



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA  
CURSO DE DOUTORADO

JULIANA GONÇALVES FREIRE

**A ARTE DE RUA NAS ROMARIAS:  
tramar, tecer e performar o extraordinário nos palcos em Juazeiro do  
Norte**

RECIFE  
2025

JULIANA GONÇALVES FREIRE

**A ARTE DE RUA NAS ROMARIAS:  
tramar, tecer e performar o extraordinário nos palcos em Juazeiro do  
Norte**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de doutora em Antropologia por esta instituição.  
Área de concentração: Antropologia.

Orientadora: Profa. Dra. Laure Garrabé

RECIFE

2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Freire, Juliana Goncalves.

A arte de rua nas romarias: tramar, tecer e performar o extraordinário nos palcos em Juazeiro do Norte / Juliana Goncalves Freire. - Recife, 2025.

203f.: il.

Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2025.

Orientação: Lauré Marie Louise Clemence Garrabé.

1. Romaria de Juazeiro do Norte; 2. Artistas de rua; 3. Antropologia da performance. I. Garrabé, Lauré Marie Louise Clemence. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

JULIANA GONÇALVES FREIRE

**A ARTE DE RUA NAS ROMARIAS:  
tramar, tecer e performar o extraordinário nos palcos em Juazeiro do  
Norte**

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de doutora em Antropologia por esta instituição.

Área de concentração: Antropologia

Aprovado em: 08/09/2025

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente  
**gov.br**  
GILBERTO ICLE  
Data: 09/09/2025 16:26:57-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Dr. GILBERTO ICLE, UFRGS**

Documento assinado digitalmente  
**gov.br**  
WAGNER NEVES DINIZ CHAVES  
Data: 10/09/2025 10:57:46-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Dr. WAGNER NEVES DINIZ CHAVES, UFRJ**

Documento assinado digitalmente  
**gov.br**  
ANA CLAUDIA RODRIGUES DA SILVA  
Data: 23/09/2025 10:43:25-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Dra. ANA CLAUDIA RODRIGUES DA SILVA, UFPE**

Documento assinado digitalmente  
**gov.br**  
MISIA LINS VIEIRA REESINK  
Data: 20/09/2025 11:16:18-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Dra. MISIA LINS VIEIRA REESINK, UFPE**

Examinadora Interna

**Dra. LAURE MARIE LOUISE CLEMENCE GARRABE, UFPE**

Presidente

Aos meus antepassados que foram romeiros de  
Padre Cícero. (*in memoriam*). E ao Ravi e à Clarice, meus  
sobrinhos amados.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e à Nossa Senhora por terem me orientado e me abençoado em meus estudos.

Aos meus pais, José e Quitéria, minhas irmãs Jéssica e Joyci e a meus sobrinhos Ravi e Luke por todo carinho, amor, apoio, respeito, confiança e entusiasmo em todos os momentos em que mais precisei. Amo vocês de todo o meu coração e alma.

Ao meu esposo Felipe Freire, por todo companheirismo e compreensão durante essa longa jornada.

Às minhas sete alegrias de quatro patas por todo amor que há nessa vida. A melhor sensação é chegar em casa e ser recebida por vocês: Greta, Bob, Rosa, Dipper, Pretinho, Mable e Billie.

Às minhas companheiras de PPGA que possibilitaram deixar o universo acadêmico mais leve: Karla, Jeannié e Verônica.

Aos professores que me acompanharam nessa trajetória, em especial a minha orientadora Laure Garrabé. Suas contribuições foram essenciais para o meu trabalho e para meu amadurecimento pessoal e profissional.

Às servidoras da UFPE Ademilda e Carla, que desde o início do meu mestrado foram pessoas valiosas em meu cotidiano.

À CAPES pela bolsa concedida para a realização da pesquisa.

O mundo é um palco; os homens e as mulheres,  
meros artistas, que entram nele e saem.  
Muitos papéis cada um tem no seu tempo

William Shakespeare

## RESUMO

Esta tese tem por objetivo uma contribuição para a antropologia da romaria de Juazeiro do Norte - CE a partir das interações entre artistas de ruas e romeiros nas ruas da cidade. A pesquisa de campo, desenvolvida entre 2016 e 2018, baseia-se em metodologia qualitativa com observação participante e entrevistas semiestruturadas, em constante diálogo com metodologias da antropologia e dos estudos da performance, para analisar a formação dos palcos de rua que apontam para o que podemos qualificar como uma dinâmica romeira caracterizada pela fricção entre fé e arte. Após situar a presente etnografia no campo e na literatura, enaltecendo mudanças e permanências do ritual, descrevo a formação de um drama romeiro se localizando não mais nos rituais da romaria, nem nos espetáculos dos artistas de rua, mas nas interações entre eles e os romeiros, na rua. Para isso analiso as diferentes naturezas de performances à luz da análise de « frames » e das perspectivas turnerianas do drama social e estético, até identificar formações de liminaridades e *communitas* marcadas por um certo realismo-mágico que reverte o balanço esperado entre extraordinário e o cotidiano. As fricções e *mise en abyme* provocadas pelos diversos rituais e experiências dos romeiros e artistas de rua borram constantemente seus respectivos papéis de atores sociais, performers e públicos nas ruas juazeirenses em estado de romaria. O cenário dessas ruas acaba em produzir um verdadeiro palco, onde se tecem tramas transformando a romaria em um evento cosmopolítico, no qual a cosmologia romeira é descentrada e irrompida pelos diálogos entre diferentes vozes, universos simbólicos e sócio-políticos, que no encontro de suas estruturas sociais e de experiências, se tornam protagonistas de um outro evento, « não tão religioso », e « nem tanto artístico assim ».

**Palavras-chave:** romaria de Juazeiro do Norte; artistas de rua; antropologia da performance; fricção; cosmopolítica.

## ABSTRACT

This thesis aims to contribute to the anthropology of the Juazeiro do Norte-CE *romaria* based on the interactions between street artists and pilgrims in the city's streets. The fieldwork, conducted from 2016 to 2018, is based on a qualitative methodology with participant observation and semi-structured interviews. This approach is in constant dialogue with anthropological and performance studies methodologies to analyze the formation of street stages, which point to what we can describe as a pilgrim dynamic characterized by the friction among faith and art. After situating the present ethnography in the field and literature, enhancing changes and continuities of the ritual, I describe the formation of a pilgrim drama. This drama is not located no longer of the *romaria* or in the spectacles of street artists, but rather in the interactions between them and the pilgrims on the street. For this, I analyze the different natures of performances in light of the analysis of frames and the Turnerian perspectives of social and aesthetic drama. Till identify the formation of liminalities and *communitas* marked by a certain magical realism that reverses the expected balance between the extraordinary and the ordinary. The frictions and *mise en abyme* provoked by the diverse rituals and experiences of the pilgrims and street artists constantly blur their respective roles as social actors, performers, and audiences in the streets of Juazeiro do Norte, which are in a state of *romaria*. The setting of these streets creates a true stage where plots are woven, transforming the *romaria* into a cosmopolitan event. In this event, the pilgrim cosmology is decentered and disrupted by dialogues amid different voices, symbolic universes, and sociopolitical frameworks, which in the encounter of their social structures and experiences, they become protagonists of another kind of event, "not so religious" and "not so artistic."

**Keywords:** *romaria* de Juazeiro do Norte; street artists; performance anthropology; friction; cosmopolitics.

**Tela: Interações, cores e movimentos romeiros**

**Artista: Ravi Gonçalves (2024)**



O quadro acima é uma representação do drama romeiro com ênfase nas tramas do palco dos artistas de rua na cor laranja e vermelha com um ser, que representa o meu papel de antropóloga, observando o fluxo de interações entre romeiros e artistas. As cores azuis, amarelas e brancas representam o contexto geral das romarias. Há também a forma que nos remete a uma figura feminina (lado direito) que representa a Mãe das Dores padroeira da romaria de setembro. As cores mais escuras simbolizam os momentos de rupturas existentes nas festividades romeiras.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1	O palco da arte de rua romeiro.....	41
Figura 2	Cenários romeiros multifacetados.....	53
Figura 3	Romeiro tocando a imagem do Padre Cícero no meio do caos.....	60
Figura 4	Devoção e homenagem aos pés do Padre Cícero.....	61
Figura 5	Organização dos equipamentos antes do show.....	63
Figura 6	Preparação para a performance do artista T.....	72
Figura 7	O show de K. e Karlinhos.....	76
Figura 8	Procissão dos ônibus de flores.....	85
Figura 9	O confronto futurista nos palcos de rua.....	89
Figura 10	Subida do Horto durante a madrugada.....	93
Figura 11	Linha invisível que demarca o palco de rua.....	107
Figura 12	Experiência em relevo (trecho do vídeo gravado por mim em setembro de 2018).....	109
Figura 13	Estando Estátua Viva em romaria.....	120
Figura 14	O mostrar-se fazendo e as interações entre os atores sociais durante uma performance de rua.....	122
Figura 15	Brincadeira, o palhaço casamenteiro.....	139
Figura 16	Os bastidores dos palcos do artista de rua.....	145
Figura 17	Cordel sobre o milagre da Hóstia e Padre Cícero de autoria João Peron.....	160
Figura 18	Conversa entre os artistas sobre os problemas com a fiscalização.....	179
Figura 19	A repercussão acerca da perseguição ao cangaceiro prateado.....	180
Figura 20	A busca por espaço do cangaceiro prateado.....	182
Figura 21	O silêncio do cangaceiro prateado.....	183
Figura 22	Relato do Transformer e de T sobre a expulsão da praça.....	185
Figura 23	Apresentação dos músicos peruanos no Centro de Apoio ao Romeiro.....	185

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	12
<b>1 DA NORMALIDADE À TRANSFORMAÇÃO ROMEIRA.....</b>	20
1.1 IDAS E PERMANÊNCIA NO CAMPO DE PESQUISA.....	28
1.2 NOVOS DIRECIONAMENTOS NA PRÁTICA ETNOGRÁFICA.....	35
1.3 SITUAÇÃO DO OBJETO NA LITERATURA E O NOVO OLHAR ETNOGRÁFICO.....	37
1.4 O PROBLEMA DO EXTRAORDINÁRIO NA JÁ EXTRAORDINÁRIA ROMARIA.....	46
<b>2 O DRAMA NAS RUAS EM ESTADO DE ROMARIA.....</b>	50
2.1 PERFORMANCES ROMEIRAS.....	50
2.2 OS CORPOS EM PERFORMANCE.....	64
2.3 CORPOS QUE RITUALIZAM A ARTE NAS RUAS.....	78
2.4 REALISMO MÁGICO E JOGO NA TRANSFORMAÇÃO ROMEIRA.....	81
2.4.1 <b>Os ônibus de flores.....</b>	90
2.4.2 <b>A subida do Horto.....</b>	92
<b>3 MO(VI)MENTOS QUE PERFAZEM O EXTRAORDINÁRIO NAS ROMARIAS.....</b>	96
3.1 O EXTRAORDINÁRIO ENTRE FACHADAS E FRAMES.....	97
3.2 A FALA DA RUA.....	103
3.3 PERFORMERS DO EXTRAORDINÁRIO.....	110
3.4 O PALCO EXTRAORDINÁRIO DAS RUAS.....	117
3.4.1 <b>As funções das performances nas ruas romeiras.....</b>	125
<b>4 ENCONTROS E DESENCONTROS NAS RUAS: ARTE E DEVOÇÃO COMO ALEGORIAS DA ROMARIA.....</b>	131
4.1 A VIVÊNCIA EM <i>COMMUNITAS</i> .....	132
4.2 AS BRINCADEIRAS QUE REVELAM O LÚDICO.....	138
4.2.1 <b>Os sentidos dos palcos.....</b>	140
4.3 O JOGO NAS PERFORMANCES ROMEIRAS.....	148

4.4	O RISO DAS ROMARIAS.....	151
5	<b>POR UMA COSMOPOLÍTICA ROMEIRA.....</b>	156
5.1	A COSMOLOGIA JUAZEIRENSE.....	156
5.1.2	<b>O Cosmo das Tramas e do Drama Estético.....</b>	163
5.1.3	<b>Brincadeiras politizadas.....</b>	165
5.2.1	<b>Por fricções e ficções Cosmopolíticas.....</b>	174
5..3	A ARTE DE RUA E A COSMOPOLÍTICA.....	177
5.3.1	<b>A quebra do silêncio do cangaceiro prateado.....</b>	178
5.3.2	<b>A Contestação.....</b>	184
5.3.3	<b>O Desfecho Cosmopolítico.....</b>	187
6	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS – A EPIFANIA DOS PALCOS ROMEIROS.....</b>	191
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	195

## INTRODUÇÃO

Essa tese não é sobre as romarias que acontecem em Juazeiro do Norte, mas sobre como nas ruas em estado de romaria o conceito de performance desvela interações sociais complexas, inversão de papéis e situações por meio de narrativas criadas e experienciadas pelas pessoas. A pesquisa teve como foco se debruçar sobre um evento que acontece às margens das romarias. As pessoas são personagens e autoras sociais que por meio da ficção de rua, sob o enredo geral da romaria, têm a liberdade de imaginar, criar narrativas e concretizar ideias por meio de seus corpos e das redes de interações que passam a compor juntamente com outros personagens. Desse modo, há uma relação profícua, neste trabalho, entre a antropologia, o teatro e a literatura, como pontua Françoise Laplantine (1998), a literatura explora as nuances da experiência humana, as várias perspectivas existentes e a subjetividade, servindo como lente do que é real.

Em suma, esses exemplos bastam, me parece, para fazer-nos compreender que no romance quanto na etnologia, renuncia-se à ideia de que a realidade possa ser apreendida em si, mas, mais modestamente, sempre a partir de um certo ponto de vista. Em ambos os casos, para o etnólogo, como para o romancista, coloca-se o problema dos limites que se deve impor ao olhar. Ou seja, o ponto de vista esforça-se em ser total, sem nunca ser absoluto. Essa abordagem, deliberadamente perspectivista, é portanto claramente antitotalitária (Laplantine, 1988, p. 148).

Portanto, apesar de esse não ser um trabalho literário, a literatura é um caminho importante para a leitura dos eventos ocorridos nas ruas juazeirenses durante as romarias e na posterior escrita que não apenas considera as pessoas como colaboradoras da pesquisa, mas como autores e personagens de suas trajetórias e pontos de vista associados a um realismo mágico etnográfico uma vez que essa vertente legitima a presença de elementos que perpassam o estritamente racional e objetivo. Assim, a ficção aqui não se relaciona como algo falso, mas como algo criado a partir do imaginário característico dos momentos extraordinários, estes sendo capazes de render uma análise dos fatos sociais.

No entanto, é crucial contextualizar que os estudos iniciais desse trabalho e a pesquisa de campo foram vivenciadas em um mundo antes da pandemia da

covid-19. É importante fazer essa ressalva, pois o mundo hoje está muito mais conectado e atores sociais que não eram presentes nas romarias nos anos em que desenvolvi minha pesquisa, influenciadores digitais, agora são atuantes nas redes sociais, fazendo um trabalho importante de divulgação cultural das romarias e, certamente, ampliando as dimensões e a visibilidade dos momentos extraordinários.

.....

O ciclo das romarias em Juazeiro do Norte tem duração de seis meses. Nesse tempo, acontecem seis grandes romarias: Romaria de Nossa Senhora das Dores (setembro); – Romaria de São Francisco das Chagas (setembro/outubro); Romaria de Finados (novembro); Romaria do Ciclo Natalino (dezembro); Romaria de São Sebastião (janeiro); Romaria de Nossa Senhora das Candeias (janeiro/fevereiro).

Quando o ciclo principal da romaria se encerra, outros eventos continuam a ocorrer no âmbito da Igreja, mas não atraem o mesmo volume e diversidade de viajantes que caracterizam o período romeiro. Nesses seis meses de romarias, o espaço e a vida social da cidade são radicalmente transformados pelas pessoas que delas participam. Trata-se de um tempo e espaço em que a "normalidade" cotidiana é suspensa, dando lugar a uma situação de liminaridade (Turner, 1974). Este estado é marcado pela profunda transformação social dos romeiros, que assumem novos papéis sociais e vivenciam interações intensas e ambíguas nas ruas, constituindo-se em um poderoso campo de efervescência sociocultural.

Em Juazeiro do Norte/CE, as observações de campo realizadas entre 2016 e 2018 revelaram a intensidade dessa transformação. A cidade se metamorfoseia durante o período romeiro por meio de um fluxo contínuo e intenso de pessoas e mercadorias, que definem a singularidade do evento local. O centro urbano — estruturado por igrejas, museus e espaços comerciais — é invadido e ressignificado pela presença de peregrinos, turistas, artistas de rua e de teatro. Essa confluência de movimentos, relações e interações demonstra que a romaria é um evento religioso complexo que transcende e extravasa os limites das atividades estritamente eclesiásias.

Meu primeiro desafio de pesquisa consistiu em transpor as **barreiras idiossincráticas** que eu mesma havia estabelecido e que dificultaram a imersão

inicial no campo. Apesar de uma visita prévia em 2014, cheguei com a expectativa de que os fenômenos se manifestassem de forma imediata e regular. A intensa vontade de observar e participar ativamente dos eventos, e de estabelecer contato imediato com informantes-chave, converteu-se em uma "ansiedade antropológica". Meus desejos de apreender e refletir sobre as situações presentes na cidade rapidamente me deixaram dispersa em meio a uma sobrecarga de informações que, inicialmente, não pareciam se alinhar com as ideias conceituais da pesquisa.

Foi nesse contexto de saturação que o fazer antropológico passou a ser (re)constituído. O processo se deu por meio da reflexão contínua, de trocas e diálogos com os participantes e colaboradores da pesquisa. Cada ação performada pelos atores sociais era constantemente ressignificada nas romarias, mediada por rituais compartilhados e interações simbólicas. Essa imersão dialógica foi o que, de fato, me permitiu o acesso gradual e profundo ao complexo universo romeiro.

Dessa trajetória, emergiu a compreensão central de que a arte de rua é muito mais do que uma atividade artística incidental nas romarias, e que a romaria, por sua vez, não se resume a uma festividade da Igreja. Ambas convergem em um movimento intenso e transformador que converte as pessoas em performers. Sua intervenção no espaço de Juazeiro do Norte se configura como uma ação de resistência cultural que enriquece a identidade romeira. Promove-se, assim, um constante e potente diálogo entre eventos tradicionais e contemporâneos, entre o religioso e o profano.

A partir dessa reflexão é que a proposta foi analisar também o contexto romeiro para compreender como o contato entre arte e fé possibilita que uma nova percepção do mundo seja aprendida e vivenciada pelos atores por meio de atos situados em um momento e um espaço caracterizados por sua extraordinariedade. Nesse dado momento, os eventos observados podem ser lidos sob um prisma literário cuja vertente é a do realismo mágico, corrente literária tão marcante na América latina que permite uma reflexão aguçada sobre a história e a cultura local a partir dos elementos de contestação por meio da arte, da política e da fé, dando-nos uma perspectiva cosmopolítica dos fatos, ou seja, propondo uma visão mais densa ao acessar a romaria pelo caminho menos convencional.

O realismo mágico foi importante para a análise dos dados do campo, nos percursos e momentos em que foi necessário identificar os enredos criados por artistas e romeiros nas ruas, os papéis sociais dos personagens nos palcos de rua e para explorar a tensão existente entre o ordinário e o extraordinário. Essa perspectiva possibilita um estudo multifacetado dos eventos, abrindo espaço para camadas de significados e novos entendimentos sobre as muitas faces das romarias. Sendo, portanto, uma lente que aponta os momentos extraordinários da romaria que são permeados pelo inusitado e pelo fantástico,

A literatura, desse modo, contribui para que o campo de pesquisa antropológico possa ser lido como uma narrativa cujos colaboradores são personagens e autores de tramas por eles criadas, tramas que se entrelaçam. Assim, a etnografia concebida como um processo narrativo, alinha-se ao princípio de que “a antropologia científica é também uma arte, que a etnografia tem qualidades literárias” (Clifford, 2016, p. 14).

Ao analisar os eventos que constituem meu campo, compostos por diferentes pessoas e fatos, ficou evidente que a romaria em Juazeiro do Norte não se relaciona exclusivamente com a devoção ritualizada nas celebrações religiosas, pois o jogo e as brincadeiras nas ruas são situações que fazem as romarias se transformarem em um momento também lúdico. Concordando com Huizinga (2000), a ludicidade por meio do jogo realizado entre artistas de rua e romeiros ultrapassa os limites da realidade física. A ludicidade e o jogo acontecem quando há um intervalo no cotidiano que é sério.

Dessa forma, designei momentos e espaços em “sagrados” e “não tão sagrados assim”, com a intenção de mostrar que do ponto de vista dos romeiros, a cidade é toda sagrada, mas há momentos que se distanciam um pouco da religiosidade, possibilitando “fugas” das obrigações religiosas. Ou seja, vê-se claramente que os romeiros fazem seus percursos pelas ruas do centro da cidade para conhecer e criar uma relação ainda outra com ela. São nesses percursos que artistas de rua e romeiros se encontram.

Assim, o problema de pesquisa se configura em torno de investigar como os dramas sociais por meio das performances de artistas de rua e romeiros abrem e manifestam o extraordinário nas ruas juazeirenses, fazendo com que a arte de rua na romaria possa ser compreendida como uma transformação, e não apenas um evento às margens da festividade.

Percebe-se aqui um movimento que parte do drama social no sentido abordado por V.Turner (2012) quando ele afirma que: “Dramas sociais acontecem em grupos ligados por valores e interesses compartilhados por pessoas que têm uma história real ou alegadamente em comum” para a trama (Schechner, 2011) no sentido de perceber a sucessão de eventos e os enredos que possibilitam que as pessoas ressignifiquem o fazer e o sentir romeiro.

Minha inserção no campo, principalmente no ano de 2018, foi intensa. Aluguei um quarto em uma hospedagem durante seis meses e comecei a morar lá. Optei por não voltar para a minha cidade para perceber e conhecer as mudanças em Juazeiro do Norte antes, durante e depois das romarias. Antes da romaria de setembro de 2018, mantive contato com os artistas locais da região do Cariri, com agentes da segurança pública, com os comerciantes e moradores. Para o desenvolvimento da pesquisa, foi importante participar do cotidiano da cidade em um período “normal”, para poder alcançar a dimensão e o impacto da romaria quando ela se iniciasse. Nesses momentos, as Igrejas Católicas locais promoviam algumas festividades, mas o número de visitantes era muito reduzido. Na festa que ocorreu em julho de 2018, momento para relembrar o mês de falecimento de Padre Cícero Romão Batista, os maiores participantes eram os católicos de Juazeiro do Norte e cidades circunvizinhas. Não que as pessoas locais não participassem das grandes romarias, mas a questão é que nesse momento que antecede a romaria de setembro, percebi que a cidade não foi sendo modificada, preparada para receber milhares de visitantes.

Aproveitei esse momento para pesquisar nos acervos locais a história da cidade, os registros sobre o seu desenvolvimento e como a cidade se formou e se expandiu diante da imagem em torno do “mito” de padre Cícero. Dona Feliciana, informante importante dessa pesquisa, funcionária do museu de Padre Cícero, conversou muito comigo sobre a figura do padre considerado santo e como a cidade deve acolher bem os visitantes que vão por conta da fama do padre. Em uma conversa informal comigo, ela disse: *Você mesmo, minha filha, veio aqui por causa do padre. Tô mentindo? Mesmo que você não pesquise ele,*

*você veio aqui por conta das pessoas que veio aqui por conta dele. Isso é um fato.<sup>1</sup>*

Através das conversas, percebe-se como os cidadinos mencionam constantemente o crescimento da cidade pela fé do romeiro. Cada cidadino, por meio de suas narrações, conta a história da cidade com base em suas convicções pessoais. Um teatro é criado por essas pessoas, cujo ator principal, é o Padre Cícero.

Quando a romaria se inicia, eu sem me sentir romeira, nem tão pouco artista de rua, percebi que a minha inserção estava não em ficar entre dois universos de significados, mas em observar e refletir sobre a intersecção entre ambos. Apesar de saber o meu papel no campo, as pessoas que colaboraram com o desenvolvimento deste trabalho especificaram bem os meus papéis: turista, jornalista, pesquisadora, viajante, agente cultural, youtuber. Pegando todas essas atribuições, com base nas ações que eu desenvolvia, é que mesmo não sendo reconhecida como antropóloga, pude me aproximar dos atores que por dias se apropriaram da cidade de Juazeiro do Norte por meio de estratégias adotadas. Uma estratégia bem importante foi o questionário que os próprios atores dessa pesquisa me levaram a adotar, meio pelo qual o papel que eu estava desempenhando segundo eles, de pesquisadora, pôde ser precisamente « performado ».

Dessa forma, instalei-me na cidade para conhecer as suas dinâmicas cotidianas e as dinâmicas extraordinárias. Minhas pernas foram meu principal instrumento de deslocamento etnográfico, andadas intermináveis a procura de formular perguntas foram imprescindíveis. Uma etnografia de rua acontece literalmente nas ruas, cheias de desvios, buracos, remendos não só infraestruturais, mas também emocionais. Olhar, ouvir e escrever, registrar são necessários, mas o mais importante é encontrar o percurso para adentrar no universo simbólico dos atores naquele momento e saber ouvir os vários ruídos emitidos nas ruas juazeirenses.

Então, essa tese investiga como, a partir de perspectivas diferentes, artistas de rua e romeiros dão novos sentidos às romarias, pois os romeiros são

---

<sup>1</sup> Conversa realizada com a senhora Feliciana, no dia 17 de julho de 2018, no Museu Padre Cícero em uma de minhas várias visitas ao local.

tão performers quanto artistas de rua. Artistas de rua se tornam a plateia dos romeiros, pois nesse sentido eles passam a observar a performance dos romeiros e a constituição da própria romaria, e as ruas ganham sentidos de palcos. Com a intenção de elaborar uma análise acerca dos elementos constitutivos das performances em romaria por meio das relações simbólicas e das intervenções de artistas e romeiros durante esse período, o presente trabalho apresentará as singularidades, interações, negociações de diferentes aspectos que influenciam e que, por fim, contribuem para a constituição de uma trama romeira. Desse modo, tendo por objetivo analisar como o drama (Turner, 2015) se constitui em trama cosmopolítica, essa tese está dividida em cinco capítulos.

O primeiro capítulo “**Caminhos iniciais: da ruptura com a normalidade à transformação romeira**” tem como proposta apresentar o objeto de pesquisa, a hipótese, o problema e os conceitos-chave que norteiam essa tese, como a interação do público (Dawsey, 2006, Schechner, 2012), o conceito de cidade pensado com Michel de Certeau (2003), como as fachadas são constituídas em eventos sociais nas romarias (Goffman, 2012), e os novos significados que acontecem nas romarias por meio do conceito de entextualização (Bauman; Briggs, 1990).

O segundo capítulo “**Formação de um drama romeiro**” analisa a formação do drama romeiro, partindo da noção de performance. Para seu desenvolvimento, os eventos observados durante a pesquisa de campo contribuíram para a compreensão do sentido de drama social trabalhado – ruptura com a normalidade conforme Turner (2015) e como ele é importante para a compreensão dos referenciais artísticos e religiosos na romaria nas e das ruas, fazendo uma relação com as características do realismo mágico latino americano (Ávila, 2016), García Márquez (1967) e a literatura de Suassuna, especialmente o Auto da Comadecida (1999).

O terceiro capítulo “**Mo(vi)mentos que perfazem o extraordinário nas romarias**” tem como proposta analisar o extraordinário como um instante de ruptura que envolve expectativas e preparo para a chegada dos romeiros e artistas de rua em Juazeiro do Norte. Nesse contexto, o conceito de performance, como compreendido por D. Taylor (2013, p.16) “traz consigo a possibilidade de desafio, até mesmo de auto-desafio. Uma vez que o termo

implica simultaneamente um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo..." nos ajudará a compreender a dinâmica que possibilita que novas fachadas sejam determinantes para a interação social e artística nas ruas. No momento extraordinário, as pessoas estão comprometidas com uma narrativa própria do período, como em um teatro, os atores precisam assumir seus papéis nos palcos romeiros em que se reza e se brinca com intensidade (Schechner, 2002).

O quarto capítulo, “**Encontros e desencontros nas ruas: arte e devoção como pilares da romaria**”, apresentará a vivência cheia de encontros e desencontros entre a arte de rua e as devoções da Igreja e como daí é construído um universo sensível que ressignifica os papéis e os “eus” de artistas de rua e romeiros. Esse capítulo teve como base teórica os estudos de Walter Benjamin sobre o conceito de alegoria (1994), o conceito de *communitas* (1974) de Victor Turner para entender a noção de pertencimento com a romaria que os romeiros tecem durante a festividade e que reverberam nos palcos de rua dos artistas e a relação entre jogo e cultura de Huizinga (2000).

O quinto capítulo, “**Por uma cosmopolítica romeira**”, apresentará como os encontros vivenciados por artistas de rua e romeiros possibilitam que a rua seja transformada em palco e os atores em a(u)tores, possibilitando compreender a romaria como um movimento de pessoas que no contexto religioso fazem de suas performances uma resistência social por meio da ocupação de diferentes lugares na cidade.

Dessa forma, com base nas disposições dos capítulos apresentados, essa tese será resultado de apontamentos, diálogos, reflexões e críticas dos dados observados e vivenciados no campo mediados pelas perspectivas da Antropologia da Performance e os Estudos da Performance. Portanto, será que ao final da tese ficará evidente que a arte nas romarias permite uma compreensão cosmopolítica da festividade?

## 1 DA NORMALIDADE À TRANSFORMAÇÃO ROMEIRA

“A vida é feita de momentos fugazes, mas são esses momentos que dão sentido a nossa existência” Gabriel García Márquez

A cidade de Juazeiro do Norte-CE<sup>2</sup>, localizada na região do Cariri, sul cearense, a 491 km da capital deste estado, Fortaleza, é considerada santa para cerca de dois milhões<sup>3</sup> de pessoas que a visitam anualmente. Juazeiro do Norte se tornou lugar de devoção a partir da presença do Padre Cícero Romão Batista<sup>4</sup> (1844-1934), sacerdote e político da região, que levava, segundo os relatos dos devotos, palavras de esperança para o povo humilde<sup>5</sup>.

O padre Cícero, ou *padim Ciço*, como é chamado pelos devotos, passou a ganhar fama e respeito entre moradores da cidade. A história do milagre da

<sup>2</sup> Com base no censo realizado em 2014 a cidade possui População de: 263.704 habitantes. Sua área é de 248,832 Km<sup>2</sup>. Consulta realizada no endereço eletrônico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. Consultado em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=230730&search=||infogr%E1ficos:-informa%E7%F5es-completas>>. Acesso: 13 de setembro de 2014.

<sup>3</sup>Fonte: site da prefeitura de Juazeiro do Norte. Consultado:<<http://www.juazeiro.ce.gov.br/Cidade/Romarias/>>. Acesso: 13 de setembro de 2014.

<sup>4</sup> Padre Cícero foi ordenado em novembro do ano de 1870, no ano seguinte celebrou sua primeira missa no então povoado de Juazeiro. Em 1889, um fato até hoje lembrado por milhares de romeiros aconteceu. Em uma das missas que foi celebrada em 1º de março, especificamente no momento da comunhão, a hóstia que o Padre Cícero deu à beata Maria de Araújo sangrou na boca desta. O fato passou a se repetir em outras ocasiões. O padre e todos que testemunharam e souberam, acreditaram que o sangramento na boca da beata fosse o verdadeiro sangue de Jesus e que a cidade de Juazeiro do Norte estaria se tornando um espaço de redenção divina. O ocorrido ganhou notoriedade entre as camadas populares, o padre Cícero que já era uma figura conhecida dos fiéis, depois do “milagre”, passou a ser considerado o representante direto de Deus na terra e Juazeiro a terra santa. Em Juazeiro do Norte, a religião e a política passaram a estar intrinsecamente relacionadas. Depois de ser suspenso da Igreja Católica Oficial, as atividades políticas do ex - padre passaram a ser mais notáveis. Como registrou Lima (1995): “O movimento religioso se transformou em Movimento Político e o padre suspenso de ordens pela Igreja Oficial vem a ser prefeito do recém-criado município de Juazeiro (1912), vice-presidente do Estado (1912), abençoa e lidera o movimento armado para deposição do governo da Província Franco Rabelo (1914), elege-se deputado federal, sem ocupar sua cadeira no Congresso Nacional (1926) e nos últimos 20 anos de vida se torna o maior coronel do Nordeste” (1995, p.42).

<sup>5</sup> A pesquisadora Maria de Lourdes Araújo escreveu em sua tese de doutorado que: “Segundo Luitgard, em 1875, Juazeiro apresentava um importante dinamismo econômico e uma rápida ocupação do espaço. Segundo a autora, Padre Cícero se identificava com a ideologia das camadas dominadas da população, moldando sua ação social, enquanto porta-voz, protetor, defensor e representante de seus ‘amiguinhos’, termo usado pelo padre para se dirigir aos seus seguidores”.

hóstia se propagou de forma tão rápida que Juazeiro do Norte passou a receber muitas pessoas que acreditavam nesse prodígio. A cidade, com o passar dos anos, começou a se expandir territorialmente e o número de moradores deu um grande salto. Antonio Braga (2007), em sua tese de doutorado sobre o padre Cícero e a cidade de Juazeiro do Norte, informa que por conta das romarias (formadas pela gente pobre de várias cidades do Nordeste), a população de Juazeiro do Norte que no ano de 1898 era de cinco mil pessoas, em 1909 contava com quinze mil, em 1922 esse número era de 22 mil habitantes. Além disso, os visitantes, que passaram a ser chamados de romeiros, tornaram-se cada vez mais numerosos.<sup>6</sup>

Levando em consideração o histórico religioso da cidade de Juazeiro do Norte, foi muito importante a referência do trabalho “O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem”, de John C. Dawsey (2006), pois nesse artigo o autor reflete sobre os trajetos sagrados e profanos, performance e público durante a romaria à Nossa Senhora Aparecida, em Aparecida do Norte/SP. Pensar inicialmente no trabalho de Dawsey nos primeiros momentos da pesquisa não foi à toa. Conforme veremos na seguinte citação, o autor dá ênfase ao público em duas situações distintas, algo muito notado, por mim, em Juazeiro do Norte.

Na passagem pela santa, o público vira performer de um modo ainda mais expressivo do que se verifica na missa. No parque de diversões, porém, as pessoas mais se assemelham ao que Schechner chama de “público acidental”. Sua presença, de caráter voluntário, nesse local profano não responde a obrigações rituais. Paga-se o valor do ingresso, tal como se faz em uma área comercial de puro entretenimento (Dawsey, 2006, p.141).

Entre os locais “sagrados” constituídos pelos espaços da Igreja e/ou que possuem uma ligação direta com a vida de Padre Cícero e “nem tão sagrados assim”, locais de concentração de comércio e entretenimento em Juazeiro do Norte, os corpos, as pinturas, as expressões, os diálogos (ou suas ausências) dos artistas de rua se destacavam para chamar a atenção de um público que se movimentava com intensidade. Também foram percebidos os fluxos de romeiros que com chapéus de palha e objetos com menção a padre Cícero caminhavam

---

<sup>6</sup> De acordo com o último censo realizado em 2022, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a população de Juazeiro do Norte é de 286.120 pessoas.

para começar a estabelecer uma conexão com os espaços da cidade considerada santa.

Dessa forma, um ambiente plural e confuso à primeira vista foi encontrado durante as romarias na cidade de Juazeiro do Norte/CE. Segundo Michel De Certeau (2003), a cidade enquanto conceito é um lugar de transformações e apropriações, sendo um objeto de intervenções. Na cidade, completa o autor, o planejamento se dá quando se leva em consideração a pluralidade existente. Foi a pluralidade de informações e de pessoas durante as romarias que me fez inicialmente refletir e analisar as relações sociais, emotivas e tensões estabelecidas entre artistas de rua, romeiros e romaria que revelam um mosaico de interações para o desenvolvimento desta proposta. Foi a partir desse contexto que decidi me debruçar sobre a Antropologia da Performance e as performances, para entender a relação e a tensão entre arte e fé, brincadeira e seriedade. Essa é uma questão que merece ser investigada, pois papéis sociais são modificados em romarias, os atores criam para si um novo self, com uma nova fachada social (Goffman,2012) que estará presente tanto nos momentos rituais dentro dos espaços sagrados quanto nos espaços das ruas, onde a diversão e a distração são livres.

Dentro dessa perspectiva, os artistas de rua, espacialmente falando, estão presentes no meio de um caminho, isto é, dos percursos que os romeiros fazem de um ponto de visitação a outro da cidade. Os artistas de rua escolhem o espaço para trabalhar, levando em consideração a movimentação de pessoas no local. Os espaços em Juazeiro do Norte são muito disputados, não só pelos artistas de rua, mas também pelos comerciantes e transeuntes, e extremamente vigiados pela fiscalização municipal. Portanto, os objetivos que motivam a ocupação de determinado espaço interferem na mobilidade urbana do centro desta cidade que durante os períodos das romarias ganham novas configurações diante da presença massiva de visitantes.

Entre esses visitantes, estão os artistas de rua e os romeiros, cujas relações nas romarias serão objetos de análise deste estudo. Sobre o significado do termo romeiro, a antropóloga Roberta Campos<sup>7</sup> (2008) explicita que “romeiro”

---

<sup>7</sup>Artigo: Como Juazeiro do Norte se tornou a terra da mãe de Deus: penitência, ethos de misericórdia e identidade do lugar. Publicado em: **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, 28(1): 146-175, 2008.

é um dos vários tipos de penitentes presentes em Juazeiro do Norte. Com a ressalva que no caso dos romeiros a penitência não faz parte de um modo de vida, nem de um cotidiano. Campos escreveu que: “Os romeiros, na verdade, tornam-se penitentes em tempo ritual – quando em romaria, em peregrinação; quando infligem a si mesmo sofrimento físico como pagamento de uma promessa” (Campos, 2008, p.11).

No entanto, é importante salientar que apesar do termo romeiro, nem todos que vão a Juazeiro do Norte nesse período específico vão participar exclusivamente dos momentos religiosos. Há os grupos que participam fielmente das missas, rezas de terços e visitas aos lugares considerados santos para os devotos de padre Cícero sim. Embora há os que vão para se divertir na cidade em bares, praças e parques; há os grupos de pessoas que vão fazer turismo religioso, normalmente vão de forma independente ou contratam agências de turismo.

Concordando com Steil (2003, p.35), o termo turismo religioso está relacionado a uma ideia secularizada oposta ao significado de peregrinação e romaria que passam a ser categorias usuais dos peregrinos. O turismo religioso é uma manifestação que acontece de fora para dentro dos indivíduos, como discorre Steil. Enquanto que o indivíduo que sai em peregrinação ou em romaria expressa os sentidos de dentro para fora. Obviamente, fica superficial fazer essas classificações sem maior aprofundamento, uma vez não ser intenção dessa tese tipificar os visitantes em grupos. O que acontece é que mesmo com objetivos peculiares, esses viajantes passam a ser identificados pela Igreja, pelo comércio local, pela gestão municipal como romeiros.

Enfim, os visitantes que separei em dois grandes grupos, apesar de levar em consideração toda a heterogeneidade existente e enfatizando que um indivíduo pode pertencer a ambos, são os grupos de romeiros (todas as pessoas que vão à Juazeiro do Norte para participar diretamente ou indiretamente das romarias) que constituem o público dos artistas de rua e os grupos de artistas de rua (pessoas que usam os locais da cidade para exercer seu ofício laboral por meio da arte). No decorrer desse trabalho, será apresentado que essa divisão em grupos não é tão simples, uma vez que se percebe que a linha que separa ambos é tênue em muitos aspectos durante a romaria juazeirense.

É importante ressaltar também que durante o desenvolvimento do trabalho de campo, o grupo dos artistas de rua se apresentou bem diversificado. Ficando evidente os grupos de artistas mais experientes nas ruas, com uma ampla bagagem cultural e trajetórias de décadas em diferentes locais do país e os grupos dos artistas mais jovens que se dedicavam a sua arte de forma mais emergente e experimental através da busca por inovação, da quebra de paradigmas e pela ênfase na experiência durante a performance. A diferença entre esses dois grupos não estava relacionada apenas a diferença etária, mas também ao *modus operandi* nas ruas e na forma como eles interagiam entre si. O grupo dos artistas mais velhos e experientes na arte de rua possuía uma abordagem mais profunda com os romeiros, investindo seu tempo para que as interações com o seu público durante e após as apresentações ocorressem de forma mais dinâmica e intensa, fazendo com que o público também fizesse parte do show.

O grupo composto pelos artistas mais jovens e com poucos anos de experiência mesmo fazendo apresentações bem atrativas esteticamente, não teciam relações mais profundas com o público de romeiros após as apresentações, momento esse que eles recolhiam seus pertences e iam de encontro com os seus pares nos bares ao redor de onde foi realizada a performance.

Observou-se que durante o campo, esses dois grupos de artistas não se relacionavam como colegas de arte, não havia uma aproximação. Um elemento que corroborou para essa informação foi o fato de os artistas mais jovens estarem de passagem pela cidade, estabelecendo-se por poucos dias enquanto os mais antigos, principalmente os da própria região, faziam suas apresentações durante toda a romaria.

Outro fator interessante, envolvendo os dois grupos, foi o uso de entorpecentes antes das apresentações. De acordo com alguns dos artistas mais jovens entrevistados, o uso da cocaína permitia que o corpo ficasse mais alerta, mesmo cansado, principalmente depois de horas de apresentação. No grupo dos artistas mais velhos, a cachaça era muito consumida por alguns independentemente do horário, de acordo com alguns informantes a bebida possibilitava que o corpo ficasse mais relaxado. Nos dois casos, o uso de entorpecentes possibilitava que o corpo e a mente ficassem em um estado fora

do normal. Os mais jovens, no caso aqueles que consumiam cocaína, buscavam aumento de energia, ficando eufóricos durante e após as apresentações e os mais velhos, com o consumo da cachaça, almejavam posturas desinibidas em seus shows. É importante mencionar também a presença de artistas que trabalhavam individualmente, como o caso da artista Karlinha, única artista mulher com mais de cinquenta anos que observei durante a minha inserção em campo, que além de fazer arte de rua, participava ativamente dos rituais litúrgicos da Igreja e dos trajetos sagrados dos romeiros e o grupo de artistas do Peru que trabalhava exclusivamente com música cujos membros mantiveram um envolvimento mais discreto com os artistas locais, sendo mais reservados após as apresentações.

Assim, de imediato, foi percebido como diferentes artistas de rua se envolviam nas romarias e como suas relações foram vivenciadas com sua plateia, durante seus espetáculos, levando em consideração suas percepções acerca da festividade romeira. Essas considerações são importantes para explicar que os artistas, assim como suas artes, são caracterizados pela pluralidade.

A partir desse contato entre diferentes atores que com vários propósitos se inseriram nas romarias, foi primordial perceber as associações e as tensões decorrentes desses encontros nas ruas do centro de Juazeiro do Norte. Isso porque a partir desses encontros, o centro da cidade se transformou, no sentido de que romeiros e artistas de rua modificaram a si mesmos e os aspectos físicos da cidade por meio de suas dinâmicas e interações nos percursos realizados diariamente.

Motivando essa questão, analisei como as ruas se conformaram em estado de romaria e como por meio do contato entre artistas e romeiros, a romaria passou a ser um evento multifacetado, fazendo com que seu caráter religioso fosse f(r)iccionado com elementos “não tão sagrados assim”. Usei o termo “f(r)icionado” fazendo uma referência a J. Dawsey (2013) cuja obra foi essencial para esse trabalho. Esse autor escreveu que f(r)icção é algo que ao modelar pode ao mesmo tempo desconstruir, propiciando performances com momentos eletrizantes. Um fator bem importante da f(r)icção durante as romarias ocorreu quando o espaço da rua onde a arte de rua acontecia foi desconstruído, remodelado e ressignificado como palco. Essa é uma perspectiva

relevante, pois foi nesse movimento de f(r)icção que romeiros e artistas de rua interagiam de forma mais intensa.

Desse modo, esse trabalho permeia a reflexão sobre como a preparação para o começo das romarias possibilitou uma ruptura com a “normalidade” local. Essa ruptura deu espaço ao extraordinário, característica necessária para ler a romaria como um movimento que pende para o universo do realismo mágico uma vez que houve a evidente transformação das pessoas assim que elas começavam a chegar à cidade em estado de romaria. Como foi observado, a extraordinariedade ressignificou os papéis sociais das pessoas e dos espaços da cidade, possibilitando que as pessoas do quadro social aqui apresentado fossem autoras e performers de suas narrativas e os locais nas ruas onde elas se encontravam fossem compreendidos como palcos (Goffman, 2012).

As perspectivas da Antropologia da Performance trabalhadas para essa análise foram as seguintes: o drama social (Turner, 1974) como conceito basilar para a constituição da trama (Schechner, 2012) romeira nos palcos de rua; a passagem do momento ordinário, comum, cujos eventos seguiam dentro do esperado ou da normalidade, para o extraordinário, marcado pela imprevisibilidade de comportamentos dentro do universo da romaria; como o realismo mágico foi um caminho interessante para compreender a romaria como uma narrativa polifônica, especificando o momento de encontro dos atores nos palcos da arte de rua; como o corpo e o rito possibilitaram que a fricção ocorresse nas relações artísticas e religiosas nas ruas; e, por fim, como o lúdico, por meio do jogo, possibilitou que a romaria fosse alcançada como um importante movimento cosmopolítico no sertão nordestino.

O ponto para compreender o momento de transição do extraordinário para a cosmopolítica foi complexo, porém pertinente quando se observou que a arte de rua foi além da mera representação para se tornar um evento que envolvia intervenção e questionamento diante de ordem estabelecida.

Quando o ordinário foi suspenso, por conta das romarias, a fricção entre arte e fé resultou em novas significações, inclusive produzindo efeitos políticos. Nesse momento, foi revelado que as interações entre romeiros e artistas de rua não eram neutras, uma vez que elas, de forma direta, mexiam com as estruturas do espaço público e da própria festividade. A dimensão cosmopolítica de Isabelle Stengers (2014) foi utilizada neste momento para refletir e analisar justamente

as consequências da fricção a partir da intervenção no espaço público e da leitura desse momento como um ato político.

Compreende-se, neste aspecto, que a cosmopolítica apresenta um profundo interesse para analisar como diferentes mundos e, nesta pesquisa o mundo dos romeiros, dos artistas de rua, da Igreja Católica, foram forçados a coexistirem. Nesse momento, vozes que estavam às margens da “romaria oficial” passavam a ser percebidas, tornando-se um foco de resistência diante das estruturas de poder local, como da própria Igreja e da gestão municipal da cidade. Stengers afirma que a proposição cosmopolítica tem como objetivo suavizar verdades e certezas, considerando, desse modo, a pluralidade e a coexistência de diferentes pessoas, atitudes e eventos.

A partir da proposição de Isabelle Stengers, observou-se que a cosmopolítica flui da negociação e da articulação de diferentes mundos e cosmologias que entram em f(r)icção. Nas romarias em Juazeiro do Norte, Padre Cícero é o agente da articulação cosmopolítica, pois sua presença material e simbólica possibilitou que práticas e subjetividades romeiras fossem organizadas. Por esse viés, Cirino (2023) apresentou uma perspectiva sobre São Benedito que se aproxima da minha pesquisa, como pode ser observado a seguir:

São Benedito surge como um agente poderoso de articulação entre o plano terreno e o plano divino. Para que haja qualquer tipo de comunicação entre esses âmbitos são necessárias determinadas práticas. Nesse sentido, a suposição de sua presença é sua presença real. Por isso pode-se dizer que por ele e através dele, diversas atividades se organizam dentro de um âmbito ainda maior. Uma espécie de cosmopolítica se articula através dele (Cirino, 2023, p. 170).

A partir dessa perspectiva, os papéis de romeiros e artistas de rua em Juazeiro do Norte se configuravam como eventos cosmopolíticos que influenciados por Padre Cícero conectavam o individual ao coletivo, o sagrado ao profano e a ludicidade à criticidade. A f(r)icção que existia entre esses atores sociais ocorria porque Padre Cícero se tornou um elo entre dois modos de se inserir no mundo, permitindo que artistas de rua e romeiros articulassem novas realidades nas romarias.

Desse modo, a cosmopolítica proposta nesta tese visou compreender a fricção como um motor de transformação na romaria, por meio da intervenção

da arte de rua, da inclusão de vozes, da resistência cultural de artistas e romeiros e das ressignificações de seus papéis nas ruas. Nas ruas, a performance entre romeiros e artistas de rua reconfiguraram as estruturas da romaria, manifestando, portanto, uma dimensão cosmopolítica ao possibilitar que outras formas de expressão e de existência se tornassem reconhecidas, permitindo que novas narrativas fossem criadas no contexto romeiro.

### 1.1 IDAS E PERMANÊNCIA NO CAMPO DE PESQUISA

O trabalho etnográfico aqui apresentado não se propôs a encaixar os dados do campo como se fossem quebra-cabeças, mas embaralhar as peças a fim de que por meio de uma suposta confusão dessas peças o campo fosse compreendido, pois cada evento ocorrido, cada ação performada pelos atores foi constantemente ressignificado nas romarias por meio de diferentes pessoas que assumiam papéis diversos.

Em setembro de 2016, dei início a minha primeira ida a campo, como estudante do doutorado em Antropologia. Cheguei uma semana antes do início oficial das romarias. As festividades religiosas foram organizadas pelas Igrejas Católicas locais. O intuito de chegar uma semana antes foi com o propósito de observar como a cidade ganhava novos aspectos com a chegada dos romeiros e demais visitantes. De fato, antes das romarias terem seu início, a cidade de Juazeiro do Norte, especificamente o centro da cidade, possuía um intenso fluxo que alguns moradores classificaram como normal. À medida que o dia para o início das festividades de Nossa Senhora das Dores ou Romaria da Mãe das Dores se aproximava, os romeiros e visitantes começavam a chegar deixando o ambiente na cidade mais agitado, assim, começava a fazer sentido o que os moradores afirmavam ser “dias normais” no centro da cidade.

Nessa primeira semana, antes do início oficial da romaria, procurei me atentar também para a presença da arte de rua na cidade. Com o ambiente da cidade ainda “calmo”, ou seja, com eventos que marcavam em suma um cotidiano de eventos ordinários, tentei me aproximar de algumas e alguns artistas de rua com a intenção de conversar mais sobre o trabalho que elas e eles desenvolviam nas ruas, se elas e eles eram de Juazeiro do Norte mesmo e se ficariam para a romaria que teria início em breve.

Normalmente, eu tentava conversar depois que elas e eles encerravam o número apresentado. Eu precisei aprender a esperar, pois na pesquisa de campo, o tempo quem faz não é o pesquisador. O tempo é ritmado pelos atores da pesquisa. Por mais que eu quisesse que as ações da minha jornada a Juazeiro do Norte fluíssem, eu não poderia insistir demasiadamente em uma aproximação. Saber ter paciência para sentar, observar e ouvir tudo que acontece durante o campo, como escreveu Foote-Whyte (1990), possibilita encontrar respostas para as perguntas que não poderiam ser realizadas diretamente. Então, nessas horas que aparentemente para algum leigo eu não estaria fazendo nada, eu estava observando como esses artistas de rua se apropriaram dos espaços públicos, por meio de suas expressões orais e corporais, como eles faziam suas intervenções, além da relação tecida com o público.

Nesta primeira semana conversei com alguns artistas de rua, assistia sempre às suas apresentações, por isso que as andadas sem nenhum destino pré-estabelecido foram importantes para encontrar essas pessoas, no modelo do observador flâneur de um Michel de Certeau (2003) ou Roland Barthes (2007) que se atenta aos espaços da cidade a partir da sua dinamicidade e das práticas cotidianas. Durante as apresentações, eu fazia parte do grupo de pessoas que por curiosidade paravam de caminhar e assistiam às performances, mesmo que por instantes, formado por comerciantes, estudantes e pessoas da cidade que iam ao centro para fazer compras.

Enquanto eu observava uma apresentação, escutei uma senhora falando com outra pessoa: *semana que vem [início da romaria] isso aqui estará uma loucura, nem para ver essas presepadas dará*. As pessoas que estavam próximas ao escutarem esse comentário concordaram e começaram a rir. Esse comentário, dentre tantos, chamou-me atenção por duas razões. Primeiro, quando a senhora se referiu à apresentação promovida pelo artista de rua de “presepada”, percebi que pelo número apresentado era a intenção do performer fazer seu público rir, o termo “presepada” dito por essa senhora correspondeu à graça performada pelo artista, algo que beira o ridículo e o cômico. O assunto abordado em tom de piada pelo artista era sobre o calor do sertão e como esse calor afetava o funcionamento intestinal das pessoas que não estariam preparadas para encarar altas temperaturas. O riso da plateia, em momentos

como o citado, foi uma forma do artista de rua ter seu trabalho reconhecido pelas pessoas, indicando o envolvimento delas com o número.

O segundo fato que teve a minha atenção foi a menção feita aos romeiros que chegariam em alguns dias, o que deixaria as ruas e as avenidas da cidade cheias de pessoas, dificultando os passeios pelo centro da cidade. Percebi nesses momentos uma expectativa, uma preparação por parte das pessoas locais para os dias que se aproximavam.

Depois da apresentação, aproximei-me do artista e me apresentei, disse que estava fazendo um trabalho sobre arte urbana. Ele me interrompeu e falou: *-Novamente? Esse povo de faculdade gosta de um trabalho, visse?!* Mesmo sem jeito por conta dessa fala inesperada, continuei querendo saber se ele era de Juazeiro do Norte mesmo e caso não fosse o que o teria levado à cidade e se ficaria para as romarias. Ele disse: *-Mas menina, que tanto de pergunta é essa? Vou ir para o juiz? Preciso de um advogado?* Depois continuou: *Minha filha que me desculpe, mas tenho que deixar vosmecê aqui, tenho que descansar para trabalhar mais tarde.*

Esse primeiro contato a princípio não colaborou em nada na pesquisa. Embora, metodologicamente falando, eu tenha percebido uma falha em minha postura, na forma como me apresentei e como fiz as perguntas. Além do mais, eu não esperava ser tratada de forma ríspida por um palhaço. Só posteriormente percebi que quem me tratou de forma ríspida foi o ator que dá vida ao personagem. O ator que precisava descansar e contar o dinheiro que havia sido conquistado naquela apresentação não teria tempo para prosear com uma desconhecida naquele momento. Momento de insight da famosa distinção de E. Goffman (2012, p.171):

... é bastante claro que um indivíduo dedicado à atuação cênica mostrará pelo menos um duplo eu: um ator cênico (que procura ajuda do ponto, cooperação de outros membros do elenco, resposta da plateia) e um personagem representado (Goffman, 2012, p. 171).

Essa circunstância me possibilitou pensar sobre os muitos papéis que as pessoas assumem na vida em sociedade, foi a partir desse fato que comecei a esboçar ideias sobre o self romeiro, self dos artistas e como esses selves são ressignificados.

A ideia de se trabalhar sobre as ressignificações dos *selves* e sobre as fachadas dos atores ficou mais interessante quando se confirmou que existe uma observação recíproca entre a pesquisadora e eles. O caminho certo, no caso da minha pesquisa, foi exercitar profundamente a observação por meio de caminhadas pelo centro da cidade, controlando a minha ansiedade em querer falar com todos os artistas de rua que eu encontrava trabalhando e romeiros. Na etnografia de rua, como observa Rocha e Eckert (2008), o antropólogo pode observar a cidade, os lugares e os percursos cotidianos, para dessa forma compreender as tramas que são vivenciadas nesses espaços públicos. As autoras escreveram que:

A etnografia de rua, o perfil de uma comunidade, indivíduo e/ou grupo se configura aos poucos, pois o etnógrafo trabalha pacientemente a partir de colagens de seus fragmentos de interação. Isso por que uma cultura urbana se expressa não só por convenções gestuais, de linguagens recorrentes, especializações profissionais de seus portadores, mas se apresenta igualmente através de suas práticas ordinárias, saberes e tradições com as quais o pesquisador precisa familiarizar-se neste deslocamento em espaços que são, ou não, o seu próprio lugar de origem (Rocha; Eckert, 2008, p.6).

Dessa forma, na antropologia realizada nas ruas, no contexto das romarias de Juazeiro do Norte, momento em que as ruas estavam repletas de pessoas com diferentes propósitos, a paciência se tornou imprescindível para que as interações sociais pudessem ser observadas, compreendidas e analisadas. Concordando com as autoras da citação acima, foi necessário que eu me familiarizasse com o contexto romeiro para compreender como as dinâmicas sociais aconteciam e como os espaços passavam a ser ressignificados por diferentes agentes.

Nos dias seguintes, optei por sair da minha hospedagem por volta das oito da manhã, procurando seguir o caminho que seria realizado por centenas de romeiros em alguns dias. Nessas caminhadas atentas, foi notado como a cidade começava a ganhar novos aspectos por conta do início das festividades da Igreja. Muitas mercadorias, como utensílios domésticos, roupas, tecidos e imagens de santos, começavam a chegar nos comércios populares. Uma das comerciantes, que era parente de uma das proprietárias da hospedagem que eu

tinha ficado, conversou comigo, afirmando que o comércio deveria ficar bem abastecido, porque essa é a época do ano ideal para ganhar dinheiro.

No meio do intenso movimento, observei uma moça em um ponto da praça tirando vários objetos da mochila: tintas, tecidos, maquiagem, logo pensei que seria uma artista de rua. Aproximei-me timidamente e perguntei se ela iria se preparar para alguma apresentação. Ela disse: "Sim, na verdade vou fazer uma performance." Eu perguntei a ela a diferença entre apresentação e performance. Ela disse, gentilmente, que estava meio sem tempo, pois estava atrasada e que não poderia ocupar aquele lado da praça por muito tempo, pois um colega iria fazer a performance dele posteriormente. Mais uma vez aprendi a respeitar o tempo alheio, além de perceber como os espaços começavam a ficar escassos para a apresentação de rua. Porém, antes de se concentrar exclusivamente na montagem de seu personagem, tornando-se outra, ela disse que poderia conversar comigo depois da apresentação.

Ela ficou durante duas horas vestida como anjo, sendo uma estátua viva. Muitas pessoas paravam para tirar fotos e colocar moedas na caixinha à sua frente. Durante as duas horas de apresentação, fiquei observando todo o cenário que se formou ali na praça. Pessoas transitando com suas sacolas, a maioria desses pedestres estariam participando das romarias, comerciantes (muitos moradores aproveitam o fluxo de pessoas para, durante o período das romarias, montar barraquinhas de lanches variados) e pessoas que trabalhavam no centro da cidade como ambulantes ou em lojas. A estátua viva chamava a atenção por conta de seu silêncio, de sua serenidade. Talvez muitos pudessem pensar, como uma pessoa consegue ficar parada por tanto tempo e com tanto calor?

Uma senhora, acompanhada por quatro crianças, parou ao meu lado para tirar foto do anjo. Ela me perguntou: *Você é daqui?* Eu disse: *Não, sou de Alagoas, mas moro em Pernambuco atualmente.* Ela falou que também era de Alagoas, que todos os anos vai a Juazeiro do Norte para pagar promessas, que tinha chegado há dois dias e não tinha tido tempo para andar pelo centro. Eu perguntei se naquele momento ela estava indo fazer alguma visita (visita aos locais considerados paradas obrigatórias para os romeiros), ela disse que não, que iria mais tarde. Mas como queria se distrair um pouco com as crianças, gostava de frequentar a praça, pois sempre tinha alguém fazendo graça. Perguntei: *Que tipo de graça?* Ela disse: *"tem um moço que sempre vai pular*

*no meio das facas, essa aí está de anjo, parada, coisa mais linda do mundo. Venho para espairecer, pois no rancho não tem nada.*<sup>8</sup>

Nessa fase da pesquisa, eu ainda não tinha a perspectiva de analisar a romaria partindo do encontro entre romeiros e artistas de rua. No entanto, durante o processo de pesquisa, todas as pessoas com quem falei e troquei informações foram importantes para pensar a romaria como um evento polifônico, onde as muitas vozes e olhares me levaram a perceber os movimentos não somente físicos, mas emocionais do fazer romeiro nas ruas, além das dimensões físicas da Igreja ou do sagrado.

A artista, que deu vida à estátua de anjo, enquanto tirava seus figurinos conversava comigo sobre as duas horas que passou ali parada. Ela teve o cuidado de retomar a conversa a partir do ponto que eu tinha perguntado a diferença entre apresentação e performance, talvez ela tenha pensado acerca dessas palavras durante o seu trabalho artístico; eis o que respondeu, que transcrevi com seu consentimento:

*É o seguinte. Tem pessoas que levam para a vida a performance e a apresentação como a mesma coisa. Mas no meu trabalho como artista de rua, eu prefiro falar que eu faço performance. A apresentação às vezes só é aquilo que se mostra e pronto, ganhar um dinheiro e pronto. Eu estou aqui pelo dinheiro que eu recebo, é claro, esse é meu trabalho. Mas o meu trabalho é performance, pois a intenção do meu trabalho é fazer a diferença nas ruas que eu fico, nas cidades. É fazer os apressados desacelerar os passos para apreciar o que eu estou fazendo. Quando percebo um sorriso, um gesto ou as pessoas olhando para a minha arte no meio do caos vejo que vale a pena ficar horas ali. O que eu recebo dá para fazer as minhas viagens, dá para me fixar por algum tempo em um alojamento ou hostel. Faço muitas amizades também. Isso tudo que para mim são grandes conquistas, é tudo fruto da minha performance. Vivo muito melhor, com o meu trabalho ao ar livre, fazendo as pessoas parar um pouco e*

---

<sup>8</sup> Os ranchos são as hospedagens que muitos moradores de Juazeiro do Norte oferecem aos romeiros para que eles possam ficar durante a passagem pela cidade. Os ranchos são bem mais baratos que hospedagens como pousadas, hostéis e hotéis, normalmente por menos de cem reais por pessoa dá para ficar por até uma semana. Mesmo parecendo bem barato, se formos relativizar a situação socioeconômica de muitos romeiros é um sacrifício poupar dinheiro durante um ano para pagar os custos básicos de uma romaria.

*olhar para a cidade de uma forma diferente. Normalmente, as pessoas não possuem muito tempo para parar e apreciar alguma paisagem na correria da cidade. Sem falar da insegurança que existe, né?! A minha performance mesmo aparentemente simples, pois aqui é o resultado de um trabalho de horas de preparação e muito investimento de materiais, tem a intenção de levar cor e vida para as ruas. Aqui em Juazeiro eu gosto muito, porque assim como eu, nessa época do ano, muitos estão viajando. No final de tudo, aqui estamos tudo no mesmo barco. Eles [romeiros] para visitar as igrejas do Padre Cícero e eu para aproveitar esse mundão de gente que vem para cá, para conhecer gente nova e fazer colegas e ganhar dinheiro, claro. Muito bom (Conversa com A., em Juazeiro do Norte – setembro de 2016).*

Enquanto relatava acerca de seu trabalho, ela retirava a tintura do rosto, do cabelo e retirava os trajes brancos do momento que estava vestida de anjo, voltando ao seu eu anterior à apresentação. Ela estava deixando de ser anjo para ser a A. Antes da despedida, ela me convidou para conhecer seus colegas que estavam nas lanchonetes/bares ao redor da praça. Esses lugares possuíam mesas e cadeiras muito disputadas, pois eram ótimos lugares para se observar as romarias como se estivesse em um camarote, pois fica-se ali sentado, comendo, bebendo, conversando, com acesso rápido ao banheiro, constituindo um ponto de repouso e consumo, enquanto logo à frente a festividade romeira acontecia.

O tipo de interação que acontecia entre a artista citada acima com os romeiros foi uma interação mais pontual, que acontecia no momento da performance em si, não houve um momento de aproximação entre ela e seu público após as apresentações. Seus trajetos na cidade eram realizados junto com seus colegas também artistas que viajavam por diferentes cidades durante meses como um estilo de vida mais itinerante. Nos poucos dias que esses artistas permaneciam nas romarias, pude me aproximar de alguns e conhecer um pouco mais sobre suas rotinas nas romarias, suas percepções sobre arte de rua e sobre a própria romaria.

Como observado na fala transcrita da artista A., a arte é uma performance, com uma intencionalidade de propor uma diferença nos espaços da cidade. Do seu palco de rua, ela observava a cidade e fazia sua interpretação sobre a

importância da arte na vida das pessoas. Essa percepção da artista A. foi semelhante a de seus amigos que possuíam uma jornada também acadêmica e que muitas vezes durante as nossas conversas apresentavam autores e correntes teóricas para explicar um pouco mais sobre suas pretensões artísticas nas ruas. Essa perspectiva corroborou muito com a ideia de que na arte de rua o planejamento, a construção de uma intencionalidade e a técnica são elementares para que os propósitos estéticos dos artistas sejam alcançados.

Esses acontecimentos ocorreram na primeira ida a campo quando residi em Juazeiro por quatro meses. Nesse momento, a observação participante e todas as notas realizadas em campo ajudaram-me a refletir sobre os vários tipos de intervenções artísticas urbanas que existiam e existem em nossas cidades. No entanto, ainda faltava encontrar o verdadeiro problema da minha pesquisa.

Depois de um hiato de um ano, em 2018, no mês de abril retornei a Juazeiro do Norte. Cheguei meses antes das romarias, momento chave para o desenvolvimento dessa pesquisa, mas meu interesse em chegar com tanta antecedência foi para me inserir no contexto da cidade, para poder entender e analisar como as dinâmicas de arte de rua seriam vivenciadas antes e durante o período das romarias.

## 1.2 NOVOS DIRECIONAMENTOS NA PRÁTICA ETNOGRÁFICA

Como bem refletiu Clifford Geertz (2013, p.04), o fazer etnográfico vai além das técnicas e dos processos escolhidos para o desenvolvimento de uma análise: “a etnografia é o tipo de esforço intelectual que representa um risco elaborado para uma descrição densa” (Geertz, 2013, p.04). Sendo assim, a descrição densa possibilitou que no contexto da romaria o meu olhar de pesquisadora estivesse direcionado para os locais e momentos não convencionais das romarias em momentos em que a arte de rua fosse experienciada.

Uma das principais dificuldades no trabalho de campo foi acompanhar a intensa rotatividade de artistas de rua, enquanto uns deixavam Juazeiro do Norte, outros chegavam à cidade. A estadia dos romeiros também não era longa, em média uma semana de permanência na cidade, mas mesmo com toda essa rotatividade de artistas e romeiros na cidade, durante o período mencionado,

contei com o suporte de atores sociais que se mostraram bem presentes e interessados em meu trabalho. Por exemplo, Francisco Di Freitas, produtor cultural, esclareceu-me por meio de seus registros visuais, que a arte e a cultura popular são elementos importantes durante as festividades religiosas. Conheci Francisco por meio do grupo de folgado que eu tinha acompanhado, em 2014, à Juazeiro do Norte. Francisco era a pessoa responsável por sempre recepcionar os brincantes desse grupo durante os dias das romarias. Nas ruas, especificamente, Francisco é uma figura conhecida, muitas vezes ter a sua companhia facilitou que os artistas mais reservados ou intimidados pudessem me conceder alguma entrevista. Francisco me explicou que o receio de muitos artistas existia por conta da pressão que os agentes da fiscalização pública municipal causavam, impedindo que muitos fizessem seus trabalhos no local por supostamente atrapalharem a organização da cidade.

Com base nessas entrevistas planejadas, pude conhecer artistas e romeiros, não só pelas respostas, mas sim pela forma que elas eram dadas e pelo contexto integral do cenário. Normalmente eu realizava as perguntas no próprio local onde as apresentações aconteciam. É importante salientar que eu não estava somente em busca de respostas, pois procurava observar todo o contexto do cenário que eu estava inserida. À medida que fui conversando com os atores sociais e me tornando uma figura conhecida entre eles, tive abertura para conversar sem a insegurança de minha parte e a desconfiança dos entrevistados que havia outrora.

Em minha hospedagem pude também conviver com boa parte dos artistas que estavam na cidade. Pude presenciar o que eles faziam nos horários que não estavam trabalhando, pude compartilhar algumas conversas sobre a romaria, pude presenciar negociações variadas e, assim, formular algumas questões mais contextualizadas.

À medida que os dias passavam ficou notório que a minha pesquisa não era só sobre arte de rua tendo a romaria apenas como um contexto. Percebi que a arte de rua e as romarias na minha pesquisa seriam elementos indissociáveis, pois partindo do propósito chave da pesquisa, ambas estão dialogando entre si a todo instante sobre socialização e ressignificações da festividade religiosa por meio da performance entre os artistas de rua e os romeiros. Cenário no qual minhas próprias performances enquanto pesquisadora também agiam.

Assim, por meio de minhas caminhadas e das conversas no centro da cidade é que pude observar como romaria e arte de rua juazeirense se conectavam por meio das pessoas. Conversei com os atores sociais, andei muito e pude apreender vários pontos de vista acerca das interações sociais e as relações criadas com os lugares da cidade, partindo principalmente do cruzamento de olhar e do papel performado pelos artistas de rua e romeiros.

### 1.3 SITUAÇÃO DO OBJETO E O NOVO OLHAR ETNOGRÁFICO

Para o desenvolvimento deste trabalho, tornou-se imperativo refletir sobre a situação da arte de rua na literatura antropológica, as abordagens realizadas até o momento e as novidades que a presente pesquisa trará. Assim, há um diálogo com as produções existentes para que uma nova perspectiva analítica fosse desenvolvida.

Sobre a complexidade da apropriação dos artistas de rua nas cidades, Anita Oliveira escreveu que:

A cidade segue em velocidade máxima. O artista de rua permanece imóvel. Uma estátua-viva é sua forma silenciosa de se apropriar da cidade e de garantir sua sobrevivência tendo a arte como ofício e a rua como laboratório experimental e palco (Oliveira, 2011, p. 01).

É importante observar nesta citação que apesar da agitação da cidade, existem múltiplas formas de se apropriar dela, e um dos caminhos se dá através da arte. Remetendo a Henri Lefebvre (1991), esses artistas que fazem arte nas ruas reivindicam um direito que é deles, o direito à cidade. Ou seja, eles não ocupam apenas o espaço físico das ruas, mas participam de sua constituiçãoativamente, além de usá-la e reinventá-la. A apropriação das ruas também é experimental e conceitual. Sobre esse ponto, a perspectiva de Cirino (2023) é interessante ao destacar os aspectos dialéticos de Certeau e Lefebvre.

Dois autores importantes nessa discussão que salientam os aspectos dialéticos do espaço são Michel de Certeau e Henri Lefebvre. A consideração de ambos possibilita articular perspectivas complementares sobre espaço e lugar. Deste último surge a ideia do espaço como tempo histórico a partir do percebido, vivido e concebido (Lefebvre 2013a). Em sua concepção da produção social do espaço, Henri Lefebvre afirma que cada uma dessas esferas é considerada de

forma simultânea e como categorias em movimento, suplantando a dicotomia sincronia versus diacronia.' (Cirino, 2023, p. 14)

Essa perspectiva de Cirino nos ajuda a refletir que a arte de rua e a sua ocupação nas cidades é um direito que está relacionado à produção social do espaço. Os artistas de rua, espacialmente falando, estão presentes no meio de um caminho. O artista de rua escolhe o espaço para trabalhar na cidade levando em consideração a movimentação de pessoas no local. Os espaços em Juazeiro do Norte são muito disputados, não só pelos artistas de rua, mas também pelos comerciantes e transeuntes. Além disso, o espaço e a sua ocupação transformam-se em um primeiro ponto de tensão assim que as romarias se iniciam, portanto, os objetivos que motivam a ocupação de determinado espaço interferem na mobilidade urbana do centro dessa cidade que durante os períodos das romarias ganham novas configurações diante da presença massiva de visitantes.

Joanna Clyne (2011)<sup>9</sup>, que observa as organizações espaciais de grupos de artistas de rua, no começo do seu trabalho, realçou a diferença entre a arte performada nas ruas e a arte de teatro, cuja base é desenvolvida como uma arte performativa tradicional do Ocidente. Clyne escreveu que a arte de rua possui certas características, a começar pela ausência de espaço cênico não convencional, como normalmente acontece nos palcos dos teatros tradicionais. Outra característica é em relação ao público; normalmente o público de um artista de rua é espontâneo e a sua participação é consequência do acaso e da permeabilidade do espaço urbano.

As antropólogas Rocha e Eckert (2008) afirmam que a cidade é formada também pelas relações sociais. As autoras analisam que ao mesmo tempo em que a cidade pode ser observada como poesia ela é marcada pelo anonimato e pela indiferença. Gilberto Velho (2009, p. 14) escreveu que as atividades cotidianas, incluindo as redes sociais, são importantes para entender a permanente interação entre os indivíduos. Velho ressalta ainda que a cidade é um dos palcos e desafios principais tanto para a busca de compreensão, quanto

---

<sup>9</sup> Clyne, J. (Undated) Inside the circle: The spatial dynamics of contemporary street performance in Australia. Viewed on 22 May 2011. [http://www.griffith.edu.au/\\_data/assets/pdf\\_file/0004/52906/clyne.pdf](http://www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf_file/0004/52906/clyne.pdf).

de conhecimento da sociedade moderna-contemporânea, onde o fluxo de indivíduos “aponta para o permanente dinamismo da vida metropolitana”.

Podemos perceber que nos estudos desenvolvidos nos espaços citadinos, conhecer as redes de interações, marcadas pelos trajetos, trocas e contatos, foram essenciais para o desenvolvimento de meu campo etnográfico. Em Juazeiro do Norte, a pesquisa foi sendo desenvolvida em torno dessas interações que os artistas de rua vivenciaram no trajeto realizado pelos romeiros e vice-versa. Nesses encontros, trocas materiais, semânticas e simbólicas foram constantes.

Conforme Goffman (1985), os performers de rua são importantes atores sociais, pois eles transmitem e inovam a tradição popular. No que concerne às artes manifestadas na rua, segundo Melo (2007), elas constituem um conjunto de manifestações culturais que têm como ponto comum a apropriação do espaço público.

Nos espaços das ruas, diante de uma performance, romeiros passavam a fazer parte do jogo proposto pelo artista, ousando e fazendo com que os palcos das ruas também fossem seus. Por mais que a princípio se pensasse que a intervenção dos romeiros de forma mais direta nos palcos de rua fosse desprovida de propósito, foi notório como eles utilizavam esse momento para se exibir, para promover a sua fachada social através da brincadeira, em um movimento de ruptura com a religiosidade. Esse fato foi observado em romaria, pois dependendo da proposta artística, os romeiros passavam a fazer parte do show, ficando até mesmo no centro do palco que foi formado pelo artista, tornando-se, mesmo que por breves instantes, um coadjuvante.

No espaço da rua, Richard Schechner (2011) observou que a participação do público aumenta o campo da representação, transformando o fato teatral em um acontecimento social. Em Juazeiro do Norte, as apresentações de rua realizadas por artistas foram acontecimentos em que os olhares dos romeiros e dos artistas de rua se cruzavam e as performances de ambos corroboravam para que a romaria tivesse seus sentidos transformados pela percepção e ação dos atores.

Rita Silva (2006) afirmou que os artistas de rua, atores sociais, tentam se comunicar com um público que os avalia constantemente por isso: “precisam,

para tanto, exibir talento e competência". Já a concepção de experiência, conforme Langdon (2007, p. 09), está relacionada à própria construção do ator social. Para a autora, a experiência é: "consequência dos mecanismos poéticos e estéticos e um dos vários meios comunicativos, expressos simultaneamente". Para Cavalcanti (2013), o campo artístico da *performance* torna-se vivo através do corpo do artista e da experiência que deve ser vivida junto com o público presente.

A imagem a seguir é o registro de um dos primeiros momentos que vi o palco de rua ser organizado de forma tão intensa durante as romarias. Os quatro artistas envolvidos nessa apresentação, que por sinal estiveram presentes em outros momentos deste trabalho, normalmente não faziam seus shows, como eles denominavam, juntos.

No entanto, por conta da fiscalização municipal da cidade que neste momento já começava a proibir esse tipo de intervenção artística nas ruas, eles se encontraram e começaram a atrair a atenção dos romeiros que estavam passando pela praça. Observa-se que o público se aglomerava de modo que o palco dos artistas ganhava forma. Os artistas em questão são da própria região do Cariri, eles permaneciam na cidade durante os seis meses de romaria, e seus shows eram pensados na diversidade que envolvia o público romeiro. Essa diversidade não só estava relacionada à questão de gênero, mas também levando em consideração a faixa etária das pessoas presentes. Eles afirmavam que suas piadas eram para todos. Presenciei momentos em que as piadas e as brincadeiras não eram adequadas para um público infantil mesmo quando havia crianças e adolescentes. Observei que isso não era um problema para o desenrolar das apresentações.

Essa apresentação aconteceu em frente à matriz das Dores, uma das principais Igrejas romeiras localizada no centro da cidade, nas suas proximidades havia um forte comércio e muitas hospedagens em que os romeiros ficavam, por essa razão, mesmo com a hora avançada, já passava das 21 horas, os romeiros paravam e permaneciam até mesmo depois dessa apresentação.

Os artistas de rua da própria região já estavam familiarizados com essa característica do público romeiro e, por essa razão, fazia parte da estratégia convidar romeiros para o centro do palco. Como observa-se na cena a seguir,

de todas as pessoas presentes, a única que consegue ser identificada como artista é a pessoa caracterizada como palhaço. Onde estão os demais artistas? Quem são as outras pessoas que estão no palco? São romeiras? Artistas? Compreende-se, a partir desses questionamentos, que havia um momento em que os romeiros, diante de um movimento de fricção, tornavam-se também performers com uma intencionalidade que fugia do esperado. Temos aí uma situação que transforma as pessoas envolvidas, todas eram convidadas a fazer suas performances, assumindo novos papéis propostos nas brincadeiras que os artistas de rua sugerissem.

Um detalhe importante observado foi que a guarda municipal estava atenta a todos os movimentos dos artistas, querendo saber os horários de término, os tipos de equipamentos de som utilizados na apresentação, os produtos que supostamente estariam à venda. Esses tipos de intervenção não inibiam os artistas de rua, mas geravam uma insatisfação, surgindo aí fortes momentos de tensão entre a gestão municipal da cidade e a arte de rua. Nesses momentos ficavam mais evidentes o entendimento da arte de rua romeira como uma performance de resistência cultural.

Figura 1 - O palco da arte de rua romeiro



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

Diante dessas considerações, sobre arte e artistas de rua, romeiros e performances, o diferencial dessa tese é desenvolver uma análise da romaria juazeirense partindo da rua, espaço em que a religiosidade romeira e a arte de rua se envolvem intensamente e tensamente.

Reconhecer que o palco da arte de rua em Juazeiro do Norte fez parte dos dramas das romarias, possibilitou analisar uma perspectiva que fizesse com que a religiosidade e a arte fossem experienciadas como tramas das ruas romeiras. Tramas que partiam das perspectivas dos atores sociais na realização de suas performances, das suas ressignificações nas romarias e, o mais urgente para esse estudo, o seu entendimento para uma análise cosmopolítica romeira.

### **1.3.1 A entextualização romeira**

Para John Dawsey, a Antropologia da Performance se articula a uma Antropologia da Experiência, pois a performance não se resume à expressão, porque essa expressão deve ser pensada como um momento de experiência. Essa experiência, seguindo os passos de V.Turner (1982b, p.13), se relaciona com as imagens do passado que são trazidas ao presente, as emoções associadas a essas imagens são revividas e articuladas, existindo, assim, a criação de ressignificados, o que Richard Bauman chamou de entextualização (1990).

Então, metodologicamente esse trabalho foi sendo construído a partir do momento que busquei compreender a experiência romeira, levando em consideração além das expressões, as experiências passadas e as experiências vivenciadas e compartilhadas em tempo real na romaria. Foi isso que me permitiu compreender o cálculo do lugar olhado das coisas. J. Dawsey (2013) se refere ao “cálculo do lugar olhado das coisas” a partir da proposição de R. Barthes (1990) ao escrever sobre a prática teatral. R. Barthes observou em seus estudos que o espaço cênico é permeado de signos em que cada objeto e ação contribui para a constituição de sentido para quem está assistindo, o espectador. J. Dawsey, por sua vez, estende a análise para outros contextos performáticos para além do palco do teatro. “O cálculo do lugar

olhado das coisas” é uma análise de como o olhar e a percepção do público são orientados pela disposição visual, espacial das pessoas, dos objetos e das ações. Assim, ao observar como artistas de rua e romeiros ocupavam e transformavam o espaço, o foco foi entender como suas ações e a dinâmica romeira construíam uma experiência própria para todos que estavam envolvidos nas ruas romeiras. Essa é uma referência necessária, pois no meu caso, « o lugar olhado e sentido das coisas » buscou compreender as ruas em estado de romaria como palcos das interações entre os atores sociais.

Não foi simples direcionar o olhar para as experiências que aconteciam entre artistas e romeiros nesses palcos, pois esses momentos ocorriam por conta de uma interrupção ou de uma pausa das obrigações romeiras (essas obrigações consistiam na participação durante as celebrações religiosas e nas penitências, além das visitas aos locais santos que faziam parte do itinerário sacro do romeiro), mas não das romarias. Assim, para entender a experiência romeira, as expressões e os movimentos dos atores sociais e as ressignificações dos espaços e dos eventos romeiros, o meu lugar de observação foi nas ruas, fora do enquadramento físico do religioso.

Para uma análise metodológica, trago uma reflexão sobre a interação social, que envolve as performances verbais e não-verbais dos atores sociais pesquisados e sobre como isso refletiu na realização do meu trabalho em campo. Segundo Bauman e Briggs (2006):

Estudos da interação entre performances verbais e a mídia que as acompanham, como música, dança, objetos materiais, análise do processo de composição e um conjunto de outras linhas de investigação, iluminam o processo de entextualização em performances (2006, p. 208).

Sobre a entextualização, Bauman e Briggs afirmaram que este é o processo de tornar o discurso passível de extração, de transformar um trecho de produção linguística em uma unidade – um texto – que pode ser extraído de seu cenário interacional. A entextualização pode incorporar aspectos do contexto, mas o fato é que para ela acontecer a descontextualização se torna inerente.

Por essa razão, para me inserir no campo, precisei contextualizá-lo, compreender seus códigos e reconhecer seus percursos, para observar como lugares, ações e atores sociais passavam por um processo de ressignificação

através das performances. Eventos ordinários precisaram ser descontextualizados por mim, para que eu pudesse compreender como eles seriam ressignificados nas romarias pelo processo de entextualização etnográfica.

A entextualização possibilita, desse modo, compreender os discursos de artistas de rua e romeiros por meio de conceitos como arte e fé (dentro do contexto) que ganham novos sentidos. A entextualização é um recurso da pesquisa etnográfica para conhecer como a ressignificação envolve a produção, circulação e recepção de um momento extraordinário na cidade. Sob esse enfoque da entextualização, foi-me permitido construir uma problemática que procurou investigar os caminhos que fizeram com que um evento extraordinário passasse a ser compreendido como um movimento cosmopolítico. No meu campo, em Juazeiro do Norte, o encontro entre romeiros e artistas de rua se tornou um movimento cosmopolítico, pois articulou e colocou em tensão diferentes percepções relacionadas à fé e à arte no contexto urbano de uma cidade em festa. Essa articulação é política ao envolver a negociação de significados, valores, espaços e presenças nas ruas em romarias. São essas performances que envolveram rupturas e ressignificações artísticas e religiosas que me interessaram etnograficamente.

Desse modo, a natureza da pesquisa etnográfica é constituída por documentos que estão entre dois mundos ou sistemas de significação: o mundo do etnógrafo e de seus leitores e o mundo dos nativos, dos membros da cultura. Essa foi uma questão bem pertinente para refletir sobre os pontos de vista que se relacionam durante o processo de pesquisa e escrita. Mas antes de passar os dados da pesquisa para o papel, foi oportuno identificar quais foram os sistemas de significação que eu busquei compreender nesta tese.

No início da pesquisa de campo, demorei para entender a entextualização da romaria como um resultado da relação entre os mundos de significação de artistas e romeiros porque eu ainda estava na fase de enxergar a arte de rua como um apêndice, e não como uma atividade importante dentro do contexto das romarias. A convivência nas ruas, andadas e encontros me possibilitaram estender a minha visão para além do que eu superficialmente presenciava.

Eu olhava o que para mim era familiar, a arte de rua, romeiros assistindo uma apresentação, rindo, trocando ideias, piadas, voltando para suas

obrigações religiosas e, por outro lado, eu via o artista de rua se preparando, procurando um lugar para a sua apresentação, fazendo a apresentação, tirando os acessórios usados, recebendo dinheiro da plateia e se descaracterizando para descansar. Isso, aparentemente, não revelava nada de extraordinário, mas eventos importantes acontecia nesse momento. E só deu para saber que eventos eram esses, quando passou a existir uma disposição de escuta das pessoas, de uma aproximação que correspondia às suas experiências, ao mundo que os atores sociais não precisam explicar para ser entendido. Então, para alcançar essa experiência eu tinha que localizar a linha tênue que ao invés de dividir, acabava por aproximar o mundo dos romeiros e dos artistas de rua. Nessa perspectiva, o desafio foi compreender as experiências de atores sociais que diariamente se cruzavam, e desse cruzamento de olhares e experiências, fui identificando uma outra formação de narrativas, dos palcos e dos papéis dos autores e atores sociais envolvidos.

Metodologicamente só pude acessar essas informações quando a visibilidade imediata do campo se revelou um fator limitante da pesquisa. Identificar o que não era imediatamente perceptível, ou seja, os sentidos e as experiências, foi um desafio. Para isso, realizei a pesquisa e sua análise, não só pela observação, mas me integrando nas romarias, aproximando-me da experiência que romeiros e artistas de rua passavam.

Por isso, é válido para essa pesquisa o pressuposto de Fonseca (1999, p. 02): “A etnografia é calcada numa ciência por excelência do concreto. O ponto de partida desse método é a interação entre o pesquisador e seus objetos de estudo, “nativos de carne e osso”. Berreman (1990, p.141) enfatiza a respeito da tarefa da pesquisa etnográfica que ela pode ser vista como um sistema que envolve a interação entre o etnógrafo e os atores sociais da pesquisa. Acrescenta que “como um aspecto básico da interação, o controle das impressões tem, portanto, um significado metodológico, quanto substancial para os etnógrafos.” Com base nessas interações vivenciadas, o processo de entextualização foi sendo gradual e as dinâmicas culturais passaram a ser vivenciadas de forma mais intensa, permitindo que novos significados e funções nas ruas em estado de romaria fossem surgindo, momento importante em que as ruas ganhavam sentidos de palcos por conta da interação entre artistas e romeiros.

#### 1.4 O PROBLEMA DO EXTRAORDINÁRIO NA JÁ EXTRAORDINÁRIA ROMARIA

Meu problema de pesquisa se configurou em torno do seguinte questionamento: Como artistas de rua e romeiros, por meio de suas performances, criaram e revelaram o extraordinário, possibilitando que a romaria fosse compreendida como uma trama cosmopolítica? Desse modo, neste estudo procurei apresentar como esses conceitos se interligaram para que se pudesse acompanhar os palcos da arte de rua nas romarias como local de transformação do próprio espaço e das pessoas.

Com base nessas informações, a formação de um drama romeiro foi o primeiro eixo desenvolvido do problema, partindo da observação dos eventos durante a pesquisa no campo e de sua relação com o conceito de performance na literatura antropológica. Esse eixo foi importante porque nele ser discutido a compreensão da romaria sob a perspectiva do Drama social que é fundamental para analisar eventos de crise e a ressignificação cultural. Para a análise, os autores trabalhados foram: Victor Turner (1974, 2012, 2015) com o conceito de Drama Social; ainda nessa mesma perspectiva, Richard Schechner (2002, 2006, 2011, 2012, 2013) que desenvolveu seu conceito de Performance também do ponto de vista do palco teatral; aprofundando as transformações que ocorrem nas performances, John Dawsey (2005, 2006, 2007, 2013) que trabalhou o conceito de f(r)icção para a análise das ressignificações romeiras pelas performances dos atores sociais; e, por fim, William Beeman (1981) que fez o desdobramento da performance como um evento que tem forças para mudar as estruturas sociais.

O segundo eixo da problemática foi a passagem do momento ordinário para o extraordinário e como isso foi fundamental para o fazer da romaria. Essa foi uma perspectiva necessária para compreender as dinâmicas que são vivenciadas na cidade quando as romarias estavam prestes a começar. Para esse desenvolvimento, a pesquisa de campo, em 2018, precisou ser iniciada meses antes do período romeiro, para que a vivência na cidade e o contato com os moradores locais fossem entendidos pela perspectiva do ordinário, do cotidiano. Para, desse modo, ficar mais evidente os eventos que quebravam com

a normalidade para que as festividades fossem iniciadas. Para essa análise, os conceitos de fachadas e quadros sociais de Goffman (1985, 2011, 2012) foram pertinentes para analisar como os atores sociais se inseriam nas romarias, revelando-se por meio de seus *selves* extraordinários. Richard Bauman (1990) e sua análise sobre performances verbais para possibilitar a reflexão sobre as interações e entextualizações nas ruas.

O terceiro desdobramento da problemática foi relacionado ao encontro e ao desencontro de artistas de rua e romeiros nas ruas e como isso foi possibilitado pelos ritos além dos muros da Igreja para a compreensão da romaria a partir dos atores sociais que creem e que brincam. Esse é o momento em que a pesquisa foi realizada partindo do palco da arte de rua, entre dois mundos de significação que se fundem para o desenvolvimento da trama. Ora eu ficava nas dimensões do palco para dar uma espécie de apoio, ora eu ficava com a plateia assistindo aos números. No entanto, o mais adequado foi analisar o “lugar” do meu olhar como o lugar de bastidor, no sentido teatral. O bastidor é o espaço que na hora da apresentação está distante dos olhares da plateia. Na rua não tem como o bastidor ser feito de forma literal, ele foi ressignificado entre o espaço do palco e do público, cuja divisão é sensível e facilmente transposta.

Os autores e conceitos utilizados para tal análise são de Maria Laura Cavalcanti (2013) que entende o conceito de ritual como ações simbólicas que permeiam a experiência social dos indivíduos, dando-lhes graça, intensidade e ritmos específicos; Barba (1994) e a análise do corpo-mente cênico, Renata Leite (2015) sobre o conceito de “deseducação” do corpo, Bergson (2014) com a análise sobre a concepção de riso coletivo.

E, por fim, o eixo que analisou mais profundamente a romaria como uma trama cosmopolítica, apresentando como os encontros vivenciados por artistas de rua e romeiros possibilitaram que a rua fosse transformada em palco e as pessoas em autoras por meio da entextualização citada anteriormente. Essa perspectiva possibilitou compreender a romaria como um movimento de pessoas que no contexto de festividade fizeram de suas performances resistência no sentido físico e cultural e um meio transformador da experiência romeira.

Desse modo, a partir dessa série de desdobramentos, foi refletido sobre como a escrita é uma das etapas da performance acadêmica que todo estudante e/ou pesquisador vivencia para fechar um ciclo. Fazendo uma reflexão com as

etapas rituais definidas por Victor Turner (1974), o ato de escrever é um momento liminar que subjuga o etnógrafo a momentos de reflexão sobre o campo pesquisado, sobre as leituras que devem ser realizadas e, por último, mas não menos importante, sobre si e sua inserção no campo.

James Clifford lembra que:

We begin, not with participant-observation or with cultural texts (suitable for interpretation), but with writing, the making of texts. No longer a marginal, or occulted, dimension, writing has emerged as central to what anthropologists do both in the field and thereafter. The fact that it has not until recently been portrayed or seriously discussed reflects the persistence of an ideology claiming transparency of representation and immediacy of experience (Clifford, 1986, p. 2).

Tal ideologia da transparência da representação e da imediatez da experiência do antropólogo/a, caminho direto para alguma autoridade etnográfica, não deve ser negligenciada, muito menos nessa perspectiva exatamente « pós-moderna » da Antropologia da performance. A negociação entre o etnógrafo e os atores sociais da pesquisa não existe apenas na vivência do campo, mas também na escrita.

Ainda de acordo com James Clifford (2016, p.152), a etnografia também é alegórica, uma vez que ela apresenta “aquilo que diz sobre as culturas e suas histórias”, mas também à sua forma que é “implicado por seu modo textual”. Além disso, Clifford afirma que a alegoria na etnografia não deixa de ser uma representação que interpreta a si mesma. Desse modo, o processo de escrita que de fato se inicia durante o campo, através das primeiras indagações, dúvidas e observações fazem parte de um processo mais denso.

Mesmo com perspectivas diferentes, observar a escrita etnográfica permeada pela densidade nos remete aqui a descrição densa de Clifford Geertz (2013) que afirma que a preocupação dos pesquisadores precisa estar além do que se observa, pois há a necessidade de se buscar os significados culturais por meio da interpretação dos comportamentos.

Assim, a alegoria de James Clifford (2016) nos propõe que a descrição cultural deve ter como objetivo apresentar a história sobre os fatos estudados que possuem uma “forte carga moral”. Enquanto que para Clifford Geertz (2013), a concepção apresentada é a de considerar a “teia de significados” que o ser

humano teceu, permanecendo imerso nela. Aqui neste trabalho, buscou-se fazer uma intersecção entre essas duas concepções uma vez que elas são de grande importância para compreender o contexto histórico e cultural em que a arte de rua está inserida nas romarias (Clifford) e compreender as relações que são tecidas entre artistas e romeiros, cada um contribuindo com suas próprias referências sociais e culturais, nos palcos de arte de rua.

Ademais a escrita etnográfica é também uma trama social, um tecido de negociações entre a experiência vivenciada pelo etnógrafo, e suas análises e até análises dessas análises. É necessário revisitar fatos, buscar os sentidos das experiências e, consequentemente, saber quando inserir novas perspectivas para interpretar as relações sociais.

Partindo de uma realidade multicor, multissensorial e multidimensional em que romeiros e artistas de rua se misturam, criando uma atmosfera intensa em Juazeiro do Norte, o maior receio foi não perceber os elementos que não são visíveis, mas que são basilares nas interações performadas dos atores sociais. Nesse caso, a escrita etnográfica é ela própria um ato de entextualizar o campo (dando-lhe novos significados), junto com artistas e romeiros.

Desse modo, o presente capítulo teve como intenção apresentar os caminhos e encaminhamentos pertinentes para a definição dos objetivos da pesquisa. Os contextos possibilitaram que intertextos me auxiliassem a alcançar as conexões da arte e da fé, e os ruídos existentes entre elas. Nos capítulos seguintes, foram objetos da reflexão as tramas originadas dos dramas romeiros e como elas foram constituídas pelas performances dos atores sociais que por meio de seus itinerários artísticos e religiosos nas romarias revelavam momentos que se aproximavam da concepção de alegoria de Walter Benjamin uma vez que, a partir de símbolos e metáforas, provocações sobre o que é ser romeiro diante do palco do artista de rua e o que é ser artista de rua em romaria são realizadas.

## 2 O DRAMA NAS RUAS EM ESTADO DE ROMARIA

“Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré! A vaca mansa dá leite, a braba dá quando quer. A mansa dá sossegada, a braba levanta o pé. Já fui barco, fui navio, mas hoje sou escaler. Já fui menino, fui homem, só me falta ser mulher” (Ariano Suassuna).

A proposta deste capítulo é analisar a formação de um drama romeiro, partindo do conceito de performance e observando como a rua se constituiu em estado de romaria. Para seu desenvolvimento, os eventos observados durante a pesquisa de campo contribuíram para definirmos qual é o sentido de drama trabalhado e como ele foi importante para a compreensão dos referenciais artísticos e religiosos na romaria nas e das ruas.

Para o desenvolvimento dessas reflexões, pensar acerca do conceito de performance, ritual e corpo é o primeiro passo. Notoriamente na área (Taylor, 2013), esses conceitos são cheios de armadilhas por conta de seus usos muitas vezes equivocados no senso comum. Primeiramente, esses conceitos vão possibilitar termos acesso a dimensões do campo que não podemos ver a “olho nu”.

Isso significa que esses conceitos se debruçam não somente em compreender as interações dos atores sociais, mas em alcançar o que motiva essas interações e analisar suas consequências. Assim, quais são as performances, ritos e corpos que interessam aqui e que constituem os dramas de romeiros e artistas de rua? Para essa análise ser alcançada, esse capítulo está dividido em três partes: (i) Performances romeiras, (ii) O corpo como objeto de análise performático (iii) O realismo mágico e os Jogos como elementos da transformação romeira.

### 2.1 PERFORMANCES ROMEIRAS

O conceito de performance surge dos estudos de interação social em que a vida social é vista como drama. Para a realização desta pesquisa alguns

autores, já mencionados, foram fundamentais, como: Victor Turner (1974, 2012, 2015), Richard Schechner (2002, 2006, 2011, 2012, 2013), John Dawsey (2005, 2006, 2007, 2013), Erving Goffman (1985, 2011, 2012), William Beeman (1981). Estes autores contribuíram para o amadurecimento da Antropologia da Performance e os estudos das performances. No entanto, como Dawsey (2007) afirmou, o conceito de performance é algo não resolvido, não existindo definições conclusivas e nem delimitações por área de conhecimento, assim o conceito de performance possibilita muitas formas de reflexão.

O antropólogo Milton Singer (1912-1994) foi um dos primeiros autores dos estudos da performance. Assim como Victor Turner (2015), Singer afirmava que as performances culturais “são ocasiões preferenciais onde se definem e se expressam reflexivamente elementos considerados centrais da “cultura”, através das sequências rituais ou teatrais” (Apud Silva, 2008, p. 45). Como exemplo das performances culturais, ele exemplifica os casamentos, recitais, peças, danças etc.

O diretor artístico e teórico da performance, Richard Schechner (2006, p.30), escreveu que “as performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo, e contam histórias”. Seguindo o posicionamento de Schechner, ao fazer uma etnografia da performance, com artistas de rua e romeiros, busca-se a compreensão de um conjunto de ações, reações, conflitos, posturas e interação entre as pessoas. Levando em consideração a citação acima, é importante e necessário alcançar como as identidades dos artistas de rua são marcadas, como eles se observam e através dessa reflexão entender como o corpo precisa ser e estar preparado para determinado tipo de performance.

Isso nos leva a entender que a performance não se restringe apenas às apresentações em si, o ato de preparação do artista, a escolha do local, o tempo de apresentação são alguns dos elementos que podem ser chamados de performáticos, pois os artistas se apropriam de todo o contexto que o cerca e o incorpora em suas apresentações, ficando difícil, no contexto particular da rua, estabelecer o que faz parte de uma performance artística ou não. Presenciei algumas ocasiões, por exemplo, que os grupos de músicos de origem do Peru estavam em uma das praças com seus violões apenas para descansar ou conversar entre eles, mas alguns passeantes já pararam para observar uma

suposta apresentação. O que acabava ocorrendo, mesmo que por breves instantes. O interessante é que quando falamos da presença dos artistas mais antigos em romaria, os que permanecem por mais dias na festividade religiosa, estamos mencionando pessoas que passam a ser reconhecidas pelos romeiros em suas andadas pelas ruas, pois além dos shows que eles fazem, mesmo nos momentos em que as apresentações não acontecem, eles circulam entre os romeiros, tecendo conversas sobre o cotidiano nas romarias. Então acaba-se criando expectativas sobre suas apresentações quando eles estão nas ruas.

Em Juazeiro do Norte, quando as apresentações de rua acontecem, os olhares dos romeiros e dos artistas de rua se cruzam e as performances de ambos corroboram para que a romaria tenha seus sentidos transformados pela percepção e ação dos atores sociais. Os artistas de rua passam a incorporar em seus atos performances que buscam dialogar com o âmago do romeiro e, por sua vez, o romeiro passa a fazer parte do espetáculo do artista de rua, sendo performer também, absorvendo as experiências da arte de rua ao cantar junto, ao mimetizar movimentos e ao rir de uma piada ou situação performada, por exemplo. Assim, é necessário pensar e repensar as performances de artistas de rua e romeiros e como a partir desse encontro performático o cenário criado e vivenciado se torna multifacetado e polifônico.

A foto a seguir é o registro de um momento em que artistas de rua, romeiros e comerciantes estão transitando por uma rua em breves momentos de corriqueira interação, algo habitual em romarias em meio ao intenso comércio da cidade. O cenário, enquanto as andadas são constantes, ainda não possui dimensões de palco, os atores sociais seguem seus rituais sociais conforme o drama previamente estabelecido, ou seja, romeiros ainda são romeiros e artistas ainda são artistas, pois ainda não aconteceu o momento de interação mais intensa e direta entre ambos.

Em meio as barraquinhas de produtos que possuem desde produtos de utensílios domésticos até peças para motos, os romeiros aproveitam para negociar e adquirir seus produtos. Esses passeios também fazem parte do itinerário romeiro, é algo planejado por eles antes de chegarem a Juazeiro do Norte. Sendo neta de romeiros de origem bem humilde, acompanhei durante toda a infância e adolescência minha avó paterna, já falecida, economizando dinheiro para comprar não apenas lembranças de Juazeiro do Norte, mas bens

duráveis para ela e para sua família. Observa-se como dentro de sua programação nas romarias, as andanças fora do circuito religioso também fazem parte da romaria.

Figura 2 - Cenários romeiros multifacetados



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

Outra perspectiva importante para a compreensão deste estudo é a de Willian Beeman (1981), que afirmou que a performance tem força para mudar estruturas sociais, isso abre caminho para reflexões sobre o papel do performer na sociedade, e como seus papéis ao serem invertidos possibilitam um engajamento de todos os indivíduos dentro de um evento. Sob esse viés é que se pode alcançar como ao ocupar espaços nas romarias, romeiros e artistas de rua fazem de sua jornada nos espaços públicos um importante ato de intervenção.

Nesse contexto, eles passam a ter voz, e seus corpos presentes por vários dias ganham visibilidade. Um momento de reivindicação coletiva é realizado, os atores sociais ao ocuparem as ruas constroem um espaço de manifestação

social, no qual artistas de rua e romeiros ressignificam as ruas e as próprias constituições da romaria; ao se tornarem membros de uma manifestação coletiva, o sentimento de pertencimento com a cidade é construído e reafirmado por ambos (Turner, 1974). Assim, esse encontro revela uma dimensão da experiência compartilhada e de solidariedade entre romeiros e artistas de rua.

Nessa reflexão, os estudos de Victor Turner (1929-1983) sobre o conceito de performance relacionam as experiências e expressões vivenciadas nas ruas, durante as intervenções de romeiros e artistas de rua com os dramas sociais.

Para mim, a antropologia da performance é parte essencial da antropologia da experiência. De certa forma, como Dilthey defendeu diversas vezes, todo tipo de performance cultural, incluindo os rituais, as cerimônias, o carnaval, o teatro, a poesia, é em si mesmo uma análise e uma explicação da vida (Turner, 2015, p.15).

Por meio das análises de Turner, relatei a performance dos artistas de rua e dos romeiros, atos e ideias, como um drama que por sua vez no decorrer da romaria se transformou em uma trama (Schechner) em momentos e espaços específicos nas romarias. A transformação do drama social contribuiu para o entendimento acerca dos diversos momentos que os artistas de rua e romeiros modificaram a cena das ruas romeiras por meio de suas quatro fases: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho.

Turner (2015) considera o drama social como matriz experiencial a partir da qual foram gerados os muitos gêneros de performance cultural. Para Turner (2015), o drama exige um palco, atores, uma atmosfera elevada, espectadores, o cheiro da multidão. A performance completa uma experiência propiciada pelos dramas sociais, a performance é o conceito chave para compreender como o drama passa a ser uma trama da romaria partindo do olhar e da interação entre artistas de rua e romeiros que além de atores são autores. Essa autoria é registrada por eles visualmente, sonoramente e transmitida oralmente. Eles criam seus discursos e diariamente seguem seus roteiros, mas ao se encontrarem, narrativas se misturam, e aí está o interesse em analisar essa peculiaridade nas ruas em romaria.

Segundo Turner (2015), os dramas sociais ocorrem em grupos de pessoas que compartilham valores e interesses e que têm uma história comum real ou alegada. Os principais atores são pessoas para as quais o grupo tem um

sentimento de alto valor. Ele deixa clara a importância dos atores sociais, que se tornam personagens do drama vivido. A experiência vivenciada pelos atores sociais pode modificar o próprio ator e o seu grupo e, nesse caso, o contexto do evento romeiro. O sentimento, a vontade e o pensamento, para Turner, constituem as estruturas dessa experiência cultural, que é tanto uma experiência do indivíduo, quanto uma experiência coletiva, que são incorporadas em mitos, ritos, símbolos e celebrações.

Mesmo compreendendo a romaria também como um grande evento constituído por muitos dramas que se tornam tramas, com muitas vozes (muitas autorias), é importante saber ouvir os ruídos que emergem dessas romarias. Turner sugere saber identificar esses ruídos e contextualizá-los nos momentos vivenciados. No desenvolvimento da pesquisa, os ruídos estão relacionados às dissonâncias ou elementos inesperados durante o encontro entre artistas de rua e romeiros, especificamente no momento de liminaridade da romaria. Não obstante, é importante, antes de aprofundar essa questão, saber o que está sendo chamado de ruído neste trabalho.

O ruído é formado pela dissolução das situações normativas, estrutura social, papéis sociais, ou seja, pela antiestrutura. Essa antiestrutura, em romaria, acontece por conta da modificação dos *selves* dos atores sociais e da interação deles nos espaços da cidade, corroborando para a pluralidade de ideias, valores e performances no local. Victor Turner sobre a antiestrutura afirma que:

trata-se de uma liberação das capacidades humanas de cognição, afeto, volição, criatividade etc. das restrições normativas ao se ocupar uma sequência de status sociais, encenar uma multiplicidade de papéis sociais e torna-se fortemente consciente de pertencer a um grupo (Turner, 2015, p.59).

Essa questão sobre o ruído durante o encontro entre romeiros e artistas será retomada no desenvolvimento da tese, pois o ruído nos ajuda a compreender a transformação das ruas em palcos e possibilita reconhecer a formação de uma antiestrutura romeira, com toda a liberação de criatividade e envolvimento, que passa a ser experienciada como uma importante intervenção social nas ruas.

Assim, para um maior aprofundamento dessa temática não se pode dissociar o conceito de performance do conceito de ritual. Na Antropologia da Performance, o estudo dos ritos é um alicerce importante para a compreensão e análise de comportamentos, pensamentos e códigos que estão presentes em um contexto plural como o da romaria.

A romaria é um evento que faz a cidade viver um período ritual, momento em que a cidade é transformada, voltando ao seu ritmo “normal” quando o ciclo se encerra. A romaria também passa a ser vista como um rito sazonal, que além de transformar a cidade, tem o poder de transformar as pessoas que participam de seu contexto, modificando seus status (temporariamente), de acordo com o papel assumido no evento, transformando as ruas em palcos e as ações em eventos teatrais. Como afirma Victor Turner (2012, p.220) a respeito dos ritos sazonais: “[o rito sazonal] eleva aqueles com menos status transitoriamente, antes de retorná-los às suas condições permanentemente humildes”. No caso deste trabalho, às suas condições de origem, quando as pessoas voltam aos seus cotidianos em suas cidades. No entanto, essa questão de retorno ao status quo não significa que todos os romeiros são pobres, mas que após a romaria, eles retomam suas vidas e seus papéis sociais/posições.

Nos estudos clássicos sobre ritos na antropologia, uma das contribuições que revisitei foi a de Durkheim, E. (1996), Mauss, M. (2003) e Leach, E. (1993). As perspectivas desses autores são diferentes e por essa razão os estudos antropológicos sobre rituais com o passar das décadas foram ficando mais densos. A intenção não será aprofundar as concepções desses teóricos, mas desvendar como suas análises são importantes para analisar a romaria como um grande evento composto de diferentes ritos. Os rituais das romarias não acontecem somente dentro das estruturas físicas da Igreja, acontecem em pontos de visitação religiosa, nas ruas, nas hospedagens, diante de uma apresentação de rua. Nesses espaços é onde as pessoas se reafirmam como romeiros, por suas posturas e envolvimento com o sagrado, mesmo de forma indireta.

Marisa Peirano (2000) escreveu que nos princípios da discussão antropológica sobre ritos e mitos havia aí uma antinomia. Momento no qual ritos faziam parte do viver e mitos abrangiam o pensar. Edmund Leach (1966) em

suas análises procurou reduzir a distinção existente entre o rito e o mito. Ele não distingua comportamentos verbais dos não-verbais em seus estudos, a consequência disso foi a aproximação desses dois conceitos. Esse fato foi uma grande inovação na época, como bem observou Peirano (2000), pois “o ritual era um complexo de palavras e ações e o enunciado de palavras já era um ritual”.

De outro modo, pode-se dizer que mito e rito não se tornaram um só elemento, a questão aqui é pensar que mito e rito não poderiam ser analisados sem levar em consideração a existência do outro. Trago essa questão de Leach, pois ao abordar o conceito de rito nas romarias, não desconsidero a importância do mito, uma vez que é o mito em torno de Padre Cícero que possibilita que as devoções a ele continuem em vigor depois de muitas décadas de romarias.

A transformação romeira é tratada aqui de modo a enxergar que o que se faz e o que se fala, e os modos como isso acontece em romaria, fazem parte de um mesmo momento e movimento, fundamentais para as etapas de seus ciclos ritualísticos. Nesse sentido, a figura do Padre Cícero também se revela como uma referência para os artistas de rua, durante as apresentações. Então, observa-se como os discursos dos artistas podem se alinhar ou se diferenciar das narrativas religiosas e do imaginário que é constituído em torno do “Padim Ciço”.

Diferente dessa concepção de E. Leach, Durkheim (1996, p. 68) deixa claro que entre as crenças, e aqui entendo ele se referindo aos mitos, e os ritos, há muitas diferenças. Como pode-se acompanhar na seguinte citação:

Os fenômenos religiosos se dividem naturalmente em duas categorias fundamentais: as crenças e os ritos. Os primeiros são estados de opinião, consistem em representações; os segundos são modos de ação determinados. Entre estas duas classes de ação determinadas existe toda a diferença que separa o pensamento do movimento (Durkheim, 1996, p. 68).

Esse pensamento foi refutado nos estudos dos rituais, pois para Durkheim (1996, p.68) os ritos se restringiam às regras que os homens deviam seguir diante do sagrado. Essa afirmação esvai o rito de sentido, pois os ritos não são somente regras, ou como o corpo deve estar, pois a crença é basilar em sua constituição.

Para contrapor essa concepção de Durkheim sobre ritos, comecei a dialogar com as ideias de Stanley Tambiah. Em 1979, ele elaborou um texto sobre o estudo do ritual por meio da performance. Para esse autor, a relação entre a forma e o conteúdo é que dão o caráter performativo do ritual, que por sua vez está contida na cosmologia. Em seu trabalho, cuja primeira edição foi em 1977, Tambiah introduziu o conceito de cosmologia no âmbito da performance:

Cosmologias (e cosmogonias), quase sempre, e classificações, com frequência, tendem a ser vistas como arranjos estáveis de coisas e pessoas, suas premissas subjacentes e seu ordenamento inicial entendidos como tendo uma existência fora do fluxo dos eventos e expectativas ordinários e em constante transformação, ou motivando e constituindo, até certo ponto, a superfície aparente dos fenômenos cotidianos do tempo presente (Tambiah, 2018, p. 113).

Tambiah desvincula o termo ritual e a concepção de cosmologia da prática meramente religiosa. Por conta de suas proposições sobre ritual, cosmologia e performance, tal perspectiva é um importante fio condutor, pois os rituais observados e analisados durante as romarias juazeirenses, por conta de sua variedade, não devem ser vistos somente em meio a dicotomias sagrado e profano, ou Igreja e rua. Por mais que eu retome constantemente a ideia de que o recorte deste trabalho se situa fora dos enquadramentos físicos da Igreja, isso não significa que a crença nela não esteja presente nos trajetos da pesquisa, principalmente do ponto de vista do romeiro.

O que se encontra enquanto ritual no meu campo de pesquisa é algo que deve ser entendido como plural, dinâmico e ressignificado pelos performers. Mesmo que o rito e mito em torno da figura de Padre Cícero, representado no alto da colina do Horto com o “olhar” voltado para a romaria, seja um lembrete para todos não esquecerem o sentido de devoção que se deve fazer presente durante as romarias. Assim, Padre Cícero é um símbolo basilar para as práticas rituais e para a compreensão da visão de mundo dos atores sociais em romaria.

Desse modo, sobre rituais, seguindo influências de Tambiah, três aspectos serão explorados: o duplo aspecto do ritual como performance, nenhuma ação performativa ritual é igual a outra e o ritual não deve ser considerado verdadeiro ou falso. Agora será feira a relação dessas premissas com a formação de um dos dramas romeiro.

O duplo aspecto que o autor menciona corresponde aos rituais públicos que são reproduzidos repetidamente de forma variada e estereotipada. Por essa razão que para uma observadora desatenta como eu fui no início da pesquisa de campo, todos os dias da romaria eram iguais, desde as celebrações da Igreja, até os passeios nas ruas. Eu não conseguia encontrar um problema em meio aos eventos, por não me atentar aos fatos que possibilitaram uma quebra na repetição que Tambiah observou em seus estudos de rituais.

Apesar do caráter repetitivo, os ritos religiosos e artísticos nas romarias são experienciados de maneiras distintas. A repetição está no caráter dos gestos, nas atitudes do corpo, e até mesmo nas horas escolhidas para determinada atividade ser executada. O que não se repete são as formas pelas quais o rito é sentido e performado pelos atores sociais, pois esse é o momento em que a materialidade e a imaterialidade do rito e dos corpos se fundem. Um exemplo, dentre vários, é apresentado na imagem a seguir que mostra um romeiro, que ao transitar por uma calçada e se deparar com a imagem de Padre Cícero, lhe faz um gesto de carinho. Essa demonstração de afeto com as imagens de Padre Cícero é bem comum nas ruas juazeirenses.

Foto 3 - Romeiro tocando a imagem do Padre Cícero



Fonte: Juliana Gonçalves (2016)

Há alguns rituais bem comuns em Juazeiro do Norte que são explicados pelos romeiros, e que correspondem bem com esse ponto de vista de Tambiah. Escolhi para essa análise as três voltas que todos os romeiros que desejam receber uma graça devem dar em torno do cajado de Padre Cícero na Colina do Horto. Quando o pedido for atendido em suas vidas, a romaria deve ser realizada novamente e mais três voltas em torno do cajado devem ser dadas em agradecimento. Essas três voltas, com comportamentos repetidos, do ponto de vista do ritual e da performance, possuem semânticas distintas por serem experiências únicas para o indivíduo. Cada pedido ou cada promessa a ser cumprida é executada com comprometimento próprio da ocasião. Na imagem a seguir, observa-se uma fila na escadaria que dá acesso aos pés de Padre Cícero para o pagamento de promessa como mencionado anteriormente. Na parte inferior da imagem, um grupo de folguedo do estado de Alagoas faz uma apresentação em homenagem a Padre Cícero. São pessoas que são romeiras e brincantes e nas suas apresentações nesses e em outros pontos da romaria

não há intenção de ganho financeiro. Observa-se, nesse contexto, que esses dois eventos, apesar de acontecerem no mesmo espaço, não se envolvem diretamente, não existindo, portanto, um movimento de fricção entre os atores sociais.

É importante mencionar que nesse local, no alto da colina do Horto onde está a grande estátua de Padre Cícero, os artistas de rua, nos anos que eu desenvolvi minha pesquisa, 2016 e 2018, não podiam se apresentar, uma vez que o espaço era organizado pela Igreja que afirmava que não podia existir esse tipo de comércio, referindo-se aos artistas de rua. Os responsáveis pela organização defendiam em todas as nossas conversas que o Horto era um local sagrado e que não eram permitidas atividades que fugissem dessa perspectiva. Por ser um local de grande movimentação, também perguntei aos artistas de rua se eles tentavam fazer suas apresentações lá, mas a resposta era que as pessoas da Igreja não permitiam suas apresentações, por isso não houve nem tentativa.

Figura 4 – Devoção e homenagem aos pés do Padre Cícero



Fonte: Juliana Gonçalves (2016)

Os rituais, como os pagamentos de promessas, devem ser analisados fugindo de uma percepção de veracidade ou de falsidade em relação à fé, mas pela eficácia simbólica que adquirem para os devotos (Geertz, 2013). Quando se menciona os rituais de caráter religioso fica mais fácil fazer essa reflexão. Mas quando se faz o exercício de vislumbrar momentos ritualísticos em situações que parecem corriqueiras, cotidianas ou “normais”? Esse ponto é importante para entender como a arte de rua adentra uma categoria de ritual nesse trabalho. A arte de rua em Juazeiro do Norte é uma atividade ritualizada por artistas de rua, por seu caráter de antiestrutura, pelas formas como os artistas se inserem na cidade e sobre como suas performances têm algo a revelar para todos que se envolvem com ela. Apesar de saber que para os artistas de rua, suas apresentações constituem seu cotidiano. Assim, há uma fricção entre a antiestrutura e a regularidade das performances artísticas nas ruas, aí se encontra um dos ruídos que emergiram durante a pesquisa de campo.

Nesses encontros, nos palcos de rua, onde a interação social acontece, é que as próprias estruturas das romarias são diluídas, por meio dos ruídos que surgem nos palcos de rua, ganhando configurações que transcendem o religioso e quando seus papéis de romeiros são suspensos e ressignificados artisticamente.

Sobre esses momentos em que os ruídos são experienciados, alguns artistas afirmam que suas presenças incomodam os organizadores da romaria e a guarda municipal da cidade, mas que ao mesmo tempo existe uma certa satisfação em poder intervir no espaço. O artista D. afirma que:

*Tudo que a gente faz aqui na romaria deve ser bem pensado e executado, é importante atrair a atenção dos romeiros, fazer com que eles queiram prestigiar o nosso show. Mas toda vez que eles chegam aqui perto da gente para curtir o que estamos oferecendo, vem a fiscalização da cidade saber que barulho é esse. Como se fosse briga ou protesto. Mas pensando direito, a gente aqui meio que faz um protesto mesmo. Repara, o Sesc patrocina os que eles consideram artistas e a gente aqui da região principalmente não podemos apresentar, porque para esses organizadores de eventos somos menos artistas? Vamos fazer barulho sim. Mas um barulho em que ninguém sai perdendo. (Entrevista realizada em setembro de 2018).*

O registro a seguir apresenta um dos artistas que no momento estava responsável pelo equipamento de som. Observa-se todo um aparato, mostrando que a arte de rua não acontece só por meio do improviso, mas existe uma logística para fazer com que o show aconteça de forma satisfatória. No espaço relacionado aos bastidores da apresentação, apesar de estar ao alcance de todos, a sonoplastia foi organizada. De acordo com os artistas envolvidos na apresentação da imagem abaixo, o equipamento de som é necessário não só para que todos pudessem escutar o show, que no caso segue os moldes do *stand up*, mas para atrair a atenção das pessoas com efeitos sonoros de suspense, horror, piadas e até efeitos de palmas e assobios. Antes de toda apresentação de rua, o palco é estruturado, improvisando-se mesas, que no caso abaixo foi um caixote, e durante o show em si, as apresentações seguem uma sequência, sem esquecer todos os imponderáveis que podem beneficiar ou atrapalhar a performance do artista.

Figura 5 - Organização dos equipamentos antes do show



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

O pensar e o viver nas ruas, nos momentos de “fulga” ou folga das obrigações/devoções religiosas fazem com que romeiros e artistas de rua se encontrem para uma constante troca de ideias por meio da arte. Por essa razão o romeiro procura se envolver, deixando-se levar pelo que a rua oferece e o artista de rua também se abre ao que o romeiro se propõe a oferecer. A interação é recíproca, com base no sentir, falar e fazer. O ritual ocorre quando o próprio lugar em que a performance artística acontece é configurada como antiestrutura, com novas características, porque a rua, mero lugar de passagem, com a arte vivenciada, transforma-se em palco, muitas vezes subversivo. Como afirma Peirano (2003, p. 40), sob inspiração de Tambiah: “rituais são adequados para realizar essas funções aparentemente diversas (combinar as dimensões do viver e do pensar), porque são performativos”.

## 2.2 OS CORPOS EM PERFORMANCE

Nessa relação de performance e ritual, a noção de corpo precisa ser inserida, uma vez que é por meio do corpo que as devocções e as estéticas das romarias são vividas e reinventadas. Nos estudos da noção de corpo, é importante compreender que ele não só tem a capacidade de materializar as ideias e as crenças dos rituais, ele é a própria ideia que expõe e se impõe socialmente diante do olhar de todos. Nas romarias, os corpos dos atores sociais são elementos indissociáveis do cenário construído e vivenciado. O corpo do romeiro, independentemente do nível de comprometimento com as atividades da Igreja, como missas, reza de terços, ladainha etc, é o “templo de Deus”. Corpo que não pertence unicamente ao fiel, mas é o fruto de uma entrega a Deus. O corpo do artista de rua, ao mesmo tempo que materializa suas ideias artísticas, é um corpo que pertence ao artista com o propósito de artisticamente pertencer às cidades em que eles estão situados, seus corpos são seus instrumentos de trabalho.

Nessa pesquisa, as tensões no campo simbólico das ruas emergem a partir da presença de pessoas que expõem seu corpo discretamente ou publicamente de forma comum/aceitável e de pessoas que veem no corpo um

instrumento que não deve ser tímido, um corpo que tem que chamar atenção diante dos demais corpos.

O corpo é constituído pelo que fazemos com ele, ou seja, as dimensões do corpo não ficam restritas aos limites corporais, pelo contrário, são expandidas pela performance dos atores sociais. David Le Breton coloca que:

o corpo funciona como um limite de fronteira, “fator de individuação” (Durkheim), lugar e tempo da distinção. O corpo de certa maneira, é aquilo que fica quando perdemos os outros, é o traço mais tangível do sujeito, a partir do qual se distende a trama simbólica e os liames que o vinculam aos membros de sua comunidade (Le Breton, 2013, p.242).

O corpo para Le Breton, nas sociedades ocidentais, é uma projeção de sentidos e significados. Dessa forma, o corpo tornou-se um objeto fabricado e modificado de acordo como o indivíduo percebe a si na sociedade que o cerca. Entre os romeiros, o corpo, principalmente nas atividades religiosas em Juazeiro do Norte deve ser o corpo penitente, o corpo que deve ser diminuído diante da presença de Deus e de Padre Cícero. Esse último personagem é o exemplo, pois é representado por uma estátua de 27 metros de altura no alto da Colina do Horto. A estátua de padre Cícero, além de ser muita alta, materializa a dimensão religiosa e social que esse personagem teve e tem no imaginário dos romeiros. O corpo dos fiéis é pequeno diante da grandiosidade do Padre Cícero, como conclui durante o campo, pois essa monumentalidade expressa sua autoridade no cenário romeiro e sua propriedade da cidade.

A concepção de corpo, durante as festividades das romarias, é relacionada com a ideia de comportamento restaurado de R. Schechner (2002). Ele define esse conceito como o processo principal dos mais variados tipos de performances e que está presente na vida cotidiana, nas ações, na arte etc, enfatizando o quanto a maioria de todos nossos movimentos são repetições, simbólicas e reflexivas, e nesse sentido apelam para descodificação (Schechner, 2006). O corpo em Schechner possibilita uma criação transformadora tanto para os performers quanto para seu público, atravessando estados de liminaridade quando novas possibilidades de identidades podem surgir.

Outro /teórico importante quando se estuda corpo, performance e ritual é Marcel Mauss (2003) que ao se debruçar sobre as técnicas do corpo, deixa claro que nossas posturas não são neutras, que nossos atos cotidianos são

expressões que foram ensinadas e/ou transmitidas. Desde crianças, somos submetidos pela sociedade como devemos andar, sentar e se expressar, e essa ideia também permeia as questões de gênero, faixa etária e classe social. Nas romarias, é comum ver os romeiros mais antigos ensinarem às gerações mais novas como se comportar diante das imagens de padre Cícero, nas procissões e nos demais locais de visitação. Esse corpo contido para penitência, em que as atitudes são previsíveis diante do sagrado, nas ruas ganham novos contornos, pois há muito para ver e se envolver, dando uma sensação de liberdade de expressão.

Ao relacionar o conceito de corpo com as ações e as relações entre artistas e romeiros nas ruas, percebe-se que ambos precisaram aprender a ser performers, através da cultura e dos códigos relacionados ao que se concebe como prática artística e prática romeira nas ruas juazeirenses. Ao assumir o self romeiro, um novo sentido para o “eu” é apresentado nas ruas. Da mesma forma com os artistas de rua, pois ao relacionar seus papéis com o conceito de comportamento restaurado, é alcançada a compreensão sobre a performance do dia a dia, no cotidiano desses artistas em que muitas vezes as regras não estão escritas, mas de alguma forma se sabe o que é permitido e proibido fazer artisticamente no contexto romeiro. E, além disso, a performance, em termos de criatividade, é realizada por meio das técnicas e dos meios em que os artistas de rua se inserem para o desenvolvimento de seu ofício.

Schechner (2006) acrescenta que a vida cotidiana também envolve anos de treino e prática, pois é necessário aprender determinados comportamentos e posturas. O autor ainda acrescenta que ao tomar consciência do comportamento restaurado, é reconhecido o processo pelo qual os processos sociais são transformados em teatro. A explicação do autor sobre o comportamento restaurado fica mais clara na citação a seguir: “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.15). As significações do comportamento restaurado precisam ser decodificadas, como o próprio autor esclarece, pois esse é um conceito simbólico e reflexivo. Ou seja, é necessário traduzir o comportamento dos atores sociais, para analisar questões como preparação nos ensaios, apresentações, escolha de locais de apresentações e diferentes tensões que ocorrem

rotineiramente ou esporadicamente. Bem como para compreender os comportamentos e movimentos dos romeiros nas ruas em estado de romaria.

Com Richard Schechner (2006), a reflexão será em torno da perspectiva profissional dos artistas de rua. Esses performers se programam, possuem um planejamento diário e uma preparação física e mental para o trabalho nas ruas. No entanto, dias de viagem na estrada, dinheiro conquistado com esforço de um trabalho cotidiano, expectativas alcançadas e/ou frustradas marcam a vida de um peregrino, especificando os personagens etnográficos desse trabalho, romeiros e artistas de rua, que se aproximam diante dessas circunstâncias. A viagem em si é um evento que exige preparação física e psicológica dos indivíduos, quando se fala em Juazeiro do Norte, alguns detalhes são importantes de ponderar, principalmente para aquelas pessoas que não estão acostumadas com o clima do sertão do Cariri, altas temperaturas e baixa umidade.

Os artistas de rua para performarem a sua arte precisam educar o seu corpo e sua mente, criando uma rotina de preparação para si, ao mesmo tempo que suas ações proporcionam uma quebra na rotina de um dado lugar para a sua execução performática. Os artistas de rua vão educar seus corpos por meio do treino, momento em que os detalhes das apresentações vão sendo por eles definidas, suas formas de expressões vão sendo remodeladas e estratégias para alcançar o olhar do público vão sendo delineadas. Só por meio do treino, ensaio ou preparação, o performer dimensiona a sua arte para tentar se inserir no âmago de qualquer cidade.

No caso de Juazeiro do Norte, no período romeiro, os artistas de rua percebem o seu preparo para as ruas como um fenômeno indubitavelmente perfeito para se aproximar das pessoas, da cidade e do momento que todos vivenciam. Não basta estar na cidade, é necessário se jogar nas tramas que são tecidas pelos atores sociais para que as suas inserções nas romarias sejam intensas, ou, pensando de outro modo, que eles possam se sentir pertencentes ao movimento que acontece brincando com a arte e a fé. Muitas vezes para esse preparo, a utilização de substâncias entorpecentes por alguns artistas de rua é comum, como o uso do álcool e da cocaína antes das apresentações.

O corpo é um importante instrumento da performance, pois materializa, por movimentos, as ideias, os anseios, os receios e o universo que pertence à

subjetividade dos artistas. E, para isso ocorrer de forma a atrair a atenção do público, é imprescindível ser criativo, ousar, mostrar que tem algum dom, ou o que chamo de domínio de cena. Sabendo lidar com os imponderáveis da rua, os artistas vivenciam o treino ou ensaio como um momento em que as suas ideias e aspirações começam a ganhar contorno, apresentando-se, aos poucos, a outros olhares.

Na romaria, o público dos artistas de rua é essencialmente de romeiros, este que por sua vez procura entretenimento como uma forma de diversão, descanso e “fulga” das obrigações e devoções religiosas: momento para relaxar e passear. Por isso, diante de tantas pessoas, com tantas informações em busca de algo intrínseco a cada um, os artistas de rua se tornam atores que se propõem a se aproximar do romeiro, de forma mais ou menos intensa, e de suas percepções de mundo como viajantes, talvez seja essa ideia de “não-pertencimento” ao lugar que aproxime esses atores sociais, que por meio de suas ideias e movimentos fazem das ruas seus palcos.

Como observado, para os artistas de rua presentes em Juazeiro do Norte, a questão da festividade exige uma perspicácia diferenciada, aplicada em todas as cidades que recebem grandes eventos, como Juazeiro do Norte. Alguns dos artistas entrevistados falaram que quando uma cidade está em festa, é necessário que os objetivos das apresentações sejam redimensionados, pois há a certeza de que a circulação de transeuntes será intensa, e que a arte apresentada na rua será uma dentre tantos atrativos presentes na cidade. Por essa razão, o importante é atrair o público, e não o cansar.

Um teatro na rua é montado, tendo o corpo dos artistas de rua como o ponto central do palco que é momentaneamente construído do nada sob as ruas da cidade. Assim como o seu corpo, as ruas passam a ganhar novas dimensões performáticas.

Se os artistas de rua já estiverem na cidade antes do início da romaria, ele ou ela terá tempo, principalmente se for sua primeira visita a Juazeiro do Norte no período romeiro, de se familiarizar aos poucos com o clima do local e com todas as nuances que caracterizam a cidade, observando como as ruas centrais vão sendo modificadas, sua “normalidade” rompida, para receber os romeiros. Observando os possíveis locais em que as apresentações vão ocorrer e, concomitantemente a isso, a preparação para o show por meio de treinos

físicos e mentais. Nesse quesito, uma arte interessante de se analisar primeiramente é a da estátua viva. Arte silenciosa que exige do artista a habilidade de permanecer parado mesmo diante de circunstâncias em que o público o desafia com o intuito de destituí-lo de sua fachada de estátua.

O corpo se torna resistente e concentrado, uma estátua viva, por exemplo, permanece parada, os movimentos realizados com destreza só ocorrem quando uma pessoa contribui financeiramente ao colocar uma quantia no chapéu ou na caixinha do artista. Em forma de agradecimento, essa estátua adquire vida por conta do dinheiro recebido. Dentro dessa performance, as pessoas que contribuem são as responsáveis para dar *alma a uma estátua morta*. Essa definição me foi dada pelo artista J. E, dentro dessa observação de J. é afirmado que o equilíbrio mental e corporal, principalmente nos dias mais quentes, se torna desafio para a realização de sua atividade. Além desses fatores, os adereços que os artista de rua utilizam durante as suas performances é o que de fato atrai o público, que avalia constantemente suas habilidades nas ruas.

De acordo com J., meu “informante” e estátua viva, dois detalhes são indispensáveis para o seu trabalho. A primeira corresponde aos exercícios físicos diários e o segundo aos ensaios, esses relacionados ao treinamento do corpo e da mente. Como ele disse e eu pude observar, durante os dias de romaria ele chega a trabalhar durante oito horas diárias, parando para almoçar e depois de um intervalo de duas horas, retornando ao seu posto. A resistência física é importante, e isso só é alcançado quando o artista se dispõe a manter uma rotina que une um grande senso de observação e controle. Então, para aprofundar o estudo de como as técnicas corporais são escolhidas e desenvolvidas, é preciso refletir a performance como um conjunto que lida com movimentos, objetivos desses movimentos e controle desses movimentos. E aqui o diferencial é pensar em como a performance está sendo direcionada para um público específico, o de romeiros, que assim como o artista, pode ficar parado por um breve tempo com o intuito de observar o momento exato em que a estátua realizará os movimentos ou quando um acrobata vai pular dentro de um círculo cheio de facas com pontas afiadas.

Esses acontecimentos tão esperados pela plateia dos artista são minuciosamente encenados. Desse modo, o corpo em cena nas ruas é um corpo construído por meio de técnicas que vão modelar e reeducar os artistas para o

que ele se propõe a fazer. Renata Leite (2017, p. 303) afirma que: “O corpo encena suas técnicas na sociedade. Caso particular, porém, é o corpo em cena, corpo cênico, que se distancia das técnicas aprendidas, reformulando-as, tornando-se outro.” Corroborando para a afirmativa de que por meio dos ensaios e da aplicação de determinada técnica os corpos dos artistas mudam, os próprios artistas se transformam, assumindo uma nova fachada, esta que deve ser preservada durante a cena.

O corpo em cena invade as ruas da romaria, chamando a atenção de outros corpos que também vivenciam uma ruptura com o ordinário. As ruas em que as romarias acontecem se transformam em lugares de encontros de atores sociais que se mostram por meio de seus novos eus, ou de suas novas fachadas que foram construídas e assumidas para essa ocasião.

O que ocorre é uma promoção da (des)educação corporal, que conforme Leite (2017), possibilita que o corpo cotidiano ceda lugar a novas formas de se inserir em determinado contexto por meio de novas técnicas corporais. Esses artistas de rua fazem seu trabalho nos espaços públicos, reinventando-se a cada show, apesar da aparente « passividade » e repetição.

Na rua, as pessoas buscam seus lugares. J. passa a ser o artista de rua a partir do momento que ele sai de sua hospedagem com a caracterização em andamento para intervir na rua por algumas horas. Enquanto que a senhora M., que em seu cotidiano trabalha recolhendo materiais recicláveis nas ruas de Fortaleza - CE, torna-se a “amiga romeira”, status importante para si, momento de quebra do cotidiano que ela deixa de ser invisível na cidade para ter seu papel como romeira assumido e reconhecido em Juazeiro do Norte.

Desse modo, a romaria é um momento de transformação em que artistas de rua ressignificam suas técnicas e ações, para convidar o romeiro a entrar no seu universo lúdico e vice-versa, ambos são performers.

Para aprofundar essa discussão, retomemos o ponto específico sobre o corpo. Segundo Marcel Mauss (2003, p.407),

O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é o seu corpo. Imediatamente, toda a imensa categoria daquilo que, em sociologia descritiva, eu classificava como “diversos” desaparece

dessa rubrica e ganha forma e corpo: sabemos onde colocá-la". (Mauss, 2003, p.407).

Para que exista romaria, os corpos dos indivíduos precisam estar presentes nessas ruas. O corpo, de acordo com Mauss, é um instrumento e meio técnico natural do homem. No entanto, cabe pensar não na naturalidade desses corpos, mas em como a depender da ocasião esse corpo se modifica, transformando-se em outro que não o habitual. Os corpos dos artistas de rua são trabalhados, as suas « naturalidades » são transformadas. Nesse quesito, o que os performers pensam e o que eles executam têm no corpo um grande veículo que transporta significados culturais e sociais.

A diversidade da arte de rua nas romarias de Juazeiro do Norte dá indícios de como o corpo é um produtor e um produto da romaria. Em outras palavras, o corpo e suas múltiplas ações e ressignificações é a base de todas as relações sociais e rituais. Os artistas de rua fazem de seus corpos meios de atração para que outras pessoas possam assisti-los de uma forma diferente. Se a proposta for fazer comédia, o corpo do ator social tem que se mostrar livre da vergonha, do pudor. Fazer escárnio com ações rotineiras, seja de ordem fisiológica ou cultural. Caso a performance seja musical, o ideal é cativar o público, despertar suas emoções, para que o público possa se soltar e entrar no embalo da apresentação. Os artistas de rua concebem seus corpos de forma distinta nas ruas, pois se tornam outros, vão-se as personalidades cotidianas, e ficam as personagens criadas. Por isso é comum escutar de artistas, independente do lugar em que se trabalha (teatro, rua, TV, cinema etc.) que seu corpo é mudado de acordo com o que se espera do personagem.

Diante desses pontos, os corpos dos artistas de rua são corpos trabalhados, que se inserem nas romarias de acordo com seus propósitos externalizados por suas ações. Assim, para refletir sobre os corpos dos artistas de rua na romaria, foi importante apreender o corpo que se prepara para entrar nas cenas de rua, o corpo que sente, o corpo que faz e o corpo que descansa.

Cada artista de rua é um universo particular, uma vez que carrega consigo todos os ideais, experiências, história e especificidades físicas. A prática da arte de rua envolve vários fatores, e como afirmado por alguns artistas com os quais conversei, a decisão de levar uma vida que foge dos padrões envolve um paradoxo importante, pois ao mesmo tempo em que se almeja viver livre, a

decisão sobre o momento certo de começar pode ser difícil, por essa razão os artistas de rua mais jovens, que estavam só por alguns dias na cidade, falaram que toda a preparação começa com uma viagem não espacial, não relacionada ao corpo físico, mas uma viagem subjetiva sobre o que se pensa e o que se deseja.

Acerca da preparação para começar a performance na rua, cada artista revela seu próprio ritual. O artista T. – palhaço, da própria cidade de Juazeiro do Norte, depois de tomar uma dose de cachaça, faz alguns alongamentos e diversas caretas com o intuito de ir se encontrando e se familiarizando com a personalidade de seus personagens. Eu pergunto por qual razão a cachaça pura é importante para a sua apresentação, ele disse que é para ficar sem-vergonha, usando aqui de duplo sentido. Os personagens que T. criou são ousados, sem pudor. Personagens que fazem zombarias com outras pessoas e consigo.

Na imagem abaixo, o artista T. estava se preparando para a realização do show na praça Padre Cícero, outro ponto de destaque nas romarias, mas enquanto ele fazia seus alongamentos após tomar algumas doses de cachaça, as pessoas já começavam a parar para observar o que estava acontecendo, pois houve ali uma ruptura com o que se estava vivenciando.

Figura 6 – Preparação para a performance do artista T.



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

T. possui alguns dentes faltando na boca, mas não se preocupa em fazer um tratamento bucal com urgência, em conversa disse que pelo bem ou pelo mal, a ausência de dentes deixa seus personagens mais engraçados para o público. Além desses preparos físicos, T. mencionou a necessidade da preparação psicológica, pois ele, como artista experiente, quase 20 anos de arte de rua, precisa “se fazer de surdo”, expressão por ele utilizada, diante das ofensas ao ser considerado vagabundo e picareta. Ele afirma que todo dia, antes de começar uma preparação, fica mentalmente repetindo a ideia de que a arte de rua é o seu trabalho. Quando perguntei se ele repete isso nas romarias, ele afirmou que adapta esse mantra pessoal para a seguinte frase: *Eu sou artista de rua, estou aqui para dar alegria ao povo romeiro que como eu fica de passagem pelas cidades*. Essa fala de T. foi interessante, porque em muitas conversas que tivemos, ele, sendo artista local, não estava de passagem por Juazeiro do Norte. Em muitos momentos, algumas falas de T. davam a impressão de ser articuladas de acordo com o que supostamente eu quisesse escutar ou que fosse algo mais pontual para a pesquisa. Esse fato não invalida a sua fala, mas apresenta como diante da pesquisadora suas performances como artista de rua precisavam ser validadas também por mim.

Os rituais de preparação são importantes para dar início a uma performance. Um artista peruano disse que a preparação corresponde não à montagem dos instrumentos que ele utiliza e depois aos equipamentos de som, pois a preparação mais importante é correspondente ao preparo psicológico, um trabalho mental que envolve credos e concentração. Depois disso é que vem o preparo das cordas vocais, instrumentos, disposição de equipamentos e a passagem de som, para verificar se estará tudo dentro dos conformes. O grupo de artistas peruanos permaneceu durante toda a romaria, mas visitaram também cidades vizinhas para fazer as suas apresentações. Apesar de serem estrangeiros, eles não tinham dificuldade com a língua, pelo contrário, chamavam mais atenção dos romeiros por ser considerados diferentes, principalmente no que diz respeito à língua ao misturar a Língua Portuguesa com a Língua Espanhola.

Independentemente da performance proposta pelos artistas, o preparo mental é importante para que eles se envolvam com os romeiros e demais

circunstâncias da romaria. Além do preparo psicológico, retomamos a importância do preparo físico, da resistência que os artistas precisam ter para que as suas performances se realizem como ensaiado e esperado. No entanto, quando se treina ou se ensaia, os artistas precisam contar com os possíveis imponderáveis que podem ocorrer em suas apresentações.

Um detalhe importante sobre o preparo físico realizado pelos artistas é que ele deve ser realizado de forma consciente, com o intuito de aprimorar seus movimentos e entregar seu corpo ao personagem assumido. Assim, fica evidente que se atua quando se canta, quando se imita, quando dança e faz muitos malabarismos em prol de um olhar e diálogo com o público. A performance de rua se inicia durante o seu preparo e, em romaria, esse preparo acontece *in loco*, junto com os romeiros.

O preparo corresponde à autonomia artística que os performers assumem em cena e aos conhecimentos que devem possuir em relação ao seu corpo: resistência, elasticidade e/ou capacidade de movimentos. São elementos que devem ser rigorosamente articulados com os acontecimentos que estão ocorrendo nas ruas. Sobre essa questão, Eugenio Barba (1994), importante diretor, pesquisador e autor de teatro, afirma o que eu pude observar nos momentos fora de cena de meus informantes, que o ensaio e/ou treino envolve não somente o corpo físico dos atores sociais, mas suas ideias.

Os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza, mas esta destreza definhava numa realidade unidimensional se não atinge a profundidade do indivíduo. Os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais (Barba, 1994, p. 129).

É importante mencionar que Barba traz luz a essa tese quando ele menciona o Terceiro Teatro que não implica um estilo específico, mas sim um conjunto de pessoas de teatro que buscam uma vocação pessoal e uma autonomia em suas práticas, muitas vezes fora dos circuitos de financiamento e reconhecimento oficiais, no caso deste trabalho em particular, no próprio espaço da rua.

Desse modo, o momento de preparo faz parte da rotina artística de rua independentemente da cidade na qual os artistas estejam. O que se observou,

no entanto, durante a pesquisa de campo é como o sentir fez-se presente durante as performances. Não é questão de sentir a cidade, mas de sentir todas as realidades misturadas nesse cenário, permitindo que a festividade romeira seja plural. É também questão de cinestesia. Os artistas de rua se sentem próximos ao romeiro por ambos estarem compartilhando o mesmo status na liminaridade das ruas.

Nessa viagem de transformação do “self”, os artistas de rua passam a fazer de suas ações importantes estratégias para que as suas artes possam ser experienciadas pelas pessoas. Suas artes, assim, passam a ser públicas, seus corpos deixam de ser seus para serem das novas personas que assumem o comando durante as horas de apresentação.

Nesse momento o corpo está em ação, a performance está em desenvolvimento, com trocas de risos, cantorias, piadas, desafios e todos os atos que quebram com a seriedade pela qual passam os romeiros penitentes. É com foco em seus objetivos na rua, que a artista de rua que tem o nome artístico de Karlinha consegue ter resistência corporal para trabalhar por horas junto com seu boneco de dez quilos, Karlinhos. Além de seu corpo, ela precisa dar vida ao corpo do boneco que tem um metro e meio para que seu show possa acontecer. A dificuldade está em equilibrar os movimentos dela e do boneco com o repertório musical. A performance aqui acontece pela possibilidade de transformar não somente o seu self, por meio do treino e apresentação, mas de dar identidade ao boneco, que por conta dos movimentos da artista passa também a ser um performer. Como mencionado por uma pessoa da plateia: *Até parece que Karlinhos está vivo, mas se tá se mexendo, morto é que não tá.* (Rua ao lado da Matriz das Dores, Juazeiro do Norte, setembro de 2018).

Figura 7 – O show de Karlinha e Karlinhos



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

O caso da artista Karlinha merece atenção especial, pois além de ter sido a única mulher artista com mais de cinquenta anos que conheci nas romarias juazeirenses, ela foi a única que participava também das festividades religiosas, indo às missas e fazendo visitas aos locais de peregrinação romeira. Além disso, ela não se envolvia com os demais artistas, não tinha um grupo próximo que trabalhava na rua. Além do boneco Karlinhos, ela fez a viagem do Rio de Janeiro (ela é carioca) para Juazeiro do Norte sozinha. Foi sua primeira viagem e o fato

de ter escolhido Juazeiro do Norte foi por conta das referências a Padre Cícero na famosa feira de São Cristóvão no Rio de Janeiro.

*(K.) - Sempre trabalhei sozinha, fiz minhas viagens sozinha, então é algo a que estou acostumada. Escolhi Juazeiro do Norte esse ano para trabalhar porque a imagem de Padre Cícero lá na feira de São Cristóvão no Rio é muito presente. Você conhece essa feira? Lá é um pedacinho do nordeste que a gente tem lá, durante anos só ouvia histórias, mas esse ano quis conhecer com meus próprios olhos. Mas não vim só para trabalhar não, mas vim para participar das festividades da Igreja, subir o Horto, ver a estátua do Padre Cícero. Como católica eu não poderia deixar de fazer essas atividades. (Entrevista realizada em setembro de 2018).*

O espaço em que ela trabalhava nas romarias ficava situado em uma calçada, nas ruas transversais às principais praças da cidade. Eu perguntei sobre a escolha do espaço, ela informou que aquela calçada era muito boa para desenvolver seu trabalho por ser em frente à hospedagem que ela se estabeleceu e por questão de segurança também uma vez que dificilmente ela estaria em situação de risco por estar em frente a uma lanchonete. Os donos da lanchonete disponibilizaram uma tv conectada a uma caixa de som para que ela fizesse suas apresentações acompanhadas por música. As apresentações de K. nesse ponto foram boas para o estabelecimento comercial uma vez que a artista foi um atrativo cultural.

Os ensaios e treinos tão citados aqui são compostos por técnicas que cada artista aperfeiçoa. Essas técnicas são aprendidas e postas em prática diariamente. A descrição de cada técnica não será formulada aqui, pois é mais relevante compreender a semântica dos movimentos antes das apresentações do que fazer uma descrição de alongamentos, treinamento das cordas vocais, técnicas de resistência executada pelos artistas e a utilização de entorpecentes. Essas atividades fazem parte dos momentos que antecedem as apresentações, pois são necessários para que o corpo seja preparado fisicamente e esteticamente. Segundo Cieslak e Torzecka (1992), atores de teatro, da antropologia teatral do Barba no Odin Teatret, o corpo do ator não pode ser

limitado, os artistas de rua precisam visualizar seus corpos como importantes meios para que percepções sejam externalizadas. Assim,

atuamos tanto na vida que para fazer teatro bastaria deixar de atuar. Outra coisa muito importante de entender é que o ator tem de concentrar-se sobre seu próprio corpo. O instrumento do ator não é a palavra e a voz, mas o corpo inteiro. (...) Enquanto o ator tem problemas com seu próprio corpo, está limitado. Assim como o músico tem de exercitar cada dia seus próprios dedos, também o ator tem de exercitar seu corpo até não ter mais a necessidade de pensar nele, este é o ponto que deve buscar, quando é capaz de dizer que o domina completamente. Tradução do francês para o português: João Paulo Valadares Coimbra (Cieslak; Torzecka, 1992, p.121).

Cada técnica corporal se torna o primeiro passo para a performance se tornar pública, é o momento de preparação, pelo que está por vir. As técnicas realizadas só acontecem com base na própria experiência que os artistas vão adquirindo nas ruas com o amadurecimento e autonomia de seu trabalho. A romaria é um evento que possibilita que a troca de olhares e ideias que ocorrem nas ruas proporcionem novas vivências para todos. O que fica perceptível é que do contato entre artistas e romeiros e da configuração da trama (rede de acontecimentos), um universo sensível e cheio de ambiguidades é criado, e é dele que falaremos no próximo tópico.

### 2.3 CORPOS QUE RITUALIZAM A ARTE NAS RUAS

A romaria é um evento extraordinário que se materializa por meio dos corpos e movimentos das pessoas. Dentro do *frame social* dessa pesquisa os corpos são entendidos como corpos que rezam, corpos que brincam e corpos que transformam as ruas em palcos.

Estamos aqui falando de corpos que intervêm nas romarias, dando-lhes novos significados, cuja ocupação nas ruas deve ser entendida sob uma perspectiva da performance. Esse é o momento em que os atores sociais antes marginalizados em suas vivências ordinárias passam a ter novos *status*, um novo *ethos*, sob uma nova fachada no cenário que por eles são ressignificados. Os romeiros, junto com artistas de rua, se reconhecem e passam a ter lugar de fala, pois eles são afilhados do padre Cícero e muitos por meio de seus corpos

em penitência mostram aos demais a gratidão e os milagres alcançados por meio da intercessão do santo protetor.

A constituição da corporeidade do romeiro vai sendo compreendida de modo que entendemos suas performances diante do Sagrado e do “Não tão Sagrado Assim”. Ou seja, mesmo fora do ambiente da Igreja, o ator social permanece em romaria, suas performances continuam fazendo parte do universo romeiro e seu corpo assim se torna também uma representação do sagrado.

Nesse momento, a corporeidade dos artistas de rua se destaca em meio aos corpos dos romeiros por conta de suas construções performáticas nos percursos da cidade. Pode-se observar como os personagens vão sendo montados e despertados quando o palco nas ruas é proposto pelos artistas.

Desse modo, a romaria se constrói por meio da interação entre indivíduos e pelo modo como eles lidam com os contextos. Assim, podemos observar como as performances são resultados do espírito que crê e do corpo que experencia o que acontece à sua volta.

Os rituais acontecem dentro das Igrejas e nas ruas. Do ponto de vista dos romeiros, o seu itinerário sagrado na cidade é realizado ritualisticamente, pois nesses momentos os romeiros vivem uma experiência liminar dentro do próprio momento extraordinário. Os rituais, como Maria Laura Cavalcanti (2013) enfatiza, são caminhos necessários para compreendermos como as identidades sociais e subjetividades fazem parte da experiência social.

Dentro do *frame* dessa tese, os rituais são os que acontecem durante as interações tecidas entre artistas e romeiros, são os rituais que eles vivenciam que também corroboram para a transformação das ruas em palco. Para entender esse encontro como um ritual, é necessário alcançar o que Cavalcanti (2013) mencionou sobre condutas e ações simbólicas e suas intensidades e ritmos.

O corpo do romeiro é o corpo de devoto, da pessoa que crê nos poderes de cura e proteção de Padre Cícero. É um corpo que se ajoelha, que pede e clama nos rituais religiosos. É um corpo que deve crer na penitência e ao mesmo tempo possuir gratidão por ter conseguido iniciar mais uma romaria. No corpo do romeiro é que o ritual ganha movimento. Mas, como refletido no capítulo 1 dessa tese, até mesmo o corpo do romeiro é um corpo que precisa de

preparação, de treino, é um corpo que se modela, que deve saber agir, é um corpo que encena junto com outros atores sociais.

Em romarias as pessoas estão representando, como mencionado anteriormente, por meio de suas fachadas vão sendo construídas narrativas que são moldadas de acordo com seus deslocamentos nos lugares. Em um momento de representação, como as que serão mencionadas, podemos identificar técnicas do corpo próprias do momento extracotidiano, pois esse é o momento que para as experiências acontecerem o corpo deve estar disposto a ir além dos limites existentes no plano ordinário.

No contexto romeiro, o corpo passa por experiências intensas que se iniciam quando os atores sociais começam a sua viagem a Juazeiro do Norte para participarem da romaria.

Durante uma viagem que realizei em um ônibus de romeiros que partiu da cidade de Maceió/AL, pude perceber como o sofrimento físico durante a viagem para muitos já caracteriza o fazer romeiro. No ônibus em questão, os assentos além de não serem confortáveis, não ofereciam a devida segurança, fazendo com que os corpos dos romeiros se tornassem mais vigilantes, tensos e fortes.

Ao chegar a Juazeiro do Norte, os corpos relaxavam, e davam graças a Deus por terem chegado vivos ao destino. Isso não é um exagero, nos anos que desenvolvi a pesquisa de campo, aconteceram acidentes fatais de romeiros que participariam das romarias. No ano de 2018, a programação da Igreja, por exemplo, foi modificada como uma forma de prestar homenagem aos corpos que não chegariam. Chegar sãos e salvos nas romarias significa que a primeira etapa da jornada foi realizada com sucesso, com o corpo inteiro e vivo.

Quando os romeiros chegam a Juazeiro, seus olhares são direcionados à imagem de Pe. Cícero localizado no morro do Horto. O corpo de Padre Cícero é representado por uma estátua de 33 metros. Um corpo de pedra e cal representativo da romaria juazeirense, mas que é solidificado também por conta de toda a crença e confiança que os devotos depositam no padrinho Cícero.

Os corpos dos artistas de rua, por sua vez, procuram se destacar na multidão, e mais que isso, são corpos importantes para modificar o extraordinário nas ruas. Os artistas de rua modelam os lugares, propõem que os romeiros se reconheçam e que interajam. São corpos que exigem técnicas específicas, pois aqui estamos mencionando as técnicas do teatro, das artes do palhaço,

malabarismo, estátuas vivas, músicas etc. Todos são atores sociais no campo, mas a diferença é que somente os artistas de rua vão ter consciência disso. Seus roteiros são claros, seus objetivos profissionais também, além de suas atuações ensaiadas. Os corpos dos artistas de rua buscam contato com o romeiro, observam, e por saberem observar o contexto suas inserções ocorrem de forma que seus shows, expressão muito utilizada por eles, sejam atividades esperadas.

Para pensarmos sobre esses corpos que se transformam em arte, Barba (1994, p.271) afirma que esse fato corresponde ao “segundo nascimento, o do corpo-mente cênico, independente das exigências da representação, mas pronto para realizá-las”. Desse modo, agora será apresentado como os corpos de artistas de rua e romeiros são, pelos atores sociais, preparados para as interações face a face no momento em que os propósitos, função social e número de participantes e ambientes possibilitam que os encontros desses corpos sociais sejam além de variados, transformadores e transformados.

Antes de formar seu palco nas ruas, os artistas de rua percorrem os lugares a fim de conhecer os movimentos das pessoas. No momento que eles escolhem seu lugar e começam a se preparar, eles vão se transformando em outros atores sociais. Nesse momento as técnicas que cada artista utiliza possibilitam que ocorra uma “deseducação” do corpo, como afirmou Renata Leite (2015). Essa “deseducação” que Leite propõe está relacionada com a ideia de que o corpo cênico toma o lugar do corpo cotidiano, do rotineiro. Novas possibilidades para se inserir nos espaços são criadas, nem sempre aceitas, mas sempre permitidas pelo público. Os corpos dos artistas de rua passam a ter um papel importante nas romarias, suas atuações, para acontecerem, precisam de sua disciplina. Então, aqui temos um conflito interessante entre a “deseducação” e a disciplina corporal. Em momentos extraordinários como os da romaria, os artistas mais do que nunca precisam equilibrar essas duas vertentes ritualizando suas performances.

Os corpos dos artistas, desse modo, precisam ser atrativos do ponto de vista do entretenimento. Algo precisa chamar a atenção das pessoas que se movimentam intensamente pelas ruas. Os corpos dos artistas precisam despertar curiosidade do seu provável público, e mesmo quando a plateia é formada, e o palco passa a ser constituído, precisam estar prontos, dispostos a

continuar encenando ao convidar romeiros para adentrar em seu universo extraordinário situado na cosmologia romeira.

## 2.4 REALISMO MÁGICO E JOGO NA TRANSFORMAÇÃO ROMEIRA

O momento extraordinário para a formação da romaria acontece quando as pessoas em suas andadas, pensamentos e buscas se envolvem com o contexto, construindo uma nova realidade, essa que é extraordinária, lúdica e mágica. A realidade, portanto, é experienciada pelas pessoas por meio de outras dimensões. Então, o que faz com que essa etnografia tenha como inspiração o realismo mágico é o fato de que o cotidiano romeiro é marcado pela extraordinariedade e se transforma em uma experiência sobrenatural ou mágica que muda os atores sociais pela fé e/ou pela arte, levando em consideração a cosmologia do momento.

O real é maravilhoso em si, um si permeado de história, de revoluções, de lendas, de fatos, de paisagens, de seres encantados, de mitos, de fantasmas, de personagens reais que parecem irreais, e de irrealidades que se confundem com a verdade, de espaços de memória e de palavras (Ávila, 2007, p.43).

De toda forma, o realismo mágico neste trabalho se faz presente para ajudar a compreender como elementos tão visíveis nas romarias, Igrejas, imagens, cores, multidões, museus para o romeiro, comércio popular, só podem ser compreendidos se formos, enquanto leitores desse evento, buscar o que há de invisível, mítico e fé. São esses elementos entrelaçados e f(r)iccionados que fazem parte das andadas dos romeiros, das performances e do encontro entre fé e arte nas ruas.

O realismo mágico na literatura latino-americana surgiu em meados da década de 1940, tendo como uma das características o fato de que os elementos sobrenaturais se harmonizam com o contexto “real”, além de ter se tornado um movimento literário com forte expressividade política e social (Canton et al, 2016). Isso seria o motivo das pessoas que estão em romaria, para além do mito já constituído do Padre, considerarem a atmosfera local abençoada, especialmente para romeiros, e mágica, para artistas de rua.

Não se trata de romantizar ou fantasiar a realidade, mas buscar explicações para tudo que acontece por meio da narrativa criada pelos próprios

atores. A começar pela história do Milagre da Hóstia, um fato real que é explicado por meio da crença, essa vista como uma das provas da santidade de Padre Cícero. Esse evento que ocorreu há mais de cem anos continua sendo lembrado pelos romeiros e foi a partir desse milagre, à medida que as romarias ganharam mais notoriedade, que a cidade de Juazeiro do Norte foi se destacando como um centro religioso no Nordeste brasileiro.

Desse modo, o momento extraordinário romeiro é aqui visto como constituído por um realismo mágico juazeirense, pois esse é o momento que os romeiros mudam seus dias, invertem seus papéis sociais e vão de encontro com alguma experiência espiritual, sendo, essas questões transmitidas, inclusive, pela oralidade.

Com o intuito de apresentar o realismo mágico literário, dois autores são imprescindíveis nesse contexto: o colombiano Gabriel García Márquez e o brasileiro Ariano Suassuna.

Na literatura de García Márquez, elementos da comédia, do mito e da fantasia se fundem aos fatos históricos, árvores genealógicas e dados econômicos. Dessa forma, as narrativas apresentadas por esse autor devem ser compreendidas como algo que parte da realidade física das personagens para o mundo metafísico e do mundo metafísico para a realidade física, sem obstáculos. García Márquez afirmava que sua literatura era só realismo, pois segundo ele é a realidade que é mágica.

Uma referência importante de Gabriel García Márquez neste trabalho é o livro “Cem anos de Solidão” publicado no ano de 1967. Há um trecho nesse livro que faz um paralelismo interessante com um ritual romeiro:

...viram pela janela que estava caindo uma chuvinha de minúsculas flores amarelas. Caíram por toda a noite sobre o povoado, numa tempestade silenciosa, e cobriram os tetos e taparam as portas, e sufocam os animais que dormiam ao relento. Tantas flores caíram do céu que as ruas amanheceram atapetadas por uma colcha compacta, e eles tiveram que abrir caminho com pás e ancinhos para que o enterro pudesse passar (García Márquez, 1967).

Esse trecho corresponde a uma circunstância que aconteceu em uma noite que antecede o enterro de um dos personagens da história. Em meio a um funeral, um acontecimento diferente se faz presente, a chuva de flores. Esse acontecimento mágico dá novos contornos à realidade das personagens,

obviamente. No entanto, essa chuva de flores, inexplicável, não ocorre para que os residentes se surpreendam com ela. É um fato, e como todo fato é preciso vivenciá-lo, mesmo que não seja por meio da lógica.

Aqui, o episódio da chuva de flores dialoga com um ritual que acontece nas ruas em romaria: a procissão dos ônibus. Os ônibus que levam as centenas de romeiros a Juazeiro do Norte não são apenas um meio de transporte, como me foi relatado pelos romeiros entrevistados<sup>10</sup> em 2018, mas são também veículos abençoados que representam a devoção do romeiro, por isso que eles precisam ser vistos, abençoados e inseridos na romaria.

Os ônibus são decorados com fitas, imagens, faixas e muitas flores de muitas cores e tamanhos. As ruas ficam cheias de flores no chão, e centenas de romeiros disputam espaço para acompanhar, durante horas, os ônibus ressignificados como alegorias religiosas. Os ônibus são as atrações desse momento, muitas atividades que aconteciam foram suspensas em decorrência dessa procissão. De dentro dos ônibus, alguns romeiros ficavam encarregados de jogar ao público que prestigiava o evento muitos doces. Nesse momento, as ruas ficaram com um cheiro forte de flores, além das muitas pétalas e confeitos no decorrer do trajeto realizado pelos veículos. Esse é um evento que modifica a relação que os atores sociais possuem com os ônibus, pois neste momento não se trata somente de veículos, trata-se de uma relação impregnada eventualmente de crença, que possibilitou, por hora, os ônibus serem personagens. No desenrolar da procissão, os ônibus são abençoados, pois eles não deixam de ser um instrumento de fé, e se ele ali está é porque Padre Cícero e Deus permitiram que isso ocorresse, como me foi informado pelos romeiros que eu conversava durante esse ritual.

---

<sup>10</sup> Mestre André do Guerreiro, Senhor Lau, Senhora Maria, Senhora Janda, Senhora Benedita, Senhor Marcondes, Senhora Sebastiana, Senhor Francisco e Senhora Madalena.

Figura 8 - Procissão dos ônibus de flores



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

Outro representante no Brasil, mesmo não sendo reconhecido como um autor realista mágico, é Ariano Suassuna. Sua obra pode ser vista como um realismo mágico sertanejo que retrata os problemas sociais do sertão nordestino com as características míticas da região, com suas crenças religiosas, mitos e tradição popular. Em Suassuna, personagens sertanejos se relacionam constantemente com o sagrado para encontrar respostas para problemas sociais e naturais graves como a seca. Os personagens experienciam suas realidades como fantasia, narrativas são apresentadas em busca de solução. A esperteza de muitos personagens é encontrada na própria fantasia para justificar a realidade, nesse contexto até as situações mais absurdas são permitidas. Como a de colocar uma moeda na traseira de um gato e falar que ele “descome” dinheiro para vendê-lo para uma personagem que possui uma situação econômica boa dentro do contexto apresentado no livro *Auto da Comadecida* (1955). Ou então João Grilo, protagonista desta obra, falar ao cangaceiro que invadiu a cidade de Taperoá que uma gaita foi abençoada por Padre Cícero antes de morrer, com o intuito de se livrar da morte. Quem leu a obra sabe que essas mentiras tramadas por João Grilo não tardaram a ser descobertas. É

importante notar que até mesmo características mágicas quando não se fazem presentes, aparentemente, são forjadas pelos personagens com o intuito de modificar seus dramas.

Um elemento importante do realismo mágico presente na obra de García Márquez e de Ariano Suassuna além da forte referência aos elementos da história local e cultura popular, é a questão de como a morte rompe com a ideia da racionalidade. Em *Cem Anos de Solidão*, o personagem cigano Melquíades retorna da morte, tornando-se uma figura fantasmagórica no cotidiano da família Buendía, já no livro *Auto da Compadecida*, João Grilo ressuscita após Nossa Senhora lhe dar uma segunda chance ao ser julgado no purgatório.

A história desses dois personagens, de duas obras de referência na literatura latina-americana, corrobora para a análise de como a crença no sobrenatural, com base na fé dos romeiros, dá a sensação que mesmo não estando mais vivo, Padre Cícero é uma figura central na cosmologia da cidade.

Além desse fator, pode ser percebido como Melquíades e João Grilo buscam alternativas em suas narrativas para prosseguir com suas vidas, mesmo após a morte. Assim como romeiros e artistas de rua quando se encontram nos palcos de rua, os personagens brincam com o imaginário popular, com os estereótipos, com a ruptura da normalidade, enfrentando o poder local por meio de estratégias que têm como cerne a sabedoria popular. Em Macondo (cenário da obra de García Márquez), em Taperoá (cenário da obra de Suassuna) e em Juazeiro do Norte (cenário desta tese), observa-se como a lógica, a racionalidade cede lugar ao mítico. Ou, que o mágico-realismo é mais realista que mágico.

Em Juazeiro do Norte, nos momentos das romarias, muitos personagens como Grilo e Melquíades surgem nas ruas, podendo ser romeiros e artistas e quando se encontram nos palcos das ruas seus papéis se mesclam, ambos compartilhando suas perspectivas por meio das brincadeiras e do jogo.

No entanto, a crença dos personagens e as tradições populares tão presentes no contexto dos personagens de Suassuna permitem que eles experienciem o mágico da realidade sem se darem conta disso. Como no episódio em que a cachorrinha da Mulher do Padeiro morre, e a causa principal segundo o ponto de vista de sua dona foi a benção que o sacerdote da Igreja local se recusou a dar ao animal. Esse episódio é muito rico quando se pensa

no conceito de realismo mágico, pois anteriormente o padre tinha abençoado o motor do veículo do Major da cidade, esse um objeto sem vida, mas que mereceu a bênção por ser propriedade de um membro importante da elite da cidade.<sup>11</sup> A bênção é aqui um elemento importante da fé, para um é dada e para outro recusada, é importante para o entendimento das relações de poder e política na cidade.

Dessa forma, a proposta de trazer o realismo mágico para a romaria juazeirense é pensar também nas relações e nas dimensões que a crença e a tradição popular possuem no fazer cosmológico e também político da cidade romeira. O realismo mágico é um conceito que permite explorar os momentos e os espaços por meio da representação e dos muitos *se/ves* que os atores sociais constroem, além de explorar problemáticas históricas e crenças como fenômenos pertencentes ao mesmo universo de significação. Desse modo, o realismo mágico possibilita que a fissura decorrente da f(r)icção de valores e comportamentos seja analisada como trama de autoria dos próprios performers. Na literatura o realismo mágico latino-americano é resistência, um modo de olhar os valores culturais por meio de uma perspectiva crítica de quem escreve a História, e de quem as vive. Ou como escreveu Octavio Ianni (1986):

Ao mesmo tempo em que se desenvolve e constitui como um fato notável da produção literária latino-americana, o realismo mágico estabelece um modo de olhar a cultura, a sociedade, a vida. Pode-se dizer que esse estilo literário, simultâneo cultural e de pensamento, institui uma forma de interrogar a vida e a história. (...) Toda a história se refaz, novamente, na perspectiva desse estilo de olhar. De repente, tudo se mostra transparente: a demora do curso do tempo, a lonjura do espaço, o despropósito do gesto, a minúcia da brutalidade, o monumental da quimera (Ianni, 1986, p.18).

Assim, o conceito de f(r)icção permite a análise da transformação dos atores sociais, dos espaços, dos objetos. Essa transformação, ressignificando todo o contexto, é o que nos leva ao realismo mágico romeiro, pois assim vemos como o jogo entre a imaterialidade e a materialidade constitui o universo sensível tramaido por romeiros e artistas.

---

<sup>11</sup> Aqui podemos fazer um paralelismo com os Ônibus romeiros que são abençoados pela Igreja nas romarias, mas aqui o sentido é de proteger os fiéis, uma vez que esses veículos retornarão com os romeiros para suas cidades de origem. Talvez, certas companhias de ônibus possam conseguir publicidade, também.

Esse é um tópico importante para essa tese, pois a concepção literária do realismo mágico é relacionada ao contexto social das romarias, envolvendo a narrativa que os atores sociais constroem e vivenciam em Juazeiro do Norte. O realismo mágico visa transformar os dramas vivenciados nas romarias em tramas, que são criações de pessoas que são a(u)toras de suas histórias. Aliás, Judith Butler (2021) teorizou o fato de que a performance é precisamente o que permite aos atores sociais de serem atores e atualizar suas histórias.

O realismo mágico possibilita a compreensão de uma manifestação religiosa como uma experiência que para ser vivenciada precisa que os atores sociais se envolvam de corpo e alma, no sentido literal, em seus propósitos. Ou seja, através do realismo mágico é possível compreender como os romeiros narram suas próprias realidades em romaria, porque para os participantes romeiros, a romaria acontece tanto no plano físico como metafísico. Tudo que ali acontece passa a ser vivenciado a partir de explicações supersticiosas que envolvem todos os indivíduos em um movimento em que é preciso ter crença para sentir. Esse é o destaque na relação entre romeiros e artistas, com essa visão, essas crenças romeiras adentram o universo artístico dos performers. Por essa razão, escutei em algumas ocasiões os artistas de rua afirmando que a romaria é um momento mágico. Mas não por conta da superstição, e sim pelo modo como as tramas narrativas são conduzidas por esse pensamento nas ruas e nos espaços sacros.

O realismo mágico é uma corrente literária cujo universo dos personagens é marcado por algumas situações inesperadas e sem grandes explicações para suas ocorrências. Nesse universo real e mágico, o misticismo é um importante fio condutor que envolve todos, fazendo com que os personagens vivam em meio a uma trama onde novas concepções são por eles assumidas e vivenciadas. No mundo, o realismo-mágico é frequentemente associado à América Latina, com características chaves que essa fusão do real com o fantástico, num quadro realista, não tenha explicação nem justificativa. O tom neutro e o estilo realista são considerados normais e naturais. Aqui também a literatura encontra a antropologia, já que o movimento literário é muitas vezes visto como uma maneira de capturar a complexidade e as contradições da realidade latino-americano, da qual Juazeiro do Norte é sem dúvida exemplar.

A concepção realista e mágica da romaria possibilita que olhemos para os movimentos de romeiros e artistas de rua a partir de suas transformações pela arte e pela fé. Nesse sentido, as pessoas passam por uma transformação em suas crenças e também em suas fachadas. Isso significa que os papéis sociais dentro do contexto da romaria são ressignificados e as ações são entextualizadas proporcionando narrativas difusas, nas quais a realidade ganha contornos marcados pela fantasia.

Nos palcos da arte de rua em romaria, figuras do imaginário popular e da história local se juntam com figuras que nos remetem ao moderno, como no encontro do transformer e do cangaceiro prateado, ambos com um aspecto futurista. Os dois artistas trabalham de forma independente, mas em algumas ocasiões eles se encontravam por acaso em alguns pontos da cidade e performavam seus shows, como o embate entre eles, chamando atenção de todos que passavam pelo local. Esses momentos de encontros não eram para uma apresentação dos dois artistas, mas um momento em que ambos brincavam com seus personagens, com seus movimentos e com as pessoas que observavam o “conflito” inusitado.

Figura 9 - o confronto futurista nos palcos de rua



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

Assim, para a formação dos palcos de rua acontecer é preciso que artistas de rua e romeiros passem a compartilhar o mesmo universo de significação e incorporem outros tantos durante a performance. Aqui se caminha para um entendimento de que o fazer e o sentir romeiro só poderão ser compreendidos se partirmos das ações que são invisíveis a olho nu, ou, digamos de outro modo, com um olhar sensível para as narrativas vistas como mágicas na realidade romeira.

Até agora, foi apresentado como a realidade romeira vai sendo constituída pelas dinâmicas e deslocamentos dos atores sociais que fazem com que o ordinário se torne extraordinário, que as pessoas se tornem performers e seus percursos façam parte de uma narrativa. Com o intuito de pensar nessas transformações sob uma perspectiva narrativa da literatura realista mágica, a proposta a seguir será apresentar alguns eventos da romaria, situando os atores como personagens, e os lugares da cidade como cenário. Nessa narrativa, são consideradas as concepções das inversões de papéis entre os atores sociais e os momentos liminoides no contexto extraordinário.

#### **2.4.1. Os ônibus de flores**

Estamos no século XXI, a cidade de Juazeiro do Norte não é mais um pequeno povoado, ela cresceu em tamanho e em importância econômica, política e religiosa. Graças, principalmente, como dizem os romeiros, às credices e à fé do povo. Os locais que o padrinho Cícero passava na cidade, hoje em dia, são locais em que seus afilhados procuram refúgio em busca de bônus.

Hoje, os romeiros vão ao encontro do padre Cícero saindo de muitos lugares, vão de ônibus, carros, aviões e motocicletas, pois os tempos mudaram. Mas entre esses afilhados do padre Cícero ainda vemos pessoas que chegam a Juazeiro do Norte por meio de transportes mais modestos, como os precários paus de arara, como acontecia outrora, e bicicleta.

Na romaria do ano de 2018, por exemplo, um romeiro e seu filho saíram da cidade de Maceió a Juazeiro do Norte de bicicleta, como pagamento de promessa. Um trajeto longo, difícil e perigoso, do ponto de vista também da violência. Mas surpreendentemente belo e mágico do ponto de vista da fé.

Em romarias, por mais que o indivíduo não queira, sempre tem algo para ver e alguém para conversar. No dia 14 de setembro de 2018, as ruas desde cedo estavam bem movimentadas em torno da Matriz das Dores. Eram tantas atividades para o romeiro fazer, que o melhor jeito para eu observar a movimentação era ficar em cima de um palanque, que por hora estava desocupado.

Estava para começar uma procissão diferente, mas ao mesmo tempo tão comum para os romeiros. A procissão dos ônibus com o horário marcado para às 14 horas causava uma grande expectativa. Os ônibus e demais veículos que faziam parte da procissão foram os que levaram os romeiros para as romarias.

No local de concentração dos ônibus, horas antes da procissão ser iniciada, os romeiros, mulheres, homens e crianças, dispostos a transformar os ônibus em alegorias, não economizavam nas flores, nem nas fitas coloridas e demais adereços que remetem à cultura romeira tão colorida, cheia de sons e cheiros também.

Quando os ônibus já ornamentados começaram o seu desfile nas ruas, os espaços nas calçadas ficaram disputados, pois todos queriam ver as decorações, as homenagens a Padre Cícero que foram materializadas nos ônibus. As poucas pessoas que ficavam dentro dos ônibus jogavam bombons e outros doces para a população que de forma intensa começava a aplaudir os ônibus e a identificar suas cidades de origem.

Esse é o momento que os próprios ônibus passam por um processo de entextualização por conta dos novos significados que a eles são atribuídos naquele momento. Não se enxerga naquele instante os ônibus como meios de transporte, mas como instrumentos de fé que possibilitaram que muitos romeiros estivessem ali presentes. Os ônibus se transformam desse modo, num presente, numa homenagem ao Padre Cícero e a Nossa Senhora. Decoram-se esses instrumentos de fé como uma forma de agradecimento, como uma paga de promessa.

Nesse momento, romeiros e artistas de rua têm suas performances direcionadas aos ônibus de flores. Como é interessante ver como no centro dos palcos de interação entre os atores sociais, os ônibus de flores se destacam. Há uma poesia, não de palavras escritas, mas de palavras e de gritos que clamam

por misericórdia e que ao mesmo tempo agradecem por se estar ali. Muitas pessoas se emocionam nesse evento, outras brincam e tantas outras buscam identificar qual seria o veículo mais bem ornamentado para a ocasião.

Nesse momento ritual, as pessoas sentem de uma forma diferente a romaria, pois ficam encantadas e se sentem espiritualmente fortes perante a fé que passa a ser vivenciada coletivamente nas ruas. O mágico, dessa realidade da procissão de ônibus, acontece a partir dos sentimentos que aproximam os romeiros, fazendo com que eles se tornem também espectadores de seus percursos de fé que passam a ser os caminhos das flores.

#### **2.4.2 A subida do Horto**

Uma longa subida à colina do Horto, lugar em que está localizada a imagem de Padre Cícero, símbolo da fé local, marca um dos pontos de destaque do itinerário romeiro. No dia 13 de setembro de 2016, ainda de madrugada, os romeiros dos ranchos localizados perto da matriz das Dores começaram a se preparar para a grande e longa caminhada. Às 3 horas, pontualmente, encontro-me com alguns grupos de romeiros para uma procissão silenciosa de almas que além de provar a sua devoção por Padre Cícero, por meio da resistência física, iria passar por algumas experiências extraordinárias que dão sentido ao fazer romeiro.

A ladeira é íngreme, muitos visitantes fazem a subida de ônibus e carros. A prefeitura local, inclusive, aumenta a frota para dar conta da quantidade de romeiros que visitam a estátua do Padre Cícero diariamente. Mas mesmo com essas opções mais confortáveis, muitos romeiros ainda fazem o percurso a pé, com o auxílio, quando necessário, de um cajado. Começar a subir a ladeira do Horto ainda de madrugada é importante por conta da temperatura nesse horário ser agradável, pois com as altas temperaturas do dia, essa subida e tudo que ela significa para o romeiro poderiam ficar comprometidas. Esse fato revela uma tensão, pois ao mesmo tempo que existe uma busca para amenizar o sofrimento ao realizar o trajeto de madrugada, a prática de realizar a subida a pé se mantém como um dos elementos de sacrifício e devoção. É no silêncio e no frescor da madrugada que as experiências religiosas na subida do horto acontecem.

Um dos grupos que eu acompanhei durante essa subida era de romeiros que também eram artistas do folclore do estado de Alagoas, seu líder era o mestre André. Eu vinha percebendo desde que me encontrei com o grupo que ele estava carregando um embrulho cheio de moedas. Eu imaginei que seria para o consumo quando chegássemos ao nosso destino, uma vez que há muitas lojinhas com produtos locais à venda. É incrível como uma pessoa que não é romeira, como eu, mesmo acompanhando os grupos, não capta de primeira o sentido das andadas. Eu estava mais preocupada com a nossa chegada, quando enfim pudéssemos sentar, mas para os penitentes o que importa é a caminhada e seus sentidos. A subida do Horto é marcada pelas orações e pelos cânticos de benditos que fazem com que os penitentes sejam artistas do sagrado nesse momento ritual. No percurso, as 15 estações da Via Sacra, apresentando os caminhos dolorosos de Cristo antes de sua Paixão são símbolos da adoração e submissão dos fiéis diante do sagrado.

Figura 10 - Subida do Horto durante a madrugada



Fonte: Juliana Gonçalves (2016)

Nesse percurso de fé, há muitos pedintes, mulheres, homens e crianças, com ou sem deficiência, de idades variadas. Nesse momento, percebi a razão das moedas do mestre André e de tantas outras pessoas, a caridade. Aqui os romeiros compartilham o pouco que possuem para distribuir com pessoas que estão às margens das margens da sociedade. Entre os pedintes são

encontrados também romeiros que foram sem recursos suficientes à romaria. Dar ao outro o pouco que se tem é importante, é uma reciprocidade que passa a ser vivenciada por todos. Padre Cícero ajuda, na medida em que o fiel ajuda seus irmãos de espírito.

Aqui, a imersão religiosa possibilita que os atores sociais sintam por meio de seus cansaços físicos um prazer em estar à disposição do Padrinho. É um movimento cíclico que permite que se dê e que se receba a graça divina, e que para isso acontecer, é insuficiente o fiel ficar em silêncio e isolado. É um momento de coletividade, de alteridade, de empatia pela situação do outro. É o mágico dessa realidade que dá forças aos fiéis para continuar caminhando, cantando ao seguir os passos de Padre Cícero.

Esse é um rito de transformação, para os romeiros, aqueles que conseguem realizar esse percurso completo, com fé e oração, sentem por meio da dor de seus corpos, às bênçãos de padre Cícero em suas almas. A chegada na estátua de Padre Cícero é marcada por alegria, fotos e entusiasmo. Quando o dia já está claro, os devotos continuam caminhando, por outros percursos físicos, com o intuito de se aproximar do sagrado. Desse modo, percebe-se que não há romarias sem esforço, o que dá forças para os fiéis continuarem seguindo suas crenças em Padre Cícero.

No entanto, essa jornada ganha uma nova camada de significado quando os atores dessa pesquisa, ao chegarem na cidade, já em romaria, têm seus papéis sociais ordinários suspensos; romeiros nesse espaço e momento se tornam performers juntamente com os artistas de rua. Ao se encontrarem nas ruas, com visões, comportamentos e objetivos diferentes na romaria, eles vivenciam um período de f(r)icção, termo usado por J. Dawsey (2006) que aqui alude ao fato de que as romarias modelam e desconstroem a estrutura vigente, possibilitando a formação de uma antiestrutura. Essa fricção é o que possibilita a ressignificação romeira pelas performances dos atores sociais.

Para compreender a complexidade desses eventos, os conceitos apresentados, drama social, realismo mágico, cosmologia, foram necessários para olhar para a romaria sob uma perspectiva teatral e alegórica, onde “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa” (Benjamin, 1984). Olhar para a romaria e entendê-la como drama social, é reconhecer a sensibilidade e ao mesmo tempo a força que há na intervenção

dos atores sociais nas ruas. Nessa proposta, a noção de *communitas* media a percepção de trama em que romeiros e artistas de rua assumem novos papéis e criam novas performances.

### 3 MO(VI)MENTOS QUE PERFAZEM O EXTRAORDINÁRIO NAS ROMARIAS

“O incrível de seu instinto simplificador foi que, quanto mais ele se livrava da moda em busca de conforto, mais perturbadora era sua incrível beleza e mais provocativo era seu comportamento em relação aos homens” (Gabriel García Márquez).

Esse capítulo tem como proposta analisar o extraordinário como um instante de ruptura, nesse contexto, o conceito de perfomance nos ajudará a compreender a dinâmica que possibilita que novas fachadas sejam determinantes para a interação social e artística nas ruas. No momento extraordinário, as pessoas estão comprometidas com uma narrativa própria do período, como em um teatro, os atores sociais precisam assumir seus papéis nos palcos alegóricos romeiros em que se reza e se brinca com intensidade.

Desse modo, esse capítulo está dividido em quatro partes com a intenção de analisarmos esses momentos ordinários e a passagem para os momentos extraordinários. Na primeira parte, os estudos de Goffman (1985) sobre fachadas sociais e sua análise dos frames serão apresentados com a intenção de refletir sobre como os atores sociais se inserem nas romarias, revelando-se por meio de seus selves, sendo a(u)tores de seus cotidianos.

Richard Bauman (2014) vai possibilitar que entendamos as fachadas dos atores sociais por meio de suas performances verbais, como elas ocorrem nas ruas e como as interações urbanas são modeladas também por elas. Victor Turner abre o espaço para que vejamos a inserção dessas fachadas e selves por meio do drama social, conceito importante para a análise do *frame* estudado.

Os estudos de Richard Schechner possibilitaram identificar o palco do artista de rua em meio aos demais eventos que acontecem durante a romaria. Vemos nele, como o palco artístico tem sua profundidade por conta de seus compromissos com a arte e com os romeiros. A partir do encontro de artistas e romeiros nos palcos de rua é que identificamos a fricção que há entre os universos simbólicos de ambos, transformando-os em outros.

### 3.1 O EXTRAORDINÁRIO ENTRE FACHADAS E FRAMES

Erving Goffman (1985) escreveu que: “uma performance pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes (1985, p.23)”. Essa noção é importante para o meu campo de estudo, pois procuro entender os artistas de rua e os romeiros como atores sociais que fazem da rua um importante palco de interações, de performances. Dessa forma, buscam-se os meios para se compreender os elementos que caracterizam o momento extraordinário e, claro, a influência que eles exercem nas romarias.

E. Goffman (2011) nos estudos da sociabilidade e das redes de interações na vida cotidiana utilizou o conceito de fachada para pensar sobre as questões que envolvem o lugar das pessoas em determinado contexto e os modos como elas agem. E. Goffman esclarece que:

O termo fachada pode ser definido como o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato particular. A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados – mesmo que essa imagem possa ser compartilhada, como ocorre quando uma pessoa faz uma boa demonstração de sua profissão ou religião ao fazer boa demonstração de si mesma (Goffman, 2011, p.16).

Desse modo, seguindo a concepção de Goffman, as fachadas dos atores sociais dialogam com o evento e mais que isso, modificam os aspectos das romarias, uma vez que essas fachadas aqui fazem parte das intervenções nas ruas, não somente no sentido religioso, mas também artístico.

Para Goffman, a fachada não é algo que está dentro ou fora dos atores sociais unicamente, pois é algo que está “localizado difusamente no fluxo de eventos no encontro, e que se torna manifesto apenas quando esses eventos são lidos e interpretados para alcançarmos as avaliações expressas neles” (ibid., p.17). Dentro dessa perspectiva, Goffman apresenta uma observação sobre o conceito de compostura, que é a importância do ator manter o autocontrole,

confiança de palco, sendo a capacidade de suportar os perigos, não ter medo, tampouco vergonha ou pânico, e aproveitar todas as oportunidades.

A fachada é justamente o equipamento expressivo que romeiros e artistas de rua empregam, de forma consciente ou não, durante sua representação, durante o cotidiano extraordinário das romarias. Independentemente da situação que esses atores sociais vivenciam na cidade, eles procuram não destruir a fachada que lhes pertence, mas que dependendo da situação, essa fachada pode ser “arranhada” em uma tentativa de descaracterizá-la, precisando os atores sociais ter jogo de cintura para mantê-la ou ressignificá-la.

Os estudos de Goffman apresentam outro ponto importante que é a falta de compostura que desqualifica a performance: “a falta de jeito pode desperdiçar tempo, o que torna a situação mais difícil, o que por sua vez provoca ainda mais descompostura” (2011, p.218). Assim, percebe-se que é necessário o ator possuir habilidades durante a execução da performance, seja ela artística ou não, fazendo com que os artifícios para atrair o seu público e estabelecer relações com outros atores sociais sejam eficientes.

Em seu trabalho, Goffman dividiu o indivíduo em dois papéis importantes: ator e personagem. O ator é um atormentado fabricante de impressões, envolvido na tarefa de encenar uma representação; o personagem é uma figura admirável que é representado diante das outras pessoas, que por sua vez também estão representando. Desse modo, os artistas de rua e os romeiros são atores sociais, o que eles apresentam são suas fachadas, que por sua vez representam seus personagens criados e performados nos contextos das romarias. Isso fica visivelmente estabelecido.

Sobre essa questão, Goffman (2011, p.19) escreveu que: “quando ela [a pessoa] assume uma imagem do eu expressa através da fachada, os outros terão a expectativa de que ela [a pessoa] atuará de acordo com essa fachada”. Esse é o momento em que as pessoas devem preservar suas fachadas, pois é uma maneira de se entregar ao momento extraordinário, possibilitando que elas sejam pessoas que não só participam das romarias, mas que modificam e intensificam suas interações sociais.

Os artistas de rua, para atrair e até mesmo sensibilizar os romeiros, usam de muitas estratégias para a constituição das fachadas. O que será relatado é uma situação em que um artista modifica sua fachada na tentativa de comover

seu público romeiro. Em 2018, acompanhando um grupo de artistas de rua da própria cidade de Juazeiro do Norte, observei como as fachadas são constantemente reformuladas durante as apresentações. Em um dia “fraco”, para determinado artista, por conta da “concorrência” grande na cidade, referindo-se a outras apresentações, ele começou a compartilhar a história de sua vida com a plateia, que diante de sua fala, ficou sensibilizada. Foi como se ele não estivesse atuando, mas sim desabafando com desconhecidos.

Ele apresentou uma história de vida triste, que a arte foi um dom de Deus e de padre Cícero para poder sobreviver fazendo o bem ao oferecer alegria às outras pessoas. Acontece que, à medida que a plateia aumentava, ele deixava a história mais triste. Assim que ele terminou a sua fala, muitas pessoas contribuíram financeiramente quando o show estava prestes a ser encerrado. Minutos depois, quando as pessoas dispersaram, fui conversar com ele sobre a sua história e se eu poderia ajudar em algo. Ele falou que a sua fala fazia parte do show, explicando-me que isso não é fazer “picaretagem” nem um meio de ludibriar o seu público, mas algo que ele precisava apresentar para as pessoas não dispersarem dali, do seu <<palco>>, ali foi um personagem. O que foi notado é que a maioria das pessoas, diante da história narrada pelo artista, permaneceu na <<plateia>> até o fim da apresentação. No momento não dava para saber se ele estava atuando teatralmente falando ou não. O fato é que ele estava em cena, no seu palco, e ali uma plateia se formou e se comoveu com ele. Perguntei a ele depois desse fato se ele não tinha receio de descobrirem que naquele momento ele era um personagem, ele disse que não, pois ali só tinha romeiros que não conheciam a vida dele.

Isso remete à análise dos quadros, a *frame analysis* proposta por Bateson (2000), conceituado, retomado e reexaminado por Goffman, uma ferramenta interessante que seleciona as intenções e as perspectivas de um indivíduo. O que interessa nesses *frames* é a compreensão de que sempre existe uma forma de organização da percepção e da experiência, que mesmo assumindo padrões, sempre se atualiza em cada instância em que é realizada. No meu campo de estudo, a análise dos *frames* me possibilitou identificar os quadros que me interessam, ajudando-me a percebê-los nos mais variados contextos, como o citado anteriormente.

Sobre os *frames*, no prefácio do livro “Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise”, Bennet Berger comprehende que:

Em Os quadros da experiência social, os “frames” referem-se a essa dimensão inevitavelmente relacional do significado. Um frame, neste sentido, é apenas uma metáfora particularmente tangível para aquilo que outros sociólogos tentaram evocar por meio de palavras como “pano de fundo”, “cenário”, “contexto”, ou por uma expressão como “em termos de”. Tudo isso tenta comunicar que aquilo que está ocorrendo numa interação é governado por regras ou princípios em geral não declarados, estabelecidos mais ou menos implicitamente pela natureza e alguma entidade maior, embora talvez invisível (por exemplo, a definição da situação), dentro da qual ocorre a interação (Berger, 2012, p.17).

Partindo da colaboração de Berger nessa situação, os *frames* nessa pesquisa designam o encontro de artistas e romeiros nos palcos da arte de rua para compreender as regras, ou os princípios, desses palcos. Trata-se aqui não de fazer um estudo mais abrangente da romaria, mas vislumbrá-la a partir de um ponto de vista específico e não óbvio, nas suas interações face a face, quando esses atores sociais transformam suas fachadas, modificando suas posturas e experiências.

O conceito de « *análise de quadros* » de Goffman é ideal para entender como as ruas de Juazeiro do Norte são transformadas nos momentos extraordinários, pois os comportamentos dos indivíduos são basilares para a configuração do evento, pois aqui não se comportam somente de acordo com os eventos e ações existentes (os itinerários cotidianos), mas esses são diretamente afetados com as formas, os contatos, as redes de interações que todos os atores sociais compartilham durante os dias de festas.

Nesse encontro, o extraordinário ocorre pelos choques entre os *frames*, os quadros, por conta dos papéis, das composturas dos indivíduos que são suspensas novamente nos palcos de rua. Não se trata de falar que esse encontro faz parte do percurso dos romeiros, pois não é isso que ocorre. Esse encontro acontece de forma incidental, sabe-se que há apresentações nas ruas, mas os romeiros não são obrigados a parar para assistirem determinada apresentação, mas quando eles escolhem parar, eles passam a dar novos sentidos a suas fachadas, pois aqui eles são somente romeiros que passam a fazer parte de um público que se torna atuante, que tem voz diante dos artistas e da rua, e que assim sendo, tornam-se performers também. Os romeiros cantam, dançam,

falam, contam piadas, mas estão ali por diversão, enquanto que os artistas de rua, mesmo fazendo tudo isso, estão trabalhando.

Nesse movimento, é que as fachadas dos artistas de rua aproximam-se das fachadas dos romeiros e vice-versa. Isso ocorre porque os artistas de rua são observadores atentos das romarias, eles sabem quem formará a sua plateia, e sabendo disso, eles precisam fazer uma leitura atenta do contexto. Eles precisam conquistar o romeiro a partir do significado que possui uma romaria. Como observado, durante as apresentações dos artistas de rua, as referências religiosas são constantes, não foi raro perceber alguns artistas dando uma pausa para fazer uma prece coletiva, uma atitude que traz o contexto religioso para a sua apresentação. Durante a pesquisa de campo, registrei esses momentos que sintetizam bem essa situação:

*Vamos rezar, meus irmãos. Essa Romaria tá muito abençoada. Que padre Cícero olhe para todos nós. Amém? (Fala do artista de rua O.D em outubro de 2018 na Praça Padre Cícero).*

*Todos nós aqui somos afilhados de Padre Cícero, minha gente. Padre Cícero não quer tristeza de seus afilhados, quer alegria (Fala da artista de rua A. em novembro de 2018).*

*Temos que ter respeito, né verdade. Aqueles que não quer conhecer e respeitar meu trabalho não é obrigado a ficar aqui. Padre Cícero respeita todos, inclusive eu que tô aqui na terra dele (Fala do artista de rua P. em novembro de 2018).*

No sentido inverso, temos os romeiros que buscam fazer também arte, não só participando das apresentações, mas sugerindo números, cantando, dançando, destacando-se em meio a multidão ao redor do artista de rua. Presenciei muitas situações em que as pessoas direcionavam o olhar mais para o romeiro que estava procurando ocupar o centro do palco do que para o próprio artista.

É nesse contexto, iniciado a cada romaria, que as ruas se transformam em palcos e as pessoas em a(u)tores de suas narrativas, há um teatro extraordinário romeiro que modifica os aspectos e os sentidos desse cenário por

conta da apresentação e disposição de novos quadros sociais. Há rituais de interação e relações sociais entre os atores que em seus frames ressignificam os momentos e os lugares de acordo com suas experiências materiais e espirituais.

Goffman ao tratar do ritual de interação (2011) pressupõe observar as relações sintáticas entre diferentes pessoas. A interação (face a face) e a sua influência recíproca acontecem quando em presença física imediata. Isto está relacionado com a definição de Goffman do conceito de performance. Para que a performance do artista de rua, por exemplo, possa fluir é importante a interação com o público que se forma, normalmente, ao seu redor. Os artistas de rua precisam estar cientes e conscientes do espaço da sua apresentação, para direcionar-se para todos os lados, onde as pessoas o observam.

As atividades dos artistas ocorrem diante das trocas e do envolvimento que eles estabelecem com o meio. O contexto romeiro é que vai possibilitar o enquadramento de suas atividades nessas ruas, dando-lhes uma característica específica dentro de todas essas redes de comportamentos individuais e interações coletivas. Assim, pensando especificamente no ponto em que se encontram os artistas de rua, viajantes como romeiros, sendo que com intenções e comportamentos distintos, precisa-se observar, conforme Goffman (2012) afirma, determinados princípios para que a organização da experiência da romaria por meio da interação de artistas e romeiros sejam analisadas.

As definições de uma situação são elaboradas de acordo com os princípios de organização que governam os acontecimentos – pelo menos os sociais – e nosso envolvimento subjetivo neles; quadro é a palavra [usada para se] referir a esses elementos básicos que sou capaz de identificar [...] a expressão “análise de quadros” é um slogan para referir-me ao exame, nesses termos, da organização da experiência (Goffman, 2012, p. 34).

Desse modo, as ruas são impregnadas por objetivos individuais que se mesclam nos interesses que são propostos coletivamente. Por isso, para o indivíduo que aparentemente não se envolve nos eventos das romarias, o cenário aparenta ser confuso, pois as pessoas assumem vários papéis por meio de suas fachadas dentro de todas as narrativas que estão sendo vivenciadas.

As ruas, desse modo, tornam-se lugares privilegiados para se compreender as dinâmicas das romarias. Nesse contexto, os movimentos das

pessoas nas ruas transformam cada romaria, fazendo com que o próprio contexto extraordinário se intensifique pelos imponderáveis sociais que marcam o encontro da arte e da fé. Isso significa que tudo que acontece nas romarias é com intensidade, as passagens entre frames (os *keying*) dos atores mostram isso.

Com Goffman (2012), percebemos que quando se observa o contexto vivenciado nas ruas de Juazeiro do Norte, essas representações, cenários e fachadas correspondem às performances executadas por meio das interações entre os atores sociais mesmo quando supostamente não estão atuando. Assim, E. Goffman é uma referência necessária para entender as relações sociais e performadas nas ruas romeiras e seus imponderáveis como elementos constituintes de um teatro real em que todos são atores e autores de seus enredos que partem do indivíduo e que se aglutinam no coletivo.

### 3.2 FALAS DA RUA

Richard Bauman (2014), antropólogo da performance da fala, afirma que o trabalho por ele desenvolvido está inserido na linha de pesquisa da etnografia da fala que diz respeito à utilização da língua falada no desenvolvimento da vida social. Bauman escreve que:

Visto que as formas de performance estão caracteristicamente entre os componentes mais públicos, altamente valorizados, memorizáveis e reprimidos do repertório verbal de uma comunidade, eles têm desempenhado um papel proeminente como foco de atenção na etnografia da fala e na antropologia linguística de modo geral (Bauman, 2014, p. 727).

Ao pensar na etnografia aqui apresentada, em um recorte espacial e temporal bem delimitado, a performance, claramente, não diz respeito unicamente às interações gestuais entre as pessoas, a fala é um aspecto importante para compreender a dinâmica nas ruas das romarias, quem são os atores e como eles interagem entre si. Por meio da fala, os artistas de rua e romeiros se relacionam mais diretamente com as pessoas ao seu redor. Por meio da fala de um sacerdote durante uma procissão, os romeiros buscam um caminho para se tornarem mais próximos de Padre Cícero. Fazendo uma análise da performance da fala, podemos entender que não é somente o que os atores

falam que faz a diferença no desenvolvimento das ações dessa etnografia, mas sim a forma como se fala.

Em um de seus trabalhos, R. Bauman (2009) apresenta como a fala, no contexto de um mercado público, é direcionada para atrair a atenção das pessoas para as mercadorias do locutor. Em Juazeiro do Norte não seria diferente. O barulho da cidade, com muitos tipos de sons que se misturam e que são aceitáveis para muitas pessoas, pois é uma época que a cidade deve estar em festa, é uma das características do contato que acontece entre a performance artística e performance dos romeiros.

Fazendo uma relação com a análise de R. Bauman, os sons presentes nos mercados públicos, por exemplo, são importantes para os vendedores apresentarem suas mercadorias aos consumidores, tornando-se uma forma imediata de propaganda.

vou enfocar uma forma mais imediata de propaganda – ou protopropaganda – que mistura a poética com o comercial, isto é, as propagandas orais dos vendedores nas ruas e nos mercados, direcionadas mais para o ouvido do que para os olhos dos fregueses em potencial. Os mercados públicos, podemos dizer, são cenas de performance cultural: eventos destacados, intensificados e participativos nos quais o valor é materializado e colocado em exibição (Bauman, 2009, p.23).

Da mesma forma que no exemplo apresentado por Bauman, a fala é um recurso necessário que os artistas de rua possuem para o desenvolvimento de sua apresentação. Por essa razão, como percebi durante o campo, a preparação de uma apresentação corresponde ao treinamento da fala, dos discursos orais e existe um cuidado importante com a garganta. Além disso, como já mencionado, o tipo de discurso para abordar as pessoas também deve ser treinado. Existe toda uma adaptação para que os romeiros voluntariamente queiram assistir a algum número.

Então, dessa forma, fazendo uma associação com a teoria da comunicação que afirma existir seis elementos fundamentais para a comunicação e com a perspectiva da performance falada de R. Bauman (2009), pode-se pensar o seguinte: O emissor é aquele que exerce o poder de persuasão sobre os receptores, tanto romeiros como artistas de rua podem assumir esse papel nas ruas. Os artistas de rua desenvolvem o texto a ser apresentado

perante o público e conforme a recepção do público o texto falado é modificado. O ideal é que o público dos artistas de rua esteja interessado no que está sendo teatralmente performado. Mas caso isso não ocorra, é necessário que a performance seja rapidamente reorganizada para que a apresentação continue fluindo e chame atenção.

Durante o campo, fazendo meu papel de espectadora dessas apresentações, o que era falado e a forma como os muitos artistas se expressavam oralmente iriam apontar se as pessoas permaneceriam até o fim de uma apresentação ou se perderiam o interesse pela mesma com o passar dos minutos. O sucesso de uma boa performance garante que os artistas de rua se mantenham trabalhando durante os dias das romarias com a presença de um público exigente (receptor das mensagens transmitidas pelos artistas), que ao parar para presenciar algum ato artístico demonstra, por meio de interações entre os outros membros da plateia de rua, se determinado número foi atraente, interessante ou não. Porém, os romeiros não são apenas receptores das mensagens, nos encontros com os artistas de rua eles passam a ter voz, dialogam, aproximam-se de outros romeiros. Por meio da comunicação verbal, novas posturas são possibilitadas.

Esse é o tipo de comunicação que faz com que o encontro da arte com a fé seja tensionado, é nesse momento que as fachadas de artistas de rua e romeiros podem ser abaladas. Ou seja, quando um adentra o universo imagético do outro, havendo uma permuta de fachadas que ocorre quando há uma interação intensa entre os atores sociais, quando as fronteiras entre palco e plateia são dissolvidas, quando qualquer um a qualquer momento pode se tornar o centro do show.

Sobre essa questão, o artista T. afirma que esse é um momento que, a depender do show e do público, pode resultar em boas ou más surpresas. Ele ressalta que tem gente que quer brincar, entrar no jogo que ele propõe, mas que não sabe brincar, por outro lado ele afirma que tem pessoas que querem ser mais palhaço que ele mesmo, roubando o show para si. Nesse momento, ele, enquanto artista, tem que saber lidar com a situação. Em entrevista, após uma apresentação nas proximidades da Matriz Nossa Senhora das Dores, no centro da cidade, ele esclareceu que:

*O artista tem que saber dividir o seu show com o público, isso significa que o show tá fazendo sucesso. Mas tenho que ter manejo para saber identificar o limite de abertura que dou para alguém, saber falar para direcionar o que está acontecendo. Senão perco as estribeiras, o controle mesmo, e o show termina sem um fim (setembro de 2018).*

Bauman (2009) afirma que etnograficamente a linguagem é um recurso utilizado pelos atores sociais para a realização de suas vidas sociais. A linguagem, conforme a citação a seguir, possibilita que os atores sociais estabeleçam contato entre si, apontando os discursos já falados e os que estão por vir.

ainda comumente considerado como a função primária da linguagem, qualquer ato de expressão serve ao mesmo tempo para dar voz ao falante que o produz, estabelecer contato com seus destinatários e outros receptores, trazer à tona efeitos no mundo, instanciar a linguagem na qual está codificado, apontar para discursos anteriores, antecipar discursos futuros e chamar atenção para as propriedades do próprio ato de expressão. Certamente, enquanto todos esses aspectos ou funções estão sempre presentes, eles não são igualmente relevantes em qualquer ato discursivo dado. Como exploradas por Jakobson em uma série de escritos fundacionais (1960, 1971), as funções são manifestadas em hierarquias de dominância que mudam de um contexto de uso para outro (Bauman, 2009, p.21).

Em seus estudos, R. Bauman identificou alguns elementos fundamentais da performance. O primeiro elemento é o chamado *Display* ou exibição do comportamento frente aos outros. É interessante notar que esse ponto corresponde no meu campo de pesquisa não só a exibição que o artista de rua faz diante da plateia. O display performado pelas pessoas que fazem parte da plateia é a base para a comunicação entre os atores sociais que estão separados pela linha imaginária, ou linha d'água que evapora, que delimita o palco do artista para o lugar que o público se aglomera para observar e/ou interagir com o que está sendo apresentado.

Figura 11 - Linha invisível que demarca o palco da arte de rua



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

O segundo elemento fundamental é a responsabilidade de competência assumida pelos atores. Essa segunda característica corresponde ao compromisso que os artistas de rua devem ter com a atividade a ser desenvolvida, ou seja, para o preparo de sua apresentação. O público quer se sentir atraído e quer que suas expectativas ao se depararem com algum artista de rua sejam supridas. O que eu mais escutei no campo, diante de todas as apresentações que presenciei, foi a disposição que as pessoas da plateia tinham em desafiar os artistas e, por outro lado, os artistas tendo que aceitar o desafio, caso correspondesse com os objetivos da performance realizada. Dessa forma, uma estátua viva só é digna de um trocado, segundo alguns espectadores, se ela não expressar alguma emoção ou movimento diante de alguns gestos ou brincadeiras que as pessoas realizam para desafiá-la. Obviamente, esses desafios estão dentro do contexto da brincadeira que os romeiros e artistas criam e vivenciam nas ruas romeiras.

O terceiro elemento é a avaliação por parte dos participantes. Essa característica corresponde à avaliação recíproca entre os artistas e os seus espectadores. Assim, durante uma apresentação, o público desses artistas muitas vezes faz o papel de jurado, elogiando ou difamando uma apresentação. As apresentações de rua que sofrem mais críticas por parte da plateia são as

comédias *stand up*. Essas críticas muitas vezes estão relacionadas com os tipos de piadas que possuem conotações sexuais e a duração de uma apresentação.

Quando um artista não abre espaço para a plateia interagir, as pessoas se tornam impacientes e não esperam um desfecho. Sabendo disso, durante as apresentações mais longas, os artistas de rua que eu mantive contato faziam com que a plateia entrasse no roteiro que eles estivessem apresentando. Uma estratégia interessante, pois nesses momentos as pessoas eram inseridas nos palcos dos artistas de rua, fazendo com que sua participação fosse ativada por meio da fala e de seus corpos.

Da mesma forma, os artistas de rua avaliam constantemente seus espectadores. Depois de uma apresentação ou nos momentos em que eu me encontrava com algum artista de rua para conversar, foi mencionado como determinado perfil de plateia não tinha correspondido ao que tinha sido planejado anteriormente. No entanto, através da autoavaliação, os artistas de rua vão procurando definir em qual momento a sua apresentação poderia ter sido melhor executada para que independentemente do perfil do público a sua performance pudesse ser por si bem avaliada.

O quarto elemento é a experiência em relevo. Esse momento está relacionado às emoções e às expressões que possibilitam que os atores sociais envolvidos possam ter uma experiência que integrem o contexto da performance artística realizada, chamando a atenção para detalhes que poderiam passar despercebidos ou até mesmo situações novas ou diferentes dentro do contexto.

É muito comum nas apresentações em que se atua fazendo piadas, cantando, dialogando com o público de forma mais intensa, os artistas incentivarem uma participação maior, mais ousada, até mesmo para perceber, dentre os romeiros participantes de sua plateia, aqueles que podem ser alvo de suas brincadeiras. Mais adiante, um registro da interação entre artistas e romeiros que acontecem por meio de brincadeiras e de jogos. Em uma determinada apresentação, um artista, ao iniciar seu show, pediu para que todos que gostassem de mulher levantassem as mãos, depois ele pediu só para as mulheres gritarem e levantarem as mãos. Foi quando percebeu uma pessoa na sua plateia que levantou a mão nas duas ocasiões. O artista conversou com a moça que no momento foi foco no show, transpondo as barreiras da sexualidade ao ser mulher e gostar também de mulher. No palco da arte de rua, as pessoas

são livres para mostrar quem são, livre de julgamentos, mas ao mesmo tempo precisam estar preparadas para as brincadeiras sobre o que são, sobre suas performances.

Figura 12 - Experiência em relevo (trecho do vídeo gravado por mim em setembro de 2018)



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

O quinto elemento é o *Keying* (retomado do frame analysis de Goffman (2012) ou a sinalização como metacomunicação. Esse é o ponto em que a questão da comunicação por meio da fala pode ser mais bem relacionada com o contexto em que artistas de rua e romeiros estão inseridos. Como Bauman afirma, os atos da performance ocorrem nos momentos em que o fluxo 'normal' da vida social é interrompido por eventos que quebram a rotina em um determinado cenário e tempo. Os artistas de rua precisam mostrar às pessoas que estão passeando por perto a razão dele estar ocupando determinado espaço. É preciso chamar a atenção dos possíveis participantes de sua plateia, isso ocorre, primeiramente, por meio da fala. R. Bauman e Briggs escreveram que a sinalização realizada pelo ator social

serve como metalinguagem, indica como interpretar a mensagem e estabelece um conjunto de expectativas sobre os atos a seguir. Os ritos

têm invocações que marcam o início da ação. No cotidiano há momentos de performance também que comunicam para o grupo (ou o espectador) o que esperar no momento performático. Talvez os mais conhecidos entre nós, apesar de não serem sempre conscientes, sejam os eventos onde se contam piadas. Uma pessoa, assumindo a responsabilidade de divertir os outros, introduz no fluxo do discurso uma fórmula verbal que chama a atenção de todos para escutar - “Você sabe a do Português...” (Bauman; Briggs, 2006, p.169).

Dessa forma, ao investigar as relações sociais que são estabelecidas performaticamente entre artistas de rua e romeiros ficou evidente como a comunicação verbal foi determinante para entender os papéis que os atores sociais assumem em contato com outros e como por meio da oralidade pôde-se compreender como os artistas de rua se inserem no contexto romeiro a ponto de suas apresentações fazerem parte dos compromissos (não oficiais) de lazer exercidos por seus espectadores.

### 3.3 PERFORMERS DO EXTRAORDINÁRIO

Romeiros, quando em presença dos artistas de rua, tornam-se pessoas pertencentes ao público ou espectador desses artistas, o contrário também acontece, pois os artistas de rua além de estarem se inserindo intencionalmente por meio da sua arte nas romarias, tornam-se observadores (espectadores) dos movimentos realizados pelos romeiros na cidade.

Maria Laura Cavalcanti (2013) escreveu sobre o drama social de Turner que:

no plano sociológico, o conceito de Drama Social considera como conflito a tensão latente produzida na vida social pela atuação constante de princípios estruturais contraditórios. Esses princípios, que não são apreendidos diretamente pela consciência dos atores, pressionam, entretanto, sua conduta em direções divergentes. É justamente a ideia de latência de conflitos, e de sua dimensão por vezes inconsciente, que instaura o lugar crítico da simbolização ritual na obra subsequente de Turner (Cavalcanti, 2013, p.416).

De acordo com a citação acima, o conceito de drama social está relacionado aos momentos da vida social caracterizados por seus conflitos e tensões. Segundo Victor Turner (2015, p.130), o drama social se inicia quando a paz, ou a normalidade regular, é interrompida pela ruptura de uma regra que controlava

as suas relações mais evidentes. Fazendo uma relação com o campo pesquisado, a romaria é o evento de grande importância cultural e econômica para Juazeiro do Norte, espera-se seis meses para o seu início. Mesmo sendo algo esperado, pela grandiosidade do evento, decorrente da chegada dos peregrinos e pelos movimentos que eles realizam na cidade, há uma quebra da normalidade na cidade. Essa ruptura acontece de forma nítida, e impacta diretamente as formas de sociabilidade juazeirense.

Os artistas de rua inserem suas práticas artísticas no meio físico desse drama, eles estão às margens do movimento romeiro. Suas performances nos locais públicos apresentam aos peregrinos o lado engraçado e descontraído de se estar em Juazeiro do Norte, aqui o riso é importante. Sendo assim, é interessante perceber como a inserção proposital no trajeto do romeiro, entre os pontos existentes entre uma parada obrigatória e outra de devoção, propicia que a rotina religiosa sofra uma ruptura e seja afetada com a arte de rua.

Isso ocorre por conta do conflito de interesses existentes entre o propósito que os artistas de rua têm ao executar uma trama artística e os interesses primários que os romeiros possuem ao ir às festividades religiosas em Juazeiro do Norte. No trecho de uma conversa que será apresentada a seguir, pode-se entender um pouco dessa tensão vivenciada nas ruas.

#### *Conversa com D.D das Alagoas*

*Vou te dizer o seguinte, Juliana. Você é nova, mas entende disso. O povo gosta do que faço, mas tem gente que me critica por fazer graça nas horas de missa. Tem missa o dia quase todo e todo dia (risos). Eu vou trabalhar como desse jeito? Eu respeito a fé das pessoas, todo mundo aqui, mesmo os que tão naquele bar, espia para lá, tem algum sentimento por meu padim Ciço. O povo que quer rezar tem que rezar mesmo pela gente pecador. O povo que quer nada com reza fica ai, sem ter o que fazer só gastando dinheiro com besteira e com palhaço como eu. Eu não obrigo ninguém não ficar aqui para ver meu trabalho. O que não gosto é quando esse povo mais santo me critica me chamando de aproveitador só por conta da hora da missa. Eu atrapalho a missa? De forma nenhuma. Fico bem distante, espia. Se fosse assim era para tudo fechar, comércio fechar, banco fechar, tudo fechar. Por que só o artista que tá na rua*

*debaixo desse sol de meu padim tem que fechar? Aqui não fecha não e acabou-se, quem não gostar pode passar direto.* (Entrevista realizada em outubro de 2016).

Sobre esse mesmo assunto, temos um posicionamento de uma pessoa que participa da organização religiosa das romarias sobre as atividades artísticas nos momentos próximos à missa.

*A gente não critica, só aconselhamos os devotos a não perderem a verdadeira intenção que eles possuem em participar da romaria. Muitos vêm com vontade de encontrar um conforto espiritual, mas se perdem no meio do caminho por causa do consumo exacerbado e de diversão sem responsabilidade. Queremos que as pessoas se divirtam, mas da forma certa, da forma cristã. Tem muitos piadistas que colaboram para que nossos romeiros se dispersem. Têm muitos aqui perto da matriz. Já conversamos com uns, para que nos horários da missa eles venham participar conosco. Mas é uma coisa que não se controla. Mas o certo seria momento de devoção separado do momento do mundo. Mas fazer o quê?* (Entrevista realizada em outubro de 2016).

Com base nesses dois trechos de uma longa conversa que tive, individualmente, com essas pessoas sobre esse e outros assuntos, percebe-se como a presença no mesmo espaço do que foi chamado de “diversão mundana” e das obrigações com a fé gera um conflito silencioso.

Primeiramente, como a antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2013) aponta, o drama social de acordo com Turner emerge do interesse não pelos fatos harmônicos, mas sim pelo discrepante, por regras incompatíveis. Nessas situações, o foco fica em tornar o drama social como um meio de refletir sobre as ações que perturbam o tecido social.

O drama social nos remete a questões estéticas, questões de experiência e questões da vida social sendo pensadas « teatralmente ». No entanto, isso não significa que há harmonia entre as ações, o que acontece são as tensões na rua, no drama cotidianamente vivenciado pelas pessoas que optam, ritualmente, a dividir os espaços públicos para várias finalidades. Como será apresentado no decorrer desse trabalho, o drama de palco, de acordo com Turner (2015), está

relacionado ao fato dos indivíduos nas ruas de Juazeiro do Norte construírem e experimentarem seus palcos teatrais (extra)cotidianos como autores no sentido de criar suas narrativas por meio de suas experiências passadas e presentes nas romarias, atores e espectadores de seus atos e dos atos dos outros, transformando os eventos que compõem a romaria em algo que se assemelha aos autos (gênero dramático).

Em um cotidiano em que todos os atores constroem os seus subpalcos, os artistas de rua têm uma vantagem evidente que corresponde à encenação clara que eles fazem diante de seus espectadores, por meio de seus textos falados e corporificados, os artistas de rua são atores centrais no contexto da arte de rua romeiro ao performar seu drama artístico. De acordo com Turner (1987, p. 74), esses dramas sociais são unidades de processos sociais harmônicos ou desarmônicos, surgindo em situações de conflito.

O drama social romeiro a que me refiro pode ser relacionado a quatro fases do drama social descrito por Victor Turner (1974). No entanto, é preciso reforçar que esse drama acontece diante do choque de olhares entre os artistas de rua e seus espectadores. Para os artistas de rua, a atividade que ele está exercendo preenche seu espaço e seu tempo de significados, sendo um momento que conforme a sua performance será visto como muito produtivo ou pouco produtivo, o que importa é que ele está fazendo algo.

Para seus espectadores, o que acontece é o oposto. As pessoas que param para assistir a uma apresentação artística presumem que estão vivenciando um momento de ociosidade. Muitas vezes elas afirmam que é bom ver o que tem nas praças e nas ruas quando não se tem nenhuma atividade para executar. Elas afirmam que estão fazendo nada, pois não estão em atividade religiosa, como missas, e nem cumprindo nenhuma visita aos pontos de manifestação religiosa a padre Cícero, museus, estátua do padre Cícero e Igrejas, nem tampouco comprando mercadorias, no famoso comércio popular, para si e para pessoas que não puderam realizar a viagem naquela romaria. No entanto, são nesses momentos aparentemente despretensiosos que o drama se transforma em trama em que os atores se revelam como personas com voz, atitudes, discursos e gestos que me revelou uma romaria subversiva, alegórica, mesmo que essa subversão ocorresse de forma velada em algumas ocasiões.

Desse modo, retomando as fases do drama social de Turner, a primeira

fase corresponde ao momento da crise, quando os atores sociais envolvidos em uma interação vivenciam momentos de tensão e de ruptura. No caso dessa pesquisa, essa tensão ocorre devido às diferenças de perspectivas, a priori, entre os artistas de rua, que estão sob o olhar dos espectadores e precisam provar que merecem alguma recompensa por estarem se mostrando teatralmente para os outros e seus espectadores que precisam ser constantemente convencidos de que determinada performance vale o seu tempo, mesmo que aparentemente ocioso, e seu dinheiro.

A arte de rua como um drama artisticamente criado está inserida em um drama socialmente vivenciado por atores que compartilham espaços e tempos, assim se forma uma das tramas da romaria. A luta por espaços e tempo ocorre de maneira sutil e decorre do fato de que os atores sociais desta pesquisa estão vivenciando ritmos distintos. Os artistas de rua estão sob pressão e tensão ao performar um papel publicamente teatral a fim de ganhar atenção e dinheiro de seus espectadores. E, por sua vez, esses espectadores que estão atuando socialmente estão dispostos a aproveitar o tempo aparentemente livre para voltar-se aos eventos que a rua oferece, mas que só são aproveitados quando não se há mais nada a fazer ou quando é preciso esparecer.

Esses momentos, pensando conforme Victor Turner (2015, p. 49), são constituídos de atividades opcionais que fazem parte da liberdade de um indivíduo, liberdade e poder que ele tem em escolher algo para fazer que não corresponda às obrigações. “Assim, essas atividades estão muito mais imbuídas de prazer do que muitos tipos de trabalho nos quais os homens não participam dos frutos e dos resultados do seu labor” (ibid..48).

O momento de caminhar nas ruas, sem a ideia de cumprir com uma obrigação, é a fim de encontrar algo a ser feito para ocupar o tempo ocioso, a diversão se situa aí. No entanto, é preciso observar que essa diversão, por meio do cômico, é uma constituinte importante para o momento extraordinário romeiro.

Retomando as fases do drama social, temos de início a quebra. A presença da arte de rua faz com que aconteça uma nova transformação nas festividades religiosas. Eu chamo isso de uma quebra para o extraordinário duplamente realizada, porque os artistas de rua, principalmente nos momentos em que estão se apresentando, não são devotos, não são viajantes e nem um

dentre tantos comerciantes de produtos populares e comestíveis que se fazem presentes em Juazeiro do Norte. Eles são atores sociais que a partir de sua presença artística modificam o espaço e atraem os olhares dos romeiros para si, essas pessoas podem colaborar com o que está sendo apresentado ou mesmo atrapalhar, mas o foco aqui é perceber como a presença desses performers é sentida no contexto apresentado.

Depois da quebra, seguindo a ordem apresentada por Victor Turner, podemos perceber a crise e a sua intensificação. Pensando no espaço urbano, essa crise e a sua intensificação é caracterizada pelos meios que os indivíduos encontram para ocupar os espaços públicos e que diante da forma como isso ocorre algumas tensões são experimentadas pelos envolvidos. Pode-se citar, por exemplo, a disputa por espaços entre artistas de rua, comerciantes e transeuntes que gera uma aparente desordem nas ruas e nos demais pontos onde esses atores sociais interagem diretamente. No caos que se forma, as pessoas se esbarram, aglomeram-se e depois de alguns minutos podem continuar seguindo o seu trajeto ou permanecerem diante das apresentações.

A terceira e a quarta fase são a regeneração e a cisão respectivamente, nessas fases é entendido como os atores sociais, nesse drama espetacularizado e vivenciado vão em direção a um possível desfecho. É o momento de clímax da apresentação, quando qualquer coisa pode acontecer para envolver o público ainda mais com o que está sendo performado. Quando as emoções atingem seu ponto máximo e as brincadeiras e as reviravoltas se tornam tão profundas, fica difícil dar fim ao show, mas é algo que quando acontece, os chapéus ou as caixinhas dos artistas são apresentadas para o público dar a sua contribuição financeira.

Nesse momento de cisão, duas situações podem ocorrer, a primeira envolvendo as apresentações dos artistas que não tecem grandes relações com os romeiros, assim que seu show termina, o público dispersa rapidamente. Em relação aos artistas mais experientes, foi notado que o momento de cisão para o desfecho geral da performance é mais prolongado, porque, como o artista T. me falou: *O show não acaba quando termina*. Depois de sua apresentação, as pessoas, mesmo em menor quantidade, continuam presentes para conversar ou para tirar fotos e fazer suas próprias piadas.

Com base nos dados observados em campo, percebe-se uma aproximação com a perspectiva teatral no qual o drama é caracterizado pelas ações dos personagens, artistas e romeiros, que aqui neste trabalho também são os atores sociais e autores de tramas por eles performados no espaço da rua, pois todos atuam para cada tipo de ação social, como bem pontuou Victor Turner (2015).

Outro caminho explanado por Victor Turner é a respeito da divisão entre o trabalho e o lazer, que afeta tudo e todos os eventos contemporâneos. Turner (2015, p.48) enfatiza que o trabalho sendo organizado pela indústria contribui para a divisão do tempo em trabalho e lazer. Turner considera o trabalho como uma atividade que “está no domínio da adaptação racional dos meios aos fins, da “objetividade”. Essa noção aqui é importante, pois em romaria tem os que vão exclusivamente para trabalhar; para trabalhar, rezar e/ou se divertir; rezar e/ou se divertir e apenas se divertir. Quem vai exclusivamente com o propósito de trabalho, são comerciantes provenientes de outras localidades que fazem um grande investimento em mercadorias com o objetivo de vender todo o estoque. Eles trabalham o dia todo e parte da noite também. Esses comerciantes se envolvem pouco com a festividade dentro da Igreja e com os eventos nas ruas, por causa do tempo, mas segundo me informaram, o último dia das romarias é o momento em que eles se comprometem à participação em alguma celebração litúrgica e se divertem.

De acordo com Victor Turner (2015, p.50), essa relação entre trabalho e lazer e brincadeira, corresponde ao fato de que o lazer liberta os poderes criativos individuais ou coletivos, tanto para criticar e/ou apoiar os valores, costumes sociais dominantes. Isso é muito evidente na performance artística nas ruas em estado de romaria. Os artistas de rua, publicamente, impõem-se nas ruas, e possibilitam vários tipos de diálogos com os romeiros, fazendo-os perceber as mazelas sociais partindo do humor. Em Juazeiro do Norte, durante as romarias, percebe-se como o conceito liminoide, que descreve como experiências de lazer em sociedades modernas podem ser relacionadas com rituais liminares, com a ressalva da sua não obrigatoriedade, apresentado e aprofundado por Turner (2015) é importante para compreender as festividades que por lá acontecem não apenas como religiosas, mas também artísticas, em que por meio do lado lúdico, artistas e romeiros dão novos significados aos seus

“eus”, brincando com as estruturas romeiras ao se organizarem nos palcos de rua.

### 3.4 O PALCO EXTRAORDINÁRIO DAS RUAS

O conceito de performance é transdisciplinar e mantém um diálogo profícuo com a Antropologia e o teatro. J. Dawsey (2006, p.136), sobre o início dos estudos da performance, escreve que: “Nos anos 1960-1970, Richard Schechner, um diretor de teatro virando antropólogo, faz a sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, um antropólogo que, na sua relação com Schechner, vai virando aprendiz do teatro”. O resultado desse diálogo entre Antropologia e Teatro foi a formação de um campo teórico e prático que será chamado Estudos da Performance.

Para Schechner:

Performance studies resists fixed definition. Performance studies does not value “purity.” It is at its best when operating amidst a dense web of connections. Academic disciplines are most active at their ever-changing interfaces. In terms of performance studies, this means the interactions between theatre and anthropology, folklore and sociology, history and performance theory, gender studies and psychoanalysis, performativity and actual performance events – and more. New interfaces will appear as time goes on, and older ones will disappear. Accepting “inter” means opposing the establishment of any single system of knowledge, values, or subject matter. Performance studies is open, multivocal, and self-contradictory. Therefore, any call for a “unified field” is, in my view, a misunderstanding of the very fluidity and playfulness fundamental to performance studies (2002, p.24).<sup>12</sup>

Antropólogos, teatrólogos, historiadores e estudiosos da arte nas últimas décadas têm se debruçado a respeito do que significa performance não apenas em suas áreas de conhecimento, mas por meio de ideias e fatos empíricos que prezam pelo diálogo entre diferentes áreas.

---

<sup>12</sup> Estudos da performance resistem à definição fixa. Os estudos de performance não valorizam a “pureza”. Ele está no seu melhor quando opera em meio a uma rede densa de conexões. As disciplinas acadêmicas são mais ativas em suas interfaces em constante mudança. Em termos de estudos da performance, isso significa as interações entre teatro e antropologia, folclore e sociologia, história e teoria da performance, estudos de gênero e psicanálise, performatividade e eventos reais de performance - e mais. Novas interfaces aparecerão com o passar do tempo e as mais antigas desaparecerão. Aceitar “inter” significa opor-se ao estabelecimento de qualquer sistema único de conhecimento, valores ou assunto. Os estudos de performance são abertos, multivocais e autocontraditórios. Portanto, qualquer apelo a um “campo unificado” é, a meu ver, uma incompreensão da própria fluidez e ludicidade fundamentais aos estudos da performance (2003, p.24).

O tempo, as identidades e os corpos dos atores sociais durante as romarias podem colaborar para o entendimento de como a performance ao mesmo tempo pode aprofundar questões mais materiais e visuais sem abrir mão de detalhes que só podem ser sentidos, vivenciados.

Sendo assim, nesse campo, o indizível e o dizível, o que é exposto e o que é sentido configuram as formas de como os atores sociais que participam desse estudo se relacionam e como essas interações passavam a fazer parte das romarias. As ações cotidianas, por mais simples que fossem, como caminhar pelas ruas da cidade, possuem múltiplos sentidos para as pessoas que por muitas razões vão a Juazeiro do Norte.

As performances, de acordo com Schechner (2012, p.49), “consistem na ritualização de sons e gestos. Mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos e originais, a maior parte do que fazemos e falamos já foi feita e dita antes - até mesmo por nós”. O conceito de performance pode ajudar a entender como essas ações dialogam e ressignificam o espaço urbano e colaboram para que as artes de rua nas romarias sejam experienciadas de diferentes formas pelos seus participantes.

De acordo com Schechner, uma das metodologias dos Estudos das Performances leva em consideração os seguintes pontos: ‘Ser’, ‘Fazer’, ‘Mostrar-se fazendo’ e ‘Explicar as ações demonstradas’. Segundo Schechner:

“Sendo” é a existência por ela mesma. “Fazendo” é a atividade de todos que existem, dos quarks até seres conscientes e cordas supergaláticas. “Mostrar fazendo” é desempenhar: apontar, sobrelinhar, e exibir fazendo. “Explicar ‘mostrar fazendo’” são os estudos performáticos (Schechner, 2003, p.26).

Assim, a relação estabelecida cotidianamente entre a prática do artista de rua em Juazeiro do Norte precisa ser entendida partindo desses pontos que Schechner apresenta. Esses pontos sobre ‘ser’, ‘fazer’ e ‘mostrar-se fazendo’ acontecem de acordo com o ritmo vivenciado na cidade que durante as romarias passa a estar em período ritual.

Como boa parte dos artistas de rua e de romeiros são as “pessoas de fora”, é correto afirmar que ambos procuram se situar e experienciar a cidade durante os dias que se estabelecerão em Juazeiro do Norte. É importante entender que durante as romarias, mesmo os artistas de rua que já possuem experiências em

outras cidades passam a recriar a sua prática para atrair e manter um diálogo com o público romeiro que por estar em Juazeiro do Norte, sem nenhuma obrigação além de experienciar os dias da romaria, é levado a conhecer o que a cidade tem a oferecer além das obrigações com a Igreja e com Padre Cícero.

Então, o que Schechner denomina como 'ser', compreendido como uma ontologia básica, se manifesta no estar em um determinado contexto. Durante a pesquisa, o « estar » influenciou diretamente o modo de ser das pessoas. Estar sugere que aqueles comportamentos, interações e todo o contexto vivenciado não são sempre daquela forma ou também se pode afirmar que são comportamentos que não são intrínsecos aos indivíduos.

No caso dos artistas de rua, essa diferenciação ou associação entre o 'ser' e o 'estar' é duplamente significado, nesse ponto a reflexão sobre a performance nesse grupo específico pode ser aprofundada. A primeira questão é: os artistas de rua, independente da cidade em que trabalham, definem-se como sendo artista de rua ou estando artista de rua? Apesar de soarem sinônimas, semanticamente são questões diferenciadas. Normalmente, nas conversas iniciais com os artistas de rua, a maioria respondia, quando eu perguntava sobre a ocupação profissional, que eram artistas de rua: *EU SOU ARTISTA DE RUA*.

No entanto, o significado que os artistas de rua atribuem ao 'ser artista' denota algo que vai do natural, como se eles já tivessem nascidos aptos a exercer uma atividade artística ou como um dom que Deus deu a eles para *alegrar a vida das pessoas*, como me informou um artista de rua que estava em Juazeiro do Norte. Ou seja, uma definição para além da atividade laboral. Não obstante, este 'ser' implica que a pessoa que se propõe a executar determinado ofício procurou recursos para seu aprendizado e aperfeiçoamento. Então, por mais que os artistas de rua se denominem como sendo artistas de rua, eles tiveram que se preparar para tal ofício. Portanto, é interessante notar que os artistas de rua são artistas porque passaram ou passam por algum tipo de formação, mesmo que autodidata, pois não basta chegar nas ruas e apresentar algum número artístico. É importante que um roteiro, mesmo que mental, seja preparado para que o artista saiba como permanecer em seu papel ou papéis diante de alguns imprevistos. A improvisação, dessa forma, exige técnica e disciplina. Como Schechner (2012, p. 49) analisa: As performances artísticas moldam e marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o

comportamento artístico é feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar.

Figura 13 - Estando Estátua Viva em romaria



Fonte: Juliana Gonçalves (2016).

Relacionando novamente ao que foi proposto aqui, essa questão do ser e estar para os artistas de rua tem um duplo significado, pois em Juazeiro do Norte eles precisam “Performar a Performance” que eles realizam em outras cidades. O anjo performado pelo artista da imagem acima, não é apenas um anjo, mas um anjo feito para os romeiros. O artista da imagem acima, afirma que o anjo que ele faz em romaria possui um caráter diferente, pois os romeiros relacionam seu personagem com o anjo da anunciação da crença cristã.

Isso se dá pelo motivo de que em Juazeiro do Norte o artista de rua estabelece relações normalmente com as pessoas que assim como eles estão dentro de um contexto extraordinário. Dessa forma, os romeiros ressignificam os espaços da cidade, privados e públicos, sagrados e “não tão sagrados assim” com a sua presença e com os significados que dão aos lugares visitados, e os

artistas de rua também fazem essa ressignificação com base muitas vezes nas experiências que os próprios romeiros vivenciam nos dias de romaria. Os artistas de rua sabem que quem faz parte de seu público, como todos os informantes que mantive contato me disseram, são os romeiros, pois diferente dos residentes da cidade, eles não têm pressa. O propósito dos romeiros, independentemente do fato de se envolver muito, pouco ou quase nada com as atividades religiosas, é aproveitar a cidade.

O ‘fazer’, concordando com Schechner, é a atividade que todos que existem realizam. Por essa razão, ele afirma que o ‘fazer’ e o ‘mostrar-se fazendo’ são categorias que denotam do fluxo e são ações sempre dinâmicas. O ‘fazer’ e o ‘mostrar-se fazendo’ podem ser observados e analisados no preparo das apresentações dos artistas de rua e durante o momento em que as mesmas são realizadas. Então, a atenção voltada para esse ‘fazer’ e esse ‘mostrar-se fazendo’ possibilita o entendimento acerca da reciprocidade entre artista de rua e cidade e artista de rua e romeiros. Então, esse ‘mostrar-se fazendo’ é o momento em que as pessoas que transitam intensificam conscientemente seus «fazeres» para ser vistas. No entanto, como será apresentado mais adiante, não basta observar essas ações, esses fluxos. É preciso trazer à tona o significado desses contatos.

Por fim, Schechner apresenta o último estágio que é “explicar as ações demonstradas”. Então, é nesse momento em que as análises das observações realizadas durante o campo pelo pesquisador ganham forma. No entanto, é importante mencionar que esse último estágio também é experienciado pelos performers quando eles fazem uma autorreflexão sobre as próprias performances, muitas vezes explicando para seus pares alguma postura realizada durante sua apresentação. Nas apresentações que presenciei, principalmente nas musicais e de piadas, os artistas me abordavam ao término real do show, quando o público já tinha dispersado, para conversar sobre meu ponto de vista e até mesmo para se justificar diante de alguma brincadeira realizada.

Essas categorias pensadas por Schechner foram importantes para definir a performance como um campo de estudo que reflete não só apenas as ações externas dos indivíduos, mas também sobre como eles se relacionam socialmente e os significados dessas interações, deixando evidente as intenções

dos artistas de rua.

É bastante importante distinguir estas categorias entre si. “Sendo” pode ser ativo ou estático, linear ou circular, que expande ou se contrai, material ou espiritual. Sendo é uma categoria filosófica que indica qualquer coisa que as pessoas teorizam como a “última realidade”. “Fazendo” e “mostrar fazendo” são ações. Fazendo e mostrar fazendo estão sempre em fluxo, sempre mudando – a realidade como o filósofo pré-socrático Heráclito vivenciou. Heráclito transformou em aforismo este fluxo perpétuo: “Ninguém consegue passar duas vezes dentro do mesmo rio, nem tocar duas vezes sob a mesma condição uma substância mortal” (fragmento 41). O quarto termo, “explicar ‘mostrar fazendo’” é um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo enquanto performance (Schechner, 2003, p.26).

Figura 14 - O mostrar-se fazendo e as interações entre os atores sociais durante uma performance de rua.



Fonte: Juliana Gonçalves (2018).

O que nos interessa aqui é identificar como o papel performado pelos artistas de rua contribui para as cenas extraordinárias juazeirenses. Então, esses artistas de rua são atores que performam personagens para suas apresentações, mas também performam antes, durante e depois das apresentações seus *selves* cotidianos, com fronteiras borradas entre seu ser

enquanto artista e o trabalho. Sendo assim, antes mesmo de colocar as roupas, tinturas e demais adereços para fazer uma apresentação, os artistas de rua, nas suas situações mais corriqueiras, também não deixam de ser um performer do cotidiano. Mas, em suma, nas ruas, o desempenho, sua interação e relação com o público vai acontecer de acordo com a sua performance no sentido artístico.

Deve-se levar em consideração o fato de o meio influenciar as atitudes do ator, ou seja, sua performance. Schechner escreve que o que a performance faz só pode ser determinado dentro de contextos culturais específicos localizados dentro de pontos ou intervalos pontuais. Nos trechos a seguir, Schechner esclarece as razões das performances serem estudadas, levando em consideração dois pontos.

Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções do comportamento podem ser recombinações em um número sem fim de variações (Schechner, 2003, p.28).

Assim, apesar das performances aparentemente possuírem o mesmo processo de desenvolvimento, cada performance é única. Um mesmo artista de rua, seja em Juazeiro do Norte ou em qualquer lugar do mundo, mesmo fazendo diariamente a mesma apresentação, com os mesmos figurinos e textos e utilizando as mesmas abordagens para chamar a atenção das pessoas para si e para sua apresentação, fará uma nova performance. Uma vez que cada dia de trabalho artístico será único, cada apresentação se torna única, por conta das várias interferências existentes no espaço público e da mudança de público que se envolve de maneiras variadas com a apresentação. Isso tem a ver com a próxima citação de Schechner, quando ele menciona que:

[...] nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. Não apenas o próprio comportamento – nuances do humor, tom de voz ,linguagem corporal, e daí por diante, mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único (Schechner, 2003, p.28).

Dessa forma, as apresentações de arte de rua são únicas, pelos contextos, pelas pessoas que transitam pelo local, pelo próprio ambiente da cidade e, claro, pelo jeito que os artistas de rua procuram se destacar em meio à multidão. No

caso de Juazeiro do Norte, especialmente nas romarias, é preciso levar em consideração que a cidade já está vivendo em um clima de teatro a céu aberto. Como já mencionado, a cidade muda com a presença das muitas pessoas que por lá circulam. Essas características fazem com que a cidade se torne outra. Para os artistas de rua, aproveitar a dinâmica da cidade é necessário para que eles possam ser notados pelos romeiros que são seu público em potencial.

Voltando a pensar sobre os contextos dos eventos que fazem com que cada apresentação se diferencie da outra, Schechner (2002) escreveu que:

E quanto às cópias ou clones reproduzidos de maneira mecânica, digital ou biológica? Pode ser que um filme ou uma peça de arte performática digitalizada sejam as mesmas em cada exibição. Porém, o contexto de cada recepção faz com que cada ocasião seja diferente. Mesmo que cada “coisa” seja exatamente a mesma, cada evento em que a “coisa” participa é diferente (Schechner, 2002, p.28).

Esse contexto e essa recepção que Schechner menciona como elementos da performance, em Juazeiro do Norte, são duplamente analisados. De acordo com Schechner, as interações entre os atores sociais e o meio são necessárias para apreender como as performances são realizadas, seja na esfera cotidiana ou quando a performance é pública com finalidade artística. Por essa razão, durante a pesquisa de campo, conviver com os atores sociais da pesquisa, andar pela cidade e interagir com as apresentações, como os romeiros, é o meio mais eficaz para alcançar os significados individuais e coletivos dos eventos vivenciados, ou seja, não se torna interessante apenas focar na materialidade das performances, eu busquei focar na materialidade e na imaterialidade das performances para buscar as conexões existentes entre os atores sociais e a cidade.

Um exemplo disso é que no primeiro momento da pesquisa de campo, em 2016, minha atenção foi inicialmente voltada apenas para a perspectiva material da arte de rua: vestimentas, objetos de trabalho, organização ou delimitação física para as apresentações e a presença física desses artistas no centro da cidade. Mas, depois que encerrei essa primeira fase do campo, comecei a questionar os meus dados a respeito das interações, dos significados da arte de rua para os artistas e para as pessoas que estão na romaria e os diálogos existentes não só entre os atores sociais, mas principalmente entre os eventos

religiosos da romaria e a arte de rua.

À medida que os dias das romarias se tornaram mais intensos, foi notado como a interação entre arte de rua e romeiros propicia que cada indivíduo possa experientar formas específicas de se apropriar da cidade. Lembrando que a arte de rua está às margens da grande festividade que é a romaria, então, para observá-la e compreender toda a trama que estou refletindo, é preciso de fato estar entre os romeiros, andar por onde eles andam e compreender sua mobilidade para seguir o fluxo das ruas em romaria junto com eles. Como Schechner observou na citação anterior, os contextos são dificilmente controlados, os pontos de vista, a receptividade das pessoas e as interações sociais são dinâmicas, propiciando que o meu campo seja composto não por “informantes fixos”, com a exceção de alguns artistas como já foi mencionado, nesse tempo ritual específico.

### **3.4.1 As funções das performances nas ruas romeiras**

Em se tratando de performances, há funções e sentidos individuais e coletivos a serem investigados. Ainda compartilhando as ideias de Richard Schechner (2002), existem sete funções para a performance: entreter; fazer alguma coisa bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar, ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco.

Pensando nessas funções na minha pesquisa, eis algumas premissas alcançadas: a) Em relação ao entreter, pude perceber que o entretenimento para os romeiros não acontece durante as romarias apenas nos momentos que eles estão à procura de diversão. b) A própria ida a Juazeiro do Norte torna-se um momento de suspensão de atividades corriqueiras que as pessoas faziam em suas cidades de origem, possibilitando que as pessoas se tornassem personagens de um momento extraordinário. c) O inverso acontece com os artistas de rua, pois a atividade artística, apesar de ser aparentemente entretenimento, é trabalho para seus executores, existe aí uma tensão entre a diversão e a responsabilidade de fazer com que a performance artística de rua seja bem recebida pelo público.

A segunda função da performance que Schechner menciona é “fazer

alguma coisa bela". Mas, na verdade, quando se trata de artistas de rua, não é só o belo que chama a atenção. Como o autor afirma: "O belo é difícil de definir. O sentido do belo não é ser bonito" (2002, p.48). O que se observa é que boa parte dos artistas de rua prezam por apresentações bem elaboradas com graus de detalhes bem visíveis, como as performances desenvolvidas por estátuas vivas. Ou então, fazem uma apresentação em que propositalmente o "ridículo" ou o "estranho" são elementos importantes para atrair as pessoas. Independentemente da cidade que os artistas de rua estejam, esses elementos são importantes para chamar a atenção do público.

Então, aí se encontra também a relevância da materialidade nas performances artísticas de rua. É essa materialidade que vai fazer com que as pessoas que andam pela cidade percebam as manifestações artísticas que lá acontecem. Ela é composta pelos objetos, figurinos, tintas e vários tipos de apetrechos e/ou instrumentos musicais que os artistas utilizam. Uma performance de rua não precisa ser bela aos olhares do público, mas ela precisa ser atrativa visualmente (bela, engraçada ou ridícula, dependendo da concepção que as pessoas possuem a respeito desses conceitos) e atrativa em seu conteúdo.

O terceiro ponto que Schechner apresenta é: "Marcar ou mudar a identidade". No caso dos artistas de rua isso é bem visível. Como convivi com os artistas de rua em Juazeiro do Norte, percebi a transição que existe entre o 'eu do artista' e o 'eu do personagem' a ser performado. Até mesmo os artistas que não "encarnam" algum personagem aparentemente transformam-se durante as apresentações.

A transição entre o 'eu do artista' e o 'eu do personagem', e o processo inverso, ocorre por meio do processo de aquecimento e de desaquecimento. Assim, o aquecimento é o que ocorre partindo do artista ao personagem e o desaquecimento está relacionado com o processo que parte do personagem até o eu do artista. Schechner afirma: "cada performance separadamente é um transporte, acabando mais ou menos onde começou" (Schechner, 2002, p.49). Não obstante, é necessário observar que um mesmo ator social em seu cotidiano vivencia diferentes tipos de performances. Assim, Schechner pontuou que a "Atuação, na maioria dos casos, é a arte da transformação temporária – não somente a jornada de ida, mas também a de volta." Ele continua afirmando que:

O ator que interpreta um personagem é autônomo (pelo menos se ele vem de um treino euro-americano ortodoxo), mas uma vez aquecido e dentro do fluxo da performance ele é profundamente envolvido no que eu esquematizei como “não eu – não, não eu” (not me – not not me). O ator que interpreta um personagem envolvido no fluxo da performance não é ele mesmo, mas, ao mesmo tempo, ele não é nem deixa de ser ele mesmo (Schechner, 2011, p.164).

Dessa forma, Schechner reflete como por meio do corpo um mesmo indivíduo pode transitar entre dois tipos de estados de ser, mas que ao mesmo tempo em que ele se torna um não eu, ele não deixa de ser ele mesmo. Apesar de muitas pessoas ao ter contato inicial com essa ideia do “not me” e “not not me” acharem um pouco confuso o uso desses termos para entender a questão da performance, essa é uma noção presente no cotidiano de todos e é imprescindível para as performances executadas extracotidianamente pelos atores.

Por meio da fala dos atores sociais com os quais conversei no decorrer do campo, percebe-se que eles afirmam que com a chegada dos romeiros e visitantes a cidade se transforma. Como todo ritual, essa transformação tem começo, meio e fim. No entanto, antes desse início, existe o aquecimento que não corresponde só às festividades romeiras em si, mas a toda a preparação relacionada à chegada dos romeiros.

O desaquecimento, que Schechner menciona, configura o momento oposto, é o processo em que as pessoas começam a se voltar para si, e não mais para o outro, a fim de se prepararem para a despedida da cidade. No entanto, aqui é importante mencionar que muitos artistas de rua passam pelo “Aftermath” que é um conceito que está relacionado às circunstâncias que acontecem no pós-festa, é o cenário geral após o término do evento que é caracterizado pelo acalmamento do ambiente, marcado pela partida dos romeiros, mas com os ruídos ainda presentes. Alguns artistas de rua chegam no momento final das romarias ficam por alguns dias depois da partida dos romeiros, dessa forma eles não passam pelo desaquecimento vivenciado pelos demais, pois chegam quando a intensidade romeira diminui.

O terceiro ponto está relacionado à concepção de marcar ou mudar a identidade dos atores envolvidos numa performance. Esse é um ponto interessante que possibilita que os atores no contato face a face criem um olhar diferenciado para si e para as experiências vividas no momento. Ou seja, marcar ou mudar uma identidade é a ação em que as pessoas refletem acerca de suas

identidades e transformam suas posturas.

O quarto ponto das sete funções da performance é “fazer ou estimular uma comunidade”. Nesse caso, as romarias não são compostas por uma comunidade fechada, não obstante as pessoas, nessa época específica, sentem-se como membros de uma comunidade, onde mesmo que todos não se conheçam, compartilham seus cotidianos, suas crenças e experiências. As interações acontecem durante os compromissos religiosos e os momentos de lazer. Esta é uma associação direta com o conceito de « *communitas* » de Turner (1974) por conta da experiência de solidariedade que perpassa as estruturas cotidianas, criando um vínculo temporário, mas intenso entre os romeiros.

Dessa forma, a performance artística presente no trajeto dos romeiros é uma ponte que os leva a vivenciarem a cidade em estado ritual por uma outra perspectiva que não somente a religiosa. Os artistas de rua estimulam diferentes pessoas a compartilharem alguns minutos diante de um espetáculo a céu aberto. Mas para isso acontecer e para manter a audiência, como um dos meus informantes me informou, é imprescindível que os artistas saibam como dialogar com as pessoas que presenciam a apresentação, novamente aqui a importância da performance por meio da fala, como apresentado no capítulo anterior.

É importante entender que fazer ou estimular uma comunidade está relacionado também ao fato de que todos os romeiros que estão em Juazeiro do Norte estão à procura de integração com a cidade, mesmo que por poucos dias. E a arte de rua possibilita que o possível distanciamento inicial dessas pessoas com a cidade seja diminuído, por meio de caminhos que não ficam restritos à religiosidade.

Da mesma forma, olhando diretamente para o ator social que faz arte de rua, mesmo que ele ou ela já tenha viajado muitas vezes para Juazeiro do Norte ou que more na própria cidade, cada romaria lhe revela detalhes e experiências novas. Dessa forma, a cada ano é necessário conhecer a romaria que se revela com o passar dos dias, pois são as pessoas que chegam a Juazeiro do Norte que também transformam a cidade em outra e que dão novos contornos ao mo(vi)mento extraordinário romeiro.

De acordo com Schechner, a performance também possui a função de curar. Primeiramente, pensando na perspectiva do romeiro que vai a Juazeiro do Norte para cumprir uma promessa, a cura faz parte de seus desejos, por estar

ligada a graça que se deseja alcançar com o intermédio dos santos católicos e Padre Cícero. Segundo, fazendo uma reflexão mais profunda com a questão de cura e a arte de rua, é necessário perceber que a cura envolve questões emocionais que estão diretamente relacionadas com a forma com que os espaços da cidade, a priori espaços de todos e de ninguém ao mesmo tempo, tornam-se lugares de intervenções sociais e culturais. A cura por meio da risada, da música, do entretenimento, quando as pessoas estão mais livres das amarras sociais ou do moralismo presente dentro do sagrado. Os artistas, também, com uma performance sucedida, saem com alguma felicidade dopada, assim que, durante a performance, eles, como o público, deixam os problemas eventuais ou do dia-a-dia nos bastidores.

A sexta função para a performance, segundo Schechner, é “Ensinar, persuadir ou convencer”. Talvez seja esse o ponto elementar das performances de rua realizadas pelas pessoas que além de possuir essa prática como estilo de vida a tem como meio principal de sua sobrevivência. São também manifestadas em troca de algum ganho material, recompensa em dinheiro. No entanto, é importante frisar outro tipo de relação que foge da recompensa material. Essa sexta função da performance permite que possamos enxergar o palco da arte de rua como um palco de posicionamentos sociais, artísticos e religiosos. Os artistas de rua, por meio de suas performances, demonstram aos romeiros caminhos válidos para intervir nas ruas, de se posicionar, de falar, assim como eles o fazem com a própria identidade e projeto artísticos. Ambos possuem lugar de fala nesse cenário, e todos podem ser ouvidos.

Enfim, a sétima função para a performance é “lidar com o sagrado e com o demoníaco”. No entanto, é importante compreender que essa dualidade não está relacionada às entidades literais, mas às forças simbólicas que transformam e permeiam a experiência humana. Nas romarias, artistas de rua e romeiros encarnam essa interação complexa. A questão do sagrado pode ser relacionada à experiência dos romeiros por meio da fé e da conexão com o próprio sagrado, Deus, Nossa Senhora e Padre Cícero, por exemplo. O demoníaco, por sua vez, não deve ser entendido como o mal, mas como adversidades, tentações e até mesmo desafios que no contexto da romaria são muitos, podemos citar, por exemplo, o cansaço e as privações que acontecem na viagem.

Em suma, as performances de rua nas romarias de Juazeiro do Norte unem

muitas experiências romeiras. Desse modo, esse capítulo teve como objetivo apresentar as transformações da cidade, passando do momento ordinário para o extraordinário, e como as transformações continuam acontecendo quando as romarias se iniciam oficialmente com a chegada dos romeiros. Para esse entendimento, foi importante apresentar as fachadas e os *frames* nos quais os atores sociais dessa pesquisa estão localizados, a performance da fala como um viés importante para compreender a comunicação entre arte e fé, as quatro fases do drama social como indícios para a formação da trama romeira e a transformação e ressignificação das ruas em palcos e dos atores sociais em performes.

#### 4 ENCONTROS E DESENCONTROS NAS RUAS: ARTE E DEVOÇÃO COMO ALEGORIAS DA ROMARIA

“A grandeza da Arte desperta no homem algo de invicto e vivo; toda poesia é enigma e oráculo; abeira perigos desconhecidos; é somente uma pulsão, mas serve para medir o Mundo”  
Ariano Suassuna<sup>13</sup>

A presente seção apresentará a vivência cheia de encontros e desencontros entre artistas de rua e romeiros, partindo de suas experiências, interações e deslocamentos nos contextos das romarias. Esses deslocamentos acontecem fisicamente, quando ocorre a interação entre os atores sociais e também ocorrem por meio da arte quando observamos que as experiências dos atores sociais nos revelam uma realidade extraordinária mágica e alegórica.

O conceito de alegoria, objeto de reflexão do filósofo Walter Benjamin (1994), permite que a arte de rua seja vista também como um instrumento que além de interpretar os fatos historicamente possibilita a sua utilização como uma ferramenta crítica e que se atenta para a multiplicidade de significados dos fatos. Além desse fator, o conceito de alegoria abre espaço para pensarmos a respeito da imagem e da persona de Padre Cícero durante as romarias e como isso mexe diretamente com a performance dos a(u)tores sociais da pesquisa.

A alegoria benjaminiana possibilita vislumbrarmos o palco da arte de rua nas romarias como algo que vai além de uma intervenção artística, pois ao relacionar este palco com o conceito de alegoria o que se busca é compreender como os sentidos da arte estão além da diversão ao romeiro, pois através da interação outros sentidos são atribuídos aos romeiros e artistas e ao próprio contexto das romarias. A alegoria enquanto conceito nos propicia entender que os significados de determinada ação possibilitam acessarmos as camadas mais profundas da arte de rua, a pluralidade, a diversidade das interações e que os símbolos passem a ser reconhecidos como elementos pertencentes a própria noção de palco de arte romeira. É importante frisar isso, porque é a partir do palco da arte que noções fundamentais que fazem parte do contexto romeiro são colocadas em xeque para integrar a performance dos artistas de rua. Então

---

<sup>13</sup> In: Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 2017.

elementos como a própria história do local, a figura do Padre Cícero como símbolo maior da romaria e a própria passagem do romeiro são elementos que constituem a alegoria do palco do artista.

Para entender a formação dos palcos de arte de rua durante as romarias é importante a compreensão de como a história local é ressignificada por meio das interações dos atores sociais. Como autores de suas narrativas, cada ator social, principalmente romeiros, conta sob suas perspectivas a história e muitas vezes encenam a cidade, a festividade e a própria figura de Padre Cícero, fazendo com que a história local seja constituída por novos atributos, novos significados. Assim, foi notado por mim que alguns aspectos da história de Juazeiro do Norte que talvez questionassem a figura de Padre Cícero são ignorados, sendo somente lembrados seus feitos milagrosos e suas qualidades de santo. Concordando com Walter Benjamin, “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1994, p. 224).

#### 4.1 A VIVÊNCIA EM COMMUNITAS

Um conceito importante para se refletir sobre os encontros das pessoas nas ruas, organização de romeiros e a relação deles na cidade e com outros atores sociais é o conceito de *communitas* de Victor Turner:

A espontaneidade e o caráter imediato da *communitas* – em oposição ao caráter jurídico e político da estrutura (social) – raramente podem ser sustentados por muito tempo. A *communitas* em si logo passa a desenvolver uma estrutura (social protetora) em que as relações livres entre os indivíduos se convertem em relações governadas por normas entre personae sociais (Turner, 1974, p.132).

O que Turner aponta aqui, é que a “comunidade”, ou, em termo mais específico, a comunhão entre os atores que estão juntos localizados na liminaridade do drama social, também acaba por formar suas estruturas. Ou seja, as relações entre artistas de rua e romeiros, na romaria, já se normalizaram em formas estruturais ao celebrar o Padre Cicero.

Semelhante a um ritual, com começo e fim, a romaria acontece. A chegada e a partida dos romeiros são caracterizadas pelos buzinaços realizados pelos ônibus em que eles chegam à cidade. A sensação que se tem quando se está em romaria, é de que todos que estão ali presentes são companheiros de fé, existe uma amistosidade nos momentos de vivência coletiva, seja nas atividades religiosas, seja diante da arte de rua ou de outra atividade relacionada ao passeio do romeiro de padre Cícero.

Os artistas de rua ao chegarem à cidade, nas épocas de romarias, momento em que a cidade se transforma, transformando as pessoas, as ruas e todo o ambiente do centro da cidade, passam a integrar a *communitas*. No entanto, a sua integração ocorre de uma forma diferente, dependendo da postura que ele tende a assumir na cidade. Os artistas de rua podem se envolver ou não com os rituais católicos ou com as atividades ligadas diretamente à crença no padre Cícero, mas os seus lugares dentro dessa configuração romeira é no âmbito da brincadeira, da diversão, do oferecimento do lúdico para os romeiros, ou do desvio da própria devoção, por espetacularização. Romeiros e artistas de rua, que peregrinam à cidade por conta exclusivamente das romarias<sup>14</sup>, constituem um universo simbólico denso, em que novas rotinas, novas formas de olhar e sentir o mundo são vivenciadas.

A maioria dos romeiros é proveniente de cidades diversas, então os estabelecimentos comerciais (lojas, restaurantes, bares) aproveitam esse período para aumentar os lucros. Mas é preciso lembrar que existe um número considerável de romeiros que moram em Juazeiro do Norte que voltam para as suas residências normalmente após as celebrações litúrgicas. Por outro lado, os romeiros “de fora” ficam nas ruas, nas calçadas, nas praças, envolvendo-se com as situações oferecidas a eles.

Nos meses de pesquisa no campo, foi percebido como por meio dos símbolos considerados sagrados as pessoas que estão nas romarias vivenciam as festividades não apenas oferecidas pela Igreja, como também os eventos que ultrapassam os limites da religião. Dessa forma, romeiros e artistas de rua, em Juazeiro do Norte, se tornam atores que projetam suas expectativas nas ruas da

---

<sup>14</sup> Durante a pesquisa de campo, foi constatado que outros atores sociais viajam a Juazeiro do Norte por conta das romarias, são eles: comerciantes de várias regiões do Brasil e os chamados “ladrões das cidades vizinhas”.

cidade, que estão em busca de coisas distintas e possuem visões diferentes do mundo, mas que ao se encontrarem, modificam as dinâmicas sociais. A partir desse fator, a construção artística e criativa da romaria, em que a interação, o improviso e o riso desmedido se misturam com a fé, caracteriza o espaço da rua como alegórico, não por ser um espaço somente de transição, mas principalmente de encontros.

Entre as várias pessoas que contribuem para a movimentação na cidade, os romeiros e os artistas de rua me interessam, pois eles são atores que não estavam na cidade antes das romarias, não participaram dos momentos de preparação em que a cidade sai de seu momento ordinário para vivenciar o extraordinário, mas dão corpo e movimento ao evento si. A transformação da cidade e a realização da romaria como se concebe atualmente acontece por conta das buscas em que os desejos mais íntimos dos peregrinos fazem as romarias serem vivenciadas sob diferentes aspectos: religioso, artístico, econômico e turístico.

Para Victor Turner, como enfatiza a antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2013), os símbolos são sempre objetos concretos que situados entre demais símbolos funcionam dentro de um contexto ritual. A cidade em romaria comporta as crenças e os valores do contexto das festividades religiosas, esses símbolos, como apresenta Maria Laura Cavalcanti (2013), exercem sua eficácia plena diante das articulações, percepções e classificações que possibilitam a organização da ação e da experiência dos atores sociais.

Além disso, apesar desses símbolos serem vivenciados coletivamente, com base no pensamento de Victor Turner (2015), percebe-se a importância de compreender esses símbolos e os rituais que eles constituem do ponto de vista da subjetividade também, pois cada romeiro e artista de rua ressignificarão a sua vivência particular dentro da coletividade que a romaria proporciona. Essa é uma razão importante para entender a romaria como um evento multifacetado, composto por vários e diferentes corpos e vozes, além das experiências que são vivenciadas e performadas nos caminhos da Igreja e nos caminhos da rua.

Na verdade, os encontros e desencontros de artistas de rua e romeiros acontecem em dois sentidos. Os artistas de rua chegam à cidade ciente de seu papel de artista. Os romeiros são devotos que quando começam a seguir viagem a Juazeiro do Norte começam a assumir a identidade de romeiro, performando

ações de romeiros. Além disso, os caminhos que levam esses dois atores sociais, artista e romeiros, a Juazeiro do Norte são diferentes, mas quando eles se encontram passam a compartilhar o mesmo caminho simbólico, que mesmo contendo rachaduras, elevações, desvios e buracos, é o mesmo caminho onde os anseios na romaria se cruzam, se repelem e se integram ao contexto diariamente criado e modificado, esse dinamismo só é possível graças à mobilidade, às chegadas e partidas que são recorrentes e às formas como cada ator tem de se apropriar dos espaços e de se relacionar com o meio e com seus pares.

Dentro da Igreja, os fiéis são incentivados pelos párocos a viver uma vida de fé e devoção, um dos padres convidados enfatiza que: *Somos romeiros da Mãe das Dores e do Padre Cícero a caminho do Reino. Se aprendermos e praticarmos o que nos pede o tema da festa já será o suficiente, pois a festa é um grande retiro de fortalecimento para a nossa caminhada espiritual*<sup>15</sup>. Nessa fala apresentada pelo pároco, fica evidente a sua intenção de mostrar aos romeiros que o que acontece na Igreja é também uma festa, mas uma festa de fé, diferente das festas da rua.

Dentre as programações oficiais da Igreja Católica, durante as romarias, os romeiros podem participar das missas realizadas diariamente, das novenas e das confissões, essa última é o momento de arrependimento dos fiéis diante do pecado outrora vivenciado, mas que diante da confissão, há absolvição da culpa, como afirmado pelos dogmas da Igreja Católica. Após as missas, como colocado pelos organizadores das festividades da Igreja, os romeiros são convidados a participarem da quermesse, dos festivais de música e da festa do chapéu (normalmente feito de palha, esse objeto caracteriza a vestimenta do romeiro).

Então, dentre as programações diárias oficiais, o romeiro faz de seu corpo um objeto penitente e devoto por meio de suas preces. Inclusive, no espaço físico que pertence à Igreja, a diversão tem freios, é uma diversão guiada que acontece sob os olhares de Deus, da Mãe das Dores e de Padre Cícero, como uma das organizadoras me informou. Ou seja, existem regras a serem

---

<sup>15</sup> Fala durante uma celebração que ocorreu na Matriz Nossa Senhora das Dores em setembro de 2018.

respeitadas: sem bebidas alcoólicas, sem promiscuidade, sem brigas, uma *diversão santa*.<sup>16</sup>

Dentro da Igreja, o corpo físico do romeiro é levado a ser rebaixado diante da grandeza de Deus. As penitências, os caminhos percorridos sob os joelhos no chão, as vestes e a compostura fazem parte do contexto da devoção, verbalizado pelas orações individuais e coletivas dos fiéis. Na diversão oferecida pela Igreja, na quermesse, os fiéis são levados a relaxar com seus familiares e amigos sem esquecer que a romaria santa continua. Na quermesse, foram organizadas barraquinhas para o comércio de produtos religiosos e barraquinhas de lanches; ao lado da quermesse, foi montado um grande palco, para que as atrações musicais aos romeiros pudessem ser realizadas. Também se percebe como por meio das redes sociais, a Igreja se comunica e divulga seu dia a dia na romaria, com informações sobre o cronograma diário das festividades e registros visuais e sonoros de suas celebrações.

A pesquisadora Kátia Patriota (2009) afirma que as formas que as igrejas se inserem nas sociedades precisam acontecer por meio atrativos, para conquistar e deixar os fiéis mais próximos de si. Diante de tantos eventos que as ruas oferecem durante as romarias, a Igreja precisa se tornar atuante também na área do entretenimento. Patriota escreve que:

[...] contemplamos na imensa quantidade de apelos “religiosos espetaculares”, principalmente os midiáticos, a necessidade estratégica das igrejas contemporâneas em oferecerem produtos/serviços religiosos que atendam às demandas dos sujeitos religiosos, sob pena de perderem o “cliente” para seus concorrentes “diretos” e “indiretos” – já que a religião contemporânea (principalmente a que se utiliza da mídia) também concorre com as empresas tidas por “profanas” – tais instituições concorrentes podem apresentar ofertas visivelmente mais atrativas para o target religioso, cuja essência secularizada os impele a buscar a satisfação de necessidades pessoais, comumente imediatas e efêmeras, inclusive de entretenimento (Patriota, 2009, p.184).

---

<sup>16</sup> Esses eventos de entretenimento organizados pela Igreja não aconteciam dentro da Basílica da Mãe das Dores, mas no grande pátio a sua frente, espaço amplo cercado por grades. A Igreja faz uma tentativa de oferecer aos romeiros a diversão que eles querem, no entanto, percebe-se que o destino dos romeiros depois das missas é variável. Nesse espaço, os nove estados da região Nordeste foram representados por suas bandeiras e fotos, isso é muito importante para o fiel, pois ao ver seu estado sendo representado nas romarias, o romeiro passa a se sentir mais integrado na quermesse. As bandeiras dos estados ficavam em barraquinhas, possibilitando que os visitantes fizessem registros fotográficos e pudessem conhecer seus conterrâneos.

Assim, um entretenimento artístico-religioso foi oferecido aos fiéis com a participação de músicos católicos, convidados pelos organizadores da festividade, que promoveram shows gratuitamente neste espaço. Muitas pessoas se concentravam diante do palco para desfrutar desse momento. Enquanto eu me localizava perto do campo cristão, percebia que do outro lado das grades da Igreja outro show se realizava, sob um palco que não tinha estrutura alguma, este era promovido por artistas autônomos. Mesmo distante espacialmente, percebia-se mais nitidamente as diferenças entre as relações e as interações vivenciadas do público do qual eu fazia parte naquele momento, que se massificava diante da espetacularização do religioso, e o público que se formava gradativamente em torno do artista de rua que se fixava na praça, público aparentemente mais livre para se envolver sem “censura” diante da performance realizada.

No cenário romeiro, a rua é tratada aqui não só como o espaço onde o encontro e a socialização entre os atores sociais que estão em Juazeiro do Norte acontece. A rua é o lugar da alegoria romeira, do palco da arte, sendo também uma personagem que tem como função performática unir e separar indivíduos que a usam como palco de suas performances, apresentando um momento de f(r)icção entre máscara e corpo, que como bem analisado por J. Dawsey (2005), revelam momentos eletrizantes. As pessoas nos palcos de rua por meio da arte situam-se de uma forma diferenciada nas romarias, brincam com suas realidades e com quem são, do modo que são.

A rua não se limita ao tráfego de pedestres e veículos, o seu principal tráfego é permeado de sentidos e sentimentos, calor e cansaço, fé e pecado que possibilitam que cada dia de romaria seja exclusivo pela densidade de ações que ocorrem concomitantemente em seus pontos. Pensar a rua como alegoria nas romarias, de acordo com W. Benjamin (2004), é entendê-la como lugar simbólico e histórico onde diferentes aspectos da experiência humana acontecem. Nos palcos da rua, a partir da alegoria benjaminiana, tradições, identidades e memórias são representadas e constantemente relembradas por artistas e romeiros. Desse modo, observa-se que a alegoria para W. Benjamin, está relacionada com uma forma de expressão, revelando novos espaços para significação.

A arte de rua, por sua vez, é a expressão que dá voz aos atores sociais que estão nas ruas que por meio do corpo artisticamente preparado e socialmente aquecido possibilita que as performances artísticas passem por uma nova transformação (ou seja, uma rua que já tinha sido transformada pela romaria passa por uma nova transformação quando um artista de rua ocupa o seu espaço a fim de trabalhar artisticamente). A partir dessa dinâmica nas ruas durante as romarias, há o desenrolar das tramas que são compartilhadas entre artistas e romeiros que são baseadas em relações profundas, porém efêmeras.

Outras fibras vêm tecer a trama da rua artisticamente. Além da arte de rua, nas ruas em estado de romaria, percebem-se atividades artísticas promovidas por grupos folclóricos e teatrais que utilizam a rua artisticamente também para divulgar e/ou ganhar dinheiro com o ofício exercido. Entre essas duas vertentes de manifestações artísticas nas ruas, a diferença mais evidente é a disparidade com que ambas são tratadas, não pelos romeiros, mas sim pela fiscalização da cidade. Em relação à arte de rua, os artistas são perseguidos e proibidos de se apresentarem, enquanto que a arte que engloba folguedos, teatros e demais grupos de ‘cultura popular’ são prestigiados pela própria Igreja e entidades municipais.

A rua é o local onde o palco da arte de rua acontece, em trechos de performances artísticas ela revela eventos alegóricos que desafiam a religiosidade local e que promovem a interação entre artistas e romeiros, transformando a experiência romeira em algo plural, imagético e mágico.

#### 4.2 AS BRINCADEIRAS QUE REVELAM O LÚDICO

Para muitos, os momentos das romarias significam também diversão. A romaria é uma fulga/folga do cotidiano. E até mesmo dentro do contexto romeiro é possível identificar momentos de fulga/folga das obrigações religiosas. O recorte aqui pesquisado revela uma romaria onde muita gente não fica restrita às atividades de dentro da Igreja. Em uma parte da romaria, uma das características é a ludicidade que envolve romeiros e artistas de rua que jogam, que brincam e que por meio do riso transformam o sentido romeiro e a si mesmos.

Dentro do ritual romeiro, o jogo é caracterizado como um fenômeno liminoide por seu caráter coletivo, pelas experiências sociais que ao mesmo tempo trazem uma perspectiva crítica da realidade, brinca-se, desconstruindo a seriedade existente. Nesse momento do jogo, percebe-se a formação de uma antiestrutura quando, como menciona V. Turner (1974), os atores sociais liberam suas capacidades cognitivas, de afeto e criatividade, que por meio dos papéis que encenam, acabam por possuírem forte consciência da realidade que os cercam.

Figura 15 - Brincadeira, o palhaço casamenteiro



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

Então, esse é o momento em que romeiros e artistas se tornam brincantes por meio de suas performances. É necessário enfatizar que a ludicidade não é proposta unilateralmente pelos artistas de rua, pois se afirma que os romeiros entram no mundo dos artistas, os artistas entram no universo dos romeiros e ambos, com essas invasões, criam novos universos, que pelo jogo é possível revelar as tensões, negociações e criações de tramas intensas nos palcos das ruas. Todos se tornam performers, romeiros e artistas de rua estão dispostos a exibirem seus shows.

#### 4.2.1 Os sentidos dos palcos

Percebe-se que as ruas são locais em que as pessoas não apenas passam, mas se estabelecem criando e reinventando suas próprias formas de fazer a sua romaria particular. Diferentemente dos eventos que acontecem ou que estão relacionados ao calendário romeiro da Igreja, os atores sociais nas ruas sentem-se livres para se envolver com os eventos diversos que são oferecidos nas ruas. Aqui vale apresentar um trecho da pesquisa de John Dawsey e de sua experiência etnográfica em Aparecida do Norte, em um cenário similar ao dessa pesquisa.

A pequena igreja apenas marcava o final do percurso sagrado. Dali entrava-se francamente em espaço profano, descendo morro em um movimento volumoso e fluido de gente percorrendo ruas e vielas, fazendo volteios e abrindo-se em redemoinhos nas inúmeras lojas e bancas onde imagens da santa contagiam e se deixavam contagiar no contato com uma infinidade de artigos de consumo popular. A própria santa parecia fazer o percurso, entrando e saindo de lojas e bancas, misturando-se a cinzeiros, cachimbos, cigarros, quadros, bordados, blusas, calças, camisas, lenços, vestidos, brincos, chapéus, chinelos, botas, sapatos, gaitas, violões, sanfonas, fitas de música sertaneja, doces, salgados, garrafas de vinho e cachaça e uma profusão de outros bens e objetos (Dawsey, 2006, p.142).

No caso das romarias de Juazeiro do Norte, a Matriz das Dores, levando em consideração seu entorno, é o ponto central romeiro, ou seja, ela não é o final do trajeto, mas âmago de uma experiência em que fé, brincadeiras e consumo além coexistirem, também se interpenetram.

A comédia é um dos elementos que faz parte dessa dinâmica das ruas, é essencial que o performer atraia a atenção das pessoas por meio da jocosidade ou do que é chamado de talento. O espetáculo que passa a existir nas ruas de forma confusa durante as romarias, apresentando vários personagens que a cada dia renovam seus atos para continuar atraindo o público para si, lembra-nos a *commedia dell' arte*, tão popular na alta idade média. Em Juazeiro do Norte, a propósito, a arte de rua foi colocada em oposição à arte promovida pelas instituições fechadas que tinham patrocínio público e privado. Os artistas de rua ao serem questionados sobre a exclusão de seus trabalhos nesses eventos, principalmente os artistas que residiam na região metropolitana juazeirense,

falavam que o que mais os aborreciam nessa situação toda não era somente a exclusão, mas a perseguição que a arte de rua passou a enfrentar: abordagens, ordens para dispersar e interrupção das apresentações em andamento por parte da guarda municipal da cidade, ficando evidente a desvalorização de algumas práticas artísticas nas romarias.

No entanto, mesmo com a perseguição sofrida, os artistas de rua buscavam formas para resistir e reivindicar um espaço nas ruas. Desse modo, para que o palco de rua pudesse ser montado, entendo aqui a noção de palco relacionada com a ocupação por meio da performance artística que os artistas de rua fazem para que seu trabalho, suas ideias e inspirações possam ser inseridas na romaria.

Nas ruas o desconhecido, as surpresas boas ou ruins são incorporadas às situações inicialmente pensadas pelos artistas, que observam as pessoas que se movimentam não somente como possível público, mas como romeiro ou romeira que está passando. Isso gera uma constante atenção às chamadas para improvisação, que não podem faltar ao risco de perder seu público ou a atenção dos transeuntes.

Não obstante, os romeiros não frequentam os locais fechados nos quais são apresentadas peças teatrais, oficinas, palestras sobre arte da região do Cariri, cujo público-alvo são acadêmicos, pesquisadores e agentes culturais. A maioria dos romeiros estabelece contato com a arte que dialoga diretamente consigo, seja nos museus que tem como tema a vida, história e morte de Padre Cícero, seja a arte da piada, da comédia. A arte que ri das estruturas elitistas então vigentes ou então do que se chama de politicamente correto, principalmente na modalidade caracterizada como palhaçada, vale de quase tudo, são privilegiadas.

A improvisação tão necessária nas performances de rua faz parte do processo de criação artística que desafia os itinerários de todos que estão em Juazeiro do Norte. Dessa forma, a questão da performance de rua por meio da arte corresponde mais aos meios que os artistas encontram para criar e manter um elo com os eventos que acontecem pela cidade do que uma arte de rua que tem como propósito apresentar projetos artísticos singulares ou identidades artísticas específicas.

Assim, é importante compreender que onde havia uma suposta neutralidade, materializa-se um palco, cuja estrutura é sustentada pelas vozes e

expressões que os artistas utilizam para interagir com o seu público. Nesse sentido, o palco do artista se localiza em um espaço de antiestrutura nas romarias em que a coesão social entre artistas e romeiros tecem alegorias mesclada de alusões religiosas e entretenimento burlesco.

O jogo do qual aqui se fala é um em que a vivência, a experiência e a reciprocidade são imprescindíveis para que artistas e romeiros se aproximem e se envolvam. Os artistas de rua, em seus palcos, convidam os romeiros a fazerem parte da brincadeira, de seu universo lúdico. Em um momento em que tudo é festa, é mais do que necessário que a polifonia das ruas seja compreendida por meio de suas misturas, encontros e desencontros. A sagacidade dos artistas faz com que tudo que se vê e se escuta possa de certa medida fazer parte de seu ato artístico, nem que seja para contradizer, concordar e até mesmo constranger o público. Sem essa troca, baseada nas caricaturas do cotidiano, o palco de rua em Juazeiro do Norte não seria tão apreciado por seu público.

Nos momentos extraordinários das romarias, todos ali presentes exteriorizam um comportamento ou um sentimento. Os artistas de rua, por exemplo, diante de uma encenação coletiva realizada pelos atores sociais que são os romeiros, fazem das peripécias locais pontos essenciais para a concretização de suas narrativas nas ruas.

O palco aqui é criado como um lugar e um momento no qual os pontos de vista de todos se mesclam, para que determinados espaços de tempo sejam preenchidos com diversão. Então, além da criatividade dos artistas como elemento basilar para a formação do palco, observa-se que a tensão entre o que as pessoas querem ver e o que os artistas de rua preparam para exibir é o que possibilita que a arte de rua mesmo sendo alvo da perseguição do poder municipal, acabe fazendo parte dos programas diários do romeiro. Por uma razão, não é preciso pagar um valor para assistir ao espetáculo, obviamente, pois está sendo apresentado algo que acontece em um espaço público, o princípio é saber ter jogo de cintura, artistas e romeiros, ambos performers, para que as situações mais triviais sejam transformadas em elementos para piadas.

As romarias transformam as esquinas em lugares não de passagem, como ocorre no cotidiano da cidade, mas como lugares de encontros, desencontros entre os que por ali caminham. Cada esquina é um palco em

potencial, não só para artistas de rua em busca de público, mas de romeiros que se mostram como pessoas que são de fora da cidade, com *status de viajante* entre os próprios romeiros. E ser viajante nesse contexto é andar, caminhar, conhecer pessoas, lugares e histórias. O sentido de explorar a cidade por meio da fé se expande quando se observa as tensões diante do caminhar. Uma hora se reza nos palcos paroquiais da fé, mas logo em seguida, o palco das ruas é dominado por pessoas que se espremem para junto com o artista de rua fazer com que um lado das romarias ganhe contorno por meio de contrastes, as brincadeiras.

Para apreender os sentidos de palcos vivenciados por cada artista, propus duas perspectivas que se entrecruzaram durante as reflexões por eles sugeridas. A primeira foi por meio da observação direta e participante durante as performances, passei a ser parte da plateia e, consequentemente, parte do show nos momentos nos quais eles me colocavam por meio de várias estratégias performáticas dentro de seus números, ajudando a pegar um microfone, sendo alvo de brincadeiras e ajudando na organização de alguns objetos durante a apresentação. A segunda foi por meio de conversas, quando eles me explicavam com base em suas mais diversas experiências o sentido de palco que eles enxergavam em suas atividades nas ruas, e se havia diferença da arte realizada ali para a de outros lugares. Esse olhar é importante, pois a noção de palco de rua, dizia-me um dos informantes, não existe de fato. O palco é a rua, informava-me outro.

Os artistas de rua utilizam um local que já é cenário de várias encenações durante a romaria. É algo como um palco dentro de um palco ou “*Mise en abismo*” figura de estilo literário que descreve uma estrutura que se repete em escala menor dentro de si. E, para isso ocorrer, os artistas de rua precisam criar sua própria narrativa para que a sua presença possa fazer parte das narrativas andantes dos romeiros. Foi unânime entre todos os artistas de rua que estavam nesta cidade que é preciso conhecer o evento para se inserir nele com sucesso. Dessa forma, o palco, que são as ruas e todos os pontos que o romeiro percorre, com a cada dia seus enredos sendo vivenciados, exibidos, registrados e compartilhados nas redes sociais, abre espaço para que uma outra categoria de palco possa ser apresentada, sendo que neste pode-se claramente perceber quem está no “palco” e quem não está. É nesse cenário que os artistas de rua

encontram oportunidades para iniciar suas performances. A seguir uma descrição de como o palco do artista é repentinamente montado nas romarias:

*Como combinado cheguei cedo, 9 horas da manhã, na praça da Matriz das Dores. As pessoas que não estavam na missa, estavam circulando entre as barracas para ver as mercadorias dispostas pelos comerciantes. T. e W. estavam conversando sobre quem iria começar e como iriam começar o show. T. largou o cigarro no chão, deu meia volta e começou a chamar as pessoas, falando que a apresentação do artista de rua iria começar. As pessoas tão dispersas começaram a se aproximar do artista para saber o que iria acontecer. Ao se aproximar, ficou evidente que o palco nos moldes tradicionais, o limite entre a performance teatralmente executada pelo artista e a performance da plateia estava acontecendo. Quanto mais gente se juntava para assistir ao show, mais o palco se expandia, a ponto de T. delimitar seu espaço com um jato de água formando um círculo em torno de si. Esse era seu palco, fisicamente e simbolicamente falando (Trecho do diário de campo de 2018).*

Então, o palco dos artistas de rua dentro dos palcos das interações das romarias é refletido como algo que aproxima as pessoas para uma grande interação, convidando-as não só a assistir às brincadeiras que acontecem, mas também a se envolverem com elas.

Observa-se como o palco vai se formando de acordo com o jogo que o performer artista propõe ali – por meio de várias estratégias que são oportunas diante das séries de eventos que acontecem nas ruas. O jogo se localiza no entorno do que os artistas ressignificam para a execução de seu trabalho e no fluxo de encontros com o público de romeiros.

Como todo palco, o palco dos artistas de rua possui como elemento importante o bastidor do que se está encenando. Esse bastidor normalmente é bem visível ao público curioso que quando percebe uma movimentação diferente busca saber o que vai acontecer em instantes no local. O bastidor é entendido aqui mais como momento do que como lugar, pois representa a preparação e a transição do artista para o personagem, sendo um espaço simbólico e um momento social para eles.

Figura 16 - Os bastidores dos palcos do artista de rua



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

Durante as apresentações, em meio aos romeiros, depois de dias acompanhando as atividades ali realizadas, passei a contemplar as apresentações diretamente dos “bastidores”, lugar do qual os artistas de rua são assessorados por seus companheiros. Nos intervalos entre as apresentações, os artistas saem de cena, revelando-se de uma forma diferente de quando está se apresentando. Ele ou ela sai de seu palco artístico, que é um termo metafórico, desconstruindo-o, para voltar a se inserir nos múltiplos palcos que fazem o dia a dia das romarias. Ou seja, esse palco é um espaço que é construído durante o envolvimento entre os artistas de rua e o seu público, para após as apresentações ser desconstruído.

A noção de palco para os artistas de rua é uma noção não literal e lúdica que não envolve somente o espaço físico da rua, o que se leva em consideração aqui é um palco formado por movimentos de corpos e ideias no contexto apresentado. Os bastidores é uma área de transição de quando a performance está ativa e quando ela não está. Mesmo o espaço sendo indispensável para

que a interação entre artistas de rua e romeiros aconteça (ideia central desse trabalho são essas redes de interações), o palco surge por meio da troca entre os atores sociais. Sem essa troca, nas romarias, os artistas seriam mais um na multidão. Esse palco é aberto e por meio de sua dinamicidade o real e o mágico proporcionado pela arte se fundem, acontecendo assim o “espetáculo”.

O que faz o palco dos artistas de rua nas romarias ter um diferencial é a presença do público de romeiros que aguarda, exige e se envolve intimamente com os números apresentados. O que se observa, trocando a perspectiva, é que os romeiros se tornam protagonistas importantes na trama artística do performer em seu palco.

Uma dupla de músicos mineiros com base em suas experiências pôde me auxiliar nessa análise. Eles me falaram que o repertório deles busca envolver os romeiros, optando por não tocar Rolling Stones, por exemplo. Eles fazem um repertório diferente de quando estão em outras cidades, pois percebem que é importante tocar o que o público ali conhece. A justificativa, além dessa, é que no itinerário de missas, visitas romeiras e compras nas feiras, os romeiros querem ver, ouvir e se relacionar com algo que lhes seja conhecido e lhes toque.

É importante relembrar que estamos tratando de uma cidade grande, na qual o circuito alternativo nas artes é intenso. Os jovens da localidade vão para as casas de show e barzinhos que não são frequentados por romeiros, onde se toca rock alternativo, por exemplo. Então estamos falando de um público específico que circula nas ruas em romarias e, dessa forma, os artistas de rua cientes de seu público investem nas trocas simbólicas e a diversão recíproca acontece. O público aqui não tem pressa, o palco não tem hora para ser “desmontado”.

Pode-se presenciar e vivenciar experiências diversas nesses palcos, a cantoria, a dança de artistas e romeiros que se envolvem dançando o hit daquele momento, *Despacito*<sup>17</sup>, as comédias e piadas que se tornam polêmicas por apresentarem pontos sexistas, machistas e homofóbicos, mas que dentro do contexto encenado, tudo é piada, inclusive as pessoas que seriam afetadas por tais discursos, sempre dão uma resposta que acaba sendo incorporada na piada

---

<sup>17</sup> Música do cantor porto-riquenho Luís Fonsi e do rapper Daddy Yankee (álbum Vida de 2018).

do artista. Mas para isso ocorrer é necessário reconhecer o que está acontecendo como palco, artistas de rua e romeiros brincam entre si, sacaneiam-se. Desse modo, não são raros os momentos em que pessoas da plateia são levadas a participar das performances dos artistas.

Aqui não é uma questão somente de inversão de papéis, mas de conexões realizadas entre pessoas que fazem de sua passagem na cidade um momento crucial para sentir a ocasião compartilhada pelo pluralismo de ações, pensamentos e gestos espontâneos e/ou meticulosamente ensaiados. O palco dos artistas, desse modo, é um local de interação entre esses e os romeiros que tem como consequência um dispersar muito breve da atenção exclusivamente religiosa.

Essa questão é interessante se formos pensar em como a transformação de trechos de ruas, praças, esquinas reconfiguram a lógica das romarias. Aí se encontra o confronto com os interesses da gestão municipal do ano de 2018, pois a suposta organização urbana acaba sendo “atrapalhada” pela presença desses artistas e de seus palcos. Mas o que importa questionar aqui é que mesmo sabendo de toda essa movimentação no meio urbano, por que não existem instituições que reconheçam o trabalho dos artistas de rua durante a romaria?

Para os artistas de rua é imprescindível que a rua seja um local viável para o desenrolar de seus trabalhos. Enquanto que para os romeiros, principalmente os que não possuem condições financeiras de frequentar locais fechados para se entreter, a arte de rua se torna um importante meio de diversão e de relaxamento.

No término de cada romaria, a percepção de palco é modificada. As ruas em torno da matriz das Dores, da praça Padre Cícero, rua Padre Cícero e Salesianos são ocupadas por todos que ali estão para o desfecho, o encerramento de uma romaria, mais uma etapa cumprida. Romeiros, igrejas, escolas com bandas de fanfarras, grupos de orquestra da polícia militar, grupos de folguedos e artistas de rua se envolvem na grande procissão. Centenas de pessoas ficam nas ruas com o intuito de se despedir de tudo aquilo, já prometendo passar por tudo aquilo no ano seguinte. Todos são convidados a participar desse momento de grande partilha e de celebração. E, quando por fim

os romeiros de diferentes localidades sobem em seus ônibus rumo aos seus cotidianos, a queima de fogo marca o término do ritual.

Depois que a romaria se encerra, os artistas de rua que permaneceram na cidade por alguns dias a mais tiveram a mesma percepção que eu tive: a cidade era outra, como qualquer outra. Desse modo, o encontro e a troca de sensações, percepções e a ideia de que todos ali estão em um momento não cotidiano de suas vidas por estarem em peregrinação são elementos que fazem os palcos de rua nas romarias terem seus próprios atributos que são o envolvimento da arte popular com a fé, fazendo com que o contexto seja vivenciado por narrativas mágico-realistas.

#### 4.3 O JOGO NAS PERFORMANCE ROMEIRAS

Juazeiro do Norte é transformada por conta de eventos extraordinários que dão início e continuidade aos ciclos romeiros. Além da crença manifestada por meio dos rituais, há nesse momento extraordinário situações que devem ser explanadas por meio do jogo. Primeiro será apresentado como o conceito de jogo foi explorado nos estudos sociais por Huizinga (2000) e, em seguida, como podemos utilizá-lo como instrumento analítico do campo.

Nos estudos antropológicos, o jogo é um conceito importante para se pensar sobre os aspectos que são relacionados à socialização, à aprendizagem e à formação do ator social. No contexto das romarias, a noção de jogo pode ser mobilizada para entender as razões pelas quais romeiros e artistas de rua se encontram, oferecendo uma dinâmica diferente nas ruas.

Huizinga é uma referência nos estudos que envolvem a relação do jogo com a cultura. Na sua obra *Homo Ludens* (2000), é apresentado o jogo como um conceito histórico sempre presente no desenvolvimento das culturas humanas: “o jogo é o fato mais antigo da cultura, pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana” (2020, p. 108). Ainda sobre a noção de jogo, ele acrescenta: “É possível negar, se se quiser, quase todas as abstrações: a justiça, a beleza, a verdade, o bem, Deus. É possível negar-se a seriedade, mas não o jogo” (Huizinga, 2000, p. 108).

Para Huizinga o jogo não é um fenômeno material, pois ultrapassa os limites da realidade física, pois o jogo se baseia na manipulação das imagens, usando recursos imaginativos. Ou seja, o ator social precisa ter imaginação para que o jogo possa acontecer. A preocupação de seus estudos foi averiguar os valores e os significados do jogo para assim poder relacioná-lo com o contexto cultural. Mas como ele observa: “O jogo distingue-se da vida comum tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa” (2000, p. 108). Deixando evidente que o jogo ocupa um espaço e tempo delimitados, é fascinante e cativante, possui ritmo e harmonia para atrair atenção de quem o presencia.

Assim, para Huizinga o jogo é uma atividade não obrigatória, diferente do trabalho. O jogo, para esse autor, possui características fundamentais: a) ocorre de forma voluntária, fazendo com que seus participantes deixem-se levar pelo que está ocorrendo, é uma atividade espontânea, em busca do divertimento e do prazer; b) o jogo não é uma atividade cotidiana, pois ocupa um espaço e um tempo delimitado dentro da normalidade, estando fora da esfera ordinária; c) o jogo possui ordem, regras que precisam ser respeitadas pelos seus participantes. Essas regras não precisam estar escritas, muitas vezes os participantes sabem os códigos sociais para participarem dele e d) no jogo a tensão é essencial para a presença do fator surpresa e reviravoltas. No meu campo de pesquisa, essas características são fundamentais para compreender a dinâmica das performances nas romarias, pois a participação espontânea nos palcos dos artistas de rua possibilita que a romaria revele pontos de imprevisibilidade e de flexibilidade por meio das interações durante as performances artísticas.

Essa perspectiva lúdica, aprofundada por Victor Turner (2012), é importante para entender o lugar e o momento do jogo em romaria. O conceito « Liminoide », que possui como característica o caráter de escolha, a associação com o entretenimento, potencial crítico, liberdade e subjetividade, possibilita a reflexão sobre as situações que rompem o curso do cotidiano, fazendo com que os indivíduos deixem seus papéis normativos de lado, dando formação a antiestrutura. Turner entende o termo *play* como um “acontecimento fora desse domínio essencialmente “objetivo” e, por ser seu inverso, é “subjetivo”, livre de obstáculos externos, e, nele, pode-se brincar com toda e qualquer combinação de variáveis” (Turner, 2015, p.46).

Assim o jogo é livre, e para acontecer precisa da criatividade e subjetividade dos indivíduos. Os momentos liminoides são designados para os momentos de lazer e são períodos extremamente férteis para o exercício da criatividade. As interações entre os atores sociais são mais espontâneas, pois “para a maioria das pessoas, o liminoide ainda é sentido como algo mais livre do que o liminar, uma questão de escolha, e não uma obrigação” (idem, p. 76).

Um fator importante dentro dos fenômenos liminoides é a crítica social que lhes é inerente. Turner afirma que livros, peças de teatro, pinturas são meios importantes e necessários para expor as mazelas sociais, econômicas e políticas que acontecem. A arte de rua em Juazeiro do Norte não tem como ser dissociada do caráter político, por meio da crítica social que romeiros e artistas fazem por meio da “brincadeira”. Observa-se que as performances revelam uma dimensão também política ao explorar e de certo modo questionar a realidade, porém o engajamento político não é a sua única característica.

Nas romarias de Juazeiro do Norte, ao falar da fricção da fé do romeiro e da prática artística do artista de rua, é necessário focar no que essa fricção representa nos moldes como a romaria passa a ser experienciada. A arte de rua é uma atividade em que se joga, que se brinca, o romeiro é convidado a participar dessa atividade, e são muitas nas ruas. Mas a arte de rua não é só o momento em que o romeiro preenche seu tempo para se divertir ou do artista de rua para ganhar dinheiro, pois esse é o momento que essencialmente os atores sociais passam a ter voz e abalar as estruturas vigentes, é o momento em que os papéis dos atores sociais são invertidos, todos tornando-se um “não, não-eu”. As características do jogo romeiro que serão analisadas são o jogo como brincadeira, o riso, o cômico.

Nesse momento, refletir junto com John Dawsey é propício. Em seu trabalho sobre a visita dos moradores do Jardim das Flores – “Buraco dos Capetas” a Aparecida do Norte (2006), ele analisa as performances dos indivíduos diante da Santa, no percurso sagrado, e da Mulher Lobisomem, no percurso profano; duas situações distintas, mas que se completam. Na passagem pela Santa, o espaço é configurado pela liminaridade, por seu caráter religioso, em que o fiel se sente na obrigação de participar do ritual; quando vai ao encontro da mulher-lobisomem no parque de diversões, pelo seu caráter

voluntário, fala-se do momento “Liminoide”.<sup>18</sup> Dawsey observa os fenômenos “liminoides” como subversivos. Essa subversão ocorre quando a cultura popular, “tal como uma mulher-serpente levanta o rabo e trapaceia o discurso solene da igreja oficial?” (2006, p.143), Dawsey questiona.

No momento em que artistas de rua e romeiros se encontram nos espaços da cidade, uma intervenção ali acontece. Pensar nesse momento que ocorre durante a romaria como um fenômeno liminoide é reconhecer que a liminaridade característica dos rituais religiosos romeiros foi suspensa. Assim, como já mencionei, os momentos de lazer dos romeiros podem ser entendidos como “fulgas” e folgas das obrigações religiosas. Na rua, no jogo proposto pelos artistas de rua, a regra é a brincadeira. O termo brincadeira é aludido por mim não para contrapor com seriedade, mas como um jogo que possibilita a transformação das ruas, das pessoas e das ideias que envolvem a crença e a diversão. Nos eventos liminoides, os valores de romeiros e artistas se encontram, se chocam e se envolvem no momento extraordinário sendo ressignificado, pois esse é o momento que além de ficar evidente a ruptura com a “normalidade”, o sentido da romaria passa a ser modificado pela performance das ruas.

A partir do jogo é que a antiestrutura passa a ter dimensões políticas na romaria, formando o que será chamado aqui de cosmopolítica romeira.

#### 4.4 O RISO DAS ROMARIAS

Os encontros dos romeiros com os artistas de rua são baseados no riso. O riso, as performances caricatas dos atores sociais e a liberdade de expressão são constantes no espaço da rua. O fato de rir e de se envolver com uma apresentação artística é o momento no qual o romeiro se sente mais à vontade, permitindo-se ficar sem inibição ou “sem-vergonha”. Deixando-se levar pelos momentos e movimentos promovidos nas ruas, romeiros e artistas de rua tornam-se performers. Enquanto que na Igreja, por mais que se pregue que a

---

<sup>18</sup>Se o processo ritual de Aparecida se configura como espaço “liminar”, propiciando, através da interrupção do cotidiano, um momento culminante da vida social de um segmento expressivo da população, a mulher-lobisomem e outras atrações do espaço profano aproximam-se do teatro e do lazer contemporâneos, considerados por Turner, principalmente em razão de seu caráter voluntário, como “liminoides” (Dawsey, 2006, p.141).

única autoridade é Deus, sabe-se que existe uma hierarquia a ser respeitada, acima de todos está Deus e os santos, mais abaixo os eclesiásticos e depois os fiéis. Porém, nas ruas, os romeiros experienciam uma sensação de protagonismo, reconhecendo-se como essenciais na constituição desse espaço, pois artistas de rua e romeiros se encontram em uma interação mais horizontalizada.

O riso é a consequência da espontaneidade desse encontro entre romeiros e artistas de rua. Essa característica é a principal para que o encontro entre fé e arte de rua possa ser vivenciado no mesmo espaço, pelas mesmas pessoas. Os romeiros encontram diversão nas ruas, lugar do não-sério, e os artistas de rua além de oferecerem essa diversão, possibilitam que os romeiros sejam escutados e mais que isso, sejam representados nas ruas, através de sua participação nas apresentações e pelas conversas que são traçadas antes, durante e depois de uma performance.

O riso é o elemento que une artistas de rua e romeiros. Esses dois grupos, ao se encontrarem nas ruas, medem o sucesso desse encontro pela presença ou não do riso. O discurso dos artistas de rua é defender e propagar o riso nas ruas. Os romeiros ao encontrarem e assistirem a uma apresentação querem rir, querem se soltar. O interessante é como artistas de rua e romeiros desenvolvem a habilidade de rir de si mesmo, transformando boa parte do contexto romeiro em algo cômico. O riso, de acordo com Bergson (2001), é proliferado à medida que os atores sociais estão organizados em público, tornando-se assim o riso contagioso e conectando todos dentro de determinado contexto social. O riso do público de um artista é o que une e o que possibilita que as apresentações possam ter continuidade.

O riso possibilita que todo o peso vivenciado na religião se torne mais leve, deixando a vivência na romaria menos árdua. Os artistas estimulam o riso de sua plateia, e as pessoas das plateias se sentem contagiadas pelo riso da pessoa que está ao seu lado. Bergson a respeito desse riso coletivo afirma que:

não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados, o riso precisa de eco. [...] Nosso riso é sempre um riso de um grupo. [...] Por mais fraco que o suponham, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários. Quantas vezes já não se disse que o riso do

espectador, no teatro, é tanto mais largo quanto mais cheia está a sala (Bergson, 2001, p. 4-5).

Assim, o riso é um elemento importante da performance artística em Juazeiro do Norte. Por meio do riso, os artistas de rua procuram manter o seu público durante todo o show. O riso, usando as ideias de Bergson, tem uma significação social importante nas ruas em estado de romaria, isso porque a seriedade perante o sagrado, como acontece diante dos rituais católicos, fica em suspensão para dar lugar à vivência cômica através das performances artísticas de rua.

Os encontros entre artistas de rua e romeiros também acontecem por meio de uma série de desencontros. Diferente do artista de rua, que sabe o que pretende fazer durante determinado horário, os romeiros mesmo tendo pré-estabelecido algumas atividades, deixam-se levar pelo que a cidade tem a oferecer. Como uma senhora me disse em certa ocasião: *Não sei o que tem para fazer hoje na rua, mas até a hora da missa, eu encontro algo.*

Os artistas de rua constroem uma relação com as romarias, por meio dos romeiros. No entanto, como percebido, a arte de rua tem um papel central na romaria, pois ela contribui para a formação do cenário vivenciado por todos, com a criação de palcos e subpalcos imaginários em diversos pontos da cidade. Nota-se, por exemplo, que a arte de rua para ser integrada às romarias (de forma não oficial) precisa primeiramente do reconhecimento e participação dos romeiros. Os romeiros que já são participantes assíduos sabem que a arte de rua faz parte daquele cotidiano ou do extraordinário que ali é formado.

Para os romeiros, os artistas de rua que fazem parte da romaria, são personagens que mesmo não estando presente, normalmente, nas atividades da Igreja, faz-se muito presente em seu entorno, e, além disso, sempre há uma referência nos números apresentados pelos artistas sobre a importância da festividade religiosa para seu trabalho. Continuando, para os romeiros, os artistas de rua além de estarem inseridos nas romarias, propiciam momentos de diversão e de fuga necessária das práticas religiosas. Nas ruas, os romeiros expandem o leque de possibilidades sobre o que significa ser romeiro na cidade de Padre Cícero.

Nos encontros dos artistas de rua com romeiros, estes são convidados muitas vezes a fazerem parte do show de forma mais direta. A atração que o

romeiro sente pela arte de rua nas romarias não se resume à curiosidade, é mais relacionado ao poder que os artistas de rua dão aos romeiros de atuar e de se exibir perante os demais. Essa é uma questão importante, pois dentro da Igreja, o comportamento do romeiro é um comportamento guiado, limitado, conforme os costumes da tradição católica, o corpo é um objeto comedido. Na rua, esse corpo pode se soltar, e quanto mais solto em uma apresentação de rua, mais atrativo se torna para o cenário performático que se forma.

As ruas se tornam pontos de encontro e de diversão desmedida nas romarias, como um artista de rua falou: *o bom da rua é que não se paga ingresso para entrar nela, pelo menos por enquanto*. Não precisa de muito esforço para que o encontro físico entre artistas e romeiros aconteça. E nesse vai e vem de pessoas, chega o momento em que os papéis são invertidos, possibilitando que romeiros também sejam transformados em artistas e artistas em romeiros. Assim, por breves instantes, as ruas oferecem outras formas de engajamento que não são mediadas diretamente pelo Padre Cícero

Percebe-se que os artistas de rua se veem influenciados pelo meio religioso em que estão inseridos. Nesse momento, ele deixa de ser o ator que se apresenta, para também se tornar um espectador das cenas que se formam. O mesmo ocorre com os devotos, que ao formarem seus itinerários pelas ruas, transformando-se em romeiros, passam a criar seus enredos como autor, aquele que cria algo, e ator, uma vez que ele vai atuar de acordo com o papel que ele criou para si. Romeiros e artistas de rua passam a ser atores e espectadores mutuamente.

O que acontece é que o artista de rua em Juazeiro do Norte, assim como o antropólogo, faz uma observação participante. Não no sentido etnográfico, ou antropológico. Mas sim no sentido de que ele passa a ser um ator social que além de observar e viver o contexto romeiro, um verdadeiro flâneur de Baudelaire (1988), insere-se e comprehende o ponto de vista do romeiro, convidando-os à construção de uma romaria nas ruas.

Ao presenciar as apresentações que envolvem um diálogo mais aberto e direto com o público para que o show possa acontecer, os artistas enfatizam que agradecem aos romeiros pelo prestígio do momento. Esses encontros são multifacetados e polifônicos. As formas de sociabilidade são arraigadas no cotidiano das ruas em romaria, a diversidade cultural desses eventos modifica

suas estruturas diariamente. A rua se torna o caminho necessário para os artistas de rua e romeiros reinventarem seus papéis, inserindo-se no contexto romeiro e dele fazerem parte.

A romaria se torna o grande evento que contém vários eventos dentro de si. Por conta da sua dinâmica e da presença dos romeiros, com seus itinerários, suas concepções sobre fé, devoção por Padre Cícero é que a arte de rua, especificamente no período de romarias, torna-se diferente, recorrente e importante. A arte de rua possibilita que os atores sociais se aproximem e se transformem, romeiros podem virar artistas, como observado. Da mesma forma, artistas se transformam em devotos, não no sentido religioso, mas no sentido de crer que aquele lugar tem uma mágica, essa que transcende o real é que faz com que artistas de rua e romeiros continuem presentes nas ruas, seja para orar com seriedade, seja para rir e brincar, no intervalo de seus cotidianos.

No entanto, esses encontros marcados por rituais religiosos e artísticos, na Igreja e na rua, devem ser lidos como resistência. A romaria é a celebração de um povo que resiste culturalmente, que luta e que a cada romaria busca por meio da fé tornar menos árdua suas vivências ordinárias.

A trama romeira que parte da crença em Padre Cícero nos revela um movimento de grande importância social na história do Nordeste brasileiro. Esse capítulo, de cunho mais descritivo, foi importante para situarmos as ações, as crenças e os olhares dos atores sociais, para no próximo capítulo ser realizada uma investigação mais aprofundada, com a intenção de revelar por meio das experiências até então apresentadas como o contexto extraordinário romeiro é transformado em um importante movimento cosmopolítico no sertão brasileiro.

## 5 POR UMA COSMOPOLÍTICA ROMEIRA

“A embriaguez do poder começou a se decompor em explosões de inquietação”  
Gabriel García Márquez

Para o desenvolvimento da proposta desse capítulo, alguns caminhos serão percorridos: A cosmologia juazeirense, a proposição cosmopolítica desenvolvida pela filósofa da Ciência Isabelle Stengers e, por fim, a formação de um movimento cosmopolítico nas romarias. No decorrer deste capítulo, será visto como pensar a romaria, a partir de um de seus microcosmos, como um importante movimento cosmopolítico sertanejo, possibilita uma ressignificação de tudo que ela representa para os seus participantes e, claro, para o Nordeste brasileiro.

### 5.1 A COSMOLOGIA JUAZEIRENSE

Pensar no cosmos romeiro nos remete, primeiramente, à imagem do Padre Cícero e tudo que ele representou e representa para os devotos e para a cidade de Juazeiro do Norte. Desse modo, esse ponto visa destrinchar os elementos que constituem a cosmologia romeira a partir da crença dos atores sociais que a vivenciam.

A cosmologia romeira compõe um evento de momentos e movimentos, crenças, práticas e narrativas que molda a percepção dos romeiros e que tem o poder de transformar os locais e as pessoas. Os mitos são sempre atualizados pelos romeiros ao fazer seus percursos com base em uma ressignificação da religiosidade. Ou seja, as histórias de fé que servem de provas da santidade de Padre Cícero são sempre mencionadas nas romarias, assim cada romeiro faz com que as histórias e as memórias que envolvem a cosmologia local se mesclam com a sua história de vida, como uma forma de internalizar a sua crença por meio de uma forma singular de devoção ao “Padim”.

Essa ideia não sugere uma homogeneização, mas uma articulação de diferentes lógicas e mundos. A perspectiva de Cirino (2023) acerca da

cosmopolítica afro-brasileira contribui para compreender também a complexidade existente na cosmologia romeira, como podemos apreciar no trecho abaixo:

As formas com que as articulações cosmopolíticas são tecidas e enraizadas nas práticas de diversas formas de devoção a São Benedito manifestam a ampla penetração histórica e cultural desta imagem de fé. Esta presença que se arrasta ao longo de séculos permanece ainda hoje com feições das devoções populares do barroco que remetem ao período colonial dos séculos XVII e XVIII (Cirino, 2016). Como salienta Maria Lúcia Montes tais feições se manifestam em experiências marcadas pela contradição entre o sentimento tipicamente moderno ligado ao poder criador do indivíduo de um lado, e de outro, sua limitação diante de um mundo que, inevitavelmente, escapa ao seu controle (Montes, 1998, 148-149). Característica do barroco é justamente sua capacidade de recombinar elementos de lugares e épocas diversas para recriar a ideia do arcaico (Ávila, 1994; Montes, 1998). As práticas da devoção se perdem e se afundam no tempo. Ao mesmo tempo se fazem presentes de forma, às vezes insólita, no presente (Cirino, 2023, p. 173).

Quando se reflete sobre o caminhar do romeiro nas ruas juazeirenses, percebe-se que esse caminhar faz parte de um momento extraordinário que por sua vez é conduzido pelas subjetividades de cada devoto. Por essa razão que anteriormente foi mencionado que para os romeiros todos os espaços da cidade são sagrados, uma vez que eles são os lugares que padre Cícero percorreu, olhou e tocou.

Assim, notamos que a cosmologia permeia as ações, os objetos e os locais de significados no sentido coletivo e de ressignificados no modo de vivenciar a crença individualmente. A cosmologia sempre renovada pelos romeiros a cada romaria demonstra como a dinamicidade religiosa possibilita que todos os atores sociais sejam conduzidos para uma atmosfera em que tudo é sentido como sacro, e seus *selves* renovados pela fé e devoção à Trindade Santa do Cristianismo, à Nossa Senhora Mãe de Deus e a Padre Cícero, o santo de devoção dos romeiros.

A cosmologia é um importante caminho para que o entendimento acerca do universo do outro seja realizado. O outro, nessa pesquisa não é tão simples de situar, pois estamos apresentando um evento de grandes proporções que recebe pessoas de diversas origens. Mas há algo em comum entre essas

pessoas que está contido na própria concepção cosmológica do evento: se sentir afilhado de Padre (padrinho) Cícero. Assim, o cosmo se manifesta como uma complexa teia de percepções que moldam a realidade de todos que estão presentes na romaria. O cosmo é enraizado na figura de Padre Cícero, pois ele é o elo que integra o sagrado aos fatos cotidianos e o milagre às questões tangíveis, ou seja, principalmente para os romeiros, o cosmo é onde a promessa se concretiza e a fé se torna visível, por meio de gestos, dos terços e imagens e na própria paisagem que é modificada nas romarias.

Desse modo, a cosmologia da romaria nos revela os sentidos dos deslocamentos dos romeiros, seus interesses na cidade e a forma como eles são afetados por meio das crenças, das práticas e dos símbolos presentes nas romarias. Nessa cosmologia, devemos perceber, mesmo com toda a dinamicidade dos rituais litúrgicos e todos os deslocamentos, o mito e todas as histórias sobre os milagres de Padre Cícero sempre presentes. Aliás, para enfatizar que além desses mitos estarem representados na cidade, suas histórias e todos os seus percursos são lembrados em vários momentos da romaria. Vale ressaltar que a própria história da cidade foi sendo desenvolvida em torno dessa cosmologia, pois comprehende-se que a cidade se expandiu em importância por conta da fé e da religiosidade do povo no mito criado através do Padre Cícero.

A presença dessa cosmologia é o que possibilita que os artistas se sintam afetados pela energia romeira na cidade, pois ela transforma o espaço físico em um intenso campo de experiência em que o sagrado instiga a sensibilidade artística a reagir a esse momento de fé por meio de performances que dialogam com a devoção popular e que ressignificam as narrativas que fazem parte do universo romeiro.

Percebe-se como a santidade de Padre Cícero faz parte de um universo cognitivo e estético romeiro que faz com que os romeiros deem novos atributos aos seus *selves* e novas características às suas fachadas, pois ao entrar em contato com esse momento e movimento cosmológico é necessário reconduzir suas performances de modo que a experiência romeira se torne completa.

Quando nos debruçamos sobre a história de Juazeiro do Norte, temos acesso a fatos que são explicados como pontos importantes para a formação cosmológica romeira desde o início das romarias e que perduram até hoje. Esses

fatos são: os sonhos do Padre Cícero, os milagres que ele realizou e a construção da Igreja do Horto.

Os sonhos de Padre Cícero são interpretados pelos romeiros como missões que Deus e Jesus Cristo deram-lhe com o propósito de tornar menos árdua a vivência dos sertanejos na terra por meio do trabalho, da caridade e da evangelização: *É como se cada canto tivesse sido tocado pelo Padrinho*, informou-me dona Felícia funcionária do museu padre Cícero no ano de 2016. Nos seus sonhos, Padre Cícero via a importância de direcionar sua vida no sacerdócio em prol da população pobre.

O historiador e antropólogo R. Della Cava em seus estudos clássicos sobre as manifestações romeiras de Juazeiro do Norte e os sonhos de Padre Cícero escreveu o seguinte relato:

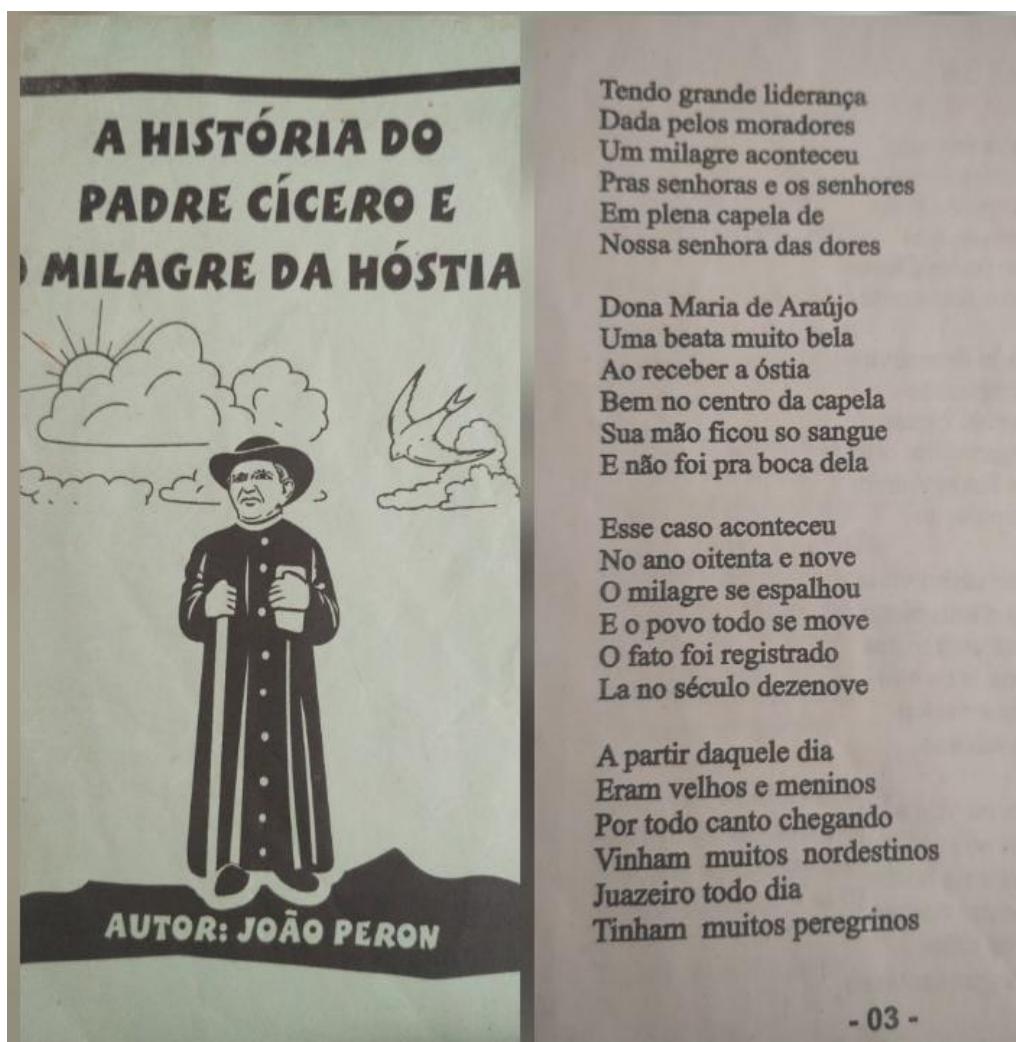
Certa vez, ao anoitecer de um dia exaustivo, após ter passado horas a fio a confessar os homens do arraial, atravessou, pesadamente, o pátio da capela, em direção ao prédio da pequena escola onde estava provisoriamente alojado. Ali no quarto contíguo à sala de aulas, caiu no sono e a visão fatal se revelou: 13 homens em vestes bíblicas entraram na escola e sentaram-se em volta da mesa do professor, numa disposição que lembrava a “Última Ceia” de Leonardo da Vinci. O padre sonhou então que acordava e levantava-se para espiar os visitantes sagrados, sem que estes o vissem. Neste momento, os 12 apóstolos viraram-se para olhar o Mestre. [...] No momento em que o Cristo imaginário levanta-se para dirigir a palavra a seus Apóstolos, um bando de camponeses miseráveis entrou, de repente, na escola. Carregando seus parcos pertences em pequenas trouxas sobre os ombros, estavam os homens e as mulheres vestidos de farrapos, e as crianças nem isso tinham. Davam a impressão de virem de muito longe, de todos os recantos dos sertões nordestinos. Cristo, então, virou-se para eles e falou lamentado as ruindades do mundo e as inumeráveis ofensas da humanidade ao Sacratíssimo Coração. Prometeu fazer um último esforço “para salvar o mundo”, mas, caso os homens não se arrependessem depressa, Ele poria fim ao mundo que Ele mesmo havia criado. Naquele momento, Ele apontou para os pobres e voltando-se, inesperadamente, para o jovem sacerdote estarrecido, ordenou: “E você, Padre Cícero, tome conta deles” (Della Cava, 1985, p.24).

O relato sobre os sonhos de Padre Cícero pesquisado por Della Cava se torna mais interessante quando em romarias esses sonhos são relatados pelos fiéis, deixando evidente a relação íntima que as pessoas procuram tecer com os fatos sagrados para demonstrar conhecimento e fé sobre o assunto. Assim, não nos interessa aqui a veracidade dessas informações sobre os sonhos do santo,

mas sim como as revelações desses sonhos contribuíram para a formação de uma das representações religiosas e culturais mais fortes do Nordeste brasileiro.

Entre os milagres que fazem parte do cosmos local e que sempre é rememorado pelos devotos, está o Milagre da Hóstia quando, durante a missa, no momento da comunhão, a hóstia que Pe. Cícero deu à Beata Maria de Araújo foi dissolvida em sangue em 1º de março de 1889. Esse fato teve grande repercussão e, junto com o respeito e o carisma do Padre Cícero entre a população pobre, ele passou a ser reconhecido como Santo pelos fiéis católicos. Esse fato, inclusive, até nos dias atuais, é propagado por meio da literatura de cordel em Juazeiro do Norte, principalmente durante os momentos de romaria. A seguir, para exemplificar, temos a capa de um folheto de cordel e um dos trechos apresentado pelo cordelista que é da própria região do Cariri - CE.

Figura 17 - Cordel sobre o milagre da Hóstia e Padre Cícero de autoria João Peron



Fonte: João Peron (201

Padre Cícero teve grande influência na vida do povo pobre sertanejo, esse sempre desamparado e explorado pelas classes mais altas e pelo Estado. Em épocas de grandes estiagens, por exemplo, o povo desesperado pedia a Deus misericórdia, nesse cenário Padre Cícero se tornava um importante intermediário durante as preces. Trazer esse assunto para esse trabalho mesmo que ele não faça parte diretamente do *frame* dessa pesquisa é necessário uma vez que toda a formação cosmológica é também uma situação cosmopolítica por conta do histórico das romarias de fé e de luta do sertanejo. Esses fatos ligados à santidade de Padre Cícero possibilitam que os romeiros também apresentem e narrem suas histórias de fé e de milagres, contribuindo, portanto, para a perpetuação e ressignificações das romarias.<sup>19</sup>

Dentro dessa cosmologia, retomando a concepção realista mágica trabalhada no terceiro capítulo, podemos apresentar como a Igreja inacabada do Horto é uma importante referência. Durante a minha pesquisa de campo em 2016, os romeiros que acompanhei ao fazer a peregrinação à Colina do Horto me disseram que a construção de uma Igreja naquele local foi um desejo de Padre Cícero aqui na Terra. Que Juazeiro do Norte é a nova Jerusalém, lugar próximo de Deus.

Nessas caminhadas, além da santidade, foi-me alertado que quando a Igreja que padre Cícero sonhou ficasse pronta, o dia do juízo final estaria para acontecer.<sup>20</sup> Fato este que dentro da concepção cristã seria o dia em que Jesus Cristo voltaria à Terra para separar as pessoas boas das pessoas más. Assim, percebemos que para o romeiro toda a caminhada realizada tem uma explicação que sempre parte do princípio da crença de todos na santidade do Padre. Mesmo

---

<sup>19</sup> Em 1888, nova e calamitosa seca assola o sertão. Padre Cícero, em Joazeiro, Padre Felix de Moura, em missão Velha e Padre Alexandrino de Alencar, no Crato, unem-se em oração e suplicam às forças celestes que sustem uma nova calamidade. Juntos fazem o voto de construir um templo na Serra do Catolé em homenagem ao Sagrado Coração. As chuvas vieram e Padre Cícero entregou-se ao cumprimento de sua promessa (Menezes; Alencar, 1989; Della Cava, 1978). Contudo, em 1889 a seca teve continuidade e o povo voltou a pedir por socorro divino. Foi naquele contexto piedoso que a notícia do “milagre” espalhou-se rapidamente repetindo-se por todo o período de quaresma, inclusive diante de testemunhas da própria igreja, médicos e pessoas de reconhecida credibilidade pública, e não só diante da presença de Padre Cícero. (Cordeiro, 2010, p. 108).

<sup>20</sup> Em 2024, a Igreja ficou parcialmente pronta. O início de sua construção foi em 1890, a obra foi interrompida diversas vezes. Por conta desse fato, os fiéis começaram a acreditar que após a sua construção total, o mundo chegaria ao fim com o juízo final.

os romeiros que não são devotos e nem tão penitentes reconhecem a história de fé que fez parte da construção da cidade e da formação das romarias.

A cosmologia se revela visivelmente por meio de seus símbolos e rituais nas romarias. Os símbolos, como refletiu Victor Turner (2015, p.90), “são conectivos semióticos entre os níveis e as partes de um sistema de ação e entre esse sistema e seu ambiente significativo.” Desse modo, eles influenciam a formação de um drama estético performado por romeiros e artistas de rua nos espaços juazeirenses.

Assim, percebemos que a cosmologia nas romarias é um ponto importante para a ressignificação dos papéis dos atores sociais, pois é a forma como se vivencia nesse universo cosmológico que possibilita que tanto o drama social como o drama estético sejam transformados em trama. O drama estético ou o que V. Turner (2015) nomeou de drama no palco vai sendo formado com base na dinamicidade dos dramas propiciados pela visão cosmológica romeira quando esta é deslocada para as interações nas ruas.

Assim, o que se percebe primeiro na cosmologia é que ela ao ser experienciada pelas pessoas, uma nova percepção da realidade vai sendo criada, pois ela transforma romeiros também em performers. Nas ruas, em especial, os romeiros vão conduzindo seus percursos por meio de ações que correspondem ao drama estético em seus palcos urbanos.

Nesse ínterim, romeiros e artistas de rua fazem de seus encontros uma forma diferente e jocosa de se vivenciar a cosmologia. Deve-se atentar ao fato de que a vivência e a experiência da cosmologia, ou seu resgate na atualidade, é dinâmica. Nesses espaços a arte de rua e o próprio artista são influenciados pelas informações estéticas, organização e fé no local.

Assim, o entendimento da cosmologia romeira se revela como um caminho importante para compreender a lógica interna que organiza as percepções de artistas de rua e romeiros, pois permite desvendar suas ações e a forma como a produção de sentidos é moldada por um universo de crenças, influenciando a forma como o sagrado e o profano se envolvem, possibilitando que novas realidades performáticas sejam geradas.

### 5.1.2 O Cosmo das Tramas e do Drama Estético

Os encontros dos romeiros e dos artistas nas ruas revelam as nuances de um drama estético, pois concordando com Victor Turner (2015) e Richard Schechner (2012), o drama estético é um reflexo do que ocorre no drama social. Dito de outro modo, os elementos que fazem parte do cotidiano das pessoas, no palco do artista de rua, se tornam matéria das performances.

Um importante fato que já foi mencionado é a formação do palco nas ruas que constitui um microcosmo em que fé e arte dão novos sentidos aos eventos locais. A arte de rua ao se integrar no universo romeiro passa a adquirir novas características e novos enredos, pois os romeiros passam a compartilhar seus universos cosmológicos com os artistas que mesmo não compartilhando da fé católica, na maioria dos casos, passam a se envolver com a religiosidade ali presente. A partir desse envolvimento vemos a formação de uma circunstância que possibilita que o cosmo romeiro seja experienciado de um modo diferente, pois mesmo que o palco da rua seja um evento dentro do evento, ou o momento extraordinário dentro do próprio momento extraordinário, os atores sociais permanecem vivendo o tempo ritual romeiro, mas agora por meio de uma ruptura, temporária, com o sagrado, às margens. Inclusive isso é bem comum em romarias, uma vez que situações de entretenimento sempre estão à disposição das pessoas.

Nesse movimento, percebe-se visualmente uma situação liminoide, pois esse é banhado de liberdade, como enfatizou Victor Turner (2015, p.172). A liberdade, nesse encontro, vai envolver toda a expressão corporal, risadas e piadas que dentro da Igreja precisam ser contidas, em forma de respeito ao sagrado. Nas ruas, diante dos artistas, os romeiros deixam seus corpos mais livres, cada um segue seus itinerários; diante dos artistas de rua, as pessoas entram no jogo, na brincadeira, na quebra da seriedade. Ao fazer parte de uma plateia de rua, os romeiros sabem que estão em contato com uma situação cujo objetivo, entre tantos, é despertar a zombaria e rir de si e do outro.

Assim, o entretenimento nada mais é que o encontro do universo da arte com o universo da religiosidade do romeiro, uma importante maneira para formar o microcosmo do palco de rua. Dessa forma, compartilhando do posicionamento

de Victor Turner (2015, p.173), entretenimento significa “manter entre”. O entretenimento, aqui, se mantém entre dois universos de significação que perpassa o lúdico e a reflexão. Turner escreve, inclusive, que o dicionário Webster's atribui tanto o sentido de lúdico, quanto de sério como se observa na seguinte citação:

Entretenimento! Essa é a palavra-chave. Literalmente, significa “manter entre”, do francês arcaico *entre*, “entre”, e *tenir*, “manter”. Ou seja, entretenimento pode ser interpretado como o fazer da liminaridade, o estado “nem uma coisa nem outra” (Turner, 2015, p.173).

Embora a arte de rua utilize, com muita frequência, elementos de humor e ludicidade, o que é tido como entretenimento não diminui o caráter crítico da performance, funcionando como um meio importante para o debate social e que transforma a rua em espaço de diálogo que perpassa a simples diversão. O drama estético se relaciona profundamente com o drama social, é uma questão aqui de analisar o contexto social partindo do que acontece no palco artístico nas ruas cuja estrutura é feita pelo encontro entre romeiros e artistas. Como V. Turner enfatizou, há uma relação de interdependência entre os dramas sociais e os gêneros da performance: “a vida, afinal, é tanto uma imitação da arte quanto esta é uma imitação da vida” (Turner, 2015, p.101).

Vive-se uma situação de palco por meio do drama estético, em que os atores fazem de seus papéis sociais, performances teatrais, onde se encena, se brinca, embaraçando a realidade, fazendo com que o drama estético também seja entendido por meio dos ruídos nessas situações. O palco de rua agrega as várias categorias de romeiros, os mais devotos até os que não se envolvem muito com os rituais litúrgicos, esse momento é observado como um acontecimento de aproximação de todos com uma realidade vista por um filtro extraordinário.

Desse modo, o drama estético que acontece nas ruas é um reflexo dos dramas sociais e religiosos que fazem as romarias. Com uma distinção importante e necessária, nesse drama as pessoas são levadas a fazer as suas performances de forma mais descontraída, de acordo com as suas subjetividades. Então, as narrativas que eram vivenciadas de maneira mais

individual, como acontecem nas orações durante as missas e os pagamentos de promessas, nas ruas são (des)construídas de forma coletiva. O momento liminoide que inicialmente se forma com a performance do artista de rua em poucos minutos se transforma em um movimento que agrupa e promove a interação entre várias pessoas desconhecidas. Na brincadeira promovida nos palcos de rua, a socialização e a diversidade romeira passam a ser celebradas ora de forma mais leve, ora de forma mais intensa e ousada.

Assim, o drama estético possibilita que avaliemos tanto o momento em que o palco de rua surge, tanto como os seus componentes, levando em consideração as pessoas que se tornam personagens, o local que se torna cenário e as comunicações em importantes expressões que se tornam livres nas ruas. O ponto importante a se pensar é que o cosmo local da cidade e das romarias é formado partindo de tudo que o Padre Cícero representou e representa para o povo. No entanto, as romarias possuem vários espaços, e dentro deles nos deparamos com o palco dos artistas de rua que por meio de uma democratização todos os atores sociais têm espaço de fala. Obviamente, nem todas as ações são tranquilas, durante os momentos que fiz a pesquisa de campo o Brasil estava passando por grandes momentos turbulentos na política, fatos que acabaram sendo levados para o palco das ruas como alerta.

### **5.1.3 Brincadeiras politizadas**

Para analisar esse acontecimento como um *frame teatralizado*, os estudos de E. Goffman (2012, 2011, 1985) são importantes para compreender como durante as interações o cosmo religioso vai adquirindo características sociais e políticas por conta do envolvimento das pessoas. Nesse contexto, os assuntos sérios que envolvem problemas sociais e os relacionados à política brasileira, ao serem apresentados pelos artistas, se transforma em brincadeira e piada. De fato, isso ocorre, no entanto é possível notar que as pessoas ao zombarem desses assuntos sérios também passam a refletir e a se questionar sobre eles, fazendo um importante alerta nas ruas. Percebe-se que a arte de rua também incita uma reflexão nas pessoas, mesmo que muitas vezes isso não seja perceptível. Vê-se que um jogo acontece, mas no fim se percebe que não há um vencedor, pois as brincadeiras politizadas revelam que a maioria ali

presente na verdade faz parte dos excluídos, dos enganados e esquecidos pelos governantes.

O palco dos artistas de rua não é um microcosmo isolado da realidade, pois ele é o reflexo da realidade. Uma arte de rua que se mostra à parte dos acontecimentos sociais, inclusive em um movimento popular como a romaria, é inconcebível, pois a arte de rua precisa saber olhar, escutar e se envolver com os assuntos presentes no cotidiano das pessoas e que afetam muito a classe pobre e trabalhadora. A romaria por mais que seja um evento extraordinário, e que muda as fachadas e as performances dos seus participantes durante o tempo que durará, não é de modo algum um evento que se desinteressa pelos males sociais. Obviamente que sempre há atores sociais e instituições que optam por fechar os olhos para essas questões, mas em romaria às preces, as promessas sempre tiveram um tom de denúncia diante da calamidade que muitos romeiros enfrentam em seus momentos ordinários.

Os romeiros que passam a constituir o palco da arte de rua levam consigo essas demonstrações de fé, mas com o intuito de mostrar, principalmente, que as graças que lhes foram concebidas ocorreram não por conta do poder dos homens, mas sim de Deus. Durante uma apresentação de *Stand-Up* em setembro de 2018, o artista T. convidou alguns romeiros para participarem da brincadeira que iria acontecer. Um dos senhores convidados falou que é romeiro há 22 anos e que está ali porque com padre Cícero se pode contar, pois quando ele precisou do apoio do governo para o tratamento de sua filha que estava doente, o governo não ajudou. O fato interessante, é que muitos romeiros desconhecem a história da vida política de Padre Cícero e aqueles que conhecem afirmam constantemente que a política dele acontecia por meio da fé.

Nos momentos mais acalorados, quando a questão política era levada aos palcos, um senhor que estava na plateia gritou: *Esses besta fica brigando por conta de Bolsonaro e Lula, eu sei não. Eu voto é no Padre Cícero que pensa nos Pobre*. Esse momento foi muito aplaudido. Na hora que os romeiros tomam o centro do palco de rua, eles passam a atuar também, fazer a performance de suas realidades, suas experiências, expondo seus olhares. Fazendo com que suas participações tenham configurações de performances teatrais, sendo que os personagens encenados são seus *selves* modificados pelas novas fachadas. Percebe-se que o microcosmo da arte nas ruas romeiras tem como característica

a formação de uma *Communitas* Espontânea, referindo-me aos estudos de V. Turner (2015) e R. Schechner (2012) especificamente.

Em Turner, a ideia de *Communitas* corresponde à inclusão, quando os outros são transformados em nós. Essa é uma postura oposta à estrutura social que exclui e se baseia na distinção entre nós e eles. Richard Schechner (2011) por sua vez retoma o conceito de *Communitas* para analisar os fenômenos performáticos e sociais, afirmando que a *Communitas espontânea* abole o status quando as pessoas compartilham de um sentimento coletivamente, algo que toca seu íntimo. Sendo o palco de rua um microcosmo em que a *communitas* acontece, percebe-se a formação de um teatro caricato da realidade, ou seja, o sentido de ficção aqui é algo que se relaciona com a representação da realidade, de forma a brincar com ela. Por isso que o palco da arte de rua é aberto e com um roteiro livre, pois aqui se brinca com o espaço e com o tempo, uma vez que uma apresentação não possui um cronômetro definido, tudo vai de acordo com os imponderáveis presentes.

Isso nos leva à concepção de Goffman (2012), segundo a qual uma atuação teatral ou performance possibilita que os atores sociais sejam transformados em atores cênicos. O ator cênico, por sua vez, é observado por todos os lados ao mesmo tempo em que provoca demais pessoas que fazem parte de sua plateia. As pessoas preparam as suas fachadas para entrarem na brincadeira, nas interações e, evidentemente, nas provocações, sendo provocador também.

Goffman analisa a diferença entre as interações face a face e o tipo de interação que ocorre em uma peça teatral, que serão importantes para entendermos como os atores sociais vão se adaptando às situações vivenciadas com as suas narrativas e posicionamentos. Quando se observa um palco de rua, com seus limites impostos pelos artistas, todos os envolvidos, artistas e plateia, sabem que entraram em um momento em que houve uma ruptura de suas atividades e seus papéis assumidos nas romarias foram suspensos. Desse modo, a configuração do limite de palco que Goffman observa no teatro, nesse caso, não existe. Os romeiros passam a fazer de suas performances algo que equivale a performance do artista, pois eles também se exibem no sentido artístico.

Nesse sentido, os ruídos nas ruas em romaria começam a ser manifestados por meio de uma crítica contundente sobre a situação econômica de muitos. Dentre algumas apresentações realizadas, muitas pessoas se mostraram como trabalhadores informais, vivendo de bicos. Em uma apresentação o artista T. falou: *Tô vendo aqui que tem muita gente. Vou dar uma de IBGE e fazer um levantamento. Quem aqui é doutor levante a mão. [Ninguém levanta], quem aqui é desempregado?* A maioria das pessoas levantou as mãos nesse momento. A partir disso as brincadeiras foram direcionadas para esse fato, não com a intenção de constranger as pessoas desempregadas, mas com o intuito de fazê-las pensar, a ponto de muitos romeiros também entrarem na brincadeira falando que: *estamos desempregado por conta desses ladrão que a gente elegeu.*

Ao pensar sobre as questões sociais dentro de uma perspectiva artística, observa-se que ao divulgar as suas incertezas, o próprio romeiro começa a se libertar, por hora, de uma consciência conformista. Brincar e sacanear a própria situação desperta a crítica que está adormecida. Infelizmente o efeito para muitos ocorre só durante a apresentação de rua, depois que esse estado liminoide é encerrado, volta-se ao momento de não brincadeira.

Essas atitudes mais críticas são bem comuns em Juazeiro do Norte, inclusive nas práticas artísticas que aparentemente só se brinca. Mas o cerne desse problema é que até mesmo o próprio brincar, sem pretensões, já é uma performance política, já é uma intervenção social. Quando os atores sociais que estão às margens da sociedade se sentem à vontade ao ocupar os espaços da cidade e fazer delas seus palcos de intervenção vemos aí uma luta por visibilidade onde as pessoas mais marginalizadas em seus cotidianos são encorajadas e transformadas em atores empoderados que não têm receio de se mostrar e compartilhar suas visões de mundo.

A romaria que acontece nas ruas é um evento que aproxima os marginalizados, fazendo com que eles não estejam e nem se sintam às margens, mas ao centro de suas tramas, nessa ocasião. As pessoas que buscam nas ruas um momento para se entreter na verdade estão indo de encontro com uma forma diferente de se inserir nas romarias. Os artistas de rua, nesse contexto, por meio de seus ofícios, oferecem as bases do palco de rua para dar início a esse

microcosmo. O encontro de artistas de rua e romeiros transforma o cosmo em um aparente e inteligível caos romeiro.

## 5.2 A COSMOPOLÍTICA ROMEIRA

O conceito de cosmopolítica não é apenas a junção das palavras cosmos e política e suas relações. Nessa pesquisa, deve ser redimensionado para os estudos no espaço da cidade. Isabelle Stengers exprime aqui o sentido da sua proposição cosmopolítica:

o cosmos tal como se configura neste termo, cosmopolítica, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes e as articulações de que eles podem se tornar capazes contra a tentação de uma paz que se deseja final, ecumônica, no sentido no qual uma transcendência teria o poder de exigir daqueles que divergem que se reconheçam como uma expressão apenas particular daquilo que constitui o ponto de convergência de todos (Stengers, 2014, p. 49).

Os eventos cosmopolíticos mesmo não modificando, em sua maioria o status dos atores sociais, têm a possibilidade de modificar as subjetividades dos atores, que possuem origens e perspectivas distintas, por meio de suas experiências.

No seu artigo “A proposição Cosmopolítica” (2018), Stengers logo de início afirma que essa é uma proposição que não deve ir de encontro aos generalistas uma vez que o seu sentido acontece em ações concretas. E os seus praticantes, politicamente, precisaram ser indiferentes a todo tipo de pretensão teórica que busca na generalização uma resposta para tudo. Stengers escreveu que:

Em outras palavras, essa proposição não tem estritamente sentido algum na maioria das situações concretas dos dias de hoje, mas ela se propõe a acompanhar aqueles e aquelas que já realizaram o “movimento político” associado à ecologia política, e que aprenderam a rir não das teorias, claro, mas da autoridade a elas associada. Um outro tema deste texto, relacionado ao primeiro, será a questão da vulnerabilidade de proposições desse gênero, expostas a todos os mal-entendidos possíveis, a começar por sua tão previsível captura teórica (Stengers, 2018, p.448).

Desse modo, o conceito está relacionado às ações e às experiências concretas, pois aí se fundamenta seu ponto de origem. Continuando, Stengers afirma que:

Não é, portanto, como “proprietária” que me apresento, encarregada de transmitir a “verdadeira significação” dessa palavra, cosmopolítica, mas como protagonista interessada. Interessada na possibilidade de que entre a liberdade de retomada sem restrição dessa palavra e a obrigação de fidelidade a ela – que estaria associada a um “direito de propriedade intelectual” – se possam construir práticas que conjuguem liberdade e “rastreabilidade”, colocando em cena de maneira explícita o que a retomada “faz” àquilo que foi retomado (Stengers, 2018, p. 444).

Deve-se insistir na abertura e maleabilidade do conceito da autora, pelas possibilidades de liberdade e rastreabilidade que oferece, segundo as práticas observadas. Além disso:

No presente caso, devo, portanto, afirmar que a proposição cosmopolítica, tal como eu a apresentarei, renega explicitamente todo parentesco com Kant ou com o pensamento antigo. O “cosmos”, no sentido que tentarei transmitir, pouco tem a ver com o mundo no qual o cidadão antigo, por toda parte, se afirmava em seu território, nem com uma terra por fim unificada, onde cada um seria cidadão. É exatamente o contrário. Por outro lado, a “proposição cosmopolítica” poderia de fato ter afinidades com uma personagem conceitual que o filósofo Gilles Deleuze fez existir com uma força tamanha que me marcou: o idiota (Stengers, 2018, p. 444).

Um dos sentidos do termo idiota apresentado por Stengers está relacionado ao sentido vindo do grego, atribuído a todos que não falassem a língua grega, não fazendo parte, desse modo, de um mundo civilizado. Um outro sentido apresentado pela autora é o do livro de Dostoievski, *O idiota*, publicado em 1869, que foi também conceitualizado por Deleuze: o idiota deleuziano é uma figura que em seus percursos está sempre a desacelerar os demais atores sociais, sempre optando por perceber que há algo de mais importante do que as urgências que vão surgindo. Desse modo, o Idiota aponta que não deve existir nem tão pouco exigir-se uma precipitação diante do conhecimento, que não deve ser autorizado, como Stengers enfatiza, que não há detentores particulares do conhecimento. Stengers desejou desacelerar, como o Idiota, para não cair na

armadilha tão recorrente que muitos cientistas caem, a generalização universalista neutra:

Eu não tenho a pretensão de me comportar à altura de um personagem conceitual. Na maior parte do tempo, como todos e cada um, eu acredito que sei aquilo que sei. Mas essa palavra, cosmopolítica, me veio em um momento no qual a inquietude me tomava, quando eu tinha a necessidade de desacelerar face à possibilidade de que, com a maior das boas vontades, eu estivesse correndo o risco de reproduzir, desde que comecei a pensar, o que aprendi ser o pecado mais recorrente da tradição à qual pertenço: transformar em chave universal neutra (Stengers, 2018, p.445).

O termo política na proposição cosmopolítica de Stengers é conservado pois possibilita uma relação com um termo que segundo ela é enigmático, “Cosmo”. Há a possibilidade de um mal-entendido em sua explicação, pois a ideia não é fazer valer a concepção de “um mundo comum”, à la *Imagine all the people living life in peace*, escrita e cantada por John Lennon. A ideia é desacelerar para criar um espaço de dúvida perante a organização de uma ordem, de uma aparente paz.

Ao tecer uma relação entre os conceitos de cosmopolítica e f(r)icção de J. Dawsey, observa-se que Stengers defende uma maior percepção em torno do encontro de diferentes mundos e cosmologias. Por sua vez, esses encontros se apresentam como espaços de fricções entre diferentes crenças, modos de ser e de fazer. As performances, por meio das f(r)icções, se tornam um espaço em que as colisões de mundo se tornam visíveis e atuantes. Para os dois pesquisadores, a percepção da realidade é construída e negociada, pois para Stengers a Cosmopolítica é um chamado para fazer o mundo de forma mais inclusiva e para Dawsey, a f(r)icção é um meio para a criação de novas realidades e narrativas.

Assim, cosmopolítica e f(r)icção podem ser relacionados quando o objetivo for de transformar a ordem, de fazer com que momentos extraordinários sejam conhecidos a partir de suas próprias referências que não são homogêneas nem com numa lógica linear. Segundo Stengers praticar a proposição “cosmopolítica” seria se tornar esse idiota no sentido de que mesmo não negando as urgências e objetivos corriqueiros e necessários, há nos sussurros, nos ruídos como bem fala Dawsey, algo talvez até mais relevante.

Nas fricções de Dawsey, é importante entender como elas ocorrem, por meio dos ruídos e das ficções criadas pelos atores sociais, de suas inquietações

que podem dar início a um processo criativo, como observado na minha pesquisa de campo. A proposição cosmopolítica de Stengers faz com que uma importante fissura seja aberta, o erro é considerar essa fissura como um defeito, porque na verdade é a partir dessa fissura que se inicia um evento extraordinário, que nos voltamos para as margens das nossas proposições. A esse respeito, Dawsey fala em movimentos sismológicos da performance.

Assim, uma prática cosmopolítica evita abstrações e generalizações, impedindo que a heterogeneidade seja simplificada em uma falsa homogeneidade, o que criaria um falso senso de paz. O sentido cosmopolítico, à imagem da música *Refuse and Resist* da banda Sepultura, quebra com uma harmonia lógica através de seu grito de contestação, de resistência, a poesia e a significação sendo formadas também por seus ruídos.

Stengers, em suas reflexões aponta o modo expressivo de certa inquietude no que ela chama de “vozes políticas”:

um sentimento de que elas não definem aquilo que discutem; que a arena política está povoada pelas sombras do que não tem, não pode ter ou não quer ter voz política: sentimento este que a boa vontade política poderia tão facilmente obliterar no momento em que uma resposta não puder ser dada à exigência “exprima-se, explice suas objeções, suas proposições, sua relação com o mundo comum que nós construímos” (Stengers, 2018, p. 447).

Stengers desenvolve a proposição cosmopolítica como uma passagem de um pavor, fazendo com que asseguranças e certezas sejam balbuciadas:

Se a proposição cosmopolítica tem como ponto de atração, nas nossas experiências, o acontecimento desse pavor – “o que nós estamos fazendo?” quando fazemos um interstício no solo das boas razões que temos de fazê-lo –, ela não se resume a esse tipo de acontecimento. Os interstícios se fecham rapidamente. Pior, fazer calar o temor resulta frequentemente no redobramento das razões de uma vilania suplementar que estancará a hesitação. É o que nos conta, à sua maneira, a história do homem da lei que no célebre romance de Herman Melville foi confrontado com o “*I would prefer not to*” de seu escravão Bartleby (Stengers, 2018, p.447).

Portanto, para Stengers a proposição Cosmopolítica se relaciona com as experiências vivenciadas partindo de uma hesitação de uma dúvida, da possibilidade do desconhecido perante uma ação, movimento e/ou pensamentos. A anedota de Herman Melville diz respeito a lição que Bartleby

providenciou com sua resistência passiva em « proferir não », seu desengajamento com as obrigações sociais, certo caráter absurdo da vida com seus constrangimentos sociais e mundanos, ou sua autonomia e livre arbítrio. Certa sutileza em entreter sua liberdade.

O conceito de cosmopolítica leva também a uma ideia de “complemento”, mas não enquanto propósitos aleatórios. Da mesma forma, o termo “política” possibilita uma proteção diante de um cosmo de características *misantrópicas* associadas às desordens da humanidade.

Assim, seguindo a proposição cosmopolítica, o intuito de trazê-la para o desenvolvimento dessa pesquisa é pensar o evento extraordinário com sua característica cosmológica, surgir, nas performances dos atores, os balbucios e os ruídos quando as pessoas em suas interações chocam suas visões e interpretações, artistas de rua e romeiros criam um mundo sensível de resistência social.

Os atores, cosmopoliticamente, durante as suas intervenções passam a transformar seus dramas em tramas, pois essas ações são desenvolvidas dentro de um teatro com atores-performers que criam seus enredos e que deferem seus atos de acordo com encontros realistas-mágicos de ambições sociais. Nesse encontro de palcos na rua, a política se realiza partindo de diversos cosmos que não tem como consequência a homogeneização, mas cultivam certa heterogeneidade assumida.

A proposição cosmopolítica de Stengers é a base fundamental para a análise aqui apresentada, no entanto é preciso direcioná-la, uma vez que o extraordinário no campo é marcado por sua característica performática dentro de um contexto religioso mais amplo.

Aqui então, a cosmopolítica romeira é aquela que acontece fundamentalmente na rua, o *frame* analisado é o palco criado e compartilhado por artistas de rua e romeiros. Não se trata de pensá-la na superfície do entretenimento, mas nas suas dinâmicas e consequências na cidade, na romaria e nas trajetórias das pessoas.

Os atores sociais nos palcos de rua fazem de suas performances atos de resistência social, cultural e artística. É o espaço e o momento em que o universo lúdico vivenciado possibilita que as pessoas apresentem toda a energia e a crítica, além de seus anseios, não para Deus, apesar de seu representante na

Terra estar bem perto observando tudo do alto do Horto (referência à estátua de Padre Cícero), mas para a sociedade. No entanto, é importante mencionar que durante as f(r)icções, a Igreja enquanto instituição não fica isenta de questionamentos ou de interpretações, pois os palcos de rua são momentos extraordinários dentro da própria extraordinariedade juazeirense que levanta muitos questionamentos por meio da brincadeira e do jogo, e muitos ruídos. A cosmopolítica se joga nesses ruídos, marcada por uma *communitas* duplicada, nessa *mise en abîme* onde dois mundos de valores e necessidades diferentes se chocam em cumplicidade, se bem que efêmera, fazendo olharem as reivindicações sociais e os apelos espirituais de uns aos outros, assim como Dawsey levanta a importância do lugar olhado das coisas em performances.

### 5.2.1 Por fricções e ficções Cosmopolíticas

John Dawsey (2005, 2006, 2013) em seus trabalhos propôs o conceito de f(r)icção, duas palavras que se friccionam, formando uma nova semântica. Há fricções entre corpo e máscara, entre momentos ordinários e extraordinários, e entre fé e arte nas ruas. Por meio das fricções, o mundo dos atores passa a ser experienciado de uma maneira diferente, pois novos detalhes podem ser revelados, passando a influenciar suas performances. Aqui se considera que as fricções são momentos de liminaridade quando os indivíduos do *frame* analisado ressignificam elementos e situações que não pertencem diretamente ao seu universo de significação. Desse modo, as fricções, no sentido de atrito de concepções, possibilitam que os atores compartilhem por meio de suas performances seus cosmos. Por isso que a ideia é pensar que ao compartilhar, as pessoas ressignificam as suas posturas e visões com base nas experiências de outrem: artistas de rua vivenciando a alteridade com romeiros, romeiros vivenciando a alteridade com os artistas de rua.

Essa é uma questão importante para ser analisada, porque os palcos dos artistas de rua durante as romarias possibilitam que uma quebra na rotina do romeiro seja feita. A arte de rua nesse contexto se torna uma vivência-fissura apreciada pelos romeiros. O palco de rua, sem estrutura física, é montado com base nas fricções almejadas pelos atores sociais, que nessa ocasião se transformam em performers, inclusive os romeiros.

Desse modo, tais fricções têm como consequência novas formas de inserção romeira. Os romeiros, continuando sendo romeiros, possuem liberdade para se manifestar, para brincar e para também mostrar a sua voz nas ruas. Os romeiros ao ser atraídos para fazer parte de uma plateia, se sente compelido a fazer do momento também o seu espetáculo. Portanto, ele se transforma em um performer cuja fricção entre a romaria da Igreja e a romaria das ruas transforma o local em um cenário onde o brincar, e não o rezar, se torna a regra. É um universo paralelo que não está à parte das romarias, é um *frame* que eu trouxe para o centro da reflexão para entender como as tramas romeiras nas ruas transformam as romarias em um evento em que o cosmo não está somente no espaço da religiosidade, mas também nos lugares “nem tão sagrados assim”.

Nos momentos e movimentos de fricções, as ficções acontecem, a realidade ganha conotações mágicas por conta dos eventos extraordinários que se fazem presentes nas romarias.

Os corpos friccionam as suas máscaras. E até mesmo – eu diria, brincando com a palavra e colocando o erre entre parênteses – as máscaras e os corpos se f(r)iccionam. Assim, despertam um modo subjuntivo (“como se”) de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como é. A fricção entre corpo e máscara – que sugiro chamar de f(r)icção – pode gerar alguns dos momentos mais eletrizantes de uma performance (Dawsey, 2019, p.245).

As ficções são formadas pelas performances dos atores sociais durante as suas interações, é um teatro real que passa a ser formado nos cenários urbanos remodelados pela passagem ritualizada das performances. As ficções são importantes, porque a partir delas é que a realidade vai sendo vivenciada como uma trama na qual todos se veem envoltos em enredos criados por todos em copresença. O que Dawsey nomeou como f(r)icção são vistas nas ações que são ficções de rua, criadas por conta do próprio momento em que os seus papéis sociais ordinários são suspensos, existindo uma trama que torna a romaria mais mágica, mas não inocente.

O mágico na verdade se relaciona mais com o fato de que a realidade precisa ser desacreditada por meio da fé e da arte, em um *frame* que possibilita

que olhemos para os seus buracos e contradições, principalmente nas ruas, um espaço público onde todos podem intervir. Sendo um espaço público, há códigos e posturas que são aceitas e outras não.

A arte de rua por meio de uma licença poética convida a todos que estão nas ruas para fazer também parte de seus shows. Fazendo com que a performance artística não seja um evento isolado em um cantinho nas ruas, mas que tenha repercussão em outras esferas, causando um certo incômodo. Há fricções, assim, não somente entre a arte e a fé, mas entre artistas e romeiros, e entre arte de rua e rua. Nesse sentido de fricções e ficções, observa-se como arte de rua em romaria por um lado possibilita a formação de um espaço de ludicidade e diversão para as pessoas, mas por outro lado foi observado como ela passou a ser perseguida e censurada em espaços que são seus por essência e direito.

Nesse sentido, ao se mencionar o conceito de f(r)icção é preciso ter a percepção de que nesse espaço não se espera vislumbrar um território de ações comuns. A fricção e a ficção compõem uma cena cosmopolítica, onde existe, por meio da arte e da intervenção das pessoas nas ruas, subversão, posicionamentos sociais, mesmo que isso não seja falado. Pois, as ruas em romaria é o momento que as camadas mais desfavorecidas da população não são impedidas de intervirem em seus espaços. Essa intervenção urbana tem dimensões políticas, pois as pessoas muitas vezes pobres afilhadas de padre Cícero, fazem com que a sociedade escute e veja os seus pedidos, suas histórias e suas culturas.

Enxergar o encontro dos romeiros e dos artistas de rua nas romarias é reconhecer que há uma ligação importante entre ambos os atores, pois além deles serem andarilhos, na extraordinariedade romeira, as tramas que eles formam os revelam como performers artísticos, sociais e religiosos, uma vez que até os que não se envolvem com a religiosidade local são afetados pela romaria. As fricções entre os atores transformam a arte e a fé em encontros cosmopolíticos.

### 5.3 A ARTE DE RUA E A COSMOPOLÍTICA

Nas experiências e nas interações concretas entre as pessoas nos palcos de rua, a cosmopolítica possibilita articulações em um cosmos inusitado e emergente.

A arte de rua, em qualquer situação e lugar, é resistência ao fazer política por meio dos corpos e das criações que os artistas se propõem. Em romarias, o que acentua mais essa questão são as trocas que passam a ser realizadas com os romeiros, quando nitidamente percebemos que o palco dos artistas se torna aberto para a participação de todos.

A arte de rua é cosmopolítica nesse cenário, pois além dela se envolver e absorver a cosmologia local das romarias, uma vez que é impossível ficar isolado de todas as informações, influências e energias religiosas, também é um caminho viável para fazer com que suas performances causem um impacto nos dias romeiros.

A própria iniciativa, por muitos fatores, de se trabalhar como artista de rua, já é uma decisão política, uma vez que os atores passam a seguir por um caminho alternativo para se fazer existir na sociedade. Ao construir seus palcos nas ruas e calçadas, suas histórias pessoais passam a se mesclar com o seu modo de conceber a arte. Nas romarias, um evento cuja religiosidade também pode ser visualizada como artística ou performática, a arte de rua luta por seu lugar. É importante mencionar isso, porque mesmo estando a cidade de Juazeiro do Norte em festa, os artistas de rua foram alvo da fiscalização urbana local. Na gestão municipal de 2018, foi observado como esse sentido de resistência, de trocas e da batalha para exercer o ofício artístico nas ruas se tornou constante.

De acordo com os artistas que mantive contato, 2018 foi o ciclo romeiro que muitos artistas deixaram de trabalhar em Juazeiro do Norte por conta da perseguição sofrida a mando da prefeitura. Segundo alguns agentes municipais com que conversei, a prefeitura não impede que a arte de rua aconteça, pois grupos de guerreiros, reisados, palhaços são constantes nas ruas. O que existe, segundo alguns guardas municipais, é a proibição e a fiscalização de pessoas que não fazem arte, mas bagunça.

Essa visão distorcida sobre o que é arte de rua é problemática. Para esses agentes, as manifestações folclóricas são arte, pois não há desrespeito com o outro, além do colorido das roupas e das cantorias muitas vezes de cunho religioso, principalmente nas romarias. Em outras palavras, são normatizadas. Enquanto que os piadistas, por exemplo, só sabem desrespeitar, falar de *viadagem* e de *gaia*, expressões pejorativas relativas à homossexualidade masculina e às traições amorosas, respectivamente. Além de muitos comercializarem produtos sem autorização.

Mas para entender esse embate, é preciso apresentar um caso que mostra como o fazer cosmopolítico romeiro tem como âmago o palco do artista de rua.

### 5.3.1 A quebra do silêncio do cangaceiro prateado

As performances das estátuas vivas sempre chamam atenção das pessoas por conta da caracterização que os artistas fazem, dos detalhes que revelam sua sensibilidade estética, além das menções culturais que podem ser feitas por meio de seus personagens. O artista J. foi um dos artistas que fez estátua viva com quem tive chance de conversar e de infelizmente acompanhar uma situação constrangedora sobre um acontecimento de perseguição durante a Romaria de Nossa Senhora das Dores no ano de 2018.

Os artistas presentes na cidade, e os que estavam para chegar, já estavam cientes da proibição de se ocupar as ruas por meio da arte de rua na cidade durante a romaria daquele ano. Segundo alguns agentes da fiscalização municipal, que foram muito solícitos com as perguntas que eu fazia, mas com a condição de eu não filmar e nem revelar seus nomes, era de que a gestão de Juazeiro do Norte almejava a organização da cidade, evitando tumultos e confusões.

O que pude perceber foi que havia uma tentativa por parte da prefeitura de deixar a cidade “limpa”, sem os “inconvenientes” que a arte de rua pode gerar. Ora, a cidade já estava cheia de romeiros que já causavam aglomerações nas ruas e calçadas da cidade. Os artistas de rua só iriam acentuar esse cenário. Então, por que justamente a arte de rua incomodava tanto? Por ser uma atividade autônoma que não gerava receita aos cofres da cidade? Por trazer

dissonâncias simbólicas com a cosmologia de Padre Cícero? De toda forma, artistas vieram ocupar as ruas, a arte de rua se tornou ato de resistência, além do seu caráter forçosamente ilegal.

Figura 18 – conversa entre os artistas sobre os problemas com a fiscalização



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

J. o cangaceiro prateado, no dia 12 de setembro de 2018, na praça Padre Cícero estava realizando sua apresentação, se impondo e impondo sua arte nas ruas. Mesmo o lugar sendo um dos mais disputados por todos nas romarias, pela proximidade com os bares e lanchonetes, e com a constante fiscalização, ele não se deixou intimidar pela presença dos agentes. Poucos minutos depois de iniciada a sua performance, com muitos romeiros interagindo com o personagem que se mexe ao receber um valor em dinheiro na caixinha de apoio ao artista, um grupo de agentes municipais, de forma abusiva, queria retirar o artista de rua daquele espaço. Os romeiros presentes se posicionaram a favor do artista de rua, além de achar aquela atuação dos agentes desnecessária. O guarda abalando as estruturas do “palco” do artista de rua e dos romeiros falou que a sua presença era proibida pela legislação municipal da cidade. Posteriormente, procurei o trecho da legislação municipal e não foi localizado o que menciona a arte de rua especificamente.

No entanto, no artigo 50 da Lei Complementar Nº 10, de 19 de maio de 2006, é afirmado que nos espaços públicos são proibidos comerciantes ambulantes que estão trabalhando sem a devida permissão. Por essa razão, J. já ciente da legislação que o agente mencionou afirmou que a prefeitura proíbe as vendas ambulantes, mas não as performances de artistas. O agente, enfurecido por ter a sua autoridade ameaçada pelo artista e pelos romeiros presentes, utilizou spray de pimenta como forma de impedir a permanência de J. e a aglomeração de pessoas. A minha colega, a artista F. que estava presente chegou perto para ver o que estava acontecendo e exclamou: *Um absurdo, tantos anos e ainda dá para ver o cangaceiro sendo perseguido pela polícia.* Outros romeiros falavam: *O cangaceiro precisa trabalhar.* E, uma senhora perto de mim em contestação afirmou: *O cangaceiro pediu permissão ao padre Cícero para entrar na cidade, então ele pode ficar.*

Figura 19 – A repercussão acerca da perseguição ao cangaceiro prateado



Fonte: Diário do Cariri (2018)

Esse acontecimento e as falas pronunciadas pelos atores sociais revelaram as memórias que fazem parte do contexto histórico de Juazeiro do Norte e como isso ainda se faz presente. Mesmo pelo acontecimento infeliz de perseguição contra a arte de rua, aquele ato e o envolvimento das pessoas reforçaram a ideia de que o palco de rua juazeirense é artístico e se torna cosmopolítico também pela memória externalizada pelos atores e pelas suas ações, memória essa que é histórica e política no contexto da romaria.

Além disso, o fato de em pleno século XXI, um cangaceiro prateado ser perseguido por um agente de segurança pública nos remete ao tempo em que cangaceiros e as volantes entravam em confronto pelos sertões nordestinos. Esse episódio, sob a vertente do realismo mágico, onde futuro e passado se friccionam e brincam nas ruas da cidade, é possível observar como a trama cosmopolítica é tecida também por remendos quando existe uma tentativa de ressignificar memórias coletivas e recriar identidades fragmentadas, criando um cenário de experiências que perpassam tempo e espaço.

No dia seguinte, ao conversar sobre o ocorrido com J., que estava dessa vez na esquina da praça padre Cícero, falou que infelizmente essa é uma prática que tem se mostrado de forma assustadora nas romarias. Muitos artistas de rua, com a intenção de não arrumar confusão, segundo suas palavras, permaneceram por dois dias no máximo e mesmo assim não fizeram apresentações longas. O fato adquiriu grande repercussão nas romarias, houve inquietação e apoio de romeiros aos artistas. A partir disso, a sensação de que fazer arte de rua se tornou 'fora da lei', algo inaceitável, não afastou os romeiros dos palcos de rua e dos artistas. Pelo contrário, essa percepção os deixou ainda mais próximos e incentivou a presença dos artistas no local. Como pode ser observado na imagem abaixo, o cangaceiro prateado, personagem de J., foi fazer sua apresentação em um espaço relativamente distante da praça Padre Cícero. Sem a presença de romeiros para acompanhar sua performance no local, J. afirmou que a sua performance se torna diferente, pois o diferencial da cidade é justamente a presença ativa do público romeiro. Por ironia, pode-se perceber na imagem a seguir, que o artista escolheu uma esquina que fica logo em frente a fachada de um banco que diz: Centro cultural Banco do Nordeste. O tom irônico foi pelo fato dessa instituição não dar apoio equitativo para os artistas durante

as romarias. O banco apoiou artistas de diversas partes do país que se apresentavam em espaços fechados, sem contato direto com os romeiros.

É importante mencionar que o artista J. é uma pessoa bem articulada sobre seus direitos enquanto artista de rua independente e que durante a abordagem que sofreu mencionou a Constituição Federal Brasileira de 1988 que apresenta que o Estado garantirá o pleno exercício dos direitos culturais a todos. J. afirmou que é necessário nos dias de hoje que os artistas saibam de sua localização social na sociedade e saibam de seus direitos enquanto cidadãos e artistas de rua independentes. O trecho mencionado pelo artista durante o fato lamentável ocorrido foi o artigo 215 que afirma “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (Brasil, 1988).

Figura 20 - A busca por espaço do cangaceiro prateado



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

No meio da conversa, três agentes chegaram, pediram licença, e com um discurso bem claro, falaram que não concordavam com a postura do agente na noite anterior. Que eles reconhecem a importância da arte de rua e o ofício dos artistas como seu meio de sustento, e acham que deveriam existir meios mais

eficientes para apoiar essa prática pelo poder público. Depois, pediram para eu fazer um registro desse encontro de forma que ficasse claro que não são todos os agentes que concordam com essa perseguição. Esse evento, ou incidente, mostra uma das facetas da proposição cosmopolítica das romarias nas ruas, a contestação podendo vir daqueles atores dos quais nem se esperava. Na foto abaixo, os agentes acima mencionados, pausam com o cangaceiro, como se fosse um acordo de paz selado entre ambos. No entanto, os braços cruzados, como uma forma de contestação, do cangaceiro prateado, mitigam aquele acordo de paz. A prática cosmopolítica não é inocente, não faz da liminaridade um acordo eufórico. Após o registro, o artista J. falou que ele foi procurado porque muitos agentes ficaram com medo de sofrer um processo administrativo no órgão do qual eles fazem parte.

Figura 21 - O silêncio do cangaceiro prateado



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

### 5.3.2 A Contestação

As ruas se tornam romeiras em Juazeiro do Norte quando se iniciam as romarias, por conta de toda a ressignificação que ela passa a ter para os atores sociais que vão à peregrinação. No contexto das ruas, as redes de interações entre os atores sociais são tecidas como tramas, no sentido de coser e no sentido de teatralizar. A delicadeza de um ponto é formada pelas tramas, essas que precisam ser fortes e que fogem do padrão dos outros pontos. A trama, nos dois sentidos apresentados, é constituída de cruzamentos que se interligam. Esses cruzamentos e encruzilhadas revelam um microcosmo que por sua vez apresenta a interseção entre a visão dos artistas de rua por meio da arte e a visão dos romeiros pela fé.

Desse modo, a compreensão cosmopolítica da romaria de Juazeiro do Norte se faz inteligível por conta do contexto romeiro, do qual a arte de rua faz parte. Nesse ínterim, romeiros também passam a fazer arte com os artistas de rua ao entrar na brincadeira ou no jogo oferecido. A realidade romeira se torna matéria prima para os eventos que são performados nas ruas. A arte de rua dialoga com a cidade, e mais do que isso, torna-se parte necessária de seu dia a dia, é o que faz as ruas sempre serem renovadas, mesmo quando é o mesmo artista realizando o mesmo número.

O palco artístico promove um respiro, uma trégua com obrigações, convenções com uma suposta normalidade. A cosmopolítica é o resultado do encontro desses atores e do confronto que eles têm entre suas concepções religiosas e artísticas e a reivindicação às vezes silenciosa, outras nem tanto para fazer de suas jornadas algo que seja ao mesmo tempo único e dinâmico, possibilitando alguma transformação.

Outro caso de expulsão da arte de rua que presenciei, foi o relacionado ao trabalho do palhaço T., figura bem conhecida da região e um dos personagens centrais desta tese. Os artistas estavam fazendo uma apresentação na praça padre Cícero, quando a guarda municipal interrompeu a apresentação e solicitou que os artistas se retirassesem do local, pois ali era um espaço proibido. Muitos romeiros vaiaram essa atitude e para não piorar o tumulto, os artistas se destinaram ao Centro de Apoio ao Romeiro em frente à Matriz Nossa Senhora das Dores. T pediu para eu gravar um desabafo sobre o

que ele vivenciou junto com seus companheiros. No registro, T. está junto com o artista que performa um transformer e fala com indignação, mencionando um suposto cachê que os artistas deveriam pagar a alguém [propina] para poder ocupar um lugar público. Não presenciei nenhum tipo de negociação desse tipo. Durante a fala de T. vários romeiros foram se juntando a ele como uma forma de dar-lhe apoio. Eis o relato e mais abaixo o registro fotográfico do momento do depoimento.

*Boa noite, Juazeiro. Boa noite povo da internet. Estamos aqui na praça pública pra dizer para vocês que os artistas de rua estão sendo perseguidos pela gestão da prefeitura. Hj eu fui uma vítima porque eu sou palhaço, tava no meu trabalho, e fui expulso da praça pela polícia. Ta aqui o robô, grande amigo meu, a gente não trabalha na praça padre Cícero porque pra gente trabalhar tem que pagar um cachê. ô, senhor prefeito, é gestão, libera a praça pra gente trabalhar. a gente não é vagabundo e tá aqui ô, mais um que vem mostrar o seu talento, a sua alegria aos romeiros... os romeiros, eles gostam, veja todo mundo aqui. Senhor prefeito, se tem uma lei, libera para a gente, por favor, né? A gente pede e o romeiro agradece (Palhaço T, setembro de 2018).*

Figura 22 - Relato do Transformer e de T sobre a expulsão da praça



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

Com o intuito de controlar as aglomerações nas ruas, praças e esquinas da cidade, a prefeitura disponibilizou o espaço em frente ao Centro de Apoio aos Romeiros - CAR para as apresentações dos artistas ocorrerem. Mesmo sendo o espaço amplo, a decisão não agradou os artistas por conta da restrição que caracterizou esse ato.

Essa atitude restringia muito a presença da arte de rua em Juazeiro do Norte, como se essa prática já não fizesse parte do desenrolar das romarias. Essa foi uma tentativa de fazer com que o palco do artista de rua ficasse às margens das margens romeiras. Mesmo muitos artistas utilizando bem o espaço concedido no CAR, fazendo grandes apresentações tendo como suporte recursos sonoros e audiovisuais (próprios), eles procuravam intervir também em outros espaços que faziam parte do circuito romeiro, atitude que incomodava a prefeitura, pois sua ordem não estava sendo atendida.

**Figura 23** – Apresentação dos músicos peruanos no Centro de Apoio ao Romeiro



Fonte: Juliana Gonçalves (2018)

A questão de se evitar aglomerações não fazia sentido, de acordo com os meus informantes, porque a romaria já era um evento de aglomerações em todos os espaços que se podia imaginar. Então, a aglomeração não é de fato um problema, apesar de juntar todas as performances no mesmo lugar ser uma escolha pouco pertinente. O que poderia ser considerado problema seriam os desvios que os romeiros faziam em seus percursos em destino ao microcosmo da arte; da mesma forma que artistas ao promover arte, incitar a comédia e brincar com pontos críticos como a política atual, se tornavam agentes transformadores da romaria de rua com todos os holofotes para si.

### 5.3.3 O Desfecho Cosmopolítico

A procissão religiosa com a Santa Maria tomando a frente dos fiéis e não tão fiéis assim é o ato final de uma trama que dura dias, que revela fachadas extraordinárias e que brinca com a concepção do real e do mágico. O cosmos romeiro revela sua faceta política quando todos compartilham os locais das ruas, fundindo suas histórias, memórias e influenciando performances alheias. O sentido de cosmopolítica proposto no ritual final das romarias de rua está relacionado com a ideia de questionar o sentido de pertencer ou de se perpetuar, como afirmou Bruno Latour (2019) ao refletir sobre o desenvolvimento desse conceito por Isabelle Stengers.

Nesse cenário formado nas ruas, a interação das pessoas com a arte e a religiosidade constrói um ambiente de sensibilidade artística, até mesmo poética pela grandiosidade de seu desfecho, quando cada ator social contribui para a formação de um cenário alegórico, onde todos são performers e a queima de fogos tão esperada pelos devotos de padre Cícero se assemelha a aplausos depois de uma elaborada peça de teatro. O drama social que dá origem à trama possibilita a compreensão desse universo que é difuso por conta das cosmopolíticas sensíveis nas ruas, todos seguindo pelos mesmos caminhos, compartilhando.

No desenrolar do drama dos romeiros, o cosmos é perpetuado nos trajetos da fé, ou seja, nos espaços das Igrejas, das procissões, das visitas aos locais santos, no caminhar e nas paradas que fazem parte do itinerário de todo romeiro. Nesse mesmo ínterim, os artistas de rua revelam um drama social e

estético voltado para a política ao ocupar seu espaço nas ruas e defendê-lo em prol de seu ofício artístico. Durante as interações entre esses atores sociais, seus universos também passam a ser compartilhados, seus pontos de vista, seus embates.

Nesse momento, o drama é transformado em trama com significados profundos para todos os envolvidos, pois não se pensa exclusivamente nos papéis rituais que as pessoas vivenciam nas romarias, mas sim em como as suas interações, suas visões de mundo e toda a socialização daí decorrente dão conotações de palcos às ruas. Nesse encontro é notado como o cosmos inicialmente pertencente ao espaço da religião, se faz presente nas ruas, no palco dos artistas, quando eles entram no universo criado pelos romeiros, em suas ficções, fazendo disso uma matéria-prima para suas performances. O mesmo ocorre com os romeiros que modificam suas fachadas e se fazem presente no palco dos artistas de rua, tornando-se ativos durante as apresentações.

A proposição cosmopolítica só se torna possível e relevante nesse contexto por conta da dinamicidade de posturas das pessoas. A política, no termo cosmopolítica, enfatiza que a romaria é também luta do povo nordestino para se firmar em seus espaços, luta essa que perdura até os dias de hoje, que foi centrada, para os devotos católicos, na figura de Padre Cícero, o qual tinha estreito envolvimento com o fazer político em sua época. E de lembrarmos que o realismo-mágico é compreendido como característico dos contrastes sociopolíticos latino-americanos.

Desse modo, a proposição cosmopolítica possibilita que o microcosmo pesquisado nesta tese seja um ponto de provocação e de equilíbrio entre o rezar e o não rezar, entre o brincar e o não brincar. Possibilitando, assim, que as pessoas façam de seus momentos nas ruas em romarias lugares de teatro, pois elas constroem os cenários, os roteiros, falas com base em suas percepções e seus envolvimentos. A cosmopolítica romeira ressignifica as ruas em romarias, não com o objetivo de se alcançar o belo, mas com o intuito de reconhecer os ruídos e os desvios próprios às ruas.

Para Bruno Latour,

A presença do Cosmo nas Cosmopolíticas resiste à tendência da política em conceber as trocas em um círculo exclusivamente humano. A presença da política nas Cosmopolíticas resiste à tendência do Cosmo em conceber uma lista finita de entidades que devem ser levadas em consideração. O Cosmo previne o encerramento prematuro do político, assim como o político em relação ao Cosmo (Latour, 2004, p.1).

O problema dessa tese parte de um movimento que ocorre às margens das romarias. O palco do artista de rua se torna parte integrante da romaria não por conta da presença do romeiro, mas por conta dos seus impactos sobre os modos de se fazer romaria ali presentes. O que decorre desse fato é que artistas e romeiros constroem um espaço que agrupa valores, sensações e criatividade. Que brinca com o real, e que faz com que a fantasia se torne realista para todos. Mais uma vez, as margens vêm decentralizar a romaria, sem recriar centros, mas tramas inesperadas.

O desfecho é cosmopolítico por conta da aproximação e participação de todos os grupos que compõem a romaria em um único ato. Todos apesar de seus microcosmos compartilham o ritual da procissão final a seus modos, com seus critérios. Desse modo, há muita diversidade nesse momento: o lugar olhado dos fatos não partiu do olhar do sagrado, mas sim das margens, aos que estão ao redor do que é considerado santo.

As pessoas que são devotas aglomeram-se em busca de bênção durante a procissão final nas ruas, e disputam um espaço para se sentirem alcançados pelo olhar redentor da Santa Mãe das Dores. Outros, aglomeram-se para fazer o registro visual e compartilhar em suas redes sociais, como prova visual de que se esteve ali. E tantos outros, como o caso dos artistas, disputam o lugar, na hora da procissão para um entrosamento final junto com os romeiros, compartilhando do *frenesi* religioso presente. A procissão final, é um momento de partilha, onde os corpos se encostam formando um mar de gente no qual toda penitência e gratidão terão valor para os santos e para Deus.

O palco formado pelos artistas e romeiros, no último dia de romaria, é expandido a ponto de se envolver nessa grande procissão final. O sentido que tomam a romaria é que é um evento essencialmente de rua, um espaço onde o drama vivenciado dentro das estruturas religiosas é ressignificado como trama, em um espaço onde uma *communitas sismológica* aparece, sem as limitações

dos momentos rituais. A rua é uma trama social que é permeada pelo improviso, onde as pessoas interagem, e se envolvem com o local. No entanto, por ser um contexto extraordinário, o que acontece nas ruas não pode ser considerado pela só efemeridade, pois a exceção do momento marca a vida e a memória da pessoa em romaria. São fatos registrados e ressignificados a cada vez que são mencionados.

Após a queima de fogos que marca o final de um ciclo de peregrinação, muitos grupos de romeiros começam a se direcionar para seus ônibus de volta às suas cidades de origem como muita satisfação por ter concluído mais uma romaria, com a promessa de voltarem no ano seguinte. Artistas de rua, aproveitando os últimos momentos de movimento romeiros, exibem-se com muita intensidade como um ato de despedida daqueles palcos construídos com base no compartilhamento de visões e que tem a força de transformar uma peregrinação intensa em algo que perpassa a linha tênue entre a brincadeira e a seriedade, ou como vimos no decorrer desta tese, o real e o mágico.

Assim, esse capítulo teve como objetivo refletir sobre a proposição cosmopolítica de Stengers ao fazer a relação com o microcosmo romeiro em Juazeiro do Norte. Para isso, o capítulo evidenciou que o cosmo romeiro é permeado por uma trama dinâmica de memória, relações sociais centrada na onipresença de Padre Cícero. Essa cosmologia romeira se manifesta ao transformar espaços da romaria em um palco intenso onde a religiosidade e a arte se envolvem em diferentes atos e enredos. Nesse sentido, a romaria transcende a dimensão artística ou religiosa, pois afirma-se como um evento de resistência política, histórica e cultural que é materializada nas performances dos atores sociais presentes.

Pode-se eventualmente pensar que afinal de contas, os primeiros espectadores desse palco na rua são entidades abstratas que tentam organizar comunidades: a igreja, e a sociedade; o padre e seus santos, e o poder público, aos quais é lembrado, anualmente, que suas normas não impedem tomadas de liberdade, criativas e reflexivas. Não se brinca com brincadeiras.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS – A EPIFANIA DOS PALCOS ROMEIROS

No dia seguinte a cada desfecho, eu voltava logo cedo ao centro da cidade para perceber os movimentos das praças e das ruas. Tudo estava vazio. A sensação, para ser honesta, que eu tive foi me questionar se tudo que eu tinha observado e vivenciado tinha ocorrido mesmo. Isso porque na noite anterior, referindo-me especificamente à romaria da mãe das Dores que aconteceu em setembro de 2018, os eventos aconteceram todos em único local, misturando Igreja, romeiros (dos mais penitentes até os que só vão para se divertir ou passear), comerciantes, moradores da cidade e das cidades vizinhas e artistas de rua. A sensação, como observadora e participante dos eventos romeiros, foi que o palco de rua se abriu a todos e os limites entre público e plateia se tornaram inexistentes. Até que estejam aspirados pelas próprias fissuras, no dia seguinte.

Após a grande procissão, os romeiros com suas grandes malas e sacolas de viagem se direcionaram para seus respectivos ônibus. Enquanto isso acontecia, alguns artistas estavam na praça Padre Cícero dessa vez, pois pela grande quantidade de pessoas se movimentando no local não tinha como haver intervenção por parte da fiscalização. Muita música nesse momento com destaque para as bandas fanfarras compostas pelos alunos das escolas da cidade. Muitas brincadeiras, bebedeiras, rezas, namoros minutos antes da partida. Para os artistas de rua também foi o fechamento de um ciclo, até que neste momento, não consegui falar com muitos dos « informantes » que me acompanharam na pesquisa, nas romarias seguintes também, porque cada minuto devia ser aproveitado, de acordo com J., o cangaceiro prateado.

Então, o que pôde ser compreendido com essa pesquisa foi que ao olhar para a grande festividade que são as romarias de Juazeiro do Norte, é necessário entender toda a dinâmica quando se parte das margens da festividade. A partir das margens observa-se as interações na cidade mais difusas, mas complexas. Quando nos voltamos para as margens, onde os artistas de rua criam seu palco junto com os romeiros, as interações sociais passam a ser mais dinâmicas e intensas pela proximidade entre os interlocutores e receptores da mensagem artística.

Esse trabalho partiu da premissa de compreender as romarias como eventos que transcendem a religiosidade. Desse modo, o campo antropológico considerou as dimensões sociais, culturais e performáticas das romarias a partir dos encontros experienciados entre artistas de rua e romeiros. Nos palcos das ruas, foi sendo observado a capacidade das performances de ressignificar realidades, identidades e papéis sociais, possibilitando um estudo sobre a teatralidade do cotidiano e a inversão de papéis nas ruas. Nesse sentido, o realismo mágico serviu como uma lente analítica para explorar e também legitimar a presença do fantástico, do inusitado e também do milagroso nas experiências romeiras, sem reduzir as manifestações artísticas e religiosas à superstição, pois aqui o objetivo foi compreender como experiências complexas e multifacetadas friccionam as fronteiras existentes entre o sagrado e profano, entre o real e o imaginário. Esse ponto possibilitou que a cosmopolítica romeira fosse um conceito importante para explorar como a arte e a fé ao se entrelaçarem criam novas formas de expressão e de resiliência em contextos sociais como de uma festividade religiosa. A tese contribuiu para a compreensão de como a realidade social é ressignificada por meio das interações e performances, apresentando como a rua em estado de romaria é um palco em que as fronteiras são fluidas e negociadas.

Desse modo, retoma-se aqui o problema central da pesquisa que foi investigar como os dramas sociais, por meio das performances de artistas de rua e romeiros, abrem e manifestam o extraordinário nas ruas juazeirenses, fazendo com que a arte de rua na romaria possa ser compreendida como uma **transformação** que reflete a devoção romeira e a liberdade de expressão artística às margens da festividade nos palcos de rua. A arte de rua em Juazeiro é um movimento social importante para compreender as experiências dos romeiros fora do contexto religioso e como isso está relacionado a suas escolhas durante o trajeto da romaria. Em relação aos artistas de rua, no ano de 2018, foi perceptível como suas atividades envolviam os romeiros nas ruas, era o tipo de entretenimento gratuito, ou seja, sem obrigação de contribuir financeiramente. Romeiros e artistas, já entrosados, puderam vivenciar momentos engraçados, momentos mais tensos, momentos mais sensíveis, apresentando-nos eventos cuja densidade enriquecia a experiência entre eles.

Diante desse olhar, a hipótese trabalhada foi de que as romarias são eventos cosmopolíticos decorrentes da f(r)icção entre suas crenças, interações e intervenções nos espaços das ruas. Para isso, as perspectivas da Antropologia da Performance trabalhadas foram o conceito de drama social e sua constituição em trama romeira, a passagem dos movimentos e momentos ordinários para os extraordinários e os encontros de corpos e ideias nas ruas nas relações artísticas e religiosas entre artistas e romeiros. O pressuposto da pesquisa, assim, é que a arte de rua não está fora das romarias, pois fazem parte de sua constituição, mesmo que às margens.

Desse modo, os dramas sociais vivenciados por romeiros e artistas nas ruas manifestam o extraordinário das romarias, fazendo com que suas redes de interações se transformassem em uma trama cosmopolítica. Assim, a romaria é compreendida como um evento de transformação, e não apenas um evento cíclico. Essas tramas observadas têm origem nos dramas romeiros que correspondem a todo contexto religioso, do imaginário em torno da figura de Padre Cícero e pelas performances das pessoas que se envolvem profundamente em uma romaria que acontece tanto dentro quanto fora dos domínios da Igreja.

Com base nessa perspectiva, as performances dos atores nas romarias nas ruas foram analisadas como narrativas coletivas em que o corpo e o rito fazem com que a romaria seja um movimento em que as percepções físicas e sensoriais deem configurações mágicas ao ordinário por meio da ressignificação da (i)materialidade na formação dos palcos de rua.

A cosmopolítica das romarias revelou um movimento e momento em que novos enredos transformam as ruas em palcos e as pessoas em atores sociais sob o enredo da romaria. Assim, a f(r)icção não se relaciona como algo falso, mas com o atrito, que gera ruídos e que por sua vez são originados dos momentos extraordinários nos palcos de rua entre artistas e romeiros. Assim, a cosmopolítica aqui neste estudo trata de fé e da arte, pois ambas são vivenciadas e experienciadas como intervenção e como resistência.

Assim, após a procissão final, a queima de fogos marca o fim do momento extraordinário, dissolvendo palcos, fachadas e apresentando milhares de pessoas voltando aos seus ônibus ao encontro com o ordinário. Assim como o evento observado, as considerações finais aqui apresentadas, abrem o caminho

em direção ao fim da extraordinariedade cujos dramas e tramas etnográficos apresentam como os palcos da arte em romaria são profundamente impactantes, apesar da sua efemeridade.

## REFERÊNCIAS

- ANDRELINO, Paulo. **Religião e mercado em juazeiro do norte: expressão do sagrado e do consumo religioso na terra do meu “padim”**. 2013. Dissertação. (Mestrado em Ciências da Religião) Universidade Católica de Pernambuco. 2013.
- ÁVILA, Lílian. **Literatura e Antropologia**: fronteiras e travessias. 2007. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1994
- BARTHES, Roland. **O Império dos Signos**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATESON, Gregory. "A theory of play and fantasy", In: **Steps to an ecology of mind**, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, C. **A modernidade de Baudelaire**. Apresentação de Teixeira Coelho. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 159-212.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. **Annual Review of Anthropology**, v. 19, p. 59-88, 1990.
- BAUMANN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 8, n. 1,2, p. 185-229, jan. 2006. ISSN 2175-8034. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230>>. Acesso em: 31 jul. 2018. doi:<https://doi.org/10.5007/%x>.
- BAUMAN, Richard. **A poética do mercado público: gritos de vendedores no México e em Cuba**. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 11, n. 1,2, p. 17-39, maio 2009. ISSN 2175-8034. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2009v11n1-2p17>>. Acesso em: 31 jul. 2018. doi:<https://doi.org/10.5007/2175-8034.2009v11n1-2p17>.
- BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. **Soc. estado**. Brasília, v. 29, n. 3, p. 727-746, dezembro de 2014. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922014000300004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000300004&lng=en&nrm=iso)>. acesso em 31 de julho de 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000300004>.
- BEEMAN, W. O. **Why do they laugh?** An interactional approach to humor in traditional Iranian improvisatory theater. *J. Am. Folklore* 94: 506-26, 1981.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. **A origem do Barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGER, B. Prefácio. In: GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise**. Petrópolis: Vozes, 2012.(Coleção Sociologia).

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. São Paulo: Edipro, 2018.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERREMAN, G. Etnografia e Controle de Impressões em uma Aldeia do Himalaia, in: ZALUAR, A. (org.) **Desvendando Máscaras Sociais**. Francisco Alves, 1990.

BESSA, Natália. **Os benditos populares em Juazeiro do Norte**: Vozes Ecoantes do Discurso Religioso. 2008. 105f. Dissertação (mestrado em Letras) Universidade Federal da Paraíba. 2008.

BRAGA, Antonio M. **Padre Cícero**: Sociologia de um padre. Antropologia de um santo. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. In: BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 5 out. 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 3 out. 2018.

CAMPOS, Roberta. **Quando a tristeza é bela**: o sofrimento e a constituição do social e da verdade entre os Ave de Jesus – Juazeiro do Norte – CE. Recife: Edufpe, 2013.

CAMPOS, Roberta. Como Juazeiro do Norte se tornou a terra da mãe de deus: penitência, ethos de misericórdia e identidade do lugar. **Religião e sociedade**, v.28, n.1, p. 146-175, 2008.

CANCLINI, García Néstor. La antropología en México y la cuestión urbana. In: **La antropología urbana em México**. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

CANTON, J. et al. **O livro da literatura**. São Paulo: Globo, 2016.

CARDOSO, Ricardo J. B. **A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como local da experiência teatral contemporânea – 1980/1992**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v.03, 2013. Pp. 411-440.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 9. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

CIESLAK, Ryszard.; TORZECKA, Marzena. **Je cours pour toucher l'horizon in Ryszard Cieslak, Acteur-emblème des années soixante**. Tradução de João Paulo Valadares. Paris: Actes SudPapiers, 1992.

CIRINO, G. Cosmopolítica da Graça: comensalidade, dádiva e resistência na Ucharia de São Benedito. **Relegens Thréskeia: Estudos e Pesquisa em Religião**, v. 12, p. 151, 2023.

CIRINO, G. Dialética do Espaço Performativo: o caráter liminóide das ruínas. **Gis - gesto, imagem e som - revista de antropologia**, v. 8, p. 1-25, 2023.

CLIFFORD, J; MARCUS, G. **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**. Rio de Janeiro: ed. UERJ, 2016.

CLIFFORD, James. Partial Truths. In: **Writing Culture**: The poetics and politics Ethnography. London: University of California Press, 1986.

CLYNE, Joanna. Inside the circle: The spatial dynamics of contemporary street performance. In: **Australia**. Viewed on 22 May 2011.

COOGAN, Amanda. **WHAT IS Performance Art?** Disponível em: <http://www.amandacoogan.com/>. Acesso em: 21 de maio de 2016.

CORDEIRO, MARIA PAULA. **Entre chegadas e partidas**: dinâmicas das romarias em Juazeiro do Norte. 2010. 242f. Monografia (tese de doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

DAMATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter “Anthropological Blues”. In: Nunes, Oliveira (org). **A Aventura Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DAWSEY, John C. O teatro dos “bóias-frias”: repensando a Antropologia da performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2005.

DAWSEY, J. C. “Victor Turner e antropologia da experiência”. **Cadernos de Campo** 13, USP, São Paulo, 2005, pp. 163-176

DAWSEY, John C. O teatro em aparecida: A santa e o lobisomem. **MANA**, v.12, n.1, p. 135-149, 2006.

DAWSEY, J. C. Sismologia da performance: Ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, USP, V. 50, n. 2, p.527-570,2007.

DAWSEY, John C. **De que riem os boias-frias?** São Paulo: Terceiro nome, 2013.

DELLA CALA, R. **Milagre em Joazeiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O Idiota**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ECKERT, C. ; ROCHA, A. L. C. Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana. Rua (UNICAMP) , Campinas - SP, v. 9, p. 101-127, 2003. **Iluminuras**, 2008.

ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. O teatro na encruzilhada. *In: o correio da UNESCO*, ano 26, nº 02, 1998.

ERIKSEN, Thomas e FINN, Sivert. **História da Antropologia**. Tradução: Euclides Luiz Calloni. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **Os Nuer**: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas do povo nilota. Tradução: Ana M. G. Coelho. Perspectiva: São Paulo, 1978.

FANTUCCI, I. **Contribuição do alerta, da atenção, da intenção e da expectativa temporal para o desempenho de humanos em tarefas de tempo de reação**. 2001. 130 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001.

FONSECA, Claudia. Quando cada caso não é um caso: pesquisa etnográfica e educação. **Revista Brasileira de Educação**. n.10, 1999.

FOOTE-WHYTE, William – “Treinando a observação participante”, *In: Guimarães, A.Z., Desvendando Máscaras Sociais*. Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves Ed., 1990.

FORTI, Maria do Carmo. **Maria do Juazeiro**: a beata do milagre. São Paulo: Annablume, 1999.

GEERTZ, Clifford. Ethos e a análise de símbolos sagrados. *In: A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: novos ensaios em Antropologia Interpretativa. Petropólis: Vozes, 2012.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4º ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social**: uma perspectiva de análise. Petrópolis: Vozes, 2012.(Coleção Sociologia).

GOFFMAN, Erving. **Ritual de interação**: ensaios sobre o comportamento face a face | Erving Goffman; tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes, 2011.- (Coleção Sociologia).

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

HANNERZ, Ulf. **Explorando a cidade**. Petrópolis: Vozes, 2015..

HUIZINGA, J. **Homo Iudens**. São Paulo: Perspectiva, 2000. *E-book*.

IANI, Octávio. **O realismo mágico**. In: Congresso Latino-americano de sociologia, 16, realizado no Rio de Janeiro, de 2 a 7 de março de 1986. p.18

IRVINE, Martin. The Work on the Street: Street Art and Visual Culture. In: **The Handbook of Visual Culture**. London & New York: Berg, 2012: 235-278.

JUAZEIRO DO NORTE. [Lei Complementar n. 10], de 19 de maio de 2006. **Institui o Código de Postura do Município de Juazeiro do Norte, Estado do Ceará, e dá outras providências**. Disponível em: [camarajuazeiro.ce.gov.br/wp-content/uploads/2024/06/lei\\_complementar\\_no\\_10\\_de\\_2006.pdf](http://camarajuazeiro.ce.gov.br/wp-content/uploads/2024/06/lei_complementar_no_10_de_2006.pdf). Acesso em: 14 de set. 2018.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. In: **Antropologia em primeira mão** / Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

LANGDON, Esther Jean. Performance e preocupações pós-modernas na antropologia. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília: Editora da UNB: Transe, 1996. p. 23-28.

LAPLANTINE, F. **Aprender antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LATOUR, Bruno. Qual cosmos, quais cosmopolíticas? Comentário sobre as propostas de paz de Ulrich Beck. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 69, p. 427-441, [2004] 2018. Disponível em: . Acesso em: 19 jan. 2019

LEACH, E.R. **Political Systems of Highland Burma: a study of Kachin Social Structure**. The Athlone Press Ltd., 1993.

LEACH E.R. Ritualization in Man. **Philosophical Transactions of the Royal Society of London**, série B, v.251, n.772, p. 403-408, 1966.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si**: uma tentação contemporânea. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2018.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. Tradução de Rubens Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

LEITE, Renata. A construção do corpo cênico na cidade: uma “deseducação” das técnicas corporais e nas ruas. In: FERRO, L.; RAPOSO, O.; GONÇALVES, R. S (org.). **Expressões artísticas**: etnografia e criatividade em espaços atlânticos. Rio de Janeiro: Faperj, 2017. *E-book*.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: Magnani, José Guilherme C. & Torres, Lilian de Lucca (Orgs.) **Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana**. São Paulo: EDUSP, 1996.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. NO MEIO DA TRAMA: A antropologia urbana e os desafios da cidade contemporânea. **SOCIOLOGIA, PROBLEMAS E PRÁTICAS**, n.º 60, 2009, pp. 69-80.

MALIGHETTI, Roberto. Etnografia e trabalho de campo: autor, autoridade e autorização de um discurso. **Caderno Pós Ciências Sociais** - São Luís, v. 1, n. 1, jan./jul. 2004.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril, 1976.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de Solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1967.

MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: Mauss, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.399-424.

MELO, Rosilene. **Imagens condensadas**: arte, memória e imaginação em Juazeiro do Norte. 2014. Tese. (Doutorado em Sociologia com ênfase em Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2014.

MELO, Sara. Santa Maria da Feira: A função das artes de rua para a definição e projecção de uma política cultural local. **Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia Sociedades Contemporâneas**: Reflexividade e Acção Atelier: Artes e Culturas, 2007.

OLIVEIRA, A. L. **Geografia da arte ambulante**: arte na rua e direito à cidade. In: SIMPURB - Simpósio de Geografia Urbana, 2011, Belo Horizonte. <http://xiisimpurb2011.com.br/programacao/>, 2011.. 2011.

PATRIOTA, Kátia. Um show destinado às massas: uma reflexão sobre o entretenimento religioso na esfera midiática. **Revista Tomo**, n.14, 2009.

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

PEIRANO, Mariza. **A análise antropológica dos rituais**. Brasília: UNB, Série Antropologia, 2000.

**PEREIRA, Cláudio Smalley Soares. Centro, centralidade e cidade média: o papel do comércio e serviços na reestruturação da cidade de Juazeiro do Norte/CE.** 2014. 329f. Dissertação (Mestrado em Geografia) Universidade Estadual de São Paulo. 2014.

---

PERON, J. **A história do Padre Cícero e o Milagre da Hóstia**. Santana do Cariri: Produção Independente, 2018.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Graffiti Curitiba (2004-2010)**. Curitiba: Kairós, 2010. v. 1. 212p .

SCHECHNER, R. Pontos Revisitados. **Revista de Antropologia**, v. 56, n.2, p. 23-66, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Performers e espectadores à transportados e transformados**. João Pessoa, Vol. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. de 2011.

SCHECHNER, R. "O que é performance?" In: **Performance studies: an introducción**, second edition. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. New Yourk: Ed. Routledge, 2002.

SIMMEL, G. A Metrópole e a vida mental. In: VELHO, Gilberto. **O Fenômeno Urbano**. RJ: Zahar, 1979.

SIMPSON, P. **Street Performance and the CityPublic Space, Sociality, and Intervening in the Everyday**. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1028.3228&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: outubro de 2016.

SCOCUGLIA, Jovanka Baracuhy Cavalcanti. Cultura e urbanidade: da metrópole de Simmel à cidade fragmentada e desterritorializada. **Cad. Metrop.**, São Paulo, v. 13, n. 26, pp. 395-417, jul/dez 2011.

SILVA, R. C. O. **SUPERAR NO MOVIMENTO**: Etnografia de performances de Pirráias em Recife e mais além. 2008. 357f. Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

SILVA, Rita de Cácia Oenning. Performances de rua. um estudo do processo da transformação do sujeito através da performance. In: **IV Reunião de Antropologia do Mercosul, 2006, Curitiba. IV Reunião de Antropologia do Mercosul.** Curitiba: UFPR, 2006.

SILVA, Wagner Gonçalves. **O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras.** São Paulo: Edusp, 2006.

STANLEY, T. **Cultura, pensamento e ação social: uma perspectiva antropológica.** Petrópolis: Vozes, 2018.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista de Estudos Brasileiros**, n.69, p.442-464, 2014.

STEIL, C. A. Peregrinação, romaria e turismo religioso: raízes etimológicas e interpretações antropológicas. In: ABUMANSSUR, Edin Sued. (Org.). **Turismo religioso: ensaios antropológicos sobre religião e turismo.** Campinas, SP: Papirus, 2003. p. 29-52.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico.** São Paulo: Ubu editora, 2017.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.** 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

TAMBIAH, S. J. "A Performative Approach to Ritual". **Proceedings of the British Academy**, v.65, 1979. p 113-169.

TAMBIAH, S.J. **Cultura, pensamento e ação social: uma perspectiva antropológica.** Tradução de Lilia Loman.. Petrópolis: Vozes, 2018. E-book.

TAYLOR, D. "Traduzindo Performance [prefácio]". In: Dawsey, J. C et al. (orgs.) **Antropologia e Performance.** Ensaios NAPEDRA. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. pp. 9-16

TURNER, Victor. **O processo ritual:** estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, V. Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. **Japanese Journal of Religious Studies**, v. 6, n. 4, p. 465-499, 1979.

TURNER, Victor. "Introduction". In: TURNER, Victor. **From Ritual to Teatre: The Human Seriousness of Play.** New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. **Dramas, Fields, and Metaphors:** Symbolic Action in Huma. Society (Ithaca, NY: Cornell University Press,

TURNER, Victor. **Liminal ao liminoide:** em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativamente, Londrina, v. 17 n. 2, p. 214-257, Jul./Dez. 2012.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro:** a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana** , Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, pág. 113-148, abril de 2002. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132002000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 04 de dezembro de 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005> .