

“Pai Centro, Mãe Ferreira”, etnografias do popular em performance na Praça do Ferreira, Fortaleza, Ceará, Brasil.

SP.39: Etnografías de la/en la vida urbana: territorios, espacios públicos y vulnerabilidades sociales

Ponentes

Nombre	Pertenencia Institucional
Cristina Vale	Universidade Estadual do Ceará

Creditos Adicionales

Nombre	Pertenencia institucional	Pais
Cristina Maria do Vale Marques	Universidade Estadual do Ceará - UECE	Brasil
	Secretaria da Cultura do Estado do Ceará	Brasil

Introdução ou Conversas de Partida

Para “fazer-cidade” seria preciso estar na rua? Partindo do questionamento formulado por Michel Agier (2015), na presente pesquisa a cidade emerge conectada ao espaço das relações que ela abriga, pois é nessa inter-relação que ela se constitui, configurando-se como palco privilegiado de fenômenos sociais. O desafio para a produção de conhecimento sobre as metrópoles está na capacidade do pensamento sociológico de subverter o sentido convencional de uma sociologia urbana e passar a considerar a cidade para além de sua forma, estética, uso e função. É preciso sentir a cidade por dentro, em seu avesso, nos usos e contra-usos¹, das margens para o centro, do indivíduo para a cidade, a fim de evidenciar aquilo que envolve o modo de vida urbano. O desafio para a produção de conhecimento sobre as metrópoles está na capacidade do pensamento sociológico de subverter o sentido convencional de uma sociologia urbana e passar a considerar a cidade para além de sua forma, estética, uso e função. É preciso sentir a cidade por dentro, em seu avesso, nos usos e contra-usos, das margens para o centro, do indivíduo para a cidade, a fim de evidenciar aquilo que envolve o modo de vida urbano. Falar de usos, “contra-usos” e apropriações cidadinas é falar da rua. Nesse aspecto, os “tipos populares” ou “de rua” configuram um recorte fértil na apreensão do processo de fazer-cidade, no contexto das práticas urbanas, nas suas rotinas de rua, na formação cultural particular da urbe em distintos períodos históricos e espacialidades em que atuam. Para efeito desta pesquisa, os atores sociais que utilizam o espaço público para apresentação de suas performances são compreendidos a partir da elaboração de uma categoria sócio- antropológica que nomeio como “performers populares”, atribuída ao tipo de sujeito que, mesmo não se definindo como “artista”, usa o corpo para se manifestar para um tipo especial de plateia, composta de um contingente transitório de pessoas que caminham pela Praça, de forma efêmera e sem os controles comuns a uma plateia de cinema ou de teatro. Esses personagens populares terminam por condensar, por parte do público assistente, significações e estereótipos marcados pela representação de um ser “notório”, “jocoso”, “curioso”, “esquisito”, “bem-humorado”, “irreverente”, “vulgar”, “criativo”, “malvestido” e/ou “enlouquecido”, que chama atenção e/ou é reconhecido como *habitué* em praças, ruas e locais públicos. Do ponto de vista da estética e da apresentação corporal, essas pessoas se destacam pela instauração de um momento excepcional na Praça, marcado pelo espetáculo e performances. Elas lançam mão de recursos como a vestimenta diferenciada e/ou fantasiada, oralidade

dissonante com a do cotidiano, bem como de gestos, expressões e comportamentos voltados para a interação com os transeuntes com fins lúdicos e financeiros. Ao questionar o que faz e desfaz a cidade, Agier (2015, p. 483) reflete sobre os processos que impulsiona “o movimento necessário à sua existência, às suas reprodução e transformação”, baseado na ideia de construção e desconstrução permanente do objeto “cidade”. Desse modo, ao considerar estes processos sociais, possibilita pensar a cidade a partir de sua relação com distintas variáveis, como o direito à cidade, à diversidade, à liberdade, à política e à cidadania no intuito de conjugar a cidade coletivamente. Portanto, o fazer-cidade dos cidadãos se relaciona com o modo como ela é praticada, nas representações e experiências concretas do espaço.

O diálogo entre o pensamento sociológico e a abordagem relacional, local e “micrológica” paradigmática da etnografia, torna possível a elaboração de uma “sócio antropologia da cidade” (AGIER, 2011). Como pesquisadora que produz a partir do ponto de vista das representações dos performers populares que atuam cotidianamente no bairro Centro, sou levada a adentrar as subjetividades de quem nele vive, mas também me incluo no horizonte observado, pois afeto e sou afetada pelo meu campo de investigação. Nesse contexto, a palavra afeto não assume o sentido da emoção que escapa à razão, mas aquele do resultado de um processo de afetar, alguém ou além da representação (GOLDMAN, 2018). Assim, a utilização da primeira pessoa ao longo do texto justifica-se pelo envolvimento e posicionamento de um corpo que é permanentemente afetado por seu trabalho de campo. Esse corpo se sabe mulher, pesquisadora e agente no domínio da política de cultura, elaborando conhecimento de modo crítico e autorreflexivo. Espero desse modo que esta pesquisa contribua razoavelmente para maior visibilidade feminina no trabalho teórico e metodológico das ciências sociais, em especial no Ceará. Este trabalho é uma parte do que foi produzido na minha dissertação de Mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará. Seu objetivo não é contar uma história particular e desviar o foco da reflexão antropológica proposta no decorrer da pesquisa. Mas, refletir sobre minha individualidade, enquanto pesquisadora, é afirmar que a produção acadêmica carrega em si o traço do autor. O apoio teórico para o desenvolvimento da pesquisa foi ancorado em vários pensadores, como Georg Simmel (1997), que inaugura a cidade como domínio autônomo de investigação sociológica. Como pensador interdisciplinar, articula epistemologias e transversalidades ao transitar em distintas áreas do conhecimento científico, a exemplo da antropologia, da ecologia urbana, das estruturas espaciais da cidade, dos usos do espaço urbano, da sua funcionalidade, da hierarquia urbana, dentre outras. O “fazer-cidade” como efeito de estar na rua

(AGIER, 2015), implica na mediação da corporeidade, a qual “acha-se imbricada no cotidiano humano, por sua atividade perceptiva e pelo modo como impõe significações precisas ao mundo que o cerca” (LE BRETON, 2007, p. 7). Implica também nas formas de representação em Goffman (2009), que são centrais na fundamentação teórica desta pesquisa. Os conceitos sociológicos de “cotidiano” ou de “vida cotidiana”, subsidiam a pesquisa ao tratar a dimensão da espontaneidade, do banal, daquilo que se sucede habitualmente no dia a dia da cidade, mediante a proposta de Pais (1986) e de Michel de Certeau (1994) – o cotidiano pensado não somente como o espaço das trivialidades e regularidades, mas também de rupturas, imprevistos, descobertas imaginadas, do vadiar sociológico, em suma, da invenção. Os estudos abordando a etnografia de rua foram subsidiados pelas pesquisadoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2013), que difundem o uso dessa técnica como um conhecer dos espaços urbanos por meio das caminhadas e do reconhecimento dos deslocamentos, gestos, olhares, ruídos, comportamentos e códigos locais do território pesquisado que se configura como uma “antropologia dos sentidos”. Estas narrativas devem ser lidas e interpretadas sociologicamente como registro do sensível, captados em situações efêmeras dos performers populares ao ativarem uma estética a distintas corporeidades, que comunicam e produzem conhecimento como “linguagem de descobertas” (PIAULT, 1995), cujos registros são captados no movimento cotidiano da emoção e da estética de performers populares e no modo performativo que representam a cidade. Este artigo trata do resultado da pesquisa sócioantropológica, realizada entre os meses de setembro de 2021 a janeiro de 2023, junto aos performers populares da Praça do Ferreira, em Fortaleza, Ceará. Período este, atravessado pela pandemia da COVID-19, em particular no Ceará, com períodos de isolamento social e flexibilizações intermitentes. O campo de investigação foi a Praça do Ferreira, espaço público e de livre acesso, com o qual mantenho familiaridade por ser meu percurso diário para o trabalho e como *habitué* deste espaço. Ela acolhe uma variedade de pessoas em termos etários, sociais e ocupacionais e dispõe de padrões culturais e redes de sociabilidades que constituem a especificidade do espaço urbano da Praça. Outrossim, é na urbe onde as pessoas constroem suas narrativas sobre o lugar em que vivem. Desse caldeirão discursivo, Fortaleza emerge alimentada por narrativas históricas acerca de sua fundação, as quais influenciam o imaginário urbano na contemporaneidade. Portanto, não é por acaso que o bairro Centro abriga e confere destaque à Praça do Ferreira, considerada a “sede do Ceará Moleque”, o “lugar urbano onde a propensão popular ao deboche exercia-se com maior intensidade” (PONTE, 2010, p. 189). Ao focar sociologicamente a Praça, propus contribuir para compreender a realidade urbana da metrópole, no que trata a análise da vida cotidiana da população local. Portanto, a Praça ocupou o campo empírico de observação

na perspectiva de uma microssociologia da cidade (SIMMEL, 1997), a fim de colocar em destaque o modo como os sujeitos habitam ou pensam habitar a cidade. O estudo trouxe como justificativa investigar a complexa teia de significados compreendendo a performance popular, como aquele que se situa no entrelugar de expressões criativas, o qual ocupam lugares não ocupados e que não está comprometida com a excelência artística, e sim com os significados elaborados acerca da vida social. As categorias centrais da pesquisa inscrevem-se nos estudos da sociologia urbana, da performance popular, da etnografia de/na rua, da antropologia visual e da Praça do Ferreira. Sendo a performance popular seu ponto focal, como processo de compreensão do intérprete em relação a si mesmo e ao mundo, ela é compreendida como manifestação livre do sujeito em espaço público, com a intenção de expressar-se pessoalmente. Quer como artista ou não, ele usa seu corpo como suporte ou meio de exprimir uma intensa gama de significados, a partir de suas práticas culturais, trajetórias, narrativas e conexões que atravessam as redes de sociabilidades presente nos microterritórios da Praça.

Dito isso, o que se pretendeu com esta pesquisa foi aprofundar a abordagem socioantropológica a partir da compreensão dos significados, sentidos e sociabilidades que compõem o sujeito social da performance. Como percurso metodológico, ressalta-se o exercício da decupagem das imagens e da roteirização do conteúdo imagético como produção de conhecimento e comunicação, e não mera ilustração. Como lembra Marc Piault, “o fazer antropologia visual se aplica ao mesmo tempo, à observação, à construção e à produção de dados da realidade social que culmina com a situação antropológica” (PIAUL, 2018, p. 131).

A metodologia adotada buscou identificar os sujeitos com maior potencial para atuar como interlocutor-*performer*, aquele que melhor representasse sociologicamente a categoria “performance popular”, a partir dos seguintes critérios: a) ser *habitué* da Praça; b) ser o sujeito da performance; c) usar o corpo como suporte ou meio para se expressar; e d) suscitar interações. Dos procedimentos metodológicos, adotei o pré-teste do questionário, mapa mental do campo, transcrições das entrevistas, observações e anotações no caderno de campo. As entrevistas seguiram um roteiro semiestruturado com questões norteadoras, a saber: como o intérprete popular desenvolve sua performance e como essa se constrói? Quais as intencionalidades manifestas? Quais as motivações? Quais os significados e as resistências que compõem o sujeito social da performance? Que tipos de interações são suscitadas e correspondidas? Quais as táticas usadas para atrair maior índice de atenção do público? Como é apreendido o tempo de permanência diante da performance? Quais são as experiências vividas

no espaço? O roteiro da entrevista dividia-se em blocos abordando o sujeito, a performance e o território. Ao longo das narrativas contadas, pude conhecer seus sonhos, projetos e expectativas, como um encontro festivo no quintal, formou-se relicários de emoções e experiências (des)construídas ao longo de suas existências. Entrar na “casa” de suas vidas foi uma vivência reveladora.

Todo mundo se encontra no Centro: a experiência do lugar e seus múltiplos sentidos

De símbolo de ocupação no passado e marco fundante da capital cearense, o bairro Centro se converteu hoje em espaço histórico, cultural, comercial e lugar legitimado pelos cidadãos como palco de manifestações políticas e culturais. Enquanto campo de investigação, serviu como uma lupa para ampliar o olhar sobre a urbe praticada, possibilitando compreender mais profundamente seus aspectos geográficos, culturais e sociológicos. Com um olhar etnográfico, enveredei nas caminhadas pela Praça do Ferreira, onde percebi múltiplas formas de habitar e ocupar o espaço público, de relações com a paisagem sonora e o ritmo dos deslocamentos pelos praticantes da cidade, construída por distintas gerações. A Praça mobiliza um contingente transitório de cidadãos – e essa é a problemática central deste trabalho –, pelas performances culturais que ali têm lugar. Merleau-Ponty (1999), em sua *Fenomenologia da Percepção*, diferencia espaço “geométrico” daquele de caráter “antropológico”, subsidiando a perspectiva adotada na pesquisa da Praça como espaço existencial, “lugar de uma experiência de relação com o mundo de um ser essencialmente situado em relação com um meio” (AUGÉ, 1994, p. 75). Meu objetivo foi compreender os significados do que fazem na Praça e como se davam as sociabilidades e atravessamentos de sentidos no cotidiano dos praticantes da cidade. Essa sociabilidade, é mediada corporalmente em gestos, palavras e silêncios, em formas distintas de se manifestar e se relacionar, consigo mesmo e com o outro. O uso compartilhado desse território, o jogo de alteridades que ali se estabelece, constrói e reconstrói o outro, que habita um lugar marcado pela história, pela memória e pelo imaginário urbano fortalezense.

A performance como representação de si e do mundo o que vemos e o que nos olha em uma caminhada no Centro: etnografar na rua e em movimento

Iniciei a empiria pela observação da paisagem sonora e imagética da Praça, dos elementos que a compõem atualmente. Em dado momento, voltei a atenção aos performers populares da Praça do Ferreira e no modo performático como representam a cidade, com o intuito de compreender a cidade, busquei por meio das escutas, dar-lhes voz! Com o processo metodológico em curso, refinei a compreensão do papel da sensorialidade na definição do meu objeto e na apreensão da cidade pelo corpo (LE BRETON, 2020). E foi o “bater pernas” que me permitiu ver permanentemente os outros ao redor, sem evitar os seus olhares nas perambulações como caminhante no bairro Centro de Fortaleza. Passei a dar mais atenção à temporalidade dos usos e contra-usos da Praça, aos sujeitos que performavam em meio às brechas e espaços-vazios não ocupados oficialmente, no modo como estabeleciam suas sociabilidades e interações cotidianamente. As margens ganharam maior relevância, o outro lado do cenário não iluminado da Praça, os objetos da cena, o figurino, os gestos, a corporeidade, os rumores e sons dissonantes. Ao invés das falas microfonadas, das trupes formalizadas com agendas definidas, fui me interessando pelos “outros” que já estavam lá, pelas itinerâncias nas travessas e becos escondidos, mais do que por aqueles que chegavam e iam embora. Essa mudança de rota aproximou-me da experiência tratada em “Pare, Olhe e Escute”, de Tim Ingold (2008), ao sugerir uma interrupção da atividade corporal como caminhar, para olhar e escutar. Para o autor, como vidente, os olhos são parte do sistema perceptivo para escutar, tanto quanto os ouvidos são parte do sistema sensorial para olhar.

No que concerne à prática antropológica, apoiei-me ainda nos estudos de Gilberto Velho (VELHO, 2004), principalmente em suas pesquisas urbanas. Estranhar aquilo que me era familiar, ao mesmo tempo familiarizar-me com o que considerava estranho aos meus olhos, ao que me perguntava insistentemente: O que me parece estranho na Praça? De início, esbocei um mapa mental dos *habitués* e seus deslocamentos, criando uma cartografia dos microterritórios norte, sul, leste e oeste da Praça. Considerei a frequência, os dias da semana, o horário, a duração e os microterritórios ocupados. Estes marcadores foram basilares na definição dos sujeitos, diante da pluralidade de tipos de rua que se manifestam no Centro, notadamente, na Praça. Eram encontros eventuais, por vezes marcados por um olhar fugidio e passos apressados; outras vezes, por aqueles que se demoram no espaço-tempo, observando as personas⁹ (MAUSS, 2013; GOFFMAN, 2009) e seus múltiplos

modos de se expressar. Havia então uma profusão de sentidos e sensações provocadas pelos gestos, falas e corpos em performance, assim como despontava um pressentir sutil e subjetivo que poderia ser (re)descoberto para além do lugar-comum, cujas presenças achavam-se espacializadas na Praça do Ferreira. Sendo assim, os performers populares assumem o lugar de categoria sociológica, provocando indagações que perduraram e me instigaram a investigar sobre quem eram os sujeitos por detrás das máscaras, trajes, objetos de cena e performances, quais eram suas trajetórias de vida e como elas os levaram até a Praça, suas narrativas sobre o que pensam fazer e o que gostariam de estar fazendo, suas intencionalidades e motivações.

Foi nas aproximações do (e no) campo que alguns estigmas foram se descortinando e permitiram desvendar aquelas personas na perspectiva de Marcel Mauss, e da categoria do Eu e toda a cartografia de uma existência da consciência individual do autor. Ao encontrá-las me dei conta que não fazia mais a menor diferença categorizá-las como artistas legitimados ou não. Isto me levou a não associar suas práticas ao sentido artístico propriamente dito do termo. A metodologia adotada buscou identificar os sujeitos com maior potencial para atuar como interlocutor-*performer*, aquele que melhor representasse sociologicamente a categoria “performance popular”, a partir dos seguintes critérios: a) ser *habitué* da Praça; b) ser o sujeito da performance; c) usar o corpo como suporte ou meio para se expressar; e d) suscitar interações.

Artesanias de uma etnografia em movimento e na rua_o percurso metodológico da descrição etnográfica: as performances a partir do corpo, das mãos, da palavra e do silêncio

A abordagem metodológica desta pesquisa parte da “etnografia na rua”, apoiada nos estudos de Rocha e Eckert (2013), visa captar a poética presente nas práticas do dia a dia por meio de uma “descrição etnográfica preocupada com as formas, cores, texturas que permitem a interpretação da vida urbana a partir de uma sociologia figurativa” (ROCHA; ECKERT, 2013, p. 13), dentre outros estudos teóricos das autoras e da antropologia urbana. Ao alinhar-me à abordagem etnográfica, propus-me a apreender um recorte da urbe contemporânea em sua pluralidade, polifonia e nas temporalidades imbricadas em seu fazer social cotidiano.

Adotei distintos procedimentos e técnicas de pesquisa como a observação participante, entrevista, questionário semiestruturado, caderno de campo, registro audiovisual, descrição etnográfica e, posteriormente, a análise e interpretação dos dados coletados, pautadas na sociologia compreensiva e interpretativa. Apesar de me apoiar na experiência técnica da equipe audiovisual, busquei no registro em foto e vídeo, o mesmo que traz Ingold, [...] “estamos lidando aqui não com uma maneira de acreditar *sobre* o mundo, mas como uma condição de estar *nele*” (INGOLD, 2021. p.116), ou seja, qual seria a condição de estar vivo para os performers ao performarem na rua, suas percepções e ações no ambiente da Praça, que a torna dinâmica com um fluxo que a transforma a todo momento, que o autor denomina de animacidade? Me orientei também com “olhar de perto e de dentro, como olhar de passagem, cujo fio condutor são as escolhas e o trajeto do próprio pesquisador” (MAGNANI, 2002, p. 18), sem deixar de considerar os arranjos dos próprios performers para transitar na cidade, seus itinerários e deslocamentos destes entre a casa e a Praça. Dentre os *habitués* que performam na Praça, são interlocutores da pesquisa “Maya Maravylha”, a dançarina de rua; “Janete de Jesus”, a artesã da palha do coqueiro; “Cornélio”, o humorista; “Yorge Ruiz” e “Jasper”, estátuas-vivas; José Alberto Costa, intérprete do “Marrone”, “Zé Corninho”, “Zé Bonitim”; “Cícero Oliveira” o lustrador de sapatos, e ainda “Edmilson Soares”, aposentado. Levou-se em conta a representatividade sociológica da performance cultural e da equidade de gênero. A memória da Praça foi recuperada nas escutas do Sr. Edmilson Soares, aposentado que testemunhou os anos sessenta de Fortaleza, e traz micronarrativas que dialoga com a produção de uma “etnografia da duração” (ROCHA; ECKERT, 2013), voltada às experiências vividas e micronarrativas de uma memória coletiva.

O que quer dizer o corpo, às mãos, a palavra e o silêncio_(des)encontros etnográficos com performances populares

Por meio de astúcias metodológicas pude sentir a cidade pelo corpo e o quão a mediação da corporeidade achase imbricada no cotidiano humano, por sua atividade perceptiva e pelo modo como impõe significações precisas ao mundo que o cerca (LE BRETON, 2007, p. 7). Mas foram os performers que me propiciaram ver! E

instigaram as seguintes questões norteadoras para as conversas e entrevistas: Como o intérprete popular desenvolve sua performance e como essa se constrói? Quais as intencionalidades manifestas? Quais as motivações? Quais os significados e as resistências que compõem o sujeito social da performance? Que tipos de interações são suscitadas e correspondidas? Quais as táticas usadas para atrair maior índice de atenção do público? Como é apreendido o tempo de permanência diante da performance? E quais são as experiências vividas na apropriação do espaço? A pesquisa trata como categoria sociológica a performance popular, sabe-se que a partir dos anos cinquenta foram vários os conceitos e linguagens surgidos no campo da arte, dentre elas a performance, presente na cena contemporânea. Apesar das distintas vertentes que separam a performance (nos anos sessenta) do contexto dado pelo teatro tradicional, a principal delas está na consideração de um corpo (real), desprovido de personagem, em um espaço concreto (entrelugar), onde a cena se desenvolve em meio urbano. Nesse contexto, a análise dos resultados da pesquisa etnográfica, dialoga com a perspectiva elaborada por Victor Turner, no que diz “a performance como uma apropriação final de uma experiência” de uma prática cultural que pode resultar em um fazer artístico popular (TURNER, 2015). Segundo ele, os sujeitos não se enquadram em uma arte propriamente dita, mas sim na experiência de uma prática cultural que pode resultar em um fazer artístico popular. Partindo dessa lógica, abordarei quatro tipologias de performances em referência às experiências dos sujeitos: a performance do corpo por Maya Maravylha; a performance das mãos por Janete de Jesus; a performance da palavra por Cornélio, e a performance do silêncio, pela Estátua viva do pescador, e de Jasper, a cadela artista.

Performance do corpo por Maya Maravylha

Mayrilane Melo Uchôa, 35 anos, mora em Fortaleza. Mulher, mãe, pele parda, estatura alta, magra, cabelos castanhos, lisos e longos, possui características físicas que identifico como rosto oval, feições finas e delicadas, levemente dentuça e com sinais de beleza na bochecha, voz grave, possui um corpo com curvas harmoniosas e marcas de cicatrizes nas pernas. Maravylha é uma performer popular e habitué da Praça do Ferreira, que encarna os personagens da “dançarina de rua”, “Lady Maya Show”, “Maya Maravylha” e “Maya Noel”. Geralmente se apresenta acompanhada de parceiros que interpretam a música, enquanto ela coreografa. Atualmente, tem como

parceiros o “Cantor Mascarado” e “Marrone”, ambos são performers populares e habitués da Praça. O universo da personagem, que faz uma analogia à heroína fictícia das histórias em quadrinhos “Mulher Maravilha” envolve basicamente a vestimenta, que combina short curto de lycra, top e botas de couro ou tênis, um repertório musical dançante, um parceiro que canta ou faz dublagem de músicas, uma caixa de som amplificada e, sempre à frente da performance, a “caixinha do artista” colocada para receber contribuições. Nas observações de campo e nas confirmações decorrentes da entrevista, compreendi que não há uma definição conceitual ou estética que oriente o processo de criação da performance da dançarina de rua. Estas surgem do improviso de coreografias feitas durante a performance. A vestimenta da dançarina de rua é composta por um short-saia de lycra branco, um top tomara que caia vermelho, um bolero de poá com bolinhas brancas e fundo preto, de mangas até o cotovelo, sobreposto ao top. Usa um meião $\frac{3}{4}$, cor preta, um par de botas de couro de cano longo e zíper na parte de trás. Ela solta os cabelos, posa para foto e diz que estava pronta para performar. Diante da performance, o comportamento do público é dicotômico, variando entre interesse e indiferença, apoio e crítica, efemeridade e permanência.

Performance das mãos por Janete de Jesus

Janete da Silva de Jesus, 35 anos, migrante do Piauí, morava no bairro da Vila da Paz, na cidade de Teresina, mulher, pele parda, estatura baixa, magra, cabelos claros, curtos e crespos e rosto arredondado. Janete de Jesus é uma performer e *habitué* da Praça do Ferreira, que performa com as mãos a palha de coqueiro. É acompanhada pelo esposo Francisco Carlos Ferreira de Lima, também artesão. Nas aproximações de campo, percebi algumas características físicas como rosto marcante, olhar triste, marcas do tempo, sorriso tímido mas acolhedor, de voz firme e segura sobre o que fala, usa brincos, gargantilha e unhas feitas, que revelam uma mulher que se preocupa com a aparência. Com ela, há uma caixa de papelão contendo palha, garrafa com água e outra com café, mochila, banquinho de madeira, alguns cocos verdes, tapete grande de palha, peças de artesanato e uma caixa de sapatos para contribuições. Como tipo popular e *habitué* da Praça, a interlocutora-performer constrói um tipo de

performance das mãos, que passa pela preparação, seleção do coqueiro, a coleta da palha, a preparação, o descarte, o transporte e a confecção das peças, estas etapas são parte do processo artesanal que, transforma a matéria bruta em peças artesanais em diversas tipologias.

Performance da palavra por Cornélio

Francisco Reinaldo Tavares Cornélio, 43 anos, homem, pele parda, estatura mediana, cabelos pretos, ondulados e curtos, usa bigode, barba rala e cavanhaque, é morador da comunidade Moura Brasil no bairro Pirambu, localizado na área litorânea da zona oeste da cidade, vizinho ao centro de Fortaleza. Todos os dias se desloca de com a sua bicicleta, de casa até a Praça do Ferreira, onde trabalha como guardador de carros, faz bicos como lavador de carro e guia turístico informal, segundo conta, costuma prestar informações sobre a localização de lojas, bancos, prédios e serviços públicos do Centro, além de prestar informações turísticas da cidade para visitantes que o procuram na Praça. Cornélio é um tipo de rua habituê que frequenta a Praça desde criança, onde cresceu, fez amizades, se diverte e trabalha atualmente, ao mesmo tempo, gosta de contar piadas e fazer cinema, estas são suas maiores motivações para estar na Praça. Nas horas livres, dedica-se às atividades artísticas como humorista e ator, possui uma trupe com outros humoristas, onde interpreta o “Dr. Cornélio”, cria e manipula fantoches para teatro de bonecos e atua como ator de cinema em filmes de comédia de baixo orçamento feitos no modo caseiro. A bicicleta que lhe serve de transporte possui uma caixa plástica acoplada na garupa e nela carrega fardos de água mineral para vender, itens de limpeza para lavar carros, e seus figurinos e objetos de cena do seu personagem quando performa. Ao apresentar o “Dr. Cornélio”, diz que o personagem é tipo de médico e psicólogo e tem como especialidade cuidar de pacientes mal-amados que levaram “chifre” em seus relacionamentos, o serviço está em oferecer ajuda profissional para que o “corno” possa seguir a vida sem violência e depressão. Além de interpretar esses personagens, o interlocutor destaca sua atuação como ator em propagandas, programas de humor na TV e “ao vivo” com outros artistas e no cinema onde atuou em filmes de baixo orçamento, sempre pautados no humor cearense, Ao contar histórias burlescas, inventadas ou reais, nos intervalos do trabalho cotidiano na rua, seja uma forma encontrada de alegrar aqueles que estão próximos, ao mesmo tempo, capaz de trazer ao ambiente da Praça mais alegria e leveza, mesmo diante da precariedade dos

que nela vivem.

Performance do silêncio por Jorge Luís e a cadela Jasper,

As estátuas-vivas sempre despertaram meu interesse e curiosidade. Seja pela criatividade e virtuosismo em representar um personagem de modo estático e silencioso durante um longo período de tempo, como também pelo mistério de uma identidade não revelada do sujeito da performance, oculto por trás do personagem que representa. Jorge Luis Ruiz, 30 anos, imigrante venezuelano, homem, pele negra não retinto, estatura alta, magro, cabelos pretos e curtos, usa bigode, barba e cavanhaque, possui tatuagens expostas no braço e perna, é natural de Valência, cidade próxima a capital Caracas, na Venezuela. Ruiz chegou ao país pela fronteira com o Brasil, reconhecida internacionalmente por suas áreas remotas e inacessíveis, com apenas uma travessia por estrada, entre as cidades de Pacaraima (Brasil) e Santa Elena de Uairén (Venezuela), onde a rodovia federal brasileira BR-174 de Boavista e de Manaus encontra o solo venezuelano Troncal 10 de Ciudad Guayana e Caracas. “Jasper Esmeralda” é uma cadela com idade aproximada de 5 anos, raça pinscher, jovem, pequeno porte, pelo comprido e liso, cor amarela em tom de caramelo, com partes brancas na região peitoral, tem olhos vivos e orelhas pequenas, mas sempre em alerta. A cadela demonstra ser tranquila, simpática, esperta, obediente e feliz, elementos estes que a levaram a performar como estátua-viva junto ao seu tutor. A inteligência e simpatia de Esmeralda a tornaram famosa nacionalmente e foi atração em programa em canal aberto de televisão com abrangência nacional, quando registrou cerca de cento e quinze mil seguidores, conforme matéria jornalística da época. O performer da estátua viva se posiciona de pé sobre o caixote e permanece imóvel, com olhar fixo para o horizonte e, completamente concentrado, mantém o equilíbrio e a respiração, de modo quase imperceptível, por um longo período de tempo. A cadela Esmeralda permanece imóvel dentro da bolsa de palha durante a maior parte da performance e se movimenta somente com os comandos do tutor. Estes ocorrem de forma rápida e sutil e passam quase que despercebidos pelo público. Os objetos de cena são acionados cada um a seu tempo e assumem uma função específica na performance. O primeiro a ser usado é o remo, na posição horizontal, que serve de sustentação para a cadela Esmeralda e, ao mesmo tempo, como apoio no momento que ela sai de dentro

da bolsa de palha, para em seguida se manter imóvel novamente.

Conclusão_A cidade é sem fim, alguns aspectos conclusivos

O processo de estar na rua durante uma pandemia e com olhar de pesquisadora, decerto nos impôs mudanças e adaptações na forma e no modo de (vi)ver a/na cidade, como no ambiente interno e íntimo, de nossas subjetividades, em casa, com a família, com os amigos/as, no trabalho e no cotidiano citadino. A noção de interação do “espaço-tempo” foi ressignificada. E foram as fissuras abertas entre a rua/casa, o dentro/fora, o real/virtual, a margem/centro, o perto/longe que me levaram a transgredir, em certa medida, a lógica dos decretos estaduais e da pesquisa cartesiana, que me trouxeram de volta ao campo. Nessa perspectiva, busquei compreender e reexaminar as pretensões normativas do que é a cidade, essa entidade abstrata, para perceber o que *faz* a cidade, ou melhor, uma cidade, cotidianamente (AGIER, 2011), mesmo quando, ilusoriamente, não estamos nela. E foi como caminhante no Centro de Fortaleza que pude constatar que a cidade não para e continua (re)existindo nos passos de seus transeuntes, como contingente transitório, nas performances que ali operam em microterritórios e criam plateias, também elas transitórias, independente de quem esteja lá. Microterritórios estes que, nas experiências concretas dos performers populares, viram camarim, escola, palco, trabalho e até casa. Desse modo, é no âmbito dessas interações, entre a observação na cidade e sua transformação em saber urbano, que se coloca esta pesquisa. Em grande medida, “ser afetada” funcionou como dispositivo metodológico, que se traduziu como uma disposição para os acontecimentos e intensidades que o campo (FAVRED-SAADA, 2005) oferece a quem lhe dedica um olhar sensível.

Notas de la ponencia:

1 O termo “contra-uso” utilizado no texto refere-se à perspectiva dos estudos de Rogério Leite Proença, por meio das formas diferenciadas de subversão dos usos esperados de um espaço urbano regulado, bem como dos seus sentidos oficialmente atribuídos (LEITE, 2007).

2. Em referência a vasta literatura existente que utiliza da expressão “tipos populares” ou “de rua”, comumente utilizados no campo teórico, em particular por memorialistas e historiadores cearenses, esclareço que no âmbito desse trabalho, considero mais adequado trazer uma categoria diferente, que dialoga com a usual, porém, se especifica e especifica a abordagem da pesquisa que denomino como categoria de “performances populares”.

3. Os coronavírus (CoV) são uma ampla família de vírus que podem causar uma variedade de condições, do resfriado comum a doenças mais graves, como a síndrome respiratória do Oriente Médio (MERS-CoV) e a síndrome respiratória aguda grave (SARS-CoV). O novo coronavírus (nCoV) é uma nova cepa de coronavírus que havia sido previamente identificada em humanos. Conhecido como 2019-nCoV ou COVID-19, só foi detectado após a notificação de um surto em Wuhan, China, em dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/topicos/coronavirus>. Acesso em: 05 maio 2021;

4. Sobre a nova divisão territorial e administrativa de Fortaleza, os bairros se dividem em doze regiões administrativas, compondo a zona urbana com cento e dezenove bairros, conforme aprovação na Câmara Municipal de Fortaleza, em dezembro de 2019, na gestão do Prefeito Roberto Cláudio e publicada no site oficial da Prefeitura Municipal de Fortaleza. Disponível em: <https://www.fortaleza.ce.gov.br/a-cidade>. O bairro Centro, possui uma população de 28.538 (vinte e oito mil, quinhentos e trinta e oito), sendo 10.623 (dez mil, seiscentos e vinte e três) domicílios residenciais, conforme dados da Secretaria do Desenvolvimento Econômico (SDE) da Prefeitura de Fortaleza (2015). Disponível em: <https://www.anuariodoceara.com.br/wp-content/uploads/2016/07/secretarias-regionais.jpg>. Acesso em: 06 maio 2021. Nota: o município de Fortaleza, conforme o último Censo, possui uma população de 2.452.185 pessoas, sendo estimado para o ano de 2020, uma população de 2.686.612 pessoas. Na atualidade, a capital cearense é o quarto maior aglomerado urbano brasileiro, correspondendo a uma densidade de 7.786,44 hab/km² (IBGE, 2010). Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/fortaleza/panorama>.

Acesso em: 06 maio 2021.

5. O termo paisagem sonora adotado ao longo do texto dialoga com o pensamento de Máximo Canévacchi, ao considerar que a multiplicação de enfoques – olhares e vozes – relacionados com o mesmo tema, se avizinha mais à representação do objeto da pesquisa que é a própria cidade, portanto, a polifonia está no objeto e no método (CANEVACCI, 1997, p. 18). O termo paisagem sonora adotado ao longo do texto dialoga com o pensamento de Máximo Canévacchi, ao considerar que a multiplicação de enfoques – olhares e vozes – relacionados com o mesmo tema, se avizinha mais à representação do objeto da pesquisa que é a própria cidade, portanto, a polifonia está no objeto e no método (CANEVACCI, 1997, p. 18).

6.No período colonial, o gosto pelo mar foi incentivado por uma crença de cura, decorrente da condição natural de salubridade do ar, bastante difundida em meados do século XIX. Inclusive, há várias citações de Fortaleza feitas por viajantes, historiadores, presidentes de província, escritores ressaltando a salubridade da cidade. Essa nova dinâmica é refletida nas fotografias, que retratam o novo frisson existente no litoral, e nos projetos urbanos, que passavam a inserir a praia no contexto urbano de Fortaleza. (MATOS, 2009, p. 188). No período colonial, o gosto pelo mar foi incentivado por uma crença de cura, decorrente da condição natural de salubridade do ar, bastante difundida em meados do século XIX. Inclusive, há várias citações de Fortaleza feitas por viajantes, historiadores, presidentes de província, escritores ressaltando a salubridade da cidade. Essa nova dinâmica é refletida nas fotografias, que retratam o novo frisson existente no litoral, e nos projetos urbanos, que passavam a inserir a praia no contexto urbano de Fortaleza. (MATOS, 2009, p. 188).

7.Expressão cearense que significa andar sem rumo, sem roteiro e despretensiosamente, que se aproxima do sentido de perambulação de David Le Breton (2020);

8. Tim Ingold (2021), em seu artigo “Pare, Olhe e Escute”, considera que a visão e audição são radicalmente opostas. Segundo o autor, diz-se que o som alcança diretamente a alma, ao passo que na visão tudo que se pode fazer é reconstruir uma imagem de como o mundo de fora poderia ser, baseado nas sensações induzidas pela luz. Portanto, na vida cotidiana, não ouvimos sons, mas as próprias coisas. Desse modo, traz uma reflexão sobre a experiência subjetiva da luz, produz um conhecimento do mundo exterior que é racional, independente, analítico e atomístico. A audição, por sua vez, se baseia na experiência imediata do som, e sendo assim, arrasta o mundo

para dentro do perceptor, produzindo um tipo de conhecimento que é intuitivo, engajado, sintético e holístico.

9. Em seu ensaio sobre “a noção de pessoa, a de ‘eu’”, Marcel Mauss (2003), discute a etimologia da palavra “persona” que vem da explicação dos etimologistas latinos – vindo de *per / sonare*, a máscara pela (*per*) qual ressoa a voz (do ator) – foi inventada logo em seguida, embora haja distinção entre *persona* e *persona muta*. Mauss sugere ser de origem Etrusca, talvez originalmente emprestada do grego. A ideia de sua derivação de *personare*, acredita ele, foi uma invenção em retrospecto (MAUSS, 2003, p. 383-385). Enquanto Erving Goffman (2009) defende que “[...] na medida que esta máscara, representa a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que nos esforçamos por chegar a viver –, esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Entramos no mundo com indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas” (GOFFMAN, 2009, p. 27).

10. Goffman considera “estigma” a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena. Para os gregos, o termo se refere a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de “extraordinário” ou “ruim” sobre o status moral de quem os apresentava, a exemplo de escravos, criminosos, traidores, uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que devia ser evitada; especialmente em lugares públicos. Na era Cristã, surgiram níveis de metáfora distintos sobre o termo, primeiro foram os sinais corporais de graça divina, que formava erupção sobre a pele; o segundo, a alusão médica a essa alusão religiosa, que referia-se a sinais corporais de distúrbio físico (GOFFMAN, 2004).

11. Tim Ingold em “Estar Vivo”, considera a animacidade, “primeiramente, como condição de estar vivo para o mundo, caracterizada por uma maior sensibilidade e capacidade de resposta, na percepção e na ação, a um ambiente que está sempre em fluxo, nunca o mesmo de um momento para o outro. E, portanto, não é uma propriedade das pessoas imaginariamente projetadas sobre as coisas pelas quais se percebem cercadas. Em segundo, trata-se do potencial dinâmico, transformador de todo o campo de relações dentro do qual seres de todos os tipos, mais ou menos semelhantes a pessoa ou a coisas, continua e reciprocamente trazem uns aos outros à existência” (INGOLD. 2021. p.116).

12. “Etnografia da duração” é um termo cunhado pelas autoras e divulgado por Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert no artigo “Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia da duração”. In:

Koury, Mauro G. P. (org.). Imagem e Memória: estudos em antropologia visual. Rio de Janeiro, Garamond, 2000.

13. Conceitos e linguagens artísticas como *happening*, *performance*, *body art*, *environment*, *performer*, apropriação, colagem surgiram a partir dos anos cinquenta.

principal delas está na consideração de um corpo (real), desprovido de personagem, em um espaço concreto (entrelugar), onde a cena se desenvolve em meio urbano.

Nesse contexto, a análise dos resultados da pesquisa etnográfica, dialoga com a perspectiva elaborada por Victor Turner, no que diz “a performance como uma apropriação final de uma experiência” de uma prática cultural que pode resultar em um fazer artístico popular (TURNER, 2015). Segundo ele, os sujeitos não se enquadram em uma arte propriamente dita, mas sim na experiência de uma prática cultural que pode resultar em um fazer artístico popular.

14. Partindo dessa lógica, abordarei quatro tipologias de performances em referência às experiências dos sujeitos: a performance do corpo por Maya Maravylha; a performance das mãos por Janete de Jesus; a performance da palavra por Cornélio, e a performance do silêncio, pela Estátua viva do pescador, e de Jasper, a cadela artista.

Personagem fictícia de histórias em quadrinhos publicadas pela editora estadunidense DC Comics, originalmente é uma super-heroína guerreira de origem greco-romana, alter ego da Princesa Diana de Themyscira, ilha oculta, também conhecida como Ilha Paraíso, local da civilização de amazonas. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulher-Maravilha>. Acesso em: 03 maio 2021.

15. As estátuas vivas são performances temáticas em movimentos estáticos, com pausas estratégicas e perfeitas. Reconhecido como performance artística e desenvolvida principalmente em vias públicas, consiste em pausas sem movimento, estáticas, técnicas de respiração, ioga e mímicas. Elas têm origem na Grécia e teve seus primeiros personagens saídos do teatro. Na Roma Antiga, os artistas faziam críticas ao governo usando mímicas. Mais tarde, surgiram as estátuas vivas na Europa. Disponível em: <http://www.artistasnarua.com.br/textos/estatua-viva>. Acesso em: 12 maio 2021.

16. Jornal Diário do Nordeste, acessado em 06.03.2021. <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/da-fome-ao-caldeirao-conheca-a-historia-do-artista-de-rua-venezuelano-que-vive-em-fortaleza-1.2222585>

Bibliografía de la ponencia

- AGIER, Michel. **Antropologia da cidade**: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade. O Antropológico, a margem e o centro. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 483-498, dez. 2015.
- AUGÉ, Marc. **Não Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Tradução por Cecília Prada. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução por Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: UFRGS, 2005
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 149-153, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50262>. Acesso em: 11 out. 2021.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução por Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: USP, 1998. (Ensaio Latino-americanos, 1)
- GOFFMAN, Erving. **Estigmas**: notas sobre a manipulação da identidade. Tradução por Mathias Lambert. São Paulo: LTC, 2004.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

IBGE. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) divulga estimativa da população das capitais brasileiras para 2019**. 2019. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/>. Acesso em: 6 abr. 2021.

INGOLD, Tim. Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano. Tradução de Ligia Maria Venturini Romão, Marcos Balieiro, Luisa Valentin, Eliseu Frank, Ana Letícia de Fiori e Rui Harayama. **Ponto urbe**, São Paulo, v. 3, p. 1-52, 2008.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2021.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo** 2. ed. Tradução por Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Tradução por F. Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.

LE BRETON, David. **Guardar silencio y caminar son hoy día dos formas de resistencia**

política. Diario de Sevilla. Sevilla, 2017. Disponível em:

https://www.diariodesevilla.es/ocio/Guardar-silencio-caminar-resistenciapolitica_0_1183081790.html. Acesso em: 05 maio 2021.

LE BRETON, David. **Experiências olfativas da cidade para o pedestre**. Tradução de

Juliana Caruso e Tiago Hyra Rodrigues. Ponto Urbe, São Paulo, v. 27, p. 1-10, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.9937>. Acesso em: 16 out. 2021.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. 2a ed. Campinas: Unicamp; Aracaju: UFS, 2007.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

MARQUES, Cristina Maria Vale; RODRIGUES, Kadma Marques. **A poética na rua: etnografia de performances na Praça do Ferreira, Fortaleza, Ceará.** GT04 – Etnografias Urbanas e:possibilidades, diálogos e continuidades. Anais do IV EAVAAM – Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica, 2020.

MATOS, Fábio de Oliveira. **A cidade de papel:** fotografia e cartografia na formação do espaço litorâneo de Fortaleza-Ceará. 2009. 209 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Geografia) – Departamento de Geografia, Centro de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** Ensaio sobre a dádiva, parte II. Tradução por Paulo Neves: São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Tradução por Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PAIS, José Machado. **Lufa-lufa quotidiana:** ensaios sobre a cidade, cultura e vida urbana. Lisboa: ICS, 2010.

PIAULT, Marc H. Da passagem à imagem. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 27-28, 1995.

PIAUL, Marc H. **Antropologia e cinema:** passagem à imagem, passagem pela imagem. Tradução por Aristóteles Angheben Predebon. São Paulo: Unifesp, 2018.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque:** reforma urbana e controle social (1860-1930). 4. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. **Etnografia da duração:** antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas. Porto Alegre: Marcavizual, 2013a.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Apresentação; Etnografia de e na rua: estudos de antropologia urbana. In: ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia (org.). **Etnografia de rua:** estudos de antropologia urbana. Porto Alegre: UFRGS, 2013b. p.13.

SIMMEL, Georg. **Sociologia**. Organizado por Evaristo de Moraes Filho. Tradução por Carlos Alberto Pavanelli *et al.* São Paulo: Ática, 1983.

TURNER. Victor. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Tradução por Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro:UFRJ: 2015.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.