

Este material foi testado com as seguintes questões de acessibilidade:

- PDF lido por meio do software *NVDA* (leitor de tela para cegos e pessoas com baixa visão);
- Guia da *British Dyslexia Association* para criar o conteúdo seguindo padrões como escolha da fonte, tamanho e entrelinha, bem como o estilo de parágrafo e cor;
- As questões cromáticas testadas no site *CONTRAST CHECKER* (<https://contrastchecker.com/>) para contraste com fontes abaixo e acima de 18 pts, para luminosidade e compatibilidade de cor junto a cor de fundo e teste de legibilidade para pessoas daltônicas.

O Cortejo Carnavalesco do Zé Pereira, em Tempos De-Coloniais

The Zé Pereira Carnival Cortège in De-Coloniais

El Cortejo Carnavalesco de Zé Pereira en Tiempos De-Coloniais

“[...] depois do estudo do livro e do gozo do livro ou antes vem o estudo e gozo da ação corporal”.
(Andrade, 1988, p. 21).

Mário de Andrade. A lição do amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988.

Resumo: Este texto tem como objetivo apresentar e investigar a performance do cortejo carnavalesco do Zé Pereira, com base nas manifestações de 2013 a 2022, no município de Itaberaí-GO. Para este intuito dialogamos com os estudos da cosmovisão carnavalesca de Mikhail Bakhtin (1895-1975) e das perspectivas decoloniais de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Estas teorias nos ajudam a compreender como a ideia de cortejo é capaz de criar um paralelismo à normatividade da vida cotidiana, modificando momentaneamente as ruas, vias e vidas num movimento que vai da vida a arte e da arte a vida. Bakhtin estabelece os elementos de cosmovisão carnavalesca que se inserem na vida cotidiana e em suas formas expressivas, o que expomos aqui é ainda que se observe o dialogismo das

formas expressivas se inserindo em momentos da vida cotidiana.

Palavras-chave: Carnaval. Decolonialismo. Estudos das Performances. Mascarados.

Abstract: This text aims to present and investigate the performance of the Zé Pereira carnival procession, based on the events from 2013 to 2022 in the municipality of Itaberaí-GO. To this end, we engage in a dialogue with Mikhail Bakhtin's (1895-1975) studies of the carnivalesque worldview and the decolonial perspectives of Mario de Andrade and Oswald de Andrade. These theories help us understand how the idea of a procession can parallel the normativity of everyday life, momentarily modifying streets, roads, and lives in a movement that goes from life to art and from art to life. Bakhtin establishes the elements of the carnivalesque worldview that are inserted into everyday life and its expressive forms. We are exposing here that we can still observe the dialogism of expressive forms being inserted into moments of everyday life.

Keywords: Carnival. Decolonialism. Masquerades. Performance Studies.

Resumen: Este texto tiene como objetivo presentar e investigar la actuación del desfile de carnaval de Zé Pereira, a partir de manifestaciones de 2013 a 2022, en el municipio de Itaberaí-GO. Para ello dialogamos con los estudios de la cosmovisión carnavalesca de Mikhail Bakhtin (1895-1975) y las perspectivas decoloniales de Mario de Andrade y Oswald de Andrade. Estas teorías nos ayudan a comprender cómo la idea de procesión es capaz de crear un paralelo con la normatividad de la vida cotidiana, modificando momentáneamente calles, caminos y vidas en un movimiento que va de la vida al arte y del arte a la vida. Bakhtin establece los elementos de la cosmovisión carnavalesca que se insertan en la vida cotidiana y sus

formas expresivas, lo que aquí exponemos es incluso si observamos el dialogismo de las formas expresivas insertadas en momentos de la vida cotidiana.

Palabras clave: Carnaval. Decolonialismo. Estudios de Performance. Mascaradas.

Data de submissão: 30/10/2023

Data de aprovação: 13/09/2024

Introdução

Há, desde a Antiguidade Clássica e no Helenismo, segundo e seguindo Bakhtin, um processo de desenvolvimento de uma multiplicidade de gêneros literários associados diretamente ao campo do chamado cômico-sério. Esta relação não é apenas entre gêneros literários, mas estabelece-se relações com as formas de vida e da arte. Tais gêneros literários, conforme esclarece Bakhtin inicialmente em seu **Problemas da Poética de Dostoiévski** (1981[1929]), se assemelham, no que concerne a sua íntima relação com o folclore carnavalesco, à cosmovisão carnavalesca que lhes é inerente e, amiúde, ao fato de que derivam, se alimentam de gêneros folclórico-carnavalescos orais. Entretanto, as formas escritas também dialogam com este processo múltiplo, como veremos.

Mutatis mutandis, como iremos observar, pode-se afirmar que, as formas expressivas da vida cotidiana se alimentam ainda reciprocamente da cosmovisão carnavalesca imbricada nos gêneros literários. A alta cultura alimenta a cultura popular e a cultura popular alimenta a “alta” cultura num processo de reciprocidade, e a vida.

A antropofagia brasileira, de início do século XX, anunciava uma das primeiras e principais formas de decolonialidade, pois encarava a brasilidade como resultado da amalgamada deglutição, digestão e defecação do ser estrangeiro, seguindo o canibalismo daquele Bispo, o Sardinha. Mário de Andrade, por outro lado, em seu *Macunaíma* (1928), um ano antes de Bakhtin, procurava estabelecer outra forma de usurpação, digladiação e afirmação de nossa cultura. Como descrevem Haroldo de Campos, Gilda de Mello e Souza e Telê Ancona Lopes, a rapsódia-tragédia *Macunaíma* (1928), escrita no Brasil antes da versão de Leningrado de Dostoievski, plagiou lendas, superstições, frases feitas, provérbios e modismos de linguagem e mesmo um reconhecido e extenso trabalho do etnólogo Theodor Koch-Grünenberg, *Vom Roroima zum Orinoco*, especialista em Venezuela e Brasil. Como já escreveu Mário de Andrade: lendo Koch-Grünenberg “percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico” in Carta de 19 de maio, 1928 (Cf. Moraes, 2002). Assim Andrade redundava, ou retumbava: copiei sim!...eu copiei o Brasil. (...) meu nome está na capa de Macunaíma e ninguém o poderá tirar (Andrade. Artigo publicado no Diário

Nacional de 20 de setembro de 1931, dedicado a Raimundo Moraes.) Assim como Cabral descobriu o Brasil, mas este pertenceu aos portugueses, Andrade instituiu a cópia do Brasil estrangeiro como instrumento preguiçoso de nossa constituição. Esta cópia criativa retrabalhava o modo de sistematizar a paisagem do Brasil e a figura do brasileiro comum. Utilizando Mário a maneira de contar dos velhos rapsodos gregos, que utilizavam de letras e solfas populares, fundiu-as, em Macunaíma. Andrade, o Mário, remeteu ao uso de estruturas universais arcaicas dos contos populares, que já não mais a ninguém pertence. Para Mário de Andrade, a cultura brasileira deveria ser vista em conjunto, reconstruída, retrabalhada, uma unidade resultante do acúmulo e da síntese superadora, contraditória de tradições locais e fluxos internacionais, observada pelo entrecruzamento das etnias.

Como bem sumarizou Caion Meneguello Natal, em seu **Tradições Móveis: Mário de Andrade e a Cultura Popular**, Mário

propugnava causas fisiológicas (raciais), psicológicas e climáticas para explicar a brasilidade. Do ponto de vista do clima, o calor tropical teria influído de maneira decisiva para a constituição de um povo

sensual, de voz e trejeitos emolientes. Em contato com os trópicos, a cultura ibérica teria se abasileirado. O mesmo valeria para as vertentes ameríndias e africanas. Todas teriam se metamorfoseado para compor a identidade brasileira. O fenômeno da mestiçagem visto pelo determinismo psicofisiológico e climático servia de critério de distinção e autenticidade. Teríamos, então, uma cultura singular, que não se confundiria com nenhuma de suas matrizes. Ainda que houvesse diversidades regionais, poder-se-ia perceber uma unidade identitária a atravessar todas as partes do país. “A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferócia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul”. (Andrade, 1972, p. 65)

Mário de Andrade (1893-1945) chamou as expressões folclórico-musicais de “tradições móveis”. As “tradições móveis”, performances da cultura como poderíamos chamar, seriam práticas que se transformam ao longo dos séculos, mas que mantêm certa regularidade estrutural. Tradições, na medida em que preservariam traços talvez essenciais, no entanto, móveis, uma vez que seriam moventes no tempo-espço. Aqui Mário de Andrade ecoa Milton Singer e suas Performances da Cultura. Nada mais é *Macunaíma*, uma tradição móvel, um copia e cola que estrutura novas formações. A ideia de “tradições móveis” buscava

compreender uma cultura coletiva que conjugasse mudança e permanência, que preservasse uma fisionomia sem excluir a possibilidade do novo (Andrade, 1982). Assim, a imagem e a palavra se estabelecem dinamicamente numa relação especial com “aquilo que chamamos realidade” (Bakhtin, 1981, p. 92). Dessa forma, o forte elemento retórico que há neles se vê alterado no clima de alegre festividade da cosmovisão carnavalesca, de modo que aí perdem força na “seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo” (Bakhtin, 1981, p. 92).

No Brasil, o carnaval é tempo de festa e de alegria, que destrói o dogmatismo. Das ruas coloridas, sonoras, que transitam entre o fervor das performances em grupo e da calma do descanso dos foliões, da ambiguidade entre a intimidade dos lares e a coletividade das ruas. O curto período irrompe o tempo cotidiano intenso, das mais significativas relações avessas, que vivem e ensaiam uma vida diferente da vida normativa. Ações como trabalhar, viver em família na segurança do lar, encontrar amigos, estudar, ler, ir à igreja, ver tevê, dançar nos salões, nas boates, nas festas, todas essas atividades podem ser interrompidas quando se instala o período do

carnaval. A diversidade das ações que ocorrem neste período aponta a premissa de que vivemos a liberação da vida normativa para o surgimento de outra vida paralela. Mesmo aqueles que não vivem a festa carnavalesca, fazendo parte das pequenas comunidades festivas que se formam, são afetados em sua normatividade. Hoje nos deparamos com encontros religiosos, cursos, atividades que são extensões para não estar na festa carnavalesca. Em geral, mesmo estes encontros acrescentam aspectos carnavalescos, com músicas e danças alegres, se desvencilhando da introspecção.

Entretanto, há grupos que vivem e se preparam para viverem seus ápices no carnaval, estes se organizam, ensaiam, convocam outros indivíduos, para em conjunto se exibirem entre gestos, danças e cantos. Estes grupos são capazes de mobilizar multidões, de ensaiar o destronamento de figuras políticas e sociais, colocando todos em estado festivo, mesmo aqueles que não estão presentes, como os que assistem as escolas de samba pela transmissão da tevê, ou ver os grupos passarem de longe. No carnaval, o homem e a mulher, em todas as suas formas, riem e brincam.

Para melhor elucidar este texto, iremos apresentar a manifestação carnavalesca intitulada Zé Pereira, que acontece no noroeste goiano, município de Itaberaí, no coração do interior do estado de Goiás. Do ponto de vista das Performances Culturais e da cosmovisão de Mikhail Bakhtin (1895-1975) sobre o carnaval, assim nos deslocaremos pelas ruas carnavalescas para conhecer a estrutura cultural do grupo e suas formas expressivas. Os dados que compõem esta análise foram desenvolvidos por meio de uma etnografia feita entre 2013 e 2015 e 2021 e 2022 e que podem ser acompanhados na dissertação **Zé Pereira: a performance carnavalesca em Itaberaí-Go** (Dissertação de Mestrado – EMAC/UFG – 2015)¹.

Itaberaí é um município que está a 90 km de Goiânia, capital do estado, e 42 km da Cidade de Goiás, popularmente conhecida como Goiás Velho. Está entre as ruas cheias de automóveis da capital e a tranquilidade das ruas de pedras, distância que se rompe com a sonoridade cotidiana no estampido grave dos bumbos e caixas, em tempos de carnaval. É o conhecido Zé Pereira, grupo carnavalesco, que se caracteriza

¹ Disponível em:

<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/2442bda8-6a50-4b51-ad22-7d1fe41c93e5>

por seus elementos compostos por indivíduos mascarados, tocadores de bumbos e a sonoridade emitida pelos instrumentos de percussão entre bumbos e caixas.

Acontece anualmente nos 15 dias que antecedem o período oficial do carnaval brasileiro, findando um dia antes da abertura oficial das festividades urbanas. Sendo uma performance urbana, o Zé Pereira tem como palco as ruas do município, por onde passará o cortejo carnavalesco composto por mascarados com macacões coloridos, predominantemente, podendo ser encontrados vestidos. Os mascarados são formados por um grupo de crianças e um grupo de jovens e adultos, sendo predominantemente uma manifestação masculina, mas não como norma interna, e sim pela falta de participação das meninas e mulheres, salvo algumas exceções que já ocorreram em sua história. Assunto para outro texto, mas cuja preseça vale destacar no âmbito da masculinidade sociocultural. Os mascarados são acompanhados da batucada, equipe de músicos percussionistas que carregam e tocam, durante o cortejo, os bumbos e caixas. Junto ao Zé Pereira, acompanham numerosas pessoas entre crianças, jovens e adultos.

Figura 1: Zé Pereira. Saída dos adultos, 2020.



Autoria: Marcelo Fecunde. **Fonte:** Arquivo do autor.

Organização

O grupo organizado juridicamente como uma instituição, possui uma estrutura de comando que integra agentes culturais e audiência. Assim, a liderança e coordenação é do Mestre Hildo, agente fundador que articula e assessora as atividades do grupo desde a década de 60. Mas o mestre destaca que, mesmo sendo fundador, sua trajetória foi marcada por outros agentes que vieram antes dele e alguns que estiveram ao seu lado. Para que seja possível o grupo permanecer por tantos anos em atividade, há uma organização em equipes. Em um texto anterior dissemos que:

Mestre Hildo da Silva Espíndola nasceu em 1945 no município de Itaberaí, teve uma infância marcada por dificuldades em uma família de 12 irmãos. Estudou até a 4ª série do ensino fundamental. Iniciou sua trajetória no Zé Pereira como mascarado, depois como membro da batucada, na época quem coordenava as ações era o Sr. Sebastião Coelho, considerado como o grande animador das festas no município, principalmente o carnaval, sendo reconhecido entre os itaberinos de classe média e intelectual. Hildo demonstra simpatia ao falar da sua história no grupo, gosta de frisar que mesmo quando se mudou para a cidade de Goiânia, capital de Goiás, continuou sua participação como membro, estando presente em todas as saídas. Mestre Hildo conta que “em 1965, não houve saída do Zé Pereira, pois não havia liderança, não havia quem continuasse o trabalho do Seu Sebastião Coelho, e sem alguém pra puxar a carroça...” (entrevista, 2013). No ano seguinte, com 21 anos de idade, morando novamente em Itaberaí, ele assume a liderança do grupo, estando na organização desde então. Aposentado e avô, como ele se intitula, ministra oficinas de percussão para jovens e para os iniciantes na batucada do Zé Pereira”. (Faria; Camargo. 2020, p. 62)

Como performance marcada por um acontecimento ápice, que é o período do carnaval, as atividades do Zé Pereira não se resumem apenas nestes dias, mas possuem um tempo alongado, já que há, durante o ano o desenvolvimento de ensaios, chamamentos, preparação dos instrumentos, até o carnaval. Segundo o diretor de teatro e teórico Richard Schechner (1934), em seu pioneiro **Performance**

Studies nos Estados Unidos, destacou que performances deveriam ser pesquisadas e aprofundadas por um conjunto sistêmico que considerasse sua preparação, aquecimento, a performance propriamente dita, o esfriamento e as conversas, críticas, processos avaliativos (Schechner, 1992, p. 9). Mas, o conceito já havia sido discutido em outras áreas de conhecimento como a sociologia, antropologia, linguagens, entre outras.

Os estudos das performances têm como base a observação e a percepção do “outro” como parte de uma cultura que desenvolve um conjunto de comportamentos que são determinados por situações e objetivos. Sendo assim, as performances ocorrem em muitas instâncias diferentes e tipos que devem ser interpretados por meio de uma continuidade de ações humanas, logo, qualquer ação que seja encenada, apresentada, destacada ou exibida pode ser analisada como atuação. Estes estudos baseiam-se e sintetizam a abordagem de diferentes disciplinas em que o foco seja as práticas, eventos e comportamentos. Desta forma nos estudos da performance “pergunta-se sobre o comportamento de, por exemplo, uma pintura: como, quando e por quem foi feito, como interage

com quem vê e como a pintura muda ao longo do tempo”² (Schechner, 2012, p. 3, tradução nossa), a pintura ou o artefato gera um conjunto de comportamentos se observamos o processo de sua elaboração assim, “o artefato pode ser relativamente estável, mas as performances que cria ou leva pode mudar radicalmente. Examina as circunstâncias em que a pintura foi criada e exibida; ela observa como a galeria ou o prédio que exibi a pintura molda sua recepção”³ (Schechner, 2012, p. 3, tradução nossa). De certa forma, os estudos da performance consideram o corpo em ação em sua integralidade e interculturalidade. Este corpo em movimento interage com outras culturas e cria um nível de interação cultural que não pode ser unificado, mas multiplicado.

Como performance em movimento cada equipe no Zé Pereira possui uma função. Mestre Hildo coordena uma equipe de 10 pessoas em média, que, entre seus familiares e jovens membros do grupo, trabalham durante o ano

² Citação original: Rather, one inquires about the “behavior” of, for example, a painting: how, when, and by whom was it made, how it interacts with those who view it, and how the painting changes over time.

³ Citação original: The artifact may be relatively stable, but the performances it creates or takes part in can change radically. The performance studies scholar examines the circumstances in which the painting was created and exhibited; she looks at how the gallery or Building displaying the painting shapes its reception. These and similar kinds of performance studies questions can be asked of any behavior, event, or material object.

para que os participantes possam, a partir de uma convocação anual, se organizarem recebendo a assistência necessária para os cortejos.

Figura 2: Instrumentos da batucada em 2014 no espaço de saída.



Autoria: Marcelo Fecunde. **Fonte:** Arquivo do autor

A sonoridade

O Zé Pereira é reconhecido por sua musicalização, ela é entoada pelos percussionistas, equipe intitulada Batucada. A batucada é formada por indivíduos jovens e adultos que sob a direção de Mestre Hildo ensaiam durante o ano em encontros recorrentes para o treino das batidas nos bumbos e caixas. Estes ensaios podem ser acompanhados por uma audiência ou fechados. No processo de ensaio,

Mestre Hildo demonstra cada forma e movimento para se obter a sonoridade de cada batida em um processo de repetição. “Para ser um tocador na batucada é preciso estar nos ensaios mensais, tocar um dos instrumentos e ainda passar na avaliação do mestre Hildo que acontece nos ensaios ou durante o processo de ensino para os iniciantes” (Faria; Camargo, 2020, p. 63).

Máscaras e Mascarados

Os foliões mascarados formam dois grupos, um composto por crianças e outro formado por jovens e adultos. Ao serem convocados no mês de janeiro, por meio de anúncios, fazem suas inscrições em local previamente divulgado. Cada participante é responsável por compor seus elementos: máscara e vestimenta. As máscaras que compõem o conjunto são majoritariamente em látex, compradas no mercado local do município que se reabastecem anualmente, mas também podem ser adquiridas pelo sistema de trocas entre os participantes, para não haver repetições no ano posterior. As vestimentas têm como base macacões coloridos e estampados que cobrem o corpo, com variações de luvas e meias coloridas ou vestidos e roupas usadas. Neste

O Cortejo Carnavalesco do Zé Pereira...

questo, a performance de cada mascarado é condicionada pela máscara corporal, ou seja, máscara e roupa devem cobrir todo o corpo para que o mascarado não seja identificado pela audiência, o que deve ser ocultado até o último dia.

Figura 3: Zé Pereira. Preparação para as saídas na sede do grupo, ano 2020.



Autoria: Marcelo Fecunde. **Fonte:** Arquivo do autor

Já dissemos em outro momento que estes jovens são de várias regiões do município, com predominância para as mais periféricas, tendo em vista que estas possuem uma quantidade maior da população juvenil. São jovens estudantes que estão no mercado de trabalho, portanto, na vida ordinária se dividem em trabalhar, estudar e no

lazer. É notável que, ao verificar as relações destes jovens e crianças com o Zé Pereira, em sua maioria são nascidos em Itaberaí (GO) ou filhos de nascidos que já foram mascarados. Em média, pode-se dizer que 90% das crianças e jovens participantes são nascidos no município, enquanto 10% imigrantes de outras regiões do país, tendo predominância a presença de originários dos estados do Pará e Maranhão (Faria; Camargo, 2020, 63; Camargo; Faria, 2022).

Figura 4: Zé Pereira. Mascarados em caminhada, ano 2020.



Autoria: Marcelo Fecunde. **Fonte:** Arquivo do autor

O elemento que compõe o Zé Pereira e passou a ser identificado como signo de sua performance é a máscara. Produzidas de látex, representam figuras horripilantes dos filmes de terror. Muitas são adaptações e criações

distribuídas no comércio para venda aos participantes. O comércio é abastecido de elementos para esta composição, por isso há uma constante rotatividade nos estilos e formas destas máscaras. Na historiografia do grupo as máscaras foram se hibridizando, saindo de sua elaboração artesanal por meio da papietagem em molde de argila ou telha para a compra ou troca.

A hibridação cultural foi discutida por Néstor Garcia Canclini (2015 [1989]) em sua obra **Culturas Híbridas** (2015 [1989]), sendo analisada como processo sociocultural que aponta a modificação de estruturas nas “quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (p. XIX). Com mais intensidade, a partir da década de 80, as mudanças ocorridas nas máscaras modificaram a forma expressiva dos mascarados, tornando-os corpos que deveriam equilibrar o monstro e o homem, em interação festiva e carnavalesca. Além de pular, rolar no chão, devem criar gestos de/para criar espantos e sustos.

Figura 5: Zé Pereira. Mascarado aguardando a saída, ano 2020.



Autoria: Marcelo Fecunde. **Fonte:** Arquivo do autor

Figura 6: Zé Pereira. Criança mascarada aguardando saída, ano 2020.



Autoria: Marcelo Fecunde. **Fonte:** Arquivo do autor.

Figura 7: Zé Pereira. Mascarados em caminhada, ano 2018.



Autoria: Marcelo Fecunde. **Fonte:** Arquivo do autor

Saídas

A performance propriamente dita acontece durante os 15 dias que antecedem o carnaval. Estes dias são organizados por Mestre Hildo e sua equipe que escolhem cada conjunto de ruas por onde o cortejo irá passar. Chamamos de cortejo cada momento de caminhada feita pela performance, considerando que eles se assemelham a procissões, mas por suas estruturas festivas e por carnavalizarem a normatividade da vida cotidiana os cortejos tornam-se trajetos que rompem o tempo. Cada cortejo integra as chamadas “saídas”, como são chamadas pelos participantes, sair no Zé Pereira

significa entrar e sair de dentro do espaço onde os mascarados são recebidos para vestirem suas máscaras. Estes locais são previamente combinados, e concentram na porta a audiência que aguarda a saída tresloucada dos mascarados.

Os instrumentos da batucada são compostos por “instrumentos de altura indefinida”, ou seja, instrumentos que não produzem melodias, mas ritmos e alturas indeterminadas, 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 distintas, alterando-se assim apenas a altura e a intensidade. Na batucada do Zé Pereira os instrumentos são o bumbo, o repique, caixa e surdo, classificados como sendo da família dos tambores, estes instrumentos emitem o som por 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. (Faria; Camargo, 2020, p. 69)

O que indica o início da caminhada é uma breve parada na batida dos instrumentos. Esta mudança altera o som no espaço, interrompida em seguida por um forte estampido causado por uma forte batida. Mestre Hildo indica o caminho erguendo o braço e apontando para a rua que todos irão seguir na via do dia. Em cada cortejo, há uma sequência de paradas determinadas por Mestre Hildo. Ao parar, muda-se o ritmo e os

mascarados pulam e dançam freneticamente até serem novamente interrompidos e seguirem em caminhada pela via. Os movimentos dos mascarados são compostos por saltos, rolamentos, gestos de assustar, pulos, movimentos pélvicos.

[...] as saídas do Zé Pereira acontecem nos dias anteriores ao carnaval e seguem uma sequência que se repete todos os dias, alternando entre saída dos jovens e saída das crianças, ou seja, cada dia sai uma categoria, um dia das crianças o dia seguinte dos jovens, com início marcado sempre 18 horas na porta da sede do grupo. O termo saída refere-se aos momentos em que a performance sai da sede, caminha pelas ruas do trajeto estipulado no dia e retorna para a sede, o tempo de cada saída tem uma variação que depende das distâncias, das situações das ruas e da pontualidade no horário de início. Os trajetos são as rotas diárias de cada saída que, mascarados e audiência caminhante deverão seguir. Para que a performance seja vista em alguns bairros do município, os trajetos tendem diversificar as ruas diariamente, contemplando bairros distintos. O conjunto de ruas de cada trajeto é definido pelo mestre Hildo e o grupo organizador, sendo divulgado um dia antes nas redes sociais. Este ato tornou-se uma prática desde a popularização de algumas redes sociais virtuais no ano de 2012, pois divulgar o trajeto não era uma prática, tendo em vista que nem todos que estão nos dias de saída sabem o trajeto que irão percorrer, preferindo-se a surpresa. Cada sequência de ruas definidas no trajeto prioriza locais onde há maiores movimentos de moradores ou comerciais, possibilitando que uma audiência que não irá caminhar junto a performance esteja na espera da performance passar. (Faria; Camargo, 2020, p. 63)

Este conjunto de ruas que compõem os trajetos por onde passarão os cortejos, modifica momentaneamente o espaço e o tempo nos deslocamentos dos participantes. Assim sendo, o movimento de caminhar precisa ser analisado com sentidos diversos, pois ele agrega não apenas o caminhante no cortejo, mas aquele que caminha observando os performers, aquele que caminha se exibindo para uma audiência e aquela audiência que se forma fora da rua, observadora do cortejo que começa e termina na rua até onde o olhar alcança. Essas formas expressivas modificam-se constantemente, alterando a paisagem que se constrói nos cortejos. Neste sentido, cada cortejo é uma experiência na construção de sentidos e movimentos. Uma pessoa pode acessar memórias ao ouvir a sonoridade ao longe, ou parar tudo o que está fazendo para ver o cortejo passar, fotografar, filmar, dançar, ou apenas olhar.

Cada cortejo rompe uma barreira normativa cotidiana, modifica o trânsito alterando momentaneamente a paisagem. Ao mesmo tempo, cada trajeto, com seu conjunto de ruas, é capaz de alterar a performance de cada corpo em movimento que segue no trajeto, isso quer dizer que as vias possuem características específicas

O Cortejo Carnavalesco do Zé Pereira...

nas modulações, que podem ter buracos, poças d'água, calçadas curtas, entre outros obstáculos diversos. Cada um destes possibilita um comportamento do corpo em caminhada.

Figura 8: Trajeto do cortejo no 1º dia/2014, o ponto A indica o local de saída e chegada.



Autoria: Marcelo Fecunde. **Fonte:** Arquivo do autor/Google Maps (2014)

Cada trajeto segue uma lógica base que elege uma variedade de ruas para a passagem dos cortejos. Estes elegem espaços variados para atingir o maior número de pessoas, entre os quase 40 mil habitantes. Mas é preciso salientar que os espaços considerados centrais e de comércio ativo são os preferidos por agregarem um maior número de pessoas entre transeuntes e

espaços comerciais. Em sua história, a manifestação se fundamentou no movimento de se mostrar diante do outro, vindo dos primórdios movimentos carnavalescos no Brasil, o que de certa forma se diferencia do carnaval medieval apontado por Bakhtin, em que uma das características era a quebra de hierarquias. Os primeiros registros são do período oitocentista, quando sujeitos com panelas e latas, e depois com bumbos, saiam à frente de grupos em tempos de carnaval. Estes grupos tornaram-se populares, o que rendeu a conhecida história, com variações, do fundador português José Nogueira de Azevedo Paredes, que em um primeiro dia de Carnaval, saiu pelas com roupas maltrapilhas batendo panelas, lembrando tocadores de bombos conhecidos nas festas de natal de Portugal. Entre as várias versões, seu nome foi reduzido a José Pereira, em seguida Zé Pereira, podendo também serem encontrados nos jornais a partir de 1840, no plural como Josés Pereiras. A partir de 1900, seu nome foi associado à origem da manifestação e qualquer grupo tocando bumbo foi facilmente identificado como Zé Pereira.

O barulho provocado pelos bumbos foi determinante para reclamações explícitas nos

periódicos da época, inclusive com movimentos para pressionar a polícia a acabar com os cortejos públicos. Contudo, este cenário tornou-se diferente quando os tocadores de bumbos foram adotados pelos grandes cortejos organizados pelas elites cariocas. O som produzido pelos bumbos fez parte das chamadas Sociedades Carnavalescas, grupos que organizavam os desfiles luxuosos pelas ruas do Rio de Janeiro, levando as elites e a imprensa para as ruas festivas, em uma mistura entre demonstração de fantasias, sonoridade e clima festivo. Apesar da tentativa de manter a hierarquização do carnaval brasileiro, as elites rendiam-se à mistura provocada pelo frenesi do povo na rua.

Fim do cortejo

Os estudos das performances nos indicam que os indivíduos estão em ação e são capazes de criar acontecimentos valorativos na perspectiva do eu e o outro. Estes mundos, que se conectam no ato, criam uma relação de interação capaz de mobilizar um conjunto de sentidos e formas expressivas. Portanto toda performance é enunciado. E se assim pensamos, todo produto da performance também discursa, já que é resultado

de um tipo de discurso, uma performance em movimento é desta maneira uma combinação de discursos dialógicos, sendo materializados no cortejo pelas ruas. Cada audiência que se forma interage com mascarados e percussionistas, e é capaz de mobilizar o movimento carnavalesco e recombinante do caminhar. O que nos garante que a performance vai além de seu acontecimento em si.

Para finalizar, mas não muito, em uma das entrevistas dessa etnografia, um dos participantes, que era também uma das lideranças em Itaberaí, afirmou que a música por eles tocada era originária de uma música de carnaval tocada nos bailes “antigos”. No Zé Pereira Itaberino a sonoridade é muito importante no cortejo, ela mobiliza e organiza a sequência performática. Tocada pela batucada e sob a regência de Mestre Hildo, o som emitido pelos instrumentos, bumbos e caixas, soam um *bum bum bum* característico e que é identificado por todos, conforme já descrito, em qualquer situação a que se apresente. Mas o apontamento desse participante, destaque-se, também foi dito por um dos líderes dos Zés Pereiras de Além Mar, em Lisboa-Portugal. Assim, analisando vídeos, sites e fotografias, e os instrumentos e sons que eram

utilizados e emitidos nos Zés, chegamos à conclusão que a sonoridade e o cortejo é o que une as manifestações, mas ela também atravessa o Tempo. Assim teremos outra conclusão importante, apesar daquele participante ignorar os aspectos originários: a cançoneta *Viva o Zé Pereira* que faz parte da cena cômica *O Zé Pereira Carnavalesco* (1869) do ator e dramaturgo Francisco Corrêa Vasques (1839-1892), foi citada por todos aqueles que buscavam traçar a origem da sonoridade, o que ocorreu também com a liderança de Lisboa. Aqui se construía um movimento, da festa ao palco, do palco à festa, da arte à vida. Mas isto é toada para outra festa. Viva o Zé Pereira, construindo nossa brasilidade vária.

Referências

ANDRADE, M. DE. **DANÇAS DRAMÁTICAS DO BRASIL**. (1º TOMO). EDIÇÃO POR ONEYDA ALVARENGA. BELO HORIZONTE/ BRASÍLIA: E. ITATIAIA; INL, FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1982.

BAKHTIN, MIKHAIL. (1996). **A CULTURA POPULAR NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO: O CONTEXTO DE FRANÇOIS RABELAIS**. SÃO PAULO: HUCITEC; BRASÍLIA: ED. UNB.

BAKHTIN, MIKHAIL. **PROBLEMAS DA POÉTICA DE DOSTOIÉVSKI (1981[1929]).** TRAD. DE PAULO BEZERRA. RIO DE JANEIRO: FORENSE-UNIVERSITÁRIA.

CAMARGO, ROBSON CORRÊA DE. (2013). **MILTON SINGER E AS PERFORMANCES CULTURAIS: UM CONCEITO INTERDISCIPLINAR E UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE**. 2013. ACESSO EM: [HTTPS://WWW.CALSTATELA.EDU/AL/KARPA/KARPA-6](https://www.calstatela.edu/al/karpa/karpa-6)

CAMARGO, ROBSON CORRÊA DE; FARIA, MARCELO FECUNDE DE; **A CÂMARA CLARA: FOTOGRAFIA, RITUAL E PERFORMANCE** IN PERFORMANCES DA RECEPÇÃO [E-BOOK] / ORGANIZADORES, LARA SATLER, RICARDO PAVAN, VÂNIA DE OLIVEIRA. – GOIÂNIA : CEGRAF UFG, 2022.

CANCLINI, NÉSTOR GARCÍA. (2015 [1989]). **CULTURAS HÍBRIDAS: ESTRATÉGIAS PARA ENTRAR E SAIR DA MODERNIDADE**. SÃO PAULO: EDITORA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

FARIA, MARCELO FECUNDE DE. (2021). **ZÉ PEREIRA: UMA POÉTICA CARNAVALESCA**. BELÉM: RFB.

FARIA, MARCELO FECUNDE DE. **ZÉ PEREIRA: A PERFORMANCE CARNAVALESCA EM ITABERAÍ-GO**. 2015. 176 F. DISSERTAÇÃO. (MESTRADO EM PERFORMANCES CULTURAIS) UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, GOIÁS. ACESSO EM: [HTTPS://REPOSITORIO.BC.UFG.BR/TEDE/BITSTREAMS/E6AD6ABE-A837-4D99-B652-D1DF3A40FFAC/DOWNLOAD](https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstreams/e6ad6abe-a837-4d99-b652-d1df3a40ffac/download)

Revista UFG, Goiânia. 2024, v.24: e22.77659



FARIA, MARCELO FECUNDE DE; CAMARGO, ROBSON CORRÊA DE; **ZÉ PEREIRA: A RUA, O MASCARADO E O BUMBO**. IN URBANO PALCO: ESTUDO DE PERFORMANCE URBANA. V. 2. – JOSIANE KUNZLER, ROBERTA MACHADO, VÂNIA DOLORES ESTEVAM DE OLIVEIRA (ORGS.) - GOIÂNIA / KELPS, 2020

MENEGUELLO NATAL, C. TRADIÇÕES MÓVEIS: MÁRIO DE ANDRADE E A CULTURA POPULAR. **TEMPOS HISTÓRICOS**, [S. L.], v. 24, n. 1, p. 334-368, 2020. DOI: 10.36449/RTH.v24i1.22595. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://E-REVISTA.UNIOESTE.BR/INDEX.PHP/TEMPOSHISTORICOS/ARTICLE/VIEW/22595](https://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/22595)

MORAES, MARCOS ANTONIO DE. **CORRESPONDÊNCIA MÁRIO DE ANDRADE & MANUEL BANDEIRA**. SP: EDUSP/IEB 2000.

SCHECHNER. RICHARD. **PERFORMANCE STUDIES: AN INTRODUCTION**. 4TH EDITION. NOVA IORQUE, 2020.