



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS (EMAC)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

TAIOM NUNES FALEIRO

RITUAL DA QUEIMA DOS TAMBORES
TEATRO E IMAGINÁRIO DO FOGO

GOIÂNIA
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESIS E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA
DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. IDENTIFICAÇÃO DO MATERIAL BIBLIOGRÁFICO

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. NOME COMPLETO DO AUTOR

TAIOM NUNES FALEIRO

3. TÍTULO DO TRABALHO

RITUAL DA QUEIMA DOS TAMBORES: TEATRO E IMAGINÁRIO DO FOGO

4. INFORMAÇÕES DE ACESSO AO DOCUMENTO (ESTE CAMPO DEVE SER PREENCHIDO PELO ORIENTADOR)

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Silva Nunes, Professor do Magistério Superior**, em 05/04/2023, às 22:31, conforme



horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Taiom Nunes Faleiro, Discente**, em 11/04/2023, às 17:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3640939** e o código CRC **ECEE95C3**.

Taiom Nunes Faleiro

**RITUAL DA QUEIMA DOS TAMBORES
TEATRO E IMAGINÁRIO DO FOGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes da Cena

Área de concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte

Orientador: Prof. Alexandre Silva Nunes

GOIÂNIA
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Faleiro, Taiom Nunes

Ritual da Queima dos Tambores [manuscrito]

: Teatro e Imaginário do Fogo / Taiom Nunes

Faleiro. - 2023.

Cl, 101 f.: il.

Orientador: Prof. Alexandre Silva Nunes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2023.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Ritual da Queima dos Tambores. 2. Teatro. 3. Imaginário. 4. Pesquisa Performativa. I. Nunes, Alexandre Silva, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 14 da sessão de Defesa de Dissertação de **TAIOM NUNES FALEIRO**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos vinte e um dias do mês de novembro de dois mil e vinte dois, a partir das nove horas, em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "**RITUAL DA QUEIMA DOS TAMBORES: TEATRO E IMAGINÁRIO DO FOGO**", da autoria de **Taiom Nunes Faleiro**. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor **Alexandre Silva Nunes [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Daniela Maria Amoroso [UFBA]** e **Marlini Dorneles de Lima [PPGAC EMAC-UFG]** e Professor Doutor **Ricardo Ribeiro Malveira [UFT]**. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada **APROVADA**. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Alexandre Silva Nunes, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos vinte e um dias de novembro de dois mil e vinte dois.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Silva Nunes**,
Professor do Magistério Superior, em 21/03/2023, às 14:54, conforme horário



oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **RICARDO RIBEIRO MALVEIRA**, **Usuário Externo**, em 21/03/2023, às 15:16, conforme horário

oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marlini Dorneles De Lima, Professora do Magistério Superior**, em 23/03/2023, às 11:22, conforme horário



oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Daniela Maria Amoroso, Usuário Externo**, em 31/03/2023, às 11:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3592876** e o código CRC **CD409103**.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

**AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE DISSERTAÇÃO EM FORMATO
ELETRÔNICO**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, **AUTORIZO** a Escola de Música e Artes cênicas da Universidade Federal de Goiás – UFG a reproduzir, inclusive em outro formato ou mídia e através de armazenamento permanente ou temporário, bem como a publicar na rede mundial de computadores (*internet*) e na biblioteca virtual da Universidade Federal de Goiás, entendendo-se os termos “reproduzir” e “publicar” conforme definições dos incisos VI e I, respectivamente, do artigo 5º da Lei n.º 9.610/98 de 10/02/1998, a obra abaixo especificada, sem que me seja devido pagamento a títulos de direitos autorais, desde que a reprodução e/ou publicação tenham a finalidade exclusiva de uso por quem a consulta, e a título de divulgação da produção acadêmica gerada pela Universidade, a partir desta data.

Título: RITUAL DA QUEIMA DOS TAMBORES: Teatro e Imaginário do Fogo

Autor: Taiom Nunes Faleiro

Orientador: Alexandre Silva Nunes

Goiânia, 26 de maio, 2023

Taiom Nunes Faleiro

Alexandre Silva Nunes

GOIÂNIA
2023

Taiom Nunes Faleiro

**RITUAL DA QUEIMA DOS TAMBORES
TEATRO E IMAGINÁRIO DO FOGO**

Dissertação para o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes da Cena, aprovado em 21 de novembro de 2022, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Alexandre Silva Nunes
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – UFG
Presidente da Banca

Prof. Profa. Daniela Amoroso Lima
(PPGAC) – (UFBA)

Profa. Marlini Dorneles de Lima
(PPGAC) – (UFG)

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu orientador Alexandre Silva Nunes por toda dedicação, conhecimento ofertado e leitura atenta de meu trabalho possibilitando maior confiança na realização desta pesquisa. A Renata de Lima Silva por engrandecer meu trabalho com seus comentários seja em sala de aula, ou na banca de qualificação desta pesquisa. A querida professora Marlini Dorneles de Lima, por toda sensibilidade e intersecções poéticas presente na feitura desta pesquisa. A Daniela Amoroso Lima, sou grato por ter aceitado participar deste momento ímpar em minha vida além de suas contribuições valorosas.

Estendo os meus mais carinhosos agradecimentos a meu pai Wertemberg P. Nunes que durante todo o processo de pesquisa se mostrou orgulhoso de meu trabalho, nutrindo e expandindo os horizontes a qual eu buscava. A minha mãe Rosemeire Faleiro de Almeida por toda torcida, incentivo e vibração positiva para que eu pudesse concluir o que aqui iniciei. Agradeço meus irmãos Wertem Nunes e Ramar Nunes pela motivação sempre vívida em cada escolha que faço na vida, além dos apoios financeiros durante o período desta pesquisa.

Gostaria de agradecer todos os participante da Aldeia TabokaGrande, pois é pela ação deles que o Ritual da Queima dos Tambores é realizado, e só assim pode ser averiguado neste trabalho. A Elcivan Luciano e Pedro Paulo Galdino, meus mais fraternos agradecimentos por cada conversa, ligação e troca de informações que engrandeceram minha pesquisa. Agradeço ainda, à madrinha Janete Nunes Maria, por toda doação nos anos que decorreram meus estudos. Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pela bolsa de estudos e auxílio financeiro que possibilitou meus estudos de forma integral.

Deixo Expresso os meus mais assíduos agradecimentos à minha esposa Flaviane Siqueira Nascimento e minha filha Aurora Nunes Nascimento, por todo companheirismo, torcida, apoio e compreensão durante este processo intenso de pesquisa. Em especial a minha esposa Flaviane que a seu modo sempre me incentivou a realizar a completude deste trabalho, mantendo-se ao meu lado acreditando em mim, mesmo nos momentos que eu mesmo duvidei! A minha filha que a cada “tchau” seguido de um beijo em meu rosto, para que eu fosse estudar no meu quarto; sentia neste gesto o esforço que ela também fazia, em abdicar de seu pai brincar para estudar, e a este apoio eu sou grato.

a Hernando Cesar (In memorian)

Para aquele que sempre me incentivou na vida e nos estudos, dedico toda purificação e transformação que este trabalho venha a propagar!

a Mãe Delídia e Salvador Nunes dos Reis (In memorian)

*A porta que mais vence
É a que aberta permanece
O corpo que mais sente
Nem sempre é o que adocece
(Pio Vargas)*

RESUMO

A pesquisa tem como premissa a análise da manifestação cultural Ritual da Queima dos Tambores, tomando-a como fenômeno teatral. Nesse sentido, busca-se investigar os elementos constituintes do Ritual da Queima dos Tambores e como eles possuem características próprias de um tipo de teatro que se diferencia da estrutura clássica. Atrelada a esses estudos conceituais, a investigação fará uso de estudos sobre o imaginário do fogo, como poética capaz de permitir uma compreensão do Ritual da Queima dos Tambores, a partir dos estudos do *imaginário*. Sendo assim, será necessário aliar o levantamento e a investigação bibliográfica à pesquisa de campo, com base no paradigma da pesquisa performativa.

Palavras-chave: Ritual da Queima dos Tambores; Teatro; Imaginário; Wertemberg Nunes; Pesquisa Performativa.

ABSTRACT

The research has its premise as the analysis of the cultural manifestation of the Ritual of Queima dos Tambores, taking it as a theatrical phenomenon in this sense, we seek to investigate the constituent elements of the Ritual of Queima dos Tambores and how they have characteristics of a type of theater that differs from the classical structure. Linked to these conceptual studies, the investigation will make use of studies on the imaginary of fire, as a poetics capable of allowing an understanding of the Ritual of Queima dos Tambores, based on the studies of the imaginary. Therefore, it will be necessary to combine the survey and bibliographic investigation with field research, based on the paradigm of performative research.

Keywords: Ritual of Queima dos Tambores; Theater; Imaginary; Wertemberg Nunes; performative research.

LISTA DE FOTOS

<i>Foto 1 - Mestre Wertemberg nunes cantando em frente o turimbó acesso. Fonte: Mariana Guimarães, Arquivo pessoal, 2019.</i>	25
<i>Foto 2 - Grupo Opinião - As aventuras de Don Chicote Mula Manca e seu fiel escudeiro Zé Chupança. Na foto da esquerda para a direita estão: Wertemberg Nunes; Antônio Delgado filho; Rosemeire Faleiro.</i>	30
<i>Foto 3 - Boneco Cipó. Fonte: Arquivos de Wertemberg Pereira Nunes</i>	32
<i>Foto 4 - Wertemberg e os bonecos de vô Mundico. Fonte: Arquivo pessoal. 1997.</i>	34
<i>Foto 5 - Pedra do Pedro Paulo. Arquivo pessoal, 2020.</i>	37
<i>Foto 6 - Tabokão. Fonte: Arquivo pessoal.</i>	39
<i>Foto 7 - Boneco Amarelo. Foto de Mariana Guimarães. Arquivo pessoal, 2015.</i>	40
<i>Foto 8 - Boneca Mãe Bá a direita. Foto de Mariana Guimarães. Arquivo pessoal, 2015.</i>	40
<i>Foto 9 Boneco boizinho Sonhador a esquerda e Rei Maculelê brincando com o Cavalinho a direita. Foto de Mariana Guimarães. Arquivo Pessoal, 2015.</i>	41
<i>Foto 10 - Dona Delídia com seu Arco do Amor. Foto Arquivo pessoal. 2001.</i>	42
<i>Foto 11 - Mapa de Palmas. Demonstração das regiões Arno, Arne, Arso e Arse; além da Av. JK e Av. Theotônio Segurado.</i>	47
<i>Foto 12 - Mapa do Tocantins, em vermelho situa-se o município de Palmas.</i>	47
<i>Foto 13 - Na foto a esquerda temos o Gigante Mahanduká, e a direita o Gigante Imperioso. Fonte: Arquivo pessoal. 2017.</i>	48
<i>Foto 14 - Na foto a esquerda temos o Gigante Galo União, e da direita para a esquerda temos o Gigante Galo Alto. Fonte: Arquivo pessoal, 2017.</i>	49
<i>Foto 15 - Bonecos Gigantes da Aldeia TabokaGrande. Da esquerda para a direita ao fundo, Galo Alto, Imperioso, Galo União, Tabokão e Mahanduká. A frente está a boneca Boiuna. Foto: Arquivo pessoal, 2019.</i>	50
<i>Foto 17 - Mestre Tambor encourando tambor de capoeboicongo. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021.</i>	58
<i>Foto 18 - Persona Boiúna. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021.</i>	59
<i>Foto 19 - Persona Tronco. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021.</i>	60
<i>Foto 20 - Persona Humanizados. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021.</i>	60
<i>Foto 21 - Persona Caixas. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021.</i>	61
<i>Foto 22 - Persona Potes. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021.</i>	62
<i>Foto 23 - Persona Cuias. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021.</i>	62
<i>Foto 24 - Turimbó acesso.</i>	66
<i>Foto 25 - Integrantes do Ritual da queima dos Tambores afinando seus tambores sob o fogo aceso no Turimbó. Fonte: Mariana Guimarães, 2015.</i>	72

Foto 26 – Fogo na Serra da traíra, um dos maiores morros do estado do Tocantins. Na imagem podemos ver o rastro de fogo, que lembra um serpentear de cobra..... 82

Lista de Composições

(Wertemberg Nunes, b – Capoeboicongo)	25
(Wertemberg Nunes, c - Sô).....	33
(Wertemberg Nunes, d - Ladainha da Humanação).....	36
(Wertemberg Nunes, e – Portal da Boiuna).....	39
(Wertemberg Nunes, f - Arco do Amor).....	42
(Wertemberg Nunes, g – TabokaGrande).....	44
(Wertemberg Nunes, h – Cobaçu)	44
(Wertemberg Nunes, i - Minha Aldeia).....	45
(Wertemberg Nunes, j – Procura).....	50
(Wertemberg Nunes, k - Jogue nos Tambores).....	51
(Wertemberg Nunes, l – Poder)	63
(Wertemberg Nunes, m – Fogo)	69
(Wertemberg Nunes, n - Queima dos Tambores)	73
(Wertemberg Nunes, p - Saudação, 2009)	74
(Wertemberg Nunes, q – Arco do Amor)	75

SUMÁRIO

Introdução	12
1 Prelúdio.....	14
1.2. Assim Ressoam Meus Tambores	17
1.3. Escrita Performativa: em busca de uma metodologia de escrita	19
2 Teatro humanação: arte e vida do mestre wertemberg nunes.....	24
2.2 Os Tawera: Origem do Ritmo Capoeboicongo.....	25
2.3 Aldeia TabokaGrande: Origem do rito	35
2.4. Bloco TabokaGrande	37
3 Ritual da queima dos Tambores:	51
3.2 Origem	52
3.3. Personas de Capoeboicongo	57
3.4. Ritual da Queima dos Tambores: Para além da Aldeia	63
3.5. Ritual da Queima dos Tambores: Fases do Rito	64
4 Imaginário do fogo	76
4.2. A respeito do Imaginário	77
4.3. A Poética do Fogo: Uma relação mito-pessoal com o fogo.....	80
4.4. A psicanálise do Fogo.....	84
4.5. Turimbó – o fogo sexualizado	88
5 Últimos Toques.....	91
Referências	92
Anexo A - Entrevista	95

Anexo B - FOTOS	117
-----------------------	-----

INTRODUÇÃO

O Ritual da Queima dos Tambores, objeto desta pesquisa, completa neste ano 21 anos consecutivos de apresentação, sendo esse um dos interesses de pesquisá-lo, além de tratar-se de uma importante atividade cultural no norte do país, ainda não relatada. É realizado no Ponto de Cultura Aldeia TabokaGrande em Taquaruçu. Para que possamos melhor compreender seu processo de criação e realização, vamos fazer uma digressão para apresentar informações necessárias sobre o entorno deste ritual, para que no fim, seja possível fazer uma análise mais significativa sobre o Ritual da Queima dos Tambores e suas possíveis contribuições para os estudos teatrais.

O Ritual da Queima dos Tambores tem relações intrínsecas tanto com o teatro, quanto com o ritual, além de ter em seu princípio de criação relações simbólicas representadas por uma mitologia própria da Aldeia TabokaGrande, sede do referido ritual.

A estrutura deste trabalho a princípio se divide em um prelúdio e três capítulos. No prelúdio irei discutir aspectos mito-poéticos que relacionam minha experiência teatral e as especificidades de pesquisa em artes das cena. Com isto busco apresentar como que esta pesquisa foi-se delineando até se transformar no presente trabalho.

No primeiro capítulo irei discutir a trajetória artística do mestre de cultura popular Wertemberg Pereira Nunes organizador e realizador do Ritual da Queima dos Tambores, foco desta pesquisa. Iremos mapear possíveis vivências em sua história artística e de sua família, a qual pertence, que possibilitaram a criação deste ritual. Aqui vale destacar a criação do ritmo *capoeboicongo*, ritmo próprio do Ritual da Queimada dos Tambores, assim como a relação intrínseca entre o ritual e a representação simbólica dos bonecos gigantes da Aldeia TabokaGrande.

Já no segundo capítulo aprofundo no Ritual da Queima dos Tambores, apresentando todos os antecedentes de sua criação, até seus conceitos fundamentais. Por fim, apresento a estrutura do ritual composta por cinco etapas: *Abertura; Acender o Turimbó; Causos e apresentações; Afinação dos Tambores e cantorias; Dança dos Gigantes.*

Já no terceiro capítulo faço uma leitura arquetípica sobre o fogo e sua simbologia de purificação e transformação presente no Ritual da Queima dos Tambores. Para tanto, tomo como base os estudos do imaginário e a fenomenologia poética de Gaston Bachelard. Destaco

por fim, dois anexos. No Anexo A apresento a transcrição da entrevista realizada com o Wertemberg Nunes. Nesta entrevista Wertemberg narra minuciosamente sua inserção no campo teatral goiano, onde participou e fundou o grupo Opinião. No Anexo B, apresento algumas fotos de pessoas, bonecos e momentos especiais no decorrer destes 22 anos de apresentação.

Este está inserido na linha de pesquisa Estudos e Poéticas das Artes da Cena, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na Universidade Federal de Goiás, além do grupo de pesquisa IMAN que busca investigações que relacionem as artes da cena com estudos da imagem, mito, ritual e teorias do imaginário, coordenado pelo professor doutor Alexandre Silva Nunes.

1 PRELÚDIO

De modo geral, manifestações populares e/ou tradicionais que utilizam em suas apresentações e/ou rituais instrumentos percussivos artesanais, como tambores, atabaques, pandeiros, pandeirões, dentre outros, costumam realizar uma espécie de concentração anterior à apresentação que se segue, seja esta em um pátio reservado, seja no próprio espaço em que ocorrerá a apresentação. Normalmente, essas concentrações têm como intuito aquecer sob o calor do fogo o couro desses instrumentos sendo em sua grande maioria couro de boi ou bode. Ações como estas são vistas nas manifestações de Brincadeiras do Boi e Tambor de Crioula no Maranhão, nas Congadas no Espírito Santo, por vezes nos Centros de Candomblé e Umbanda.

No Teatro, também cultuamos esse espaço – tempo de concentração. Cada ator, atriz, performer busca seu elo de concentração anterior à cena. Grandes nomes das artes teatrais dedicaram uma parte de suas proposições a essa conexão do ator/atriz para com a personagem. Stanislavski descreve o tempo de preparação e maquiagem de Tommaso Salvini em seu camarim, considerando um importante ritual de preparação anterior à cena que nutria a interpretação de Otelo por Salvini (STANISLAVSKI, 2001, p. 121).

Eugênio Barba, a quem dediquei muitas leituras no período de graduação, e com quem tive a grata satisfação de participar pessoalmente do evento *Encontros Possíveis (2014)* na Chapada dos Guimarães em Cuiabá-MT, narrou o início de seu processo como encenador teatral, liderando um grupo de jovens aspirantes a atores e atrizes que esperavam dele o direcionamento de seus trabalhos. Ainda que sem saber ao certo o que fazer, Barba propôs que todos tirassem seus calçados e começassem a pisar sobre o chão, descalços, enquanto limpassem a sala de ensaio, tornando-se aí uma constante nos ensaios do Odin Teatret¹, uma espécie de ritual que acompanharia todo o trabalho do grupo. Interessante notar que, durante seu relato, ele próprio encontrava-se descalço no centro da roda de conversa.

Jerzy Grotowski, encenador polonês por quem tenho bastante apreço, também dedicou parte de seus estudos à concentração pré-trabalho do ator/atriz nos trabalhos psicofísicos em

¹ “O Odin Teatret foi fundado em 1964 em Oslo, na Noruega. Em 1966 transferiu-se para Holstebro, na Dinamarca, e se transformou em Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret. Atualmente, os 33 membros do Odin provêm de onze países e quatro continentes” (OLD.ODINTEATRET.DK, 2022).

seu conhecido *Teatro Laboratório*, chegando ao então conceito do *Ator Santo* (1987)². Seu trabalho com os cânticos do vodu também diz respeito a essa fase de descobertas e preparações anteriores à cena.

Notamos ainda momentos de concentração em diferentes práticas religiosas. Muitas pessoas fazem suas orações de joelhos em frente à imagem de Jesus Cristo crucificado no centro da igreja, antes que a missa se inicie. No budismo, todos os gestos tomam por si uma ação conscientemente, sendo costume se locomover em uma velocidade mais lenta que a normal, com o intuito de se concentrar no momento presente, para então iniciar a prática meditativa.

Durante os anos de 2009 a 2012, participei de encontros no centro espiritual *Céu Sagrada Mãe Terra*. Exercia uma função de confiança nesse local, denominada de “fiscal”. Nos encontros espirituais, comungava-se a Ayahuasca, uma bebida enteógena de tradições indígenas, principalmente da região do Amazonas e Bolívia. Esses encontros, também denominados de Trabalhos, ocorriam por um período de cinco a dez horas seguidas. Ao longo desses quatro anos ali presentes, costumava observar o modo de cada participante se concentrar para a jornada espiritual que se seguiria.

Este espaço – tempo de concentração pré-performance – também é percebido nos esportes. É notório atletas de alto rendimento, antes de suas práticas, dedicarem diferentes mecanismos de concentração, alguns chegam a criar rituais específicos com esse intuito de concentrar-se, seja individualmente ou em grupo. Constantemente, vemos jogadores de futebol se unirem em um pequeno círculo, de mãos dadas, enquanto o capitão do time anuncia frases de entusiasmo, finalizando com um grande grito coletivo do time. Poderíamos relatar vários outros ritos semelhantes a esse nas diversas categorias de esportes, mas creio ser suficiente para o momento.

Sempre gostei de observar o modo e as dinâmicas em que as pessoas se concentram antes de uma ação decisiva ou espetacular, desde o modo como os irmãos e irmãs ajeitavam suas cobertas sobre as pernas antes das palestras de abertura dos trabalhos no Céu Sagrada

² Em seu livro *Em Busca de um Teatro Pobre* (1987), Grotowski, em oposição ao que ele chamou de “ator cortesão”, que na visão do encenador polonês seriam atores com excesso de técnicas e atos egoístas, exibicionistas, cunhou o que ele definiu como “ator santo”, que por suposto seria o oposto às práticas do ator cortesão. Em suas palavras, “Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou auto-satisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo” (GROTOWSKI, 1987, P.14).

Mãe terra, até os mudras dos praticantes do Zen durante sua prática meditativa. O modo como os jogadores de basquete profissional ritualizam a mecânica de seus arremessos livres; os pulinhos que muitos atores e atrizes gostam de dar antes de entrar em cena; ou até mesmo os goles de cachaça dos tocadores e dançarinas do Tambor de Crioula no Maranhão, ou os puxadores da folia do divino no Tocantins, dentre outros tantos estados que essas manifestações populares se fazem presentes. Cada um(a) encontra seu elo de união consigo, antes da prática em si. Seja esta de caráter performático, teatral, esportivo, religioso ou social.

Presumo que esse meu interesse nessas ritualísticas das quais criamos para nos concentrar antes de uma ação importante, seja pela minha dificuldade em iniciar novas atividades, sejam elas quais forem, por isso dedico mais atenção aos momentos de preparação do que a ação em si. Em razão disso, optei por iniciar esta pesquisa relatando certas passagens preparatórias para a realização desta pesquisa, antes de nos aprofundarmos no cerne da discussão da qual proponho tecer ao longo deste trabalho.

Denominei este momento prévio da pesquisa como *Afinação* fazendo alusão ao processo de esquentar o couro dos tambores no fogo até atingir o som desejado pelo tocador. Nesta fase de afinação desta pesquisa destaco duas etapas distintas são elas: *Assim ressoam meus Tambores* e *Escrita Performativa: em busca de uma metodologia de escrita*. Nestas etapas busco apresentar certos antecedentes que propiciaram a definição desta pesquisa, desde a sua elaboração temática até as metodologias de pesquisa e processos de escrita. É comum, durante o processo de pesquisa, haver mudanças do projeto proposto ainda nas fases iniciais nos programas de pós-graduação. Ainda assim, gostaria de friccionar esta volatilidade, no sentido em que dar atenção a essas alterações propicia ao leitor mais informações sobre o prisma do pesquisador durante as etapas da pesquisa, visto que as mudanças influem nos resultados obtidos.

Um dos pontos-chave que me propiciou uma perspectiva de estudo mais próxima ao trabalho que desenvolvo fora da academia foi a disciplina *Experiências Educacionais e Poéticas Populares*, ministrada pelas pesquisadoras e professoras Renata Lima e Marlini Dorneles.

Logo na primeira aula da referida disciplina, houve uma atividade prática que me impactou pelo restante do programa de Pós-graduação. Por tal inquietação e influência nesse processo de pesquisa, apresento um fragmento do artigo final da disciplina, por simbolizar a

mudança de perspectiva na qual eu me inseri. Nessa atividade, de modo simbólico, fomos movidos a refletir sobre quais seriam as nossas *raízes*, nosso *tronco* e nossos *frutos*, em referência aos processos de ensino-aprendizagem.

1.2. Assim Ressoam Meus Tambores

*Oh dá licença sinhá, oh dá licença sinhô
Peço tua licença, pra entoar esse canto que tem Louvor
Peço agora tua licença, pra entoar este canto de amor
(Paulio Céle)*

Cresci sob a influência de várias vozes, internas e externas: comandos, pedidos, choros, sorrisos, vozes dos pensamentos, vozes de ensinamentos, conselhos, cantadores, voz do silêncio, e tantas outras manifestações do verbo que nos compõem. Vozes que me fizeram ser quem eu sou. Ao passar dos anos, percebi que fazia coro a essas vozes, sem dimensionar, ao certo, as responsabilidades que este eco me acarretaria. Assustado, me isolei no silêncio do ignorante, o silêncio do medo, da incompreensão, do receio à crítica, da mágoa e do descaso. Oxalá tivesse sido o silêncio dos sábios!

Quando cursei a graduação em Artes Cênicas, compreendi que toda voz tem um corpo. Apercebi-me de meu corpo e destas vozes. Meus gestos, tiques, postura, bloqueios. De onde vinham, por que me fiz assim? Aperfeiçoar o corpo, e, por conseguinte minha voz, para a técnica teatral foi meu principal caminho durante a graduação. Após me formar, fiz bons cursos seguindo esse propósito, a exemplo, o treinamento “Da energia à ação”, com Naomi Silman, do grupo LUME teatro. Fiz parte do curso-apresentação com o grupo “Ponte dos Ventos”, coordenado pela atriz e diretora Iben Nagel Rasmussen (Grupo Odin Teatret), além de ter sido membro do grupo de dança Lamira (2014 – 2017), com direção de João Vicente.

Ainda assim, me sentia em silêncio ante uma voz interna que me atravessava. Busquei mudanças. Após três anos trabalhando no Lamira, passei no processo seletivo para professor substituto no curso de Licenciatura em Artes Cênicas no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins – IFTO Campus Gurupi. Ministrei disciplinas diversas: Técnica de dança I e II, Dramaturgia, Interpretação I e Interpretação II, História do Teatro II, Introdução à metodologia científica, dentre tantas outras.

Agora, era eu um formador de opinião. Qual?! Pergunta que não se cala. Reproduzi todos os conceitos apreendidos na universidade e nas formações póstumas. Do que tange à

pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa, nas disciplinas de metodologia, até as técnicas teatrais de Stanislavski a Jerzy Grotowski, de Brecht a Eugênio Barba.

Passadas as experiências como professor substituto no IFTO, retornei à faculdade, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes das Cenas na Universidade Federal de Goiás - UFG. Ao cursar a disciplina Experiências Educacionais e Poéticas Populares, ministrada pelas professoras doutoras Renata de Lima Silva e Marlini Dorneles de Lima, enfim, as vozes que me formaram afinaram-se em um só canto.

“Quais são suas *raízes*; O que é seu *tronco*; Quais são seus *frutos*”, ecoou a voz de Renata. A resposta para estas perguntas é a origem desta pesquisa, foi o momento em que percebi que desta vez não queria ecoar vozes sem consciência do que estaria ecoando, mas, falar, e para tanto, tive que mergulhar na reflexão sobre esses processos de formação a qual me constitui, daí surgiu à vontade de pesquisar o Ritual da Queima dos Tambores, trabalho que desenvolvo com minha família.

Uma das pontas dessa *experiência-raiz* se constituiu na relação com meu avô paterno, Salvador Nunes dos Reis, grande carpinteiro da região de Porto Nacional – TO. Meu avô era um homem negro, forte, devoto do Senhor do Bonfim e da Nossa Senhora. Seus ensinamentos vêm das coisas simples do dia a dia, no olhar cotidiano sobre as belezas da natureza, ensinamentos em sintonia com a ancestralidade. Outra ponta desta raiz, na qual me ligo, sem sombras de dúvida, chama-se Wertemberg Pereira Nunes, meu pai, a quem dedico sempre a escuta atenta a seus ensinamentos, com quem desde criança passava madrugadas adentro o ajudando a fazer bonecos de espuma para suas apresentações; se hoje sigo o caminho do teatro, muito se deve à figura de meu pai.

Do rizoma ao tronco, as experiências se estreitam a cada *verso – veia – caule*, na Aldeia TabokaGrande. De certo modo, cada ensinamento que há em mim, o modo de versar, de observar a vida, de cantar e dançar o dia a dia é idealizado ao *modus operandi* deste *tronco – aldeia*, no qual cresci. Lá os ensinamentos têm o cheiro do café feito na hora e o olhar no horizonte das serras de Taquaruçu. Conversas no *pé d’ouvido* abaixo *dum* pé de pau, Copaíba, Sucupira, Cajuí, Ingá, dentre tantas outras árvores do cerrado. Ao cair da noite, sob o céu estrelado, o mestre é o estalar do fogo, sua dança encanta e ensina a lida da vida no dia a dia. Meu tronco, sem dúvida alguma, é a Aldeia TabokaGrande.

Já o que frutifica em mim, é refletido pelo amor de minha filha Aurora Nunes Nascimento. Arrisco dizer que, dentre a tríade de aprendizado aqui composta, esta talvez seja a que mais me ensina. Aprendo a cada descoberta dela novos prismas sobre a vida. Ensino raiz, da qual o tronco-vida ainda se registra em mim.

Como já expressei na primeira afinação, a disciplina *Experiências Educacionais e Poéticas Populares* me situou no ponto em que as vozes que me compuseram vibraram em harmonia. Pude perceber o que sou, de onde venho e em que posso contribuir no meio acadêmico. O contato com a escrita – *narrativa poética* – *científica* nas teses de Renata de Lima e Marlini Dorneles é como uma nascente que se finda em uma cachoeira. Esta disciplina foi como as primeiras brasas de uma fogueira que esquentava os meus tambores.

1.3. Escrita Performativa: em busca de uma metodologia de escrita

[...] Não o tem descrito assim o historiador no seu livro. Apenas que o muezim subiu ao minarete e dali convocou os fiéis à oração na mesquita, sem rigores de ocasião, se era manhã ou meio-dia, ou se estava a pôr-se o sol, porque certamente, em sua opinião, o miúdo pormenor não interessaria à história, somente que ficasse o leitor sabendo que o autor conhecia das coisas daquele tempo o suficiente para fazer delas responsável menção. E isto lhe deveríamos agradecer porque o seu tema, sendo de guerra e de cerco, portanto de virilidades superiores, dispensaria bem as deliquescências da prece, que é de todas as situações a mais sujeita, pois nela se prontifica o rezador sem luta, rendido por uma vez. (SARAMAGO, 2003, p. 17)

Esse trecho da obra *O Cerco de Lisboa* (2003), do escritor José Saramago, é muito significativo para este trabalho no que tange às concepções metodológicas de pesquisa em artes. Na passagem anterior à do trecho citado acima, Saramago descreve minuciosamente a rotina do Almuadem que antecede o seu grito de oração *Allahu akbar*, no alto do miranete. É uma descrição longa capaz de nos seduzir em face da riqueza das ações que o Almuadem executa antes de seu grito pelo historiador. Esse detalhamento das ações do Almuadem cria um sentimento de empatia capaz de produzir uma relação mais íntima ao ato de cantar a Alá, em contrapartida à descrição do historiador, fictício, ao narrar o mesmo ato santo.

Isso posto, proponho essa distinção descritiva apresentada na obra de Saramago como duas imagens simbólicas, das quais podemos refletir sobre as diferentes abordagens metodológicas. Por suposto que a presente pesquisa se sintoniza com a narrativa mais subjetiva alicerçada no conhecimento empírico, distante da objetividade da análise histórica. No entanto, há que se afirmar que não se trata de endiabrar nem uma, nem outra abordagem

metodológica, mas sim afinar uma metodologia que tenha em sua dinâmica um lócus mais próximo desta pesquisa. É válido lembrar que as artes são uma manifestação cultural que acompanha a história da humanidade desde os tempos pré-escrita, ainda assim, no campo acadêmico, têm uma inserção tardia. Por isso, as metodologias de pesquisa em artes por muito tempo seguiram as formulações científicas positivistas, buscando uma objetividade nata ao campo das ciências duras, enrijecendo, por vezes, a subjetividade necessária ao campo das pesquisas em arte.

Na disciplina de metodologia científica ministrada pelo professor Alexandre Silva Nunes e a professora Fernanda Cunha, tive contato com novas abordagens de pesquisa em artes, de fundamental importância para o desenvolvimento do meu trabalho. Foram abordadas em aula metodologias de pesquisa mais próximas à perspectiva do pesquisador de artes, tais quais: o processo criativo no trabalho do ator/atriz; narrativas poéticas e escrita performática; dramaturgias do corpo; campo expandido nas artes da cena; dentre outras distintas propostas metodológicas, comum ao meu trabalho de ator, porém, não percebia esses processos como possíveis de fundamentar uma pesquisa científica.

Como já mencionado, fui professor no curso de Licenciatura em Artes Cênicas-IFTO e, durante um dos semestres, lecionei a disciplina de metodologia de pesquisa I. Em uma passagem rápida na biblioteca e pesquisa pelos livros que lá se encontravam, constatei que nenhum abordava metodologias específicas ao campo teatral. Autores como Antônio Joaquim Severino, Eva Lakatos e Karl Popper preenchiavam as prateleiras. A própria ementa da disciplina tinha esses autores de base. Ainda que a leitura de suas obras seja de fundamental importância ao campo da pesquisa, principalmente pesquisas sintonizadas com o pensamento positivista, elas fogem ao modo como compreendemos os estudos nas artes. Para tanto, as formulações do novo paradigma da pesquisa performativa condizem de maneira mais promissora, sendo a que irei adotar para a realização deste trabalho. Mas, afinal, o que é e o que distingue esse novo paradigma metodológico dos demais?

A pesquisa performativa surge como um novo paradigma metodológico distinto das abordagens qualitativas e quantitativas. Abordagens essas bastante aceitas nas pesquisas acadêmicas em geral. No entanto, pesquisas nas áreas de arte, mídias e *design*, nos últimos vinte anos, acenderam uma discussão sobre abordagens próprias a esses campos, no que refere aos modos específicos de pesquisa. Assim, Brad Haseman, em consonância com essas

pesquisas, publica em 2006 seu *Manifesto pela pesquisa performativa*, o qual proporia metodologias guiadas-pela-prática.

Nesse sentido, a pesquisa performativa iria se guiar intrinsecamente pelos estudos empíricos, compreendendo os procedimentos metodológicos emergidos da prática em si, ou seja, a prática seria ao mesmo tempo a pesquisa e o pesquisado, em contraponto aos estudos qualitativos, que encaram a prática como um campo de coleta de dados, a serem analisados e registrados através da escrita, mantendo uma separação entre a pesquisa e o objeto pesquisado.

É aceito tanto nas pesquisas qualitativas quanto nas pesquisas quantitativas que, para iniciar uma pesquisa, é necessário haver um problema de pesquisa, um objeto de pesquisa, no qual se visam os objetivos dela, em busca de uma comprovação hipotética sobre o objeto pesquisado. No entanto, Haseman defende que muitos pesquisadores, guiados pela prática, não lidam com suas pesquisas a partir de um problema:

Na verdade, eles podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como ‘um entusiasmo da prática’: algo que é emocionante, algo que pode ser desregrado, ou, de fato, algo que somente pode tornar-se possível conforme novas tecnologias ou redes permitam (mas das quais eles não podem estar certos) (HASEMAN, 2015, p. 8).

Esse ‘entusiasmo da prática’, posto por Haseman, nos é perceptível nos processos de criação das artes das cenas, em seus mais variados campos de atuação e pesquisa acadêmica. Geralmente, não iniciamos uma cena pensando nos problemas que essa possa ter, suscetíveis de percepções hipotéticas derivadas do estudo sistêmico de um objeto, mas sim mergulhamos no abismo criativo, percebendo na prática os caminhos que propiciam a cena, a criação de personagem, partituras corporais, estudos da memória, dramaturgias do corpo, estudos do imaginário na criação cênica, dentre outras possibilidades que podem surgir no processo, sem uma concepção preestabelecida de resultados. É comum notar em debates pós-apresentações cênicas que o grupo que acabou de se apresentar encara a apresentação como um processo de devir, um processo em aberto, e não um resultado fechado, conclusivo, como uma pesquisa quantitativa ou qualitativa pretendia.

Nesse sentido, Haseman pontua uma segunda diferença entre as três abordagens metodológicas aqui discutidas. Estaria relacionada à maneira como essas abordagens expressam seus resultados. “Nessa terceira categoria de pesquisa – ao lado de quantitativa (números simbólicos) e qualitativa (palavras simbólicas) – o dado simbólico funciona

performativamente” (HASEMAN, 2006, p. 11). De modo geral, tanto números quanto palavras ou performances estariam inseridos, de uma maneira ou de outra, no campo simbólico, divergentes entre si pela linguagem específica que cada meio simbólico desses resulta. No entanto, quando nos referimos à simbologia performática, ampliamos esses limites simbólico-linguísticos, e adentramos em campos mais abstratos, afetivos e imaginais próprios do campo artístico.

Hansemann sugere como procedimentos metodológicos as “práticas reflexivas, observação participante, etnografia performativa, etnodrama, investigação biográfica/autobiográfica/narrativa, e o ciclo de investigação da pesquisa-ação” (HASEMAN, 2015, p. 13). Nesse prospecto, a pesquisa performativa é uma possibilidade de subversão, com rigor científico pautado na experiência poética. É por esses variados procedimentos metodológicos possíveis pela abordagem da pesquisa performativa que irei cursar a escrita deste trabalho.

O objeto desta pesquisa é, *stricto sensu*, o Ritual da Queima dos Tambores, da Aldeia Taboka Grande, mas aqui surge uma fricção difícil: primeiro porque faço parte do Ritual da Queima dos Tambores, o que implica na necessidade de uso de expedientes autoetnográficos de investigação. Segundo porque o ritual é composto por um grupo de pessoas, cada qual com seus mundos individuais, por isso, não os posso encarar como objetos, para conclusões acadêmicas. Diria então que estas pessoas são outros sujeitos da pesquisa. Gaston Bachelard (2008), em sua fenomenologia poética, advertirá:

Basta falarmos de um objeto para nos creditarmos objetivos. Mas, por nossa primeira escolha, o objeto nos designa mais do que o que o designamos, e o que julgamos nossos pensamentos fundamentais são amiúde confidências sobre a juventude de nosso espírito. Às vezes nos maravilhamos diante de um objeto eleito; acumulamos as hipóteses e os devaneios; formamos assim convicções que têm a aparência de um saber. Mas a fonte inicial é impura: a evidência primeira não é uma verdade fundamental. De fato, a objetividade científica só é possível se inicialmente rompemos com o objeto imediato, se recusamos a sedução da primeira escolha, se detemos e refutamos os pensamentos que nascem da primeira observação. Toda objetividade, devidamente verificada, desmente o primeiro contato com o objeto. Ela deve, em primeiro lugar, criticar tudo: a sensação, o senso comum, inclusive a prática mais constante, e finalmente a etimologia, pois o verbo, feito para cantar e seduzir, raramente coincide com o pensamento. Longe de maravilhar-se, o pensamento objetivo deve ironizar (BACHELARD, 2008, p. 1-2).

As proposições de Bachelard, presentes neste trecho, condizem muito com o que estamos discutindo acerca das metodologias de pesquisa, em foco, as pesquisas em artes. Não é pela ausência de um objeto de pesquisa que ela não terá uma organização, uma estrutura e

conclusões hipotéticas. Não se trata de formular um objeto e ir a campo constatar fatos, mas antes, é da práxis que a pesquisa toma forma.

Um processo de pesquisa é permeado de leituras, aulas e “saídas de campo”. Mas é também das conversas despreziosas, das frases soltas que nos chegam por filmes, revistas, bate-papos aleatórios ou eventos inesperados que disparadores são evocados, inspirando e transformando nossas relações com o que quer que seja que estejamos investigando (MORAIS; PASSOS, 2020, p. 07).

Em sintonia com as ideias de Morais, no decorrer da pesquisa, percebi que ela é, antes de tudo, uma perspectiva individual do pesquisador, é ele quem primeiro concebe e se relaciona com a escrita científica. Assim, como um ator/atriz muitas vezes tem *insights* sobre seus personagens durante ações cotidianas da vida, afora os ensaios, percebi que muitos conceitos aqui abordados foram compreendidos em momentos fora do tempo de estudo diário das 08h00min às 12h00min. Aliás, assim como apresentações diversas do campo das artes das cenas, em sua maioria, se completam quando exibidas a um público, em uma relação de troca, seja qual for, a escrita de uma pesquisa também se conclui na relação de troca com os futuros leitores.

Em decorrência da pandemia causada pelo Sars-CoV-2, fatalidade que ainda se mantém em nosso cotidiano no momento desta escrita, grande parte dos estudos aqui expressos foi realizado em casa. Logo, somada às leituras, aulas e seminários diversos, houve a influência de uma rotina doméstica. Enquanto estudava, ouvia ao fundo sons de brincadeiras, cantarias, corridas e choros de minha filha Aurora e minha esposa Flaviane Siqueira, que, de certo modo, atravessaram esse processo de escrita. Tempo e espaço compartilhados se misturam entre aprendizados. O meu, estudos das artes da cena, os de minha filha, estudos da vida, sentimentos, recusas, acolhimento, "quero agora"; "não pode"; "agorinha"; "já vai"; foram frases ecoadas que rondaram todo esse processo de escuta/escrita, por conseguinte, alteraram minha perspectiva quanto pesquisador.

Retomando ao trecho do *Almuadem* de José Saramago, reconheço os antecedentes da ação em si, e tudo que a compõe como parte do todo, diferente do historiador, para manter o exemplo de Saramago, que valoriza unicamente o fato, sem a subjetividade que o compõe. Nesta lógica, desde a rotina doméstica que presenciei durante os estudos até conversas despreziosas sobre os estudos do imaginário com meus amigos de pós-graduação Pedro Paulo Galdino e Luciano Luc, sobre metodologias de pesquisa com meu amigo Leandro Silva, doutorando em biologia (UFRN) e sobre ritual com meu irmão Wertem Nunes, mestre

em performances culturais (UFG), compõem o modo em que me relacionei e estruturei a pesquisa como um todo.

Assim como o ócio, o distanciamento da pesquisa em variados momentos durante a pandemia, as reflexões que tive em certas noites em que fazia uma fogueira no quintal de casa e assava algumas batatas na brasa com minha filha e esposa, as músicas e filmes que compuseram meu imaginário durante o período de pandemia, as noites em silêncio refletindo sobre o que acabara de estudar durante o dia – são todos detalhes que contribuíram e alinharam minha perspectiva, a qual expresso aos leitores desta pesquisa nos capítulos que se sucedem.

2 TEATRO HUMANAÇÃO: ARTE E VIDA DO MESTRE WERTEMBERG NUNES

O Ritual da Queima dos Tambores completou neste ano de 2022 vinte e um anos de realização ininterrupta, realizado em Taquaruçu, distrito de Palmas, capital do estado do Tocantins. Sua primeira edição aconteceu no dia 05 de fevereiro de 2002, no *Espaço Tawera*, então casa da família Tawera, sobre a qual abordaremos em um momento mais propício.

Há que se notar que o estado do Tocantins tem a sua emancipação do estado de Goiás por aproximadamente três décadas, respectivamente no dia 05 de outubro de 1988. Sua capital, Palmas, é ainda mais jovem, com 33 anos de fundação. Logo, o Tocantins é referido como uma cultura jovem, frente a outros estados, ainda que tenha em seu cerne atividades culturais precedentes à criação do estado. Ainda assim, artistas da região de Palmas, como pesquisadores culturais e jornalistas, encaram o Ritual da Queima dos Tambores como uma atividade tradicional da região de Palmas.

No decorrer dessas duas décadas, evidenciam-se distintas mudanças que essa ritualística adquiriu ano após ano, até que finalmente se consolidasse. Descreveremos no decorrer deste capítulo alguns de seus marcos mais expressivos que alinharam essa consolidação, anteriormente citada.

O Ritual da Queima dos Tambores é uma criação do mestre de cultura popular Wertemberg Pereira Nunes e seus filhos, Wertem Nunes, Ramar Nunes e eu, Taiom Nunes. Esse ritual tem uma forte ligação com o trabalho teatral do mestre e sua família, fato este que

nos leva a uma imersão à sua história artística, para que possamos compreender alguns fundamentos do surgimento do ritual aqui analisado.

Na composição narrativa desta pesquisa, além das informações contidas nos estudos bibliográficos, ainda utilizei registros de minhas próprias memórias por ser membro partícipe na criação da referida manifestação cultural, assim como seguir a estrutura de entrevista com o mestre da cultura popular Wertemberg Nunes, realizada via plataforma digital *Google Meet* no dia 04/08/2021, para a elaboração desta pesquisa. A entrevista aconteceu após a realização do Ritual da Queima dos Tambores de 2021.

Nesse sentido, as informações aqui abordadas foram tecidas segundo o encontro, de modo que as referências transcritas das entrevistas corroboram na tessitura deste trabalho. Vale salientar que os trechos transcritos objetivam o máximo possível figurar a oralidade característica do entrevistado, ignorando os possíveis desvios gramaticais cometidos por ele. Em paralelo à escrita deste capítulo, existe uma segunda narrativa estruturada a partir das composições do mestre Wertemberg Nunes.

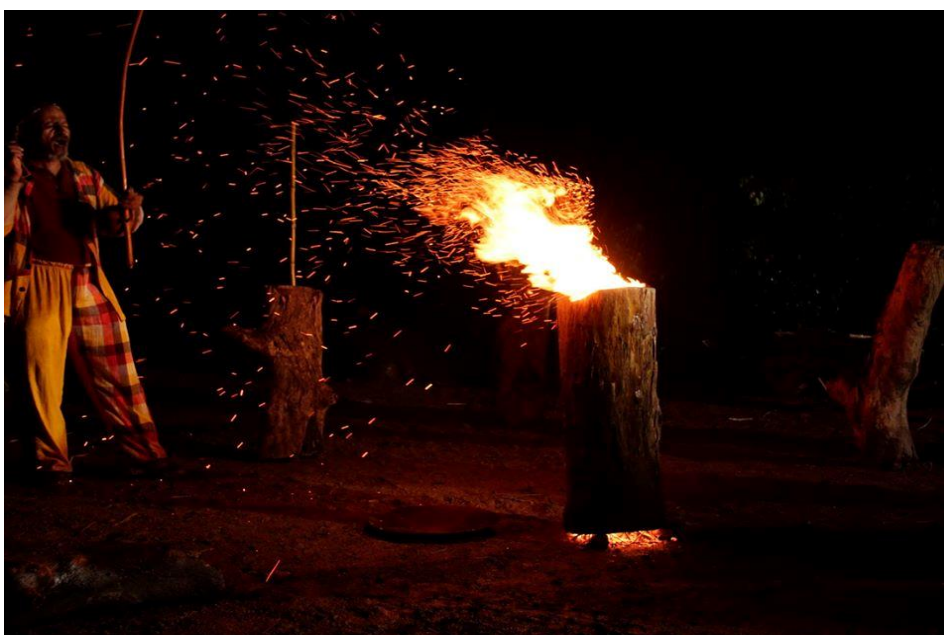


Foto 1 - Mestre Wertemberg Nunes cantando em frente o turimbó aceso. Fonte: Mariana Guimarães, Arquivo pessoal, 2019.

2.2 Os Tawera: Origem do Ritmo Capoeboicongo

*A gente sonha, a gente corre atrás
Da alegria do nosso caminho
A gente voa pra chegar na frente
Quebrando as barras do nosso destino*
(Wertemberg Nunes, a – Capoeboicongo)

Wertemberg Nunes é tocantinense criado na região do Jalapão, município de Ponte Alta-TO, nascido no ano de 1960. Esse pequeno povoado foi constituído às margens do rio que deu nome à cidade, o rio Ponte Alta, e “sua população era predominantemente de pescadores, caçadores e roceiros” (BRASIL, 2017, online, n.p.).

Sua mãe, Delídia Nunes Pereira, pertencia à família dos Piabanhas, que tinha a posse de pequenas partes de terra, conhecidas na região como roça, por isso eram denominadas de roceiros. Seu pai, Salvador Nunes dos Reis, era negro, filho de uma família carente no Maranhão. Salvador não foi criado por sua mãe de sangue, Etelvina Nunes Medrado, e, ainda menino, foi morar com a família de Cassiana Soares de Brito, conhecida na região de Ponte Alta como Madrinha Cassiana. Logo, Salvador era filho de criação.

Wertemberg é o filho mais velho de *Sarrador* e *Dona Delídia*, como são carinhosamente referidos pela família. Janete Maria, Núbia Nunes e Etelvina Nunes completam a família do casal. Era comum Wertemberg cuidar de suas irmãs mais novas enquanto seus pais iam trabalhar na roça, o que lhe despertou desde muito cedo o ímpeto de responsabilidade e liderança, qualidades que o conduziram à direção teatral nos anos futuros.

Seus pais eram grandes devotos dos santos católicos, fato este que fez com que Wertemberg fosse inserido desde cedo nos costumes religiosos, ainda que, na fase adulta, tenha seguido por outros caminhos religiosos, como a Umbanda, o Espiritismo e a consagração da Ayahuasca. Seu pai, Sarrador, foi anfitrião dos festeiros de Bom Jesus em um determinado ano da infância de Wertemberg. Receber o festejo de Bom Jesus em sua casa foi um ato que lhe permitiu acompanhar de perto os benditos, cantos das rezadeiras e as danças tradicionais da época. Curioso notar que, em minha infância, também fui impactado por presenciar a Folia do Divino sendo recebida na casa de Sarrador, meu avô. Nessa época, eu tinha onze anos, e presenciava pela primeira vez uma folia, vendo de perto as danças da Sussa, tradicionais no Tocantins.

Outra manifestação popular que marcou sua infância foram as brincadeiras de boi, trazidas do Maranhão, visto que boa parte da população originária de Ponte Alta era de maranhenses que povoaram a região. Sarrador virou marceneiro autodidata, tornando-se um conhecido marceneiro em Ponte Alta e região, fato este que possibilitou a mudança da família para Porto Nacional em 1970.

Em Porto Nacional, cidade razoavelmente maior e mais desenvolvida que Ponte Alta, Wertemberg seria fortemente influenciado por apresentações dos circos, referidos à época como circos de drama. As atrações principais das noites circenses eram pequenas *mise en scène* de dramas teatrais, como, por exemplo, a “*Cabana do pai Tomaz*”³, como uma das apresentações que mais marcou as lembranças de infância de Wertemberg. Conta ele que, “nos dias posteriores às apresentações, fazia representações dos dramas vistos no circo, durante os recreios da escola, com seus colegas” (NUNES, informação verbal, 2021,). Assim como representava cenas de filmes, principalmente os filmes de faroeste e espadachim, apreciados em noites do cinema dos ciganos, trupes nômades que montavam pequenas barracas de lona na praça da cidade e exibiam filmes nas noites de Porto Nacional.

Em 1975, aos quinze anos, ele iria se mudar para Goiânia-GO em busca de melhores condições de estudos. Ingressou no curso de eletrotécnico na Escola Técnica Federal de Goiás – ETEFG, atualmente Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologias⁴, vale lembrar, que anos depois eu ministrei aulas de Artes Cênicas na mesma instituição, no Tocantins.

Inicialmente, morou na casa de parentes, mas em pouco tempo passou a morar sozinho, em casa própria. Para tanto, trabalhou em diversos empregos na capital. Certo dia, durante o intervalo de almoço, em uma mesa de um restaurante, ouviu uma conversa de um sujeito⁵ que falava alto sobre um grupo de teatro do qual ele participava. Em um ímpeto curioso, Wertemberg se aproximou desse homem e disse:

- Tem vaga nesse grupo de que você participa?
 - Tem vaga para atrizes
 - E para ator?
 - Tem!
 - Eu sou ator, quero entrar.
 - Passa lá no SESC neste sábado às 09h00min!
- (NUNES, informação verbal, 2021)

Foi assim, de repente, que Wertemberg começou suas atividades teatrais. Entrou para o grupo de teatro do SESC-GO para fazer a peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, atuando como o personagem Padre, que construiu em referências às suas memórias de

³ Romance de Harriet Beecher Stowe (1811-1896).

⁴ Para saber mais sobre a história dos IFS, consulte: <http://www.ifg.edu.br/component/content/article/261-ifg/campus/goiania/geral/471-apresentacao-do-campus-goiania?showall=&start=1>. Acesso em: 07 ago. 2021.

⁵ Não se recorda do nome da pessoa.

infância em Porto Nacional e dos festejos de Ponte Alta. A realização desta peça nunca aconteceu, mas foi o ponto-chave de sua jornada teatral. Ao chegar ao grupo, percebeu que o que chamavam de teatro eram os dramas de circo que ele conheceu em sua infância em Porto Nacional.

Um ano depois neste grupo, finalmente subiu no palco pela primeira vez, na estreia da peça *Desordeiro na escada*⁶, em 1978, aos dezoito anos. Ao término das apresentações e desavenças com o diretor do grupo do SESC-GO, Wertemberg e mais vinte e dois amigos de palco fundaram o Grupo Opinião em 1978, um marco em sua história teatral.

O grupo Opinião, de Goiás⁷, foi fundado segundo o princípio de que todos teriam garantida sua autonomia de opinião, visto que a experiência anterior do grupo, ainda no SESC-GO, teria sido cerceada em detrimento da opinião opressora do diretor do grupo. Nesse sentido, buscava uma experiência teatral, comum nos anos 70, de direção coletiva. A primeira montagem teatral do Grupo Opinião foi a peça *O Casaco Encantado* de Lúcia Benedetti, apresentada no festival Nacional de Teatro Infantil em Campinas, São Paulo, (1979), onde ganharam os prêmios de melhor espetáculo e melhor direção, de Nilton Rodrigues.

Após finalizar seus estudos na Escola Técnica Federal de Goiás em 1980, ele iria se mudar para o município de Niquelândia, interior de Goiás. Lá iria fazer seu primeiro monólogo, montagem própria com o texto “*Aprender a Aprender*”, baseada em um poema de mesmo nome. Na peça, ele fez uma analogia entre Jesus e Che Guevara, apresentando-a no pátio da igreja central da cidade. Um ano após, pediu demissão da empresa onde trabalhava, depois de liderar uma greve sindicalista. Por fim, antes de partir, conheceu Rosemeire Faleiro de Almeida, sua futura esposa, minha mãe.

De volta a Goiânia, retornou ao Grupo Opinião, que, em sua ausência, havia montado peças de cunho político com dramaturgia de Brecht, “*Aquele que diz sim e aquele que diz não*”. Em pouco tempo, iria se tornar diretor do Grupo Opinião, sendo a montagem “*Como a lua*”, de Vladimir Capella, sua primeira direção, ainda que não se declarasse como diretor teatral. Essa montagem contou com a estreia da atriz Rosemeire Faleiro, sua esposa, minha

⁶ Joe Orton (1933 – 1967).

⁷ Há que esclarecer e distinguir a existência do grupo Opinião criado em Goiás em 1978 e o já famoso Grupo Opinião criado em 1964 - 1982 no Rio de Janeiro. Quanto a isto, Wertemberg Nunes na entrevista dada para esta pesquisa reitera seu encontro com João das Neves integrante do grupo carioca: “[...] Coincidentemente, estava em cartaz, no teatro Goiânia, o João das Neves, do grupo Opinião. Estava no Teatro Goiânia com uma peça. Aí, a gente foi assistir a peça dele, e perguntamos pra ele, se não tinha nada colocarmos o nome do nosso grupo de Opinião. Aí ele disse ‘não, é só vocês dizer que é daqui de Goiânia né, não é do Rio’”.

mãe. “*As aventuras de Don Chicote, Mula Manca e seu fiel escudeiro Zé Chupança*”, de Oscar Von Pfuhl; “*Entrou por uma porta saiu pela chaminé*”, de Valmir Pasquim, foram suas direções seguintes.

O grupo, aos poucos, propõe uma dinâmica mais incisiva nas linguagens infantis. Vale descrever em suas próprias palavras a abordagem do grupo nessa época:

E aí a gente manteve aquele espírito que ganhou o festival. A peça, por exemplo, a ideia de as crianças saber o que tá acontecendo. Desmistificar o teatro pra criança, não estimular a coisa de dedurar, essa coisa da Maria Clara Machado, com aquele negócio de “Ah bruxa” e o personagem do lado, e os meninos terem que falar onde é que é! A gente tinha um; naquele tempo nós do teatro abominávamos quem montava esse tipo de peças... Eu até hoje abomino. Esse tipo de peça de estimular participação interativa que é só... Estimulou só a criança a dedurar o outro, a gente dizia que você estava estimulando as pessoas a ser dedo-duro. E como a gente julgava ali que todos tinham que ser conscientes, formar pessoas conscientes, que podia entregar você pra ditadura, essas coisas todas, entendeu? Entregar um trabalhador pro patrão! Esses trem tudo tava nos nossos princípios de formação aqui, de revolução de mudanças e tal. Então como é que eu ia montar uma peça, ensinando os meninos dedurar o outro? Entregar o lobo!? Sabe?! Entregar o bandido? Porque o bandido ali pra gente, às vezes não era o bandido, era um revolucionário? Então a gente abominava esse tipo de teatro, é... truques no palco que a crianças não tinha ideia de como aquilo era feito, então você estava enganando o público, entendeu? Então o público precisava de você fazer algo que ele via você, igual era o cavalo, mas num era cavalo, era, por exemplo, ali o Dom Quixote, mas era o ator, entendeu? Num podia achar que ele era o cavaleiro da idade média, tinha que entender, porque, se o menino quisesse brincar de cavaleiro, ele tinha que saber fazer, então sempre o princípio do Opinião era esse, além de contar a história, nós tínhamos que fazer com que a criança entendesse a mensagem, ao mesmo tempo ela conseguisse desmistificar essa fantasia para que ela conseguisse ser criativa. Por isso que nós era contrário a quem...?! (NUNES, informação verbal, 2021)

Essa característica politicamente engajada no trabalho do grupo era fortemente influenciada pelos estudos do encenador Bertold Brecht. A desmistificação dos efeitos teatrais, a busca por uma tomada de consciência maior vinda do público, além dos temas subversivos abordados nas montagens futuras, *Voo esperança*, de Tião Pinheiro, *Novelos do acaso*, de Pio Vargas, *A farsa do advogado Pathelin* (autor desconhecido), são características da estética brechtiana.



Foto 2 - Grupo Opinião - As aventuras de Don Chicote Mula Manca e seu fiel escudeiro Zé Chupança. Na foto da esquerda para a direita estão: Wertemberg Nunes; Antônio Delgado filho; Rosemeire Faleiro.

Além de sua atuação no Grupo Opinião, foi presidente da Federação de Teatro de Goiás – FETEG, época em que trouxe o pesquisador de cultura popular, diretor e dramaturgo Carlos Alberto Soffredini⁸ para ministrar um curso de formação em direção e dramaturgia aos grupos teatrais de Goiás. Esse curso foi um marco na trajetória de Wertemberg, por conseguinte, do Grupo Opinião. Anterior à vinda de Soffredini, o grupo passou por uma experiência ruim em relação à montagem da peça *Poética Bancária*, dramaturgia de Léo Pereira, integrante do grupo e jovem poeta na cidade de Goiânia.

Após a influência de Soffredini, Wertemberg afinou sua perspectiva de diretor e dramaturgo. As peças *Caminhos de Demé*, *Na Beira do Céu*, *Filho das Águas* e *Vem Brincar* compõem seu repertório de dramaturgia nessa época. Um trabalho mais autoral e mais próximo ao universo popular. Também nessa fase, foi bastante influenciado pelas teorias do *Teatro Pobre*, de Jerzy Grotowski. Buscava uma essência teatral, uma prática que dialogasse mais com o público fora dos espaços teatrais convencionais, como o edifício do Teatro Goiânia, e a pesquisa de técnicas de trabalho do ator/atriz.

Em *Caminhos de Demé*, explora as brincadeiras de boi, que teve contato em sua infância e que agora, na fase adulta, compreendeu do que se tratava tal manifestação popular.

⁸ Carlos Alberto Soffredini é Autor e diretor. Trabalhando com grupos teatrais característicos da década de 70, Soffredini constrói sua carreira como diretor e dramaturgo, funções que costuma acumular nos projetos que realiza, tendo como premissa a pesquisa da cultura popular brasileira. Forma-se ator pela Escola de Arte Dramática (EAD). Em 1985, Soffredini funda o Núcleo de Estética Teatral Popular, que remonta várias peças de sua autoria. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

O mito de “sacrifício” e “reencarnação”, próprios das brincadeiras de boi no Maranhão, é ritualizado na peça *Caminhos de Demé*, que narra a história de um empregado exemplar, Demé, em uma empresa renomada, que, após um acidente de carro ocasionado por excesso de bebida alcoólica, tem como resultado a morte de sua esposa Cota Maria. Desiludido e sem rumo, será resgatado por um antigo amigo de infância, que, recém-chegado do interior, irá festejar o boi nas ruas da cidade. Demé é levado para a brincadeira, e lá encontra novo sentido para a vida.

Antônio Delgado Filho, um dos integrantes do grupo na época, atualmente diretor do grupo *Arte e Fogo* na cidade de Goiânia, inseriu no grupo técnicas de confecção de bonecos. Em uma oficina ministrada por ele, Wertemberg fazia seu primeiro boneco, um ventríloquo feito de papel machê, nomeado de *Vovô Totoió*. A partir daí, os bonecos entraram no trabalho do grupo em uma velocidade estrondosa. Na maior parte das apresentações subsequentes, havia bonecos em cena. Os dois mais utilizados nas apresentações foram o boneco Cipó, feito de espuma, com feições rabugentas, e o boneco gigante Pregolino, que tinha como simbologia representar o povo, o trabalhador e as manifestações da cultura popular. Há no cerne da criação do boneco Pregolino, a influência um tanto óbvia, da *comédia dell'art* italiana. Além das apresentações teatrais, Pregolino foi o abre-alas por três anos do bloco de carnaval goiano da Escola de Samba *Lua-Alá*.

No período de 1991 a 1994, assumiu a função de presidente da Confederação de Teatro Amador (COFENATA), época em que andou pelo país liderando o movimento teatral amador, fazendo curadorias de festivais, dentre outras experiências. Com isso, sentiu a necessidade de pesquisar mais a cultura popular, retornar a suas origens, e decidiu que queria realizar um teatro genuinamente brasileiro. Nesse sentido, integra nas pesquisas do Grupo Opinião a capoeira, como técnica para treinamento de atores e atrizes, além de agregá-la à filosofia de grupo.

Em 1992, o grupo ganhou uma sede própria, denominada de *Pingo D'água*, nome de um personagem da peça *Filhos das Águas*, de sua autoria. A peça conta a história de um menino, *Karanã*, em contato com o *reino das encantarias* da natureza. *Karanã* foi interpretado por seu filho e meu irmão mais velho, Wertem Nunes Faleiro, na época com cinco anos de idade.



Foto 3 - Boneco Cipó. Fonte: Arquivos de Wertemberg Pereira Nunes

Em 1996 Wertemberg Nunes e sua esposa Rosemeire Faleiro, influenciados por suas últimas vivências teatrais e inclinados a fazer um teatro para todos, decidem sair de Goiânia para pesquisar a fundo a cultura de outras regiões do país. Diante desses novos objetivos, extinguem o Grupo Opinião, fecham espaço teatral Pingo D'água e partem para outras capitais. Denominou essa nova etapa de pesquisa teatral, como *Expedição Humanização*, conceito este em que defende a ideia de que o teatro é o *universo da expressividade humana* (NUNES, informação verbal, 2021, *grifos meus*). Nesse sentido, concentrou todas suas energias em entender o Ser Humano, buscando assim, entender o teatro. Em memória a seu trabalho em Goiânia, denominou seu novo grupo, formado por sua esposa e seus três filhos, de *Pingo D'Água*, nome de sua antiga sede teatral.

No ano de 1997, chegam ao município de Vila Velha – ES. O meio de sobrevivência da família era totalmente provindo das apresentações teatrais, pois nem Wertemberg Nunes, nem Rosemeire Faleiro tinham outros trabalhos além das artes. As apresentações eram em sua maioria teatros de rua, apresentados em praças da cidade, mas principalmente nas praias de Vila Velha e Vitória. Em pouco tempo, integrou-se ao grupo o ator e percussionista Edson Nascimento, que agregou não só nas apresentações teatrais, mas também nas apresentações musicais que o grupo Pingo D'água viria a fazer.

Em 1998, Wertemberg Nunes aprimora suas técnicas de confecção de bonecos e remonta seu antigo texto dramático *Vem Brincar*, agora denominado *Coração de menino*.

Nessa peça, eu fiz minha estreia como ator coadjuvante, aos nove anos de idade. Estaria em cena eu, meu pai e os bonecos, sem dúvida um marco em minha história e memória de menino.

Desde menino, carrego um apreço enorme por cada boneco com o qual dividi a cena, já que participei de todo o processo de confecção deles. *Coração de Menino* narra a história de um antigo ator de circo, o *Vô Mundico*, que tinha um número com seus vários bonecos, todos guardados em uma caixa, após a aposentadoria do antigo manipulador. Agora, residente na casa de sua filha, vê seu neto, Tebas Grego, menino manhoso, chorar porque queria um navio de controle remoto. Mundico, para acalantar o menino, também apelidado de Tebinha, nome do qual não gosta, apresenta seu antigo número de bonecos. Tebas Grego se encanta com a apresentação. Aproveitando o momento em que seu avô pega no sono, Tebinha pega as roupas de palhaço no colo de seu avô e as coloca, seguindo assim, os caminhos de palhaçaria do “veio” Mundico.

A peça é muito importante em nossa história em particular, pois por certo sentido, assim como Tebas Grego seguiu a carreira de seu velho avô, eu segui a carreira de meu velho pai, simbolicamente, representamos em cena, o que fazíamos na vida real. Além do que, a peça é baseada em suas memórias de infância, quando assistia aos então circos de dramas. Também é uma homenagem aos grandes palhaços negros de nosso país: Benjamim, Arrelia, Grande Otelo, dentre outros, além de ser uma obra autobiográfica. Wertemberg reúne toda sua homenagem ao circo na música *Sô*, que é entoada por um dos bonecos de *Vô Mundico*:

Sô tudo, Sô nada, Sô riso, amigo
 Sô pobre, Sô rico, assim Benjamim!
 Palhaço dos tempos passados!
 Spinelli Sô Alcebiades
 Chicharrão, Polidoro, Aimoré
 Tico-Tico, Torresmo, Colé
 Chique-Chique, Fuzarca, Zumbi
 Ripolim, Piolim, Arrelia!

Sô paixão Grande Otelo Sô belo!
 Oscarito sô rei da alegria (bis)

Sô fogo na terra e no ar
 Sô mágico e domador
 Trapezista e malabarista
 Contorcionista sô cantor
 Bailarino Sô... Coração de menino!
 (Wertemberg Nunes, b - Sô)



Foto 4 - Wertemberg e os bonecos de vô Mundico. Fonte: Arquivo pessoal. 1997.

Resultado de suas pesquisas em Vila Velha, escreveu os textos *Morro da Pescaria*, *Pariguará*, *Filhos de Mobaú*, *Solte os bichos* e *O dominador*, todos baseados em histórias populares da região. Já em 1999, próximo dos quarenta anos, escreveu a peça *O Ritual do Tempo*, um monólogo com características também autobiográficas, resgatando parte de suas memórias de infância e juventude, tendo um dos personagens baseado em sua mãe, Dona Delídia.

Por fim, destaco nesta vivência no Espírito Santo o contato com o Congo, manifestação popular do estado, principalmente na praia da Barra do Jucu – Vila Velha. A influência foi tamanha que, em pouco tempo, o grupo começou a realizar apresentações musicais em escalas maiores que as teatrais. Estariam formados as três raízes culturais estruturantes no trabalho de Wertemberg Nunes, o Congo, a Capoeira e as Brincadeiras de boi. Surge desta junção o que ele denomina de *capoeboicongo*, um ritmo que funde as células rítmicas dessas três raízes culturais. Nas palavras do próprio Wertemberg:

O nome capoeboicongo, fii, eu dei porque eu não achei uma palavra bonita só com capoeira e congo...Ih ih ih. Aí na composição da palavra ali, me veio a lembrança do Boi. Aí eu lembrei de como eu era apaixonado nos bois, quando eu via, como eu tinha as coisas do boi, aí que eu começo a usar a história do boi, entendeu?! Porque na pesquisa que eu já vinha estudando de cultura popular, eu já sabia da questão de que o boi é morte e ressurreição de Cristo, isso lá na mitologia mais forte do Maranhão, né... tinha um pesquisador, ele morreu recentemente, não me lembro do nome dele agora, do Boi de Pandeirão, mais tradicional do Maranhão, que ele falava disso. Ele fala dos seres das encantarias, ele fala da questão do vinho, quando eles mata o boi, eles tira o sangue do boi, que é o sangue de Cristo que cada um bebe, depois eles *espaíam* o boi, cada um leva um pedaço, o boi é feito de buriti, de

talo de buriti, que depois eles desmancham ele todo e cada um pega um pedacim do buriti que é a estrutura que é feito o pano do boi ali, e leva pra casa. Aquilo é o corpo de Cristo, aquele pedacinho de buriti que cada um leva é sagrado, pra proteger ele o ano inteiro... e é, quem consegue beber do vinho, que quando ele sangra o boi, ele joga um vinho pra derramar na bacia, e quem bebe daquele vinho, nossa senhora, é abençoado o ano... Então essa coisa aqui, morte e ressurreição de Cristo e que ele tem essa força que ele falava e como é que ele misturava, que agora é seres da incantaria é verdade, se ele existe ou não existe não importa, mas é eles que a gente reverencia, que é os seres da mata, que é o candomblé que eles cultuam lá.

Como eu já sabia do candomblé, do boi, de tudo, eu tinha isso como estudo, aí eu chego no Espírito Santo, não tinha nada disso, aí eu conheci o Congo Ticumbi, aí eu vendo essas coisas todas... O congo ali era diferente de todos os congos que eu tinha visto até então, aí essa batida era diferente de todas. E essa batida casou com a capoeira, com a batida do atabaque, por isso que a gente começou a usar.

Aí quando vocês tocaram ela no peito e no outro dia o Wertem tocou o Congo no berimbau, e tocando no berimbau dava, eu pensei, Capoeira que era o berimbau, Boi, porque nas peças minhas já tinha boi, que eu já tinha as pesquisas de morte e ressurreição, por isso eu... Em caminhos de Demé já tinha boi, já era de antes. Mas aí na música nossa tava faltando. Aí o Edson teve a ideia de tocar com uma segunda baqueta, pra gente bater na cabaça do berimbau, pra dar o som igual da matraca... aí eu pensei perfeito. No berimbau, a gente tinha a *capoeira*, o *boi* e o *congo*. Aí eu assumi isso aqui...! (NUNES, informação verbal, 2021)

Este ritmo, *capoeboicongo*, é de fundamental importância para a constituição do Ritual da Queima dos Tambores, fato este que conheceremos em um momento mais adiante, mas que por hora, nos vale o registro de como essas composições culturais se acercam no trabalho de Wertemberg, ao ponto de seu trabalho ser totalmente direcionado a criação e manutenção do ritmo capoeboicongo.

Com o término de seu relacionamento com sua esposa Rosemeire Faleiro, a *Expedição Humanação* se encerra, assim como a existência do grupo Pingo D'Água. Assim, Wertemberg Nunes decidiu retornar a seu estado de origem, Tocantins. Criou o grupo *Os Tawera*, junção das siglas dos nomes de cada um de seus filhos. Além do mais, simbolicamente, marca esse retorno a suas origens, a sonoridade do nome Tawera denomina a ideia de “*Tal como era*”. O grupo ainda existe, sendo responsável pelo desenvolvimento de todas as atividades culturais do ponto de cultura Aldeia TabokaGrande.

2.3 Aldeia TabokaGrande: Origem do rito

*A História do mundo
Está na palma da tua mão
Nos sonhos e nos festejos
Nos costumes e tradições...*

*Toda mão é igual
O traçado que é diferente
Cada risco é um pedaço
Da história de sua gente*

*A história é uma luz
Nem acende nem apaga*

*Voa no tempo crescendo
Pra uns é tudo, pra outros nada*

*A história do homem
Vem da batalha e do presente
Está no passado Guerreiro
O futuro de sua gente*

*Todo guerreiro é igual
O destino que é diferente
Cada conquista é um pedaço
Da história de sua gente*

*Toda cidade é igual
Cada rua que é diferente
Cada casa é um pedaço
Da história de sua gente...*

(Wertemberg Nunes, c - Ladainha da Humanção)

Assim que chegamos em Taquaruçu, foi dado início a um projeto do governo local, com o intuito de transformar o pequeno vilarejo em um *Polo Ecoturístico* da região de Palmas. O foco principal deste projeto foi incentivar o turismo, visto que, Taquaruçu tem em sua região por volta de 82 cachoeiras catalogadas, sendo as principais a cachoeira da *Roncadeira*, a cachoeira do *Evilson* e o *Vale do Vai Quem Quer*. São quase 120 atrativos naturais, como mirantes, vales e cavernas, tendo ainda a maior tirolesa da região norte, a Tirolesa *Voo do Pontal*, a terceira maior do Brasil.



Figura 5- Taquaruçu, vista do mirante Pedra do Pedro Paulo. Foto de: Mariana Guimarães. Arquivo Pessoal.

Desses 120 atrativos naturais, o mirante Pedra do Pedro Paulo é localizado na Aldeia TabokaGrande. Sua trilha registra 600 metros de subida entre árvores nativas do cerrado. A pedra tem o formato de mesa, tendo como seu ponto auge, além da vista do vale de Taquaruçu, o pôr do sol por entre as serras da região.

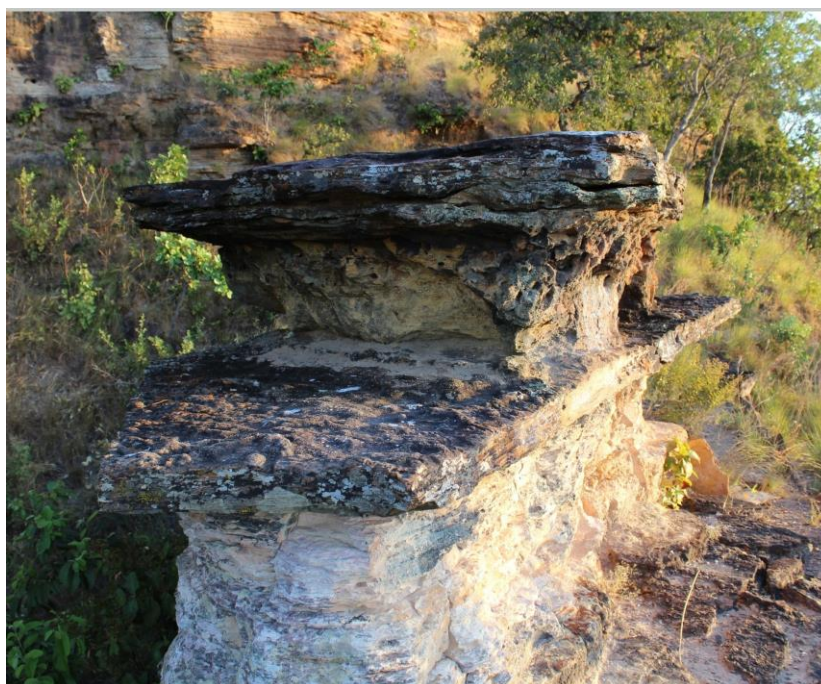


Foto 5 - Pedra do Pedro Paulo. Arquivo pessoal,2020.

Por toda essa potencialidade própria da região, o projeto turístico de Palmas tinha grandes chances de dar certo, como de fato deu, visto que atualmente grande parte da rentabilidade do distrito provém do turismo. O que faltava em Taquaruçu era um produto cultural próprio do lugar. Nesse sentido, Wertemberg Nunes, inspirado por sua experiência em Goiânia com blocos de carnaval e boneco gigante, tem a ideia de criar um bloco de carnaval constituído por bonecos gigantes e máscaras teatrais, animado pelo ritmo *capoeboicongo* e músicas autorais que narrassem, de modo simbólico, o surgimento do distrito de Taquaruçu. A partir desta ideia, foi criado o bloco TabokaGrande, que é de fundamental importância para o surgimento do Ritual da Queima dos Tambores.

2.4. Bloco TabokaGrande

Eu comecei essa coisa de mitificar, de contar a história do lugar, cria valor pro lugar, criar uma lenda pro lugar, sem ser a que existe, a partir de traços, elementos... Criar algo!
(NUNES, 2021)

O bloco TabokaGrande surge com o princípio de contar a história de surgimento de Taquaruçu de modo simbólico. É criada uma mitologia de origem do lugar, através dos elementos da natureza, representados por bonecos gigantes que trazem em sua significância os elementos necessários para a criação e harmonia de Taquaruçu, o equilíbrio entre natureza e ação humana. O nome do bloco foi dado em razão do significado de Taquaruçu na língua tupi-guarani, que significa justamente taboca grande, como podemos conferir no próprio dicionário de expressões tupi-guarani “Taquara – O trono ou haste furada. Planta das gramíneas que alcança grande altura” (DICIONÁRIO ILUSTRADO TUPI-GUARANI, 2020). Taquara é sinônimo de taboca, que consiste no caule oco de algumas plantas, como o bambu. Em uma de suas acepções, especialmente no nordeste brasileiro, taboca, assim como taquara, é nome dado à vara de bambu onde se estende a rede sobre os ombros, para transportar pessoas, assim como à vara de bambu usada para pescar (cf. Dicionário Aulete). Açü, em tupi-guarani é um radical usado para adjetivar algo como grande, como podemos conferir no Dicionário Tupi (antigo) de Moacyr Carvalho (1987, pág.16) “Açü. Adjetivo: 1 - grande e grosso”, de onde o nome Taquaruçu pode ser entendido como taboca grande, ou grande vara de bambu. Já a letra K foi usada por Wertemberg para aproximar mais a palavra do contexto indígena, ajudando a indicar que se trata de termo não advindo do português, mas de um de nossos povos originários, mais especificamente o povo Krahô que habita a região Itacajá e Goiatins no Tocantins. “Todas as suas aldeias apresentam estrutura em forma circular, com habitações em torno de uma área vazia. O pátio central ou *Ká*, que representa o coração da aldeia, é o lugar em que reúnem-se para dividir o trabalho e tomar decisões importantes para a comunidade” (To.gov, 2021, grifo meu).

A origem do desfile se deu com a criação dos dois principais bonecos, são eles: *Tabokão* e *Boiúna*. A boneca Boiúna tem o formato de uma serpente com cara de boi e chifres. Representa a força das águas nos diversos córregos e cachoeiras de Taquaruçu, assim como a força feminina que há na natureza e há em nós. Já o boneco Tabokão representa a força da terra, das matas e serras de Taquaruçu, além de retratar a força masculina que há na natureza e há em nós. Possuindo mais de quatro metros e setenta centímetros de altura e sendo hasteado por uma vara de taboca, é considerado o anfitrião de toda a festividade.

Ao longo de seu corpo, de aproximadamente sete metros de comprimento, há vários pedaços de fitas, cada uma simbolizando as 82 cachoeiras da região. A manipulação dessa boneca é realizada por várias mulheres que compõem o corpo da boneca. A Boiúna foi criada

segundo influências do mito amazônico que diz que uma cobra enorme, possivelmente uma sucuri, engoliu um boi inteiro, ficando com a aparência de seus chifres.



Foto 6 - Tabokão. Fonte: Arquivo pessoal.

*Traz água, boiuna traz.
Traz água, pra eu beber
Das águas que eu bebo
tem mais forças com você!*

(Wertemberg Nunes, d – Portal da Boiuna)

Os demais bonecos que saíram no primeiro desfile do bloco TabokaGrande já faziam parte de nosso trabalho, no entanto, tornaram-se mais significativos, também, nessa elaboração mítica que o bloco se propôs. Assim, o boneco Pregolino, primeiro boneco gigante feito por Wertemberg Nunes, torna-se o boneco *Amarelo*, que representa a manifestação humana, a graça, a cordialidade, o molejo e a lida do dia a dia dos habitantes do lugar. É um dos bonecos mais carismáticos de todo o cortejo. O Amarelo é um dos bonecos que mais transita entre os brincantes do bloco e a banda TabokaGrande, assim como é responsável por direcionar os demais bonecos durante o cortejo do bloco. Já a boneca *Mãe Bá* representa a mãe de leite, a ancestralidade feminina e a sabedoria da mulher.



Foto 7 - Boneco Amarelo. Foto de Mariana Guimarães. Arquivo pessoal, 2015.



Foto 8 - Boneca Mãe Bá a direita. Foto de Mariana Guimarães. Arquivo pessoal, 2015.

Temos ainda o boneco *Boizinho sonhador*, este representa as culturas de outras regiões do país, que de certa maneira, compõem a história de Taquaruçu. Assim como o boneco *Rei Maculelé*, clara referência à cultura da capoeira, e como já referido, tanto a cultura do boi quanto da capoeira são de suma importância no trabalho desenvolvido por Wertemberg. Quem manipula os bonecos gigantes, damos o nome de *miolo*. Durante estes vinte e um anos, tivemos vários miolos, mas os que mais estiveram presentes neste tempo foram o Wertem Nunes, filho do mestre, sendo o miolo do boneco Amarelo desde o ano 2001 até os dias de hoje, o Darlan Soares, mais conhecido como Tato, sendo o miolo do Boizinho sonhador desde 2007 até os dias de hoje, e o André Moura Siqueira o miolo da boneca Mãe Bá desde 2014. Vale ainda destacar, que para a boneca Mãe Bá, tivemos a Etelvina Nunes, irmã do mestre Wertemberg Nunes, e Dablene Cristina, sobrinha do mestre, como miolo da boneca Mãe em Bá, de 2001 até 2014.



Foto 9 Boneco boizinho Sonhador a esquerda e Rei Maculelê brincando com o Cavalinho a direita. Foto de Mariana Guimarães. Arquivo Pessoal, 2015.

Outra figura que compõem o desfile do bloco, mas que não é um boneco é *Mãe Delídia e seu arco do amor*, representada pela mãe do mestre Wertemberg Nunes, a própria Dona Delídia. Seu arco é feito com pequenas varas de taboca, repleto de flores da região. Este arco foi inspirado a partir das rodas de São Gonçalo, importante manifestação da cultura

tradicional do Tocantins. Aos poucos, *Mãe Delídia* foi se tornando simbolicamente, a figura da mãe que une todos e tudo ao seu redor, uma espécie de rezadeira, benzedeira, a matriarca de toda a brincadeira, a qual todos os bonecos a saudavam ao passar por ela. Dona Delídia foi nossa abre alas, por assim dizer, por dezoito anos, em 2018 ela fez a passagem, mas ainda continua a nos abençoar. Nos anos seguintes à sua morte, quem carregou o arco do amor foi sua filha Núbia Nunes. Segue um pequeno trecho da música *Arco do Amor*, escrita em homenagem a Mãe Delídia:

*Toda vez que eu vou lá em casa
Dá vontade de chorar
Sinto saudades no peito
Quanta coisa pra lembrar
Minha casa é mãe Delídia
Fonte do meu bem querer
Quem me guarda em minha vida
Vigia pra eu não sofrer*
(Wertemberg Nunes, e - Arco do Amor)



Foto 10 - Dona Delídia com seu Arco do Amor. Foto Arquivo pessoal. 2001

Para os brincantes que seguiam o bloco TabokaGrande, no primeiro ano que foi às ruas, foi distribuído várias máscaras dentre outros adereços, feitos da palha do coqueiro Babaçu. E para animar toda essa brincadeira, tivemos a primeira formação da banda TabokaGrande, tocando o rito capoeboicongo, Wertemberg Nunes tocou o Berimbau, eu e meu irmão mais novo o Ramar Nunes nos tambores médios, João Luiz e Quizumba nos

tambores agudos, Ferrugem no tambor grave e Ligeirinho no reco-reco. Muitos dos instrumentos eram dos próprios integrantes da banda. Por fim, vale destacar, que o objetivo de toda a brincadeira do bloco, era realizar o encontro do boneco Tabokão e da boneca Boiúna, havendo assim a harmonia entre a terra e as águas, a força feminina e a força masculina.

Para isso, o Bloco saía do ponto de origem que era o espaço Tawera, nossa casa, com o boneco Tabokão e os demais bonecos acima referidos, juntamente com Mãe Delídia, a banda TabokaGrande e os brincantes do desfile, em busca de encontrar a boneca Boiúna, que estava em outra rua de Taquaruçu, perto de um córrego que passa dentro da distrito. Quando chegávamos neste lugar, havia uma celebração deste encontro, uma comemoração de todos os bonecos e brincantes. Após esse encontro a boneca Boiúna juntava-se ao bloco, e seguíamos todos até a praça central de Taquaruçu, a praça Joaquim Maracaípe, para finalizarmos lá toda a brincadeira.

Apresento a música que o mestre Wertemberg Nunes compôs para o desfile do bloco TabokaGrande, ainda neste primeiro ano, que é cantada todos os anos até hoje. Nesta música, conta-se um pouco deste encontro entre Tabokão e Boiúna, e tudo que se origina deste encontro:

Alegre eu vou, vou com meu amor
Lá em Taquaruçu, alegre eu vou.
Por um mundo melhor, vamos subir a serra
Pra ver TabokaGrande, muita gente chega lá
Eu vou lá, eu vou lá.

Espalhando alegria nesse bloco eu vou amar!
TabokaGrande, Taboka lá
TabokaGrande, vamos brincar
Diz Taboka, paz e amor
Quando Taboka te tocar.

Lá vem, lá vem
Lá vem Boiúna Grande
Lá vem, lá vem
Lá vem Boiúna Grande
Com seu cordão de festa
A Boiúna está na rua
Paixão de cobra é grande como a minha e como a sua

Vem cabocla, vem, vem, vem dançar
Vem caboclo, vem, vem, vem dançar
Vem ver TabokaGrande
Arrastando a multidão
Dançar forró e congo
A rua é nosso salão

Tocar TabokaGrande
 Tocar no caldeirão
 Capoeira, boi e congo
 Tocantins no coração!
 (Wertemberg Nunes, f – TabokaGrande)

No terceiro ano de desfile, em 2003, criamos mais um boneco que se integrou à mitologia de criação da região de Taquaruçu. Assim como, partimos da ideia de que entre a união e harmonia entre a terra e as águas nascem as plantas, simbolicamente criamos o boneco *Cobaçu* que representa as belezas naturais de Taquaruçu, principalmente o coqueiro Babaçu, como sendo resultado da união entre a Boiúna e o Tabokão. Assim, o *Cobaçu* representa toda a natureza de Taquaruçu, e principalmente o coqueiro Babaçu responsável por boa parte da produção de peças de artesanatos, como esteiras, chapéus, colares, além da castanha e extração do óleo de babaçu, considerado um importante meio de sobrevivência das famílias da região. Esse boneco era feito totalmente com material provindo do coqueiro babaçu. Segue a música tema deste boneco:

Cobá, Cobá, Cobá
Cobá cobaçu açu!
Guerreiro na serra,
Palmeira em Taquaruçu

Cobá, Cobá, Cobá
Cobá cobaçu açu!

É força da Terra
Coqueiro em Taquaruçu

Beleza na beira d'água
Na grotta e no pé da serra
Enfrenta o fogo cerrado
Sombreiro de paz na selva

Peneira pra se vender,
Balaio, esteira e jacá
Minha casa, óleo e dendê
Tambor, dança meu cobá!
 (Wertemberg Nunes, g – Cobaçu)

No ano de 2005, de modo espontâneo, *Sarrador* Nunes, pai do mestre Wertemberg Nunes, colocou um chapéu de palha na cabeça e hasteou uma bandeira, tornando-se a partir daí o *Veio índio dos coqueirais*, simbolicamente, filho de *Cobaçu*. Teríamos assim o casal de abre-alas do bloco TabokaGrande, Dona Delídia com seu arco do amor, e o *Veio índio dos coqueirais* com sua bandeira hasteada, nossa ancestralidade representada, e para sempre será lembrada. O *veio índios dos coqueirais* esteve conosco até o ano de 2015, mas até hoje sentimos sua força e representatividade. Cada vez mais o desfile dos bonecos gigantes foi

abandonando a ideia inicial de bloco de carnaval, passando a se constituir como manifestação cultural própria, ainda que mantendo a mesma data.

2.5. Aldeia TabokaGrande

*Minha aldeia não tem água
Não tem água em minha aldeia
Minha aldeia...
Cercada de cachoeiras
Minha aldeia é veio d'água
E de cultura!
Não tem água é brincadeira.*

*Lá tem bicho do cerrado
Rastejando pelo chão
Voa pomba e ararinha
Tem rolinha e gavião*

*Ipê roxo e amarelo
Jatobá, barbatimão
Tem fulô de todo tipo
Pros que gostam de paixão.*

*Minha Aldeia é encanto
Repouso de Cobaçu
Beleza artesanata e natural
Força de Taquaruçu*

*Minha Aldeia tem Boiúna
Mulheres do reberão
Tem nativo e visitante
Seguindo esse dragão*

*Minha aldeia é força!
Minha aldeia é bela.
Minha aldeia é moça,
Minha aldeia é velha
Minha aldeia é pau é pedra é fogo, só tem ela*

*Minha Aldeia é macho
Minha Aldeia é ela
Minha Aldeia é verde é amarela
Minha Aldeia é terra, é gente
TabokaGrande é o nome dela!
(Wertemberg Nunes, h - Minha Aldeia)*

Continuando a história do bloco TabokaGrande, dando um salto temporal, mais especificamente para o ano de 2005, estávamos com o trabalho mais consolidado, e neste ano iniciamos uma nova etapa, que foi nos certificarmos como Ponto de Cultura Federal, que nos possibilitou abrir um novo espaço de trabalho denominado Aldeia TabokaGrande. Ainda que, esse espaço só foi inaugurado de fato, no ano de 2008. A partir daí, foi possível constituir um

trabalho que não só se mantinha no início do ano, na época de carnaval, mas ainda durante todo o ano. Nesse sentido, o projeto da Aldeia propunha oficinas de música, intitulado de *Oco do Pau*, tendo o intuito de ensinar e aprimorar o ritmo capoeboicongo, aulas de teatro, artes plásticas, dentre outras atividades no campo das artes.

No ano de 2006, o cortejo dos bonecos gigantes passou a contar a história simbólica da origem não só de Taquaruçu, mas também de Palmas, o que nos rendeu dois anos de desfile no carnaval no centro de Palmas. No entanto, a logística de levar todos os bonecos e brincantes para Palmas, foi ficando insustentável, o que inviabilizou continuarmos os trabalhos no centro da capital. Mas o fato de irmos à capital possibilitou expandir nossa história mítica, que passou a simbolizar as regiões principais de Palmas, cada uma, simbolizada também por um boneco gigante, semelhante ao Tabokão.

Vale destacar que Palmas é uma capital planejada. O plano diretor do município é dividido por duas enormes avenidas, conhecidas como, a Av. Teotônio Segurado, e a Avenida Jk. Essas duas avenidas se cruzam de modo perpendicular, dividindo a região em quatro grandes quadrantes, de modo que, a Avenida Jk divide o plano diretor nos sentidos norte e sul, e a Avenida Teotônio Segurado o divide em leste e oeste. Deste modo, teremos quatro grandes quadrantes. A região Arno referente ao quadrante norte da Avenida JK e oeste da Avenida Teotônio Segurado, temos a região Arse a norte da Avenida Jk e a leste da Avenida Teotônio, Arso é representa a região sul da Avenida Jk e a oeste da Avenida Teotônio e por fim a região Arse a sul da Avenida Jk e oeste da Avenida Teotônio Segurado. Às margens do plano diretor temos os bairros das Aurenys I, II, III e IV, e por fim os dois maiores distritos de Palmas, que é Taquaralto e Taquaruçu. Esta é a divisão de Palmas segundo suas principais regiões à época em que iniciamos os trabalhos com os bonecos, pois hoje, Palmas têm ainda outros bairros e outros distritos que crescem cada vez mais.



Foto 11 - Mapa de Palmas. Demonstração das regiões Arno, Arne, Arso e Arse; além da Av. JK e Av. Theotônio Segurado.



Foto 12 - Mapa do Tocantins, em vermelho situa-se o município de Palmas.

Diante disso, o boneco Tabokão passou não só a simbolizar a força da terra e a força masculina, mas também a tradição de um povo, visto que Taquaruçu existe antes mesmo da fundação de Palmas, inclusive foi a sede administrativa da capital, quando a mesma estava sendo construída em 1989/1990, fato este que possibilitou Felton Barbosa ter sido o primeiro prefeito da capital tocantinense (IBGE, 2022) Para representar outros bairros significativos de Palmas, foram criados mais quatro bonecos gigantes, cada um com um princípio de origem a ser desenvolvido ao longo dos anos. O primeiro destes bonecos a ser criado foi o *Mahanduká* que para nós, da Aldeia TabkaGrande, significa gente do centro, logo

ele expressa à modernidade, o traçado moderno característico na criação de Palmas, por isto seu princípio de criação é o modernismo arquitetônico da capital.

As regiões dos Jardins Aurenys I, II e III, IV foram representadas pelo segundo boneco denominado de *Imperioso*. As Aurenys são bairros que foram constituídos com a chegada e propagação das famílias de trabalhadores que exerceram sua força de trabalho na construção da capital. Até hoje, grande parte da mão de obra palmense reside nesses quatro bairros. Fato este que, o boneco Imperioso, tem como princípio as várias máscaras de um povo, representa essa força do povo que ergue o império, um povo forte e orgulhoso, como são os residentes dos Jardins Aurenys.



Foto 13 - Na foto a esquerda temos o *Gigante Mahanduká*, e a direita o *Gigante Imperioso*. Fonte: Arquivo pessoal. 2017

O terceiro boneco é o *Galo União*, que representa a região das Arno em Palmas, antigamente conhecida por Vila União. Ali se juntaram culturas de moradores vindos de vários estados, principalmente do Maranhão e Pará, daí o Galo União tem como princípio a união das várias culturas que compõem a região de Palmas. Por fim, o distrito de Taquaralto é um importante centro comercial no entorno da capital. Seu crescimento se dá pelo fato de ser uma região de trânsito entre Palmas e os demais bairros no entorno da capital. A rodovia TO-

050 que liga Palmas a outros Estados, passa por Taquaralto, dando à região essa possibilidade de beneficiar-se do comércio. O boneco que simboliza esta região é o Galo Alto, que tem como princípio de criação justamente esse predomínio do comércio, os *modismos* de um povo.



Foto 14 - Na foto a esquerda temos o Gigante Galo União, e da direita para a esquerda temos o Gigante Galo Alto. Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Com a criação destes novos bonecos gigantes, o bloco TabokaGrande passou a se chamar de *O Galos de Palmas*. Receberam esse nome de Galos por um sentido jocoso, brincando com o “cantar de galo”, menção a cada região de palmas cantar de galo sobre sua importância na criação da capital. Em 2007, Wertemberg Nunes é reconhecido como Mestre de Cultura Popular pelo Prêmio Nacional de Cultura Popular do MINC – Mestre DUDA - 2007.



Foto 15 - Bonecos Gigantes da Aldeia TabokaGrande. Da esquerda para a direita ao fundo, *Galo Alto*, *Imperioso*, *Galo União*, *Tabokão* e *Mahanduká*. A frente está a boneca *Boiuna*. Foto: Arquivo pessoal, 2019.

*Às vezes a gente procura um sonho, um lugar,
um caminho pra se viver em paz.
A vida é essa procura, cruzados caminhos
Que nos ensinam, como o mar, a se viver em paz.
Andei... Andei... Andei e não pude encontrar
um lugar que fosse meu, tive que criar.
Tem o tempo de plantar, tem o tempo de colher,
tem o tempo que dá tudo, noutra tempo nada faz,
equilibrando o tempo, aprendi a viver em paz.
(Wertemberg Nunes, i – Procura)*

Em 2008 foi o último ano em que os Galos fizeram seu desfile nas ruas de Taquaruçu. A partir de então, o Ritual do Encontro⁹ que era feito em uma das ruas principais do distrito, passou a ser realizado exclusivamente na Aldeia TabokaGrande. Apesar de os Galos terem deixado de ir as ruas, manteve-se ainda uma espécie de concentração dos bonecos menores e a banda Taboka Grande fora da aldeia, na brincadeira de procurar a boneca Boiúna, que se encontra escondida nas águas. Após achar a Boiúna, todos se dirigem para a Aldeia para enfim realizar o Ritual do Encontro com todos os Galos. Com o tempo o Galos de Palmas passou a ser conhecido por Gigantes de Palmas, nome dado ao vídeo documentário de direção de Wertem Nunes¹⁰.

A ideia da Aldeia, eu sonhava muito, sempre sonhei em ter um lugar na minha cidade pra minha família morar. Todo mundo. Eu via nessas cidades assim, aquelas quadras grandes, aí eu via aquilo ali tudo cercado, às vezes uma quadra, e duas ou três casas lá dentro.

Eu sempre achei isso fantástico, eu imaginava isso.

⁹ O Ritual do Encontro é onde acontece o encontro entre os Galos e a Boiúna. Simbolicamente o encontro da terra e das águas.

¹⁰ Para saber mais sobre a Aldeia TabokaGrande, pode assistir o documentário Os Gigantes de Palmas, direção de Wertem Nunes no canal Oca dos Ventos no Youtube. Endereço do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=5D045oV-jB8&t=916s>.

Sempre tive vontade disso.

Engraçado, eu nunca entrei numa quadra dessas, nunca conheci um morador pra entrar numa dessa. Então quando pintou a ideia de comprar aqui também, foi outra coisa que mudou um pouco a minha cabeça também, a ideia que eu podia ter um local agora, pra gente fazer o que sabia fazer... me encantou. E eu achava que ano que vem ia ter isso, ano que vem ia ter aquilo, e uma coisa foi levando a outra, a vida... (NUNES, informação pessoal, 2021)

Em 2012, um novo evento é criado na Aldeia TabokaGrande, evento este que tem certa sintonia com o ritual da queima. O evento é denominado *Corte dos Galos*, em referência aos bonecos gigantes, referidos anteriormente. Simbolicamente, no fim do ano, respectivamente todos os dias 29 e 30 de dezembro, acontece uma celebração em agradecimento ao ano que se encerra. A cada ano, um dos gigantes abençoa os participantes do evento com o *manacá*, uma espécie de patuá em que há dentro um grão de arroz ou de feijão, figurando abundância ao ano que se inicia.

A partir de 2020, a Corte dos Gigantes ganhou uma nova abordagem. Atualmente, ela simboliza o início das atividades culturais e turísticas da Aldeia TabokaGrande. Nessa lógica, a cada ano terá um Gigante que recepciona todas as atividades culturais da Aldeia, assim como os seus visitantes. Com isso, a Corte dos Gigantes começa no dia 10 de janeiro de cada ano e termina nos dias 29 e 30 de dezembro. A partir deste ano, o Galo de cada ano estará presente no Ritual da Queima dos Tambores, fato que não acontecia em anos anteriores, o que agrega um valor simbólico e peculiar a cada edição desse ritual. Em 2021, o corte foi do Gigante Galo Alto e já neste ano de 2022 está sendo realizada a corte do Imperioso.

3 RITUAL DA QUEIMA DOS TAMBORES:

[...] *Deus proteja nossa casa*
Proteja nossa festa
Esquente os Tambores
 (Wertemberg Nunes, j - Jogue nos Tambores)

Após essa passagem histórica sobre os antecedentes ao surgimento do Ritual da Queima dos Tambores, desde a formação teatral de seu idealizador, necessária para sua constituição e criação do ritmo capoeboicongo, até sua relação intrínseca ao trabalho com os bonecos gigantes e a criação da Aldeia TabokaGrande, cumpre-nos agora explanar, de fato, sobre o Ritual da Queima dos Tambores, desde seu surgimento até sua estrutura de apresentação.

Joseph Campbell, referência nos estudos sobre mitologias, diz que “os ritos de determinada cultura reproduzem seu mito fundamental. Pode-se definir um ritual [...] como a

oportunidade de participar diretamente em um mito” (CAMPBELL, 2008, p. 58). Observo que algo dessa natureza ocorre no Ritual da Queima dos Tambores. Como vimos no capítulo anterior, os trabalhos da Aldeia TabokaGrande perpassam princípios míticos específicos da própria Aldeia, e estes mitos são intrínsecos no Ritual da Queima. Por isto posto, vale aprofundar na história de criação do Ritual da Queima, para observarmos esses mitos presentes em sua ritualística.

3.2 Origem

O Ritual da Queima dos Tambores surge da necessidade de produzirmos nossos próprios tambores para compor a banda TabokaGrande. No primeiro ano do bloco os instrumentos eram dos próprios integrantes da banda, e alguns emprestados pela banda da Escola Municipal Crispim Pereira de Alencar em Taquaruçu.

No decorrer do ano de 2001, iniciamos algumas pesquisas sobre como fazer os tambores. O mestre Wertemberg relata que “Como um acaso, um dos filhos do ‘*Seu Bevenuto*’, antigo morador de Taquaruçu, me convidou para conhecer uma cachoeira que havia em sua propriedade, já que além das atividades culturais, eu ainda era grande liderança nos projetos ecoturísticos de Taquaruçu. Na propriedade de seu Bevenuto, limpando o córrego que desemboca na cachoeira, havia alguns troncos de madeira ocados pela ação das águas, provavelmente, aqueles troncos de madeira estavam lá há algum tempo” (NUNES, 2021), estes foram os primeiros troncos a qual experienciamos confeccionar nossos próprios tambores.

Wertemberg herdou de seu pai algumas ferramentas de seu tempo de marceneiro. Dentre estas ferramentas havia uma enxó, uma grosa e um formão. Surge a partir daí a técnica de limpar, esculpir e afinar a espessura da madeira para fazer um tambor. No entanto era preciso uma melhor maneira de trabalhar a parte interna do tronco, pois o formão deixava a madeira cheia de “lascas” pontiagudas. Decidimos tentar novamente colocar fogo na parte interna do tambor, desta vez com maior assertividade no intento. O fogo queimou por completo as lascas deixadas pelo formão, além de secar ainda mais a madeira. Por fim, ainda com a ajuda do formão, após a madeira esfriar, raspamos o carvão que o fogo produziu na madeira na parte interna, deixando-a mais leve. Assim o tronco estaria pronto para ser encourado.

Abaixo temos duas fotos que demonstram esse processo de esculpir a parte interna do tambor com um formão, e a retirada da brasa após atear fogo.



Foto 16 - Na foto superior temos um demonstrativo de um tronco sendo esculpido sua parte interna. Já na foto inferior temos o mestre Wertemberg Nunes segurando um tambor em brasa.

Os primeiros tambores foram encourados com couro de boi diretamente sob a madeira com a ajuda de pequenos pregos. Primeiramente há que fazer a limpeza do couro, extraindo todas as impurezas na parte interna, como nervos e pedaços de carne. Para tanto, é preciso que se deixe o couro de molho em um reservatório com sabão em pó e cal. Esses dois componentes além de ajudar na purificação do couro, facilitando a extração, ainda fazem com que a textura do couro fique mais fina, maleável, facilitando o seu manuseio. Após pregar o couro na madeira, pode-se optar em retirar os pelos do couro ou não, diferindo assim a tonalidade em que o couro irá vibrar, além de sua aparência estética.

Tambores que mantêm os pelos terão sons mais graves, visto que pelo abafa a vibração do couro, ao passo que ao retirá-los o tambor terá sons mais agudos, por um sentido oposto de abafamento do couro. Por fim, leva-se novamente o tambor ao fogo, para a completa secagem da pele, finalizando assim a produção de um tambor.

Finalizado todo este processo, tínhamos conseguido produzir nosso primeiro tambor, denominado de *tambor de capoeboicongo*, alusão ao ritmo criado pelo mestre. Os troncos de madeira doados por Seu Bevenuto foram poucos, e nas primeiras tentativas, alguns destes partiram-se ao meio. Logo, tínhamos que conseguir mais madeira para a produção dos demais tambores, para compor a banda.

Um dos princípios da produção dos tambores de capoeboicongo, é a reutilização da madeira, não derrubamos árvores para a produção dos tambores. Como já mencionei, Palmas é uma capital jovem e muitos processos de infraestrutura ainda estão sendo realizados para a completa formação da capital. Um destes processos em específico, a criação da Usina de Hidrelétrica Luís Eduardo Magalhães entre os municípios de Miracema do Tocantins e Lajeado (TOCANTINS, 2022) entre os anos de 1998 e 2002, nos favoreceu no âmbito de adquirirmos novos troncos de madeira para a produção dos novos tambores.

A criação desta usina ocasionou a construção de um lago com aproximadamente 172 km de extensão e 8 km de largura. Antes de ser liberada a água para a formação do lago, foi realizado um remanejamento florestal planejado. Neste processo várias árvores foram derrubadas no caminho em que se formou o lago. Essas árvores seriam todas descartadas. O mestre Wertemberg juntamente com mais dois artistas locais, Genésio do Tocantins e Braguinha Barroso, executaram um projeto que visava à retirada de algumas dessas madeiras, para utilizar em seus trabalhos artísticos. No final de 2001, o projeto foi aprovado, licenciado, e até hoje temos tambores feitos com algumas dessas madeiras reaproveitadas.

Seguindo o princípio de reaproveitamento da madeira para a produção dos tambores de *capoeboicongo*, a peculiaridade de cada tambor é nítida, visto que ao aproveitarmos troncos de diversos tipos de árvores, como Pau-Brasil, Aroeira, Pequi, Manga, Agave, dentre outros tipos, as especificidades de cada madeira, as espessuras, as formas de cada tronco, produzem diferentes timbres a cada tambor produzido. A largura e comprimento de cada madeira também produzirão sons diferentes, visto que tambores mais largos e compridos tendem a produzir sons mais graves e tambores de larguras menores e comprimento reduzido produzem sons mais agudos, em face à propagação de onda que cada largura destas comporta.

Com a técnica de produção dos tambores, desenvolvida ao longo do ano de 2001, e com a aquisição de novos troncos, iniciamos a confecção dos novos tambores, com o objetivo de compor a banda para o desfile do bloco TabokaGrande no ano de 2002.

Em uma determinada noite, em plena confecção dos tambores, colocamos fogo no interior dos troncos recém-abertos a golpes de formão. O mestre Wertemberg aproveitou o fogo para secar algumas varas de Guatambu, ideais para produzir um berimbau, instrumento a qual o mestre toca e comanda a banda Taboka Grande. Foi neste momento, de maneira muito simples e espontânea que surgiu a ideia que deu origem ao Ritual da Queima dos Tambores, como podemos conferir nas palavras do próprio mestre:

Aí o tambor lá... Naquele dia a gente tava fazendo essa coisa da queima ali, o Wertem viu aquilo, aí ele falou assim ‘_ Nossa pai, que espetáculo bonito hein’. Daí eu falei assim ‘_ Já pensou; a gente podia era ano que vem, a gente fazer isso era pro povo vê né...’ Porque tudo que a gente fazia, a gente queria criar algo que fosse inusitado, diferente pra marcar o que a gente tava fazendo, pra ser um elemento de sobrevivência até um momento de criação nosso. [...] Aí o Wertem falou aquilo, eu falei assim ‘_ podia ser um espetáculo, né, botar vários troncos queimando, esse fogo subindo desse jeito’; porque o bonito é o fogo subir daquele jeito igual um maçarico, é aquilo ali que o povo se encanta, e é uma coisa simples, é por conta do ar frio que entra embaixo. Bom aí... O Wertem falou assim, ‘_ podia ser aí oh a Queima dos Tambores’; o Wertem que deu o nome. Eu disse, ‘_ É verdade, bonito nome. O ano que vem nós vamos fazer a queima dos tambores!’” (NUNES, informação verbal, 2021)

E assim surgiu o Ritual da Queima dos Tambores como evento de abertura da programação do carnaval do bloco TabokaGrande, do encantamento de um jovem de 16 anos com um fogo moldando tambores a um evento que já perdura há mais de vinte anos. Ainda que seja um evento público, nos primeiros anos o ritual manteve uma característica de ser um evento mais reservado, com poucas pessoas participando. No início, o público era por assim dizer certos convidados, amigos e parentes, que presenciaram a noite do ritual. Ainda assim, o ritual cumpria seu objetivo primário de divulgar o início das atividades festivas do bloco TabokaGrande.

Na data de 02/02/2002, fizemos então, o primeiro Ritual da Queima dos Tambores. Aconteceu no quintal de nossa casa, conhecida na época como *Espaço Tawera*. Neste espaço, tínhamos uma pequena casa de dois cômodos, e um grande quintal, neste havia um enorme pé de manga, além de alguns outros pés de frutas. Ao lado deste pé de manga, organizamos os troncos de madeira já trabalhados para serem queimados. No entanto, não havia uma estrutura pré-definida ainda do que seria o ritual. Aparentemente pensamos unicamente na beleza que

seria de recepcionar as pessoas para ver os troncos serem queimados, mas o que se fazer a partir daí?

O Wertem é quem fez a abertura, ele chegou lá e disse ‘_ Bem-vindo meus irmãos, minhas irmãs!’; Daquele jeito dele, parecendo um tibetano... Aí ele foi assim, pegou um *cavaco*. ‘_ Vou começar, eu queria aqui para acender esse fogo, este cavaco que saiu deste tambor, que ao retornar e queimar, ele simbolize algo ruim que a gente gostaria de queimar na vida...’. E ali... Ele que teve a sacada, ele que criou isso aí, o queimar algo ruim e ao queimar transformar em algo bom. [...] Daí ele jogou o cavaco lá dentro. E eu de longe, me encantei, eu quase morri com aquele negócio ali, eu pensei rapaz, coisa massa, eu num ia pensar isso nunca. Nisso, que ele fez aquilo ali, uma mulher, que eu não lembro o nome agora, ela se levantou de lá, veio pegou um cavaco também e falou, ‘_Eu gostaria que meu *cavaco* fosse isso e aquilo” e jogou dentro. E nisso as pessoas seguiram, cada um veio, e essa que foi a maravilha do negócio. Porque foi um estalo ali do Wertem, mas foi ela quem deu o ponta pé, como se fosse ensaiado, ela veio, aí as outras pessoas vieram... (NUNES, informação verbal, 2021)

A partir do Ritual da Queima dos Tambores todos os dias, no final da tarde, acontecia os ensaios da banda Taboka Grande, assim como oficinas do *ritmo capoeboicongo* para novos integrantes que quisessem participar da banda. Nessa lógica, as primeiras edições do Ritual da Queima assemelhavam-se a uma festa, um pré-carnaval, sendo ainda um processo de divulgação estendida ao desfile dos bonecos gigantes. Com o passar dos anos, principalmente a partir da criação da Aldeia TabokaGrande, o Ritual da Queima dos Tambores se constituiu como um evento próprio, com uma simbologia própria, que aqui estaremos analisando. Por hora, para ampliar nossa compreensão sobre a historiografia do ritual, irei passar por algumas datas as quais tiveram determinada importância no processo de desenvolvimento do ritual.

Seis anos após sua criação, em 2008, aconteceu o primeiro Ritual da Queima dos Tambores na Aldeia TabokaGrande. Desse ano até os dias atuais, os rituais sempre acontecem nesse espaço. No ano de 2013, Carlos Amastha, então prefeito de Palmas, esteve presente no Ritual da Queima, inclusive foi ele quem iniciou os pedidos, e acendeu uma das fornalhas do ritual. Este ato em si, é importante para a historiografia do ritual, pelo fato de a partir deste ano, o Ritual da Queima não marcaria unicamente os trabalhos do desfile dos bonecos gigantes, mas ainda, seria reconhecido pelo prefeito de Palmas como a abertura oficialmente do carnaval de Palmas, dando mais notoriedade ao ritual em si.

Já no ano de 2015 o Ritual da Queima dos Tambores teve uma alteração de datas, passando a acontecer na mesma noite em que acontecia o Ritual do Encontro. Essa mudança fez com que o ritual da queima, que até então tinha como característica, ainda presente, de ser um evento mais reservado, viesse a ter um público misto, já que grande parte deste público foi atraído pelo cortejo dos bonecos gigantes e a animação característica da época de carnaval.

Em 2019 há uma nova troca de datas, o Ritual da Queima retorna para uma semana antes do carnaval, como de origem. Os dois eventos no mesmo dia não deram certo, a diferenciação dos públicos foi nítida, além de esta mudança de datas não atender uma premissa simbólica presente no ritual, que é a de representar a criação do ritmo *capoeboicongo*. Sendo realizado após o Ritual do Encontro, essa simbologia não se sustentou, visto que, a brincadeira com o ritmo já havia ocorrido, para logo em seguida, no mesmo terreiro, com o mesmo público, realizar um ritual de origem do ritmo.

Já no ano de 2021, o Ritual da Queima teve mais uma alteração de datas, porém não é uma mudança fixa, simplesmente uma adequação para seguir os protocolos de combate à covid-19, que assolou o mundo por inteiro, e no Brasil foram canceladas todas as atividades culturais no início de 2021. Logo, o Ritual da Queima ocorreu de modo virtual, via plataforma *Youtube*, no canal *Oca dos Ventos*, canal oficial da Aldeia TabokaGrande, em julho de 2021, e neste ano, ainda não ocorreu, em virtude do cancelamento de atividades culturais em época de carnaval no estado do Tocantins.

3.3. Personas de Capoeboicongo

Como mencionado, os tambores de capoeboicongo eram encourados com o auxílio de pregos, batidos na madeira do tambor. No entanto, no decorrer do tempo isto se tornou um grande empecilho nas apresentações externas à aldeia. O fato disto se deve a pouca fixação que o prego dá ao couro preso à madeira, facilitando a perda do timbre de cada tambor, além do próprio efeito de dilatação que o couro sofre diante a variação de temperatura, quente na parte da manhã e frio na parte da noite, este processo de dilatação com o tempo afrouxa o próprio prego, facilitando assim, o afrouxamento do couro, por conseguinte.

Com isto, em várias apresentações em que não era possível acender uma pequena fogueira para esquentar o couro dos tambores, tínhamos sérios problemas para realizar a apresentação. Em 2012 através de um edital captado para a realização da *Corte dos Galos*, foi possível a contratação do Mestre Tambor, como é conhecido no estado do Tocantins e região. O mestre Tambor, é mestre de capoeira angola e feitor de instrumentos percussivos. Ele nos ensinou a técnica de amarração, ou como o mestre costuma se referir, *amarradio*, específico para afinação dos tambores.

Esta técnica é interessante pelo fato de perdurar a afinação dos instrumentos por bastante tempo, quiçá um ano sem perder a afinação do couro. Basicamente, para cada tambor são necessários três aros de ferro, de modo que o couro de boi é preso entre dois destes aros, e o terceiro aro é preso na base do tambor. Por fim, esses aros são envoltos por cordas, de modo que ao tracionar estas cordas, o aro superior, que está com o couro de boi, é puxado em direção ao aro da base do tambor. Essa tração faz com que o couro preencha de modo homogêneo toda a superfície do tambor, e após um amarradio específico, faz com que a pele permaneça tracionada por mais tempo, mantendo assim a sua afinação.



Foto 16 - Mestre Tambor encourando tambor de capoeboicongo. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021.

Para além do amarradio, os tambores de capoeboicongo ainda possuem formas específicas que os caracterizam, é o que o mestre Wertemberg define como *Personas de Capoeboicongo*. Claramente o nome faz menção às suas pesquisas teatrais, afixadas no termo *persona*¹¹, que alude às máscaras teatrais. Nesta noção, as personas de capoeboicongo fazem menção a características específicas no que diz à composição da forma física de cada tambor, assim como a máscara sonora de cada tambor. Neste sentido, as personas de capoeboicongo são os tambores: Boiunas, Troncos, Humanizados, Caixas, Potes e Cuias, conforme os descrevemos a seguir.

¹¹ a. Personagem e pessoa - No teatro grego, a persona é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático. O ator está nitidamente separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto e voz. Toda a sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva: a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmutar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de *identificação*. (PAVIS, p.285, 1996).

Boiunas – São tambores de sonoridades médio e agudo, geralmente com troncos de espessura mais finos. Sua forma possui desenhos entalhados que lembram o serpentear de uma cobra, alusão à boneca Boiúna.



Foto 17 - Persona Boiúna. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021.

Troncos – são tambores mais largos, com som característico mais grave. Sua forma física mantém o formato mais próximo ao natural possível, sendo entalhado unicamente a parte interna do tronco. Estes tambores além de largos são compridos, por volta de um metro e meio de altura. Por este motivo, estes tambores não saem nos cortejos, sendo utilizados em shows e no Ritual da Queima unicamente.

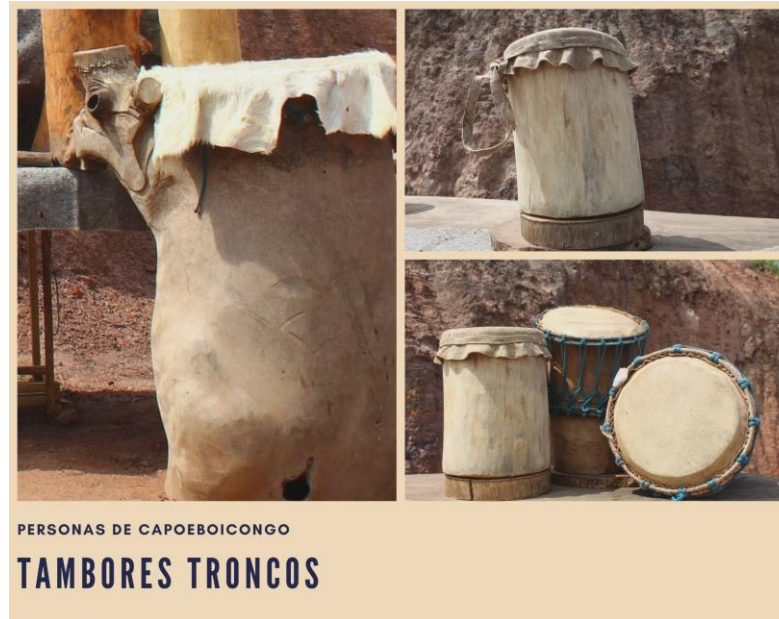


Foto 18 - Persona Tronco. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021.

Humanizados – São tambores de porte médio, tanto no que diz respeito à dimensão dos troncos, quanto a sonoridade específica destes tambores. Sua forma física aparenta variadas feições humanas entalhadas na madeira dos tambores.



Foto 19 - Persona Humanizados. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021.

Caixas – Os tambores caixas, são bastante utilizados em apresentações populares, principalmente em folias. Os Tambores caixas, são característicos por possuírem couro nos dois lados da madeira. Para além, ainda possuem um sistema de cordas e sementes que atravessam o couro da extremidade inferior do tambor. Estas cordas e sementes, vibram produzindo um som estridente e marcante.

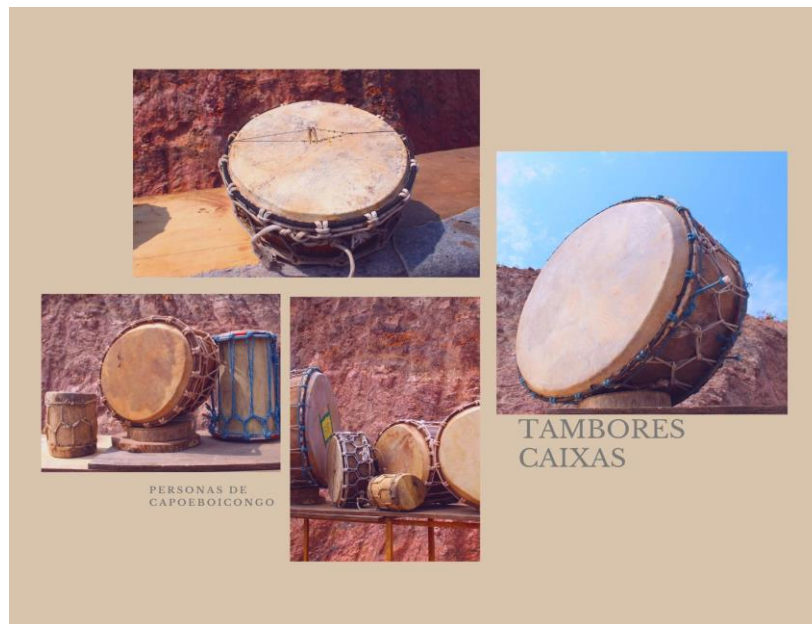


Foto 20 - Persona Caixas. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021

Potes – Os tambores potes, são os únicos tambores que não são feitos de madeira, recebendo este nome, em referência a seu material de origem, que são potes de cerâmica, bastante difundidos nos interiores tocantinenses. Estes potes são usados tanto para armazenar água, por conservá-la fresca, quanto armazenar mantimentos alimentares. Estes tambores possuem um som bastante agudo, sendo uma de suas características principais.



Foto 21 - Persona Potes. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021

Cuias – Por fim, os tambores cuias são tambores pequenos, feitos a partir de cuias, tanto cabaças, quanto coité e até mesmo pequenas carapaças da Castanha do Brasil. Estes tambores caracterizam-se por suas formas variadas, sons respectivamente agudos e por sua leveza, sendo utilizado muitas das vezes por crianças e jovens que acompanham o cortejo da Boiúna no Encontro dos Gigantes.



Foto 22 - Persona Cuias. Foto de Luiz Felipe de Souza: Arquivo pessoal, 2021

Para além das personas de capoeboicongo, existem outros instrumentos característicos das congadas capixabas, das brincadeiras de boi do Maranhão e da capoeira, ritmos

tradicionais de nossa cultura brasileira de onde surge o ritmo capoeboicongo. Estes instrumentos são: as matracas, dois pequenos pedaços de madeira de mesmo tamanho e espessura que ao se chocarem um contra o outro produzem um som agudo e estridente. Este instrumento é bastante difundido nas brincadeiras de boi. Já as Casacas¹² ou Reco-reco, são instrumentos de madeira tipicamente utilizados nas congadas capixabas. No capoeboicongo, este instrumento é feito de Taboca, produzindo um som mais agudo que a tradicional casaca capixaba. Por fim, o Berimbau, instrumento característico da capoeira, é um dos instrumentos mais importantes para o ritmo *capoeboicongo*. Este instrumento, tocado pelo mestre Wertemberg, puxa todos os demais, é ele que marca o ritmo, o início das músicas e os finais. Um diferencial foi adicionado na execução do toque do berimbau, no ritmo capoeboicongo, ele é tocado com duas baquetas de modo que uma toca a corda do berimbau, e a segunda toca na cabaça do berimbau, produzindo um som próximo à matracada do boi, como mencionado logo acima.

3.4. Ritual da Queima dos Tambores: Para além da Aldeia

*Pra quem quiser aprender
Vou ensinar
Vou ensinar
Vou ensinar*

*Ensinar o que aprendi
Como aprendi
Vou ensinar
Poder*

*Poder Saber Repartir
Poder saber dividir
E com o bem querer viver
(Wertemberg Nunes, k – Poder)*

Por fim, vale salientar que o Ritual da Queima dos Tambores também é realizado em um evento muito significativo em Palmas, denominado *Movimento pela Vida*. Este evento é realizado por um coletivo de pessoas e entidades religiosas e da área da saúde, que se juntaram para ministrar oficinas, realizar atendimentos em vários segmentos, dentre outras atividades que visam ao bem-estar físico, emocional e espiritual das pessoas. Como bem diz sua idealizadora Tânia Cavalcanti, “Este evento é uma celebração da diversidade e destina-se

¹² A casaca é um instrumento tipicamente Capixaba, a cabeça é feita para facilitar a empunhadura. Esse instrumento tem alguns significados diferentes. Os índios que os criaram, tinham uma religião totêmica e a casaca é um totem. Os negros o apropriaram à sua realidade de escravos, representando nos instrumentos os senhores de escravos, os fazendeiros, que eram agarrados pelo pescoço pelos negros e levavam pauladas nas costelas, o som era o grito do senhor. (MUSEU VIVO BARRA DO JUCU. Mestre Vitalino, 2022)

a todos que buscam sua essência interna como guia para seu despertar no mundo” (TOLEDO, 2020, online, n.p.).

No ano de 2002, o Ritual da Queima dos Tambores realizou o encerramento do Movimento pela Vida. No entanto, em face de sua ritualística, passou logo no ano seguinte a fazer a abertura do mencionado evento. Na abertura, é realizado um encontro ecumênico entre vários líderes religiosos, sendo o rito de acender o *Turimbó* o primeiro ato simbólico da união entre as religiões em Palmas.

Esse movimento é significativo para nossa perspectiva sobre o Ritual da Queima dos Tambores, por aflorar sua ritualística de origem teatral, que aos poucos se identifica com ritualísticas outras, ligadas a cultos religiosos em si. Outro fator de fundamental significância nesse evento é que, nos fundamentos do ritual da queima, há uma mística velada, que dialoga tanto com a encenação teatral, quanto com as celebrações religiosas.

3.5. RITUAL DA QUEIMA DOS TAMBORES: FASES DO RITO

Por um certo sentido, o trabalho cultural da Aldeia TabokaGrande tornou-se um modo de ser, de se expressar, uma cultura em si, e o Ritual da Queima dos Tambores alude justamente à essa mitologia caracterizada pela simbologia dos bonecos gigantes, estruturados sob os princípios de harmonia entre a ação humana e a natureza, e do surgimento do ritmo *capoeboicongo*. Feito todo este apanhado historiográfico, narrando a origem do ritual, assim como, suas principais alterações desde 2001 até os dias de hoje, vale agora, aprofundar na estrutura do ritual em si, para que possamos compreender suas características de apresentação.

Segundo o mestre Wertemberg, o Ritual da Queima dos Tambores, simboliza um “rito de purificação e transformação pela ação do elemento natural fogo, que dá origem aos tambores de *capoeboicongo*, instrumentos artesanais de troncos de madeiras produzidos a partir do reaproveitamento de árvores caídas por si só e ocadas pela ação do tempo ou de insetos como abelhas, cupins e formigas” (T1 NOTÍCIAS, 2021, n.p).

Atualmente o Ritual da Queima dos Tambores ocorre na Aldeia TabokaGrande em um espaço reservado denominado de *Espaço da Queima*, uma área circular de aproximadamente

doze metros de diâmetro, sendo que nove metros é reservado para o terreiro central onde ocorre o ritual, e os três metros restantes é reservado para o público que se coloca em volta.

. Neste espaço circular, temos duas entradas nas laterais com pedras de aproximadamente um metro e meio de altura, compondo assim, uma espécie de portal ao centro do espaço da queima. Entre estes portais de pedra, temos grandes bancos de madeira, onde ficam os espectadores. No centro da roda há uma árvore denominada de *Piriquiteira*¹³. Atrás dessa árvore central, há uma grande pedra retangular de aproximadamente 1 metro e 80 centímetros de comprimento por 60 centímetros de largura, lembra uma grande mesa. É nesta pedra que se guardam objetos que serão usados no rito da queima.

Ao fundo desta pedra em formato retangular, há um despenhadeiro, visto que a Aldeia TabokaGrande é situada em uma altura elevada do morro onde se situa, de modo que neste fundo os espectadores avistam as serras no entorno da aldeia. Nas laterais deste espaço também há outras árvores nativas do cerrado que compõem a ambientação do espaço, são elas: *Umbaúba*, árvore pioneira e atraente de variadas espécies de aves; *Copaíba*, conhecida por suas propriedades anti-inflamatórias, extrai-se o óleo presente em seu tronco; e *Cega Machado*, bastante utilizado na região tocantinense para a construção de telhados, antes da proliferação da madeira de eucalipto na região. O chão é de terra e cascalho, naturais da erosão da serra.

Ao lado esquerdo da pedra em formato de mesa, fica o Gigante representante da corte de cada ano, ao lado esquerdo do boneco, ficam os tambores de *capoeboicongo*, feitos no ano anterior, tambores estes que a banda TabokaGrande irá tocar durante o ritual. E ao lado direito da pedra em formato de mesa ficam os tambores que irão ser “queimados” durante o ritual. A frente do Gigante fica os *Turimbós*, que serão acesos durante o ritual. Normalmente são cinco turimbós, representando os cinco Gigantes, Tabokão, Galo Alto, Galo União, Mahanduká e Imperioso. Entre os bancos de madeira e a Piriquiteira, acontecem as apresentações em momento propício durante o ritual.

Por isto posto, o ritual tem como estrutura seis partes fundamentais para sua total realização, são elas: *Abertura, Acender o Turimbó, Causos e apresentações, Afiinação dos*

¹³ Espécie pioneira, especialmente indicada para o rápido recobrimento de uma área. É excelente para atrair pássaros, sobretudo rolas-fogo-apagou, rolinhas, juritis, bem-te-vis, sabiás [...]. (NOVAMATA.ORG. Piriquiteira. 2022)

Tambores e cantorias, Dança dos Gigantes. Visto isto, iremos agora aprofundar em cada uma destas fases.

3.5.1. Abertura

A abertura do Ritual da Queima é um breve momento, porém de suma importância, é o momento em que o mestre Wertemberg faz sua explanação ao público participante, sobre os fundamentos do Ritual da Queima. Fundamentos estes que já visitamos em momentos prévios, com algumas ressalvas, que vale agora destacar. O Ritual da Queima, simbolicamente, apresenta as fases de produção e consagração dos tambores de *capoeboicongo*. Durante o ritual, finalizam-se no fogo os troncos já esculpidos e iniciam-se a consagração dos tambores do ano anterior, já finalizados para tocar a partir de então.

Em síntese, o ritual tem como objetivo prático a realização da queima do centro de um tronco de madeira a qual se abrirá até a circunferência desejada, de modo que não venha a interferir na produção do tambor futuramente. Esses troncos de madeira ocada são queimados em fornalhas de madeira ou barro, as quais chamamos de *Turimbó*, um neologismo inspirado na língua Tupi-Guarani. “O *Turimbó* ‘Turi’ a (tocha ou fogueira) em tupi é junção de ‘curi’ (pau oco) e ‘m’bó’ (furado) essa espécie de fornalha de barro ou madeira é onde se modela e afina os tambores artesanais de *capoeboicongo*” (ASCOM ADETUC, 2021, online, n.p.).



Foto 23 - Turimbó acesso.

É neste momento também em que é apresentado ao público o Gigante que faz o receptivo da *Corte dos Gigantes*, que participa do ritual como uma espécie de anfitrião da ritualística. Especificamente, no ano de 2022 a qual se insere esta pesquisa, o ritual da queima foi simbolicamente realizado pelo Gigante Imperioso, simbologia já mencionada em momentos prévios. E por fim, é feita uma breve explicação sobre o ritmo *capoeboicongo*, como dito, ritmo em que se baseia nas células rítmicas da capoeira, do boi e do congo.

3.5.2. Turimbó

Para acender o Turimbó, é oferecida às pessoas presentes uma coité¹⁴ serrada ao meio, dentro da qual existem vários pequenos pedaços de madeira, conhecidos como *cavaco*. Estes cavacos são lascas de madeira dos próprios troncos os quais irão ser queimados, são lascas retiradas no processo de abertura do centro do tronco com o formão, em fase pré-ritual. Cada participante pode pegar, caso queira, um desses cavacos e logo após realizar seu pedido de algo que julgue ruim em sua vida, para que se queime e se transforme em algo que julgue bom.

Após realizar esse pedido (em silêncio ou em voz alta, como se queira) joga-se o cavaco dentro do Turimbó para que quando este seja aceso, os cavacos sejam queimados e, com isso, ocorra a purificação e a transformação pretendida. Nota-se nesse processo de purificação e transformação influências indiretas de muitos mitos de morte e renascimento relativos a culturas diversas ao longo da história, tais como relatados por Joseph Campbell (2008) “o fim de um ciclo em detrimento do surgimento de um novo”. Este momento dos pedidos é o de maior representação simbólica do rito, afinal toda simbologia do rito é justamente esta noção de purificação e transformação, simbolicamente representada pela queima do cavaco depositado no Turimbó.

Destaco agora, os pedidos realizados pelo mestre Wertemberg e seu filho Wertem Nunes, no Ritual da Queima dos Tambores em 2021, como um exemplo mais detalhado do que ocorre neste momento em que se acende o Turimbó, sendo que é um ato que remete ainda ao primeiro ritual, no qual Wertem Nunes, ainda jovem abrilhantou aquela noite com a ideia

¹⁴“Coité vem da língua tupi e significa vasilha ou panela, motivo pelo qual esta planta é conhecida como cuieira, cuia ou cabaça. O fruto, de casca bem dura, é empregado na produção de vasilhame e instrumentos musicais como o Berimbau” (INHOTIM.ORG. COITÉ, 2022)

de se ofertar o cavaco ao fogo, dando origem a este rito próprio. Estes relatos foram retirados na gravação do ritual da queima presente na plataforma Youtube no canal oficial da Aldeia:

É evidente que, nesse momento, que inclusive fez com que a gente estivesse experimentando essa forma diferente, como dizia meu pai Salvador, todo mau também tem um bem, tem uma transformação. Tudo aquilo que acontece no mundo exige uma transformação e uma posição nossa. E essa pandemia, que veio uma espécie de alerta pra todos nós, também do nosso modo de vida, a forma como nos relacionamos com a natureza. E há 21 anos, aqui em Taquaruçu, na Aldeia TabokaGrande, os Gigantes de Palmas, faz esse alerta. Sobre a necessidade de termos equilíbrio entre o homem e a natureza. Por isso que a representação maior da nossa festa é exatamente o encontro entre o equilíbrio entre o homem e a natureza. É por isso que essa pandemia trouxe pra nós uma reflexão sobre o modo de vida em que nós estamos tendo. Nós com os irmãos, nós com a natureza e ao mesmo tempo em que é uma coisa bem forte, bem ruim, que abalou o mundo inteiro, esse é o meu pedido. Que a gente encontre uma solução definitiva pra que a gente possa voltar a conviver em harmonia com as pessoas, poder abraçar, conversar, estar presente [...] (NUNES, 2022)

É uma satisfação estar aqui, uma felicidade muito grande, estar na presença de todos vocês, mesmo que seja virtual. Pois nós experimentamos novas formas de presença, e com isso, a gente está fazendo com que a vida vá adiante, em um momento de incertezas, em um momento de dificuldade, a vida que segue. Eu acho que essa ocasião em que todos estamos vivendo vai estar marcada na história de toda a nossa geração, veio para nos mostrar que a gente precisa mais do que nunca, urgentemente encontrar novas formas de convívio e união. Dessa vez não só entre um vizinho, uma família, no trabalho, na cidade, mas numa forma planetária. Então, com esse cavaco hoje eu queria que queimasse o medo, a ignorância, a intolerância e desunião, e transformasse em equilíbrio, em cooperação, fraternidade, respeito pelo próximo e alegria. Todos nós precisamos para termos uma vida saudável em comunidade. Muito obrigado! (FALEIRO, 2021)

Após todos fazerem seus pedidos e jogarem os cavacos nos Turimbós, é chegada a hora de acender o fogo. Para tanto é utilizado uma tocha, feita da vara de Pau Pereira¹⁵, em uma de suas pontas há um emaranhado de fitas de pano. Há poucos anos, foi-se criando um ato cerimonial que consiste na escolha de determinadas pessoas para hastear a tocha e acender os Turimbós. De modo que, a cada ano um participante em especial é convidado a cumprir essa tal incumbência. Por evidente que o convidado também faz um breve discurso, e logo em seguida, acendem-se os Turimbós. Neste instante, o mestre Wertemberg, que neste momento, assume a função de puxador de todo o ritual, faz sua primeira *chamada*¹⁶:

¹⁵ “Esta árvore, considerada por Gustavo Peckolt (1861-1923) uma das dez plantas medicinais brasileiras mais importantes (Santos et al., 1998; Peckolt, 1942), era conhecida dos indígenas e utilizada contra impaludismo, inapetência, má digestão, tontura, prisão de ventre e como febrífugo. Além disso, sua madeira era utilizada para construção e fabricação de cabos de ferramentas agrícolas (Pio Corrêa, 1984)” (ALMEIDA, Márcia R. et al. Pereirinha o primeiro Alcaloide isolado no Brasil, 2009).

¹⁶ Referência a músicas sagradas e/ou ritualísticas, presentes em várias manifestações populares e sociedades ancestrais.

O fogo é trator de pobre
 Elemento nobre
 Transformando a terra.
 Quem não conhece o fogo
 Não sabe o que o fogo dá.
 Quem não respeita o fogo
 Não sabe os perigos que há.
 Chamo, chamo o fogo [...]
 Coro - Vem fogo
 (Wertemberg Nunes, 1 – Fogo)

Canta-se essa música por alguns minutos, até que o fogo comece a queimar os cavacos, e, por conseguinte, toda a estrutura de madeira interna do Turimbó. Tanto a incandescência do fogo quanto a fumaça produzida simbolizam ao instante a realização dos pedidos depositados no Turimbó.

3.5.3. Causos e Apresentações

Até que o fogo aceso no *Turimbó* se propague ao ponto de não mais se apagar, demora-se um tempo, cronologicamente indeterminado, porque depende dos variados troncos que constitui estes Turimbós, se a madeira é mais seca ou mais molhada, a espessura em que se abriu o centro destes troncos, enfim, cada experiência é única. Neste tempo necessário ao fogo, os atores realizam *contações* dos causos. Estes causos, são histórias, contos e lendas de tradição oral, teatral e alguns causos próprios da Aldeia TabokaGrande.

Esses causos têm afinidades com a vida de todas e todos, que servem como indutores de reflexões diversas, capazes de produzir amadurecimento entre os participantes acerca dos pedidos realizados, ao ponto de junto ao elemento fogo, presente na queima, esses contos produzam reações que possam atuar consciente ou inconscientemente, de modo que o rito funcione como uma porta de acesso ao que Carl Jung denominou de inconsciente coletivo (JUNG, 2016). Buscarei aprofundar neste campo imagético presente no ritual no próximo capítulo.

A contação de causos, já era uma prática constante no trabalho do mestre Wertemberg, desde sua passagem por Goiânia, no início de sua carreira. Cresci ouvindo-o contar causos como “Viola Quebrada” de Saulo Laranjeira; “Chico Beleza” de Catullo da Paixão; “Será Americano” de Pompílio Diniz, nas festas de família, além de bares e restaurantes em Vila Velha-ES, para após rodar o chapéu nestes estabelecimentos. Ao se mudar para Taquaruçu, sem um grupo de teatro definido, visto que, havia findado o então grupo Pingo D’água, os

primeiros trabalhos teatrais em Taquaruçu, resgatou as contações de causos por ser uma modalidade solo, já incorporada em seu trabalho.

Pelo fato de os causos demandarem um tempo curto de apresentação, tornou-se a estrutura ideal para que desse o tempo necessário que demanda ao fogo esquentar o turimbó, como mencionado, fosse facilmente manipulado pela contação dos causos. Nos primeiros rituais, este momento de apresentação era aberto ao público para que quem desejasse pudesse contar um caso, ou declamar uma poesia, e assim tivemos muitas participações durante os primeiros anos. Aos poucos, estas participações foram se repetindo e naturalmente foi consolidando um grupo fixo que conta os causos neste momento do ritual.: Wertem Nunes, Tato, André Moura, Wertemberg Nunes e eu. A exemplo de conteúdo destes causos, compartilho a composição de um dos integrantes, Tato, que além de ser miolo do Boizinho sonhador, nos engrandece a cinco anos com sua composição Abaçáí:

Dá licença mestre mais uma vez,
 No meio desse fogo aqui poder fazer uma poesia aqui pra vocês:
 Abaçáí, perseguidor dos índios,
 Minha Nadi, mãe Amananci,
 No fundo do riacho, mundo pé descalço,
 Eu vou correndo sem cansar. Oh mestre, [...]
 Eu curumim, quinhentos anos se passaram,
 Levou Amananci, como escravo que eu sou camará,
 Índio como eu sou, Guarani Kaio,
 E onde eu nasci, Abaçáí matou,
 Meus antepassados, fumavam o cali,
 Dançavam pra Nadi, e...
 Sorriam pra Jaci.
 Pô mestre; mas dá licença Zambi,
 Que eu vou cruzar o maroto
 Na linha de umbanda, sou filho de caboco.
 Eu vou pedir a deus um poder pra governar
 Meio sol, meia lua, meia rua, meio pá.
 O que será que será? Que o bico vão falar,
 Se eu sou um fruto defendido por Ogum e Oxalá,
 A luz do vestido clareia o Gongá
 Eu abro o olho, quando eu vejo Iemanjá.
 Só que a minha Shangri-lá, é um pouco diferente,
 Na trilha sonora, Clip clap, encaixa os pentes.

Pô meus mestres, ri pra não dar trela, e fazer ficar errada,
 Solta o brek mestre, solta o som;
 Isso aqui é poesia de quebrada.
 (SOARES, Abaçai.2022)

Além dos causos, com o tempo, foram surgindo outras pequenas apresentações durante este momento. Foi o caso dos cantores Genésio do Tocantins e Braguinha Barroso, conhecidos no meio cultural de Tocantins; tivemos a presença do “Seu Miúdo” com a rabeça de buriti¹⁷; teve apresentação do artista circense Kadu, que fez um número de corda bamba; também tivemos a participação de alguns integrantes do grupo de capoeira Só Angola entoando algumas *ladainhas*¹⁸; e até mesmo uma apresentação de dança do ventre com a cantora e dançarina Raia; além de cantos e poesias diversas compartilhadas pelo público presente.

Enquanto isto, o fogo se propaga nos turimbós, e os troncos previamente preparados para a queima, são postos acima destas fornalhas, para que queime o centro destes troncos, é o momento da queima em si, é quando o fogo ao passar por esses dois troncos empilhados um sobre o outro, produz imagens belíssimas com suas chamas.

Ao longo desses vinte anos de Ritual da Queima dos Tambores, houve algumas edições que contaram com participações especiais durante as apresentações. A destacar: o poeta José Iramar, que abrilhantava nossas apresentações com histórias populares sobre a história do Brasil; os cantores Genésio Tocantins, Braguinha Barroso e Dorivan, dois grandes expoentes da música popular tocantinense; Jorge Menares e Nasha Moreto, músicos que se apresentam há mais de sete anos no show de encerramento do ritual; o grupo de capoeira Só Angola, que esteve por duas edições expandindo os traços de nossa cultura ancestral da capoeira; Gabriela Arraia, que apresentou a dança do ventre em uma das edições do ritual; Kadu, do circo Os Kaco com uma apresentação na corda bamba; o poeta Nilo Alves com o lançamento de seu livro de poesias, *Foigoio*; Seu Mundico e Manoel, seu filho, dois tradicionais tocadores de rabeça de buriti da região de Ponte Alta; e, por fim, André Luiz, miolo da boneca Mãe Bá, e Tato Tateado, miolo do bozinho sonhador, que engrandecem há mais de uma década o Ritual da Queima.

¹⁷ Instrumento que lembra um violino, mas de modo mais rústico e seu material é o talo do coqueiro Buriti, bastante difundido na região norte do país.

¹⁸ Cânticos entoados nas rodas de capoeira.

3.5.4. Cânticos

Após todos os troncos serem queimados, e os causos contados, damos início às cantorias. Para tanto, todos os integrantes da banda TabokaGrande, cada um com seu tambor, se aproximam dos turimbós ainda acessos, para afinar seus tambores.



Foto 24 - Integrantes do Ritual da queima dos Tambores afinando seus tambores sob o fogo aceso no Turimbó.
Fonte: Mariana Guimarães, 2015

Neste instante o mestre faz mais uma chamada ritualística específica do ritual da queima:

Jogue nos tambores
 Todo o seu lamento
 Todas suas dores
 Todo o sofrimento
 Queimando suas dores
 Queimando o sofrimento
 Acende os tambores

Queima o que tá bem ruim
 Transforma o que tá mal pra mim
 Na queima dos tambores
 Deus guarde a nossa casa
 Proteja a nossa festa
 Esquente os tambores

Puxe na corda e no pau
 Puxe no berimbau
 O som dos tambores

Na queima dos tambores
 Minha aldeia abre folia
 A queima dos tambores
 Traz o fogo e harmonia

Queimou, queimou!
(Wertemberg Nunes, m - Queima dos Tambores)

Quando todos os integrantes da banda finalizam as afinações dos tambores, todos se colocam ao lado esquerdo do boneco gigante, que faz a corte de cada ano, para dar início às músicas tradicionais da Aldeia TabokaGrande. Nesta música Queima dos Tambores o mestre apresenta alguns fundamentos do ritual, nas duas primeiras estrofes ele diz “queima o que tá bem ruim; transforme o que tá mal pra mim”, representando o mito de purificação a qual o ritual propõem, simbolizado pela queima do cavaco.

Já quando diz “na queima dos tambores; minha aldeia abre a folia”, faz menção sobre o ritual da queima ser a primeira festividade da aldeia, e através do ritual, simbolicamente nasce o ritmo capoeboicongo, e a partir daí que todas as demais festividades são possíveis. Primeiro surge o som e depois as demais atrações da aldeia. Quanto ao ritmo capoeboicongo, também faz referência à origem e condução do ritmo quando diz “puxe na corda e no pau; puxe no berimbau; o som dos tambores”. Como dito, é o berimbau que puxa os demais instrumentos no ritmo capoeboicongo.

Também podemos conferir a mensagem de purificação e transformação, tema base do ritual da queima, na música Turimbó:

Vou acender, acender meu turimbó,
o fogo de minha aldeia tudo muda pra melhor,
transformando o que está ruim pro mundo ficar melhor.
Violência e a maldade eu joguei no turimbó,
pedi paz e harmonia pro mundo ficar melhor
(Wertemberg Nunes, o – Turimbó)

Após esta música, o mestre puxa as músicas dos Gigantes de Palmas, em saudação ao boneco que está fazendo a corte na Aldeia. Esta música é comum a todos os gigantes que faz a corte a cada ano. Nota-se os ensinamentos sobre o ritual da queima, assim como noções sobre o ritmo capoeboicongo e a cultura como um todo da aldeia TabokaGrande, são passadas para os participantes do ritual através das músicas que são cantadas durante o próprio ritual. Assim como podemos conferir na música “Saudação” o surgimento da aldeia, sobre nossa família, os Taweras, sobre o ritmo capoeboicongo e as referências tradicionais de nosso país, e sobre o turimbó:

No centro do meu Brasil
Uma estrela, um norte apontou
Um ponto de cultura
Minha Aldeia, minha arte, meu amor

Com os Tawera e seus tambores
 O Galos vai transformar
 Nossa gente e a natureza
 Nos gigantes do lugar

Quem tá chegando salve
 Salve quem vai amar
 Quem tá amando salve
 Salve quem vai chegar

Salve quem tá vindo
 Salve quem vai cantar
 Quem tá sorrindo salve
 Salve quem vai dançar

Alegre, alegre eu vim
 Alegre, alegre eu vou
 Na queima dos tambores
 Alegria paz e amor (refrão)

Vem, vem, vem
 Vem meu amor
 Não deixe a roda parar
 Vem mostrar no turimbó
 O seu jeito de dançar

Capoeira boi e congo
 E o berimbau pra tocar
 Tradições do meu país
 E da cultura popular
 (Wertemberg Nunes, n - Saudação, 2009)

Já as demais músicas dos bonecos Amarelo, Mãe Bá, Boizinho Sonhador e Cobaçu, contam sobre a simbologia de cada boneco na mitologia própria da aldeia. Ainda que estes bonecos não sejam apresentados no ritual da queima, suas músicas são cantadas, face a ligação intrínseca que existe entre o ritual e a brincadeira dos bonecos no Ritual do Encontro, onde eles são apresentados. Após as músicas dos bonecos, canta-se a música Arco do Amor, em homenagem a Mãe Delídia, e depois canções diversas tanto da aldeia, quanto de outras tradições populares.

Toda vez que eu vou lá em casa
 Dá vontade de chorar
 Sinto saudade no peito
 Quanta coisa pra lembrar
 Minha casa é Mãe Delídia
 Fonte do meu bem querer
 Quem me guarda em minha vida
 Vigia pra eu não sofrer

Lembro na TabokaGrande
 Com seu arranjo de flor
 No arco de são Gonçalo
 Espelhado pelo amor

Lembro em Tabokaçu
 Alegando o Tabokão
 Com a Boiúna e Cobaçu
 Festejando a Tradição

Minha mãe é minha guia
 Fogueira que me criou
 Cada pau que ela queima
 Traz a luz do salvador

Minha arte é minha mãe
 A história renascida
 Pra sempre será lembrada
 Minha arte mãe querida

Tudo que ela quer, ela tem
 Tudo que tem, ela quer
 O mundo fica pequeno
 No coração dessa mulher

No seu arco tem mais vida
 Cada filho é uma flor
 Cada neto e cada amigo
 Está no seu arco do amor(bis)

(Wertemberg Nunes, o – Arco do Amor)

3.5.5. Dança dos Gigantes

A Dança dos Gigantes faz menção direta aos cinco Galos e toda sua representação simbólica na aldeia. Sem dúvida é mais um elemento que relaciona de maneira direta o ritual da queima com a mitologia dos bonecos gigantes. Inicialmente a dança no ritual da queima não tinha sido formulado como algo próprio da aldeia. Tinha, ao contrário, ligações culturais com as congadas do Espírito Santo, ainda que não pretendesse a réplica da dança executada nas congadas da Barra do Jucu.

Logo, a dança nos primeiros anos da queima era realizada entre casais. Um casal por vez entrava na roda, quando cantávamos as músicas temas da aldeia. Os movimentos eram livres, buscava-se encontrar a brincadeira, a beleza natural de cada um, por este viés, a dança tinha relações simbólicas à mitologia do Cobaçu, que como vimos, e nos vale relembrar, simboliza a beleza natural de Taquaruçu, representado pelo Babaçu. Resultado do encontro entre Tabokão – terra – e Boiuna – água -, surge então a natureza e todo seu esplendor – Cobaçu.

No entanto, a dança foi deixada de ser praticada durante o ritual da queima. Podemos elencar dois fatores preponderantes neste caso, primeiro a saída de alguns integrantes, dificultado a execução da dança. Segundo fator, é pelo próprio desconhecimento das

especificidades da dança para integrá-la no trabalho. Em contraponto, podemos elencar outros dois fatores que fizeram com que a dança fosse reintegrada no ritual. Primeiro, o próprio amadurecimento conceitual do ritual da queima, a integralização com a simbologia dos Gigantes, que possibilitou outros componentes para a criação da dança, e segundo a experiência que adquiri como dançarino do grupo Lamira Artes Cênicas, grupo de dança do Tocantins.

Neste sentido, recentemente iniciamos um trabalho de criação e composição da Dança dos Gigantes. Este trabalho teve a cooperação do bailarino e pesquisador maranhense, Urias de Oliveira. Urias desenvolve um trabalho de dança com o conceito de corpo brincante como método criativo em dança. Integrando as pesquisas de Urias ao trabalho da aldeia, resultou na criação de movimentos de dança que representam cada um dos cinco gigantes. Neste sentido, a Dança dos Gigantes tem por princípio simbólico a representação de cada um dos gigantes, representando sua simbologia de criação, a qual mencionamos no primeiro capítulo desta pesquisa. Para cada boneco foi criado um movimento que representasse sua simbologia, e a junção destes movimentos, mantendo o princípio da beleza natural de cada um – Cobaçu -, compõem a Dança dos Gigantes. A dança marca a última fase do ritual, a celebração do mito ritualizado, a purificação e transformação dos tambores já foram concluídas, o ritmo capoeboicongo renasce mais uma vez, e abre todas as festas da aldeia.

4 IMAGINÁRIO DO FOGO

Neste capítulo busco uma imersão no aspecto simbólico contido no ritual da queima, promulgado por seu idealizador, como um rito de purificação e transformação através do elemento natural fogo. Neste aspecto, aprofundo “a investigação” nas concepções acerca do imaginário, analisando o ritual da queima através da simbologia do fogo.

Segundo o mitólogo Joseph Campbell, “os ritos de determinada cultura reproduzem seu mito fundamental. Pode-se definir um ritual [...] como a oportunidade de participar diretamente em um mito. Ele é a encenação de uma situação mítica e, ao se participar do rito, participa-se do mito” (CAMPBELL, p.58, 2008). É interessante observar que Campbell nesta passagem utiliza o termo encenação para se referir ao ritual, corroborando a relação entre

estes dois campos, teatro e ritual, relação esta que é de bastante interesse nesta pesquisa, visto que, o ritual da queima transita entre teatro e ritual.

Podemos compreender a simbologia de purificação e transformação presente no ritual da queima através de seu fator dúbio, visto que, ao atear fogo nos troncos durante o ritual, busca-se neste ato, o nivelamento de sua estrutura interna, como vimos no capítulo anterior, ou seja, a transformação de um tronco de madeira em um tambor, ao passo que a purificação pretendida no ritual da queima se dá, simbolicamente, na queima dos cavacos que cada participante joga no centro do turimbó. E tanto os troncos de madeira quanto a vida interior de cada participante, são purificados e transformados pela ação do fogo presente em cada turimbó.

Cabe agora, destacar algumas simbologias do fogo presentes no ritual da queima capaz de produzir identificação com nossa... ?

Vale destacar as simbologias que o fogo produz em nossa psique, visto que é um elemento fortemente presente na ...? e de certa maneira estão ...?.

Para tanto, vale uma contextualização sobre a antropologia do imaginário que estará sendo utilizada como referência na presente pesquisa, de modo a que possamos analisar mais a fundo a simbólica do fogo, suas possíveis leituras imagéticas e a presença desta simbólica no ritual da queima.

4.2. A respeito do Imaginário

Compreendo que a obra *A Imaginação Simbólica (1993)* de Gilbert Durand, contempla um panorama da especificidade dos estudos do imaginário, que possibilita assentar os parâmetros de análise deste capítulo. No livro, Durand apresenta um preâmbulo, no que se refere aos elementos estruturantes da imaginação simbólica, assim como seus autores de base, fato este, que o tomo de base para esclarecer e mapear alguns campos do estudo do imaginário, situando logo me seguida por qual destes caminhos irei percorrer com o intuito de compreender o Ritual da Queima no seu fator simbólico e imaginário.

Nesse sentido, Durand esclarece que a nossa consciência concebe o mundo de duas formas distintas, uma *direta* e outra *indireta*. Em síntese, a forma direta seria aquilo que nossa

percepção e sensação captam sobre a coisa que se nos apresenta. Já a indireta, caracteriza-se por aquilo que nos foge à percepção ou sensação. Para a “consciência indirecta, o objecto ausente é *re-presentado* na consciência por uma imagem no sentido muito lato do termo” (DURAND, p. 7. 1993). Essa distinção influirá nos modos como concebemos os signos, significados e símbolos, assim como em nossa relação com as imagens.

Seguindo esta premissa, ou seja, de como a nossa consciência concebe o mundo, Durand irá dizer que podemos perceber dois tipos distintos de signo. O primeiro, que opera de forma direta, pode ser dar, pelo menos teoricamente, de forma arbitrária sendo representante de objetos comuns ao cotidiano, como no caso das siglas, dos sinais, de grande parte dos substantivos e algoritmos. São signos diretos de coisas objetivamente concretas a exemplo: nomes de cidades, placas de sinalização, gestos sociais, dentre outros. Já o segundo, opera de forma indireta e Durand os definirá, de forma geral, como *signos alegóricos*, usados especialmente para representar ideias abstratas sem vínculo direto com objetos sensíveis.

Neste sentido, *alegoria* pode ser entendida como uma imagem que engloba simbologias suficientes à compreensão de um signo alegórico. Nesta lógica, “O símbolo seria ao mesmo, segundo P. Godet, o inverso da alegoria: ‘A alegoria parte da ideia (abstracta) para chegar a uma figura, enquanto o símbolo é primeiro e em si figura e, como tal, fonte, entre outras coisas, de ideias’” (GODET apud DURAND, p.10, 1993).

Essa afirmação de Godet, sobre o símbolo como imagem que gera signos, nos ajudará a compreender os parâmetros que Durand usará para articular os pensadores do imaginário, em sua divisão entre *hermenêuticas redutoras* (Sigmund Freud, Georges Demézil e Lévi-Strauss) e *hermenêuticas instauradoras* (Cassirer, Jung e Bachelard), assim como também corrobora minha pretensão de estudar o fogo como simbologia norteadora do Ritual da Queima dos Tambores. Darei um enfoque nestas duas hermenêuticas propostas por Durand, tanto quanto para assentar um pano de fundo aos estudos do inconsciente, quanto para situar em qual aspecto abordaremos o símbolo, nesta análise sobre o fogo.

Naquilo que Durand denominou de hermenêuticas redutoras, os autores incorrem na redução do símbolo a um signo único, ou seja, tratam o símbolo como alegoria. Assim, Sigmund Freud, o precursor da psicanálise e dos estudos do inconsciente, em sua teoria psicanalítica, fará com que todos os símbolos que emergem do inconsciente remetem a um

único signo/sintoma: a libido. O etnólogo Lévi-Strauss reduziria o símbolo à estrutura social (estruturalismo), ao passo que Demézil reduziria o símbolo à função social (funcionalismo).

Já as hermenêuticas instauradoras, conforme classificação do próprio Durand, trabalham com os símbolos por seu caráter *multívoco*, para usarmos aqui um termo caro a Carl G. Jung (cf. DURAND, 1993). Jung, criador da psicologia de base arquetípica, em sua concepção de *arquétipo*, uma de suas proposições mais difundidas, nos ajuda a compreender o imaginário pelo estudo-vivência, sobre a própria imagem. Nele, “O arquétipo *per se* é um ‘sistema de virtualidades’, ‘um centro de forças invisíveis’, um ‘núcleo dinâmico’ ou ainda ‘os elementos de estrutura numinosa da psique’” (DURAND, p.56, 1993.).

Já Gaston Bachelard, em sua fenomenologia poética seria talvez, dentre os pesquisadores aqui mencionados, uma das bases para a origem dos estudos do imaginário mais próximos ao campo das artes. Diferente de Freud e Jung, que lidam com o imaginário a partir do estudo dos sonhos e da psique, cada um a seu modo; Bachelard propõe um estudo sobre o *devaneio*, este tomado com o estado por excelência do artista em processo criativo:

[...] esse devaneio é extremamente diferente do sonho pelo próprio fato de se achar sempre mais ou menos centrado num objeto. O sonho avança linearmente, esquecendo seu caminho à medida que avança. O devaneio opera como estrela. Retorna a seu centro para emitir novos raios. (BACHELARD, p.22, 2008)

Por fim, outra elucubração de Bachelard que nos ajuda a compreender o imaginário, ao concebê-lo como experiência da consciência (DURAND, 1993). Em sua obra fica evidente este princípio experimental da consciência simbólica. Para ele, a subjetividade é quem melhor compreenderá os símbolos. É justamente por esse caráter multívoco de abordar o símbolo que tomarei por base os pesquisadores das hermenêuticas instauradoras, para usar aqui a proposição de Durand, mais especificamente os estudos sobre o fogo que Bachelard propõe em sua obra intitulada de *A Psicanálise do Fogo* (BACHELARD, 2008). E como a proposição do devaneio poético, conforme proposição de Bachelard, será a referência para o capítulo, irei dar primazia à imersão nas simbólicas do fogo através do exercício próprio do devaneio e das memórias de devaneio que se avolumam em mim, em lugar de uma análise mais técnica e semiótica sobre o tema.

4.3. A Poética do Fogo: Uma relação mito-pessoal com o fogo

*

Sem dúvida o fogo é um elemento natural que nos suscita bastante interesse e admiração. Desde pequeno sempre fui muito fascinado pelo fogo. Ao passo que fui amadurecendo na vida, fui compreendendo melhor os ensinamentos que podem advir do estabelecimento de uma relação simbólica, poética, com o fogo, para além da relação objetiva e prática com o elemento físico da natureza. Sabedoria, respeito, relações amorosas, guerra, purificação, calor e castigo são algumas das ideias que a simbologia do fogo evoca, ainda que estas ideias não sejam conscientes na maior parte do tempo.

Até os onze anos de idade minha relação com o fogo foi pouca, visto que morava no litoral, tendo a presença mais forte das águas. Mas ao mudar para Taquaruçu, o fogo iria invadir a poética do meu cotidiano de uma maneira bastante ativa. Em Taquaruçu, é fácil a relação entre o clima quente da região e o fogo, o calor infernal que paira na experiência diária de vida da população palmense, muitas vezes afirmando-se que Palmas é o próprio inferno. Comparações como estas são feitas constantemente, e a cada ano que se passa fala-se que o ano presente é o ano mais quente, para uma memória popular que facilmente esqueceu o calor do ano anterior.

**

Lembro-me de como meu pai elucubrava sobre as ciências que pairam no ato aparentemente simples de se acender uma fogueira, missão que ainda hoje eu me dedico a melhorar. Dizia ele: “o fogo precisa de ar para circular”. Enquanto mexia nas lenhas postas no chão, uma a uma, ele ia empilhando de modo que o ar pudesse entrar em um dos lados da fogueira, e sair na extremidade oposta. Basta olhar para as chamas de uma fogueira, para você averiguar este ensinamento. Geralmente em fogueiras onde as lenhas estão empilhadas erradas, abafando a passagem de ar, a fumaça é mais predominante, ao passo que as chamas percorrem a madeira pelas laterais da fogueira, já que o centro da fogueira está fechado. Já uma fogueira em que se respeita este princípio, o ar circula entre a lenha, as chamas são mais intensas e a fumaça é de proporções menores.

Quando se acende uma fogueira, é como se se abrisse um portal para uma dimensão que nos conecta com nossos ancestrais. A todo aquele que repousa o olhar fixo nas chamas de uma fogueira, acessar esse portal é como poder acessar as primeiras impressões dos primeiros humanos a ter contato com o fogo. Meu pai, à beira de uma fogueira, depois de repousar a atenção na dança que as chamas produzem ao queimar a madeira, constantemente dizia: “o fogo foi a primeira TV da humanidade”, e logo em seguida soltava uma risada. Esta frase ainda que expressa com ar de brincadeira, guarda um *quê* de verdade, pois uma fogueira tem esse poder de nos prender a atenção. O filósofo Gaston Bachelard (2008, p.23) diz ideia semelhante: “o fogo encerrado na lareira foi certamente o primeiro tema de devaneio para o homem, símbolo do repouso, convite ao repouso”. Dessa correlação, aprende-se a própria sugestão de Bachelard de exercitar a poética do devaneio, pois o que ele afirma se baseia tão somente no ato de devanear sobre nossa relação com a fogueira, tal como meu pai fez quando chegou à associação entre o fogo e a TV. Algo que repetimos ao nos colocarmos defronte a uma fogueira com os olhos da alma (*anima*) abertos.

Nas casas de Taquaruçu são comuns quintais com bastante árvores, de modo que, ao cair da tarde, é comum ver pequenos amontoados de folhas em chamas para manter o quintal limpo. Um hábito comum de uma população que reclama do calor constantemente, mas reluta em evitar fazer chamas ao cair da tarde. Outro costume da região é o de colocar fogo no pasto entre os meses de agosto e novembro, período que antecede as chuvas na região, e que segundo a crença mateira, faz bem para a plantação, além de acelerar a brotação do capim, alimento para o gado. Um hábito que custa caro para uma vegetação de características de cerrado, que facilmente propaga o fogo devido à baixa umidade no período da seca. Acelera-se a brotação do capim, mas retarda-se a vida de muitas árvores, além da frutificação delas. Só quem viu a mata queimar por mais de vinte dias consecutivos, viveu uma das consequências nefastas do fogo.

Esse cenário de serras queimadas acontece anualmente. Um cenário com o qual sempre tive relações dúbias, que transitam entre o fascínio e o terror. Afastando um pouco a noção de que atear fogo na mata seja algo certo ou errado, atento unicamente à experiência de ver o fogo ao longo das serras de Taquaruçu, uma imagem que lembra bastante uma serpente de fogo, ou mesmo, um enorme dragão ao longo da mata, engolindo tudo que se vê pela

frente. Ainda que esteja produzindo destruição, a presença e domínio do fogo suscita este fascínio que mencionei.



Foto 25 – Fogo na Serra da traíra, um dos maiores morros do estado do Tocantins. Na imagem podemos ver o rastro de fogo, que lembra um serpentear de cobra.

*

Certo dia, acontecimento raro, pois nunca fui muito de frequentar a igreja, estava eu acompanhando minha mãe à missa na igreja católica, pois era dia das mães. No meio da celebração, alguém sussurrou uma informação avassaladora no ouvido dela, que imediatamente saiu correndo da igreja, sem mesmo lembrar que eu estava a acompanhando. Eu não estava no mesmo banco que ela, e assim que a vi sair da igreja, fui em sua direção, mas ela foi mais rápida durante todo o percurso até nossa casa.

A uma quadra antes de nossa casa podia avistar uma enorme nuvem de fumaça que cobria o céu. A cada passo em direção a nossa casa, avistava uma luz forte laranjada, iluminando as paredes das casas vizinhas. Quando cheguei em casa, minha mãe estava na frente do portão abraçada com meu irmão caçula, Ramar. Nossa casa havia sido incendiada, o fogo rapidamente se alastrou para os dois quartos da casa e o corredor. Na rua era possível ver vários pedaços de telha que foram arremessados ao ar pela intensidade das chamas. Várias pessoas rondavam a casa, em um misto de ajuda e curiosidade. Por sorte não perdemos muitas coisas, até porque nem tínhamos muito o que perder.

Meu irmão Ramar, na época com 9 anos, estava na casa de nossa tia Etelvina Nunes. Enquanto eu e minha mãe estávamos na igreja, ele resolveu voltar para casa com nosso primo

ainda mais novo que ele. Os dois encontraram a casa sem ninguém e resolveram ficar ali e brincar um pouco. Para melhorar a brincadeira, decidiram desligar as luzes da casa e acender algumas velas, para que fosse mais difícil encontrarem um ao outro. Entre uma pausa, saíram do quarto e, ao fechar a porta, derrubaram sem querer um colchão que estava encostado na parede. Por incrível que pareça, o colchão caiu perto de uma das velas e não a apagou. Pelo contrário, o fogo da vela rapidamente consumiu a espuma do colchão e se espalhou pelas cobertas, tapetes e livros que estavam no quarto. Ramar e Pedro, nosso primo, perceberam o fogo, entre o desespero e o medo, ainda tiveram a ideia de ligar para os bombeiros. Atravessaram a rua, acharam um orelhão e ligaram. Os bombeiros acharam que era trote. Quando retornaram, já havia pessoas dentro da casa tentando apagar o fogo.

Bachelard tem uma frase que traduz exatamente o que este acontecimento causou em mim: “Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo que muda velozmente se explica pelo fogo” (BACHELARD, 2008, p.11). Neste dia, recorro de pensar “que Deus queima a casa dos filhos que vão à missa para saudá-lo?”, talvez seja este o dia em que inconscientemente eu me afastei da religião cristã.

**

Outro hábito bastante difundido em Palmas e região é a comemoração de São João, no dia 24 de junho. A irmã mais nova de meu pai, minha tia Núbia, nunca deixou de acender uma fogueira na noite de São João. Tradição esta que eu não entendia, por ser novo demais para entender de datas e comemorações católicas, e que mais adiante teria acesso à informação de que estas comemorações, em sua grande maioria, são de origens pagãs. Mesmo sem entender, fazem parte de meu imaginário as enormes fogueiras, acompanhadas de bolo mané pelado, bolo de milho, pipoca, canjica com amendoim, sucos, refrigerantes e quentão. Ali aprendi a força que a fogueira tem em unir as pessoas em volta de si, em confraternização, ou parafraseando o poeta assim assim assado... Durcala “ponhamos brasa contra brasa e a chama alegrará nosso lar” (DURCALA apud BACHELARD, 2008, p.15)

Quando completei trinta anos, tive uma experiência ímpar. Foi minha vez de acender uma fogueira para que minha filha Aurora, com 10 meses de idade, pudesse conhecer uma

fogueira. Naquele dia, em minha casa, na companhia de minha filha e minha esposa, senti ocorrer uma espécie de rito de passagem. Estava eu na função que vi, meu pai, meus tios, meu avô paterno, estava assumindo o posto de mantenedor do fogo. Naquele dia, tive a experiência com o fogo não pelo lado do encantamento como sempre tive, mas sim, pelo lado do cuidado. Experimentei o medo de um pai em ver, por algum motivo que seja, sua filha se queimando acidentalmente. Aurora ficou atenta a tudo, constantemente direcionava seu olhar para o alto, tentando acompanhar pequenas brasas que se espalharam ao queimar algumas folhas de bananeira seca. Neste dia vi como o fogo ensina de geração a geração, a mesma admiração e encantamento estavam presentes nos olhos de minha filha.

4.4. A psicanálise do Fogo

Este autorrelato sobre minha relação com o fogo poderia facilmente ser um relato de uma pessoa desconhecida, e ainda assim, ao ler, teceremos paralelos entre nossas vidas e o fogo. O que faz com que esse relato produza um processo de identificação? Dentre as várias respostas possíveis, uma das respostas poderia ser a de que a relação humana com o fogo é arquetípica, ou seja, tem parentesco com os conhecidos relatos classificados como mitos, em nosso conhecimento intelectual sobre o mundo, Temas associados com o fogo, como calor, destruição, medo, contemplação, aconchego, purificação, castigo, dentre outros, estão registrados em nosso inconsciente coletivo, segundo esta lógica junguiana de pensamento. Neste sentido, busco averiguar como a presença do fogo no ritual da queima pode nos levar a estes temas, ainda que inconscientemente, e como o fogo cumpre o desígnio simbólico que lhe é solicitado no ritual da queima, que é o de purificar e transformar.

Tomarei como referência específica, como já mencionado, o livro *A Psicanálise do Fogo* (BACHELARD, ano), que faz parte dos estudos sobre o devaneio empreendidos por Bachelard. Nesta obra o autor reúne um apanhado de estudos poéticos sobre o fogo no intuito de desvendar sua simbologia presente em nossa psique, desde nosso contato primevo com o fogo até os dias atuais.

Para tanto, gostaria de iniciar este intento, chamando a luz de nossa discussão a letra da música *Vem Fogo* que abre o ritual da queima, de autoria do mestre Wertemberg Nunes (NUNES, 2005). Logo na primeira estrofe, diz ele, “o fogo é trator de pobre”, sentença que

escuto desde pequeno, mas que só em fase mais madura pude compreender sua dimensão, que faz referência a capacidade de devastação incontestável que o fogo tem ao ser produzido perante uma vegetação seca, propícia à incineração. Enquanto quem tem posses põe um trator para limpar a terra das pragas, o pobre usa do fogo para o mesmo intento.

Afastando juízos de valor sobre a destruição que o fogo produz na mata, a sentença do mestre ainda se faz válida, visto que o fogo limpa a vegetação que o pobre mateiro limparia a duros golpes de enxada. Indo além, para o fogo não há juízos de valor, ele age naturalmente dentro das circunstâncias propícias à combustão, e queima de tudo o quanto seja possível. Há sim que se refletir sobre a ação de quem atea fogo, não sobre o fogo em si.

Na sentença seguinte, diz o mestre: “elemento nobre; transformando a terra”. Ao exaltar a nobreza do fogo, claramente fazendo menção ao poder alquímico do fogo, alusão ainda à ideia de como a descoberta do fogo trouxe evolução à vida humana, no início das gerações. Nobreza esta que finaliza o verso mencionando, na transformação da terra, aludindo à sabedoria agrária de que através do fogo a terra se torna mais fértil. Também Bachelard relata sobre essa função de purificação e transformação da terra pelo fogo, diz ele:

[...] A esses fogos de fusão caberia aproximar, certamente, o fogo agrícola que purifica os pousios. Essa purificação é realmente concebida como profunda. O fogo não apenas destrói a erva inútil, como enriquece a terra. Será preciso recordar os pensamentos virgilianos tão ativos ainda na alma de nossos lavradores? ‘Também é bom incendiar, de vez em quando, um campo estéril e entregar a palha superficial à chama crepitante; seja porque o fogo comunica à terra uma virtude secreta e sumos mais abundantes; seja porque a purifica e seca sua umidade supérflua; seja porque abre os poros e os canais subterrâneos que levam a seiva à raízes das plantas novas; seja porque endurece o solo, comprimi seus veios demasiado abertos e impede a entrada das chuvas excessivas, dos raios ardentes do sol [...]’ (BACHELARD, 2008, p.152)

A técnica agrícola de interrupção do cultivo da terra denominada de pousio, a qual Bachelard menciona, é também a prática de repousar uma faixa de terra bastante desgastada em virtude de plantações seguidas, que diminuem as propriedades da terra. É neste sentido que se faz necessário a queima nesta faixa de terra, não só para a limpeza da plantação ali empregue, mas também, como faz parte da sabedoria agrícola, as cinzas provenientes desta queima possuem nutrientes propícios para a fertilização da terra.

Bachelard também empreendeu esforços para entender a que se deve a simbologia de que o fogo “purifica tudo” (BACHELARD, 2008, p.150). Para tanto, ele determina três causas possíveis de terem assentado essa função simbólica ao fogo, uma destas funções é justamente associada à limpeza dos pousios, a qual acabamos de discutir. Uma segunda razão

psicanalítica em que concedemos tal desígnio ao fogo é sua capacidade de *desodorização*. “O odor é uma qualidade primitiva, imperiosa, que se impõe pela presença mais hipócrita ou mais importuna. Ele realmente viola nossa intimidade. O *fogo purifica tudo*, porque suprime os odores nauseabundos” (BACHELARD, 2008, p. 151). Ainda que não entremos nas questões químicas que rodeiam a especificidade de combustão do fogo, assunto que poderia causar desvios em relação ao que buscamos aqui, e aceitando a premissa que Bachelard emprega em seu devaneio, podemos imaginar juntos ao filósofo. E é isto que buscamos aqui: analisar as imagens que suscitam de nossa memória e imaginação. Para isso, basta imaginar uma pequena gruta, ou caverna, com um grupo de pessoas e uma caça com dois a três dias de putrefação e os desdobramentos desta putrefação: a reunião de moscas, formigas, animais carniceiros e vermes, proliferando o odor de podre. Então, como num efeito de magia, o domínio do fogo afasta todas estas consequências da putrefação da carne ao queimá-la.

A terceira e última função que Bachelard menciona sobre a noção de purificação através do fogo é a que mais corrobora o sentido de purificação proposta em nosso Ritual da Queima. Diz o filósofo:

Uma segunda razão do princípio de purificação pelo fogo, razão bem mais culta e por conseguinte bem menos eficaz psicologicamente, é que o fogo separa as matérias e aniquila as impurezas materiais. Dito de outro modo, o que passou pela prova do fogo ganhou em homogeneidade, portanto em pureza. (BACHELARD, 2008, p.152)

Esse processo mencionado por Bachelard se tornou hoje bastante conhecido, com a industrialização e o uso recorrente do expediente de pasteurização de alimentos. Nesse processo, o alimento é submetido a uma tal temperatura que elimina quaisquer microrganismos presentes no produto, tornando sua validade mais longa. Torna-se fácil a ligação entre a menção de purificação apresentada por Bachelard e a ideia de pureza proposta pelo mestre Wertemberg no ritual da queima. E aqui vale lembrar, que o ritual parte do princípio físico, natural, de purificação e transformação através do fogo, numa primeira instância, dos materiais indesejados no tronco que se converterá em um tambor. Além do mais, já foi mencionado em momentos prévios, que o princípio da queima ainda se deve ao fato de homogeneizar a circunferência interna no tronco do tambor, para que se propague uma sonorização ainda mais intensa e harmônica. E não seria equivalente ao que Bachelard propõe em seu devaneio sobre a purificação que o fogo opera? Tais similaridades expressam ainda mais a força que a linguagem simbólica do fogo suscita em nossa psique.

Retornando nossa atenção para as estrofes finais da música de abertura do ritual da queima, o mestre nos diz: “Quem não conhece o fogo; não sabe o que o fogo dá; quem não respeita o fogo; não sabe os perigos que há”. E aqui queria dar enfoque a outro aspecto simbólico contido na imagem do fogo, que é a noção de respeito. Quanto a isto podemos pontuar os incêndios criminosos que perduram durante dias nas serras que circundam Taquaruçu. Uma ação claramente desalinhada quanto a ideia de respeito pelo fogo, seguindo na contramão do que mencionamos sobre o uso controlado, respeitoso, do fogo que purifica os pousios. “Um incêndio determina um incendiário quase tão fatalmente quanto um incendiário provoca um incêndio” (BACHELARD, 2008, p.21).

Sem dúvida o respeito pelo fogo perpassa uma dimensão secular, no que diz respeito à nossa relação com tal elemento ígneo. Respeito este que transita entre a contemplação e a admiração perante a dança que as chamas de uma fogueira suscitam ao olhar atento, passando para o medo das consequências que esse vislumbre possa gerar a quem é seduzido por essas chamas. Neste quesito, Bachelard coloca o fogo tanto mais como um *ser social*, quanto um *ser natural*. Dito de outro modo, Bachelard personifica o elemento natural fogo, mas faz isso sabendo distinguir as duas coisas e aprofundando a dimensão poética daquilo que as ciências naturais costumam restringir.

A imagem que Bachelard nos apresenta para retratar o fogo como agente social é a de um pai, e, por paridade, a de uma mãe, que por impulso dá um tapa na mão da criança, que por curiosidade estende a mão em direção ao fogo. O ato que poda esta curiosidade, facilmente análoga à ideia de recalque, premissa da psicanálise de Freud, emite um comando ao inconsciente da criança, claramente associado ao perigo, à dor, ao castigo, associações estas que estão presentes nas mais variadas formas na literatura poética sobre o fogo. Não precisa muito empenho para concluir que a ideia de castigo eterno sob o fogo no inferno tenha origens psicanalíticas em referência ao castigo dado à curiosidade sobre o fogo. Neste sentido, conclui Bachelard, “o fogo castiga sem necessidade de queimar” (BACHELARD, 2008, p.16).

À medida que a criança cresce, as interdições se espiritualizam: o tapa é substituído pela voz colérica, pelo relato sobre os perigos de incêndio, pelas lendas sobre o fogo do céu. Assim, o fenômeno natural é rapidamente associado a conhecimentos sociais, complexos e confusos, que não dão muita oportunidade ao conhecimento ingênuo. (BACHELARD, 2008, p.17)

O ato de tolher a criança em respeito ao fogo rapidamente é transformado pelo ímpeto curioso da criança, que busca descobrir os motivos que tornam o fogo tão perigoso ao ponto

da ação imediata de um tapa. A esta busca de sentido e domínio do fogo, Bachelard aplicou o conceito de *complexo de Prometeu*, em referência nítida ao mito grego de Prometeu, o titã que roubou o fogo do Olimpo e o transferiu aos homens. Para o filósofo, o complexo de Prometeu diz respeito a todo ato que busque pelo conhecimento, sem dúvida outra simbologia atrelada à imagem do fogo, que proporcione a evolução pessoal, evolução esta que deve ser entendida pelo aspecto psicanalítico. Para finalizarmos a música de abertura da queima, temos a invocação do fogo, que é realizada em coro, com a ajuda de todos os participantes. Diz o mestre: “chamo, chamo o fogo”, ao passo que o coro responde “vem fogo!”.

4.5. TURIMBÓ – O FOGO SEXUALIZADO

No terceiro capítulo de sua obra, Bachelard toca em um problema secular, porque não dizer mitológico, referente à origem do fogo. Em todas as dimensões que rodeiam a psique humana, a ideia de origem e fim são questões recorrentes, por vezes escorregadias, mesmo as teorias mais bem fundadas. Quanto ao fogo, Bachelard transfere as concepções objetivas acerca do uso da técnica pelos primeiros hominídeos ao acender o fogo através da fricção entre dois gravetos, para uma dimensão subjetiva, arte que convém ao devaneio, e problematiza sobre o que levou à decisão de se esfregar dois gravetos secos até que eles produzissem fogo.

Nos dias de hoje a questão de se acender um fogo pode parecer uma atividade trivial, de fácil domínio, devido o uso de isqueiros, fósforos e até mesmo acendedores automáticos¹⁹. Mas basta conduzirmos uma reflexão sobre a missão de se acender uma fogueira num acampamento, sem o uso desses objetos, para percebermos que estaríamos tão confusos e indefesos como nossos ancestrais mais longínquos. Ainda que saibamos que é possível produzir o fogo através da fricção de dois gravetos, tal conhecimento está no campo das ideias, carente da prática que foi vencida pelo uso de artefatos mais práticos no dia a dia. É

¹⁹ Quanto a isto, saltou-me uma curiosidade e perguntei a meu pai sobre como acendiam fogo em sua infância (1960), no interior do Tocantins. “Já existia fósforo sim, mas ainda tínhamos na família pessoas que usavam a *binga*. Binga era uma ponta de chifre que meu tio avô Raimundo tinha e me lembro bem. Nesse pedaço de chifre ele tinha um tanto de algodão e ele tinha uma pedra que ele batia nela com outra pedra, ou um facão, uma faca, e daí saia faísca e acendia o algodão no chifre. Daí ele tirava dali o fogo. Na roça meu pai acendeu muito fogo com essa pedra, era uma pedra tipo essas que parecem cristal, que dá muito aqui, ao bater nela com o facão dava faísca. Mas logo, todo mundo foi tendo o fósforo, da binga passou para o isqueiro. (NUNES, informação verbal, 2022)

mais provável que os dedos das mãos produzam calos de tanto esfregar os gravetos do que o almejado fogo.

Concedamos-lhes um vulcão em erupção, uma floresta incendiada pelo raio. Endurecido em sua nudez contra a intempérie das estações, terá ele ocorrido imediatamente para ali se aquecer? Não terá, ao contrário, empreendido a fuga? [...] Supondo que dois pedaços de madeira seca caíam pela primeira vez entre as mãos de um selvagem, que indicação da experiência o fará adivinhar que eles podem se inflamar mediante uma fricção rápida e prolongada? (BACHELARD, 2008, p.36)

Para Bachelard, o que fez com que nossos ancestrais se empenhassem na ação de esfregar dois gravetos secos até que eles venham a pegar fogo, condiz com relações extremamente ligadas à dimensão sexual. É da ação íntima, e aqui aludimos às problemáticas no campo da psicanálise ligadas à noção de libido, e do calor entre dois corpos em fricção, no ato de amor, que surge o ímpeto de friccionar dois gravetos até que eles gerem o fogo.

O cálido bem-estar do amor físico deve ter valorizado muitas experiências primitivas. Para inflamar um pedaço de pau esfregando-o na ranhura da madeira seca, é preciso tempo e paciência. (BACHELARD, 2008, p.43)

Seguindo esta lógica sobre o ato de acender o fogo ter relações intrínsecas à prática sexual, aceitando que o ato de fricção possui as virtudes necessárias para gerar o fogo, sugiro também conferir tais noções simbólicas ao ato de acender o turimbó no ritual da queima. Por exemplo, neste ritual temos sempre uma figura masculina responsável por empunhar a tocha. Não há razão objetiva para isso, mas podemos inferir simbolicamente que seu formato fálico pode ter influenciado inconscientemente na escolha. É a partir do fogo desta tocha que o turimbó, com seu formato circular e côncavo, é aceso e então queima. Faço, portanto, a transferência da ideia sexual da fricção entre gravetos, apresentada por Bachelard, para o contexto da relação incandescente entre a tocha e o turimbó. É do ato de penetrar o turimbó com a tocha e seu fogo seminal que surgem as primeiras chamas no ritual da queima, e deste fogo surgem todas as simbologias que compõem a aldeia, como ocorre em diversos dos ritos de criação.

Uma atividade constante que há no Ritual da Queima dos Tambores é manter o fogo aceso durante todo o ritual. Por vezes, é comum um ou outro turimbó ir aos poucos perdendo a intensidade do fogo. Ainda que estejamos atentos a manter o fogo aceso, também estamos em cena, seja contando os *causos*, seja tocando as músicas ritualísticas. Para retroalimentar o fogo, reacender o turimbó lânguido, é preciso friccionar novos pedaços de madeira nas suas ranhuras internas. “O cálido bem-estar do amor físico deve ter valorizado muitas experiências

primitivas. Para inflamar um pedaço de pau esfregando-o na ranhura da madeira seca, é preciso tempo e paciência.” (BACHELARD, 2008, p.43)

Por fim, aponto como última dimensão simbólica do fogo no ritual da queima, o fator reflexivo e contemplativo, presente durante todo o ritual. Os causos contados junto ao fogo acentuam esta dimensão reflexiva. “Só recebemos o bem-estar do fogo se apoiamos os cotovelos nos joelhos e a cabeça nas mãos. Essa atitude vem de longe. A criança junto ao fogo a adota naturalmente” (BACHELARD, 2008, p.23). Poderíamos conferir outras relações simbólicas entre o fogo e o ritual da queima, mas julgo que para tecitura desta pesquisa, as simbologias referentes ao respeito, à sexualidade, à gênese, ao ato reflexivo, à purificação e transformação sejam as mais cabíveis e perceptíveis no Ritual da Queima dos Tambores.

5 ÚLTIMOS TOQUES

Não seria exagero nosso concluir que todo o trabalho de constituição da Aldeia TabokaGrande seria a consolidação da teoria do *Teatro Humanização* proposta por Wertemberg Nunes em seu trabalho teatral, onde as brincadeiras da cultura popular são representadas no Ritual do Encontro, a expressão musical através do *capoeboicongo*, a mitologia de um povo representado pelos Gigantes de Palmas, e sua religiosidade no Ritual da Queima dos Tambores. Este ritual cumpre a constante necessidade humana e, por assim dizer, teatral de ritualizar o sagrado, sendo tanto uma apresentação cênica quanto um modo de ser no mundo. Todos esses elementos juntos representam a noção de teatro como expressividade humana defendida pelo mestre Wertemberg Nunes.

Há algo de especial em uma manifestação que ocorre uma vez ao ano, há mais de vinte e um anos consecutivos, e sinto que esta pesquisa conseguiu de algum modo demonstrar o que há de tão especial no Ritual da Queima dos Tambores. As associações simbólicas do fogo no ritual da queima com o repertório de reflexões sobre o devaneio do fogo apresentadas por Bachelard mostraram-se férteis em contribuir com novas leituras arquetípicas presentes no ritual, abrindo-se ao diálogo com análises de outros elementos próprio da Aldeia TabokaGrande, como a simbologia alegórica dos Gigantes de Palmas, as matrizes rítmicas do capoeboicongo, ou mesmo um aprofundamento na simbologia da Dança dos Gigantes. Parte destas contribuições extras já se encontram elaboradas na pesquisa de doutorado realizada por Adailson Costa dos Santos, no acervo de teses do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Brasília. Importante mencionar aqui também esta pesquisa porque talvez as duas componham um conjunto de contribuições singular, e sinto que muitas outras surgirão com o tempo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Márcia R. et al. Pereirinha o primeiro Alcaloide isolado no Brasil. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbfar/a/KxPSQhVxWhmTp5snVOY6HtH/?lang=pt>. Acessado em: 13/04/2022, última atualização no ano de 2009.

ASCOM ADETUC. Tradição e Cultura: Queima dos Turimbós acontece neste sábado. *Gazeta do cerrado: de fato, notícia*. Atualizado em: 16/07/2021. Disponível em: <https://gazetadocerrado.com.br/tradicao-e-cultura-queima-dos-turimbos-acontece-neste-sabado/>. Acesso em: 11 ago. 2021.

ASCOM ADETUC. Queima de Tambores 2020: Confira a programação de uma das maiores festas tradicionais do Estado. *Gazeta do cerrado: de fato, notícia*. 10/20/2020. Disponível em: <https://gazetadocerrado.com.br/queima-de-tambores-2020-confira-a-programacao-de-um-das-maiores-festas-do-estado>. Acesso em: 11 fev. 2020.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. História. *Ponte Alta*. 2017. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/to/ponte-alta-do-tocantins/historico>. Acesso em: 07 ago. 2021.

CARLOS Alberto Soffredini. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109130/carlos-alberto-soffredini>. Acesso em: 12 de abril de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CAMPBELL, Joseph. *Mito e transformação*. São Paulo: Ágora, 2008.

CELÉ, Paulio. *Dá licença*. 2015.

CERASOLI JR., Umberto et al. *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo. PPGAC-ECA/USp, v. 3, n. 1, 205 p., 2015.

DICIONÁRIO ILUSTRADO TUPI-GUARANI. *Taquara*. Disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/taquara>. Acesso em: 10 fev. 2020.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Edições 70, 1993.

FALEIRO, Wertem Nunes. Informação verbal: OCA DOS VENTOS WERTEMBERG NUNES. Ritual da Queima dos Tambores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uqMEruBfpnc&t=635s>. Acessado em 13/04/2022.

GOIÁS. *Escola Federal de Goiás*. Disponível em: <http://www.ifg.edu.br/component/content/article/261-ifg/campus/goiania/geral/471-apresentacao-do-campus-goiania?showall=&start=1>. Acesso em: 07 ago. 2021.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. 3ªed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1987.

HANSEMAN, Brad. Manifesto pela escrita performativa. *Seminários de Pesquisa em Andamento*, v.3, n.1, p. 205.

IBGE. Histórico de Palmas. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/to/palmas/historico>. Acessado em: 01/01/2022.

INHOTIM.ORG. COITÉ. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/coite/>. Acessado em: 13/04/2022)

MORAIS, Janaína; PASSOS, Igor. Peixe-pescado: escrever a prática, processos de composição da escrita performativa. Florianópolis. *DAPesquisa*, v. 15, n. esp., p. 1-18, 2020.

MUSEU VIVO BARRA DO JUCU. Mestre Vitalino. Disponível em: <https://museuvivodabarradojucu.com.br/project/instrumentos-tambor-e-casaca/>. Acessado em: 12/04/2022)

NOVAMATA. Piriquiteira. Disponível em: <https://novamata.org/especie/piriquiteira>. Acessado em: 12/04/2022).

NUNES, Wertemberg Pereira. *Arco do amor*, 2005.

NUNES, Wertemberg Pereira. *Capoeboicongo*, 2000

NUNES, Wertemberg Pereira. *Chamo o fogo*, 2010

NUNES, Wertemberg Pereira. *Cobaçu*, 2003

NUNES, Wertemberg Pereira. *Jogue nos tambores*, 2010

NUNES, Wertemberg Pereira. *Ladainha da Humanização*, 1997

NUNES, Wertemberg Pereira. *Minha Aldeia não tem água*. 2008

NUNES, Wertemberg Pereira. *Poder*, 2012

NUNES, Wertemberg Pereira. *Procura*, 2004

NUNES, Wertemberg Pereira. *Rolando pedrinha*

NUNES, Wertemberg Pereira. *Saudação*, 2005

NUNES, Wertemberg Pereira. *Sô*, 1997

NUNES, Wertemberg Pereira. *TabokaGrande*, 2001

NUNES, Wertemberg Pereira. *Traz água Boiúna*, 2005

NUNES, Wertemberg Pereira. *Turimbó* 2008

NUNES, Wertemberg Pereira. Informação verbal. OCA DOS VENTOS WERTEMBERG NUNES. Ritual da Queima dos Tambores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uqMEruBfpnc&t=635s>. Acessado em 13/04/2022

OLD.ODINTEATRET.DK. Nordisk Teaterlaboratorium.odin Teatret. Disponível em: <http://old.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret--in-portuguese.aspx>.

Acessado em 12/04/2022)

PARAGUASSÚ, Fatima. Prêmio Culturas Populares 2007 – mestre Duda 100 anos de Frevo. *Recanto das letras*, 2008. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/mensagens/824669>. Acesso em: 09 fev. 2020.

PAVIS, Patrice. Dicionário do Teatro. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva..... p.285, 2008.

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES DAS CENAS. Estéticas e Poéticas das Artes da Cena. Disponível em: <https://artedacenappg.emac.ufg.br/p/27730-linhas-de-pesquisa>. Acessado em: 22/09/2021.

SANTOS, Ricardo Assarice do. Oubóros: Amplificação do Símbolo Arquetípico e suas Correlações com a Alquimia e o Processo de Individuação. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2013.

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

SLOWIAK, Jaime; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TOCANTINS. Pioneiros de Palmas relembram como era a Praia da Graciosa. Disponível em: <https://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2015/05/pioneiros-de-palmas-relembam-como-era-praia-da-graciosa.html>, acessado em: 12/04/2022.

TOLEDO, Cleber. *MPV 2020 O Novo Tempo: Movimento pela Vida terá sua primeira edição totalmente online*. Coluna do CT. Última atualização 21 de agosto, 2020 às 4:42. Disponível em: <https://clebertoledo.com.br/viver-to/mpv-2020-o-novo-tempo-movimento-pela-vida-tera-sua-primeira-edicao-totalmente-online/>. Acesso em: 11 ago. 2021.

TI NOTÍCIAS. De forma online, Queima dos Tambores de Taquaruçu acontece neste sábado, 17. Última atualização 17 de julho de 2021 Às 08:23. Disponível em: <https://www.t1noticias.com.br/cidades/de-forma-online-queima-dos-tambores-de-taquarucu-acontece-neste-sabado-17/118697/>. Acessado em: 22/09/2021.

ANEXO A

Esta transcrição é referente à entrevista realizada com o mestre de cultura popular Wertemberg Pereira Nunes no dia 06 de agosto de 2021, via plataforma virtual Google Meet, das 14hs 30 min a 17hs 42min. Optei por transcrever a entrevista sem grandes alterações gramaticais, aproximando o máximo possível da oralidade do entrevistado. Nesta entrevista o mestre narra sua história teatral desde seus primeiros contatos com a arte teatral até a criação de sua sede Aldeia TabokaGrande. São mais de três horas e meia de registro. Acredito que referente aos interesses desta pesquisa os interlúdios em que o mestre narra sobre sua infância e sobre sua vivência teatral em Goiânia – GO seja de fato imprescindível, motivo de estar integralmente transcrita neste anexo. Já sua narrativa referente a criação da Aldeia e por conseguinte do Ritual da Queima, acredito estar atendida ao longo do capítulo dois desta pesquisa.

*

Taiom – Eu gostaria de saber um pouco mais sobre quais foram suas influências para constituição do seu trabalho. Você fala em muitas entrevistas sobre a questão do boi, você se lembra de que boi era esse que você teve contato na infância?

Wertemberg - Isso aí é uma coisa que nem minha mãe lembrava direito né. Foi uma coisa assim que... Quando menino eu vi o boi lá na porta da igreja. Eu vi uma brincadeira de boi uma vez lá em Ponte Alta. Aquilo me marcou, me encantou, o Boi... me encantava as apresentações de minha mãe apresentando na igreja, Maninha (Tia de Wertemberg) cantando nos festejos, e a festa do mastro né?! Festejo de Bom Jesus, que é a questão do mastro, as pessoas vem no mastro, o festeiro cada dia de um santo, e vêm às pessoas, carregam o pau levantado numa estrutura do dono da festa naquilo. Meu pai foi o festeiro (quem recebe os foliões e convidados em sua própria residência) de um ano, e aí eu fui nessa festa mais ele. É... esse foi um festeiro que marcou a minha infância lá também...

Então eu essas festividades populares ali, feiras... Né... Algumas feiras que aconteciam no mercado central... Aquelas coisas. As rezadeiras...

As rezadeiras... Uma imagem que eu tenho muito forte, é ver aquelas veinha cantando, “_ Avê, Avê, Avê Maria, Avê, Avê, Avê Maria...” E elas cantava, aquelas mulher de papo, lá tinha muita muié de papo, sem dente... Entendeu? Tipo ali, quando a gente foi na Aldeia do jalapão, quando eu trouxe aquelas mulheres do Quilombo Barra... Aquela imagem ali, aquelas mulher, cantando aquele trem, daquele jeito ali... Era a minha infância.

Aquelas mulher ali, cada uma parece que é uma tia minha... Sabe? Foi impressionante quando eu vi aquelas mulheres, aquilo me encantou. Minha vó, a mãe de minha mãe, era muito igual aquelas mulher ali. Essas imagem sempre foi muito marcante em mim, de como é a forma de cantar... Entendeu?

Quando eu fui conhecer os rituais do nordeste, aquelas coisas... Então eu sempre lembrava mais forte dessas imagens da minha infância. E esse boi que eu vi lá, que eu vi quando menino, eu vi isso... Eu fui recuperar isso já no teatro, eu fui entender o que era o boi, a brincadeira... Cê vê, eu vi isso lá na minha infância, mas eu fui compreender isso já em Goiânia, já no teatro.

Então assim, em Ponte Alta, a influência que eu tive em Ponte Alta, que eu tive até os dez anos de idade, foi: As brincadeiras de crianças... Assim, na falta de condição agente brincava com gado de osso, de jatobá!... Aquele fruto do pau terra... Os rico tinha o gado de osso, eu num tinha condição eu brincava com o jatobá e o fruto do pau terra que era o meu boi... Então era essas coisas...

Então eu tinha as minhas investidas sozinho, e foi sozinho que eu comecei a desenvolver a minha capacidade de observação, eu acho...Então eu observava muito, criava, brincava...e os menino rico tinha os brinquedos, tinham tudo mas num tinha imaginação, não tinha graça. Ali foi o início da minha formação teatral já...então tipo assim, os menino brincavam muito, tinha lá o Neto, que é um amigo, que é até o pai, dessa amiga a Monica Soares, o pai dele era fazendeiro, o pai dele matava o boi, tirava ali o osso inteiro, ele tinha lá assim, uns trinta curralinho lá, tinha os boi...e eu chegava lá com os meu na mão...rsrsrs...E o meu era cortado de machado de chambari, cortava o osso...mas eu tinha a graça, essa graça fazia...se eu num tivesse na brincadeira num tinha graça, mais ou menos como você faz aqui, com a gente aqui...

Então eu desenvolvi muito isso, quando eu cheguei em Porto nacional, eu me assustei muito com a cidade. A cidade de Porto nacional, foi como se fosse assim, a cidade grande pra

mim. Aí tinha carro... Tinha isso e aquilo. Tinha muita gente né... Eh... Eu tinha medo da cidade e tal... Só que aí teve algo fantástico, que ali tinha o cinema... O circo... Então tinha o circo que, circulava antigamente no Brasil todo. Sempre um circo passava em Porto Nacional, tinha o cinema dos ciganos, que eles montavam assim uma barracona em lona... E assim passava os filmes né, que eles volta e meia passava em porto. E tinha o Cine Rio. Essas coisas foram me marcando.

Tinha os festivais de música, tinha os desfile, os festejo lá de Nossa senhora, lá da... Nossa senhora das Mercês que é a padroeira lá da igreja de Porto. E foi aonde eu me deparei com o outro lado da igreja né... Em ponte alta a igreja era enfrente a casa da minha vó, não tinha padre, o padre ia lá de vez enquanto, então quem rezava as missa era minha vó, minha mãe, Maninha é quem cantava, então eu tinha pra mim que a igreja era nós, era ali entendeu?

Quando eu cheguei em porto foi que eu percebi o tamanho da igreja, era a igreja já...os padres distantes e tal, não tinha a comunidade perto da igreja. Só que aí, meu pai foi trabalhar no seminário, e aí eu ia com meu pai pro seminário, que ele era o marceneiro na marcenaria, e aí eu via os padres por trás, eu via todo o movimento por dentro, os seminaristas, os padres, as coisas tudo, e aí era como se eu visse os bastidores do sagrado. Foi aí que eu conheci muito o Padre Luso, e aí eu só tinha respeito mesmo a ele, os outros eu num considerava não, só eram padres quando estavam na igreja, lá fora eu não os via como padre. O único que mantinha como padre era o padre Luso.

E aí isso me influenciou por outro lado, conhecer a bíblia, ler, saber dessas histórias. Foi aí que eu me toquei de Jesus, essas histórias todas, e tal... E tudo junto, cinema, faroeste, espadachim que era o que me encantava, aventuras e tal... É, filmes de espionagem, que seria filmes de aventura que era hoje né? Naquela época chamava espionagem, James Bond e tal... E eu gostava muito de filmes de épocas né, porque eu fazia uma comparação entre o que eu lia na bíblia nas histórias sagradas que eu via na igreja, que eu via os filmes de época né, de Roma, é como se eu via a imagem real, né ali, pra mim era a imagem própria, como se fosse vendo um vídeo das imagens verdadeiras. E essas foi a base ali... E o circo.

O circo, o que me motivava no circo era os dramas. Logo no início eu gostava dos palhaços, gostava muito dos trapézios, malabares e tal, faca... Aquele negócio de jogar faca, eu morria de medo daquilo. Mas com o tempo foi ficando sem graça não me tocava muito, eu não iria no circo só por causa disso. O que me marcava que me fazia ir ao circo era os drama

de circo, que naquele tempo tinha os dramas de circo. Então por isso eu quando vou contar minha história lá no coração de menino eu resgato isso aí. Então tinha os dramas de circo e é aquilo que me encantava. Os caras faziam uns efeitos assim, que cortava o coração da mulher, e mostrava arrancando o coração (faz o gesto com as mãos como se estivesse arrancando um coração). Tinha uns efeito doido, que os caras fazia, e hoje os crentes estão fazendo nos palcos das igrejas (Risos) estão resgatando os dramas de circo. Então eh, eh... Aquilo me encantava...

TAIOM – E como era isso, em determinado momento do circo tinha uma história?

WERTEMBERG – Não, os circo era o seguinte: palhaços abria ali, depois vinha os números né. Eh... Globo da morte, eh... jogar faca, eh... andar na corda bamba, essas coisas... Mágico. E isso tudo pra nós era uma enrolância pra chegar no ponto alto do circo que era o drama da noite. Hoje vai ter a história do coração de Luto (exemplo das histórias encenadas na época)... Contava à história que o cara cortava o coração da mulher, abriu tudo assim... Eh... Eu não me lembro direito... Eu sei que tem um negócio lá, que tira o coração, num sei se é da amada dele pra dar pra mãe, ou se é da mãe pra dar pra amada, uma coisa assim. Então...

Aí essa hora do drama era o ponto alto do circo naquele tempo. A cidade inteira ia pensando em assistir o espetáculo do final. Que era normalmente, o espetáculo de teatro, com vários efeitos ilusórios muito bacanas, e que envolvia agente. Então eu via ali, um outro que me marcou muito, tenho a imagem muito forte que era a Cabana do pai Tomais. Então eu vi várias vezes esses espetáculos, no mesmo circo, repetido eu via no mesmo dia, quando vinha outro circo que era o mesmo espetáculo eu via de novo..., mas o que eu me lembro mesmo é esses dois, coração de luto e a cabana do pai tomais.

Bom... Eu num tinha condição de ir pro circo, por isso sua vó atentava aquilo, eu num tinha dinheiro pra pagar o circo, naquele tempo não tinha água encanada, o circo ficava na praça, tinha que carregar água pro circo, e aí eu era sempre um daqueles que... Eu ia pra trabalhar de alguma forma no circo pra conseguir o direito de entrar, quando não era assim eu tinha que furar a lona do circo pra poder entrar. E aí era complicado, tinha que furar a lona do circo, andar embaixo das arquibancadas, as pessoas rindo, aquela humilhação toda...

Aquilo me humilhava demais, era uma desgraça. E eu fui pego algumas vezes, aí o cara pegava agente, aí botava pela porta da frente pra todo mundo ver, você sendo puxado pela orelha, sabe? Era uma tragédia... Eh... Aí eu descobri isso de trabalhar pro circo, aí

facilitava mais, eu sempre trabalhava pro circo, colocava ali pra ajudar, fazer algumas coisas, aí eles deixava agente assistir.

Mas isso eu tô falando quando dava, tinha vezes que o circo vinha e num tinha nada, você não conseguia nada na temporada, já em outro que vinha você conseguia uns dias, num era assim, num era tão maravilha como eu tô contando não, tinha vezes que você não conseguia nada, tinha temporada que conseguia uma vez na temporada toda... Então era um peso muito terrível. E passava lá o dia só olhando o circo, já era um encantamento né, a gente ficava olhando, vendo aquelas barraca, ficava sonhando em ir viajar com aquele povo todo.

E misturava com alguns festivais de música que tinha em porto, assistia muito, os festivais de poesia e tal... Eu sempre tive uma curiosidade muito grande, então aí ter um evento eu ficava vendo as coisas, de onde tava vindo uma pessoa, onde o outro entrou, de onde tava saindo outra pessoa e tal...Eu lembro muito deu olhando os bastidores querendo descobrir quem é que tava lá atrás, de onde vem o artista, de onde vem o num sei o que entendeu? O circo eu adorava quando tinha o número e dava pra ver os bastidores, eu ficava lá atrás, e pensava assim, nossa esse aqui que é o lugar... “Eh o Taiom aí” (dá um exemplo de como ele percebia os atores na coxia) ... O cara lá atrás só esperando pra entrar, aquilo me encantava, era tipo assim, ninguém tava vendo aquilo, só eu.

Ninguém ia ver você ali preparado, sem máscara, sem nada, aí anunciava você, aí você se preparava todo e entrava, eu ficava todo emocionado de ver algo que ninguém tinha visto. Eu sempre fui meio marcado por isso, ver algo, fazer algo que ninguém viu, só eu que descobri, eu que percebi aquilo. Isso já era algo meu sempre percebi isso aí.

Ir à casa e ficar olhando brechas na parede, manchas, ver aquela luizinha que tava entrando pela fresta da parede ninguém tava vendo só eu. Aquela mancha na parede que tava formando um rosto, mas ninguém tá vendo. Eu sempre tive isso de ver algo que ninguém tá vendo, mas que tá todo mundo olhando.

Então... Foi uma coisa que me marcou lá no Opinião que eu fundei, os caras, me ensinou isso, que o teatro era perceber algo que a sociedade não via e devolver pra ela, pra ela refletir e ela transformar, por isso que me ganhou muito essa coisa de ver a cidade, ver as pessoas, ver o dia a dia, vocês tira algo dela, que aparentemente todo mundo tá vendo mas ninguém percebeu, quando você mostra pra ela, ela vê, faz auto crítica, começa a perceber e começa a mudar.

Essa percepção, essa filosofia, eu já tinha desde menino, só não tinha essa compreensão. Então basicamente a minha infância foi essa daí. Aí essa coisa toda de porto com o circo, com o cinema, o Cine Rios, num tinha dinheiro pra pagar, o marido da dona do cinema era meu professor de matemática, eh... (Risos)... Ele me chamava de Vertemberg. Ele era muito fã meu, porque eu era muito bom em matemática, mais na frente ele deixou de ser professor meu ih... Ih, ele ficava com dó de mim porque eu não tinha dinheiro pra entrar né, não tinha dinheiro, mas a mulher dele num deixava não a mulher dele, a bicha era terrível.

Tipo assim, o ingresso era um e cinquenta e eu só tinha cinquenta, aí ela deixava passar um pedaço do filme, aí deixava você entrar por um e vinte. Ou então o filme já ia acabar assim... E aí no final ela abria pra você entrar, no final do filme sem ver o início, aí você ficava imaginando como é que era, como que aquela cena foi parar ali... Eu sei que eu voltava e ficava reproduzindo aquilo tudo ali na minha mente, depois a gente brincava de educação física, ia mais cedo pra educação física, aí eu e mais um grupo de amigos, meus colegas, a gente reproduzia o filme todinho de novo, as cenas principal, aí a gente fazia de novo... Era assim que era as brincadeiras e foi. Então essas coisa todas eu nunca soube que isso era teatrão. Até então, por isso eu sabia que isso era drama de circo, eu sabia das brincadeiras, os festivais de música, que me marcou muito, saber o que era música poesia e tal, gostava muito disso.

Quando eu cheguei em Goiânia, aí eu fiquei de 10 anos até 16 anos, fiquei 6 anos em porto. Até hoje eu num entendo que só foi 6 anos que eu fiquei em porto, aliás nem foi 6 foi 5 porque eu cheguei em 70 e sai em 75. Nem eu consigo entender como que fiquei 5 anos e parecia 50 anos. O tempo não passava, foi lento, talvez é por isso eu num gosto de porto. E aí... Ali que eu entendi o preconceito, o pobre, o rico, o preto o branco, o gordo o magro o feio... Até então não tinha anda disso. Ponte alta não tinha anda disso. Por quê? Eu era filho de Salvador, neto de Cassiana, e dona Antônia, famílias tradicionais da cidade. Também não tinha quase morador, quase todos eram da família de Cassiana (Mãe de Criação de Salvador Nunes, pai de Wertemberg). Quem era contra, era inimigo e era muito pouco. Era muito menor que Taquaruçu hoje, mas nem se conta. E aí em porto eu percebi isso, já em porto eu não era ninguém, né... Nós não era nada, e foi aí que eu vi essas coisas todas.

Então quando eu fui pra Goiânia, eu num senti nada em Goiânia. A Cidade grande pra mim era porto. Goiânia foi só um detalhe. Aliás, eu nem tinha tempo ali em Goiânia, nu tinha

nem como. Bom eu vivi 76, 77 em Goiânia só trabalhando, e não voltei em porto, fiquei dois anos sem voltar em porto pra ver mãe. Dois anos depois que eu voltei.

TAIOM – Aí você ficou morando onde em Goiânia?

WERTEMBERG – Na casa da mãe de sua vó, minha vó, que eu morei de Janeiro até mais ou menos o mês de Setembro pra Outubro. Aí eu arrumei o meu primeiro emprego de fato, nas Casas Pernambucanas. Até então eu fiz alguns bico, fui vendedor de livro, vendedor ambulante, vendedor de revistas. Aí eu arrumei o primeiro emprego nas Casas Pernambucanas (Risos). O cara das Pernambucanas era engraçado, toda semana eu ia lá. Aquelas lojas do centro, ali toda semana eu entrava na mesma loja, “_Ô você está precisando de emprego? preciso trabalhar”. E o cara “- Não. Não tem Vaga”. Aí um dia eu cheguei nas Pernambucanas, e ele falou, Rapaz você vem direto quê que é? Eu disse, “_ Preciso trabalhar, eu preciso trabalhar”. Aí ele olhou e tal, e pediu pra voltar com um responsável. Eu levei o meu padrinho e tal, e aí ele me deu o emprego, de carteira assinada. Trabalhei lá durante muito tempo.

Antes eu trabalhei no café Marrom, de entregador de café, fui demitido logo, porque não consegui andar de bicicleta na rua carregando os cafés. No primeiro dia de trabalho eu já bati nos carros, e aí foi uma tragédia (risos). Eu saí no primeiro dia pra saber a rota de entrega, o cara sacana num queria que eu trabalhasse lá pra num tirar o emprego dele, sei lá, cara saiu cruzando os carros, e eu com a bicicleta atrás, eu nunca tinha andado de bicicleta que o freio era na roda da frente, contra pedal, com a caixona na frente com o café, eu nunca tinha andado de bicicleta no centro de Goiânia, em nenhuma bicicleta, nunca tinha andado com uma bicicleta que tinha uma caixa na frente cheia de garrafa de café, tinha 24 garrafa de café.

Na frente do guidom tinha uma caixona assim cheio de garrafa. E o freio dela num era aqui não (faz gestos com a mão), tinha que ser no pedal. Daí eu ia voltar o pedal, dava aquele tranco e eu caía pra frente (risos), então era tudo novo e o cara montou tudo e rachou na frente e eu atrás. Chegou na praça dos bandeirantes o sinal fechou o carro parou e eu não parei, bati na traseira do taxi (risos).

Eu fingi que não vi, montei na bicicleta pra andar, o cara puxou a bicicleta e eu caí bem no varão da bicicleta, “pá” quase morro de dor. Aí o cara já voltou comigo pra empresa, foi uma merda. Só que o patrão mandou ele pra merda, num quis nem saber, xingou ele

todinho lá, num pagou nada e num grilou comigo não. Deixou eu continuar trabalhando. Mas um mês depois, dois meses, acho que dois meses depois eu sai de lá.

Bom...aí trabalhei nas pernambucanas, aí 76, 77 eu já empregado. Fui morar no Palmito (apelido de um dos bairros de Goiânia), na casa num quarto mais meu padrin, que era policial. Tava indo tudo bem, daí meu padrinho matou um homi, que ele era policial, um cara aí de uma cidade vizinha de Goiânia, aterrorizando tudo quanto é policial, pondo medo nos policial, daí ele foi lá pra dar cabo no cara... E Matou o cara. E aí, pegou uma cadeia lá interna, por indisciplina essas coisas de polícia. Só que eu perdi a boquinha de morar, lá com ele, onde ele tinha um quarto, e eu comia no quartel. E aí eu fiquei sozinho, comecei minha vida sozinho de fato, foi quando comecei minha história.

Mas aí quando foi em 78, mais ou menos em abril pra maio, mais ou menos assim, eu estava num restaurante, perto das pernambucanas almoçando, e aí tinha um cara se exibido demais, falando que era ator, que num sei o que... Esses caras que ficam se exibindo demais, falando pra todo mundo escutar que ele era do teatro e “pêpêpê”, Chama Fausto ele. E ele propagando dizendo que ele tinha umas atriz que num sei o que “pererê papapa” ... Aí eu cheguei perto dele conversando. Ele falou que tava precisando de umas atriz. Eu falei – “Uai tá precisando de ator não?”. Ele falou “tamo”, eu falei “Eu sou ator”, eu falei assim brincando. Ele olhou pra mim e acreditou, falou “Vai lá no SESC” e me deu o endereço (risos). Uai no fim de semana eu fui, cheguei lá, fizeram um teste comigo.

O cara mandou eu fazer uma leitura lá, era o alto da compadecida que tava montando. Eu li o texto pra fazer o padre. Eu lendo a porra do texto, eu tava melhor que os cara que tava lá ensaiando num sei quantos meses. Aí o cara me deu o texto do padre, falou que era pra eu ir na igreja pra ver os padres, fazer uns laboratórios, pra ver como era os padres, e eu falei “_ Beleza”.

Na outra semana eu cheguei fiz o padre, ele falou “_ Nooossa”, achou que eu tinha feito os laboratório. E eu lá preciso ir na igreja pra ver como os padres faz, se eu era costumado a imitar padre, costumado...eu era o padre em porto, pra minha mãe lá, que ela botava pra eu imitar lá, perto de porto na Francisquinha, uma muié lá que não ia na igreja, aí eu fazia lá o padre pra elas. Aí eu fazia isso, comecei a decorar o alto da compadecida, e a gente ensaiou, ensaiou, ensaiou... E a gente monta, monta... Quando era pra estrear não deu

conta, e aí oh... Mudou, começou o grupo era grande, dividiu em três núcleos né... Aí tinha um núcleo que desistiu do alto da compadecida, decidiram montar uma outra peça lá...

E os atores ali mais velhos, começaram a fazer isso, e tinha uma segunda peça que chamava o Desordeiro na Escada, daí tinha o elenco principal e tinha um segundo elenco. Eu era o segundo elenco da segunda peça. O primeiro num deu conta de montar, o primeiro elenco da segunda peça num deu conta também, aí chegou no final do ano, tinha que mostrar o resultado do grupo, era do SESC né, tinha que mostrar alguma coisa, para o SESC mostrar que o projeto ali... tinha uma peça. E aí procura daqui procura dali, aí falaram assim, “Não o Wertemberg ali sabe a peça todinha de cor”, daí chamou eu, eu fui lá e fiz a peça todinha... Pá... Estreamos a peça, nossa... Aí começou minha história aí.

Então quando eu cheguei no ensaio pra fazer o teste do alto da compadecida, que eu fui pro grupo de teatro fazer um teste em um grupo de teatro. Quando eu cheguei lá, foi ali que eu vi... Parece mentira né, mas... Eu já tinha o que, já tinha uns 18 anos, tava no segundo grau, e quando eu cheguei lá, caiu a ficha que teatro era aquilo. Aí que eu entendi, que... Uai... Então os dramas de circo era teatro. Eu lembro que eu falei isso lá. Então essa peça aqui é igual drama de circo, eu sei como que é eu vou fazer. Aí que eu comecei minha história no teatro, fazendo teatro sabendo que era teatro.

Eles não deram conta mais de continuar com a peça, e aí virou uma briga com esse o Chico (diretor do grupo) ... Juntou todo mundo e tirou o diretor. Aí, tirar o diretor... Ah o diretor... Todo mundo fez reunião com o diretor que ele precisava ser mais participativo, mais colaborativo, que ele precisava ouvir agente, entender mais agente, ouvir os outros. Que ele era ditador, que ele num sei o que, “pápapa” ... E eu era um garotão ali, num sabia nada que tava acontecendo, esse negócio de ditadura... Eu queria ser era do exército, eu sonha era nisso, eu cheguei até ir a Brasília fazer teste pra aeronáutica. E foi deste teste que eu andei de avião em Brasília pra fazer o teste, aí quando eu voltei passei pra ver minha vó, e aí que eu cheguei em porto, e pensei agora eu num saio de porto mais nunca.

Aí uma semana depois minha professora de matemática Maria Maia, foi lá em mãe, mandou mãe dar um jeito de me mandar pra Goiânia porque o ensino em porto ia virar uma bosta, o estadual, e que agora ia ter estadual, e eu que achei que nunca mais sairia de porto, uma semana depois eu tava era voltando pra goiana e ia era já pra morar. Mãe mandou uma mensagem por meu tio (o policial) mandou pra ele arrumar emprego, se ele tinha condição de

mandar eu pra lá. Meu tio Graças a deus, irresponsável, simplesmente respondeu “-Pode vir” (risos).

Ele nem olhou nada... Manda o menino, e eu fui. Nunca ligou pra mim, nem de arrumar emprego, nem de porra nenhuma. Aí, bom... Aí foi assim, eu fui... Essa peça, eu entendendo que agora era teatro, e aí esse grupo todo brigou com o diretor, nós era mais ou menos 22 jovens. O diretor aceitou tudo, na semana que vem ele mandou um recado pra nós, que se nós quisésse, nós é que montasse um grupo, que o grupo era dele, e nós não era pra voltar pra lá não. Aí nós os 22, fundamos o *Opinião*. Foi aí que a gente criou o grupo teatro Opinião. Aí criou o nome opinião, exatamente por isso, que todo mundo tinha que dar opinião.

Coincidentemente, estava em cartaz, no teatro Goiânia, o João das Neves, do grupo Opinião. Até hoje lá no Rio, tava no Teatro Goiânia com uma peça. Aí, a gente foi assistir a peça dele, e perguntamo pra ele, se não tinha nada colocar o nome do grupo nosso Opinião. Aí ele disse “não, é só vocês dizer que é daqui de Goiânia né, não é do Rio”.

E aí a gente virou Opinião por isso, aí começou a história minha já sabendo. Desses 22 que começamos então o Grupo Opinião direção coletiva. Num andou muito longe não. Logo começou cada um queria dirigir, o outro num sei o que, cada um sabia menos. E eu sem saber de nada, eu comecei a tomar liderança ali. Mesmo sem saber, eu era assim. Eu pegava o texto e fazia ele rapidinho o jeito que era pra ser. Por quê? Eu num tinha a menor ideia. Que eu tinha uma capacidade de interpretar. É tipo a Wene (filha caçula de Wertemberg) aqui, ela pega o trem e inventa, eu era desse jeito.

Eu era um garotão ali, engraçado e tal. Aí depois não deu certo o Valdecir, que era o cara que, era liderança, que era diretor, Tom Zé... Nenhum deu conta, Tinha o Carlos também. Aí chamaram o Nilton Rodrigues. Era um diretor de teatro, já era conhecido, pra fazer o trabalho com a gente. Aí chamou o Nilton e falou pra ele, que ele era diretor, mas tinha que ser assim, opinião e “tarararatata” ... E ele falou que só ia aceitar que ele era desse jeito, que ele queria um grupo que todos tivesse opinião e tal, e aí começou nossa história.

E aí ele montou o Casaco encantado... ali mei que coordenado por ele como diretor, mas todo mundo dando opinião, um trabalho meio coletivo. Estreamos a peça, e quando a peça ficou pronto nós fomos pra Campinas - SP, pro festival. E no festival nós ganhamos melhor direção, e ganhamos melhor espetáculo. Foi tão surpresa que o júri mudou o festival.

Tirou o primeiro, segundo, terceiro e quarto lugar e escolheu os quatro. Porque tinha uns grupo lá de São Paulo, grupo que na época chamava *Cia Santa*, que veio a ser na história uma das maiores companhias que circulou esse Brasil.

Fazendo teatro em escola, que eles eram um dos que ia ganhar, não ia ganhar da gente, aí pra não ficar os de lá de baixo e nós. Botou nós como... Tipo assim, os quatro prêmios do festival. Tirou a classificação, e nós fomos um deles. E aí foi uma loucura né, imprensa na gente, não sei o que. E aí a gente nessa aí, voltamos com um sucesso muito grande. Eu lembro que nessa noite, eu fui é... Fu na sexta feira pra São Paulo, pra chegar lá sábado de manhã lá, pra apresentar no sábado... (foi interrompido)

Então foi isso aí... E daí que começou a história do *Opinião*. Aí voltamos aí o grupo dividiu. O Valdecir queria voltar pro festival de novo, porque ganhou, fazer uma outra peça pro festival, e o Nilton falou que a gente tinha ganhado por um acaso, que a gente tinha que saber por que fazer teatro, pra quem fazer teatro, como fazer teatro, e qual era a responsabilidade que tinha que estudar. A maioria do grupo optou por este caminho. E o Valdecir já rompeu com a gente, e eu sei que a gente contou com essa peça, mais uns três anos ou mais. E aí nesse processo, eu fui assumindo, eu cheguei assumir já a direção.

Eu sei que quando no final eu já tinha uma influência no grupo de apoio ali, e aí chegou o que... os anos de 76, 77, 78, 79, chegou o final de 80, no final de 80 eu me formei na escola técnica Federal, e aí eu tive que largar o grupo. Eu fui pra Niquelândia, eu fui trabalhar lá. Lá em Niquelândia eu criei a minha primeira peça sozinho. Eu montei uma peça, chamada *Aprender a aprender*, essa peça é um marco na minha história. Pra mim né, eu já tentei achar essa história. Eu peguei de uma revista de igreja, um poema que chamava Aprender a apreender. Isso me marcou muito, eu sempre falo disso... Porque, o texto falava que mais importante que aprender, era aprender a aprender.

Você ter a noção do que é aprender, da necessidade de aprender. Era um poema, um poema de uma página. Eu peguei isso, peguei mais umas outras músicas, umas outras poesias, eu sei que eu fiz uma peça que era tipo assim. Começava como se fosse um Che Guevara falando, depois no final o Che Guevara era um Jesus, e no final, tinha era um Jesus sendo crucificado, e eu fazia um paralelo entre aquele que se levanta diante das opressões etc. Era um Jesus. Então eu comparei Che Guevara com Jesus, o espetáculo mostrava isso.

Só que era bem separado quando era um quando era o outro, eu não me lembro bem agora, mas sei que tinha isso. Era uns poemas, eu fiz alguns textos lá, pra fazer essas ligações, tinha uns canto e tal, montei na igreja (risos) durante a quermesse da igreja. Quando terminou o padre veio pra mim “oh rapaz, a peça é muito boa. Jovens inteligentes e tal, mas muito apimentada” né ainda tava no auge da ditadura “você num tem medo aí, os donos da cidade, os coronéis, pode não gostar”. Eu num tinha a menor ideia da cidade, não sabia de nada, ditadura, e tal não tinha medo de ninguém... Sem ter noção de nada.

E aí eu num tive medo daquilo e normal. Só que aí, só apresentamos essa vez, e em seguida eu acabei saindo de lá... Fiz a greve na companhia (empresa onde trabalhou em Niquelândia), fui um dos líder da greve, parei a usina do dono lá e aí me mandaram embora, e aí eu num aceitei, depois o cara pediu o relatório, queria que eu continuasse na empresa, eu num aceitei trabalhar mais na empresa dele, ele ia me mudar de sessão, e eu disse pra ele que só aceitava mudar de sessão, se ele também punisse o engenheiro, ele não ia punir o engenheiro, então a sua empresa não serve pra mim, você vai me punir e num vai punir quem tá errado, você vai me punir que tô certo e vai deixar o engenheiro que fez a merda lá, você num vai punir ele, então vai ficar parecendo que eu que errei e você me mudou de sessão. Então se você mudar o engenheiro de sessão também, aí eu continua na sua empresa. “Não que não sei o que, eu não quero te prejudicar”, mas se você não vai punir o engenheiro não me serve, eu vou embora. E aí sai.

Aí eu voltei pra Goiânia e nessa minha volta pra Goiânia comecei a trabalhar com telefonia, com outras coisas, e aí eu acabei voltando pro grupo Opinião de novo. E fiquei de 80 para começo de 81 de fora do grupo. Quando eu voltei o grupo tinha montado “Diz sim, diz que não” do Brecht, foi um período em que o grupo assumiu muito o uso de drogas e tal, laboratórios regados a drogas, e sexo e num sei o que, e eu sempre fui um cara meio da moral né, eu sempre fui muito muleque desse jeito, mas minhas molecagens era só eu com uma mulher sozinho aí tudo bem, mas esse negócio droga, e bebida e num sei o que com todo mundo, nunca foi meu metiê não. E aí eu voltei e comecei influenciar o grupo já de outra forma, já como liderança do grupo, inclusive tentando resgatar o grupo disso, foi quando o Léo Pereira entrou no grupo, e a mulher dele.

Aí montamos se não me engano “Entrou por uma porta, saiu pela chaminé”, não... Foi na verdade as “Aventuras de Dom Chicote e Mula Manca. E aí essa montagem foi que consolidou eu já como diretor da peça e como ator principal da peça, e aí começamos, e nessa

mistura aqui, eu comecei a namorar com a sua mãe. E numa volta a Niquelândia lá, em um passeio que eu era muito influente, aí sua mãe depois veio pro grupo, nessa briga aqui do grupo de tira gente, saí quem usa drogas, fica quem não usa, no grupo não pode nos ensaios usar drogas, não pode isso não pode aquilo, entendeu?!

Quando eu voltei, primeira regra, em ensaio ninguém bebe cachaça, ninguém fuma maconha, ninguém tem historinha entendeu? Não tem experiências aqui de toca o outro com libertinagem, e essas coisa, e aí um bocado de gente já saiu, uma galera que só ia lá no final de semana pra escutar música, fumar um...essa galera saiu toda, pulou fora, alguns também muito ligado a política, aí saiu fora também, e aí desse povo antigo aí ficou só o delgado, e aí a sua mãe veio e entrou gente nova, gente velha e tal, eu sei que o grupo chegou a um ponto que ficou só eu, o Delgado e sua mãe.

Aí a gente conseguiu juntar um tanto de gente novo, e montamos as aventuras de Dom chicote e mula manca, entrou a Valda, entrou uma moça, que é aquela foto que o Wertinho mandou tem ela, essa moça foi engraçada, essa moça apareceu num momento que a gente tava precisando de gente pra completar o elenco, essa moça apareceu do nada, sem ser atriz foi lá falar com a gente, ela entrou fez o personagem direitinho, sabe uma pessoa simples, que não tem linguagem, não tem essas coisas, decorou o texto, fez a coisa certinha, estreamos a peça e ela sumiu (risos) nunca mais apareceu, ninguém nunca mais deu notícia dela, não lembro mais o nome dela, ela nunca mais apareceu no grupo. Tivemos que arrumar... Se não me engano foi quando a Valda entrou na peça, porque ficou faltando ela.

E aí a gente manteve aquele espírito que ganhou o festival, a peça, por exemplo, a ideia de as crianças saber o que tá acontecendo e não sei o que, desmitificar o teatro pra criança não estimular a coisa.

A influência disso nós nos inspirava na coisa do Grotowski, do teatro pobre. Então eu sempre tive a ideia de que o teatro pobre não era pobre, né... Igual tinha gente que tinha a ideia que o teatro pobre era pobre de pobreza, né... Eu sempre tive a ideia que pobre era o básico, o essencial. Era tirar o realismo pra isso, outra influência que a gente tinha aí era do Brecht, essa coisa que a gente falava que era do, mostrar que, que não era, por exemplo, se eu pegar um livro, e mostrar que é... Os trapalhões fazia muito isso, é... Se eu pegar um livro na estante, aí nas filmagens eles mostrava que o livro era todo pintado, só livro colado, então no teatro a gente mostrava esse tipo de coisa pra criança perceber e começamos.

Dom chicote era fantástico, que era a revolução né... Só que aí começou uma outra formação minha e nesse período eu trabalhei se não me engano, três a quatro anos com dom chicote, e umas duas ou três peças que eu trabalhei foi...(interrompeu)

Aí eu percebi, eu adquirir nesse tempo outra coisa que era eu era antipanfletário. Eu nunca gostei do panfleto, o tal do...era panfleto que eu não gostava, outra coisa era o estereótipo...eu nunca gostei disso. Então, esse negócio do caipira grotesco, a puta exagerada, o viado exagerado cê entendeu, o palhaço escrachado, isso tudo pra mim era lixo na arte. Por quê? Cabe de contar minha origem, quando você falava desse homi do campo, era eu, era meu pai, minha família. Quando você falava desse homi pobre da favela, da cidade, era eu...Então pra mim essas pessoas num era assim como se dizem como elas são, entendeu? Quando você fala de um homem caipira um homem simples, uai, era meus parentes. Então não era “oh cumpadi, num sei o que” (faz entonações exageradas com a voz).

Então aqui eu tinha aquele choque. Do caipira do Goiás, com o caipira normal que eu conheci que era minha família. E eu acho que aqui que começou um choque que o tempo todo me pressionou, sobre a cultura do Tocantins com a cultura do Goiás. Que quando eu cheguei essa coisa do “bão” do caipira do rural, do fazendeiro era muito forte, e eu não tinha esse peso. Aqui nós tinha o peso, nós tinha a pobreza, mas era mais próximo das pessoas todas né, então a maioria era pobre mesmo, porque até o rico era pobre (risos), até o dono da fazenda aqui num tinha cultura nenhuma, então em Porto lá que eu percebi essa coisa entendeu, o linguajar, o poder, o costume essa coisa aí, e isso caminhava junto.

Bom...e aí eu sei que eu percebi o panfleto que era o Dom chicote estimulando as crianças a se organizar politicamente na luta política, e eu num quis mais continuar com a peça. Muito boa, se eu montasse ela hoje eu faria algumas correções né de direção, mas manteria a ideia, porque ela é uma peça muito boa, muito interessante, foi fantástico, aprendemos demais com ela, essa coisa da interatividade do público, porque entrava na periferia, entrava no espetáculo as crianças e acontecia eu já contei pra você de as vezes as crianças invadir o palco. Invadir o palco e circular os soldados e outros veio em mim... Pra eu fugir e eles enfrentou os soldados. (risos)

Luiz Armando que era o soldado nesse dia, e as crianças discutindo com ele, e ele pegou o arcabuz que era a arma dele apontou pros menino que ia atirar nos menino, e os menino “Ah num é de verdade”. Fantástico, na hora de machucar eles falavam não num é de

verdade não, mas na hora de bater no Luiz, eles falavam nós vamos te bater, entendeu... Eles iam juntar todo mundo pra bater nele. Então olha que fantástico, e isso era o que, foi num clube da associação do Banco do Brasil, quer dizer filhos de classe média, bancário, tinha já ali uma tomada de sentido de poder digamos assim. Ah na periferia num tem não? Tinha, apresentamos um dia na periferia, e a Valda um dia desconcentrou lá...o lugar era tão pequeno que eu não podia colocar a lança pra correr com a lança. Pra eu correr de um lado pro outro do palco eu tinha que frouxar com a lança e tinha que soltar pra poder virar assim (faz gestos com as mãos para dar sentido ao ocorrido).

Uma coisa de doido, e um público era...uma parte do público era no próprio palco assistindo, e aí a Valda lá na hora de catar o piolho em cima da cabeça do personagem lá, ela pegou e riu assim, desconcentrada, o menino puxou a roupa dela e falou “ou dona, ou, ri não teatro é coisa séria, a senhora está no palco num pode rir não”. Então olha que coisas fantásticas, sabe, então tivemos muitas coisas assim do povo entrar. Uma vez a sua mãe virou, ela era o dragão e eu tomava ela com o cata vento, e aquela coisa toda que ia brigar com ela, o dragão gigante e quando eu “atacar” eu sei que eu virei assim, quando eu virei ela nem tinha acabado de virar e eu já tinha falado “atacar” e ela nem tinha posicionado, e aí a gente olhou um no olho do outro e aí a gente riu, aí o menino disse “ih começou a avacalhação”.

Tipo assim, os menino já sabia, vai avacalhar agora tá rindo, entendeu? Essas pérolas maravilhosas assim da criança separar pra saber o que é teatro e o que não era, o que é fantasia, e aquilo me encantava, a gente sempre apresentava na periferia. A gente sempre estreava no Teatro Goiânia e depois a gente ia pra periferia. E aí montei Dom Chicote, depois disso nós montamos, “Entrou por uma porta saiu pela chaminé”, aí depois montamos “Poética Bancária” né, acho que eu tô na dúvida agora, acho que foi “Poética Bancária”, “Dom Chicote Mula Manca” foi meio juntos as duas, depois foi “Entrou por uma Porta e saiu pela chaminé” e aí que veio na “Beira do Céu”, não na Beira do Céu já é das coisas das histórias das coisas da empresa.

Aí foi quando chegou o tempo da gente começar a coisa do teatro de rua. Não agora que eu lembrei... Entrou por uma porta... Eh... Dom Chicote Mula Manca, Entrou por uma porta Saiu pela chaminé, aí veio Poética Bancária. Montamos Poética Bancária, foi uma restauração no teatro em Goiânia, tipo assim, o movimento acabou todo e a gente montou numa linguagem, usando aí sombras, usando isso e foi a nossa profissionalização. Nesse período eu não aceitava mais fazer espetáculo no fim de semana e trabalhar durante a semana.

Aí culminou que eu fui mandado embora da Olivete (empresa de manutenção de máquinas de datilografia) que era o emprego físico meu, a Olivete vendeu, virou franquia e nós fomos transferidos pra uma outra empresa, nessa outra empresa eu não aceitei as condições. As condições era mais trabalho, ganhava menos e com mais exigência.

Aí eu disse “eu num aceito” a gente tem que atender você porque a gente aqui no contrato de ser franquia da Olivete a gente tem que absorver todos os trabalhadores essa é a nossa condição. Eu disse “fica com a sua condição eu num trabalho nessa condição” e mandei ele tomar no boga dele com aquele emprego dele e num aceitei não fui embora com a cara e a coragem sem ter nadinha, tendo que pagar aluguel. Eu sempre fiz isso não aceitava uma coisa e num aceito. E você vai fazer o que, num sei Deus vai me ajudar, num sei, eu sempre achei essa coisas.

Aí nisso, eu comecei a trabalhar de free lancer. Como eu era técnico formado, eu ia nas oficinas pequenas, o cara num tinha técnico, pagava um valor pra mim, eu consertava a máquina pra ele, e aí eu ficava livre, eu ia na hora que eu queria entendeu? Aí nisso eu propus que no grupo a gente tinha que agora ensaiar era durante a semana. Lá na Universidade Católica. E aí eu sei que a gente ensaiou um ano a porra da peça Poética Bancária, desse jeito, aí a gente num ensaiava mais no fim de semana não, fim de semana agora era pra ficar com a família e num sei o que, a gente só ensaiava durante a semana. Eu sei que aí foi nessa, que a gente tinha a peça Entrou por uma Porta e saiu pela Chaminé junto com Poética Bancária. Aí a gente começou a fazer escola e compramos o primeiro carro pro grupo.

Aí que nós ficamos poderoso mesmo, o povo em Goiânia... Nós... Eu sempre tive uma inveja dos outro rapaz, isso é uma doideira. Os outros, “eh esse grupo aí comprou um carro e num sei o que” e nós compramos o carro porque num gastava o dinheiro que a gente economizou entendeu, ralou pra apresentar pra escola e tal, e por que nós não ganhamos mais dinheiro com escola em Goiânia? Porque era uma máfia. A diretora queria que a gente cobrasse dos alunos, vamos dizer, se você cobrasse 10,00 real, 5,00 era dela entendeu? E aí a gente falava “não a gente cobra 5,00 do aluno”, então você dá 2,50 pra mim então, “Não eu dou 2,50 pro aluno” e aí elas não aceitava a gente nas escolas.

Isso aí é uma máfia nas escolas, as professoras faz um rolo, aí elas querem que a gente cobre o dobro pra pagar a escola, disse que era um caixa pra ajudar a escola, era nada era pra

elas. E nós tudo revolucionário ali, querendo mudar a sociedade e num sei o que, nós não aceitava corrupção e aí a gente se fudia (risos).

Aí montamos Poética Bancária, rapaz, quando eu montei Poética Bancária na Universidade Católica na festa do calouro, o povo quase foi abaixo de alegria rindo e gostaram da peça, o teatro lotado, o teatro lá da Universidade Católica, e que quase morri, eu odiei a peça, não era nada do que eu queria. Porque qual que era o meu desafio que começou lá com o Nilton, lá com o *Opinião* quando a gente formou? Você tem uma proposta, você tem um objetivo, e o que contava era eu conseguir esse objetivo, não era agradar o povo. Eu nunca trabalhei pra agradar o povo, eu agrado o povo naquilo que eu me proponho pra ele, é o objetivo meu sempre era esse, eu dizia estou propondo tal coisa eu vou entregar pra ele, agora eu agradar porque ele tá querendo receber tal coisa, era um problema dele não meu.

Então essa era uma coisa complicada pra mim. E aí nós... A peça era pra ser uma peça séria e tal num sei o que, a peça era uma comédia, o povo riu o tempo inteiro, adoraram a peça e não sei o que, já eu disse “não num é isso não, não era nada disso”. As reações não era o que eu esperava como diretor. Eu sei que eu fiquei com tanta raiva, eu lembro eu quase perdi os dentes cerrando os dentes, quando terminou a peça eu virei por elenco e falei “Uma semana num fala comigo, pra gente poder conversar”. E aí voltamos nos ensaios, ver daqui ver dali pra ver o que fazer com a peça, foi aí onde eu trouxe o Carlos Alberto Sofredini, pra dar um curso de direção pra nós.

Aí eu lembrava todo mundo dizia, ah faltou direção, faltou direção, e eu pensei que porra de direção era essa? Aí Sofredini explicou pra nós... (pausa). Aí foi antes e depois dele a minha história. Porque, ele deu o curso de direção e ele ficou de dar mais sete cursos pra nós. Isso aqui num é direção, mas fica por próximo curso. Interpretação, técnicas, dramaturgia e “pararara”. Eu consegui fazer um segundo curso com ele, que eu levei ele pra Brasília em um outro projeto mais na frente, que ele deu de dramaturgia, que foi outro marco pra mim, entender a dramaturgia.

Aí ele com o curso de direção, depois do curso dele eu entendi, qual era o papel da direção o que era o diretor, ficou bem claro, direção, técnica, dramaturgia e interpretação. Nesse primeiro curso ele separou isso pra nós. O que era direção a dramaturgia né, as técnicas teatrais e a interpretação. Quando um funciona e a função de cada um. Esse curso foi bem isso.

TAIOM – Mas você trouxe ele pra dar um curso pro grupo Opinião?

WERTEMBERG – não, eu já era liderança do movimento, aí eu trouxe ele, eu já era presidente da federação. Federação de Teatro de Goiás, essa que tá aí até hoje. Eu propus de acabar com ela, porque ela não representava ninguém, e ela ficou um ano parado. Depois dessa peça Poética bancária, eu restabeleci a federação e a primeira ação foi essa de trazer o Sofredini. Eu tinha apresentado essa peça lá na católica, que eu não gostei, e foi exatamente depois disso eu trouxe ele pra dar o curso de direção.

E aí o Renato Monteiro fez o Léo Pereira, o Amorim... Que tão ainda aí agora. Aí, a gente compreendeu, eu compreendi ali o que faltava na gente. Eu sei que eu cheguei no grupo e falei assim “de agora pra frente nós vamos fazer um acordo, metade eu vou assumir como diretor, a outra metade serão você como atores, pois então eu vou cobrar”. Eu sei que eu mudei toda a estratégia de trabalho dentro do grupo.

TAIOM - Mas aí nessa época o grupo que você fala era você minha mãe e o Delgado?

WERTEMBERG – Não aí já tinha a Fernanda, tinha uma tal de Adriana, tinha a Valda, tinha dois rapazes irmãos lá, que era Poética Bancária. E aí eu mudei com essas pessoas tudo. Que a gente já tinha saído lá na Chaminé, que tinha muitas pessoas... Passou várias pessoas, no Dom Chicote, na Chaminé também, e foi aí que o Altino chegou, e aí veio Poética Bancária passou Poética Bancária nós continuamos com Entrou por uma Porta saiu pela Chaminé lá, e depois que o Altino já entrou nessa fase que já tinha passado Poética Bancária, que o grupo vai rachar de novo.

Então eu disse, “não vai fazer careta pra mim, não vai ter disse que me disse e tal, então se der merda eu assumo que a responsabilidade, eu fiz errado, agora esse negócio de falar aqui, que é pra ser de um jeito, aí vocês não faz, aí a porra do público vem reclamar, podia ser assim, tudo que eu passei um mês fazendo vocês fazer e vocês não fizeram? Eu não vou mais aceitar isso não. Agora se o que eu propus der errado e vocês forem criticados, aí eu assumo, errei, dancei... Tudo bem” e foi aí que o grupo deu um salto.

O desafio era mútuo pra mim, fazer a pessoa interpretar algo, ela aprender e a gente ver se serviu. Então era um processo que tinha que fazer o que você tava querendo fazer da cena como direção, ao mesmo tempo tinha que formar o elenco pra conseguir fazer e ao mesmo tempo estudar pra saber se aquilo ali deu certo no seu processo de direção... Era

difícil. Eu tinha aprendido umas coisa com uma oficinaira, se eu não me engano o nome dela era Graça, eu fiz um curso em Brasília com ela, num curso do SESC em um dos festivais que eu fui, e ela ensinou uns trabalhos de corpo que me marcou muito, a questão do corpo, a divisão do corpo, as partes né, as divisões e num sei o que...Tinha feito um curso também com Roberto Gil Camargo, eu sei que eu tinha um trabalho aí da questão de dividir o corpo né, os pés, os membros, troncos e tal... E eu comecei a fazer esse trabalho, e foi aí que a gente mudou, começamos a questão de caminhar, por isso eu até hoje eu dou aula a primeira coisa que eu ensino é caminhar, postura, a partir daí se posicionar em cena, eu tinha aprendido isso aí, e com o tempo eu fui desenvolvendo essa técnica minha. Porque o ator que não sabe caminhar, num sabe se posicionar em cena, num tem como você dirigir ele, ele vai fazer cagada, a primeira coisa que precisa é ensinar ele a ficar em cena. Se ele num sabe ficar em cena... Cê marca ele aqui, na próxima cena ele faz errado?

Então isso é básico, você entrar em cena, igual vocês entram aqui na roda, precisa dizer onde é que está o público? Precisa dizer que você precisa olhar pra aqui, olhar pra ali? Você entra o público ta lá e pronto, você direciona o seu olhar. Tem atores aí que você tem que marcar, “olha em tal fala você olha pro público, daí você fala dali, aí o cara chega na hora da peça, chega na hora de virar ele vira, e num tem ninguém, o público está em outro lugar” então eu nunca trabalhei com esse tipo de marca, sempre trabalhei com ensinar estar em cena.

E aí eu sei que o Sofredini viu a peça minha Poética bancária, fez uma análise pra mim “o que você quer com essa peça”, ele deu umas dicas lá, falou umas coisas, eu sei que depois desse curso dele e esse papo com ele, eu fiz uma reprogramação da peça, mudei tudo começando com a trilha sonora que era toda de época pra dar a ideia...a ideia era, passou trinta anos, pra dar a ideia de que o casal passou esse tempo, tinha música de época, notícias de rádio, música e num sei o que... E aí foi terrível. Eu tirei isso tudo, botei só umas sombras um negócio lá, aquele cubos aqueles trem lá tudo, eu sei que quando a peça tava pronta pra estrear, fomos estrear no Teatro Goiânia, aí foi uma loucura.

O público Deus me livre, aconteceu o que eu gosto no teatro, o público ficar calado, depois o público reagir, o público ri na hora, e aí é uma espécie de maestro ali né, o público ri junto, cala junto, o público emociona junto, essa é a função, o público ri num só... Agora a peça que tem um pra um lado, o outro ri pra outro lado, pra mim a peça não deu certo, eu num tô nem aí, pode ser eu apresentando, por isso você já viu, eu pulo a peça, eu largo de mão vou ficar aqui me expondo ao ridículo? Pra mim não deu não deu, sempre foi assim.

Aí aconteceu, quando acontece o público liga, aí ele vira uma pessoa só, quando é pra rir, ri todo mundo junto, quem não está ligado fica sem saber, ele ri junto sem saber, mas aí sim... Aí acontece a peça né. Aí a peça foi um sucesso, foi uma loucura, crítica, primeira peça que a gente teve uma crítica no jornal. Delgado me ligou no outro dia dizendo que foi fantástico “olha aí diretor elogio pra você”, aí eu falei “uai, mas aqui falou de tudo menos de direção” daí ele falou “uai não é o que nós aprendemos não? Isso aí tudo não é direção?” bacana...Em nenhum momento a crítica elogiou o diretor, entendeu? Mas tudo que ela dizia, era atribuição do diretor, mas quem apareceu foi o ator, foi a luz, foi isso e foi aquilo. É o que eu tinha aprendido com o Sofredini, e aí começou, começou uma história minha como diretor, até aí eu nem aceitava me chamar de diretor não... Daí pra frente eu aceitei que me chamasse de diretor, se não me engano isso aí foi mais ou menos em 96, tem que olhar as datas aí, mas foi mais ou menos isso.

Aí depois de Poética, veio Entrou por uma Porta saiu pela Chaminé continuamos né, fazemos mais umas releituras dela e tal e aí foi quando veio a história do teatro de rua... Nesse meio período aí eu fui pra Brasília fazer a temporada do Teatro Amador, nesse período aí eu tive muito aprendizado, assistindo as peças todas que aconteciam no Dulcina (Escola de teatro em Brasília), porque eu trabalhava ali no ducina junto com o Nivaldo, diretor do Dulcina, daí eu ficava no Dulcina dia e noite lá praticamente. Então eu via desde os ensaios, as montagens dos espetáculos, né... Companhia do Rio que chegava, montavam as peças, montavam o ensaio, via o espetáculo, via no outro dia, era uma loucura, foi um curso da porra sabe. Imagina você no Dulcina vendo tudo quanto era peça que vinha de São Paulo, do Rio e eu via desde a montagem, tudo...os caras chegar no teatro descarregar, e eu ali com a minha velha estratégia, parecendo um fantasma vendo tudo sem ninguém me ver e tal. Eu ia pelas escadarias do Dulcina, sabia onde aparecer, ver tudo ali pro trás camarim etc. que eu conhecia tudo lá pro dentro por trás e tudo. E produzindo a temporada do teatro amador, que foi outra experiência fantástica porque a gente movimentou gente do Brasil inteiro.

Daí eu já era presidente da CONFENATA (Confederação Nacional de Teatro Amador), e aí então isso fez com que eu, já liderança da CONFENATA, fizemos esse projeto que era patrocinado pela Fundação do Banco do Brasil, que é esse que a gente resgatou ali oh...nas memórias nossas, eu falando aqueles entrevistas, tem mostrando as peças todas e tal, e aí eu andei por algumas regiões do Brasil, vendo as amostras, que eu era um dos curadores das amostras regionais, eu que idealizei o projeto, fizemos, produzimos e foi fantástico, e aí a

gente movimentou mais que o órgão federal da área da cultura, e aí os caras se renderam a nós.

Humberto Braga era amigo meu... Eu sempre tive uma coisa, que esse pessoal que veio a ser da esquerda do PT criticavam que eu sempre conseguia estar com eles, mas eu sempre tive um bom diálogo com os caras da direita, eu conseguia conversar com todo mundo. Eu não tinha essa coisa assim, num fala do Taiom não porque ele é da direita, ele é Bolsonaro, igual hoje falam né... Não era o contrário, eu conseguia às vezes conversar mais com você que com o outro, que as vezes o outro era tão chato que as vezes eu não aguentava de tão chato, então eu sempre ficava nesse conflito sabe, eu pensava poxa eu não preciso ser contra nenhum e nem outro, eu num concordo quando o Taiom fala isso, mas também quando esse companheiro meu aqui fala aquilo. Eu sempre tive essa coisa, e o Humberto Braga ele sempre me respeitou muito, o Cleber Adorno aí também tinha uma admiração e respeito aí por mim profundo, e eu andava com Sandro de Lima, esse povo todo e num sei o que, mas... Poxa vida, eu brigava muito com o Sandro de Lima, eu discordava muito das posições dele, essa posição radical dele, eu nunca gostei de ser radical, eu achava que a função nossa sempre foi de dialogar, era resolver o problema, tamo precisando do palco, resolveu o palco. Tamo precisando do dinheiro pra fazer a mostra, então vamos arrumar o dinheiro pra fazer a amostra, então eu pensava isso entendeu, Num era marcar posição política.

Então essa era uma contradição que o pessoal num conseguia, então me chamavam de negociador, de pacificador, de tal e o pessoal queria que eu fosse radical, que eu fosse contra, e acabou que foi engraçado porque, foi exatamente a cidade que me tinha como o cara do PT, do movimento, eu nunca fui da porra desse povo, tinha um problema com eles pra caramba e quando eles chegaram ao poder, inclusive, eu não fui para o poder, e foi quando eu não queria ter a mecha de ser como eles, inclusive a comunidade dizia “olhai aí vocês, cadê... cadê a cultura do PT, cadê isso e aquilo outro?” e foi algo que me ajudou a emputecer em Goiânia pra eu sair daí.

Bom... E aí chegou... Mais essa proximidade a esquerda crescendo, o movimento crescendo, e o sindicalismo... E nós já com o pingo D'Água. Aí pegamos então o Teatro Pingo D'água que foi por causa de um trabalho pra Saneago, e isso nos aproximou do sindicato dos urbanitários que deu o espaço pra nós. E como é que foi esse trabalho, de 89 para 90, a Leda... Lembrei o nome dela, olha só lembrei o nome dela, Leda que era diretora dos recursos humanos da Saneago, pra pedir um espetáculo pra gente sobre prevenção de

acidentes. E naquele fogo de conscientizar, não era só pra prevenção de acidentes, era pra conscientizar trabalhadores, motivá-los também à conscientização política, essas coisas, e daí chamou a gente pra fazer esse trabalho.

E aí eu fiz uma proposta que o espetáculo tinha que ser de rua (risos) com máscara e boneco gigantes (mais risos), de rua mesmo nós num sabia muito bem, mas a gente sempre pegava as peças nossas e apresentava em cima de caminhão, em rua, praças... Mais na frente eu falei muito disso, que é diferente de teatro na rua e teatro de rua, e a gente fazia muito teatro na rua, mas a estrutura era italiana, era pra palco. Aí eu tinha tido algumas experiências com campanhas políticas né fazendo apresentações e tal, então a gente propôs um misto disso, e eu já vinha com as pesquisas com as orientações aí, daí eu queria... Falei que o espetáculo ia ser de rua com bonecos gigantes e era com máscaras.

Eu num sabia fazer as máscaras e nem sabia fazer os bonecos gigantes, e aí começamos a procurar ajuda, ninguém ajuda, ninguém sabe o processo e tal, foi quando a gente conheceu o processo, foi quando o delgado saiu do grupo, quando a gente fez uma propõe profissionalizar, a Adriana saiu também, a Fernanda envolveu com o delgado, ela falou que até hoje nem percebeu como foi envolvida, acabou saindo meio que de (,,,) que ela era até inimiga da Adriana, não se batiam muito bem, e aí ficou eu mais o Altino e sua mãe, só nós três que ficamos no grupo.

Aí veio o Bandola. O Bandola entrou exatamente quando nós procuramos como fazer as máscaras... Num sei como lá, o Altino achou o Bandola. O Bandola disse que sabia fazer o positivo, que tinha aprendido lá na escola técnica. E aí como ele sabia fazer o positivo pra tirar o rosto, ele veio fez, quando a gente tirou o modelo nossa, eu pensei ah a máscara aqui nós fazemos, aí foi um processo coletivo, aí o Bandola mais o Altino ficaram de pesquisar como fazer. Eu ganhei uma revista de uma mulher, que era do movimento de esquerda, quase lembrei o nome dele, era alemã, era uma revista alemã, com toda a história em fotos e histórias do Goldoni, com todas as máscaras do Goldoni e as histórias... Arlequim, “paprara” e tal. Então essa foi uma base fundamental.

ANEXO B - FOTOS



FOTO 26 - Primeiras cabeças da Boiúna e Tabokão confeccionadas no ano de 2001. Técnica - estrutura de ferro e papel sobre papel. Foto retirada no Espaço Tawera no ano de 2003. Arquivo pessoal.



FOTO 26 - Primeira cabeça do Galo Mahanduká. Na parte superior, vê-se a armação da cabeça do boneco feita com arame. Na parte inferior, podemos notar a cabeça coberta de papel sobre papel e pintada. Registro realizado no ano de 2003 no Espaço . Arquivo pessoal.



FOTO 27 - Na parte superior temos a primeira cabeça da boneca Mãe Bá, já na parte inferior temos a primeira cabeça do boneco Amarelo. Registro de 2001 no Espaço Tawera. Arquivo pessoal.



FOTO 28 - Ensaio para o desfile do bloco TabokaGrande no ano de 2006. No Berimbau temos o mestre Wertemberg Nunes. No fundo Taiom Nunes tocando tambor. Arquivo pessoal.



FOTO 29 - Primeiros tambores confeccionados pelo mestre Wertemberg Nunes. Os tambores eram encourados com pregos diretamente na madeira. Arquivo pessoal.



FOTO 30 - Salvador Nunes também conhecido como o "Velho Índio dos Coqueirais". Arquivo pessoal.



FOTO 31 - Dona Delídia com seu arco de flores. Ensaio para o desfile do bloco. Arquivo pessoal.



FOTO 32 - Wertemberg e Aurora. Foto tirada na corte do Tabokão no ano de 2019. arquivo pessoal



FOTO 33 - Concentração dos bonecos e banda TabokaGrande. Registro da Corte da Boiúna no ano de 2017



FOTO 34 - Wene e Guilherme Augusto, miolos dos cavalinhos. Registro feito no ano de 2018



FOTO 35 - Bonecos da Aldeia TabokaGrande. Da esquerda para a direita temos: Rei Maculelê; Tabokão; Imperioso; Amarelo; e no centro temos o cavalinho manipulado por Christopher. Arquivo pessoal.



FOTO 36 - Turimbó aceso. Registro realizado na aldeia TabokaGrande no Ritual da Queima dos Tambores no ano de 2008. Arquivo pessoal