ZÉ PEREIRA

PERFORMANCE E COMPORTAMENTO RESTAURADO NAS RUAS DE ITABERAÍ (GO)

Marcelo Fecunde de Faria (UFG)

O Zé Pereira é performance cultural que acontece na cidade de Itaberaí, no interior do Estado de Goiás, em que um grupo de jovens mascarados sai pelas ruas ao som do bumbo nos 15 dias que antecedem o carnaval, levando a cidade a viver e reviver o ritual dos Zés. É comum ouvir o som do bumbo ao longe e perceber o movimento de pessoas abrindo janelas e portas, ou saindo para as calçadas a fim de ver passar o grupo. Neste artigo abordo a compreensão do evento como performance, suas origens históricas com foco na figura do Zé Pereira por meio do conceito de comportamento restaurado elaborado por Richard Schechner.

**ZÉ PEREIRA; COMPORTAMENTO RESTAURADO;
PERFORMANCE CULTURAL .**

FARIA, Marcelo Fecunde de. Zé Pereira: *performance* e comportamento restaurado nas ruas de Itaberaí (GO). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.12, n.2, p. 117-130, nov. 2015.

ZÉ PEREIRA

PERFORMANCE AND RESTORED BEHAVIOUR IN ITABERAÍ STREETS (STATE OF GOIÁS/BRAZIL)

Marcelo Fecunde de Faria (UFG)

The “Zé Pereira” is a cultural performance that takes place in Itaberaí, in the State of Goiás, in which a group of teenagers wears masks and walks the streets with the sound of the bass drum in the days before carnival. For 15 days, the city lives and relives the ritual performance of “Zés”. It is common to hear the sound of the bass drum far away and witness people opening windows and doors, or stepping into the sidewalks, to watch the performance. In this article I approach the understanding of the event as performance, its historical origins focusing on the persona of “Zé Pereira” through the concept of restored behavior developed by Richard Schechner.

ZÉ PEREIRA; CULTURAL PERFORMANCE; RESTORED BEHAVIOR.

FARIA, Marcelo Fecunde de. Zé Pereira: *performance e comportamento restaurado nas ruas de Itaberaí (GO). Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.12, n.2, p. 117-130, nov. 2015.

O objetivo deste artigo é demonstrar que a restauração do comportamento da *performance* Zé Pereira na cidade de Itaberaí ocorre em vários momentos e não apenas como repetições de aprendizados ao longo da vida; paralelamente, visa-se mostrar não como cada *performer* aprendeu a ser Zé Pereira, mas sim que desde a provável origem dessa manifestação no Rio de Janeiro até a ação dos Zés nos dias hoje em Itaberaí ela é formada de porções de comportamentos, que foram vivenciados por José Nogueira naquele tempo e agora por todo *performer* Zé, de forma individual em experiências pessoais que se aglutinam quando estão juntos, não sendo, por isso, nenhum cortejo 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).

É, nesse sentido, um “modelo” formado por seqüências organizadas, roteiros, movimentos que, de certa forma, são combinações de experiências vividas que integram um contexto social. De acordo com Schechner (2006, p. 35), ainda 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 contêm 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 essas porções de comportamentos que instigam as memórias; as experiências físicas e intelectuais, e até mesmo as lembranças e os 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, apud SILVA, 2005, p. 58).

Schechner destaca em seus estudos que toda *performance* é comportamento restaurado, simbólico e promovendo a reflexão ou consciência crítica en-

tre *performers* e audiência. Assim, antes de compreender o Zé Pereira como *performance* é necessário levantar algumas considerações acerca desse conceito.

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, entre outros espaços. 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 ótima intérprete; ou, ainda, que alguém não profissional das artes cênicas, “é muito performático”, referindo-se ao fato de esse alguém ter habilidades expressivas que se associam 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*, ela precisa tornar-se “acontecimento”. Assim, Renato Cohen (2009, p. 28) 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 vincula esse conceito à presença dos *performers*, que emergem em ação realizada ao vivo. Todas essas questões nos fazem concluir que a compreensão do termo *performance* não cabe em apenas uma definição, pois é abrangente, não existindo fronteira que dele se aproprie.

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 combinam várias áreas do conhecimento, proporcionando interação.

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

Dessa interação surgem várias linhas do pensamento teórico sobre *performance*. A área de linguagens iniciou um processo de estudo que compreende “o ato de falar” como ação performática. Nas ciências humanas a *performance* é comportamento humano; Victor Turner dedica-se a compreendê-la nos es-

tudos antropológicos elaborando paradigmas que contribuíram para sua sistematização como estudo. Turner influenciou Richard Schechner, que estruturou a *performance* como conhecimento com sistematização, que se tornou referência para muitos estudiosos.

A interação interdisciplinar entre Turner (antropologia) e Schechner (teatro) proporcionou a elaboração de um pensamento que ajuda a compreender os acontecimentos da vida humana como *performance*, dentro de um estudo teórico interdisciplinar.

Schechner (2006, p. 31) elabora uma lista de tipos de *performance* que podem ocorrer em oito situações: na vida diária, nas artes, nos esportes e entretenimentos, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais, e em ação. Mas por que “performar”? Por que acontece a *performance*? Schechner responde a essas questões ressaltando que as dificuldades de se compreender o porquê são muito fortes, tendo em vista que cada ato performático exerce uma função; assim,

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

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

Podemos entender que Schechner atribui à *performance*, uma multiplicidade de conceitos e significados. Nesse caso, entretanto, o autor estabelece que a *performance* na vida cotidiana tem significância muito além da ação: trata-se de “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, com base nos estudos dos antropólogos Victor Turner e Milton Singer.

Victor Turner em *Antropologia della performance* (1993) descreve a experiência de Milton Singer na Índia, observando 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.

De acordo com Singer (apud TURNER, 1993), as *performances* culturais são modos de comunicação não restrita à linguagem falada, abrangendo outros meios de expressão como rituais, teatro, dança, música – todos elementos constitutivos de uma cultura e capazes de estabelecer ligações da comunidade com a sociedade em geral.

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

Percebemos que a compreensão do conceito de *performances* culturais abrange os de *performance*, referentes a ações, inseridas sempre na comunicação expressiva de uma “cultura” como modos de comportamentos comunicativos para uma audiência.

ZÉ PEREIRA: ORIGENS DA AÇÃO PERFORMÁTICA

Não seria possível compreender a *performance* do Zé Pereira sem antes adentrar suas origens e seu contexto histórico. Muitos historiadores ainda têm dúvidas sobre seu início no Brasil, e até mesmo sobre sua originalidade. O que percebemos no contexto histórico, porém, é que sua origem está ligada ao rito do carnaval, sendo um dos desdobramentos característicos desse período.

Nas referências utilizadas neste estudo, os pesquisadores de carnaval Felipe Ferreira e Haroldo Costa argumentam que Zé Pereira nasce da evolução de 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 (informação não comprovada), Paredes saiu com uma zabumba ou tambor fazendo algazarra pelas ruas vizinhas.

Segundo Felipe Ferreira (2004, p. 209), o Zé Pereira foi considerado 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, a respeito de José Nogueira estar sozinho em sua *performance*. Outros afirmam que havia um grupo de cem 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 (2000, p. 15) 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)”, o que podemos caracterizar como o surgimento dos blocos de carnaval. Sobre José Nogueira, Haroldo recorre à descrição de Vieira Fazenda (apud COSTA, 2000, p. 15):

Carão amorenado e simpático, olhos brejeiros, bigode curto e grisalho, cabelo todo branco e à escovinha, barba escanhoadada, 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.

Nota-se a grande popularidade que adquiriu Nogueira; sua *performance* repetiu-se ano após ano no período de carnaval, seguida por grupos de pessoas em forma de cortejo festivo. A sociedade carioca atendia ao chamado que se tornou característico dos festejos de carnaval. Alguns historiadores, no entanto, indicam pontos de discordância no que se refere à recepção da sociedade; uns indicam apoio e grande participação, sendo o “Zé Pereiras” (FERREIRA, 2004, p. 213) o grande soar de uma doce melodia, outros demonstram uma sociedade que o barulho irritava de forma ensurdecadora.

Ferreira (2004, p. 210) 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”. Abaixo, a descrição nos dá uma visão geral do que seria a ação dos *performers*:

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 põe o pé adiante aos Josés Pereiras; e, como o ruído é o primeiro elemento do carnaval, segue-se que os Josés Pereiras prestarão relevantes serviços nas setenta e duas horas da loucura pública e particular. Um deles, o mais aristocrático e maltrapilho, cruzou a cidade puxado em vasta

Figura 1: O Zé Pereira carnavalesco, 1869. Cartaz da apresentação da peça

andorinha, que apesar de ser só, fez ótimo verão (SEMANA ILUSTRADA, 18 fev. 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”, um tipo de charrete.

A popularidade da *performance* ganharia maior fama em 1869, quando, segundo Costa (2000), a Companhia Teatral de Jacinto Teller, montou a revista intitulada *O Zé Pereira carnavalesco*, momento em que o ator Francisco Correia Vasques cantava a paródia da marcha francesa “Les pompiers de Nanterre” (Os bombeiros de Nanterre) (Figura 1):

E viva o Zé Pereira / Pois que a ninguém faz mal / Viva a bebedeira / Nos dias de carnaval! / Zim, balada! Zim, balada! / E viva o carnaval!

Os versos tornaram-se tão populares, que passaram a ser cantados no carnaval, considerado hoje como a primeira música (quadrinha) carnavalesca. Ferreira (2004, p. 212) vai ainda mais fundo, observando 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 / Arrebatando 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, balada! Zim, balada! / E viva o carnaval.

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 se trans-

formou em símbolo do carnaval. Ferreira 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. Esse viés, porém, é apenas uma parte do processo, pois em outros momentos o Zé Pereira seria considerado, diferenciando dos grupos de alegorias, um cortejo menos sofisticado e mais animado. Assim, a expressão tornou-se por muito tempo símbolo do carnaval, denominando grupos organizados que faziam cortejos pelas ruas.

A figura de José Nogueira permaneceu no imaginário popular, mesmo após sua morte. Sobre a nominação da manifestação, vale ressaltar que chamavam esses grupos de “Zé Pereiras”, o plural destacando cada *performer* com um instrumento. Com o tempo e a popularidade adquirida, passou-se a dizer Zé Pereira para nomear o conjunto de *performers*, o singular referindo o plural. O Zé Pereira tornou-se símbolo e até mesmo sinônimo da ritualidade carnavalesca.

ZÉ PEREIRA: A RESTAURAÇÃO DO COMPORTAMENTO

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

Um mestre que controla o cortejo soa um apito, os Zés param, iniciam uma dança nada sincronizada de forma fervorosa; as pessoas que saíram de suas casas observam atentamente; o apito novamente soa, e os Zés continuam o cortejo em direção ao fim da praça; bem ao longe, onde não podemos mais vê-los ainda é possível escutar o som do bumbo; as pessoas vão adentrando suas casas, voltando a suas rotinas, atrás de portas e janelas.

Esse fato que presenciei em fevereiro de 2012 causou-me a sensação de que estava diante de um ato performático, em que, juntas, as pessoas que acompanhavam e aquelas que, como eu, se movimentaram para ver e ouvir assumiam a posição de audiência, de receptores da ação dos *performers* Zés.

A cidade de Itaberaí fica localizada a 92km da capital do Estado de Goiás, Goiânia, e 288km de Brasília; é uma cidadezinha interiorana com pouco mais de 35.000 habitantes; ainda preserva alguns lugares da antiga cidade, mas tem-

se desenvolvido de forma rápida, atraindo muitos migrantes de outras regiões, como do Maranhão, para o trabalho na indústria de abatimento de frangos.

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

Minha experiência de observá-la fez-me refletir sobre o contexto da ação e a forma como a *performance* do Zés é capaz de movimentar a comunidade. O breve levantamento histórico da origem da *performance* não dá conta de compreender tantas questões que a envolvem, mas intriga o pensar na dimensão que a ação performática do senhor José Nogueira alcançou. Alguns pontos diferem na manifestação atual se a compararmos com a original: a *performance* do Nogueira foi realizada individualmente, agora é realizada em grupos; Nogueira, segundo os dados, não tinha roupas tão preparadas ou elaboradas; o Zé Pereira em Itaberaí adquiriu máscaras horripilantes que não aparecem na ação de Nogueira.

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

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

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

Em Itaberaí o Zé Pereira tornou-se um rito que simboliza a ritualização do carnaval; muitos autores do município o identificam como um acontecimento es-
perado pela comunidade. Segundo Edmundo Pinheiro de Abreu (1978, p. 67):

Em Curralinho, cidadezinha do sertão goiano, de sessenta anos pas-
sados, celebrava a festa do Rei Momo com carros alegóricos, sem-
pre procedidos do Zé Pereira. Rapazes e mesmo homens respeitá-
veis, em trajes exóticos, rostos vedados com máscara de papelão,
conduzindo bombo, tambores, sanfonas, latas velhas, saíam à rua
cantando o tradicional Zé Pereira.

Maria Rosa Leite Monteiro (1998, p. 53), com base em suas memórias,
oferece 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 mas-
carados, representando caricaturas de personagens de destaque
da época (religiosos, políticos, sociais): caracterizavam fatos bas-
tante 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.

Em ambas as descrições notamos características importantes que diferen-
ciam a *performance* do Zé Pereira itaberino da matriz no Rio de Janeiro e até mes-
mo de outras regiões de Goiás. Tanto Abreu quanto Monteiro, caracterizam os
performers como “mascarados”, ou seja, a máscara torna-se algo representativo
na *performance* do Zé Pereira em Itaberaí, enquanto em outras regiões sua maior
característica está no fato de os homens vestirem-se de mulher.

Os relatos dos dois autores demonstram uma perspectiva de restauração
da *performance* que sugere a modificação no comportamento dos Zés; mesmo
sem saber a que período um e outro se referem, a percepção de ambos reve-
la um olhar de audiência que descreve a *performance* de formas diferentes; as-
sim, Abreu demonstra a *performance* mais próxima do que é o Zé Pereira nos
dias de hoje, e Monteiro descreve o cortejo mais parecido com o de suas ori-
gens, intitulando-o “bloco de carnaval”, com participação de todas as pessoas
que quisessem.

Em sua descrição Abreu (1978, p. 67) revela que os Zés eram “rapazes e
mesmo homens respeitáveis”, levando a supor que, diferente do relato de Mon-
teiro, a atividade passou a ser exercida apenas por homens; chama-me atenção
a referência a vários instrumentos que não são apenas considerados de percus-
são (Figura 2).

Figura 2: Zé Pereira, Itaberaí (GO), 1940

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

As *performances* são anuais e realizam-se nos dias que antecedem o carnaval, ou seja, é um ciclo que se inicia com os cortejos pelas ruas e termina no primeiro dia do carnaval, com o que chamam de “casamento do Zé Pereira”. Todas as pessoas podem ser *performers*, por isso se organizam em dois grupos: adultos e crianças. No decorrer do tempo, vão surgindo novos participantes/*performers* que podem participar independente de ser crianças, jovens ou adultos (Figura 3).

A *performance* do Zé Pereira constitui-se de um conjunto de objetos próprios e característicos, o que evidencia a importância da indumentária para a constituição da *persona*. Destaco dois elementos fundamentais: a máscara e a vestimenta. Ambas são muito importantes, pois, segundo alguns *performers*, “elas são o próprio Zé Pereira” (Alfredo José em depoimento ao autor), e alguns enfatizam que só se sentem Zé Pereira quando estão totalmente mascarados e vestidos.

Figura 3: Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2012

A *performance* de José Nogueira e dos Zés em Itaberaí estabelece uma ação, que cria interação com a audiência formada. A ação de José Nogueira tocando o bumbo e a ação dos Zés mascarados dançando ao som dos bumbos provocam o movimento da audiência: parar os afazeres rotineiros, ouvir, ir até suas janelas, portas ou rua para ver passar o Zé Pereira.

Analisando 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*, e, segundo Schechner (2006, p. 28), “toda *performance* é comportamento restaurado”.

Se toda *performance* é ação e se essa 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 se foram formando ao longo dos anos e se restauram a cada dia, a cada *performance*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Edmundo Pinheiro de. *Curralinho, seus costumes e sua gente*. Goiânia: Oriente, 1978.
- BAUMAN, Richard (ed.). *Folklore, cultural performances and popular entertainments*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992.

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COSTA, Haroldo. *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2000.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- PIAGET, J. Problèmes généraux de la recherche interdisciplinaire et mécanismes communs. In: PIAGET, J. *Épistémologie des sciences de l'homme*. Paris: Gallimard, 1981.
- SCHECHNER, Richard. What is performance. In: _____. *Performance studies: an introduction*. New York/London: Routledge, 2006.
- SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horiz. Antropol.* v.11 n.24, jul./dez. 2005.
- TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- _____. *Dal Rito al Teatro*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- _____. *Antropologia della performance*. Bologna: Mulino, 1993.

Marcelo Fecunde de Faria é *performer* e ator; graduado em história pela Universidade Estadual de Goiás e em teatro pela Universidade de Brasília, tendo-se especializado em arte, educação e tecnologia no Instituto de Artes/UnB; e atualmente mestrando em *performances* culturais pela UFG.

Recebido em: 17/06/2015

Aceito em: 05/07/2015