiplica ao infinito as comunicações, e efetua, repentinamente, uma abertura recíproca entre as consciências na medida que a festa não mais necessita de símbolos e inventa as suas figurações que desaparecem, muitas vezes, sem seguida precível (p. 68).

Aqui se estabelece uma questão primordial e que liga ambas as performances festivas: “destruir e instalar-se” no espaço-tempo a que estão inseridas, relacionadas a esta ocupação

²⁸ Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Guise_dancing

espacial dada pelo corpo alterado para a festa, os caretos de Portugal ou do Brasil são performances culturais que muito se assemelham ao Zé Pereira itaberino, exatamente porque são performances que destroem e instalam-se mesmo momentaneamente em um espaço ou vários espaços.

Em Portugal os Caretos de Podence (Raposo, 2010), localizados na região transmontana²⁹, se caracterizam por mascarados que trajam calças e casacos de lã colorida e saem pelas ruas com movimentos coreografados e livres, ao mesmo tempo em que agarram as mulheres rodopiando os chocalhos presos as vestimentas, as vitimas podem estar nas ruas ou mesmo dentro de casa. O tempo festivo dos Caretos varia em algumas regiões, associando mascaradas no Carnaval, no Natal, festividades de Santo Estevão, nas festas de Reis, e outras festividades ainda podem se encontrar Caretos.

Figura 46: Caretos de Podenceno Entrudo de 2015. Foto de Ricardo Orxeira.³⁰



Fonte: Arquivo digital Caretos de Podence.

Segundo Raposo (2010) os Caretos executam em seu trajeto movimentos “sexualizados” ao abraçar as vitimas femininas, as varas são usadas para acertar as pessoas que estão nas ruas, para o autor existe uma cumplicidade corporal das pessoas, pois o consentimento é existente e por isso invadir as casas faz parte da brincadeira. Semelhante a esta invasão espacial e corporal em prol da brincadeira consentida está os Caretos de Guiratinga, localizada no sul da Capital do estado brasileiro Mato Grosso, por lá os mascarados ocupam as ruas seguidos por um grupo de pessoas não fantasiadas e como proposta da brincadeira os Caretos jogam talcos em quem acompanha.

²⁹Localiza-se em Trás-os-Montes e Alto Douro é uma província de Portugal.

³⁰ Disponível em: http://caretosdepodence.no.sapo.pt/fotos_entrudo_2015.html espaço virtual mantido pelo Grupo de Caretos de Podence.

Almeida (2011) ao desenvolver um estudo sobre os Caretas em Guiratinga expõem que o “Bloco dos Caretas é uma expressão artística na qual uma diversidade de pessoas muito dispostas a se divertir sai pelas ruas dançando ao som de tambores, jogando talco em quem não está fantasiado” (p. 33). Ora está aqui uma manifestação que se assemelha ao Zé Pereira itaberino, tanto em seu tempo-ritual carnavalesco, como na forma performática de se apresentar e ocupar o espaço.

Ao falar da forma como se fantasiam Almeida (2011) descreve o integrante para participar precisar “vestir uma túnica, o dito roupão, colorido de chita, um capuz, uma máscara, muita irreverência e energia, para bancar uma de monstro percorrendo as ruas da cidade brincando de rei, capeta, “viado”, Xuxa preta, entre outros” (p. 33)

No Rio de Janeiro algumas manifestações tem ganhado destaque na contemporaneidade, não só de Escolas de Samba vive a cidade maravilhosa. Os bate-bolas são uma destas manifestações que ganham as ruas de alguns bairros cariocas no carnaval, e assim como nas outras localidades, são identificados como personagens contraditórios, alegres, coloridos, horripilantes, animados. A autora A. Pereira (2008) em sua dissertação demonstra que os bate-bolas são foliões que “fantasiados” se comportam de forma “peculiar” e executam “brincadeiras típicas” segurando uma “bexiga” que arrastam pelo trajeto. Diferentes das outras manifestações que acabei de expor, os bate-bolas possuem algumas características que se afastam. Em sua constituição os vários grupos criam formas de se identificarem como a produção de “emblemas”, “hinos”, “lemas”, “bandeirões”, “camisetas” (Pereira, 2008).

Se assemelhando muito com os contemporâneos blocos carnavalescos, os bate-bolas possuem traços que demonstram o destaque aqui no que se refere ao paralelo de semelhança que venho fazendo, neste sentido, as fantasias e máscaras, são itens essenciais na constituição do personagem carnavalesco, bem como a rua que é alterada pela passagem.

Figuras 47e 48: Bate-bolas no Rio de Janeiro. Fotos de Marcos Faustini³¹ e Paulo Figueira



Fonte: Terra Networks

31 Pode ser encontrada em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/os-clovis-inventam-o-contemporaneo-carioca-de-marcus-vinicius-faustini/>

O Zé Pereira em Itaberaí toca no público de forma frenética, demonstra gestualidades com conotação sexual, pula, dança, corre, se joga no chão, sua ação performática dentro de um tempo carnavalesco estendido, assim como nos Caretos tanto de Portugal como de Guiratinga, executa gestos sexuais em direção das moças, o tocar, dançar, andar freneticamente, são quesitos semelhantes, e ainda temos a mascarada, que dá sentido a toda a forma performática. Não posso deixar de mencionar que ambos os personagens transitam pela cultura popular, pela tradição, pela memória, e abrem-se para a diversão carnavalesca de seus locais e espaços de performance.

CAPITULO 3
BUM BUM BUM:
A SEQUÊNCIA DA PERFORMANCE DO ZÉ PEREIRA

Depois de compreender o significado do Zé Pereira enquanto performance e suas origens, proponho neste capítulo uma reflexão sobre a sequência total da performance (SCHECHNER, 1999) em Itaberaí-GO, a partir das observações que fiz entre fevereiro de 2013 a março de 2014. Para tanto é necessário compreender que esta análise se baseia nos estudos de Schechner (1999) considerando que toda performance se constitui por 7 fases: treinamento, oficinas, ensaios, aquecimento, performance, esfriamento e balanço. Estas 7 fases nos ajudarão a pensar o rito do Zé Pereira por meio de um processo ritual (TURNER, 2013) configurando em uma analogia aos ritos de passagem (GENNEP, 2011).

Como se organiza a estrutura desta manifestação performática e carnavalesca? Como estas relações movimentam o município de Itaberaí considerando que ainda não é carnaval dentro do calendário oficial? Cavalcante (1999) nos chama a atenção para a compreensão do tempo no Carnaval, considerando que “Carnaval e Quaresma opõem-se nesse ciclo anual, pois seus conteúdos sociais e religiosos implicam comportamentos individuais e coletivos opostos” (p.77). O Zé Pereira acontece antes do ritual nacional do carnaval como veremos a seguir, portanto seu tempo está situado em 16 ou 17 dias liminares entre a vida na estrutura social e a antiestrutura que se forma. É como uma extensão do carnaval antecipada presente em um tempo comum onde não está inserido em nenhum ritual nacional.

DaMatta (1997) indica que o “tempo no carnaval é cósmico e cíclico, remetendo os participantes do ritual para fora do contexto brasileiro, colocando-os em contato com o mundo do sagrado, do divino ou do sobrenatural” (p. 55). Assim vejo o Zé Pereira com um rito de passagem, que transporta os participantes temporariamente para fora da sua rotina diária, em que o princípio do carnaval, o avesso, os excessos, a liberdade, a alteridade, entre tantas outras características, estão condicionados à antiestrutura. Revelando o oposto de uma sociedade itaberina complexa.

Em muitos lugares os grupos de Zé Pereira brincam no Carnaval, as origens do Zé Pereira são carnavalescas, portanto não é possível desvincular o Zé Pereira de Itaberaí como uma brincadeira fora do período carnavalesco, pelo contrário, no Brasil de hoje, a antecipação ou extensão do Carnaval tornou-se comum. Cavalcante (1997) relata que no Nordeste de 1996 já era comum a extensão do Carnaval.

3.1 Sequência da performance: separação, transição e incorporação

Para fazer uma reflexão da sequência total da performance do Zé Pereira precisamos ter as quatro partes de sua constituição, pois como já disse, as partes se unem para os dias de saída, mas se preparam de forma diferente. Tendo participação mais evidente em uma ou outra modalidade da sequência.

Richard Schechner (1999) destaca que as performances são um conjunto de sete partes que formam uma sequência que precisa ser estudada como um todo para a compreensão de um sistema mais amplo. Este estudo é uma teia de análise que discute seis pontos de contato entre a antropologia e o teatro que se forma através de estudos que tocam ambas as áreas de conhecimento. O encontro entre Schechner (1999) e Turner (1982) estabelece uma relação que vai do rito ao teatro e do teatro ao rito, é por meio deste contato que Turner vai elaborar o conceito de drama social que se baseia nos estudos de outro antropólogo Arnold Van Gennep (2011).

Gennep (2011) desenvolveu um estudo para analisar a organização de rituais de passagem em que os sujeitos percorriam de um estado a outro, este processo passaria por uma sequência sistematizada que se movimenta de acordo com a forma transicional do grupo, assim essa sequência se constitui de: 1. Separação – 2. Margem ou Limen – 3. Agregação.

Para Turner (2008) a sequência dos ritos de passagem fora traduzida como: 1. Separação – 2. Transição – 3. Incorporação; o autor destaca que os ritos de passagem são ritos que acompanham toda mudança do indivíduo “lugar, estado, posição social”. A primeira fase (GENNEP, 2011) separação é compreendida como o momento em que o grupo ou os indivíduos são afastados da estrutura social a que pertencem; na segunda fase margem ou limiar, o indivíduo vive um processo de ambiguidade em que estão sujeitos as novas formas sociais diferentes da estrutura social de origem; e na terceira fase agregação ou incorporação o indivíduo é devolvido à estrutura de origem, mas modificado dentro do sistema social a que pertence.

Goffman (2011) desenvolveu seu estudo sobre a representação do indivíduo na sociedade valendo-se da metáfora teatral, discorrendo que, como no teatro, as pessoas estão constantemente atuando e representando papéis no meio em que vivem. Aponta que o indivíduo tem a capacidade de dar impressão, o que envolve dois planos de ações: a expressão emitida e a expressão transmitida.

O centro da discussão de sua reflexão gira em torno da expressão emitida que em resumo são aquelas expressões não dadas, que são percebidas apenas pelo olhar atento do pesquisador, esta comunicação é “de tipo mais teatral e contextual, de natureza não verbal e presumivelmente não intencional, quer esta comunicação seja arquitetada propositalmente quer não” (p. 14), é esse conjunto de expressões de comunicação e modos de comportamento que Schechner (2012) destaca como performance ou características das performances que consistem na ritualização de sons e gestos, assim toda performance é comportamento ritualizado.

Portanto a sequência total da performance, que utilizo para compreender o Zé Pereira consiste na ritualização, Schechner (1999) destaca que

Observando a completa sequência total da performance de sete fases, eu encontro um padrão análogo aos ritos iniciáticos. A performance envolve uma separação, uma transição, e uma incorporação (Van Gennep, [1908] 1960) cada uma dessas fases é cuidadosamente marcada. Nas iniciações as pessoas são transformadas permanentemente, enquanto que na maior parte das performances “fazem” uma pessoa tornar-se outra. Diferentemente das iniciações, as performances normalmente cuidam para que o performer recupere seu eu. Para usar as categorias de Van Gennep, treinamento, oficina, ensaio e aquecimentos são preliminares, os ritos de separação. A performance propriamente dita é liminar, análoga aos ritos de transição. Esfriamento e balanço são pós-liminares, ritos de incorporação. Estas fases do processo ritual também podem se aplicar de um outro modo à performance (p.37)

É através desse olhar, que sinaliza a sequência da performance no Zé Pereira como um modo de comportamento ritualizado. É importante dizer que a discussão sobre o rito e performance é muito cara tanto na antropologia ou nas outras áreas de conhecimento, como o teatro ou a sociologia.

Entendo aqui a performance do Zé Pereira em Itaberaí como uma performance ritual, refletindo que a sequência que veremos a seguir é formada por um conjunto de ritos ou por uma estrutura ritual, criando uma interrupção da vida cotidiana que gera uma nova estrutura (TURNER, 2013) bem como coloca a ação ritual em relevo (LANGDON, 1995).

Como vimos, para Schechner (2012) a compreensão da performance fundamenta-se por uma sequência ritualizada, para o autor “rituais são memórias em ação codificadas em ações, ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária” (p.49-50) assim os rituais levam as pessoas para uma outra realidade, que Turner (2012; 2008) intitula de antiestrutura.

É importante destacar que ao utilizar o termo antiestrutura Turner (2012 – 2013) não o vê como uma negação a estrutura, que ele define como “um arranjo mais ou menos peculiar de instituições mutuamente dependentes e a organização institucional de posições sociais e/ou atores que eles implicam (p. 253)” assim a performance ritual criaria uma nova estrutura, que Turner (2012) percebe como “um centro gerador, uma matéria da qual as formas possam ser desembrulhadas, à medida que os homens buscam conhecer e comunicar-se (p. 254)”. Portanto a antiestrutura formada numa performance ritual se estabelece por meio de dois conceitos *liminaridade e ou liminoide e communitas*³².

O conceito de liminaridade para Turner é discutido como: os atributos de liminaridade, ou de personae (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados ou posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (p. 98). Turner (SCHECHNER, 2012) percebe que entre culturas tradicionais e culturas modernas possuíam diferenças devido a passagem pela revolução industrial e divisão de trabalho, neste caso “Turner usou o termo liminoide para descrever tipos de ações simbólicas que ocorreram em atividade de lazer, similares ao ritual, o liminoide inclui todos os tipos de arte e entretenimento populares” (p. 66).

A grande descoberta de Van Gennep é que os ritos, como o teatro, têm fases invariantes, que mudam de acordo com o tipo de transição que o grupo pretende realizar. Se o rito é um funeral, a tendência das seqüências formais será na direção de marcar ou simbolizar separações. Mas se o sujeito está mudando de grupo (ou de clã, família ou aldeia) pelo casamento, então as seqüências tenderiam a dramatizar a agregação dele no novo grupo. Finalmente, se as pessoas ou grupos passam por períodos marginais (gravidez, noivado, iniciação, etc.), a seqüência ritual investe nas margens ou na liminaridade do objeto em estado de ritualização (GENNEP, 1978, p. 18).

A transição, de acordo com Van Gennep, se destaca no processo ritual, pois desenvolve aspectos simbólicos característicos, chamados de liminar, esta fase como já disse, corresponde ao distanciamento do sujeito da estrutura social em que vive e a aproximação a uma antiestrutura, ou, a um novo grupo que se diferencia do contexto social. Nesse período o sujeito vive um processo de ambiguidade, como por exemplo, em ritos que misturam o sagrado e profano nas festas religiosas.

³²A *communitas* é um conceito muito discutido por Turner (2005-2012) caracteriza as relações que aparecem na liminaridade, estes laços são “antiestruturais no sentido de que são indiferenciados, igualitários, diretos, evidentes, não-rationais, existenciais (2012, p. 254)” na *communitas* as identidades não se fundem “ela as liberta da conformidade às normas gerais, embora esta seja necessariamente uma condição transitória para que a sociedade continue a funcionar de forma ordenada” (2012, p. 255).

Para Schechner (2012) esta “segunda realidade” possibilita que as pessoas possam se tornar “outros” diferente dos seus “eus” no cotidiano, assim compreende que os rituais não são apenas estrutura ou funções eles podem ser “experiências poderosas que a vida tem a oferecer, elas sentem o outro como um de seus camaradas e toda diferença pessoal e social é apagada” (p. 68). Ora se o indivíduo no ritual experienciam um estado liminar, então são “arrastados para fora de si” (SCHECHNER), portanto o autor diz: “Turner chamou a liberação das pressões da vida ordinária de antiestrutura e a experiência ritual de *communitas*” (p.68).

Peirano (2001) destaca que

Entendemos que rituais são tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados e, portanto, mais suscetíveis à análise porque já recortados em termos nativos. Em outras palavras, tanto eventos ordinários, quanto eventos críticos e rituais partilham de uma natureza similar, mas os últimos são mais estáveis, há uma ordem que os estrutura, um sentido de acontecimento cujo propósito é coletivo, e uma percepção de que eles são diferentes. Eventos no geral são por princípio mais vulneráveis ao acaso e ao imponderável, mas não totalmente desprovidos de estrutura a propósito se o olhar do observador foi previamente treinado nos rituais (p. 9).

Se os rituais são eventos especiais, Peirano (2001) destaca que não cabe ao pesquisador definir o que é especial, mas identificar de forma sensível e com o olhar treinado o que será especial para os nativos. Sobre isso vale refletir que o Zé Pereira é um evento especial para comunidade Itaberina como veremos no próximo item, as relações de comunicação e símbolos gerada em torno da performance possibilitam o deslocamento (DAMATTA, 1997) das pessoas por meio da presença física ou mesmo da memória.

No estudo Carnavais, Malandros e Herois, DaMatta (1997) destaca que alguns eventos sociais brasileiros podem ter alguns princípios, o primeiro refere-se a “separação nítida entre um domínio do mundo cotidiano e outro: o universo dos acontecimentos extra-ordinários. A passagem de um domínio a outro é marcada por modificações no comportamento” (p. 49) neste sentido o Zé Pereira em Itaberá e conseqüentemente o carnaval perpassa pela mudança que cria condições para se tornarem suspensos diante da estrutura social o que faz dele um evento especial.

O segundo princípio refere-se ao domínio do extraordinário, “nele estão contidos eventos previstos e imprevistos pelo sistema social”, assim eventos previstos como o Zé Pereira, incluem um planejamento, mas é dominado pela brincadeira, ou seja, “situações em que o comportamento é dominado pela liberdade decorrente da suspensão temporária das regras de uma hierarquização repressora” (DAMATTA, 1997, p. 49). Os eventos imprevistos

acontecem como momentos “entre a rotina e o imprevisto”, como no caso do carnaval que pode ser previsto, mas com situações não planejadas, imprevistas.

O autor discute ainda que os rituais não seriam momentos “essencialmente diferentes” do cotidiano, ora se assim se concorda podemos compreender a existência de rituais na vida, no dia-a-dia,

o estudo dos rituais não seria um modo de procurar as essências de um momento especial e qualitativamente diferente, mas uma maneira de estudar como os elementos triviais do mundo social podem ser deslocados e, assim transformados em *símbolos* que, em certos contextos, permitem engendrar um momento especial ou extraordinário (DAMATTA, 1997, p. 76).

Ainda levantando possíveis análises da performance ritual do Zé Pereira, Langdon (2012) faz uma formulação interessante para pensar a relação entre ritual e performance dizendo que

No contexto atual, a importância da análise da ação ritual como fator constitutivo dos processos sociais tem aumentado de maneira considerável. Alguns autores introduziram a noção de “performance”, ou “performance cultural”, para expressar a multiplicidade de formas rituais que estrutura e permeia a vida, incluindo entre estas os ritos sagrados (cultos religiosos, formaturas, cerimônias cívicas), as formas de entretenimento (teatros, circos, festivais, festas, espetáculos, jogos e esportes) e os processos políticos (atos judiciais e oficiais, manifestações étnicas e protestos). Outros, no entanto, preferem continuar utilizando o conceito de rito, segundo a qual o rito, ou performance cultural, é um evento crítico, caracterizado por uma ruptura no fluxo da ação social, um limite temporal e atores sociais que, de alguma maneira, manifestam simbolicamente valores ideais de seu próprio mundo (p. 20)

Portanto a performance ritual do Zé Pereira, enquanto um evento especial que está em relevo nos dias de saída se organiza por meio de uma sequência performática. A análise irá seguir as três fases análogas da sequência proposta por Schechner (1999): separação, transição e incorporação, considerando a performance do Zé Pereira como um processo ritual. Para tanto será necessário dividir o grupo em partes: 1 - Hildo, a Comissão e a Batucada. 2 - Mascarados ou Zé Pereira. 3 – Público, as pessoas que seguem a performance durante do cortejo (Ver figura 3, p. 33).

3.1.1 A Separação

Hildo, 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. As reuniões geralmente ocorrem a cada 15 dias do mês, no dia o grupo se reúne na casa do Hildo e logo após decidem para onde vão desenvolver os ensaios, perguntado por que não ficavam ali em sua casa, Hildo destaca que o espaço é muito pequeno e para não incomodar os vizinhos com tanto barulho preferem ir para lugares afastados.

Já fomos para muitos lugares, longe daqui às vezes, um dos meninos tem uma carretinha, na hora que chega todo mundo aqui em casa, pegamos os instrumentos, colocamos na carretinha e vamos pra algum lugar, geralmente vamos lá pro bairro Fernanda Park, lá perto da caixa d'água, outras vezes vamos para escola, até na praça da matriz já ficamos.

Em um dos ensaios que presenciei verifiquei que todos os batuqueiros sabiam tocar mais um de instrumento, em 2013 havia um jovem 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 vem 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 laçar 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.

Figura 49: Turma de fanfarra na escola onde Hildo ministra aulas.



Fonte: Acervo do autor (2014)

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, conforme veremos no capítulo seguinte.

Como já comentei anteriormente a batucada no Zé Pereira tem uma relação de ambiguidade, isso se deve ao fato do grupo assumir diversas identidades, e aqui está um princípio da carnavalização (Bakhtin, 1996) e do estado liminar (Turner, 1986; 2008; 2013;), ou seja, o grupo no período do Zé Pereira se define como Batucada, mas no período fora do tempo carnavalesco se intitula Fanfarra. Apesar de a nomenclatura determinar a diferença, para a população Itaberina o termo Batucada do Zé Pereira ou simplesmente Zé Pereira identifica o grupo.

Fora do ciclo e tempo carnavalesco a Batucada participa de alguns eventos quando convidados presenciei no período de observação dois eventos diferentes: uma aconteceu em

uma escola e outro em cima da carroceria de uma camionete. Em ambos a composição musical permaneceu a mesma, retirando do repertório a sonoridade do Zé Pereira.

Hildo destaca que os participantes são definidos entre os que estão disponíveis para o dia. Notei que diferenças de posturas comportamentais são evidenciadas, dependendo do lugar o “butuqueiro” se comporta formalmente ou não se adaptando aos modos permitidos socialmente, alguns lugares demonstravam uma abertura maior para o riso frouxo, gargalhadas e um corpo mais livre, como as praças, por exemplo, diferente de um espaço escolar em que uma postura mais séria deveria ser demonstrada.

O maior desafio na pesquisa foi desenvolver um estudo que abarcasse como acontece a separação dos mascarados na sequência da performance, como já vimos estes não formam um grupo que permanece durante o ano, não ensaiam como faz a batucada, então o que fazem os jovens durante ano? Eles se encontram apenas no Zé Pereira?

Os jovens mascarados, os Zé Pereira, se encontram apenas no período de performance propriamente dita, a relação entre eles enquanto grupo não acontece durante o ano. Portanto estes jovens estão espalhados pela cidade de Itaberaí, como já disse Hildo, em sua maioria nas periferias da cidade, trabalhando, estudando, indo a festejos que movimentam a cidade, vivendo em suas casas com suas famílias.

Durante o tempo de observação, trabalhei como professor de Teatro em uma escola de ensino médio da cidade, onde pude encontrar 10 jovens que ali estudavam. O tempo de convivência me ajudou a perceber que os comentários sobre o Zé Pereira aconteciam apenas nos meses de janeiro, momento em que se aproxima a saída, é aqui que alguns iniciam a busca por máscaras, roupas, sapatos, fazem trocas de informações sobre dias e horários das inscrições, especulam o local de saída, mas durante o restante do ano foi nulo ouvir falar do Zé Pereira. Portanto não há ensaio propriamente dito, e na verdade a ideia é não ter, pois o lugar onde reina o improviso da performance é no grupo do Zé Pereira.

Nós não ensaiamos, pra que também? Não é preciso, o legal é fazer tudo de surpresa. Surpreender as pessoas, durante o ano eu praticamente nem penso em Zé Pereira, depois que passa eu penso em algumas coisas, mas aí logo deixo de pensar. A gente encontra o que fazer, não dá nem pra pensar. (ZP)

O grande barato do Zé Pereira é fazer tudo de improviso, tudo na hora, eu mesmo nunca vi ninguém que falasse em ensaiar, ninguém ensaia, durante o ano vai cada um pro seu canto, as vezes surge alguma pergunta, tipo: Vai comprar máscara nova ano que vem? Ou alguém falando que viu uma máscara legal em algum lugar. Mas ensaiar não tem como e nem precisa. (ZP)

Para discutir a questão do ensaio entre os Zé Pereira preciso dizer que os foliões/mascarados entendem o termo como um processo de treinamento repetitivo de ações e gestos, assim como pode acontecer no teatro ou dança. Portanto chego há um ponto interessante, já discutido por Schechner (1999):

As sete fases da performance – treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos ou preparações imediatamente antes da performance, a performance propriamente dita, esfriamento e balanço, não são igualmente enfatizadas em todas as culturas. Performances tradicionais – a missa, as festividades de Purim, o teatro Nô, e assim por diante – normalmente exigem treinamento mas muito pouco ensaio. É obvio: se você interpreta o mesmo papel muitas vezes, como na Ramlila, ou se há uma progressão ordenada prevista de papéis que estão diante de você por anos, como no Nô, a ideia de definir o que fazer de antemão não serve – é duplamente inútil se o mise-en-scène é fixado pela tradição. (p. 36)

O ensaio dos mascarados não acontece, exatamente porque o mise-en-scène está fixado, ou seja, todo ano a ação se repete, o registro corporal acontece de ano a ano. Assim se você vivenciou em um dia ou período, já consegue compreender o que será executado, tendo em vista que o improvisado dos movimentos ou da ação “do fazer” está ligada há um processo individual, cada um pode fazer o que quiser desde que siga o regulamento.

Tanto em 2013 como em 2014, e isso foi constante nos relatos obtidos, a performance tem sempre inícios de tensão que consiste na decisão do local onde vai acontecer as saídas, presenciei este momento neste anos e a repetição é clara. O grupo julga necessário que a prefeitura municipal os ajude na manutenção de gastos, historicamente o grupo de certa forma tinha uma participação financeira do poder público municipal.

Com o tempo esta ajuda resumiu-se em uma luta constante nos dias que antecedem as saídas por um pouco de contribuição que se define em alugar ou ceder o espaço onde haverá a preparação do Zé Pereira. Hildo destaca que por anos tem sido assim, no ano de 2013 a prefeitura não contribuiu na liberação de um espaço o que resultou em uma decepção geral e crise no grupo, mas uma senhora conhecida como Dona Myrna de Itaberaí alugou a casa amarela na praça da matriz como forma de doação e assim foi considerada pelo grupo como a madrinha do Zé Pereira.

Eu não poderia deixar esses meninos sem casa, Zé Pereira faz parte da nossa cultura e temos que ajudar seja como for (Dona Myrna).

Figura 50: Dona Myrna e Mestre Hildo no Zé Pereira em 2013.



Fonte: Acervo do autor (2013)

Em 2014 as inscrições iniciaram sem a Hildo, a Comissão ou Batucada saber onde seria a saída, falas como “este é o ultimo ano em que saímos” ou “sem ajuda não dá mais” eram recorrentes no grupo. Mas uma parceria entre prefeitura e grupo possibilitou que um espaço fosse cedido para a preparação, mas a manutenção dos instrumentos ficou por conta do grupo.

A performance do Zé Pereira em si, unindo todas as partes, acontece no momento em que é divulgada pela comissão o início das inscrições, essa divulgação acontece nas redes de relacionamento da internet, principalmente o *facebook*, e o boca-a-boca momento em que é formada uma teia de jovens que irão participar. No ano de 2013 as inscrições foram feitas na casa do Mestre Hildo e nos dias de saída, como havia as duas opções a maioria dos inscritos fizeram momentos antes da saída. Neste ano notei momentos de nervosismo nos que faziam inscrição, pois em determinado momento se acumulava muitas pessoas o que atrasava os horários previstos.

Figura 51: Mapa que demonstra no círculo vermelho a casa do Mestre Hildo e o local de referência próximo a casa.



Fonte – Google Maps (2013)

A inscrição consistia no preenchimento por parte do participante de uma ficha de cadastro em que deveria informar dados como: nome, data de nascimento, idade, endereço residencial. Ao preencher os dados o participante finaliza a inscrição pagando o valor de uma taxa para ajudar na manutenção dos instrumentos, que correspondia ao valor: 10,00 (para adultos) e 5,00 (para crianças).

Como já citei jovens com 16 anos acima se encaixam no grupo dos adultos, mas jovens abaixo de 16 anos que tivessem uma estatura ou maturidade que Mestre Hildo julgasse capaz de ser responsável poderia ir para o grupo de adultos. As crianças correspondiam a idade abaixo de 16 anos. Hildo destaca que *“tem menino que tem tamanho de adulto, é só olhar, eu meço ele, mas se tem altura nem me esforço, só deixo pequeno demais, é mais difícil de cuidar no meio dos grandes. O que faço é equilibrar pra não ter bagunça”*.

No ano de 2014 Hildo e a Comissão decidiu fazer algumas modificações: as inscrições foram feitas apenas na casa do Hildo para evitar os tumultos, cada mascarado ou folião ao fazer a inscrição recebeu uma carteirinha com nome e número de identificação, foi cobrado um valor de 15,00 reais na taxa para adultos e 5,00 taxa para crianças. O número de inscritos em 2014 fora reduzido para 200 foliões, não poderia ultrapassar a quantidade por causa das dificuldades em organizar tantos mascarados no decorrer do cortejo, recordo que em 2013 a ultimo dia de saída teve mais de 300 foliões.

A movimentação na casa do Hildo era constante nos dias que antecediam as saídas em 2014, durante os diurnos vários jovens iam chegando para realizar as inscrições, a cada dia dois ou três da comissão estavam presentes para ajudar na tarefa e outros membros se encarregavam de planejar e organizar o espaço da saída.

Uma descrição dos espaços é importante para entendermos como é local de preparação, tanto na casa amarela em 2013 como na sala em 2014 é possível notar que o espaço é caracterizado por três divisões espaciais: pequeno espaço que recebe o folião, um local para guardar os instrumentos e um local para locomoção e preparação do Zé Pereira, mesmo que este espaço tenha vários quartos como na casa amarela, esta subdivisão se torna evidente. Quem prepara e organiza o espaço cuidando da limpeza e conservação nos dias de saída é a Comissão que se reveza a cada dia junto ao Hildo.

As saídas entre adulto e mirim (crianças) são organizadas de forma que sempre se inicia com o grupo do Zé Pereira adulto e depois se reveza com o mirim, em 2014 as datas assim ficaram organizadas³³:

	DIA SEMANA	DA DATA	CATEGORIA
1º Dia	Terça	11/02	Adulto
2º Dia	Quarta	12/02	Mirim
3º Dia	Quinta	13/02	Adulto
4º Dia	Sexta	14/02	Mirim
5º Dia	Sábado	15/02	Adulto
6º Dia	Domingo	16/02	Mirim
7º Dia	Segunda	17/02	Adulto
8º Dia	Terça	18/02	Mirim
9º Dia	Quarta	19/02	Adulto
10º Dia	Quinta	20/02	Mirim
11º Dia	Sexta	21/02	Adulto
12º Dia	Sábado	22/02	Mirim

³³DaMatta (1997) destaca que os eventos sociais no Brasil seguem duas formas de classificação: eventos que estão situados no “dia-a-dia” e eventos que estão fora deste, como as “festas, cerimoniais, solenidades, bailes, congressos”. A organização das datas me fez perceber que os 17 dias programados desestruturam a rotina do dia-a-dia na performance do Zé Pereira e escapam para uma recombinação de repetições para quem participa ou na Comissão, Batucada, ou como folião, ou como audiência no cortejo. Mas também sai da rotina do dia-a-dia, as pessoas que param seus afazeres para ver o cortejo passar.

13° Dia	Domingo	23/02	Adulto
14° Dia	Segunda	24/02	Mirim
15° Dia	Terça	25/02	Adulto
16° Dia	Quarta	26/02	Mirim Revelação
17° Dia	Quinta	27/02	Casamento

A parceria firmada com a prefeitura em 2014 resultou no adiamento do casamento do Zé Pereira, momento que caracteriza a finalização das saídas, o que aumentou mais um dia (18°), Mestre Hildo destacou que estas questões são necessárias quando se quer agradar ambas as partes, a pedido do Prefeito da cidade a finalização se deslocou para a sexta-feira, com o objetivo de anteceder o primeiro dia do carnaval que se iniciaria no sábado.

3.1.2 A Transição

A partir deste momento faço uma descrição da performance propriamente dita indicando alguns aspectos rituais que nos ajudam a perceber cada passo seguido pelo Hildo, Comissão, Batucada e pelo grupo Zé Pereira no caminho de uma unidade performática.

No 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, no ano de 2014 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.

A performance do Zé Pereira está situada dentro de um tempo festivo por ser uma manifestação carnavalesca, como já vimos a relação entre a sequência do rito e a temporalidade está marcada como um rito de passagem para o carnaval, assim os 17 dias em que a performance segue é registrado nos participantes como um tempo de inversão, como nos diz DaMatta (1997)

No carnaval, por oposição, o ritual é realizado à noite, havendo uma inversão da noite pelo dia, inclusive com a marcação da noite em períodos distintos. Isso porque

as formas de ritualização típicas do carnaval são os bailes (onde quase sempre ocorrem desfiles de fantasias) e os desfiles populares como os das escolas de samba e dos blocos. Como tais desfiles e bailes são realizados à noite, essa fase fica nitidamente marcada, adquirindo um dinamismo inverso ao normal. (p. 55)

O leitor deve estar se perguntando: mas o Zé Pereira em Itaberaí não acontece antes do carnaval? Exatamente, e são estes dias que antecedem o carnaval que fazem a performance se localizar dentro de um tempo limiar (TURNER, 2013) que tem em suas esferas a dia a dia (DAMATTA, 1997) e o Carnaval, estando no estado *nem lá – nem cá, mas entre uma coisa e outra* (SCHECHNER, 1999), ou seja, o Zé Pereira em Itaberaí é uma festa que podemos considerar como um pré-carnaval, em que o tempo de saída inicia com a luz do dia e finaliza no início da noite, a inversão ainda não é extremamente da noite pelo dia, considerando que DaMatta (1997) define o carnaval como o rito nacional em que uma das características é o feriado nacional, no Zé Pereira em Itaberaí não é feriado, mas ocorre uma mudança no dia a dia, o jovem não mais vai pra casa descansar do trabalho, ou fazer atividades da escola, ou para alguns ir para escola, mas acrescentam na rotina a participação na performance.

Considero aqui um momento importante da sequência, e peço licença para uma parada reflexiva. Vejamos que a “transição” é o momento da performance propriamente dita, é neste contexto que a forma ritual emerge estando a “margem” das normas culturais da sociedade itaberina, para se expor e se expressar toda a ação corporal por meio da brincadeira carnavalesca. A performance cultural que invadirá as ruas é a caracterização de um *fenômeno liminoide* discutido por Turner (1986), o conceito elaborado pelo autor para diferenciar a liminaridade presente em sociedades tribais, é destacado como fenômeno exatamente por manter uma relação extrema com seus princípios, ou seja, fenômenos liminoides podem emergir de ritos liminares.

Uma característica da performance liminoide é que esta se organiza por meio de um processo que não é obrigatório, como uma ação livre vinda da vontade individual. Desta forma no Zé Pereira a ação de participar como membro de qualquer uma das funções, e aqui faço um relevo no Mascarado, depende exclusivamente da vontade própria, não uma obrigação de qualquer espécie.

O ato de pagar para participar, de comprar uma máscara, mandar fazer uma “roupa” (figurino/vestimenta) nos ajuda perceber que se busca a diversão, o lazer, ao mesmo tempo em que quando comparo com outros ritos que são considerados liminares como ir a missa ou ao culto, por exemplo, são marcados por uma “questão moral”, quem se diz de uma igreja acaba sendo cobrado em frequentar os ritos. Em algumas brincadeiras do Carnaval não se

paga, para participar como folião/não-mascarado no Zé Pereira, não há cobrança, não há um mercado para esta categoria, quem vai é por vontade e desejo individual.

O Carnaval está entre a *liminaridade* e o *liminoide*, conseqüentemente o Zé Pereira encontra-se neste contexto. Para Turner (1986) algumas performances como o Carnaval possuem em suas origens “resíduos liminares”. Alves (2005) destaca que “quanto a similaridade entre os fenômenos liminoides e os fenômenos liminares dá ênfase, justamente, na dimensão da criatividade, reflexividade e ruptura temporária do fluxo da vida social demarcados pelos eventos simbólicos e culturais” (p. 41)

Continuando os passos da sequência performática, ao chegarem ao local onde vai acontecer a saída, os jovens por volta das 17h30min, começaram a se aglomerarem 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.

Figura 52: Fila de espera dos foliões/Zé Pereira



Fonte: Acervo do autor (2014)

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 número, 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.

Figura 53: Batucada no aquecimento/Zé Pereira



Fonte: Acervo do autor (2014)

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.

Figura 54: Preparação dos foliões no Zé Pereira-2014 (dentro do Salão)



Fonte: Acervo do autor (2014)

Figura 55: Preparação dos foliões no Zé Pereira-2015 (no quintal)



Fonte: Acervo do autor (2015)

Novamente fazemos uma parada dentro do salão para ampliar nossa visão em relação a este momento, percebam que “olhando por sobre os ombros dos nativos” presencio o momento que já havia observado do lado de fora do espaço: a fila. Quando pensamos na fila,

ela faz parte de muitos momentos da nossa vida e em várias situações cotidianas. De alguma forma a fila separava e integrava quem iria se tornar um Zé Pereira, ali existia os jovens que se conhecem ou foram juntos, mas também os jovens que não se conheciam e iniciaram conversas. A fila regulava e organizava a entrada no espaço, mas também integrava o que acredito serem os dois mundos: o de fora e o de dentro, o jovem membro de uma sociedade e o jovem Zé Pereira na antiestrutura.

É aqui que adentrando o mundo da liminaridade percebemos a “*communitas*” no conceito que Turner (2008) empregou significado e DaMatta (1997) destacou como um princípio importante na ideologia e na constituição das instituições e clubes carnavalescos. Ao observar a relação entre os participantes que antes estavam nas filas e no momento seguinte estavam despidos de suas vestes que simbolicamente representam o “lá fora”, passei a refletir que a performance ritual do Zé Pereira perpassa pelas formulações de “*communitas*” desde sua organização em Itaberaí nos tempos iniciais e históricos.

O primeiro princípio que me faz refletir o Zé Pereira como “*communitas*” refere-se à relação transitoria entre o “fora” e “dentro”, assim:

Ao transitar de estrutura para estrutura, muitos rituais passam pela *communitas*. A *communitas* é quase sempre imaginada ou retratada pelos seus atores como uma condição atemporal, um eterno agora, um momento dentro e fora, ou como um estado ao qual a visão estrutural do tempo não se aplica (TURNER, 2008, p. 223)

Quando em Itaberaí Sebastião Coelho junto a outros amigos se organizaram para sair pelas ruas mascarados e tocando instrumentos musicais a *communitas* se fazia presente no sentido de “confrontação direta das identidades”, os jovens homens ali com o propósito da diversão se ajuntaram para pular o Zé Pereira, mascarados e cobertos com roupas velhas. Com o passar dos anos este ajuntamento ainda vive e segue o mesmo princípio da espontaneidade.

Nos dias de hoje os jovens que passam para “dentro” convivem o individualismo dentro de coletivismo, quero aqui apontar que desconhecidos passam a conviver no mesmo espaço diferenciando-se do ambiente cotidiano. Pude constatar no momento da fila que alguns jovens não se conheciam, outros jovens se conheciam de vista, e conversando com eles no decorrer da espera, alguns estavam ali pela primeira vez. Assim posso afirmar que mesmo sendo ritualizada a cada ano, a performance do Zé Pereira, torna-se diferenciada ano após ano, exatamente pela diferenciação de movimentação dos jovens que a compõem.

Estarem “despidos” diante uns dos outros é sinal de desprendimento, portanto uma relação de conjunto se estabelece, e é esta relação de conjunto que faz com todas as funções

no Zé Pereira tornem-se uma *communitas* normativa, no sentido de ser um grupo que se mantém possibilitando a espontaneidade. Despidindo de suas funções sociais na estrutura os que dela participam para serem “outros”.

Retornando para a sequência performática, a máscara³⁴ 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, em alguns momentos foi necessário 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 que não saiam da mesma posição, os gritos me lembraram urros de macaco entoados em várias alturas sonoras. Enquanto isso a batucada parou o aquecimento, e a comissão se dividiu entre dentro e fora do local. O som da batucada reiniciou e os Zé Pereira saíram do espaço correndo e aos pulos diante do público formado em círculo. Um detalhe importante é que esta saída 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 Genep (2011), 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” (p.37). No caso do Zé Pereira a “soleira”

³⁴ Sobre a máscara discutiremos no capítulo 4.

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.

Figura 56: Momento de saída da Casa Amarela em 2013



Fonte: Acervo do autor (2013)

Figura 57: Hildo à frente no cortejo, em sua mão a prancheta que relato no texto.



Fonte: Acervo do autor (2014)

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 dia³⁵. Sobre o roteiro ou itinerário a ser

³⁵A 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, folias, entre outras.

seguido verifiquei que quem define por onde passará ou 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, notei que nem todos observavam ou liam, sobre isso um diz:

Eu nem vi itinerário no mural, fico tão ansioso para vestir e sair que não me preocupo em saber por onde vamos passar, na verdade pra gente não faz tanta diferença, porque estamos num espaço que seguimos o Mestre Hildo, pra onde ele vai, nós vamos. E tem a galera da comissão que fica de olho na gente, ajudando a encaminhar. (ZP)

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 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 e que 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 tem suas especificidades. O Mascarado caminha, pula, se joga no chão, mostra-se, já o público anda, com raras exceções há algum 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 porque 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*”. DaMatta (1997) percebe que o “o caminhar cotidiano é funcional, racional e operacional, pois tem um alvo específico: o trabalho, a compra, o negócio, o estudo.

No caminho ritual, ou melhor, no caminho consciente do ritual, o alvo e a jornada se tornam mais ou menos equivalentes. Então, o deslocamento normal e diário fica invertido, pois já não se concentra mais no ponto de chegada – no alvo – mas também no próprio

ou a prancheta, o momento da parada foi determinado 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, cujo itinerário foi definido na figura 53 percebi que as paradas determinadas pelo Hildo não estavam demarcadas na prancheta, mas sim pela intuição, pude notar por exemplo que em lugares que haviam um movimento muito intenso eram desviados 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 gerou um fervor geral e a intensidade causou algumas complicações durante o trajeto, como aconteceu de um dia alguns mascarados encontrarem caixas de papelão depositadas nas calçadas, descartadas como lixo, estes num impulso pegaram e arremessaram estas caixas na audiência, ou quando possas de água da chuva foram chutadas pelos mascarados em direção do público que estava no cortejo.

A compreensão de “liberdade” debatida por Bakhtin (1996) nos ritos carnavalescos da Idade Média podem ser uma analogia interessante quando percebemos que no trajeto do Zé Pereira por mais que a relação entre Mascarados e Público (folião não mascarados) seja igualmente como no teatro, a teatralização do rito e a *jogo* das relações perpassa pela ideia do consentimento que unifica as brincadeiras existentes no trajeto: “ser molhado” ou “presenciar o lixo ser jogado” no momento carnavalesco torna-se parte do contexto e da “liberdade” presente.

A ideia de liminaridade carnavalesca onde a performance cria uma antiestrutura, que é a outra vida, ou uma segunda vida momentânea, é encenada e vivida, assim: “o carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e sua renovação, dos quais participa cada individuo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos, sentem-no intensamente (BAKHTIN, 1996, p. 6)

Durante o cortejo a Comissão se encarrega de observar todo o andamento dos Mascarados e preocupando em fazer com que as regras sejam cumpridas, alguns da equipe ficam em plena observação com máquina fotográfica 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 exclusão definitiva, ou seja, o

folião pode ser expulso e perderá o direito de participar³⁶. 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 a partir de então e nos dias seguintes.

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 Zé Pereira, 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 para outra direção. Posteriormente me contaram que aquele folião havia sido expulso por ter agredido várias vezes outras foliões e que ele havia se preparado em outro lugar e entrado no grupo pela audiência durante o cortejo³⁷.

Hildo levantou a mão e o cortejo seguiu seus passos, até chegar ao ponto inicial. Assim que se aproximou do local de saída, aconteceu algo inusitado, a comissão se apressou para abrir as portas, enquanto os Mascarados corriam o mais rápido que puderam para dentro do espaço, é como se este processo finalizasse o cortejo assim como começou. Vale lembrar que na saída aconteceu a mesma ação de sair do espaço correndo de forma rápida e brusca.

Pode perguntar todo mundo aqui para ver, estes dois momentos de entrar e sair do galpão ou do lugar que a gente se veste é uma forma de dar um gás sabe; a gente sai animado e empolgado e entra animado demais, nem parece que a gente andou tanto.
(ZP)

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

³⁶ Temos aqui uma questão interessante quando observamos que o Zé Pereira está presente dentro de um ciclo ritual carnavalesco, a formação de *communitas* espontânea, assim como exposta por Turner (2013) torna-se interessante, considero a conceituação ao analisar que durante do cortejo aspectos como o da punição do mascarado que infringe as regras é percebida por todos como um ato importante e necessário para manter a unidade. Descumprir as normas é uma forma de quebrar a unidade estabelecida no grupo. É preciso levar em consideração que estas normas fazem parte de um conjunto simbólico presente na antiestrutura, e elevada pelo estado liminar dos participantes Zé Pereira. DaMatta (1997) verifica que o carnaval tem sua “ordem e suas formalidades já que existem modos prescritos de participar da festa” (p. 68).

³⁷ Importante salientar que neste momento, presenciado por muitas pessoas, a performance é totalmente desviada do seu foco que é a festa e o caminhar, mas a ação foi hostilizada por aqueles que buscavam a diversão no caminhar. Conversando com estes que viram a cena ambos foram unânimes em concordar com a medida tomada por Hildo e a Comissão. Schechner (2002) discutiu a relação das expressões individuais em eventos de massa: “Quando estados emocionais (mood display) são ritualizados em ações de massa, as expressões individuais ficam desencorajadas ou proibidas, são substituídas por ações exageradas, ritmicamente coordenadas, repetitivas e cantadas” (p. 61).

de fora do espaço, as que aguardavam esperavam por foliões. Dentro do espaço os foliões foram se despindo 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.

Este momento recebeu uma modificação diferente no ano 2014, considerando que em 2013 ao se despir o folião poderia ir embora do local, neste ano o folião deveria retirar sua carteirinha e entregar a plaquinha com o número para ter o direito de sair do local, no primeiro dia isso causou certa confusão, pois os números eram gritados e nem todos escutavam, muitos queriam sair, um certo caos foi instalado momentaneamente até que todos da comissão e batucada resolvessem ajudar na distribuição e recolhimento.

3.1.3 A Incorporação

Neste momento já estamos caminhando para os instantes finais da sequência da performance com dois itens que Schechner (1999) destaca como importante de serem estudados: a incorporação do ritual ou esfriamento e balanço. No Zé Pereira os foliões vão esfriando no momento em que iniciam a troca da vestimenta o que simboliza o ato de deixar a persona Zé Pereira e voltar ao “self”, durante este processo conversam, alguns se colocam em silêncio exibindo o cansaço. Assim que saem do espaço voltam as suas vidas normais e para as pessoas de suas convivências que ora aguardam do lado de fora, ora estão em casa ou mesmo em bares da cidade que ficam nas praças centrais.

Acompanhando alguns foliões entre 2013 e 2014 percebi que existiu 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.

Entendendo a performance do Zé Pereira como uma festa de passagem para o carnaval, existe uma relação entre a festa e o cotidiano que DaMatta (1997) destaca:

as festas são momentos extraordinários marcados pela alegria e por valores considerados altamente positivos. A rotina da vida diária é que é vista com negativa.

Daí o cotidiano ser designado pela expressão dia a dia ou, mais significativamente, vida ou dura realidade da vida (p.52).

A Comissão e a Batucada ao final da performance foram convidados pelo Hildo a se reunirem dentro do espaço onde só pode ficar quem faz parte de umas das equipes, assim todos que não eram foram retirados do local. Aqui caracterizo o esfriamento dos membros estruturais, pois é 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 organização do espaço, vão para suas casas descansar ou 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.

Schechner destaca que

Em muitas culturas, ingerir alimentos e bebida, compartilhar memórias do que aconteceu, é ou a conclusão da performance ou parte de cerimônias depois-da-performance. Parece que uma performance realizada de todo o coração literalmente “esvazia” os performers, e um modo de eles se restabelecerem (ou ser restabelecidos) à vida ordinária acontece quando são reabastecidos com comida e bebida (1999, p. 34)

A compreensão do Balanço na performance do Zé Pereira tornou-se algo complexo de perceber pois quais seriam as consequências a longo prazo? No nível da pessoa consegui perceber a mudança do “*Ser*” (SCHECHNER, 1999) quando nas diversas falas foram entoadas a questões: “*me sinto com mais atitude e menos vergonha diante das pessoas*”, difícil precisar algo que parte de um aspecto que seria necessário um estudo mais pormenorizado.

O que me chamou atenção foram os comentários gerados pela performance que suscitaram debates intensos, além de muitas histórias de situações que aconteceram em períodos longe dos dias de saída. Entre estes dias destaco a discussão entre o dirigente da secretaria de cultura e membros da sociedade civil que representavam as manifestações culturais em 2013.

O dirigente levantou a discussão dizendo que o Zé Pereira não era folclore e nem cultura popular, pois era uma atividade urbana e contemporânea. A fala gerou polêmica, pois alguns grupos interpretaram que o discurso era uma forma de exclusão da cultura nas políticas culturais da cidade, bem como, do Zé Pereira. O fato é que o embate gerou o rompimento da prefeitura com os grupos populares de cultura.

Nas redes sociais foi possível encontrar vários títulos de conversas sobre o Zé Pereira, principalmente no *facebook* em que os jovens falavam sobre o Zé Pereira como cultura, como tradição, identidade de Itaberaí, sobre sua manutenção, entre outras questões. As redes de relacionamento são espaços que proporcionaram essa comunicação e diálogo sobre a performance.

No ultimo dia da performance do Zé Pereira o roteiro vivenciado durante os dias se completa com dois momentos, entre mirim e adultos: 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 uma noiva que só aparece no meio da performance para dar formato ao roteiro.

Em 2013 o roteiro das crianças seguiu como foi sendo feito durante os dias, mas ao final do cortejo as crianças pararam na praça, a batucada parou bruscamente a sonoridade, e no silencio dos batuques, 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.

No grupo dos adultos existiu uma diferença que era aguardada pelo público, o casamento no Zé Pereira, tornou-se o momento final, o ápice da performance, neste foi encenado o rito de um casamento nos moldes católicos, 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:

No ultimo 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 a 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 a risca na antiestrutura formada, agora já não era mais algo a se preocupar tendo em vista que não há punições, pois é o último dia.

Fazendo esta relação que perpassa pela forma elementar do comportamento, DaMatta (2005) destaca que “no carnaval, a ocasião é de desmanchar os grupos elementares. Nesse ritual sem donos, o indivíduo desgarrado é que é tomado como ponto de partida. É o “folião” que conta. E o “folião” decidirá o modo como irá “brincar” o carnaval” (p. 147). Como já disse o Zé Pereira ainda não é considerado como o carnaval “de fato” pelos foliões, mas como uma passagem para o carnaval. Portanto o casamento consagra este processo de transição entre as normas existentes e que devem ser seguidas durante o cortejo e a ideia de “total liberdade” (DAMATTA, 2005) como é sentido no clima carnavalesco pelos foliões.

3.2 A performance do grotesco no casamento do Zé Pereira

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 dura em 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 a ansiedade pela chegada do carnaval, mas era mais do que qualquer coisa, 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 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, se o roteiro seria o mesmo dos outros anos, em que um noivo maquiado, sem a máscara de monstro, se encontra com a noiva, que se materializa em um homem vestido de mulher com *vestido de noiva*, 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 convidado 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 neste ano (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 bem sucedido, dois 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. Safadona.

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 mascaras de papel e fitas coloridas. Lá estavam o prefeito da cidade, a primeira dama, e algumas autoridades. Ao chegar no local Mestre 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 nós. 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 mais veteranos dos 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 Mestre Hildo):* Uai, onde tá o noivo, trás ele aqui, põem ele aqui, cabra safado.

NOIVO *(sendo trazido carregado por seguranças):* me larga gente, eu num vou casar não, ocois 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 divorcio 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 o toque)

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 em partes*) *Mestre 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. As teorias de Bakhtin (1996) sobre o riso no carnaval no ajudam a pensar o quanto o casamento torna-se um momento risível, espetacular, teatral, pois cria uma imagem grotesca de um rito de casamento católico. A compreensão do termo grotesco perpassa por vários autores e sua gênese histórica encontra-se no Renascimento onde se descobriram uma gruta com pinturas que se apresentavam de forma variada misturando figuras de plantas com animais, estes afrescos dentro da gruta se denominaram na etimologia italiana de *grotta*, com as variações linguísticas *Grotesque*, ou português e espanhol *Grotesco*.

Patrice Pavis no Dicionário de Teatro destaca que “grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma” (2008, p. 188). Para Éder Sumarina (2007) ao desenvolver uma reflexão sobre o grotesco nas teorias de Meierhold³⁸ percebe que o grotesco “designa o bizarro, produto de humor que, sem razão aparente, relaciona as noções mais divergentes, sua atitude frente à vida, da alegria de viver e da ironia” (p. 144), o autor ainda completa destacando que

Na concepção de Meierhold o grotesco compreende duas etapas: a primeira, relacionada com o tratamento da realidade e a verossimilhança; a segunda, na qual o grotesco recria a plenitude da vida, mescla os opostos e acentua, com intenção, as contradições (2007, p. 144).

Para Bakhtin (1996) o grotesco se relaciona a comicidade da cultura popular da Idade Média tendo o corpo como um processo cômico que se abre em forma imagética, ligado ao “baixo corporal”³⁹ que se demonstra como um corpo em devir, múltiplo, nunca acabado ou solitário, mas livre das convenções e preconceitos.

³⁸Meierhold (1874-1940) Ator, diretor e teórico do teatro. Foi membro do Teatro do Moscou – Rússia. Experimentou várias formas de teatro, entre as mais conhecidas está a Biomecânica que consiste no estudo dos organismos vivos: externamente, as forças que agem sobre o corpo; e internamente, aspectos físicos e biofísicos do corpo.

³⁹ Na base desse gesto e das expressões verbais correspondentes encontra-se um rebaixamento topográfico literal, isto é, uma aproximação do “baixo” corporal, da zona dos órgãos genitais. É sinônimo de destruição, de

O primeiro elemento grotesco que se apresenta no casamento do Zé Pereira é a encenação do casamento que como já vimos não se apresenta em seu formato original, mas de forma cômica⁴⁰ esta identificação se dá pela forma caricatural com que o casamento segue, neste sentido, o grotesco expressa uma realidade em que reconhecemos o objeto deformado. Ao expor o espírito do grotesco na arte Pavis (2008) percebe que as deformações são variadas desde o simples gosto pelo efeito cômico até a sátira política ou filosófica, assim Hildo nos diz: *A intenção de fazer o casamento é divertir, ser engraçado, é antigo, de muito tempo, todo mundo gosta de ver, fazer segredo é importante porque causa surpresa.*

Figura. 62: Personagens do casamento - Noiva e Noivo



Fonte: Acervo do autor (2015)

Portanto a compreensão do casamento enquanto grotesco está em uma caricatura que tem a intenção cômica presente na deformação dos elementos do casamento oficial, é possível observar como as pessoas que acompanham o cortejo se divertem rindo, da imagem grotesca dos noivos.

túmulo para aquele que foi rebaixado. Mas todos os gestos e expressões degradantes dessa natureza são ambivalentes. E o baixo corporal, a zona dos órgãos genitais é o do “baixo” que fecunda e dá a luz. (BAKHTIN, 1996, p. 127-128)

⁴⁰Ao me deparar com a estrutura do casamento de Zé Pereira lembrei-me das encenações dos casamentos que acontecem nas festas juninas que possui elementos parecidos, bem como os personagens, a noiva, o noivo que não quer se casar e está bêbado, o pai da noiva que obriga o noivo a se casar tendo uma arma na mão, e o padre.

Figura 63: Personagens do casamento - Padre, Noiva e Noivo



Fonte: Acervo do autor (2014)

Vamos analisar os personagens expostos da figura, notem que ambos são facilmente identificados considerando os personagens de um casamento católico oficial, a noiva de branco e grinalda, o noivo de terno e o padre de batina, o que nos remete em primeira mão na verossimilhança com a realidade, e é por isso o efeito risível quando percebemos que há o jogo do avesso, dos opostos, um recriar de novos personagens mas como um espelho ao contrário do que deveria ser na perspectiva da estrutura social. Como o Zé Pereira cria uma antiestrutura os elementos do grotesco estão presentes em todas suas variações.

Assim o Padre se desconstrói no espelho do avesso usando batina preta e peruca branca e abençoa os noivos e o público com uma broxa de pedreiro e água no penico, elementos que exageram a ação em formato grotesco e causam o riso na audiência. A noiva, homem travestido de mulher, usa vestido branco e grinalda, mas o grotesco está presente na quebra das convenções sociais presentes na estrutura, principalmente na exposição do “baixo corporal” causada pelo vestido curto, pelo cinto vermelho, cor que em Itaberaí não é bem vista pelas noivas da igreja católica, as flores em tamanho exagerado também causam o grotesco inclusive pelas cores vibrantes. O noivo é totalmente o oposto do convencional socialmente estabelecido, vejam que o uso das cores vibrantes e variadas na peruca e nas calças contrapõem com a formalidade vista nos noivos em tecido preto.

Figuras 64 e 65: Casamento do Zé Pereira em 2014.



Fonte: Acervo do autor (2014)

Considerando que a audiência é formada em sua maioria por fieis do catolicismo que frequentam as orações, rezas, momentos rituais em suas comunidades ou nas Igrejas centrais de Itaberaí a noção de espelho invertido da realidade em relação aos sinais religiosos torna-se compreensível na expressão dos risos, ora temos em Itaberaí uma igreja herdeira dos cânones medievais, dominada por concepções ideológicas que consideram a rigidez e seriedade sinônima da verdade plena. Bakhtin (1996) destaca que na Idade Média “o tom sério afirmou-se como a única forma que permitia expressar a verdade, o bem, e de maneira geral tudo o que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade, etc. constituíam por sua vez os tons e matizes dessa seriedade” (p. 63).

Hildo destaca que estes personagens não usam máscara de látex e o efeito causado nessa condição é a maquiagem exagerada que se aproxima do palhaço, que novamente torna-se risível. Outra semelhança que percebo com o palhaço são os pequenos roteiros em esquetes com grande teor de improvisação, no casamento do Zé Pereira o roteiro simples, previamente combinado foi sendo recheado pelas improvisações, em sua maioria que surgiram com expressões que causavam o riso na audiência, vejamos: “*seu bandido*”, “*essa Filomena, cabô comigo essa noite*”, “*safadona*”, “*ai não aguento mais esse salto, o pior de tudo é usar este salto*”, “*cabra safado*”, “*já viram o tanto que essa muié é feia, parece o sataná*”, “*satanás é bonito perto de você homi antes eu tivesse casando com ele*”, “*homem esquisito*”, “*aceita essa jararaca*”, “*o trem fei*”.

Figura 66: Casamento do Zé Pereira em 2014/
Padre, Noivo e Noiva no Trio Elétrico.



Fonte: Acervo do autor (2014)

Figuras 67: Casamento do Zé Pereira em 2014.



Fonte: Acervo do autor (2014)

As expressões combinam aos gestos corporais que se assemelha muito ao palhaço por reconhecer em muitas das expressões o a recorrente exposição do “baixo corporal” as expressões como “*cabô comigo*” vinha acompanhada do gesto que indicava movimentos sexuais. Semelhante ao corpo do palhaço que segundo Bolognesi se estabelece na primeira vista em contato com a audiência e se interioriza na construção individual de um processo, assim

O corpo do palhaço é a base de sua interpretação. O artista não tem a segurança e, ao mesmo tempo, a limitação de uma dramaturgia que prevê os passos da representação. Trabalhando com roteiros básicos, gerais e esquemáticos, que se modificam do acordo com a interação com a plateia, o palhaço a cada função vai recriando, adaptando, reescrevendo as histórias. A base desse trabalho é corporal e está fundada na interpretação, que requer um estado de alerta total. O ator é também o autor, tanto da personagem como do texto e da representação. Em cena, no contato com outras personagens e com o público, o palhaço dá os contornos à sua participação, de acordo com seu tipo. Para tanto, faz uso da dança, da mímica, da acrobacia, da voz, do ruído, do silêncio, da fala, das expressões faciais e corporais. Todos esses elementos tem um ponto de encontro no grotesco. (2003, p. 176)

Talvez esteja aí o limite entre os membros do Zé Pereira e dos artistas palhaços, Bolognesi (2003) clareia a atuação do palhaço expondo que a preparação se dá de forma pormenorizada na compreensão estética e profissionalizada da atuação em cena, bem como na função de entreter artisticamente e cenicamente. As preparações entre os personagens do casamento do Zé Pereira e o palhaço definem a forma como o todo é levado diante da audiência, neste caso o noivo, a noiva e o padre não ensaiam ou tem uma preparação corporal anteriormente, não há elaboração mimética ou acrobática do movimento do corpo, diferente do palhaço que desenvolve um estudo do corpo acrobático, de personagem, de pequenas piadas. Mas esse limite não tira as semelhanças, pois no fim o corpo cai no devir grotesco e risível.

CAPITULO 4

A RUA, O MASCARADO E O BUMBO NA TRAVESSIA DO AVESSO

4.1 A Rua e a Casa na carnavalização do Zé Pereira

A sequência da performance do Zé Pereira em Itaberaí abre margens para direções em que podemos ajuntar vários aspectos que se misturam a esse ritual carnavalesco. O corpo do mascarado que pula e dança freneticamente se desloca nas ruas em domínios marcados pela equipe de organização que diz: “proibido subir nas calçadas”. A Batucada como grupo a emitir a sonoridade do *bum bum bum* formada por surdos, bumbos, caixas, amplia a delimitação do pequeno espaço horizontal da cidade de Itaberaí, seguindo pelas ruas, por onde passa a performance, para outros espaços verticais e horizontais. Hildo conduz os corpos e os bumbos pelos caminhos, sempre alterando as frequências, entre andar, correr para alcançar, parar e dançar-pular. Neste movimento que se repete nas ruas por onde passa a performance, encontrei outro movimento que está além das demarcações da Rua, ultrapassa o limite da calçada e chega até as janelas e portas que são os marcos liminares que comunicam a Casa, o espaço da família e da intimidade, com a Rua, o espaço do mundo e do avesso (DAMATTA, 1997; SCHECHNNER, 2012)

Em minha inserção no mundo carnavalesco do Zé Pereira, o maior desafio foi conseguir apreender, observar e participar de forma significativa. Toda a dimensão do cortejo e os vários elementos que iam emergindo diante dos meus olhos abriam uma zona de pensamentos e sensações. A Rua é o lugar, o espaço, o palco em que os sentidos se aguçam.

Para entender a importância da Rua e a forma como a considero como o espaço liminar da performance é preciso considerar que a performance do Zé Pereira está dentro de uma sequência (SCHECHNNER, 2012) e um processo ritual (TURNER, 2013) que tem seu ápice na Rua, dentro desta sequência a Rua se comporta como o espaço da performance propriamente dita, o momento em que todas as partes se juntam, a Batucada, os Mascarados, o Hildo, os organizadores, os foliões/espectadores, o som, a dança, a visualidade, tudo torna-se parte de um conjunto.

DaMatta (1997) diz que,

O espaço é como ver o ar que respira. Sabemos que sem ar morreremos, mas não vemos nem sentimos a atmosfera que nos nutre de força e vida. Para sentir o ar é preciso situar-se, meter-se numa certa perspectiva. No avião sabemos que o ar existe não só como coisa inefável, mas como força e densidade, já que é ele que sustenta o aeroplano de várias toneladas que nos conduz em viagem rápida para onde desejamos [...] pode-se dizer que o espaço não existe como uma dimensão social independente e individualizada, estando sempre misturado, interligado ou “embebido” (p. 27-28).

A Rua como espaço que reorganiza e reagrupa, que atrai as forças e territórios, emana signos, o Carnaval como ritual da inversão, transforma as ruas, a cidade, os comportamentos, num processo de fugacidade avassaladora. Assim todo este processo ritual, o caos da antiestrutura formada nos grupos carnavalescos, da antiestrutura Zé Pereira é capaz de emitir signos, ou melhor, o próprio Zé Pereira torna-se um signo⁴¹ caminhante na poética do avesso.

Os caos do avesso que se forma na passagem do Zé Pereira pela Rua possibilita o atravessamento dos corpos pelos sentidos, comovendo e promovendo a sensorialidade. Portanto os signos emitidos durante este processo ritual são equivalentes aos signos da arte definidos por Deleuze (1987). Assim os signos da arte “são superiores a todos os outros, porque são os únicos imateriais, descolados de sujeito e objeto” (p. 13). O autor ainda destaca que “o mundo da Arte reage sobre todos os outros, transforma os demais mundos de signos, principalmente os signos sensíveis, aos quais dá o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco” (p. 13).

E por ser a Rua o espaço por onde o contatos “fazem pensar” nela acontece o movimento dos moradores que abrem suas janelas e portas para ver a performance, há aqui o encontro dos *meios*, dos territórios demarcados pelo limite da calçada que separa os corpos alterados, carnavalizados. Deste contato dos moradores que não são foliões neste momento, são espectadores do cortejo, surge uma relação direta com os signos emitidos pelo Zé Pereira que suscitam pensamentos e ações. Alguns moradores relatam “o desejo de participar, de estar ali, de fazer parte”, outros geralmente procuram formas de se manifestar contra a performance, se expressando de várias formas para emitir a propaganda negativa, é comum

⁴¹ Deleuze (1987) destaca que: O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem ideias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Ideia, é porque a Ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar. Só procuramos a verdade no tempo, coagidos e forçados (p. 80-81).

ver discussões nas igrejas católicas ou evangélicas e até mesmo nas conversas de rua. É preciso considerar que o período Carnavalesco faz um contraste com o tempo Quaresma que é vivido com intensidade por muitos católicos na cidade, principalmente pelos mais idosos. E é exatamente neste espaço de transição que o Zé Pereira é considerado carnavalesco dentro de um tempo comum. A performance torna-se transgressora, ao mesmo tempo em que é permitida e autorizada pelo poder público.

O ritual de transgressão da norma carnavalizado no riso concessivo entre os foliões, na bondade permissiva do humor teatralizado, são signos provocativos a estrutura social. No cortejo que acontece na Rua temos o espelho que reflete o avesso, demonstrando a seriedade cotidiana em oposição ao riso grotesco.

Em suma devo dizer que a importância do espaço da Rua carnavalizada no cortejo do Zé Pereira demonstra seu potencial analítico. Sem fazer conclusões, o cortejo do Zé Pereira na Rua nesta investigação é o momento do devir expressivo do ritmo, emergência de qualidades-próprias expressivas, formação de matérias de expressão e respectivos motivos e contrapontos. Assim vejo os opostos que estão presentes nesta passagem pela rua, ao mesmo tempo em que a oposição está ligada a uma visão estético religioso e comportamental estabelecida pela sociedade itaberina.

A Rua carnavalesca com suas demarcações sociais se expande no contato dos corpos, no emergir dos signos do Zé Pereira, no avesso do avesso. Vejamos dois fatores interessantes que demonstram a oposição que ocorre entre a Rua carnavalesca e a Casa dos que participam do Zé Pereira. Aqui foco no momento em que o Jovem que vai se tornar Zé Pereira/mascarado sai de Casa para *performar* nas Ruas por meio do cortejo.

Em 2013 acompanhei 15 meninos-jovens que saíram todos os dias na temporada ritual do Zé Pereira, o processo de acompanhamento foi seguindo de conversas ao chegarem na fila e de andar junto até a chegada do local de saída. Posso dizer que a experiência resultou em relatos que seguem por uma similaridade entre ambos. A casa do Danilo (que neste ano foi um Zé Pereira) é uma casa simples no bairro do Fernanda Park, localizado e considerado como periferia do município. Danilo trabalha na empresa de alimentos congelados, entra às 6h e sai às 15h, parou de estudar no 1º ano do ensino médio, e por isso sua rotina ritual se resume em ir para o trabalho, cumprir sua jornada trabalhista, chegar em casa 15h30, tomar banho, descansar vendo TV ou ouvindo músicas em uma caixa de som de grande potência sonora, dormir por 1 hora é uma regra. Acordar e tomar um banho. Se perfumar e sair para visitar a namorada. Às vezes saem para algum bar ou lanchonete. Às vezes namoram na casa dela.

Danilo volta para sua casa, quando não come na rua, janta em casa. Escova os dentes e se prepara para dormir.

Esta rotina se repete por todos os dias. Mas é alterada nos momentos de festas, principalmente no Carnaval. Danilo considera estes dias especiais, pois são prazerosos e alegres. Depois de cumprir a jornada de trabalho fica em casa para se preparar para sair, pois o sair já exige alguns requisitos especiais. Focando nos momentos de Zé Pereira, ao chegar em casa, Danilo organiza o material para levar ao local de saída, as roupas, a máscara e a bota branca de borracha, vão para dentro da mochila. Nestes dias ele intensifica o contato com alguns colegas via redes sociais, marcando 17h30 para que os outros dois colegas passem na porta da sua casa para seguirem juntos a pé. Considerando que é uma distância entre 2 a 3 km de caminhada.

Danilo é um jovem tímido, de poucas palavras, considerado educado pelos pais e pela namorada, mas reservado ao demonstrar sentimentos. Leva o trabalho com seriedade, em casa conversa com os pais em alguns momentos, quando está jantando ou em almoços de fim de semana, não dança, diz que não sabe dançar, e segundo ele tem dificuldades para lidar com público ou falar para muitas pessoas. Este Danilo se transforma quando passa o portal dos locais de saída do Zé Pereira.

Dos 15 jovens que acompanhei posso dividi-los em dois grupos: os jovens com a rotina similar ao do Danilo e os jovens que tinham rotinas variadas depois do trabalho. Há jovens que vão para a escola à noite, há jovens que fazem cursos depois do trabalho, há jovens que vão a Academia de exercícios físicos, há jovens que fazem cursinho pré-vestibular. Todos os jovens trabalhavam em uma jornada entre 6h às 15h ou entre 7h às 17h. Vindos de várias regiões do município de Itaberaí e de personalidades diversas. E todos estes alteram a rotina da mesma forma no período carnavalesco do Zé Pereira.

Certo dia em 2013 a mãe de Wesley, gritava dentro da casa para que ele não faltasse aula para ir ao Zé Pereira. É comum entre os jovens participarem do Zé Pereira e faltarem às aulas no noturno, e já que saem um dia sim e outro não, dentro dos 15 dias, as aulas ficam fragmentadas para estes neste período. As escolas não se adaptam aos horários destes, assim eles perdem as aulas. Mas Wesley e outros não se preocupam com estas questões nos dias carnavalescos e ignoram qualquer empecilho, apenas colocam as mochilas e seguem caminhando ou de carro para o local de saída.

Estas relações de dualidade entre a casa e rua no contexto ritual carnavalesco são discutidas por DaMatta (1997) para o autor esta dualidade se intensifica nas festas, mas no carnaval elas tendem a ter uma oposição maior em significados, assim “os comportamentos”

tendem a ser alterados em vários espaços de convívio de forma individualizada “demarcando mudanças de atitudes”. Em casa, temos o espaço da família, da intimidade, o que não quer dizer que não executados vários comportamentos, pelo contrário, as ambiguidades podem ser vivenciadas em vários espaços de deslocamentos. Wesley é considerado um jovem trabalhador e muito criativo no trabalho, executa bem suas tarefas, mas em casa é considerado “arteiro”, “não leva os estudos com seriedade”, “zombeteiro em casa e na escola, gosta de fazer piadas com amigos e familiares”.

A rua como espaço liminar das ambiguidades se acentua no Zé Pereira pelo processo ritual carnavalesco presente na sequência da performance. Quero ressaltar aqui do ponto de vista dos jovens que se mascaram que estas ambiguidades vividas na rua se caracterizam pelos vários deslocamentos existentes no período ritual. As mudanças identitárias simbolizam as várias *personas* presentes em cada Zé Pereira. No trabalho, em casa, na rua, nas festas, lidam-se com vários tipos de comportamentos por meio da conveniência. O que me importa aqui é perceber como esta ambivalência é sentida nas relações entre a casa e a rua no ciclo carnavalesco do Zé Pereira.

DaMatta (1997) percebe que “a casa distingue esse espaço de calma, repouso recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa ideia de “amor”, “carinho”, e “calor humano”, a rua é um espaço definido precisamente ao inverso”(p. 54). Segundo o autor a casa indica as coisas que podem que fazem parte da intimidade e estão sobre o controle, enquanto a rua revela o perigo, o oposto, os imprevistos.

No Zé Pereira “a rua é o palco”, valendo-me das argumentações de Schechner (2012) que demonstra os carnavais como “eventos teatrais cômicos”, neste sentido no palco as pessoas que vão às ruas

Estão celebrando as possibilidades de fertilidade da vida. Elas comem, bebem, fazem teatro, fazem amor e apreciam a companhia umas das outras. Elas colocam máscaras e fantasias, levantam e movem bandeiras, e constroem effgies não meramente para disfarçar ou embelezar seus eus ordinários, ou para ostentar o exorbitante, mas também para expressar a multiplicidade de cada vida humana. Encenar temas proibidos é arriscado, então, as pessoas usam máscaras e fantasias (p. 157).

Os jovens que iam se mascarar, e se tornar um Zé Pereira, os jovens foliões não mascarados, e todos os outros que fazem parte da organização, Hildo, comissão e batucada, vivem no deslocamento diário em que uma nova rotina ritual é acrescentada. As ruas tornam-se os espaços territoriais em que uma nova regra surge, o fenômeno liminóide e a relação de *communitas* se fundem para o florescimento de uma nova linguagem do corpo, expressa em

fala, gestos, sonoridades e visualidades. Bakhtin (1996) percebe que na praça pública as festas carnavalescas na idade média ganhavam uma nova linguagem que incluíam elementos da linguagem popular não oficial e convergiam no espaço da praça. Assim continua o autor “essa praça entregue a festa, já o dissemos várias vezes, constituía um segundo mundo especial no interior do mundo oficial” (p. 133).

4.2 Entre a casa e a rua ampliando lugares

Foi no cortejo em 2014 que conheci D. Maria, durante uma das paradas percebi ao longe uma janela que se abriu timidamente, e pela linha vertical que se formou havia um olhar obscurecido pela sombra. Ali percebi que havia história para se contar. Porque aquele olhar se escondia? Porque aquela janela não se abriu com as outras na mesma rua?

Quando o cortejo do Zé Pereira passa é comum que as janelas e portas se abram e as pessoas saiam em suas portas e calçadas para ver o movimento carnavalesco. Esta ação acontece onde as ruas são formadas pelos limites residenciais das casas, basta que se escute o *bum bum bum* ao longe para já alertar todos os sentidos de quem ouve, principalmente daqueles que possuem alguma memória íntima.

Voltando a D. Maria, que não abriu a janela e viu o cortejo pela fresta, em outro momento fui conversar com ela. Senhora de 70 anos, vive em Itaberaí desde pequena. Sua relação com o Zé Pereira tornou-se mais interessante quando expôs porque não abriu a janela, e porque nunca abre:

Conheço o Zé Pereira desde a época em que o Sebastião Coelho liderava, era uma coisa estranha, mas com pouca gente, uns homens desocupados que vestiam uns trapos velhos, até roupa de mulher tinha, aquele barulho, assim como agora é horrível, aquilo vai na cabeça da gente e mexe tudo. Eu te pergunto: pra quê?? Desde aquela época eu não achava necessário. Só pela diversão?? Há diversão em andar atrás de um monte de gente com máscara feia, antes as máscaras eram mais feias ainda, de papel, papelão, hoje ficou mais medonha, assumiram que são bichos, monstros mesmo. Quando falo mal dizem que é porque tenho medo, não tenho medo! Tenho raiva! Sabe porque? Porque acho feio. O carnaval não precisa ser feio. Quando eu ia para o carnaval era uma festa diferente, de pessoas elegantes, com fantasias bonitas, o que tem de bonito nisso aí? E antes que era mais feito ainda. Não é preconceito não! Participei dos desfiles que tinham na rua, eu era pequenina, não lembro quase nada, mas lembro da emoção da fantasia, de subir nos carros, e não era muita gente, eram poucas pessoas. Tinha um propósito de festejar. Nos bailes eu adorava, ia em todos que havia jeito. Olha eu gostava do clube, no clube era muita gente por causa do espaço, mas mesmo juntando jovem com adulto, a gente se divertia, até criança ia, eu levava minhas meninas. A rua não era bagunçada. Só pra

você saber: até o Zé Pereira naqueles dias, me lembro que já era o Hildo, era organizadinho, pouca gente, começava e terminada logo, mas não virava bagunça em outros locais. Hoje não, olha isso, o povo passa na rua, e é um tanto de gente andando atrás de um monte de menino mascarado, e um som ensurdecedor não serve nem pra dançar. Eu não saio na porta, não abro janela, por mim o prefeito, a polícia, o juiz acabava com esse trem.

O pensamento de D. Maria evidencia a relação entre os “mais antigos” com a juventude e as novas expressões culturais, mas o que está em jogo é o cortejo na rua como um signo capaz de provocar a casa. Ao dizer que “acha feio”, “que era uma coisa estranha”, nossa interlocutora demonstra uma visão estética de modos de carnaval que deveriam ser executados para a elite itaberina. O carnaval de rua, que agrega todas as pessoas, com entrada livre, ou seja, aberto a todos, é condenado por atrair a diversidade e não evidenciar em sua forma, até então, a separação de classes. Os modos de divertimento de D. Maria estão enraizados nos dias itaberinos onde a população ainda era menor na zona urbana, e todos os divertimentos eram comandados por um pequeno grupo elitizado. Os bailes a que se refere eram restritos aos que eram sócios dos clubes e que podiam pagar pelas entradas e fantasias luxuosas para a época. Não me admira perceber que porque o Zé Pereira é retratado como um grupo “estranho”, pois estamos falando e levando a constituição do “avesso”, do “contrário” de uma sociedade que se espelhava nas grandes metrópoles para se auto-afirmar.

A performance ritual carnavalesca do Zé Pereira demonstra como a rua e a casa tornam-se espaços que se inter-relacionam, assim como destaca Gonçalves (2007), ao se referir sobre a casa e a rua na constituição territorial dos Ranchos Carnavalescos, as festas que ocupam as ruas “unificam o mundo”. Esta unificação se dá de formas variadas e espécies de envolvimento, mesmo que seja de formas contrárias como a expressão de D. Maria.

A passagem do Zé Pereira no Rio de Janeiro foi retratada no Rio de Janeiro por Luís Edmundo, no livro “Rio de Janeiro do meu tempo” (1938), descrevendo suas “memórias históricas” (GONÇALVES, 2007) o autor expõe detalhadamente o cortejo do Zé Pereira:

Sete ou oito maganos vigorosos, tendo por sobre os ventres empinados satânicos tambores, caixas de rufo ou bombos, por entre alucinantes brados, passam pelas ruas, batendo, surrando, martelando, com estrondo e fúria, a retesada pele daqueles roucos e atroadores instrumentos. É um desabafo estúpido e brutal de criatura que sente a necessidade de cantar, de bater, de bramir a alegria em cachões, que lhe vai n'alma. Que, se o homem de elite, quando venturoso, sorri, o da plebe, em geral, feliz, expande-se em ruídos, gargalha, espinoteia e dá patadas. A princípio, o zé-pereira é um préstito de fragoroso alarido. Batecum. Estrondear de pelicas. Berraria caótica e hiperacústica de sons loucos, de brados, loucos, de barulheira louca. Não se canta. De resto, as palavras não se riam ou vidas, ante o ensurdecedor e reboante conflito de estrondos e retumbos que a fúria de braços vigorosos arranca, violentamente, ao oco das caixas, dos bombos e tambores.
Dig, Dig, Dig, Bum.

Dig, Bum,
 Dig, Bum,
 Dig, Dig, Dig, Bum.
 Dig, Bum,
 Bum, Bum.

(...) A rua coalha-se de doidos. Os que têm juízo, fogem... Os irracionais, habituados ao homem melancólico, rosnam e, desconfiados, olham-no de soslaio. E continua a multidão aos boléus, pelas ruas, sanhuda e desenfreada, na sua infatigável barulheira, sem se deter, sem diminuir, sem afrouxar aquela nervosidade que a todos desnorteia. Há quem desame a rajada terrísona e iracunda, capaz até de romper os tímpanos do ouvido, matina da formidolosa que os sentidos contunde e perturba e exaspera, mas há também quem com ela se encante e se embriague, sorvendo-a como quem sorve canjirões de vinho. A mais perigosa de todas as bebedeiras é a que põe dentro do coração de um homem triste o favo da alegria e do prazer. Chega a matar. Que há quem morra de contentamento, como quem morra de dor. (p. 475-477)

Vejamos que assim como D. Maria a descrição de Luiz Edmundo retrata um olhar sobre o Zé Pereira e sua passagem como algo que nos tempos de outrora era visto como “grosseiro” e de “massa”. Observem que ambas as descrições apesar de serem de tempos diferentes e de territorialidades diferentes enfatizam na barulheira provocada pelos bumbos e na divisão que coloca a manifestação como exclusivamente dos mais pobres.

4.3 A máscara Zé Pereira e seus sistemas

Em 2003 enquanto passava por um dos bairros em Itaberá para encontrar alguns jovens fora do ciclo ritual do Zé Pereira carnavalesco, percebi um som alto vindo ao longe. O som era uma reprodução da sonoridade emitida pelo Zé Pereira nos dias de cortejo. Aproximei-me e percebi que eram 5 crianças que brincavam na calçada de uma das casas, duas delas usavam meias finas que cobriam o rosto deixando apenas um buraco nos olhos e no nariz, as outras duas estavam cada um com uma lata de leite em pó e um pedaço de madeira na mão. Enquanto o três meninos batiam o *bum bum bum* nas latas as outras duas crianças pulavam e davam piruetas com destreza. Ali estava uma identificação exata do Zé Pereira. Na comunidade Itaberina o Zé Pereira tornou-se um personagem cultural presente na memória das pessoas.

Mas em que consiste este personagem carnavalesco? Uma máscara e a vestimenta formam a *persona* liminar. Estar em estado Zé Pereira é ser liminar, ambíguo. Bakthin (1996) revela que

O motivo da máscara é mais importante ainda. É motivo mais complexo, e mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. (p. 35)

Ser Zé Pereira é ser outro fora da vida cotidiana, é uma relação não-eu não-não-eu (SCHECHNER, 1999) onde o humano se funde ao “monstro” carnavalesco, mas estando no limiar nem pessoa, nem Zé Pereira, um não assume a forma do outro. Mas novas *personas* com comportamentos diversos renascem e se formam. A escolha da máscara no Zé Pereira sempre foi uma ação importante e por isso a evolução do objeto foi se desenvolvendo ao longo dos anos em Itaboraí e ganhando novas direções.

Nas primeiras formações a máscara era artesanal, feita de papel e papelão, sempre com o intuito de formar um “rosto monstruoso”, pegava-se um papelão em desuso e cortava-se boca nariz, olhos, algumas pintavam e desenhavam formatos como dentes grandes e contorno dos olhos.

Com o passar dos anos no período em que Sebastião Coelho comandava o grupo, utilizava-se a técnica da papelagem que consistia na seguinte ação como descrita por Aurélio:

Naquela época a gente pegava barro de argila no rio, juntava algumas pessoas fazia vários moldes (caras). Deixava secar, o que demorava um pouco. Daí a gente fazia grude (água com polvilho misturada e esquentada no fogo). Picotava um monte de papel velho. E com ajudar de pincel ou com a mão mesmo, íamos colando nos moldes fazendo várias camadas. Pra ficar bom tinha que ser umas 6 ou 8 camadas, porque se fosse muito mole corria o risco de ficar fina. Colocava pra secar. Daí desenformávamos e alguns pintavam. Eu gostava de pintar de preto e detalhes branco ou variava o ano fazendo o contrário.

O trabalho manual marcou a elaboração das máscaras do Zé Pereira naqueles tempos, a técnica da papelagem descrita por Aurélio foi ganhando várias versões nos vários bairros e grupos de amigos. Por isso as máscaras iam tendo uma diversidade de estilos. Nelson descreve que: *“quando eu fazia, invés de usar molde, porque eu não tinha paciência de buscar argila, eu usava telha larga, eu colava os papeis nela, depois cortava, dava pra fazer umas duas ou três, dependendo do tamanho da telha”*

Manoel Mota, um senhor conhecido por seu trabalho manual com a madeira, foi apontado por muitos como o grande fazedor de máscaras daqueles tempos, as lembranças remetem ao fato de muitos não terem habilidade pra fazer, este então recorriam ao Senhor “Mané Mota” como foi chamado por vários. A técnica da papelagem era por ele também

utilizada, a diferença segundo os interlocutores, estava na constituição estética da máscara que ganhava um acabamento pormenorizado e uma pintura diferenciada. Aqui temos uma compreensão da preocupação com a forma estética da máscara: acabamento e pintura, formas e adequação ao rosto. O que segundo os antigos puladores diferenciava algumas máscaras era exatamente este formato e o conforto ao ser colocada no rosto.

No decorrer da pesquisa dois questionamentos precisavam ser resolvidos: 1. Porque as máscaras ganharam a versões assustadoras, ou monstruosas? 2. Porque as máscaras de papel, feitas artesanalmente deram espaço para as máscaras de látex? Para compreender este processo foi necessário encontrar várias pessoas e trilhar um caminho que venho demonstrando até aqui, a comparação entre o antigo e novo, entre o antes e hoje, por isso conversei com algumas pessoas dos tempos antigos, das primeiras formações e que ainda lembravam de algo que pudesse nos ajudar.

O Senhor Edmundo que era um Zé Pereira na década de 60 me diz que

“a principio as máscaras não eram para ter efeito assustador, pelo contrario a proposta era esconder o rosto, e para isso valia papelão e as que eram feitas no molde de argila, mas tinha que ser máscara, assim me lembro. Era uma norma. Mas por mais que a gente fizesse com cuidado e muita habilidade, as máscaras saiam feias, tão feias que chegavam ser assustadoras, era incrível, tinha algumas que eram muito estranhas, os que já pulavam antes de mim, já diziam que no tempo deles isso década de 40, as máscaras eram mais feias ainda, porque usava o grude não dava um bom acabamento. Resultado disso: as pessoas começaram a ficar com medo. Na década de 40 poucas pessoas saiam nas ruas para ver o Zé Pereira passar. No meu tempo, período de 60, as pessoas já tinham medo. E assim formulou-se a idéia de um Zé Pereira que era pra assustar”.

O elemento assustador da máscara no Zé Pereira no passado aparece nas entrevistas como o sentido do “feio”, e neste sentido os Zé Pereira foram adquirindo uma associação com “monstros”. Não é de se estranhar que isso pudesse acontecer em uma região onde a histórias de assombrações e seres de outro mundo, ganhavam versões cada vez mais realistas. Portanto no decorrer dos tempos o Zé Pereira tornou definitivamente um “monstro” identificado pela máscara.

A compreensão da identificação com o “monstro” pareceu-me interessante quando percebi que o termo “monstro” não soa unânime no grupo de mascarados e até mesmo na comunidade no geral. Como o “monstro” é algo “feio” a identificação é evitada por muitos puladores por medo de denegrir a imagem do grupo. Já outra parcela não exita em dizer e associar o Zé Pereira ao “monstro”, como nos diz José: *“mas o Zé Pereira parece monstro, não dá pra negar isso, desde que as máscaras começaram a ficar feias, virou um monstro, mas um monstro, alegre, divertido, louco, fora da realidade”*.

Figura 68: Máscaras de papelagem década de 40



Fonte: Acervo da Academia Itaberina de Letras e Artes de Itaberá (2013)

As máscaras iam agregando elementos como palhas, panos, tinturas, algodão, dentes de animais e ossos, tudo o que pudesse diferenciar umas das outras era utilizado. Com a monstruosidade ganhando todos os anos novas formas diante dos foliões mascarados e o rejuvenescimento do grupo a cada ano, as máscaras foram se adaptando aos novos tempos adquirindo características midiáticas vindas dos filmes de terror "hollywoodianos". E assim fazer a máscara tornou-se inviável já que se podia comprar no comercio.

Rogério diz: *“Teve uma época que tinha umas pessoas, que não me lembro mais quem, que traziam muitas pra vender, eram máscaras de tudo quanto é jeito, de lobo, bruxa, e uns bicho feio, e os meninos compravam mesmo”*.

As máscaras feitas de Látex ganharam espaço entre os foliões mascarados se difundindo e tornando-se o elemento principal. A forma artesanal que criava as relações deu

lugar para novos tipos de contato em que a máscara é o objeto que aproxima capaz de realizar trocas, mas também distanciar, capaz de criar conflitos, mas também de unir e juntar.

Variados estilos e personagens-monstros são encontrados a cada ano, novas máscaras adentram o espaço ritual, velhas mascaras circulam entre os foliões que se mascaram a fim de repetir ou ser o mesmo de um ano a outro. Abaixo exponho alguns tipos de máscaras:

Figura 69: Máscaras de Adison Utim, membro do Zé Pereira que comercializa o artefato.



Fonte: Acervo do autor (2014)

Entre os foliões de hoje a escolha da máscara inicia a fase pré-liminar ou treinamento do Zé Pereira, esta ação acontece em duas vias, comprar ou trocar. Mas como se escolhe a máscara que será usada? Alguns critérios parecem comuns entre os que se mascaram: 1. Estilo ou monstruosidade; 2. Adequação ao rosto e conforto; 3. Roupas ou vestimenta que combine.

Certo dia Rodolfo saiu para comprar sua máscara, depois do trabalho, e um período que antecedia 7 antes da saída, fomos ao comércio local, que ficava no centro de Itaberaí, havia duas lojas próximas que tinham muitas máscaras de todos os estilos, Rodolfo olhada cada uma atentamente, pegava e observava suas textura, se era fina, grossa, se cheirava mal, se havia algo estragado. Optou pela máscara de lobo, pois achou original e como bom acabamento. Assim que escolheu, colocou no rosto, logo disse: *“nossa como esta máscara é confortável, tenho um macacão branco que vai dar certinho”*. Pagou 35,00.

Assim como Rodolfo muitos outros procedem da mesma forma, há critérios na hora de escolher, quanto mais original for a máscara mais ela é cobiçada. Apesar de estarem em grupo a individualidade é algo preservado na máscara. É difícil se ver Zé Pereiras com estilos iguais, quando acontece, a máscara é o elemento em questão, em 2013 e 2014 a máscara de palhaço monstro ganhou as ruas, muitos estilos e até mesmo iguais apareceram no grupo. O personagem palhaço do terror foi sendo adaptado dos filmes. E ganhou o gosto dos foliões-mascarados. Abaixo demonstro algumas destas máscaras que estiveram em evidencia nestes anos:

Figura 70: máscara palhaço monstro durante o cortejo.



Fonte: Acervo do autor (2015)

Figura 71: máscara palhaço monstro durante a preparação para saída.



Fonte: Acervo do autor (2015)

No sistema de troca de máscara é muito comum acontecer entre amigos ou conhecidos, quando em 2014 presenciei um destes momentos, estava com Danilo indo para casa de uns amigos, ele estava levando na sacola uma máscara de 2013 que havia comprado

naquele ano. Era uma máscara que representava a figuração de um diabo. Ao chegar na casa havia dois amigos de Danilo. Uma havia comprado a máscara em 2013 e outro havia ganhado a máscara de uma tia de outra cidade, mas queria trocar por que a máscara não adequou ao seu rosto, segundo ele ficava caindo e a marca dos olhos não seguia a mesma direção, dificultando enxergar. A troca foi rápida, algumas conversas sobre estilos de máscaras, e com as três máscaras em evidencia cada um optou por aquela que se adequava melhor ao rosto.

Portanto a máscara no Zé Pereira torna-se um símbolo, pois a considero como um evento dentro de uma performance ritual. Turner (2001) percebeu que ao analisar os símbolos entre os Ndembu do Noroeste de Zambia, não seria possível compreendê-los sem analisar os vários processos que os envolvem, neste sentido o autor destaca o “símbolo” como um “evento”, entendendo performance ritual como meio diferente do contexto social cotidiano. Os símbolos estão ligados aos interesses, à mudança social, a significados, “a sistemas de dinâmica social e cultural”.

Ao relatar a ação de comprar a máscara como um sistema ritual que acontece na fase de “treinamentos” percebi que havia outros aspectos deste sistema que eram importantes, comprar a máscara implica ir há um local onde o objeto está em exposição para ser prontamente adquirido. Neste caso quero destacar o movimento existente: Rosa é comerciante Itaberaí, possui uma loja que vende produtos de decoração para ambientes de casa. Rosa percebeu alguns anos atrás que no período do Zé Pereira carnavalesco havia uma grande procura por máscaras e perucas. A procura a fez encomendar em São Paulo uma grande quantidade máscaras de látex. Neste ano houve uma grande saída, ficando algumas para o estoque do ano seguinte. O resultado disso tudo foi que Rosa todo ano investe nas máscaras no período carnavalesco.

Ao comprar as máscaras tenho cuidado para perceber as tendências e certificar que sejam diferentes, pois a repetição não agrada que se veste de Zé Pereira, principalmente se aquela máscara não é tendência no ano. Vou lhe dizer, desde de 2013 que a máscara de “palhaço do mal” agradou os jovens, vendi muitas delas. Eu percebi há muitos anos que o Zé Pereira fazia parte do mundo juvenil e da criança de Itaberaí e com a procura deles por máscaras diferentes não foi difícil agradar na loja.

A comercialização de máscaras é comum em várias cidades do Brasil, e em Itaberaí ela aparece e se intensifica no período do Zé Pereira, a loja de Rosa não é a única a comercializar o artefato, outras também expõem variadas caras monstruosas em suas vitrines ou penduradas em estruturas. Ou seja, temos uma transformação do tendo a performance como motivação e objeto de comercialização.

Outra forma encontrada de comercialização vem da ação individual de alguns foliões do Zé Pereira. Nosida construiu um verdadeiro comércio boca-a-boca e visual de suas máscaras para venda, segundo ele as máscaras são adquiridas por ele fora do município e de acordo com sua experiência estética, segundo ele “cada máscara é única, e muito bem acabada, por aqui não se acha, por isso que resolvi comercializar”. Nosida fotografa cada máscara e divulga via redes sociais na internet.

4.4 Zé Pereira: um ser liminar e ambíguo

Anteriormente destaquei que a máscara é o símbolo ritual na performance do Zé Pereira sendo capaz de criar um sistema de relações em que sua circulação como objeto ritual proporciona um quadro de significações entre os foliões que se mascaram e o público, o que gera a visão do objeto adornado ao corpo do homem mascarado na identificação e relação com o “monstro”. Portanto está claro ao meu ver a relação de ambiguidade e liminaridade presente no estado Zé Pereira: nem homem, nem monstro, Zé Pereira.

Bitter (2010) compreende o palhaço da folia de reis com um ser ambíguo, “*persona* liminar”, que vive a experiência de liminaridade, ambiguidade e reversão ritual. Há muitos destes aspectos quando transpomos para o Zé Pereira, apesar de serem performances rituais com motivações diferentes ambos os mascarados são dotados de uma relação importante tendo a máscara como símbolo gerador. A relação de ambiguidade no Zé Pereira está presente em estado ritual no contexto carnavalesco: ser homem/ser Zé Pereira; bom/mal; ordem/desordem; loucura/sanidade; estrutura/antiestrutura.

No contexto da máscara Bitter (2010) percebe que em sua diversidade elas possuem um caráter “monstruoso”, “disforme”, o autor segue destacando que a máscara é a “expressão literal” de ambiguidade no palhaço da folia de reis, assim a visualidade maléfica associada ao mal também pode ser um “antídoto” para combater o mal. Vejamos que no contexto do Zé Pereira a relação do mascarado está associada à ordem e desordem presente no cortejo, a persona Zé Pereira trilha o caminho da brincadeira, da carnavalização, dos gestos e formas pautados no exagero.

Vimos que a escolha da máscara é individualizada e depende de alguns aspectos importantes, mas esta relação deságua na performance ritual nos dias de saída. Quando analisei a sequência da performance durante o cortejo, notei que os mascarados cumprem

algumas ações rituais em um estado liminar. O mascarado vive um processo de ambiguidade e liminaridade em que seu status cotidiano é totalmente neutralizado para uma nova forma de relações que se estabelecem dentro do grupo.

Antes de colocar a máscara o folião confraterniza dentro do salão, se veste, e por ultimo coloca a máscara. A máscara sendo ultimo elemento é símbolo da passagem e da reversão do homem para o Zé Pereira, do triste para o alegre, do sério para o brincalhão, do “quietinho” para o “bagunceiro”. De fato há uma mudança na personalidade exposta, mas uma personalidade “entre” o corpo e a máscara, “entre” o homem e o monstro.

Expondo sobre a máscara nas festas rituais Duvignald (1983) destaca que

A máscara implica uma comunicação recebida e aceita, faz o espectador entrar em um circulo não real sugerido pelas formas que ele adiciona ao rosto humano. Todo mundo sabe que nada existe além da visão do disfarce e ninguém acolhe o personagem vestido com uma túnica pontuada em forma de espiga de milho, como se fosse realmente uma espiga de milho – mas, sim com um homem “milhificante”, isto é, como uma pessoa que busca integrar a qualidade produtiva do grão na vida da aldeia e tenta, finalmente, “socializar” a natureza para torná-la humana. (p. 88)

Para algumas pessoas, da rua e a da casa, a figura do Zé Pereira representa “monstros”, não os são de verdade, assim como o homem vestido com uma túnica em forma de milho não é o milho. Esta relação torna-se clara. Mas a forma como a performance se expande em significados e como estes signos são absorvidos pelas pessoas é que se torna múltiplo. O mascarado pode ser associado ao monstro, ao zombeteiro, ao violador, ao alegre, ao feliz, ao louco, aquele que quebra as regras em prol do prazer.

Assim em Itaberaí as visões sobre o Zé Pereira como vimos tornou-se ampla e relacionada às questões religiosas, aos status, ou classes sociais que pertencem certos críticos. Ou seja, o evangélico vai associar a demônios, mas não como demônios encarnados, mas ações fora das normas religiosas. Assim como alguns católicos vão associar ao herege, ao “mundano”.

Analisando a figura do diabo na idade média na perspectiva do grotesco romântico em contraposição ao grotesco popular, Bakhtin (2006) percebe que é um ser ambivalente que se visto com olhar popular do grotesco é a representação das diabruras não oficiais, um “porta-voz alegre”, ou mesmo um “espantalho alegre”, a relação de ambivalência torna-se totalmente oposta quando analisamos a figura sob a perspectiva do grotesco romântico onde o diabo torna-se portador de uma ambivalência estática e contraposição rígida: o bem e o mal, o céu e o inferno, a luz e a escuridão. Talvez aqui seja importante pensar que o Zé Pereira carnavalesco transita pelas duas visões e que esta ambivalência na opinião de alguns esteja

enraizada na rigidez dogmática da religião. Mas o que tenho a dizer em relação a isto é que diante de uma multidão que acompanha andando, correndo, abrindo suas portas e janelas, a figura do Zé Pereira ganha em sua versão popular em que as “diabruras” são alegres e carnavalizadas.

Se ambivalência é uma característica do estado liminar (TURNER, 2008) este deslocamento de inversão (DAMATTA, 1997) não pode ser rígido. Vejamos: Marcos participante do grupo de jovens da igreja católica, comunidade de São José, foi em todas as saídas do Zé Pereira, do primeiro ao último dia, no casamento do Zé Pereira, que marca a finalização do ciclo de saídas, sentia-se realizado e o cansaço dava espaço para uma sensação de alívio, prazer e dever cumprido, como o próprio exclamava ao retirar a máscara no final. Marcos festejou o carnaval de rua durante os 4 dias. E no dia seguinte, quarta-feira de cinzas estava na igreja ajudando na missa.

Schechner (2004) discute as performances carnavalescas na rua como “inversões de papéis”, assim ao falar do festival de Mardi Grass em Nova Orleans o autor destaca que

O feriado é carregado de lúdicos duplos negativos. Pessoas socialmente proeminentes fingem serem reis, rainhas e personagens míticos, tomando temporariamente decisões sobre os reinos, enquanto deslizam sobre as ruas em grandes carros alegóricos, jogando jóias brilhantes falsas às multidões de populares que lutam por lembranças baratas (e gastando como loucos). (p. 180)

O Zé Pereira como uma performance de passagem transita entre a ambivalência por estar entre a vida cotidiana e a extensão antecipada do carnaval, mas há de se perceber que os foliões que se mascaram vivem a inversão carnavalesca em um processo de deslocamento ritual. Segundo DaMatta (1997) “a inversão cria as condições para a comutação entre domínios e elementos situados em posições descontínuas” (p. 81) ou seja no ritual carnavalesco se junta aquilo que está separado, o diabo com o anjo, o rico com o pobre, o ladrão e a polícia, assim a fantasia e a máscara podem operar como os processos mediadores que criam este espaço ritual. O Marcos, ajudante na Igreja, representa a figura da santidade humana, mas o Marcos Zé Pereira, opera entre os campos do pecado, das “diabruras”, do sexo, das travessuras.

Turner (2013) estudou o halloween dos Estados Unidos como um rito de inversão na sociedade ocidental, neste caso nosso autor percebeu que “as monstruosas máscaras que frequentemente usam como disfarces representam principalmente poderes *ctônicos* ou demoníacos terrestres” (p. 160), as crianças em estado liminar assumem papéis diversos que lhe atribuem poderes de seres “selvagens”, “criminosos”, “sobrenaturais”. No ritual que saí da

rua para invadir a casa, a criança mascarada ao pedir o doce estabelece a condição: doces ou travessuras? Neste caso quando não há o doce, há travessuras, que representam a ação agressiva dos poderes atribuídos pelo mascaramento.

O autor destaca que estas travessuras geralmente invertem o papel do adulto que está no comando para a criança no comando. Assim “as crianças de halloween (véspera do dia de todos os santos) exemplificam vários motivos liminares: as máscaras asseguram-lhes o anonimato, pois ninguém sabe ao certo de quem são filhas” (p. 160).

Ao repensar o Zé Pereira, lembro que anteriormente e tenho frisado esta questão, o grupo de mascarados é formado por jovens, neste caso os jovens vivem e revivem a cada ano este ritual que tem como público muitos adultos, independente do lugar de onde veem, se é acompanhando nas ruas, em suas casas. Assim a inversão temporária dá aos mascarados os poderes de “monstros” alegres e travessos em que não há limite para certas ações agressivas carnavalescas. Uso este termo “agressivas” e “carnavalescas” exatamente por entender que o avanço gestual é agressivo, mas não violento, não há intenção de machucar, mas sim de brincar, mesmo assim há uma permissividade de quem é “agredido”, a brincadeira é um jogo carnavalesco.

A máscara que gera a ambiguidade tem a função de esconder e possibilitar o anonimato, pois aqui se dá a inversão, no cotidiano não se pode brincar de passar a mão nas nádegas de alguém sem haver uma reação negativa e outras consequências. Assim no cortejo do mascarado Zé Pereira, a regra é não subir na calçada que é o limite ritual entre o não-permitido e permitido. Ao mesmo tempo em que todos que estavam na rua estão sujeitos a todos os tipos de brincadeiras. A brincadeira estabelece uma relação de consentimento.

Ao se mascarar o jovem se transforma momentaneamente e adquire outras formas e gestualidades diferentes do cotidiano. Os gestos de um Zé Pereira tomam o lugar dos gestos do homem. Em estado liminar o Zé Pereira, que fica “entre” o homem cotidiano e monstro, se desloca para um mundo carnavalesco. E toda essa analogia se explode em performance, em carnaval.

Segundo Bitter (2010) a máscara é responsável por produzir uma “transformação” radical aliada a outros elementos, o autor segue dizendo que a mudança visual provocada pela caracterização, altera os gestos, as formas, a fala. No Zé Pereira estar é oculto é fundamental, controla-se de todas formas a exposição que identifique o homem por detrás da máscara. A teatralidade se estabelece na formação de uma *persona* pelo uso da máscara e seus elementos de vestimenta ou indumentária, cada uma se adéqua a máscara.

Durante o cortejo os gritos das meninas soam constantemente, todas as vezes que um Zé Pereira avança em gestos ou corre atrás de alguma menina, observei que os gritos não eram de medo ou temor. Mas porque as meninas gritam? Marina responde: o grito liberta. A liberdade no grito contrapõe ao grito estabelecido no medo do assédio, pelo contrario o grito é componente do jogo do assédio consentido. Assedia-se meninas, meninos, mas aqui existe um limite: “a gente passa a mão em quem sentimos estar na brincadeira, tem gente que pode revidar, aí não chegamos, os caras fortes por exemplo não tenho coragem” (Maycon).

Talvez esteja aqui um principio interessante da performance ritual, ou seja, como um comportamento ritualizado condicionado pelo jogo, para Schechner (2004) o jogo é “ um estado de humor, uma atividade, uma erupção espontânea, algumas vezes cercado de regras, noutras muito livre” (p. 92). Não quero aqui aprofundar o conceito de jogo, mas instigar e perceber a relação de jogo na performance do Zé Pereira, levando em consideração que para um Zé Pereira e o público jogar, nas palavras dos interlocutores, seria necessário este “estado de humor” e espontaneidade.

4.5 Zé Pereira: a restauração do comportamento

O mascaramento no Zé Pereira demonstra a experiência de “ser outro”, compor um outro ser e desenvolver gestos e formas estado em um estado liminar e ambíguo. Portanto a performance enquanto restauração do comportamento em Itaberaí ocorre em várias momentos, não apenas como repetições que são aprendidas com outros ao logo da vida, ou como cada folião/mascarado 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 Zé Pereira, de forma individual em experiências pessoais que se agrupam quando estão juntos, por isso posso afirmar que 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 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 promovendo a reflexão ou consciência crítica entre performers e audiência. 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 José Nogueira foi sendo construída e reconstruída ao longo dos tempos, e adquirindo elementos que condizem com o contexto social dos grupos de mascarados.

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 Itaberá 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.

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 em exibição, e se esta ação refere-se 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.

Müller (2013) discute o processo de criação da performance analisando o corpo do interprete, neste caso, a autora percebe que nos estudos de Schechner o conceito de comportamento restaurado pode ser associado ao processo de repetição, ao “reviver esteticamente”. É o processo de passagem do “Eu” e “Não-Eu” para o “Não Eu” e “Não-Não-Eu”. O folião Rodrigo destaca que ao colocar a máscara ele se sente outro:

Engraçado, já parei para pensar nisto. Teve um dia que quando percebi eu estava tirando a roupa. Mas não é nada de história de “possuído”, tem haver com a coisa de viver aquele momento, enquanto eu estou me preparando para vestir a roupa, eu sou eu normal, mas quando coloco a máscara sou Zé Pereira e muita coisa muda. Sou tomado pela alegria, me dá prazer.

Ao tentar verificar e analisar uma compreensão dos gestos durante o cortejo e perceber o que muda de um estado a outro, percebi que alguns podem ser sistematizados, pois se repetem variando de uma habilidade estética a outra, mas tendo um mesmo princípio. A restauração acontece em todas as fases do Zé Pereira, estas tiras de comportamentos que atribuo a carnavalização gestual, são expostas diante de um público no momento da performance propriamente dita. Ferreira (2009) percebe que ao analisar as comunidades Islâmicas no Brasil, a repetição da oração recuperava (restaurava) comportamentos, fazendo com que as habilidades e modos de comportamento se apresentem diferenciados no cotidiano.

Schechner (1997) percebeu que entre o teatro e a antropologia um dos pontos de contato referem-se a “transformação do ser e/ou consciência”, neste caso, “seja permanente ou temporária os performers, e às vezes os espectadores, são alterados pela ação de *performar*” (p. 16) essa transformação é composta por fragmentos de comportamentos que conscientemente ou inconscientemente são recuperados para evidenciar a experiência de performatizar, liberando de forma subjuntiva, alternativa e potencial a consciência performática. Assim o performer não deixa de ser ele mesmo, acontece à existência de “eus-múltiplos” coexistindo no mesmo espaço tencionario. Mesmo vivendo nesta multiplicidade o “eu” não é possuído pelos outros.

Saí de casa apressado e percebi que havia esquecido a máscara que estava na mochila, fiquei com raiva de mim porque era longe pra caramba. Voltei, a pé, ainda bem que achei a máscara. Coloquei na mochila e quando estava saindo, minha mãe começou a falar e gritar porque deixei tudo desarrumado. Pô estava procurando a máscara, já estava atrasado. Anem! Então, discuti algumas palavras com ela e saí, dando as costas. Mas eu estava com raiva. Corria e andava para chegar logo, o horário já estava apertado. Pensa o tanto que suei. Suei muito. Pingava. Quando cheguei na praça já tinha um monte de gente. Muita mesmo. Todos já haviam entrado. Joguei um charme na comissão e consegui entrar. Lá dentro uma galera já estava pronta, outros arrumando. Mas ninguém de máscara. Ainda bem, eu pensei. Tirei tudo da mochila e comecei a me arrumar. Gosto de macacão porque é prático, tira uma roupa e põe outra. É momento massa, pois me sinto diferente já no macacão. O som do bатуque começou lá fora, o que significava que já era ora de sair pela porta. Nossa, me apressei o que pude, olhei pro lado e só tinha eu para terminar. Coloquei a bota e na hora de colocar a máscara, emperrei pela pressa, não conseguia amarrar atrás. Um carinho que conhecia de vista, vendo a situação me ajudou e amarrou. Tudo pronto. É nesta hora que eu falo para você. O momento da espera. De lembrar que a gente respira diferente. Mais abafado. Calor imenso. O coração começa a bater forte. O corpo vai esquentando. Não sei explicar. Tipo algo me toma. Mas não tem nada haver com “espírito”, nem gosto de falar nisso, tenho baita medo desses trem. Agente costuma dizer que viramos Zé Pereira. A gente que eu falo é os meninos que conheço e que vestem todo ano. (YELSEW, Zé Pereira em 2014)

Vestir o Zé Pereira é vestir a *persona*, por isso a alteração está pautada nesta multiplicidade, nesta transformação temporária da consciência. Ao dizer “algo me toma”, a

referência é sempre na comparação entre a vida ordinária e a outra vida assumida naquele momento, a vida liminar, que suspensa coloca em evidência os vários “eus”. Na fala de Yeslew os vários momentos em que passa da rua para casa e da casa para a rua demonstram estes vários “eus” se adaptando aos espaços. Na relação com a mãe, na rua, com os outros durante a preparação, consigo mesmo atrás da máscara.

Dawsey (2007) percebeu que a performance entre máscara e corpo produzia ruídos que analogicamente poderia ser pensando como “f(r)icção” ou seja “na fricção entre eles revelam-se as dimensões de ficção do real” (p. 18). Ao lembrar o teatro Nô Japonês discutido por Schechner (1997) o autor expõe que máscara de traços femininos coloca no rosto de uma ator masculino não esconde este rosto por completo, assim “a revelação do corpo por detrás da máscara pode suscitar alguns dos momentos mais eletrizantes de uma performance. Em tais instantes se manifesta uma experiência liminar” (p. 18).

No Zé Pereira o corpo se esconde por detrás da máscara e da vestimenta, assumindo a *persona* Zé Pereira, mas não anula o jovem que integra este processo de f(r)icção em que os ruídos se emitidos e se revelam como outros “eus”, diante do público que se coloca a disposição para jogar e fazer parte do cortejo.

Para Schechner(2011) “a realidade teatral é caracterizada por ser “não ordinária”, uma realidade para casos especiais, tais como: uso de máscaras, figurinos e ações físicas estabelecidas de certa maneira ou improvisadas de regras conhecidas” (p. 155). Esta realidade não ordinária estabelece a ruptura da vida cotidiana, assim a performance se fundamenta em atividades “processuais”, ou seja, na performance formada por comportamentos ou tiras de comportamento, estes nunca são propriamente do performer, “o foco da técnica do treinamento do performer não é transformar uma pessoa em outra, mas em permitir que o performer atue entre as duas identidades, neste caso atuar é o paradigma de liminaridade” (160).

Ao dizer “eu sou Zé Pereira” o folião que se mascara expõe sua concepção de ser “outro”, estando “entre” as identidades, pois como vimos, os vários “eus” podem atuar diante de várias situações e territórios. É neste transito de um lugar a outro e de mudanças que Schechner (2011) define com os conceitos de “transformações” e “transportes”:

Denomino performances os eventos em que os performers são “transformações” modificadas e àqueles em que os performers são levados de volta aos seus lugares de origem, “transportes” – “transporte” – porque durante a performance os performers são “levados a algum lugar”, mas ao final, geralmente ajudados por outros, eles são “desaquecidos” e reentram na vida cotidiana no mesmo ponto em que saíram. O performer vai do “mundo habitual” ao “mundo performativo”, de uma referência de

tempo/espaço à outra, de uma personalidade à outra ou às outras. Ele interpreta um personagem, luta com demônios, entre em transe, viaja pelo céu, ou pelo oceano, ou pela terra: ele é transformado, capaz de fazer coisas em performance que ele não é capaz de fazer normalmente. Na verdade as maneiras de concentração através da preparação e aquecimento e as maneiras de voltar através do desaquecimento são liminares, estão entre o ordinário e mundo da performance, servindo de transição entre um e outro (p. 163).

Analiso os conceitos definidos pelo autor tendo a seguinte observação, no Zé Pereira o jovem mascarado é transformado temporariamente, mas não digo que esta transformação não possa ser permanente, tendo em vista que vários jovens relataram que as mudanças de comportamento sempre acontecem de forma significativa, mesmo que seja simples, um jovem tímido torna-se menos tímido, um jovem agitado consegue adquirir habilidades de concentração, os jovens em contato com os outros “estranhos” adquirem habilidades de se relacionar em público e com outros. Outras questões podem ser observadas, mas estão dentro de um nível pessoal e individual, mesmo assim dos jovens que acompanhei de perto, mudanças estão dentro de suas vidas ordinárias e até mesmo da vida Zé Pereira, um exemplo disso é jovem que vai pela primeira vez, ele participa de toda experiência como estreante e passa a conhecer todos os aspectos, normas e formas para ser um Zé Pereira, ao sair dali, no fim de cada corteja, tiras de comportamentos são restauradas e uma transformação ocorre de forma que no próximo ano ou em casa estes elementos estão modificados.

Tanto Zé Pereira como o Público é transportado de um lugar a outro, ou como prefiro dizer, de lugares a outros, se considerarmos que estamos falando de vários territórios, a casa, as ruas, o salão, os corpos em movimento e nas casas. Este transporte é liminar, pois leva cada um de suas vidas cotidianas para as ruas carnavalizadas. De vários pontos a outros. Da festa mundana que começa com o fim do dia, sob a luz do sol baixando, para o emergir da noite no caminhar da intimidade do lar. De um comportamento a outro e pelo *continuum* processo de restauração.

4.6 O Bumbo e a vibração do corpo

Inicio este trecho trazendo ao leitor dois aspectos importantes que mobilizam e simbolizam a performance do Zé Pereira: o Bumbo e o Corpo. Em Itaberaí no decorrer da performance estes elementos são capazes de suscitar e movimentar grande parte da ação performática, seja no soar dos bumbos ou no balançar dos corpos mascarados. Não quero

pormenorizar e esgotar o assunto, pois este renderia outras discussões, mas não posso deixar de frisar que o bumbo com sua sonoridade característica vibra no corpo do mascarado e do público transportando e transformando.

Como vimos a performance do Zé Pereira em Itaberaí compõem de partes que integram: Hildo, comissão, batucada, mascarados e público. O conjunto de ambas forma o cortejo unindo-se no espaço da rua. A batucada responsável por executar a sonoridade é formada por batuqueiros ou instrumentistas devidamente capacitados para tocar os instrumentos. A forma de aprendizagem vem da experiência de Hildo em ensinar-mostrando, o jovem vê e aprende tocando. Hildo estabelece pelas batidas e intensidade dos movimentos.

Os instrumentos da batucada são compostos por “instrumentos de altura indefinida”, ou seja, instrumentos que não podem ser afinados por não possuírem uma altura que o definem, tocando apenas ritmos, neste grupo estão: as caixas, os bumbos ou bombos, atabaques, pandeiros, triângulos, pratos, entre outros. Por não serem melódicos não produzem um conjunto de ondas sonoras específicas. Na batucada do Zé Pereira temos alguns instrumentos de percussão de altura não definida, entre eles o bumbo, o repique, caixa e surdo e outros tambores. Classificados como sendo da família dos tambores, estes instrumentos emitem o som da vibração, ou seja, dependem da vibração de películas flexíveis fixadas em contornos geralmente cilíndricos que são batidos com as mãos ou baquetas. A vibração da pele no corpo cilíndrico do instrumento produz o som.

Figura 72: Instrumentos da batucada em 2014 no espaço de saída.



Fonte: Acervo do autor (2014)

Nos anos em que acompanhei o Zé Pereira houve algumas percepções que são relevantes serem tratadas em relação aos instrumentos tocados, a primeira delas refere-se a nomenclatura: bumbo ou surdo, e a segunda delas batucada ou fanfarra. Para entender cada uma destas relevâncias inicio a discussão demonstrando que diferente do mascarado, a

batucada ou os instrumentistas que dela fazem parte vivem dois momentos durante o ano, há ensaios o ano todo, há eventos em que são convidados a participar e há o período do Zé Pereira. Portanto a ambiguidade é vivenciada em vários âmbitos e espaços, mas diante da comunidade itaberina não há uma desvinculação do Zé Pereira, ou seja, a batucada dentro ou fora do ciclo carnavalesco continua sendo o Zé Pereira.

Ao serem convidados para tocar em algum espaço, como escolas ou mesmo na praça, fora do ciclo carnavalesco a comunidade identifica como Zé Pereira, ao se escutar a sonoridade dos instrumentos em algum momento, a comunidade identifica como Zé Pereira, um simples toque diferentemente ritmado, mas seja executado por tambores são atribuídos ao Zé Pereira.

Figura 73: batucada em 2014.



Fonte: Acervo do autor (2014)

Figura 74: batucada em 2014.



Fonte: Acervo do autor (2014)

Ao apresentar a batucada destaquei que segundo Hildo ela diferencia-se nos momentos fora do período carnavalesco, para ele a “batucada” é batucada quando está no Zé Pereira carnavalesco, quando está fora deste período é “fanfarra”. Uma fanfarra é composta por

instrumentos de percussão e sopro, mas pode ser executada por apenas instrumentos de percussão que variados formam um conjunto ritmado. Os instrumentos do Zé Pereira são os mesmo durante todo o ano, não há uma troca na execução, o que diferencia é a sonoridade, fora deste ciclo tocam-se outros ritmos, diferentes do ritmo característico do Zé Pereira.

Durante do ciclo carnavalesco toca-se o sons característicos do corteja, o *bum bum bum*, é a base para toda a caminhada, no ultimo dia, o casamento do Zé Pereira, novos sons são acrescentados e marcam o fim e inicio do grupo que não é mais Zé Pereira e sim fanfarra. Mas esta diferenciação não é marcada na comunidade, e também não é vista como algo estranho para os “tocadores”, mesmo sendo fanfarra quando se toca em algum local fora do ciclo carnavalesco o que se escuta é: “vejam que alegria o Zé Pereira”.

O instrumento que repercute entre a comunidade é o bumbo talvez por ter sido o mais propagado pela história do Zé Pereira, mas na constituição dos instrumentos o bumbo e o surdo são os grandes emissores da sonoridade que caracteriza a performance. Ambos são tambores e sua diferenciação está na dimensão e no som grave. Destaco que o surdão é o instrumento que emite com melhor clareza o *bum bum bum* escutado pelas pessoas, e mesmo desconhecido da comunidade recebe suas variação dentro da batucada que tem o surdo e o surdão.

Camara Cascudo (2001) define como:

Bombo. Bumbo, tambor grande, zabumba, bumba. Não teve no Brasil a popularidade portuguesa, só figurando inicialmente nas festas de arraial. A partir do século XIX, aparece nas pequenas bandas de música locais, tornando-se indispensável nos zabumbas de Carnaval, grupos de bombos que ritmavam o canto do Zé-Pereira. A partir daí, espalha-se pelo Nordeste e Norte brasileiro. (p. 75)

Percebe-se uma variação da nomenclatura que tornou-se diversa no território brasileiro. Luiz Edmundo (1981) esclareceu com detalhes em sua memória a passagem dos tambores pelas ruas do Rio de Janeiro:

Quem tiver ouvidos de tímpano fino ou delicado que os tape ou fuja. Que a alma rude do homem que trabalha e sofre o ano inteiro precisa expandir-se em grosseiras e reais alegrias:
 Dig, dig, dig, bum.
 Dig, bum.
 Dig, bum.
 Trouxe às plagas da Amé rica o pavoroso ruído, certo José de Azevedo Paredes, que pelo nome não se perca. Era um rapaz filho do Porto, simpático e brincalhão, com loja de sapateiro, ali à Rua de São José. Parece que a idéia de zabumbar nasceu-lhe do hábito de bater solas. E Paredes, dizem que as sabia bater como bem poucos. Questão de pulso. Vigor. Ritmo. Na hora de despedir o peso dava que ta era como se vibrasse o martelo dos couros. Zabumbava. E zabumbando, zabumbava tanto que

estourava e partia bombos e tambores. Um arrebenta pelicas de primeira! Foi grande sucesso a novidade, logo que apareceu. Depois, delírio. Acabou desespero. Aflição. (p.477)

E assim como Dona Rosa, moradora de uma das ruas centrais de Itaberaí, onde o Zé Pereira passa todos os anos em cortejo: “Esse som acaba com meus ouvidos. É ensurdecador. Pra que gente? Acho que nem o som das escolas de samba consegue ser tão ruim como este que acontece aqui. Bando de desocupados. Não consigo achar isso bonito”.

De uma forma ou outra, o que importa é o som produzido pelos tambores e como estes chegam aos ouvidos de quem escuta. Surdo ou bumbo, estes instrumentos em conjunto são emitidos pela vibração, e esta é recebida no corpo do mascarado e do público que acompanha, “a vibração consiste em movimento inerente aos corpos dotados de massa e elasticidade. O corpo humano possui características de inércia e elasticidade que lhe conferem valores de frequência natural distintos, relativos a cada uma das partes” (SOEIRO, 2011, p. 2). Assim quando o som da batucada vibra na frequência externa do corpo do mascarado ou do público ocorre uma amplificação do movimento.

Soeiro (2011) destaca que

A maioria das atividades humana envolve alguma forma de vibração. Ouve-se porque tímpano vibra, vê-se porque as ondas luminosas se propagam. A respiração está associada à vibração dos pulmões, os batimentos cardíacos são movimentos vibratórios do coração, a fala se fundamenta na vibração das cordas vocais e os movimentos humanos envolvem oscilações de braços e pernas. Em muitos outros campos da atividade humana, fenômenos apresentam variáveis cujo comportamento é oscilatório [...], (p. 1)

As nuances da vibração do corpo na performance do Zé Pereira pode ser sentida tanto batuqueiro que com força bate na película do instrumento e sente sua força emitir a frequência vibratória, no mascarado que o corpo expressa em movimentos a vibração sentida pelos instrumentos e no público que andando sente internamente o corpo agitar, mesmo que este não demonstre em dança, mas em andanças.

Oliveira Pinto (2001) percebe em seu estudo sobre etnomusicologia que tocar um instrumento é uma relação de extensão do corpo humano que unem tocador e instrumento para desenvolver performances com diversas façanhas. O autor intitula estes corpos de “excepcionais” por serem dotados de habilidades que se diferem do comum. Neste caso podemos trilhar um caminho que percebe o batuqueiro do Zé Pereira com uma relação de habilidade e prazer, por isso os ensaios, por isso a demonstração performática durante o cortejo, este corpo se modifica, ampliando a relação de esforço presente na execução sonora.

Os instrumentos são pesados e alguns grandes, mas isso não impede que novas formas sejam demonstradas, como levar um braço durante a batida ou levantar um surdo ao alto e bater ali mesmo. Segundo Mauss (1974) “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (p. 274), tanto o mascarado como o batuqueiro expõem seus corpos em performance fazendo destes símbolos da carnavalização.

Zumthor (2007) destaca que “o corpo permanece estranho a minha consciência de viver. É o ambiente em que me desenvolvo [...] não temos senão o nosso corpo para nos manifestar”. Um corpo exposto, que pula, que se joga no chão, se movimenta ao inverso do “eu”, este é o corpo do mascarado, este é o corpo do batuqueiro. Para trilhar e compreender esta inversão vejam as imagens abaixo que demonstram como alguns movimentos tendem a demonstrar o corpo alterado do mascarado, sendo estes movimentos repetidos por vários mascarados durante os anos em que acompanhei (2013-2014):

a) Andar

Figura 75: Cortejo.2014



Fonte: Acervo do autor (2014)

b) Pular

Figura 76: Cortejo.2014



Fonte: Acervo do autor (2014)

c) Correr/Pular

Figura 77: Cortejo. 2014



Fonte: Acervo do autor (2014)

d) Cair no Chão/Sentar no Chão/ Deitar no Chão

Figura 78: Cortejo.2014



Fonte: Acervo do autor (2014)

Figura 79: Cortejo. 2014



Fonte: Acervo do autor (2014)

e) Tocar nas partes íntimas/ Plano Médio Corporal

Figura 80: Cortejo.2013



Fonte: Acervo do autor (2014)

O “baixo material” (BAKHTIN, 1996) presente nos gestos demonstram as ambiguidades do mascarado, do batuqueiro e do público que presenciam a relação entre som e

corpo em constante movimento. Quando o mascarado em frequência com música altera sua corporalidade, os gestos e a abertura para o improviso se encontram, mas mesmo que cada gesto seja algo individual, como já disse nos itens anteriores, é composto por tiras de comportamento, restaurações.

A maioria dos mascarados destacam que observam, e observavam, os outros mascarados em ação, e quando um gesto novo é colocado em execução, seja pensado ou pelo improviso, é passível ser repetido por outros. E esta ação é vivida por todos de forma consentida. O gesto de tocar nas genitais (baixo corporal) não é percebido como uma invasão ou atentado como na vida cotidiana da estrutura social, mas sim como uma carnavalização e aproximação do prazer, do grotesco, do riso, da diversão.

Vejamos que os gestos que são repetidos a cada ano, demonstram a “restauração de um comportamento” vivido, mas que se explode em performance motivada e constituída pela sonoridade. A vibração emitida pelos instrumentos toca o corpo que performa em gestos a carnavalização da inversão cotidiana. O mascarado sendo o ponto essencial deste processo é o símbolo de uma realização presente no prazer, na alegria, na festa, no jogo, em que o batuque amplia, durante do cortejo, a espacialidade da rua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Viva o Zé Pereira! Viva o Zé Pereira! Viva o Zé Pereira! Viva o carnaval! Quando iniciei este trabalho de pesquisa, havia um propósito de investigação que trilhava em torno de estudar o Zé Pereira em Itaberaí enquanto performance cultural, naquele momento tal afirmação parecia primariamente imatura. Durante toda a dissertação discorri sobre o contexto do Zé Pereira expondo sob a luz de vários teóricos da performance e outras áreas do conhecimento. Sua integração no município de Itaberaí e as formas como a manifestação se expande alargando os campos de reflexão nos mostrou porque se torna um evento especial para a comunidade itaberina.

Um dos aspectos importantes da performance do Zé Pereira é brincar no avesso do avesso, é ser “outro” na margem, no límen, é ser liminoide, e buscar transitar entre os mundos do dia-a-dia e o mundo da carnavalização, por detrás da máscara, no bater do batuque, no andar, correr, pular, ou simplesmente assistir andando. Ser ambíguo em uma sociedade marcada pela divisão de classes acentuada mostrou-se extremamente histórico e mesmo que em Itaberaí esta concepção já não seja um fato, a concepção estética, familiar e cultural faz com que os brincantes estejam em um estado diferente do dia-a-dia dos conservadores dos bons costumes.

O Zé Pereira sem dúvida é um evento de passagem para o carnaval propriamente dito, não se confunde com o carnaval marcado pela ritualização nacional, mas possui em si os traços da carnavalização, criando uma antiestrutura capaz de mobilizar, proporcionar e emitir signos que interpretados causam uma explosão de discussões e ideias diversas.

Demônios, atoas, estranhos, carnavalescos, vagabundos, jovens, agentes, são tantos nomes dados que ficaríamos um bom tempo levantando as nomenclaturas. E por isso sua história não está dissociada da história do carnaval, e é assim inteiro em ambiguidades que vimos várias formas e formatos de Zé Pereira espalhados entre Brasil e Portugal, e foi na diversidade que descobrimos semelhanças sonoras, o *bum bum bum* presente em Itaberaí também pode ser ouvido nos bumbos de Portugal, as inversões de homens vestidos de mulheres ou de homem vestido de monstro também foram identificados pelos Brasil e se assemelham ao Zé Pereira de Itaberaí. Outras manifestações também foram visitadas e constatamos que as semelhanças são diversas. Assim Zé Pereira é diversidade e desde sua denominação no séc. XIX várias manifestações foram sendo chamadas de Zé Pereira.

Mas o Zé Pereira de Itaberaí carrega em si uma variação, o que o torna especial, pois suas transformações ao longo dos anos geraram um sistema que abarca a sociedade Itaberina em vários campos de ação, desde as críticas geradas pela manifestação em si, até os sistemas da máscara, que trilha em torno da troca, compra e venda.

Compreendendo Zé Pereira enquanto performance verifiquei a presença de uma sequência performática ritual que se repete ao longo dos anos, entendendo que há uma teatralização do evento, assim há vários elementos que ajuntados e integrados demonstram essa passagem de um lugar a outro, na experimentação do som, do corpo, do “eu-outro”, do “outro-eu”.

Sob a luz dos estudos dos teóricos da performance em analogia aos estudos dos rituais, em uma visão interdisciplinar das áreas, ampliaram uma forma de conhecer o evento que estava além do ápice do momento em si, ou da performance propriamente dita. Zé Pereira foi lido como uma antiestrutura que se contradiz com a estrutura social, que performa o grotesco e libera os excessos dos corpos, mesmo estando condicionado a normas internas presente no grupo durante do cortejo. Zé Pereira é estar em estado liminar formado de comportamentos restaurados.

Quando a baqueta move a película do bumbo, ou quando a caixa entoa seu complemento sonoro, o corpo vibra, a máscara desce ao rosto e neste momento os movimentos se expandem na rua, diante do público. O público geralmente não dança, e porque não dança? Será mesmo que não dança? O que dizer da vibração que arrepia a pele ou do medo quando um mascarado avança na surpresa? Foi assim que percebi que na carnavalização do Zé Pereira todos são envolvidos, e é por isso que em Itaberaí Zé Pereira não são apenas os mascarados, claro que este é o protagonista, mas todos os outros elementos são Zé Pereira, ir ao Zé Pereira significa ir para o evento em si.

Encerro aqui dizendo que este trabalho trouxe vários apontamentos que não teriam condições de se esgotar nestas páginas, mas podem ser ampliados, revistos, testados, contestados, assim como o Zé Pereira em Itaberaí as transformações podem ocorrer durante os anos, e este movimento é carnavalesco, festivo, intenso, e viva o Zé Pereira que a ninguém faz mal!

REFERÊNCIAS

- 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 avaliacao ocupacional.pdf](http://www.ufpa.br/gva/Arquivos%20PDF/I_WORKSHOP_TUCURUI/Workshop_Tucurui/Palestras/03_P01_Vibracoes_e_o_Corpo_Humano_uma_avaliacao_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%20Pollo%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 nº 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.