



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB

INSTITUTO DE ARTES – IDA/CEN

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LINHA DE PESQUISA: CULTURA E SABERES EM ARTES CÊNICAS

**SALVE A ALDEIA TABOKAGRANDE: PERCEPÇÕES ETNOCENOLÓGICAS
SOBRE OS BONECOS GIGANTES EM TAQUARUÇU – TO**

ADAILSON COSTA DOS SANTOS

ORIENTADOR: GRAÇA VELOSO

BRASÍLIA - 2024

ADAILSON COSTA DOS SANTOS

**SALVE A ALDEIA TABOKAGRANDE: PERCEPÇÕES ETNOCENOLÓGICAS
SOBRE OS BONECOS GIGANTES EM TAQUARUÇU – TO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas no referido programa.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Cultura e Saberes em Artes Cênicas

Orientador: Graça Veloso

BRASÍLIA - 2024

**SALVE A ALDEIA TABOKAGRADE: PERCEPÇÕES ETNOCENOLÓGICAS
SOBRE OS BONECOS GIGANTES EM TAQUARUÇU – TO**

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* – Doutorado Acadêmico em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília - PPGCEN/UnB, para a obtenção do título de Doutor, _____ em 16 de julho de 2024, pela Banca Examinadora composta pelas/pelos seguintes professoras/professores:

Graça Veloso
Orientador e Presidente da Banca

Prof^ª. Dra. Elisabeth Silva Lopes
Examinador Interno

Prof^ª. Dra. Alexandra Gouvea Dumas
Examinador Externo

Prof^ª. Dra. Marlini Dorneles de Lima
Examinador Externo

Prof^ª. Dra. Luciana Hartmann
Examinador Suplente

BRASÍLIA

16 de Julho de 2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS237 Santos, Adailson Costa dos
Salve a Aldeia TabokaGrande: Percepções Etnocológicas
sobre os Bonecos Gigantes em Taquaruçu - TO / Adailson Costa
dos Santos; orientador Jorge das Graças Veloso. -- Brasília,
2024.
235 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Etnocologia. 2. Aldeia TabokaGrande. 3. Tradição
Inventada. 4. Pertencimento. 5. Tocantins. I. Veloso, Jorge
das Graças, orient. II. Título.

Agradecimentos

Eu acho que agradecer deve ser uma das coisas que eu mais deva fazer ao final desta jornada que foi o doutorado. Devo começar agradecendo a todos os meus guias e entidades, que me tiraram tantas vezes das confusão e da incerteza neste caminho.

Um agradecimento a princípio a meus pais, minha irmã e meu sobrinho que chegou durante essa longa viagem do doutorado e que ficava confuso quando chegava da escola e me via no computador na cozinha. Ele doido para mexer nas teclas e reclamando comigo porque não podia. Eles são minha fortaleza estando perto ou longe de mim. Amo vocês demais. E mais uma vez, e esta será a quarta vez que digo isso em instancias diferentes, o filho da empregada doméstica e do auxiliar de serviços gerais semialfabetizados, vai se formar. Mainha e Painho o filho de vocês vai ser doutor.

Aqui devo agradecer ao Mestre Wertemberg e a Família Tawera e todos os membros que frequentas e/ou auxiliam na Aldeia. Sempre foram muito solícitos a todas as minhas angústias, a todos os meus pedidos de entrevista e a todas as minhas ausências também. Gostaria de dizer que além de um agradecimento o que quero com este trabalho é homenagear a figura deste artista e de sua família moldada pelas artes e pelos bonecos. Agradeço a todos os bonecos da Aldeia e por todas as vezes que eles também não me deixaram dormir povoando minha cabeça com suas histórias. Mais do que colaboradores nesta tese, vocês são os donos deste trabalho. Agradecer especialmente ao Taiom que eu acho que foi a pessoa que eu mais abusei de tanto perguntar nos últimos anos.

Devo um agradecimento especial ao programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNB pela grande iniciativa em iniciar uma turma de doutorado em 2019. Devo dizer que começar esse doutorado foi difícil com as longas rotinas trabalhando 4 dias no Tocantins e viajando 12h para chegar 2h atrasado na aula e ser recebido com um café da manhã da Professora Luciana e quase sair correndo da aula para a rodoviária para enfrentar novamente as 12h de ônibus para casa.

Preciso de um agradecimento mais que especial ao meu orientador o professor Graça Veloso. Comecei o doutorado com medo de falar qualquer palavra, e terminei esta jornada com um grande amigo no papel de orientador. O Graça todos que lerem sabem da importância dele para a vida. Inclusive é engraçado dizer que meus amigos próximos e distantes, minha terapeuta, psiquiatra, médicos, treinador colegas de trabalho todos conhecem o Graça de tanto eu falar dele. E todos sempre falavam “eu adoro o seu orientador e como ele te trata”. E sim, eu agradeço demais por ter sido escolhido para estar com alguém tão especial durante esta viagem pelo doutorado.

Agradeço imensamente as professoras Beth Lopes, Alexandra Dumas, Marlíni Dornelles e Luciana Hartmann pelo aceite e participação na banca de avaliação deste trabalho. Sei que não foi um caminho curto, mas espero que interessante. Agradeço a sua disposição em participar deste rito de passagem e de compartilhar comigo suas contribuições.

Durante os dois primeiros anos do doutorado estive dando aula e atuando na coordenação junto ao Instituto Federal do Tocantins e agradeço a todos os meus colegas e gestores por terem me permitido os ajustes nos horários e a calma para o cansaço do professor que chegava da rodoviária direto para a sala de aula. Nos últimos dois anos em

especial tive o privilégio de ter o afastamento para pós-graduação concedido graças as políticas intensas de capacitação promovidas pela minha instituição. Em se tratando do IFTO preciso destacar a importância e o carinho que a Marlise teve comigo durante todos estes anos, seja ouvindo minhas explicações e descobertas seja me acalmando depois de longas horas desesperado por um motivo que ela torna simples com sua calma e sua sabedoria.

Queria agradecer a todos os amigos que fiz durante o doutorado, vocês todos foram especiais demais no caminho para a conclusão deste trabalho. Gostaria de destacar a Liu que me tirou de várias enrascadas as vezes e com quem posso sempre contar para falar das loucuras da pesquisa, da vida e das artes. Um agradecimento mais que especial aos Quentes da Madrugada, grupinho do Whatsapp com a Maria e o Danilo onde a gente queimava a cabeça e o nome das pessoas. E um agradecimento especial a uma das membras do grupo Barbara com quem divido não só as angústias do doutorado, mas o sofrimento que é gostar de homens.

Meus amigos são tantos que eu não conseguiria escrever o nome de todos aqui e eu sempre esqueceria de alguém. Tenho tantos núcleos de amigos que para não esquecer de alguém vou colocar só os nomes dos grupos no Whatsapp para agradecer. E me desculpem de antemão alguns nomes, pois são péssimos. Agradeço ao grupo dos Perdidos em Gurupi, Gays de novo, Grupo pra falar bem de eu, Meninos e Mulheres e Cobras.

Agradeço a meus grupos de teatro com quem pude trabalhar neste período de doutorado. O Café Teatro onde consegui desenvolver minhas práticas e aos Grupo Motirão que me acolheu nos seus projetos. É eu comecei o doutorado em 2019 falando que não era mais artista, vocês me fizeram chegar em 2024 me sentindo novamente um artista.

Minha forma de escrever é bastante pessoal, vocês verão nas próximas páginas, então abro espaço aqui para agradecer a minha psicóloga Grazi e a minha psiquiatra Erika. Vocês não têm noção do tanto que este trabalho só está escrito com bastante intervenção delas. Os que, como eu, tem um leque de transtornos, saberão do que estou falando.

SALVE A ALDEIA TABOKAGRANDE: PERCEPÇÕES ETNOCENOLÓGICAS SOBRE OS BONECOS GIGANTES EM TAQUARUÇU – TO

RESUMO

Tudo está em movimento. Este trabalho, este texto, este resumo, a cultura e nossas identidades. Este trabalho faz, sob a afetação metodológica da Etnocenologia, um estudo sobre a Aldeia TabokaGrande, Distrito de Taquaruçu / Tocantins. O intuito deste estudo é compreender as atividades que ocorrem neste centro cultural e artísticos com a proposta de tese de que: a aldeia seja uma tradição inventada a partir da necessidade de pertencimento de seus fazedores. Dentro da viagem proposta no trabalho a primeira parada é na TabokaGrande com sua história, personagens e participantes. Através da proposição da Poética das Andanças apresento os caminhos que levaram até o aparecimento da tradição. A segunda parada da viagem se debruça sobre a categoria do pertencimento, partindo de pressupostos teóricos acerca das noções de identidade e identificação. Posteriormente, a última para trata dos apontamentos sobre o que vem a ser cultura, como ela se inventa e o que determina que uma tradição deve ser intitulada desta forma. Por fim, é possível perceber a Aldeia como uma tradição criada a partir da transculturação, conceito caro a Etnocenologia, com a finalidade de orientar as identidades e identificações dos participantes. Este movimento cria o que é chamado de espaço de pertencimento.

Palavras-chave: Etnocenologia; Aldeia TabokaGrande; Tradição Inventada; Pertencimento; Tocantins.

LONG LIVE TO THE ALDEIA TABOKAGRANDE: ETHNOCENOLOGICAL PERCEPTIONS ON THE GIANT PUPPETS IN TAQUARUÇU - TO

ABSTRACT

Everything is in movement. This work, this text, this abstract, culture and our identities. Under the methodological affectation of Ethnology, this paper studies the Aldeia TabokaGrande, in the district of Taquaruçu / Tocantins. The aim of this study is to understand the activities that take place in this cultural and artistic center with the thesis proposal that: the Aldeia is a tradition invented from the need for belonging of its makers. On the journey proposed in the work, the first stop is at TabokaGrande, with its history, characters and participants. Through the proposition of the Poetics of Wanderings, I present the paths that led to the emergence of the tradition. The second stop of the journey looks at the category of belonging, based on theoretical assumptions about the notions of identity and identification. The last one deals with what culture is, how it is invented and what determines that a tradition should be called that. Finally, it is possible to perceive the Aldeia as a tradition created from transculturation, a concept dear to Ethnology, with the aim of guiding the identities and identifications of the participants. This movement creates what is called a space of belonging.

Keywords: Ethnology; Aldeia TabokaGrande; Invented Tradition; Belonging; Tocantins.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Valores dos editais da PROAC 2022.....	185
--	-----

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Tangran Etnocologia.....	12
Imagem 02 – Família Tawera - Na primeira imagem o Mestre, seus filhos, sua neta e noras e na segunda acompanhado de sua atual companheira Enes d'Arc Rodrigues.....	15
Imagem 03 – Sementes usadas para auxiliar nas amarrações.....	20
Imagem 04 – Estar na pesquisa.....	21
Imagem 05 – Mestre Wertemberg Nunes.....	23
Imagem 06 – Boneco Vovô Totoió.....	30
Imagem 07 – Matéria sobre Teatro Pingo D'água com Boneco Cipó em Destaque (1992).....	32
Imagem 08 – Wertemberg em cena com vô Mundico personagem do espetáculo Coração de Menino de 1998 durante a Expedição Humanização.....	39
Imagem 09 – Ave Guará.....	42
Imagem 10 – Atual Perímetro Urbano do Distrito de Taquaruçu – No Extremo sul a localização atual da TabokaGrande no distrito.....	46
Imagem 11 – Primeira saída do bloco TabokaGrande em 2001.....	50
Imagem 12: Arco de Entrada do distrito de Taquaruçu.....	52
Imagem 13– Cartaz do Desfile dos Galos de Palmas de 2007.....	55
Imagem 14 – Queima dos Tambores, Festa dos Gigantes e Banquete dos Gigantes.....	56
Imagem 15 – Estrutura de sustentação dos bonecos da TabokaGrande e Parte interna do Amarelo.....	59
Imagem 16 – Representação da parte interna dos braços.....	59
Imagem 17 – Amarelo brincando nos desfiles.....	60
Imagem 18 – Primeira cabeça e Roupas antigas do Pregolino/Amarelo.....	61
Imagem 19 – Amarelo e Dona Teresina.....	62
Imagem 20 – Personagens Arlequim e Brancaleone.....	63
Imagem 21 – O Amarelo e o Mestre	64

Imagem 22 – Amarelo.....	66
Imagem 23 – Primeira Cabeça e Atual cabeça da Mãe Bá.....	67
Imagem 24 – Mãe Bá.....	68
Imagem 25 – Primeira versão do Rei Maculelê e versão atual.....	69
Imagem 26 – Rei Maculelê.....	70
Imagem 27 – Boizinho Sonhador.....	71
Imagem 28 – Boizinho Sonhador na parada da casa de Dona Terezinha.....	72
Imagem 29 – Cavalinhos.....	72
Imagem 30 – Cavalinho sendo decorado para o uso na festa.....	73
Imagem 31 – Estrutura interna dos Gigantes de Palmas e Galo em processo de montagem.....	74
Imagem 32 – Montagem do Galo Tabocão pelo Mestre e seus filhos Taiom e Wertem.....	75
Imagem 33 – Detalhe da mão em comparação com uma mão humana adulta e roupa montada na estrutura ainda sem a cabeça encaixada.....	76
Imagem 34 – Cabeça do Tabocão e Tabocão montado.....	77
Imagem 35 – Galo Alto e detalhe da cabeça.....	78
Imagem 36 – Galo União e detalhe da Cabeça.....	79
Imagem 37 – Galo Imperioso e detalhe da cabeça.....	80
Imagem 38 – Galo Mahanduká e detalhe da cabeça.....	81
Imagem 39 – Frontispício do Palácio Araguaia e Memorial Coluna Prestes.....	82
Imagem 40 – Boneca Boiuna e detalhe da cabeça.....	83
Imagem 41 - Mãe Delídia e Seu Arco do Amor (2001 e 2018).....	85
Imagem 42 – Seu salvador o Velho índio dos Coqueirais.....	88
Imagem 43 – Área da Aldeia TabokaGrande.....	90
Imagens 44 e 45 – Terreiro e Casa da Aldeia TabokaGrande.....	91
Imagem 46 e 47 – Casa e Oficina da Família.....	92
Imagem 48 – Totens dos gigantes.....	93
Imagem 49 e 50 – Corte de 2022 (Imperioso) e de 2023 (União).....	94
Imagem 51 – Organização do Cortejo.....	95
Imagem 52 – Chegada dos Personagens, guiados pelo Galo dono daquele ano, buscando a Boiuna que já está em “cena”.....	96

Imagem 53 – Montagem da Roda.....	96
Imagem 54 – Mestre apresentando os personagens.....	98
Imagem 55 e 56 – Saída dos Bonecos.....	101
Imagem 57: Carteira de identidade ou também Registro Geral (RG).....	113
Imagem 58: Já não sou mais a mesma pessoa	125
Imagem 59: Resultado de ancestralidade por análise de DNA.....	127
Imagem 60: Dulcimer ou Saltério.....	132
Imagem 61: Ser menos.....	134
Imagem 62: Ser menos.....	134
Imagem 63: Confundido?.....	135
Imagem 64: Quilombo na Bahia luta por água.....	140
Imagem 65: Crítica do Ex. Presidente da Fundação Palmares.....	141
Imagem 66: Ex - Presidente da Fundação Palmares.....	141
Imagem 67: Ouroboros.....	148
Imagem 68: Ideogramas Sankofa. Respectivamente: Ideograma Bastão do Linguista, Ideograma Gwa e Ideograma Adrinka.....	151
Imagem 69: Uma raiz que virou planta na Aldeia. Wene Tawera, filha do Wertemberg Nunes, brincando no Cavalinho, personagem criado para ela.....	155
Imagem 70: Fotografia de autoria de Malinowski de um Ritual nas Ilhas Trobriand.....	168
Imagem 71: Fotografia de Malinowski junto aos nativos das Ilhas Trobriand – 1918.....	169
Imagem 72: Poema Concreto um movimento de Décio Pignatari- 1956.....	171
Imagem 73: Um modelo em escala que mostra a localização original e atual do templo (em relação ao nível da água) no Museu Núbio, em Assuã.....	179
Imagem 74: Trituradora Forrageira.....	192
Imagem 75 – Saia da Junina da Explosão Caipira (RR) e Junina Império Nordestina (TO).....	194

SUMÁRIO

EMBARQUE	01
“Lugar de percepção e escuta: Etnocenologia como ponto de afetação”	07
1. PARADA - A história do homem vem da batalha do presente. Está no passado guerreiro, o futuro de sua gente	14
Carta de Viagem 01: À Leitora.....	14
1.1 Estação “Todo guerreiro é igual o destino que é diferente”	21
1.2 Estação “Toda cidade é igual cada rua que é diferente”	28
Carta de Viagem 02: Ao Sonhador.....	33
1.2.1 Cantar para poder criar.....	35
1.2.2 – “O que é ser um capixaba?”.....	40
1.3 Estação “Cada casa é um pedaço da história de sua gente”	45
1.4 Estação “Toda mão é igual o traçado que é diferente”	57
1.5 Estação “Andei, andei, andei não pude encontrar, um lugar que fosse meu, tive que criar”	89
1.5.1 É por isso que aqui a gente canta.....	95
2. PARADA - O CAMINHO PARA O PERTENCER	103
2.1 Estação “Ter, Ser e Parecer”	103
2.2 Estação “Pertencer Social”	107
2.2.1 Identificação ou identidade?.....	112
2.2.1.1 <i>Existem, porém, outras possibilidades</i>	127
2.2.1.2 <i>É como se fossemos todos iguais ou É como se iguais fossemos todos</i>	132
2.2.1.3 <i>Salve toda a falange de Exu</i>	137
2.2.1.4 <i>Identidade Falange e Comunidade</i>	142
2.2.2 Pertencer enquanto Tribo.....	147
2.2.2.1 <i>Outras perspectivas de tribo e comunidade</i>	152
2.2.2.2 <i>Aquilombamentos</i>	156
2.3 Estação “Pertencer Físico”	158
2.3.1 “A necessidade desse lugar já era de algum tempo”.....	160
3. PARADA - INVENTANDO O INTANGIVÉL	165

3.1 Estação “O que é Cultura e por que não Cultura Popular?”	166
3.1.1 “Se é para felicidade geral da Nação”.....	169
3.1.2 Concretando uma ideia.....	171
3.1.3 Patrimônio: uma questão entre Faraós e o São João.....	176
3.1.4 E a Etnocenologia?!.....	182
3.2 Estação “Tupi, or not tupi, that is the question”	191
3.3 Estação “Ninguém acredita que foi a gente que inventou”	196
DESEMBARQUE	200
REFERÊNCIAS.....	208

EMBARQUE

*Escrever é uma luta contínua com a palavra. Um combate que tem algo de aliança
secreta –*

Júlio Cortázar.

Não tem palavra que chegue, o jeito é catar as poucas e falar –

Stênio Gardel

Existem muitas formas de começar um texto, essa é apenas uma delas e talvez não seja a mais apropriada. Talvez, no decorrer das próximas páginas, a leitora perceba que nem sempre o mais apropriado é usual. Escrevo porque pulso, porque pulsam em mim diversas corredoiras que afloram por entre meus dedos e se tornam cachoeiras onde a leitora pode se sentar e, ora descansar, ora se assustar, ora se incomodar. E está tudo bem, ou não também. Neste momento, convido você para dentro do meu espaço, minha cabeça, minha kinesfera, minha cultura, meus saberes. E antes de toda a parte formal, já que este trabalho é um raio-x das trepidações que tive no caminho, convido-os para uma dança poética com as palavras.

Dizem que a introdução é a última coisa que você escreve e que é nela que você se apresenta, apresenta sua pesquisa e uma parte dos caminhos que percorreu até a construção deste texto. Este texto e esta pesquisa estão divididos em dois tempos, o pandêmico e o pós-pandêmico. Não farei muita questão de separá-los aqui, pois compreendo que essas linhas são um recorte não de 2024, mas de tudo que vivenciei desde o começo desta pesquisa. Essa é uma grande viagem, um movimento que te convido a fazer.

Em 2019 e eu, sem um pingão de vontade, trabalhava em um sábado qualquer. Eu sou o Adailson, sou professor de uma Licenciatura em Teatro e de uma Especialização em Arte Educação em um dos muitos institutos federais criados pelo último governo de (centro) esquerda no país. Estou na cidade de Gurupi, no sul do estado do Tocantins vindo de terras nordestinas, especificamente de um pequeno estado espremido entre duas potências turísticas, a Paraíba.

Cheguei ao doutorado repleto de concepções e certezas cênicas. Eu era um recém Mestre em Performances Culturais, título que poucas vezes usei de fato e que nem sei se

consigo explicar, mas via performance em tudo e, num sábado qualquer que eu trabalhava sem nenhuma vontade, encontrei um novo ponto para perceber.

Foi através do contato com um também professor do IFTO, Taiom Nunes Faleiro, que conheci os trabalhos da Aldeia TabokaGrande. A Aldeia é um ponto de Cultura, reconhecido pelo programa Cultura Viva do Governo Federal sob a alcunha Instituto Tabokaçu. Desta maneira, ele faz parte da rede nacional de pontos pelo Estado do Tocantins. Demorou para eu entender com quem estava falando, até ouvir duas palavras cheias de significado, *meu pai*. Sim, eu fui apresentado à Aldeia porque é de dentro. Foi numa longa conversa neste sábado, seguido de algumas buscas de imagens na internet quando percebi que havia ali alguma coisa a ser estudada. Eu já tinha visto bonecos gigantes antes, “qualé” sou nordestino, morei toda a minha vida a pouco mais de 100 km de Olinda e aquela era minha referência, mas sem sombra de dúvidas, essa referência não vai me ajudar mais à frente neste trabalho.

Naquele sábado, guardei profundamente a vontade de entender melhor a festa e busquei alguém que me ajudasse no caminho. Minha ideia era transformar isso em um TCC ou um Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). Um spoiler à leitora: essa vontade vai virar uma tese por falta de pessoas que entendam que dá para estudar cultura dentro da área cênica. Acabei não conseguindo um parceiro de pesquisa e recorri ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas para poder encontrá-lo. Encontrei vários e, entre eles, o mais especial, o orientador deste trabalho, Graça Veloso.

Foi no primeiro encontro com o Graça que entendi três coisas logo de início: primeiro, a Aldeia é um lugar incrível de pesquisa; segundo, existe um campo chamado Etnocenologia que vai mudar grande parte da minha percepção de pesquisa e terceiro não chame o Graça de Jorge. Em pouco tempo percebi que estava no caminho certo usando as ferramentas erradas. Desprendi-me da Performance para entrar num terreno muito complexo. Essa história de paradoxos que eu não contei para ninguém, mas tive que procurar no dicionário para entender o que era. Isso me tornou o que sou hoje, um doutorando que busca uma pesquisa etnocenológica.

Acabei juntando neste trabalho estes dois locais que descrevi. De um lado, a Aldeia TabokaGrande fundada pelo Wertemberg Nunes e, do outro, a Etnocenologia, campo das ciências parido em 1995 em Paris, mas, se me permitem dizer, ele foi mesmo adotado e criado em terras baianas pelo professor Armindo Bião e todos os de sua prole. Ambos, tanto a Etnocenologia quanto a Aldeia TabokaGrande, serão explicados em pormenores mais à frente em locais específicos a estes. Sigamos!

Existem questões metodológicas que gostaria de dividir com você, cara leitora a quem convido a esta leitura. Primeiro, tratarei a você que me lê sempre no feminino, pode ser um erro frente ao comodismo linguístico masculino, mas não me importo com ele agora. Escolho escrever frente a este deslocamento no exercício das palavras.

Existem, no decorrer do texto, alguns trechos deslocados e alinhados à direita. Estes são comentários, ora poéticos, ora nem tanto. Em negrito, estão os textos de minha autoria. Em itálico, os de autoria de outrem.

Outro ponto que preciso adiantar é que neste trabalho evito a utilização de termos associados comumente à visão, tais como: “ponto de vista”, “olhar sobre”, “visão sobre este assunto”. Nas discussões que implementamos atualmente no AFETO, grupo de pesquisa da Universidade de Brasília (UNB) do qual faço parte, sob orientação do professor Graça, estamos em processo de mudança desses léxicos, substituindo-os, sempre que possível, por termos mais inclusivos como afetação e percepção.

Pensamos que estes termos não abarcam tanto as pessoas que não enxergam pelos olhos, como existem situações nas quais a visão não consegue dar conta das complexidades de sensações que nos afetam. Dessa forma, “ponto de afetação” ou “minha percepção sobre este assunto” são escolhas linguísticas que faço neste trabalho. Existem diversas formas de nos reportarmos no meio acadêmico ao que estamos pesquisando: objeto, recorte, sujeitos, entre outros.

Durante meu processo de doutorado, a partir de discussões nas disciplinas e no grupo de pesquisa, optei por tratar o que estou pesquisando sempre chamando-os de colaboradores. Aqui, não estudo sujeitos. Aqui, não movimento objetos. Aqui, todos da Aldeia são meus colaboradores de pesquisa, sejam os humanos ou os bonecos. Em suma, todos aqueles que escolhemos pesquisar são nossos colaboradores.

Dessa maneira, tento não cair na objetificação deles e os trago como protagonistas deste trabalho, visto que é da metodologia da Etnocologia trazer o discurso de quem é de dentro para o primeiro plano. A maior parte deste trabalho será escrita na primeira pessoa do singular, o Eu. O “nós” será também utilizado, todavia, ele existirá quando eu fizer parte de um grupo específico e isolado, por exemplo: nós, os pesquisadores, nós, os acadêmicos, nós, os humanos.

No geral, o texto segue escrito em primeira pessoa por escolha estilística, mas, se preciso for, trago uma fundamentação com as palavras do antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira em seu texto O trabalho do antropólogo (2000, p. 30) no qual ele aponta que

O autor não deve se esconder sistematicamente sob a capa de um observador imparcial, coletivo, onipresente e onisciente, valendo-se da primeira pessoa do plural: *nós*. É claro que sempre haverá situações em que esse *nós* pode ou deve ser evocado pelo autor. Não deve, contudo, ser a retórica do texto (OLIVEIRA, 2000, p. 30).

Assim sendo, a maior parte deste texto será escrita por mim, em parceria com meus colaboradores. Serei eu com minhas ranhuras, cicatrizes, equívocos, meneios e poéticas. Lógico que, de maneira alguma, isso diminui a gratidão e o esforço que o professor Graça Veloso faz enquanto orientador de forma primorosa. Digamos que o Eu é escolha textual, porque este texto foi concebido por muitas mãos. O Eu a quem me refiro, muitas vezes, é o Eu Adailson, o Eu Graça, o Eu Wertemberg, O Eu Maffesoli, O Eu Bião, o Eu Boneco e por aí vai.

Preciso dizer que, de uma forma mais séria e resumida, visto que é uma introdução, qual a proposta deste trabalho. Em suma, a tese que você verá nas próximas páginas parte da premissa de que a Aldeia TabokaGrande, que é lida como uma tradição inventada, surge a partir da necessidade de pertencimento de seus fazedores. Por não encontrar um espaço que o completasse, o criador da festa, Wertemberg Nunes, junto com sua família, inventou uma tradição com o objetivo de pertencer. Este é também conhecido como o objetivo geral deste trabalho.

Anteriormente, o objetivo deste trabalho era estudar especificamente a Caçada da Boiúna, uma atividade realizada durante as festividades da Aldeia TabokaGrande. Durante boa parte da pesquisa, o foco era, especificamente, os bonecos gigantes dos quais falarei em outro momento, entretanto, o projeto seguiu outros rumos e hoje se volta para o conjunto da própria Aldeia e seus fazedores, tendo os bonecos gigantes e a própria caçada como um dos atores dentro dos elementos. A TabokaGrande possui outros momentos artísticos e místicos durante o ano, trato de alguns deles no trabalho, mas, em alguns outros, deixarei pistas e indicações de outros trabalhos que tratem especificamente deles. A aldeia é muito complexa e cheia de pormenores para apenas um trabalho dar conta de tudo, esta não é a pretensão deste texto.

Metodologicamente, a produção deste trabalho passou por uma dificuldade alheia à minha vontade, a pandemia. Quando propus o projeto de pesquisa, em 2019, a festa dos bonecos gigantes da Aldeia TabokaGrande já havia acontecido. Até 2020, a festa acontecia durante o carnaval. A partir de 2020, comigo já cursando o segundo semestre do doutorado, a família resolveu que as atividades da Aldeia seriam distribuídas no decorrer de todo o ano.

Dessa maneira, três momentos seriam destacados no ano, a saber: o ritual da queima dos tambores, cujo acontecimento se dá no período carnavalesco, a caçada da Boiúna também chamada de corte dos bonecos que aconteceria em julho (sobre a qual este trabalho se dedica) e, no segundo semestre, aconteceria o festival de Capoeboicongo, ritmo criado e executado na Aldeia. Ainda em 2020, pude participar das atividades da Queima dos Tambores e, pouco tempo depois, uma pandemia barraria toda minha organização.

Nos anos de 2020 e 2021, a Aldeia desenvolveu atividades online para manutenção, mas sem a participação externa e sem sair de casa como boa parte do mundo fazia. Fiquei então impossibilitado de assistir a festa completa *in loco* até o ano de 2022 onde todas as atividades foram novamente reagrupadas e agendadas para a última semana do mês de julho. Nesta mesma semana foi agendada a banca de qualificação deste trabalho. Então, quando apresentei a primeira parte deste trabalho, ainda não constavam as minhas percepções de pesquisador no local. Após as qualificações, ideias surgiram, estruturas do trabalho foram modificadas frente às correções que agradeço de antemão e seguem o trabalho final dessa viagem toda.

Nos anos de 2022 e 2023, pude acompanhar a festa nas datas de suas realizações no final de julho para observar os acontecimentos dias antes e depois da realização do cortejo que será o foco deste trabalho. Realizei, durante os anos, entrevistas com alguns membros da Aldeia com foco no seu criador o Mestre Wertemberg. Pude, nessas entrevistas on-line, recolher o material necessário para compor e compreender os processos de andanças e criações do artista.

O mote deste trabalho é uma viagem que tem seu embarque aqui na introdução e que convido a leitora a apreciar no decorrer do texto. A ideia surge a partir da percepção de que toda a pesquisa sempre envolveu deslocamentos. Inicialmente, meu deslocamento até Brasília para as aulas e, posteriormente, meu impedimento de deslocamento durante os dois primeiros anos, ainda, o movimento até o distrito de Taquaruçu onde a festa acontece. Por fim, todas os percursos e caminhos teóricos que a mente do pesquisador precisa realizar para construção de um texto nestes moldes. É tudo parte de uma grande viagem.

Este trabalho está organizado em três grandes paradas e várias estações. Em vez de capítulos, acredito que o termo parada caracteriza melhor a metáfora da viagem. A primeira parada e suas estações estão voltadas para a ida até a Aldeia, nela pretendo que as leitoras possam conhecer as histórias dos criadores e “criaturas” que circulam o espaço.

Apresento neste trecho, a Poética das Andanças, proposta metodológica de compreensão de como os movimentos internos proporcionaram o surgimento da festa.

A segunda parada dá início ao trecho da viagem voltado para a fundamentação teórica do que vem a ser identidade e pertencimento. Nessas páginas, várias estações servirão para se debruçar sobre teóricos dos mais diversos campos de pesquisa para entender o que são estas categorias. Qual o percurso de formação desses pensamentos e como eles fundamentam o contexto dos meus colaboradores?

A terceira parada está voltado para as questões a respeito das noções de cultura, transculturação e tradições inventadas. Neste, inicialmente, teremos um estação voltada para a compreensão do próprio léxico cultura, passando pelas compreensões que me levaram a fundamentar a tese de tradição inventada na Aldeia TabokaGrande.

Nesse ínterim, acredito que você esteja, a este ponto do trabalho, introduzida a esta pesquisa e a este que te escreve. Espero que nas próximas páginas possamos te afetar como afetaram a mim e a meu orientador. Estamos aqui no que Zé Ramalho chama de Dança das Borboletas.

*As borboletas estão voando
A dança louca das borboletas
E as borboletas estão girando
Estão virando a sua cabeça
Quem vai girar não quer cair
Só quer girar.
Não caia!
E as borboletas estão invadindo
Os apartamentos, cinemas e bares
Esgotos e rios e lagos e mares
Em um rodopio de arrepiar
Derrubam janelas e portas de vidro
E escadas rolantes
E nas chaminés se sentam e pousam
em meio à fumaça de um arco-íris
que se sabe o que é.
(RAMALHO, 1976)*

“Lugar de percepção e escuta: Etnocenologia como ponto de afetação”

Olhar

Visão

Ponto de vista

Cosmovisão

Cosmopercepção

Aqui, convido a leitora para a intimidade das discussões realizadas dentro dos grupos de estudos de Etnocenologia do Brasil, em especial as discussões levantadas no grupo de pesquisa AFETO na UNB sob orientação do Professor Graça Veloso. Alguns escritos produzidos dentro e a partir do grupo de pesquisa já foram publicados e parte dos elementos que levanto aqui tem a voz de cada um destes participantes. Este é um convite, mas este também é um agradecimento.

Em uma carta publicada como capítulo do livro *Cartas de Minh’Alma* (2022) com organização minha, do professor Graça Veloso e da querida Liu Moreira e tendo como autores os discentes da primeira turma de doutorado em Artes Cênicas da UNB, relato a experiência de ter contato com a Etnocenologia pela primeira vez:

E foi tudo piorando quando no primeiro dia de aula com seu orientador você descobriu que o campo de estudos dele não era o mesmo que o seu. E você, um pesquisador performático estava de frente com um campo chamado Etnocenologia que você nunca havia ouvido falar. E os primeiros minutos conversando com seu orientador te fizeram ter certeza que seu projeto “performático” não ia rolar. [...] Você, como um participante da reunião dos pesquisadores performáticos anônimos, teve que assumir seu completo lugar de recorte, onde você só conseguia, na fissura, enxergar performance em todos os lugares (SANTOS; VELOSO; MOREIRA, 2022, p. 28-29)

Eu, pesquisador da Performance, tive este primeiro choque ao adentrar no mundo da Etnocenologia. Aqui, eu pensei: “nossa agora vou ter que aprender mais um monte de nomes, categorias, referências e citações importantes”. Estas, iriam determinar ao primeiro contato se o meu objeto de pesquisa é ou não Etnocênológico. Sobre a fonte diferente em algumas palavras eu já explico mais à frente. Só que isso não aconteceu, e perdurei meses sem entender em que momentos me seriam entregues os vocábulos, os léxicos e os paradigmas a serem seguidos. Novamente isso não aconteceu. Eu tive que

me voltar para o cerne desta área de pesquisa para entender de antemão que a Etnocenologia não ia me apresentar uma cartilha de pesquisa, um método ou um glossário de termos.

A Etnocenologia surge no cenário mundial no ano de 1995, após o *Colloque de Fondation Du Centre International d’Ethnoscénologie*, realizado em Paris. O colóquio reuniu artistas e pesquisadores de várias partes do mundo e, como resultado, foi lançado neste ano o Manifesto da Etnocenologia (1995). A Etnocenologia surge então, em meio ao espírito de mudança do final do século XX e adentra no campo das etnociências com o intuito de ampliar “os horizontes teóricos da pesquisa científica e artística, mais especificamente o trabalho dos pesquisadores dedicados às artes do espetáculo” (BIÃO, 2011, p. 109).

Todavia, a Etnocenologia não se propõe apenas ao estudo daquelas artes mais academicamente estabelecidas, visto que no espectro desta ciência

não estão considerados somente o teatro, a dança, o circo, a ópera, o happening e a performance. Inclui-se também outras práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, dentre os quais alguns rituais, fenômenos sociais extraordinários e, até, formas de vida cotidiana, quando pensadas enquanto fenômenos espetaculares (BIÃO, 2011, p. 109).

Neste sentido, a Etnocenologia propõe uma percepção de mundo que comunga os pensamentos dos estudos culturais com os estudos das artes da cena, sendo está “cena” ampliada para os diversos espaços de atuação humana, tais como festas, reuniões, manifestações tradicionais, ou seja, as manifestações da cultura como um todo. O que diferencia a Etnocenologia dos demais campos dos estudos culturais, antropologia teatral ou da performance é, principalmente, o fator paradigma/paradoxo. Enquanto as ciências no geral possuem seus paradigmas e ao analisar a realidade social aplicam esta perspectiva sob eles.

A Etnocenologia se propõe ao paradoxo, repleto de contradições, fluido, desestabilizante. A diferença paradigma/paradoxo se dá quando o foco da Etnocenologia é “valorizar os princípios característicos de cada forma, prática e comportamento espetacular, sem visar a identificação de um conjunto de princípios universais” (BIÃO, 2011, p. 110-111). Neste sentido, podemos dizer que a Etnocenologia é uma ciência que se propõe a desestabilizar os campos de conhecimento estabelecidos, as certezas da pesquisa, as posições hierarquizadas e as conceituações externas e em via de mão única.

Embora não tenha uma relação direta, pontuada a diferença temporal, a perspectiva lexical da Etnocenologia corrobora diretamente com as teorias decoloniais emergentes nos últimos anos no que diz respeito ao problema da colonialidade do saber (BALLESTRIN, 2013, p. 103-104). Ainda sobre a perspectiva decolonial é importante apoiar-se nas definições do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005, p. 125) que diz:

A elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo. Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de meados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América.

O ente a quem foi dado o direito de falar, classificar e nomear é sempre um outro. E este outro, quase sempre, é o outro europeu. O outro que se debruça sobre o mundo aplicando ora sua perspectiva paradigmática, onde apenas seus léxicos são válidos, ou então, assumindo uma falsa noção de neutralidade em seu discurso, tal fato denominado pelo filósofo colombiano Castro-Gómez (2005, p. 14) como “*hybris del punto cero*”. A “*hybris del punto cero*” funciona na nossa discussão principalmente pelo caráter pesquisocêntrico que o meio acadêmico utiliza como mote. Em geral, as definições são realizadas pelo pesquisador. Deste, partem as definições, os termos, os léxicos e nada afeta sua neutralidade.

Localizar-se no ponto zero equivale a ter o poder de instituir, de representar, de construir uma visão sobre o mundo social e natural reconhecida como legítima e autorizada pelo Estado. Trata-se de uma representação na qual os “varões ilustrados” se definem a si mesmos como observadores neutros e imparciais da realidade (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 25).

Este “ponto zero” no qual o pesquisador se coloca e que ignora o local do qual ele fala, suas apreensões e o quanto, na maior parte das vezes, seu pensamento é repleto de um eurocentrismo (CASTRO-GÓMEZ, 2005). Anula-se neste sentido toda a conexão subjetiva que o pesquisador tenha pelo espaço de estudo. Não existe afetação. Segundo o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2007, p. 64-65),

trata-se, então, de uma filosofia na qual o sujeito epistêmico não tem sexualidade, gênero, etnia, raça, classe, espiritualidade, língua, nem localização epistêmica em nenhuma relação de poder, e produz a verdade desde um monólogo interior consigo mesmo, sem relação com ninguém fora de si. Isto é, trata-se de uma filosofia surda, sem rosto e sem força de gravidade. O sujeito sem rosto flutua pelos céus sem ser determinado por nada nem por ninguém. Será assumida pelas ciências humanas a partir do século XIX como a epistemologia da neutralidade axiológica e da objetividade empírica do sujeito que produz conhecimento científico.

O campo da Etnocenologia tenta andar na contramão deste posicionamento eurocêntrico proposto pelas perspectivas de neutralidade e ponto zero. Nesta prática, um dos principais pontos de choque são os léxicos de pesquisa, para tanto, é forte o pensamento de que a melhor forma de tratar o recorte que se estuda é utilizando-se das formas e palavras que seus próprios fazedores utilizam. Esta questão é apontada pelo Professor Armindo Bião, um dos fundadores da Etnocenologia e principal nome do campo no Brasil, quando ele diz:

prefiro, também, para designar o artista do espetáculo, ou o participante ativo da forma – ou arte – espetacular, palavras como aquelas usadas pelos próprios praticantes dos objetos de nossos estudos [...] Prefiro sinceramente isso a usar outras palavras, como as que já foram sugeridas por outros [...] prefiro, sempre, usar espetáculo, função, brincadeira, jogo ou festa, conforme quem vive e faz, denomina aquilo o que faz e vive. (BIÃO, 2009, p. 40)

Sendo assim, compreendemos que a Etnocenologia busca desde sua origem um processo de diálogo entre os colaboradores da pesquisa, sem uma tentativa paradigmática de sobrepujar a fala de um (pesquisador) a vivência do outro (fazedor). Os três grandes focos de estudo da Etnocenologia são as Artes do Espetáculo, os Ritos espetacularizados e as formas cotidianas espetacularizadas pela percepção do pesquisador, a saber, respectivamente, objetos substantivos, adjetivos e adverbiais (VELOSO, 2016).

Esta noção de “objeto” passa atualmente por reformulações. Como dito anteriormente na introdução neste trabalho optamos por não nos referir aos fazedores da cultura como objetos e sim como colaboradores desta pesquisa. Um dos motivos da escolha da mudança de terminologia parte das discussões recentes com a autora Grada Kilomba (2019) que apropriando-se dos pensamentos de Bell Hooks (1989) aponta que:

Sujeitos são aqueles que “tem o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias’ (HOOKS, 1989, p. 42). Como objetos, no entanto, nossa realidade é definida por

outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa 'história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos" (HOOKS, 1989, p. 42). Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como um ato político (HOOKS, 1989 *apud* KILOMBA, 2019, p. 28).

Neste sentido, estas designações de objetos substantivos, adjetivos e adverbiais tornam-se passageiros, e necessitam, portanto, de revisão, visto que muitas vezes no campo das etnociências estudamos seres vivos, social e politicamente inseridos em um contexto, e não um objeto. Aprofundando mais questão a própria noção de sujeito, que já traz em si um avanço sobre o verbete objeto, nos faz entender etimologicamente que existe alguém sujeito a alguém, ou seja, “posto debaixo, colocado, situado abaixo” (SUJEITO, 2022 p.1).

Neste íterim, podemos pensar no nosso “recorte” de pesquisa enquanto um colaborador da pesquisa. Em vez de chamá-lo de objetos substantivos, adjetivos e adverbiais podemos dizer possivelmente recortes substantivos, adjetivos e adverbiais da realidade. E como substituto para “objeto de estudo” o outro tornar-se-á um colaborador da pesquisa. De maneira nenhuma esta proposição anula as categorias de análise de manifestações substantiva, adjetivas e adverbiais. Estas categorias da Etnocenologia que ainda estão em uso e fazem sentido no tempo atual.

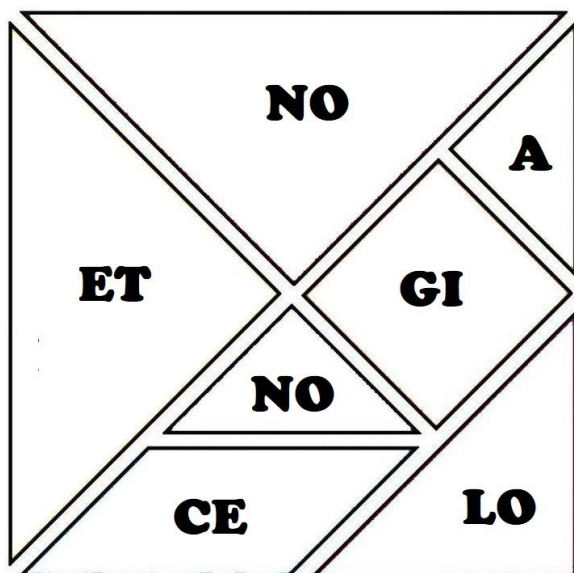
O que proponho aqui é a mudança do objeto e sua realocação em colaboradores. Esta mudança é possível neste trabalho e, caso estas categorias venham a ser utilizadas, informo a leitora desde já. A ideia de colaborador de pesquisa e de recorte de pesquisa conectam-se com um dos principais elementos da Etnocenologia, o aspecto da Alteridade. O reconhecimento “pelo sujeito de um objeto humano distinto de si próprio” (BIÃO, 2009. p. 38). A apreensão de que o outro possui suas próprias apreensões de mundo e que este fato o torna sujeito de sua própria história, e que estas vozes devem ecoar dentro da pesquisa. Por este motivo, a proposta do termo colaborador da pesquisa e não de um objeto ou sujeito.

Como já pontuei anteriormente, este campo de pesquisa não trata de paradigmas, mas sim de paradoxos. Eu buscava ser a Dorothy do Mágico de Oz de L. Frank Baum (2008) que, apesar de todos os caminhos, deveria seguir prontamente apenas a Estrada de Tijolos Amarelos. No livro, a Bruxa do Norte diz a Dorothy: “a estrada para a Cidade de Esmeralda é calçada com tijolos amarelos, não dá para se enganar” (BAUM, 2008, p. 21). E em outro momento a própria Dorothy compreende que: “havia muitas estradas na

redondeza, mas não foi difícil achar a que era pavimentada com tijolos amarelos” (BAUM, 2008, p. 23).

Era essa estrada que eu busquei quando entrei pelo caminho da Etnocenologia. Mas cara leitora, longe de qualquer estrada eu encontrei uma encruzilhada. E não foi uma, foram sete. Mas por que dizer tudo isso? Por que é preciso ambientar a leitora de forma confortável sobre este terreno completamente movediço e trepidante. A Etnocenologia vive no campo dos paradoxos. Aqui não existem regras absolutas, glossários específicos, estradas de tijolos amarelos reluzentes. A Etnocenologia se desmonta e remonta como um tangram, um quebra-cabeça japonês que com 07 peças possui mais de 5 mil variações de imagens (Figura 1).

Imagem 01: Tangram Etnocenologia



Fonte: registrado pelo autor.

A partir desta imagem da Etnocenologia, é possível adentrarmos para uma gama gigante de possibilidades de construções de narrativas. Este é o princípio da Etnocenologia: um campo teórico que se remonta e conecta numa infinidade de combinações. Daqui deve advir a sensação de que a Etnocenologia trabalhada por outros pesquisadores parece tão diferente da trabalhada por mim. Cada um está enxergando um tangram à sua frente e o reconfigurando a sua forma.

A Etnocenologia está arraigada dentro de um campo híbrido, entre as artes e as etnociências. Graça Veloso (2016) em seu texto, Paradoxos e paradigmas: A

Etnocenologia, os saberes e seus léxicos, aponta através da leitura do texto de Fernando Villar (2013) esta relação entre artes e paradoxos.

Complementar às grandes áreas de conhecimento das Ciências e da Filosofia, a Arte singra por mares de criação que deveriam estar livres de paradigmas excludentes, para navegar entre as maravilhas do paradoxo e do infinito de opções da poesia. Uma grande possível lição das Artes para as outras áreas de conhecimento e para nossas sociedades é a da possibilidade de convivência de poéticas diversas, opostas, contraditórias (VILLAR, 2013, p. 3)

A partir desta percepção de convivência das artes com os paradoxos e da sua proximidade com a Etnocenologia, Veloso aponta que é preciso viver a

possibilidade do paradoxo, nos estabelecemos na compreensão de que, por mais que nos definamos como (etno)ciência, por esta perspectiva, estamos no campo dos saberes estéticos, dos fazeres artísticos, aqueles pelos quais tentamos nos eternizar pelas obras que produzimos (VELOSO, 2016, p. 90)

Estamos constantemente vivendo o paradoxo que é pesquisar dentro de um campo que se modifica como um camaleão. Assim é a Etnocenologia, assim é a arte, assim são as pessoas, porque assim é a vida. Outro ponto, e aqui abro espaço para um agradecimento especial a querida amiga Ivana Delfino Motta, que nos fez pensar é a respeito do império da visão e de como este constituiu nosso pensamento moderno. A partir das discussões no grupo de pesquisa junto ao texto apresentado pela colega Ivana, intitulado Visualizando o corpo: Teorias ocidentais e sujeitos africanos (2002) de autoria de Oyèrónké Oyěwùmí ampliamos a nossa discussão a respeito de elementos da visão e como eles influem em nossas práticas.

Todo ser perceptivo já deve ter passado pela experiência de tentar explicar uma sensação pelas palavras e não conseguir. Como se explica o carinho do café à mesa, que não necessariamente tem a ver com o gosto do café, nem com a imagem ao redor da mesa? Foi a partir deste texto e destas percepções que passamos a utilizar termos como cosmopercepção ao invés de cosmovisão ou ponto de afetação ao invés de ponto de vista. Nas palavras de Oyèrónké Oyěwùmí:

o termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 3).

Desta maneira, passamos a tratar dentro das discussões do grupo, bem como nos escritos de seus participantes, termos que privilegiam menos o campo do visual e que levassem em consideração outras formas de percepção do mundo. Desta discussão, e desses referenciais teóricos, surgem os termos utilizados neste trabalho, tais como: cosmopercepção, ponto de afetação e ponto de percepção.

Desta maneira, nos colocamos cientes de que a Etnocenologia convive com os paradoxos. São as mudanças e os movimentos que põem fogo no caldeirão deste campo teórico que se desconstrói a cada trabalho escrito, mas que também adquire mais uma cabeça de onde nós não imaginávamos. A Etnocenologia é quase a Hidra de Lerna, figura mitológica que ao ter sua cabeça cortada outra se regenera no lugar. Estou neste ponto criando um crivo no caos, um pequeno platô em meio aos estudos teóricos da Etnocenologia. Sigamos!

1. PARADA - SALVE A ALDEIA TABOKAGRANDE! - A história do homem vem da batalha do presente. Está no passado guerreiro, o futuro de sua gente

Carta de Viagem 01: À Leitora

A poeira que a minha sandália levanta tem um pedaço de mim. Deixei num punhado de chão as pegadas e andanças, trouxe um bocado daí – BALUARTE

Resolvi te escrever uma carta para te fofocar coisas que eu nem pensei que podiam acontecer comigo. Nem sei quem você é, não sei exatamente onde esse meu texto vai chegar, mas queria te contar, tal como canta a grande Elis Regina: “Ihe contar como eu vivi e tudo o que aconteceu comigo” porque às vezes viver é melhor que pesquisar.

Eu acabei de voltar da minha viagem ao campo. Essa é aquela hora que a cabeça do pesquisador das culturas está em chamas. Aqui, várias verdades se tornam certeza e várias outras caem por terra. Tudo fica confuso porque é impossível não voltar com os afetados após estar ao vivo no que se viu tantas vezes em pensamento. Eu estou cheio de traços, pontos e costuras a fazer. Esse é só um dos vários pontos que preciso atar.

Sempre que chego de uma viagem o passo a passo para desmontar a mala é o mesmo: primeiro, separo as roupas sujas, marcadas com os últimos resquícios do lugar que viajei. Logo depois, acomodo em cada lugar da casa os pertences que trago na bolsa, alguns vão para seus lugares de origem para voltar a seu uso na rotina diária, outros são

reorganizados nas malas, essas guardam detalhes que sei que serão utilizados apenas em uma próxima viagem. Eu agora me encontro chegando de uma desses movimentos, e as páginas deste trabalho servirão como os locais onde guardarei o “punhado de chão, as pegadas e as andanças que trouxe daí” (BALUARTE, 2018).

De antemão irei materializar quem são meus colaboradores de pesquisa. Esta família representada na imagem abaixo compreende os filhos, a filha, as noras e a neta do Mestre Wertemberg e uma foto dele com sua atual companheira Enes d'Arc Rodrigues.

Imagem 02 – Família Tawera - Na primeira imagem o Mestre, seus filhos, sua neta e noras e na segunda acompanhado de sua atual companheira Enes d'Arc Rodrigues.



Fonte: Imagem do Acervo da TabokaGrande

Visitar a Aldeia TabokaGrande pela primeira vez foi no mínimo confuso. Para contar as minhas primeiras percepções como pesquisador, pretendo fazer um breve relato desta ocasião.

Meu primeiro contato foi ainda em 2019, como tratado na introdução deste trabalho, porém, debruço aqui as impressões que tive em 2020 e 2022, respectivamente. Em 2020, pude ir à Aldeia uma semana antes do carnaval. Estava em plena organização do momento da Queima dos Tambores. Eu estava pela primeira vez entrando fisicamente no espaço criativo dos meus colaboradores. Cheguei no meio da tarde, auxiliei no que pude em uma rápida finalização do espaço. Fui recebido com um convite para tomar café na cozinha da Aldeia que é um híbrido de casa, oficina, ateliê e terreiro da festa.

Atualmente, consigo entender que algumas coisas, lugares e pessoas não possuem uma terminologia possível de explicar. A linguagem, associada diretamente às línguas e aos idiomas possuem limitadores. Não existem palavras suficientes para explicar e “palavrear” todas as coisas. Algumas são só vida. A simples e terrivelmente complexa VIDA. Algumas são sensações, contatos, afagos, olhares e espirros. Não se explica a sensação de ver uma festa verter-se em poeira no descampado descoberto onde residem os bonecos gigantes. Não existe uma palavra que descreva aquilo que é a vida de seus fazedores. E não há vida que se passe a contar do dia em que se nasce até o dia em que se retorna à terra, mas a vida que é um tempo de vários “agoras”. Aqui, eu estou executando o exercício de crocheter¹ a experiência vivida com as teorias. Walter Benjamin compreende a história a partir das suas reminiscências, o passado e o presente são compostos a partir de *Jetztzeit*, ou melhor, em nosso idioma, um “tempo de agoras” (BENJAMIN, 1994). O nosso tempo é repleto de agoras que saturam a nossa vivência. São esses “agoras” que, ressurgindo dos passados, eclodem na história e suas instabilidades. A história e as nossas experiências, por conseguinte, são como cervos recém-nascidos, eles sabem que precisam se movimentar, só não entendem como, mas tentam. Esse exercício animalesco de dar os primeiros passos é como consigo transpor a experiência afetiva e perceptiva de adentrar pela primeira vez a Aldeia.

¹ Ato ou efeito de fazer crochê. Uso este verbo aqui primeiro por ser um ato deverás popular no país que resido. Segundo porque o ato de pesquisa é muito semelhante ao até de fazer crochê: primeiro você se sentasse e das suas mãos vão saindo conexões entre o novo (a linha) e o construído (a parte já pronta do crochê). O novo são as ramificações que a pesquisa faz e construído os diversos teóricos e compêndios de assuntos relevantes já tratados no meio acadêmico. E sigo eu, e todos nós pesquisadores, ponto após ponto crochutando a ciência.

Como pesquisador, fui “educado” a me manter presente, mas não influente no ambiente que pesquiso. Você que lê esse trabalho já conseguiu vivenciar este não-lugar? Bem, pelo menos neste texto não será uma questão resolvida porque eu não pude chegar nem perto desse estado. Uma vez, na graduação, li um livro chamado *O ator invisível* (2007) de Yoshi Oida, e interpretei de forma bem superficial que era isso que eu devia fazer quando fosse fazer pesquisa de campo. Sim, hoje eu sei que nem o Oida está falando sobre postura do pesquisador nem sobre superpoderes de invisibilidade. Estou trazendo esta metáfora do meu percurso para ilustrar como somos “enformados” até sem querer, em condições inexistentes. Eu não sou invisível a percepção da aldeia.

Primeiro eu me senti, ao chegar à Aldeia, não como um “igual”, mas como um “parecido”. Rapidamente, foi-me oferecido um café que prontamente aceitei e, quando eu achei que algo diferente viria...não veio. Apontaram-me a cozinha, me direcionei para lá, lavei um copo e peguei meu café. Ninguém me seguiu. E foi neste ponto que eu pensei, “poxa eu acho que sou invisível”, ou melhor, eu acho que estou absorvendo a experiência sem interlocutores. Obvio que o café não queria significar nada daquilo, precisei desfazer o crochê que estava montando. Logo mais, anoiteceu, o público foi se achegando para o Ritual. Rapidamente, o clima se modificou porque a TV local estava lá para cobrir o evento. De longe, sentado em um banco, que era um pedaço de árvore, eu acompanhava. Até que...

Em um momento, fui alçado a pesquisador doutorando da UNB. Eu nem me identificava com aquela alcunha, mas quando fui intimado a participar da entrevista para o jornal que cobria o evento, percebi que, naquela apresentação: “professor que está pesquisando a Aldeia no doutorado”, eu estava de fato em outro lugar. Eu estava sem querer em um “pedestal”. Logo, eu que estava me sentindo tão “invisível” fui (re)apresetado à minha realidade. Não podia estar invisível participando da festa, porque a posição de pesquisador “ausente e escondido” não veste ninguém. Todos nós, pesquisadores das culturas, precisamos lidar com o fato de que em algum lugar, normalmente em lugares bem explícitos, somos de outro elenco. E eu retornei à minha posição de pesquisador cheio de dúvidas sobre minha ausência presentificada. É impossível o pesquisador se fazer presente sem modificar o ambiente.

Dois anos se passaram

Mais de 709 mil mortes no país por uma pandemia²
Tudo virou e mudou
A presença já não é física
Todos agora são números
Visualizações, virtual e mais e mais números.
Algo assim marca profundamente a vida ou a ausência dela.
Medo
Vacina
2020
2021
2022
Eleições
Esperança
Medo
“Deu tudo certo”
Chegou 2024

Mesmo com medo, e sem saber exatamente como tentar viver, em julho de 2022, pude visitar a Aldeia novamente. Após toda uma onda necessária de vacinação, as coisas vão voltando aos eixos e eu retorno para o que seria minha segunda ida ao espaço. Metodologicamente, essa ida a campo seria minha primeira vez participando da festa dos bonecos gigantes. Na primeira ida, com dito anteriormente, participei da Queima dos Tambores e nem todos os bonecos estavam presentes por não fazerem parte daquele momento ritualístico. Desta vez, eu me encontraria a primeira vez com eles.

Existia uma grande diferença em mim desde a última vez. O aprofundamento das pesquisas e os debates etnocenológicos permitiram-me desvelar a posição do pesquisador. Agora já entendo que não existe nada de invisível na minha ida até ali. Agora já entendo meu lugar de privilégio na festa.

Essa minha segunda viagem à Aldeia começou com uma visita tímida ao espaço no dia anterior. Fui ver como as coisas acontecem antes de tudo acontecer. Encontrei um grupo de trabalhadores da cultura fazendo a roda girar. Tinha gente colando, pintando, erguendo, pendurando cabeça e carregando barro. Existia uma vivência ocorrendo no

² Atualizado em 15 de fevereiro de 2024

espaço e eu resolvi que o melhor era participar, mesmo que o desejo fosse ficar só observando os membros da família construindo a festa eu senti que, se eles pensaram aquela vivência para quem estava ali, eu era obrigado a participar. É parte da pesquisa largar o papel e só existir. E foi assim que passei a primeira tarde, existindo. Quem conduzia as atividades não eram membros da Aldeia e sim membros da comunidade, digo isso porque pareciam dois grupos isolados mesmo, um que preparava a festa e um que conduzia as vivências que tinham como foco saúde e bem-estar. Após essas atividades que envolviam pinturas e pisar no barro, fomos convocados a encarar a subida da serra para conhecer a Pedra Pedro Paulo, atração turística da cidade e que possui trilha de visitação diária organizada pela comunidade junto com a Aldeia. Lá de cima, assistimos ao espetáculo do pôr do sol e jogamos sementes de árvores nativas ao vento para auxiliar o cerrado. Desci, e enquanto todo o grupo foi embora, sentei-me e me ative a conversar com Werten, Taiom e o próprio Wertemberg.

Novamente aqui, imaginei: “puxa, vou fazer uma entrevista em tempo real com os caras no meio da organização”. Não foi nada disso que aconteceu. Na prática, igual em minha primeira ida, nós só existimos. Alguns causos dos bonecos foram contados no meio da conversa, mas, na prática, o que fizemos noite adentro foi falar sobre as dificuldades da vida, de nossas pesquisas e outras aleatoriedades. O corpo pesquisador do Adailson virou piada interna porque, enquanto conversávamos e falávamos mal de algumas pessoas, a piada era “será que o Adailson não tá gravando tudo isso pra tese dele”. Novamente eu me peguei vivendo, existindo e talvez sendo pesquisador ao mesmo tempo.

Tudo corria muito bem noite adentro até que, a partir da constatação da possível falta de um membro da equipe, eu escuto a seguinte frase “ah, se ele não vier, a gente bota o Adailson pra vestir o boneco”. Confesso que acenei com a cabeça, mas queria sair correndo dali. Como que eu ia sair de alguém que está ajudando para alguém que está brincando a festa, ainda mais vestido com um boneco. Isso me corroe a noite toda no meu hotel. No outro dia, acabei sofrendo um acidente que me impossibilitava vestir o boneco e meu colega André Siqueira conseguiu chegar a tempo de vesti-lo como fizera nos anos anteriores. Por uma coincidência do destino, eu voltara a ser “apenas” pesquisador. Essas tramaturgias não conseguem ser explicitadas em um termo específico, porque essa, simplesmente, é a vida.

Na noite da brincadeira, cheguei como quem não quer nada, mas quer tudo ao mesmo tempo, e achei que iria observar. Ledo engano. Em poucos segundos eu estava correndo de um lado para o outro ajudando a finalizar o que era possível. Ajeitei o cabelo

de boneco que é uma trança de matéria vegetal que eu nunca nem tinha notado que estava ali. E, corre e pega uma semente num pote no terreiro.

Imagem 03 – Sementes usadas para auxiliar nas amarrações



Fonte: Acervo do Autor

Mas, para que uma semente? E, de repente, alguém explicou que aquela semente servia para ajudar nos nós que seguram a roupa do boneco. Na minha cabeça, eu só pensava: “é lógico, esse tipo de tecido escorrega”, então era aquela semente em um frasco no cantinho da oficina que impedia a engenharia toda de ruir. Eu precisei fazer toda esta narração para que a leitora perceba, como eu percebi, que é no ato de viver que eu me fiz presente e pesquisador. Foi no “simples” ato de estar ali que eu estive presente. São detalhes microdermais³ que não conseguem ser expostos se não narrando.

³ Microdermal é um tipo de piercing que se diferencia dos outros, pois, enquanto estes possuem um furo de entrada e saída, provocando um atravessamento, os microdermais apenas têm um furo de entrada ficando presos à pele não pelo furo, mas sim pela inserção direta na camada profunda da pele.

Imagem 04 – Estar na pesquisa



Fonte: Acervo do Autor

Imagino que você também possa ter dúvidas sobre a festa, sobre o que você viu e sobre coisas que não conhece ainda. Por isso, eu vou fazer com você o mesmo percurso didático que fiz comigo. Antes de qualquer coisa, busquei entender os detalhes e a história da festa. Acho justo, antes de te encher de teorias e referências, e mais um monte de conexões, contar sobre a festa. Este é só um convite. Sigamos!

1.1 Estação “Todo guerreiro é igual o destino que é diferente”

Cada casa pela qual passamos guarda um pouco da memória do que já fomos. Cada canto remexido. Cada risco na parede. Cada pedra derrubada. Cada taboca⁴ levantada. A Aldeia TabokaGrande é como um grande útero que gestou uma criação viva que é a festa e seus participantes. Como, cada lugar pelo qual passamos, nos marca e nos transforma, é preciso que eu conte a história de Wertemberg Nunes e sua família em meio às suas travessias.

Esta tese explora uma festa que reflete a essência de um homem e sua família, intrinsecamente entrelaçada com a história e as experiências vividas. Para tal fim, requer-se uma imersão nas jornadas e memórias deles, transformando a celebração em um testemunho vivo das vivências compartilhadas. A relação com a festa surge em detalhes

⁴ Taboca é uma palavra de origem tupi que nomeia o Bambu. Usada também no nome da Aldeia mas com a grafia com K.

ao desvendar as raízes, revelando não apenas a natureza dela, mas também o que ela representa em termos de passado e presente. A celebração se torna um palimpsesto, onde cada detalhe revela a complexidade da existência familiar.

As histórias que relatarei aqui vêm das memórias e das criações dos meus colaboradores, pois é a partir dessas vivências que a identidade participante na Aldeia se estabelece. Tal qual apontado pelo cientista social Luíz Martino

a composição das relações de identidade se desenvolve, entre outros fatores, a partir dessas características, produzidas a partir de documentos e fatos históricos, nem sempre reais, mas que servem para explicar o presente e dizer, a partir de um passado, quem se é agora. A construção do passado é uma maneira de propor um projeto para a atualidade, vinculando-se a raízes e origens (MARTINO, 2010, p.55-56).

Este trecho se dedica a compreender as Poéticas das Andanças, com a relação intrínseca entre a história dos sujeitos e a sua criação artística. O mestre intitula sua construção na Aldeia como Tupi-Afro Amazônicas (NUNES, 2021, p.9). No decorrer dos elementos apresentados neste trabalho, será possível encontrar os traços destas heranças na festa. Aqui, contaremos a história do menino Wertemberg virando o Artista Wertemberg e, posteriormente, o Mestre que ele se tornou.

Dito isso, como se cria um mestre? Como é dado o ponto inicial para o desenrolar de uma história no qual um dos principais objetivos é manter vivo um dos pilares da construção identitária de um povo, sua cultura. O Brasil reconhece esses entes e os denomina de Mestres da Cultura. O Projeto de Lei nº 1.176, de 2011 foi pensado e, até hoje tramita no poder legislativo com última atualização em abril de 2023, para definir e buscar estratégias de salvaguarda para os mestres e mestras das culturas tradicionais do país. Segundo a proposição, Mestres são aquelas

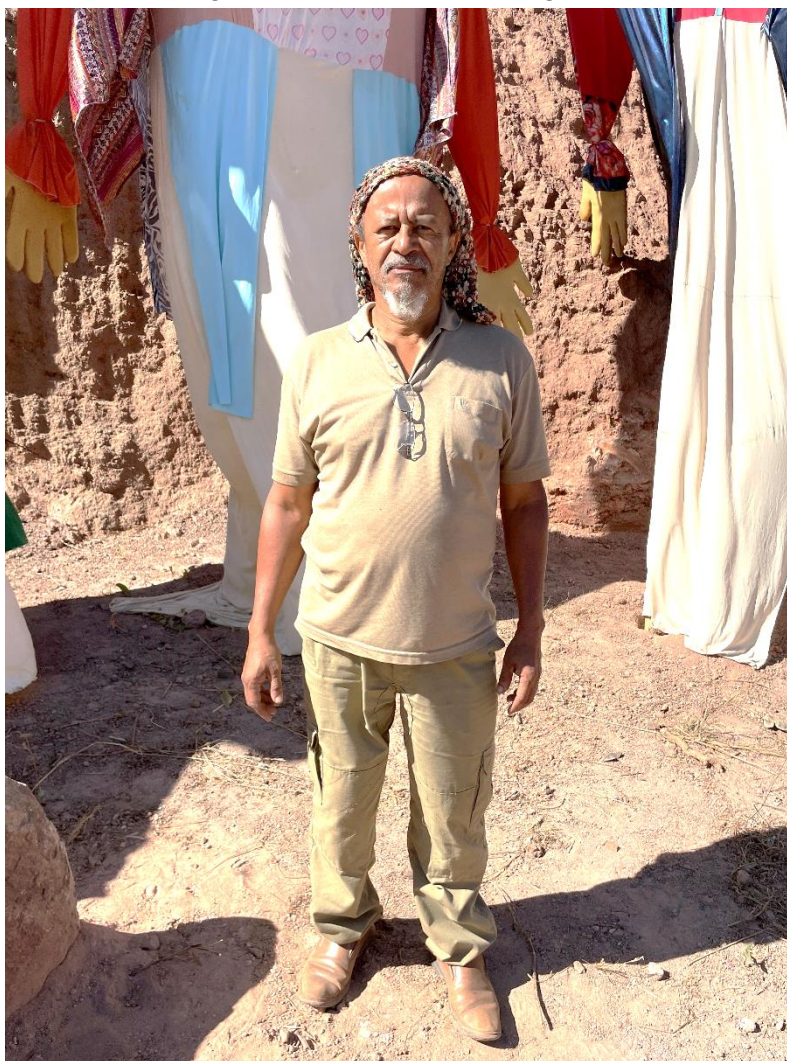
pessoas que se expressam através de diversas linguagens artísticas, ritos sagrados e festas comunitárias, brasileiros natos ou naturalizados, cuja vida e obra foram dedicadas à proteção, promoção e desenvolvimento da cultura tradicional brasileira; de sabedoria notória, reconhecida entre seus pares e por especialistas; com longa permanência na atividade e capacidade de transmissão dos conhecimentos artísticos e culturais (BRASIL, 2011, p. 2-3)

Assim, os fazedores das culturas tradicionais passam a ser reconhecidos pelos estados e/ou municípios brasileiros. Tornar um cidadão Mestre da Cultura possibilita que

a manifestação coadunada sob esse mestre possa ser dimensionada. Evidentemente, é preciso revisitar muitos conceitos e questões desta lei, todavia, trago-as aqui, pois nos auxiliará a dimensionar a importância dos criadores da cultura.

Desde 2007, o Mestre Wertemberg passou a ser reconhecido como um dos Mestres de Cultura Popular pelo Prêmio Nacional de Cultura Popular do MINC – Mestre DUDA. O Mestre aglutina em si, não apenas os imbrincados caminhos de criação da festa e dos personagens e mitos dela, mas também a manutenção diária e anual do espaço, dos participantes, dos mitos e da constelação de características desta manifestação.

Imagem 05 – Mestre Wertemberg Nunes



Fonte: Acervo do Autor, 2023.

O Mestre Wertemberg Nunes nasceu em 1960, por uma coincidência do destino, e essa faço questão de destacar, nasceu no município de Gurupi localizado no, hoje, estado do Tocantins. À época de seu nascimento, Gurupi fazia parte do antigo norte Goiano e, segundo entrevista cedida às pesquisadoras Ana Anjos e Anna Miranda, o mestre disse ter

nascido em uma cidade que não existe mais (ANJOS; MIRANDA, 2019, p. 22). Esse fato ocorre após a emancipação do estado do Tocantins e a unidade federativa das cidades em que Gurupi está incluída também mudou. Esse fato causa uma coincidência interessante, visto que este que escreve estas linhas também reside em Gurupi no Tocantins.

Infelizmente, para os residentes em Gurupi na atualidade, não temos o privilégio de ter o Mestre em nossa cidade. Na verdade, ele foi criado durante grande parte da infância no município de Ponte Alta do Tocantins a 300km de Gurupi. A cidade é conhecida como um dos vários portais do Parque Estadual do Jalapão⁵.

O Mestre é filho de Delídia Nunes Pereira e Salvador Nunes dos Reis, conhecidos como Dona Delídia e Sarrador. Sua mãe, à época, vinha de uma família com algumas pequenas terras na região. Seu pai, vindo ainda criança do Maranhão, fora criado pela família de Cassiana Soares de Brito, conhecida como Madrinha Cassiana. O casal teve outras filhas, a saber: Janete Maria, Núbia Nunes e Etelvina Nunes todas mais novas que Wertemberg. (FALEIRO, 2021, p.26).

Ainda em Ponte Alta onde viveu até os 10 anos de idade, o Mestre teve contato com algumas manifestações culturais que servem de encantamento ao pequeno criador. Da cultura local tocantinense⁶, ele se encontra com as Folias do Divino Espírito Santo⁷ e a dança da Sussa⁸. Através dos imigrantes do Maranhão, grande maioria dos moradores de Ponte Alta à época, ele tem contato com o Boi do Maranhão⁹. Embora ainda muito criança para ser um participante dessas festas, é importante salientar como a vida “cultural” do mestre teve relações com as manifestações tradicionais que serão importantes para as relações futuras na Aldeia (FALEIRO, 2021, p.26).

Em 1970, a família se muda de Ponte Alta para o município de Porto Nacional, a cerca de 130 km de distância. Apesar da curta distância, dadas às dimensões do território tocantinense, social, política e culturalmente, Porto Nacional era bem diferente de sua

⁵ O parque estadual do Jalapão é uma unidade de conservação brasileira de proteção integral à natureza localizada na região leste do estado do Tocantins. O território do parque, com uma área de 158 970,95 ha, está distribuído pelos municípios de Mateiros e São Félix do Tocantins.

⁶ Chamarei neste trabalho de cultura tocantinense todas as manifestações que são compreendidas dentro do espaço geográfico que hoje ocupa o estado do Tocantins. É importante pontuar que apesar do estado ter sido desmembrado apenas no final dos anos de 1980 e 1990, mantereí aqui a nomenclatura tocantinense devido a sua atual localização, a fim de que isso não cause confusão à leitora.

⁷ Mais informações podem ser obtidas no livro *Bendito, divino, consagrado: velhos mestres e novos foliões* de Graça Veloso (VELOSO, 2018).

⁸ Mais informações podem ser obtidas no artigo *Súcia: uma dança de manifestação cultural e religiosidade em Monte do Carmo* de Carmem Tatiane Rodrigues e Marcélia Oliveira Bispo. (RODRIGUES; BISPO, 2015).

⁹ Mais informações podem ser obtidas no livro *O bumba-meu-boi do Maranhão: território de encontros e representações sociais* de Beatriz Helena Furlanetto (FURLANETTO, 2010, p.108).

primeira residência. A cidade já era, à época, muito importante para o estado, principalmente pela proximidade com o Rio Tocantins que possibilitava o escoamento da produção dessa região até Belém do Pará e, posteriormente, devido ao fato de estar conectada à Rodovia Belém-Brasília denominada hoje de Rodovia Presidente João Goulart, popularmente conhecida como BR 153, tendo seus primeiros trechos sido entregues em 1959.

Apesar de só ficar em Porto Nacional por cinco anos, a cidade possibilitou um contato da criança com algumas outras manifestações artísticas que passavam por ela. Entre as novas influências, pode-se destacar a presença do cinema e do circo-teatro com seus momentos de dramas teatrais comuns ao gênero.

Acerca do cinema, Wertemberg conta que, por diversas vezes não pudera assistir à película completa por não ter o dinheiro completo do ingresso e, por este motivo, o dono do cinema deixava as crianças entrarem para assistir apenas a parte final do filme. Confabulando sobre os possíveis caminhos que levaram o filme que ele assistia até ali, ele se juntava com amigos nos intervalos da escola para reencenar a história ainda sem saber o nome do que estava fazendo. Em entrevista cedida a Taiom Faleiro, pesquisador e filho do Mestre, ele conta sobre o fato de que

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 (FALEIRO, 2021, p.100).

O contato com o cinema, mesmo parcial, possibilitou uma primeira experiência do que, posteriormente, contribui para tornar o artista Wertemberg. Todavia, foi com o circo e seus dramas que a arte chegou mais próxima do ainda menino. O circo, à época da estadia dele em Porto Nacional, era o que se denominava Circo-teatro que, segundo a pesquisadora Eliene Benício Amâncio Costa:

O circo-teatro é uma modalidade de circo cuja autoria é atribuída ao palhaço Benjamim de Oliveira, que na primeira década de 1900 apresentou no circo Spinelli, Rio de Janeiro, dramas românticos e melodramas, em um palco, além do espaço do picadeiro. Nessa modalidade de circo, o espetáculo circense é estruturado em duas partes. Na primeira são apresentados os números de variedades [...] Na segunda parte são realizadas apresentações teatrais, destacando-se as

pantomimas, farsas, comédias e dramas. [Ele conta com] uma dramaturgia com características próprias, produzida a partir de obras melodramáticas, dramas românticos, operetas e até tragédias, para o que é conhecido como o drama circense. Já nas comédias circenses, as referências apontavam para as farsas, a commedia dell'arte, as chanchadas e pantomimas (COSTA, 2009, p.2).

Para além das brincadeiras no intervalo da escola reproduzindo possíveis filmes vistos no cinema, o circo possibilitou a aproximação mais direta da criança com o mundo das artes. Posso dizer que, nos contatos com as manifestações tradicionais em Ponte Alta, ele acabou por ter acesso às representações que não se propõem diretamente a uma aproximação teatral. Embora existam trabalhos que lidem com as teatralizações presentes nas Folias, Bois ou Sussa, o objetivo direto delas não é propriamente uma “encenação teatral”. O que acontece a partir de 1975 em Porto Nacional é a introdução do artista na modalidade de drama-circense e, por consequência, a encenação teatral.

A respeito desta época Wertemberg diz

O que me marcava que me fazia ir ao circo era os dramas de circo [...] os caras faziam uns efeitos assim, que cortava o coração da mulher, e mostrava arrancando o coração. [...] 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. (FALEIRO, 2021, p.97-98).

Também enfrentando dificuldades em conseguir o dinheiro para comprar os ingressos, Wertemberg descobre que pode oferecer seus serviços ao circo em troca de acesso aos espetáculos

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 [...] 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. [...] 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 (FALEIRO, 2021, p.98-99).

Foi durante essas experiências trabalhando no circo que o encantamento dos bastidores de uma encenação, bem como as convenções artísticas comuns ao teatro foram se desvelando frente ao menino.

Eu lembro muito de eu 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 [...] 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 que eu sempre percebi isso aí (FALEIRO, 2021, p.99).

Em 1975, o mestre parte de Porto Nacional para a capital do estado, na época Goiânia (hoje apenas capital do estado do Goiás). A ida para a capital ocorreu por razões de uma busca por melhores condições de estudo, levando-o a ingressar no curso Técnico em Eletrotécnica na Escola Técnica Federal de Goiás – ETEFG, atualmente, Instituto Federal de Goiás (IFG). Foi em Goiânia que ele teve seu primeiro emprego na inusitada função de entregador de garrafa de café em uma bicicleta no centro da capital. Logo após se torna vendedor de uma loja de departamentos, num restaurante próximo ao trabalho, durante o horário de almoço, a vida do mestre seria tragada novamente para dentro do mundo das artes.

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 [...] falando que era ator, que num sei o que...[...] Aí eu cheguei perto dele conversando. Ele falou que tava precisando de uma 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 (FALEIRO, 2021, p.102).

Através deste teste, o mestre acabou entrando para o elenco da montagem de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que não chegou a ser finalizada pelo grupo do SESC. Entretanto, foi somente chegando a este teste que ele se deu conta do que significava ser ator e o que era teatro.

Então quando eu cheguei no ensaio pra fazer o teste do *Auto 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 (FALEIRO, 2021, p.103).

Revisitando a lembrança do menino Wertemberg que surge o artista Wertemberg. Nas narrativas seguintes sobre sua vida, o mestre pontuará alguns poucos e rápidos momentos nos quais ele não estaria envolvido com as artes. Desde sua entrada no grupo do SESC, onde não montou o primeiro espetáculo, mas estreou naquele ano ainda na montagem de *O Desordeiro na Escada*, de Joe Orton, até os dias atuais, são decisões relacionadas à criação e manutenção da sua arte que conduzirão os caminhos do artista.

Por conflitos internos, ainda em 1978, os atores do grupo acabaram por abandonar este primeiro formato e fundar outra companhia de teatro com novas orientações. Nesse momento, é fundado um novo grupo que “ganhou o nome Opinião, exatamente por ser um local onde todo mundo precisava dar a sua” (NUNES, 2020, p.01-02). O grupo Opinião mantém suas atividades de montagem até a década de 1990, e alguns fatos do histórico do grupo precisam ser destacados, pois são pontos de início da construção dos elementos da gênese dos bonecos gigantes em Taquaruçu.

1.2 Estação “Toda cidade é igual cada rua que é diferente”

Chora
A nossa Pátria mãe gentil
Choram Marias e Clarisses
No solo do Brasil
(BLANC; BOSCO, 1979)

Os anos 1980 marcaram grandes mudanças no Brasil: as Diretas Já, o fim da ditadura, a redemocratização e o ressurgimento dos partidos políticos com campanhas públicas espalhadas pelo país. Penso que o mundo vive de fases, momento no tempo em que as questões pulam em contra pulsos. Esses momentos, no tempo, invertem-se e se chocam no decorrer da história. Momentos difíceis como os vividos pelo Brasil durante os anos de Ditadura Militar provocaram tanto contingenciamento nas perspectivas de mundo daquela geração que gerou uma contra energia criativa para aquele momento de tão poucas cores¹⁰. Tantos grandes e importantes nomes artísticos e movimentos surgem no país nos pós-ditadura, pois como cantou Sérgio Sampaio “É disso que eu preciso ou

¹⁰ Na década de 1980, o teatro amador brasileiro floresceu como resistência à ditadura, desafiando a censura e abordando temas críticos. Grupos em todo o país promoveram reflexões políticas e sociais, consolidando o movimento como meio de resistência e transformação social.

não é nada disso. Eu quero é todo mundo nesse carnaval. Eu quero é botar meu bloco na rua, brincar, botar pra gemer” (SAMPAIO, 1973).

Foi em meio a essa efervescência de criações e políticas que o caminho do artista Wertemberg cruzou com os bonecos gigantes. Em 1985, ele participou de uma oficina ministrada por Antônio Delgado Filho, cujo objetivo era ensinar técnicas de confecção de bonecos com papel machê. Foi dessa oficina que surgiu o primeiro contato e o primeiro boneco do mestre, o Vovô Totoió.

Fiz minha primeira cabeça e desmanchei. Me encantei tanto ao fazer aquilo que passei o dia inteiro fazendo-a. Ela caiu umas três vezes neste dia e rachou. Fui embora para casa com ela toda molhada de cola no ônibus. Dentro do ônibus, uma menininha se encantou comigo e viu a cabeça, de machê branquinho ainda. Fiquei ali, brincando com ela, que disse: “Nossa, que legal. Qual o nome desse boneco?”, disse que não tinha nome. Ela chamou de Vovô Totoió, e assim foi. Na verdade, a minha introdução ao boneco começou ali, com Vovô Totoió, que eu fiz a primeira vez e levei. Sua cabeça ficou comigo. Depois fizemos um espetáculo infantil, para o SESC, rapidinho. Usei esta cabeça como ventríloquo (NUNES, 2020, p. 4).

Apesar de passar a maior parte do tempo guardado pela idade q e, por consequência, a fragilização do material, o Vovô segue sendo o boneco mais antigo da TabokaGrande. Posteriormente, o Amarelo vai ser tratado neste trabalho como o mais antigo, contudo, neste caso, refere-se ao mais antigo em uso na festa, enquanto o Vovô Totoió é o mais antigo produzido pelo Mestre.

Imagem 06 – Boneco Vovô Totoió



Fonte: Reprodução redes sociais da TabokaGrande

Após o contato com essa oficina, o segundo contato significativo do mestre com os bonecos, desta vez, já com a estrutura de bonecos gigantes, deu-se em 1988, durante a primeira campanha política do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Foi, novamente, a convite de Antônio Delgado que, dessa vez, o mestre se propôs a construir bonecos gigantes para guiarem os cortejos de campanha política em Goiânia, em 1989.

Delgado foi lá ensinar a vender uma campanha política com bonecos gigantes. Ele iria fazer para nós os bonecos, sendo produzidos dois bonecos (um feminino e um masculino). O masculino foi chamado de Grego. A feminina chamamos de Ouripa. [...] e isso nos marcou, porque quando ele os foi montar o boneco ele não sabia como montar, como juntá-los. [...] Ele dizia: “Os bonecos de Olinda são tipo uma mochila que você veste” [...] Em resumo: ele tinha um pau, que era para colocar a cabeça do boneco em cima e uma ombreira na qual iria

pendurar a roupa. Também tinha um bambolê na calça. Naquela hora tive uma ideia de passar uma fita na madeira, atravessei ela pelo corpo, do outro lado, ajustei na coluna. A madeira ficou agarrada na minha coluna, amarrada, falei: “Aí, tá beleza. Tá amarrado!”. Botei a cabeça, bacana. Montamos a primeira vez tudo no comício, direto. Aí, subimos os bonecos, foi uma loucura. Trabalhei a campanha toda com estes bonecos.” [...] Eu vestia os bonecos, oito horas da manhã, caminhava nas periferias da cidade, ia para o hotel, almoçava. Duas horas, o cara pegava de novo e caminhávamos de novo até as cinco horas, todo dia. Imagina, de segunda a sexta, caminhando dentro de um boneco, fechado. Em resumo: essa foi uma primeira experiência (NUNES, 2020, p. 3).

Nestes dois contatos o artista, Wertemberg ainda tinha objetivos externos para a construção dos bonecos. Em 1989, ainda em atividade com o grupo Opinião, um primeiro grande contrato de teatro empresarial surge e, após as experiências anteriores, apesar da não ter a presença do artista Delgado no grupo, Wertemberg decide que o espetáculo seria de rua e com a presença de bonecos gigantes.

A gente foi fazer as cabeças dos bonecos gigantes e tinha rompido com Delgado [...] fomos pegar o balão, enchemos, fizemos bacana, um trabalho danado até colar, secou, quando furamos o balão, virou uma sacola (risos). Enchemos ela de papel, não ficou muito legal, então a gente resolveu fazer de barro. Fizemos a cabeça, tiramos o molde etc., conseguimos fazer as três cabeças. [...] criei o Malfeição (depois chamado de Cipó), Pasquela e o Pregolino, que era para ser um Arlequim, que eu fazia no boneco gigante e depois aparecia de dentro dele com a mesma roupa, virava humano e voltava para dentro do boneco (NUNES, 2020, p. 5).

A ideia desses bonecos gigantes daria certo junto às empresas, e o que eram três viram oito apresentações e os bonecos gigantes do grupo passam a ser conhecidos na cidade. Posteriormente, baseando-se na experiência com as campanhas políticas, o grupo de bonecos gigantes foi convidado a desfilar à frente de um bloco de carnaval. Foi assim que o boneco Pregolino se apresentou como abre-alas durante três anos do bloco de carnaval da Escola de Samba *Lua-Alá* em Goiânia (FALEIRO, 2021, p. 31).

Quando saiu o bloco, peguei o boneco, que era o Pregolino, e fui na frente. Uma loucura aquele boneco na avenida. Essa foi a primeira experiência de eu na avenida, o povo olhando, carnaval, apesar de já ter feito campanha política, aquilo foi um impacto diferente, já percebi mais como arte, o povo vendo o boneco, um sucesso (NUNES, 2020, p. 5).

Wertemberg seguiu fazendo alguns trabalhos com empresas em Goiânia, utilizando um ou outro dos bonecos criados. Em 1992, o grupo consegue uma sede própria chamada de Teatro Pingo D'água. O nome foi dado em alusão a um personagem de um texto de sua autoria chamado *Filhos das Águas*.

Imagem 07 – Matéria sobre Teatro Pingo D'água com Boneco Cipó em destaque (1992)



Fonte: FALEIRO, 2021, p. 32

O espaço seguia a proposta de sala de criação com os participantes do grupo dedicando todo o tempo de seus dias a criarem e produzirem material para novas montagens, além de intensas pesquisas sobre a cultura. Durante esse tempo, o grupo estava constantemente trabalhando junto a empresas, fato que gerou certo incômodo.

Aí era aquela sobrevivência, fazendo aquilo, mas me incomodava, pois eu queria um teatro com mais magia, que fosse teatro mesmo, sem essa coisa de 'vender algo'. Eu não queria ser conhecido como meus personagens, não queria ser 'meme', como se diz hoje em dia, queria ser um ator, um diretor que monta um espetáculo e outro. Percebi que se você quer que algo dê certo, tem que ficar fazendo aquilo o tempo todo, ou fazer um melhor. Isso foi me desesperando, achei que Goiânia estava ruim e que nosso teatro era ruim nesse lugar. Que gostavam do que a gente fazia, mas não éramos muito aceitos, que éramos um grupo meio estranho. As incompatibilidades entre a cidade e eu foram aparecendo (NUNES, 2020, p. 9-10).

Dentro desse turbilhão de questionamentos que um fato poético proporcionou uma mudança na história do artista. A magia que Wertemberg buscava chegou através de um sonho premonitório a respeito do seu teatro, tanto do espaço físico como das suas produções e estudos. Agora, é preciso que eu convide você, leitora, a adentrar no mundo dos sonhos, um pequeno passeio na mente do artista.

Carta de Viagem 02: Ao Sonhador

É precioso entender que todos somos seres históricos e acumulativos, no sentido de que vamos acumulando experiências e elas vão nos transformando. É atribuída ao piloto francês Antoine de Saint-Exupéry a frase “Sou um pouco de todos que conheci, um pouco dos lugares que fui, um pouco das saudades que deixei e sou muito das coisas que gostei”¹¹, somos esse aglomerado do que resultou dos nossos contatos pregressos. A vida artística de Wertemberg é feita de outros contatos e conhecimentos e foi através deles que surgiu parte da inventividade do que viria a ser a Aldeia TabokaGrande. Tudo começou como em um sonho. Tal como ele pontua “esse é um sonho fantástico, a última fase dele é o que eu estou aqui agora, sendo uma espécie de premonição de tudo o que aconteceu comigo” (NUNES, 2020, p. 9).

Segundo algumas das definições do dicionário, sonhar significa que você está passando por um “conjunto de sensações, percepções e representações mais ou menos realistas, geralmente visuais de caráter confuso e incoerente [ou um] conjunto de pensamentos, imagens, ideias e fantasias que se experimenta enquanto se dorme” (SONHO, 2022). Segundo essa noção, o sonho é constituído a partir dos pensamentos e das percepções que temos da experiência prática no mundo. As culturas ao redor do mundo têm e fazem diversas apreensões com o sonho, algumas poéticas e outras nem tanto.

Trazer este trabalho à reflexão sobre os sonhos deriva da experiência de ouvir o Mestre Wertemberg descrever o sonho que o trouxe até a formatação atual da Aldeia TabokaGrande. Sim, o caminho percorrido por ele para a criação do espaço e dos personagens deriva de um sonho. Tudo começou assim.

¹¹ Não existe um consenso sobre a qual trabalho de Saint-Exupéry essa frase faz parte. Apesar das buscas reversas, não foi possível, pois ela é citada como dele sem referências diretas, mesmo em trabalhos acadêmicos. Desta forma, a mantereí aqui sob a alcunha desse autor com esta breve lacuna.

Gostaria de te contar daquela coisa do sonho, da primeira conversa. Vou contá-lo, pois foi muito interessante. Num belo dia, sonhei que chovia muito e tudo desmoronava. O teatro do tamanho do lote que era, afundando. Depois, surgia, das profundezas, um jacaré enorme e negro. Ele começou a pegar as pessoas. Quando eu o vi, era como se já tivesse pegado todas as pessoas. Eu tentava salvar os meninos e a Rose¹², mãe deles. O jacaré tentando subir e eu colocando os meninos e a Rose em cima. Quando ficou só eu, ele quase me pegou, mas eu voei. Voei sobre e acima do lugar que era o teatro. Vi o bairro inteiro e o quadrado que era o teatro. Perto dele tava a Rose com os meninos. Quando eu voltei ao chão, a rua era uma BR, com listras no meio da pista, toda molhada e limpinha, infinita. Aí, apagou. Tudo sumiu. Depois eu já estava num outro lugar apresentando um espetáculo que era grande, cheio de gente, do tamanho do cenário. Era como um pano no fundo que ia esticando e pregando para ficar em pé, tão grande que eu não alcançava para pregá-lo, daí, voei para conseguir esticá-lo. Desci e começamos a apresentar. Era o mesmo espetáculo que fazíamos para as empresas. Apresentando ali, mas atrás do pano tinha uma energia indo e vindo. Eu sabia que era aquele jacaré novamente. Quando ele veio, tudo ruiu de novo, não deu. Tudo sumiu a segunda vez. Aí, eu já estava em outro lugar fazendo outro espetáculo no qual subi e voei montando o cenário. Quando eu terminei de pregar, eu desci, Ele, o jacaré veio e apareceu, desmoronando tudo pela terceira vez. Pronto. Tudo sumiu. Eu estava agora numa caverna, nela tinha algo como um rio subterrâneo. Eu estava na mesa com meu pai, minha mãe, minhas irmãs e filhos. Embaixo das mesas era o rio e morávamos em cima dele. Ele era bem raso. Eu saí da mesa e segui esse rio, ele ia como se fosse dentro de uma serra e na frente ele acabava numa luz. Fui e fui andando, bem perto, quando cheguei, nada via, só via luz. Esse era o sonho (NUNES, 2021, p.13).

Esse sonho me foi contado em uma das primeiras entrevistas que fiz com ele, é preciso que eu apresente este sonho à leitora para que seja possível compreender o que intitularei aqui de *Poética das Andanças*. Através de todos os caminhos, os já contados neste texto até a data deste sonho e os que virão agora, a poética da Aldeia TabokaGrande já estava sendo constituída. Foi através das andanças do artista que as poéticas foram consolidadas.

O sonho lhe surge em meio ao incômodo com a cidade, bem como com a produção do seu grupo. A inquietação do artista, associada a um crescente interesse de estudar as práticas humanas culturais de outros lugares, fez com ele deixasse Goiânia em 1996 em uma mudança com característica de pesquisa que ele vai intitular como *Expedição Humanação*. A expedição, a vida e o sonho do artista se entrelaçam.

¹² Rose é o apelido de Rosemeire Faleiro que foi a primeira esposa de Wertemberg Nunes e mãe de seus três filhos mais velhos.

Na entrevista em que recebi a narrativa do sonho, também recebi a explicação deste sonho na vida do artista. Essa interpretação surgiu para ele somente quando o sonho justificou, posteriormente, cada um dos passos que ele executava. Por este motivo, faço um pedido à leitora, é preciso que eu te conte o significado de cada parte do sonho no momento exato no qual Wertemberg o compreendeu. A primeira virá agora, as demais no tempo certo. Em contato com a vida do artista, os significados do sonho se tornam mais evidentes. Dessa maneira, peço a você um exercício de paciência e um pouco de confusão, às vezes, é preciso fazer uma pausa e assimilar aquilo que sua cabeça formulou durante o sonho, exatamente quando cada um de nós acorda em sua casa e precisa reajustar a lembrança do que acabou de sonhar.

Segundo Wertemberg, a primeira cena do sonho explica o início da expedição e das transformações que ele teve de fazer. O sonho começa quando, no espaço físico do Teatro Pingo D'Água, todos os membros do grupo são atacados por um Jacaré e o mestre consegue salvar ao menos os membros de sua família. O mestre conta como esse jacaré representou todos os caminhos que o Grupo Opinião passou e como, pouco a pouco, a vida foi afastando cada membro daquele lugar, restando no final, ele e sua família para sustentar o grupo e o teatro. Posteriormente no sonho, prestes a ser atacado pelo animal, o mestre voa para se salvar e, neste voo, observa de cima aquele bairro, o espaço do teatro e o que restou dele. O buraco que se tornou o piso da sala é o mesmo que, figurativamente, engolia o mestre e sua criatividade. Ao retornar ao chão junto à sua família, Goiânia desaparece e eles estão de frente a uma BR. Isso, na interpretação do Mestre, é o caminho, a viagem, a expedição que a família começou a realizar logo após o tempo e os trabalhos em Goiânia serem “engolidos”. Assim se deu a primeira etapa da Expedição Humanização com a família partindo de Goiânia e “pegando a BR” em direção à Brasília, dando início aos novos trabalhos do grupo.

1.2.1 Cantar para poder criar

Na verdade, a aldeia é uma espécie de resultado de tudo isso
(NUNES, 2020, p.1)

Às vezes, para contar, é preciso cantar. A historiografia das artes aponta vários momentos em que a música possuía funções diversas: sagrational, profissional, festiva, de entretenimento e, no caso da história que passo a contar, a função da música foi

criacional, ou melhor, a música serviu para definir conceitos. Wertemberg também é compositor e poeta e, em vários momentos, aponta como ele sempre enfrentou um dilema com a instituição universidade pela obrigatoriedade de que, durante muito tempo, ela teve de se pautar apenas em autores e definições prévias e europeias, mesmo para novos conceitos. Em suma, em alguns campos do conhecimento, ainda são debatidos os espaços que as novas criações possuem frente à literatura colonizadora que definira as formas, cores e nomes das práticas.

Esta sensação foi intensificada quando o Mestre chegou com a expedição no Distrito Federal. Ali, ele passou a ter contato com artistas e professores que viviam entre a Universidade de Brasília e a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Durante sua estadia, apesar de rapidamente ter conseguido organizar a vida pessoal, sua construção artística não fluía. Não conseguindo se inserir facilmente nessa cidade, ele retoma alguns contatos em Goiânia e segue fazendo teatro empresarial entre Goiânia e Brasília. Apesar de se manter com essas apresentações, ocorreu o mesmo que havia acontecido em Goiânia, pois ele se mantinha sendo reconhecido pelos bonecos nas empresas, mas não pelo trabalho de criação que naquela época ele julgava como menor.

E, o que a gente faz quando está incomodado? A gente inventa, cria, muda, recalcula a rota e se transforma. Entretanto, o caos da mente do artista não produz apenas terrenos movediços, pois muita organização pode nascer do caos. E foi no centro desse turbilhão e no centro do país que surge um conceito fundamental para a poética do mestre Wertemberg, a Humanação.

O conceito surge a partir da metodologia de observação intensa das pessoas da comunidade, esse processo já vinha sendo realizado intensamente pelo artista desde suas atividades em Goiás. Naquele tempo, ele percorria as ruas da cidade de Goiânia tentando entender o que fazia do goiano o que ele era. O objetivo da observação, que posteriormente vira o objetivo da expedição, era “conhecer o Brasil, as pessoas, as culturas, para eu poder criar um espetáculo” (NUNES, 2020, p.9). A expedição foi implementada pelos membros diretos da família do mestre, a saber, sua esposa na época Rosemeire Faleiro e seus três filhos: Werten, Taiom e Ramar Nunes Faleiro. Hoje o mestre também tem uma filha, chamada Wene Nunes.

A ideia da Humanação é a própria identificação do teatro que ele estava se propondo a pesquisar e criar. Segundo ele “Como é que eu poderia dizer que existe Humanação? [...] Eu faço o meu teatro, eu não posso dizer que ele é tal nome? [...] Imagina eu não poder dizer qual era o meu teatro. Meu teatro é Humanação” (NUNES,

2021, p.3). E como artista, escolheu traduzir na própria arte a explicação de suas inquietações, pois como ele aponta “era engraçado que, como eu não tinha Academia, para provar que existia, compus. [...] Eu acabei tendo que criar as próprias referências para poder dizer que existia” (NUNES, 2020, p.17).

O termo Humanização surge da junção de duas palavras, Nação e Humana. A apreensão do conceito em forma de expedição é de que, através da viagem, a compreensão do que torna o humano tal como ele é, apareceria. Retomando o conceito que utilizei para chamar esse processo, vemos aqui a *Poética das Andanças* em funcionamento. O movimento e o contato criam os sujeitos e suas práticas artísticas.

O movimento é o ato humano, o sentimento. No teatro, não há nada que não seja forma humana. É por isso que lá na origem antropológica, quando nascem as outras artes, o teatro é o último, porque ele é quando o Xamã se torna, imita, uma interpretação que o mercado trouxe para nós, que é a arte do homem imitando homem para o homem ver. Isso que me marcou. Humanização é minha palavra para sintetizar. Um homem com todo seu universo e expressividade fazendo algo para outro ser humano (NUNES, 2021, p.2).

Foram nessas apreensões surgidas no início da expedição que se delineou o conceito que o mestre escolhe para definir seu trabalho até hoje. O teatro com elementos que oscilam entre a rua, o tradicional, o sagrational, o religioso, o político e, sobretudo, o artístico.

E, como eu disse no começo desse trecho, é preciso cantar para poder criar, e foi através de uma música que o conceito de Humanização se fundamentou para seu criador. Essas digressões que faço na tentativa de “forma atar” o conceito são definidas poeticamente no tratado inicial do tema. E aqui utilizo o tratado, pois a universidade se farta de utilizar esse termo para documentos iniciais de um campo de conhecimento. Na verdade, o que trago aqui é a letra da *Ladainha da Humanização*, composição do Mestre Wertemberg para definir as linhas gerais da sua obra e percepção do mundo. Um breve aparte à leitora, os trechos dessa ladainha foram escolhidos como títulos para os tópicos deste trabalho, desta maneira algumas frases podem ser reconhecidas por já terem sido utilizadas anteriormente.

LADAINHA DA HUMANAÇÃO

A história do mundo está na palma da tua mão,
Nos sonhos e 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 do homem vem da batalha e do presente
Está no passado guerreiro, no futuro de sua gente,
Todo guerreiro é igual, o destino que é diferente,
Cada conquista é um pedaço da história de sua gente,
A história é uma luz, não acende e nem apaga,
Voa no tempo crescendo
Para uns é tudo, para outros é nada,
Toda cidade é igual, cada rua que é diferente,
Cada casa é um pedaço da história de sua gente
Cada praça é um pedaço da história de sua gente
Cada praia é um pedaço da história de sua gente
Cada morro é um pedaço da história de sua gente
Cada canto é um pedaço da história de sua gente
Cada lenda é um pedaço da história de sua gente
Cada cultura é um pedaço da história de sua gente
Hey, viva, meu Deus,
Hey, viva, meu Deus, camarada (NUNES, 2022).

Essa ladainha foi composta pelo mestre e era utilizada na abertura das apresentações que ele seguiu fazendo com sua família durante a expedição. Antes de toda a explicação que juntei nas páginas anteriores foi através dela que ele explicou a quem foi encontrando e do que se tratava aquela expedição.

Enquanto viajavam nesta busca, a família foi montando espetáculos com o que já lhe era familiar, os bonecos que, neste caso, permaneceu o boneco Pregolino, criado lá nas campanhas políticas, e algumas máscaras e novos bonecos foram sendo criados para as novas montagens. Aqui, o grupo passa a se chamar Grupo *Pingo D'água* em referência ao nome da antiga sede, bem como do espetáculo que seguiu viagem junto à expedição. Seguiram, durante muito tempo, cantando a ladainha na abertura de todos os espetáculos e contando “somos do grupo Pingo D'Água, nós estamos viajando pela expedição Humanização pesquisando os lugares e pessoas” (NUNES, 2021, p.2).

Imagem 08 – Wertemberg em cena com vô Mundico personagem do espetáculo Coração de Menino de 1998 durante a Expedição Humanização.



Fonte: FALEIRO, 2021, p. 34

Aqui, abro espaço para trazer a explicação dada na segunda parte do sonho. Nela, o mestre remontava todo o cenário para rerepresentar o mesmo espetáculo que tentava em Goiânia. Durante a montagem, uma energia ruim pululava atrás da cortina. Com tudo pronto, o medo do mestre se concretizava e aquela energia ruim se transforma no mesmo jacaré que o atacava na cena anterior do sonho. E, novamente, aquele cenário desconhecido e pronto para ser apresentado foi destruído. O que se repetia aqui era a premonição de que se manter fazendo o mesmo, ou melhor, que reconstruir o Teatro Pingo D'água em Brasília não seria o que o sonho e a vida lhe reservavam.

Cheguei em Brasília, comprei uma casa que tinha um barzinho. Esse barzinho era meu teatro. Imaginei abrir o Pingo d'Água lá e começar o meu trabalho, ou seja, lembra do cenário que eu preparava? [...] Essa coisa que eu ia armar o pano e não deu em nada. Comecei a dividir com outras pessoas que era igual ao outro, mas não deu em nada porque eu estava apresentando os meninos, Rose e eu, de novo. E o bicho representava as outras pessoas, o medo delas. Por isso ruii. A segunda fase foi quando saí de Brasília e fui para o Espírito Santo. Nem desarme a mala em Brasília. Acabei voltando para Goiânia e fazendo um serviço para uns clientes que eu tinha, depois fui para o Espírito Santo (NUNES, 2021, p.2).

O mestre e sua família permaneceram por um ano em Brasília. Apesar de ter auxiliado a constituir a ideia de Humanização que, vale lembrar, surge da necessidade de diálogo do mestre com os membros acadêmicos com os quais ele se aproximou enquanto estava no Distrito Federal. Essa parada da expedição, apesar de pouca contribuição direta para a existência dos bonecos gigantes, deve auxiliar no desenvolvimento da ideia tese de todo seu trabalho. Há males, lugares e debates que vem para o bem.

1.2.2 – “O que é ser um capixaba?”

Em 1997, não se adaptando à cidade e percebendo que “como morávamos de aluguel, poderíamos morar em qualquer lugar” (NUNES, 2020, p.9), eles partem para Vila Velha, no Espírito Santo, tentando compreender o que torna um sudestino o que ele é e com uma pergunta em mente, o que é ser um capixaba¹³?

Durante esse tempo, toda a renda familiar passa a ser retirada das apresentações dos espetáculos nas ruas da cidade. O teatro na rua possibilitava, além da subsistência da família, a realização dos estudos sobre o que determinava a cultura daquela gente. A escolha do Espírito Santo como parada se deu, pois o grupo já havia visitado esse estado anteriormente com uma apresentação teatral em um festival quando ainda tinham sede do grupo em Goiânia. Foram esses contatos com os artistas locais que levaram à escolha dele como segunda parada da expedição.

Fomos lá para pesquisar, conhecer o povo, a história do lugar, a política. O que era ser um capixaba? O fantástico foi isso, nós com esse objetivo e ter escolhido esse lugar. É um lugar a parte do Brasil, parece uma ilha, uma fantasia esquecida, perdida ali. [...] Resultado: Com os meninos a gente sempre conversava, eles iam para a escola. Fazíamos reuniões perguntando sobre o que descobriam. Um contava história que descobriu sobre o lugar, as pessoas, expressões. Eu ia para as estações de ônibus para ficar sentado lá e ver o povo subir, descer, ver as conversas, a linguagem e expressões. [...] Eu sempre digo que a grande biblioteca do teatro não se está nos livros, mas sim nas pessoas, nos movimentos, traços, jeitos e sons (NUNES, 2020, p.10).

Ainda no Espírito Santo, dois pontos são importantes de serem destacados: o primeiro é a invenção do ritmo Capoeboicongo e o surgimento da personagem da Boneca

¹³ Capixaba é o gentílico, ou adjetivo pátrio para aqueles que nasceram no estado do Espírito Santo. Também pode ser utilizado espírito-santense como sinônimo.

Mãe Bá. O ritmo foi inventado pelo Mestre com a junção de elementos rítmicos e instrumentais das manifestações da Capoeira, Congo e Boi.

Lá eu fazia uns espetáculos e brincadeiras de rua, foi quando desenvolvi a questão de usar os instrumentos, o berimbau pra fazer rua. Foi quando eu conheci, lá no Espírito Santo, o Congo. [...] No Espírito Santo eu tinha uma pesquisa com os Congados de Minas, com os vários ritmos de batidas de congo. Tive também uma experiência no Teatro Pingo D'água sobre Capoeira Angola, como técnica para a formação do ator. Então eu já estava com a capoeira, o boi já era uma coisa inerente para mim. Conheci o Congo no Espírito Santo com a Batida diferente. Aí eu fiz uma coisa com a batida do Atabaque da Capoeira Angola e depois do Congado, que eu passava de um para o outro. Foi aí que eu acabei criando, com os meninos, Capoeboicongo (NUNES, 2020, p.12).

Mesclando elementos rítmicos que vão, desde variações de pegada no instrumento ou na baqueta, ritmo base, tipos de tambor, temática e ritmo das canções é que se definem os elementos do Capoeboicongo. Segundo o Mestre conta em entrevista cedida a seu filho Taiom Nunes

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 [...] Mas aí na música nossa tava faltando. Aí o Edson teve a ideia de tocar com uma segunda baqueta, pra gente bater na cabeça 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 (FALEIRO, 2021, p. 35).

A partir deste momento, as canções compostas por Wertemberg passam a ser, em sua maioria, no ritmo Capoeboicongo. É importante pontuar que hoje uma grande parcela das atividades da aldeia está relacionada com o ritmo, funcionando como um divulgador por meio de festivais, mostras, dois álbuns gravados com o ritmo, oficinas de músicas, entre outros. A dissertação “Ritual da Queima dos Tambores: Teatro e imaginário do fogo” (2021), de autoria de Taiom Nunes Faleiro, filho do Mestre, dedica-se a discutir o ritual da queima dos tambores e das relações dele com o ritmo, explicando também o ritmo em seus detalhes específicos e mitológicos.

Foi também no Espírito Santo que o mestre introduziu na brincadeira uma convidada da cultura capixaba, a Mãe Bá. Convidado a fazer um espetáculo no município de Guarapari, a 51 km da capital do estado, Vitória. Para realizar esse espetáculo o mestre estudou a cultura da cidade e dos municípios vizinhos, escolhendo, ao final, reunir as

lendas da origem do nome da cidade Guarapari e a lenda da Lagoa de Mae-Bá, localizada no município vizinho, Anchieta.

Guarapari é um nome de origem indígena, formado por Guará, uma ave de plumas vermelhas comuns nas áreas de mangue do litoral da América do Sul e “parim” ou ‘pari, termo que se refere à uma armadilha indígena de caça. Guarapari significa então local de caça de Guarás.

Imagem 09 – Ave Guará



Fonte: <https://www.wikiaves.com.br/wiki/guara>

A Lagoa Mãe Bá, também conhecida como Lagoa Maimbá, fica localizada na divisa dos municípios de Guarapari e Anchieta e está cercada por uma lenda. Conta à lenda que existia uma indígena chefe da Tribo Negros-Galinhas, de nome Bá, ela era muito cuidadosa com os membros da tribo e conhecida como *Esse* Bá, sendo *Esse* o termo indígena para Mãe. Assim, Mãe Bá significa “a mãe que olha por todos” (LAGOA, 2023). A lenda continua contando que Mãe Bá era uma curandeira poderosa e, quando uma criança de tribo ficava doente, ela se esforçava ao máximo para conseguir salvá-la. Não conseguindo com seus remédios e pajelança, ela resolve recorrer aos Deuses da Natureza indo de canoa até o centro da lagoa para rogar a eles. Isso irrita os espíritos da natureza e, segundo a lenda, os outros membros da tribo ouviram os gritos de Mãe Bá, quando chegaram até o local, encontraram apenas a canoa emborcada e suja de sangue nas águas. Dias depois, o corpo de Mãe Bá reaparece e os indígenas realizam os rituais de cremação jogando suas cinzas na lagoa. Depois disso, a lagoa deu uma grande abundância de peixes, uma forma de cuidar da tribo que vivia próximo dali, a partir deste momento, o local passa

a ser chamado por eles de Lagoa de Mãe Bá. Até hoje os pescadores pedem permissão à Mãe Bá para ajudar na pescaria.

Juntando essas duas lendas capixabas que o Mestre Wertemberg cria a Boneca Mãe Bá e o personagem do Guarazinho, interpretado, à época pelo seu filho Werten Nunes. A esse respeito, o Mestre diz

Daí criei esse espetáculo, abria com o Pregolino e encantava todo mundo quando ele abria a boca, “Ah, ele abre a boca!”. Ele vira para um lado e para o outro lado, para cima, para baixo e abria a boca. Aí, eu fazia o espetáculo, uma roda, na qual a Mãe Bá vinha e o Wertinho saía de dentro dela com um pássaro todo pintado, de arame. Após, vinha um ator, que fazia umas falas assim, que era o Guará, aí ele (Wertinho) voltava para debaixo dela. Quando ele vinha de novo, ele voltava humano. Ai ele era guerreiro e voltava novamente para dentro da boneca. Da última vez que ele vinha, era misturado nos dois, com o guará em cima dele (como naquele negócio do boi do maranhão). O bico dele, grande, ficava acima da cabeça dele, com a roupa pendurada atrás, inventando a dança do guará. Ele ia se abaixando, o pano caía, o pássaro da cabeça ficava que nem o boi, enquanto a gente tocava o ritmo que tinha criado, o Capoeboicongo e a gente cantava a música. Terminava o espetáculo assim. Isso foi tão doido que eu o apresentei no aniversário da cidade, contratado pela prefeitura, depois nas escolas com o povo chorando quando via o espetáculo. Na casa dos idosos, eles chegaram para mim: “Rapaz, eu moro aqui em Guarapari desde menino e nunca tinha visto o folclore do Guarazinho” (NUNES, 2020, p.12-13).

Após esse espetáculo, e com o sucesso dentro da cidade, a boneca da Mãe Bá passa a ser retratada como parte do grupo, juntamente com o boneco Pregolino que já vinha no grupo desde a origem em Goiânia. Mais à frente no trabalho, quando explicarei cada um dos bonecos dentro do contexto da festa, tratarei mais a respeito das mitologias que a Mãe Bá assume, posteriormente, na aldeia.

Apesar do sucesso do espetáculo um fato começou a incomodar o Mestre ainda em terras capixabas, a identidade. Após várias apresentações, eles passam a ser conhecidos na cidade, entretanto, começam a surgir questionamentos da origem desses bonecos. A associação que começou a ser feita foi de que os bonecos eram de origem nordestina

Quando eu apresentava em colégios, lugares assim, o pessoal costumava vir falar comigo. “Você é de onde? Seu trabalho é muito bonito, parece nordestino”, mas não é, e aquilo marcou, de dizerem que eu parecia do Nordeste, mas eles mesmos diziam que eu não era. Eles perguntavam de onde eu era, e eu lhes respondia com todo o orgulho: “Sou tocantinenses”. Isso foi os cativando” (NUNES, 2020, p.13).

O fator identitário associado à não adaptação ao clima local, muito chuvoso e com graves alagamentos, fez com o mestre passasse a se questionar sobre a sua identidade e como seu trabalho falava sobre ela. Ele conta que

Eu comecei então a sentir que eu não tinha nada a ver com aquele povo. Comecei a sentir medo de morrer lá, tanto pela chuva como culturalmente. Pedia a Deus para não me deixar morrer por lá. É como se eu fosse um estranho num mundo onde não conhecesse ninguém. Eu tinha amigos lá, mas não conseguia achar o que tinha a ver com aqueles cidadãos (NUNES, 2020, p.13).

Wertemberg comunica à sua família o desejo de mudar-se para o Tocantins e continuar a expedição Humanização naquele estado. Neste momento, ocorre uma cisão na família, enquanto ele queria se mudar, os demais membros, já adaptados à realidade do Espírito Santos, queriam permanecer. Com isso, o mestre termina seu relacionamento e se muda sozinho com os bonecos para o Tocantins.

Então eu acabei chegando aqui, meu amigo, sozinho, separado da família, voltei com o mesmo carro que eu tinha ido, enchi com coisas minhas, separei da mulher e falei que ela não precisaria dos bonecos. Coloquei eles no carro. Vovô Totoió veio no banco, de cinto, os outros atrás. E o que eu tinha era isso e só, foi nessa Belina velha que eu me mudei para cá (NUNES, 2020, p. 12-13).

Assim, no início dos anos 2000, Wertemberg chega a Taquaruçu com seus bonecos e passa a morar com familiares. Pouco tempo depois, sua ex-esposa também se muda para Taquaruçu a fim de que os filhos pudessem crescer junto ao pai apesar do fim do relacionamento.

Com a mudança para o Tocantins, chega o momento do fim da expedição Humanização. Taiom Faleiro relata sobre esta época “Com o término de seu relacionamento a Expedição Humanização se encerra, assim como a existência do grupo Pingo D’Água” (FALEIRO, 2021, p. 35). O grupo seria encerrado em Vitória e reapareceria no Tocantins modificado, assunto que será tratado mais à frente.

Aqui, cara leitora, preciso desvelar mais um trecho do sonho do artista que costura toda essa narrativa, a terceira parte. Ela vai repetir elementos do enredo da segunda parte. Novamente, no sonho, o mestre se vê construindo um novo cenário, mas, desta vez, com um detalhe importante, este já era um cenário diferente dos demais. O mestre conta que percebe a diferença durante o sonho e inicialmente não entende por que o cenário mudou.

Na interpretação, dada pelo sonhador, a terceira fase se refere às mudanças práticas que o teatro teve no Espírito Santo. Ali, amalgamado com as lendas da cultura local, o teatro do Mestre passou a ser mais caracterizado e ele acaba por notar que, identitariamente, eram sobre aqueles assuntos e daquela forma que ele deveria seguir seus trabalhos. Mesmo dando certo e realizando criações de sucesso, o jacaré reaparece e destrói tudo que estava a se montar. Sobre isso ele comenta

Chegando lá, entendi o que foi a outra coisa lá, não fui fazer o de sempre entrar na rua com o boneco. O cenário quando fui tocar aqui era mais alto e voei, minha interpretação foi que lá mudei o boneco, não quis fazer os bonecos que fazia, incorporei o Capoeboicongo, criei uma identidade, me tornei daquela origem, minha família e eu. Foram as coisas que tentei fazer lá: Não era meu lugar, não eram minhas pessoas. [...] Depois de ir lá, entendi a terceira fase do sonho: aqui tem tudo para eu crescer, arrumei teatro, arrumei tudo. Minha esposa estava encantada com o Espírito Santo. E nada daquilo me agradava, eu queria ir embora. [...] Estava tudo bem, por que ir embora? E ainda ir para o Tocantins? Estava voltando para minha origem (NUNES, 2020, p.13).

Como dito anteriormente, a mudança aconteceu e o personagem dessa história está agora no Tocantins. Convido você a sentar comigo no terreiro da Aldeia TabokaGrande e tomar aquele café que eu fui convidado e te falei lá no começo desse texto. Tomaremos um café com memória, onde é preciso lembrar, recriar e reinventar a paisagem constantemente. Assim, Sigamos!

1.3 Estação “Cada casa é um pedaço da história de sua gente”

A “casa” da Aldeia se chama Taquaruçu¹⁴, um distrito localizado no município de Palmas, mas que está situado a aproximadamente 30 km do centro da capital, numa região de serras repletas de cachoeiras. O distrito está a aproximadamente 400 km de Brasília. A Aldeia TabokaGrande fica localizada no extremo sul do distrito, mostrado no mapa abaixo.

¹⁴ Anteriormente, a cidade se chamava Taquarussu do Porto, mas o Mestre Wertemberg, junto de um amigo vereador encabeçaram um movimento para mudança do nome da cidade pra Taquaruçu, conforme grafia indígena para esta palavra, sendo a mudança concretizada com a lei Nº 989, de 27 de abril de 2001.

grupo ainda existe (enquanto pessoa jurídica), sendo responsável pelo desenvolvimento de todas as atividades culturais do ponto de cultura Aldeia TabokaGrande (FALEIRO, 2021, p. 35).

Posso falar daquele acontecimento que você só percebe que está vivendo quando está totalmente imerso nele. Neste momento da história, uma grande coincidência vai mudar os rumos das transformações da TabokaGrande. No início dos anos 2000, o Tocantins passa a compreender Taquaruçu como um polo do ecoturismo por seu grande potencial através das cachoeiras.

Com toda a movimentação da criação do polo e com o intuito de atrair pessoas para a cidade, o Mestre e seus filhos pensam como é possível se inserir nestas mudanças na cidade a fim de conseguir sua subsistência. A partir disso, ele cria, em 2001, um movimento carnavalesco, o Bloco TabokaGrande. É preciso lembrar que muitas páginas atrás eu contei da experiência do mestre com bonecos gigantes lá na campanha do PT, em Goiânia, foi, inclusive, por onde toda esta história de bonecos gigantes começou. Essa experiência é retomada aqui em Taquaruçu com a criação do bloco com o intuito de criar um paralelo com o Carnaval de Palmas que tinha como foco artistas do axé.

Pensando em como poderia diferenciar seu bloco dos demais e, propondo como poderia trazer um critério cultural para o bloco, Wertemberg cria dois bonecos, a saber: O Tabocão e a Boiuna. Inicialmente, eles foram criados com a finalidade de organização do bloco, sendo o Tabocão com 4 metros de altura marcando a frente do cortejo e a Boiuna com 5 metros de comprimento marcando o final dele. Posteriormente, esses bonecos vão assumir outros delineados na festa, e eu explicarei mais à frente sobre cada um deles em detalhes. Por enquanto, é preciso saber que o Tabocão e a Boiuna surgem no contexto do bloco de carnaval. Segundo o mestre

pensei em lançar algo para chamar atenção pela cultura, para destacar a ideia do local. Foi assim que criei o Bloco TabokaGrande. Mas o que vai ser esse bloco? Seria um monte de gente andando na rua? Vai ser o Tabocão, que era o boneco, fazendo ele ir na frente, parecido com a experiência que eu tive em Goiânia. Já sabia que um boneco tinha uma expectativa. [...] Vou botar um boneco bem grande, o Tabocão. “Lá vem o TabokaGrande, o Taquaruçu”. Se a prefeitura der uns 15 a 20 mil aqui, passo o ano inteirinho sem trabalhar, gastando esse dinheiro. Eles acharam a ideia fantástica, mas nem ligaram de apoiar. Eu fiquei decepcionado, só que busquei fazer. Chamei um amigo aqui, um outro ali. “Vamos fazer”. Comecei a fazer o boneco. Tinha a cabeça do boneco, que colocava na ponta da vara da taboca, os pano, daí, saía na rua. Com isso, criei a música ‘TabokaGrande’, inspirado em escola de samba, blocos, essa experiência comum. Tem ainda, outros cantos para

animar a galera, que são os cantos para popularizar. Com essa informação que eu já tinha, pensei em sair e não vou tocar samba, vou tocar Capoeboicongo (NUNES, 2021, p.07).

A personagem da Boiuna é baseada numa lenda muito popular nas regiões ribeirinhas. Em várias dessas versões, uma cobra gigante habita algum lugar da cidade e causará destruição se ela despertar. No caso dos nossos protagonistas, a Boiuna, em Taquaruçu, foi criada com propósitos menos destrutivos e mais organizacionais.

Fiz uma letra, para existir o Tabocão, nisso, tive a ideia de colocar a Boiuna pra fazer um arrastão atrás. Com isso, lembrei de uma coisa que um amigo fez para mobilizar para o Carnaval: “você arruma as mulheres bonitas, daí, os homens vêm”. Isso é uma coisa bem antiga que quem mexia com Carnaval falava. Então pensei assim: Vou fazer algo para ir só mulheres. Como eu faria isso? Resolvi fazer então a Boiuna como um dragão chinês (NUNES, 2021, p.07).

Apesar dos motivos que levaram ao surgimento da Boiuna não serem dos mais prosaicos, a boneca vai se consolidar como uma das principais personagens da TabokaGrande. O primeiro ano do Bloco TabokaGrande foi um sucesso, talvez porque a cidade estivesse em expansão turística, as propostas do mestre com o bloco fizeram bastante sucesso naquele ano.

Nisso saímos no primeiro ano, com Tabocão na frente, junto com uns tamborzinhos que improvisamos. Um Tarol, um do surdo, um agogô e um bumbo e saímos tocando. Chamei uns meninos aqui que eram de um grupo de pessoas que tinham tido experiência da capoeira, aí eu fui ensinar para eles o Capoeboicongo, eles pegaram na hora, acho que eles pensaram que era algum ritmo de capoeira, aprenderam a tocar e a gente cantou a música. Encontramos também um amigo da imprensa, que perguntou o que eu estava fazendo: “Estou aqui em Palmas, em Taquaruçu. Vou sair no Carnaval com os bonecos gigantes”. Ele falou para mandar para a televisão, já fez a matéria para o Jornal do Tocantins, mandando a Globo cobrir. No primeiro ano eu desfilei sábado, domingo e terça-feira. Na segunda eu fui ao Carnaval lá, com as bandas. Domingo a televisão veio aqui, filmou (NUNES, 2021, p.07).

Em seu primeiro ano, o carnaval da TabokaGrande tinha, como os jovens de hoje em dia dizem, viralizado. Em Palmas, as matérias davam a impressão de que aquele carnaval com aqueles bonecos tinham um quê de patrimônio cultural resgatado. O mestre conta que a percepção da comunidade nesta época era de que aquela era uma tradição de Taquaruçu, há muito esquecida, e que estaria sendo revivida naquele ano através dos projetos.

Quando eu chego segunda-feira lá em Palmas, todos me dando parabéns. O povo me tratando como se eu fosse aquele mestre de cultura, como aquele que saiu do Congado, e eu sem entender. Eles estavam achando que era tradição daqui de Taquaruçu que nesse ano havia saído novamente (NUNES, 2021, p.08).

E foi assim, envolto nesta aura de cultura tradicional de Taquaruçu que surgiu e se desenvolveu o Bloco TabokaGrande. Ele tinha como intuito contar a história mitológica inventada pelo mestre sobre a criação da cidade de Taquaruçu, então, embora fosse um bloco carnavalesco, ele funcionava como um cortejo com “atos” contados e cantados pelas músicas e textos.

Foi neste momento que a explicação da última parte do sonho do mestre teve sua explicação material. Ao final do sonho ele estava sentado numa mesa com sua família com um pequeno rio a seus pés, e após andar dentro da caverna chega até uma abertura de luz. Para o Mestre a união da família para este primeiro ano demonstra a força do sonho e da andança que realizou até aqui.

Eu não conseguia achar a última fase. Achei depois de anos, estando aqui. Num belo dia, andando aqui, pensando, lembrei. O que era o rio? Taquaruçu, caminho das águas, como na música. O mito da aldeia é ligado a isso, a Boiuna é ação da água que fez isso aqui, em reação com a terra com a água que surgiu a beleza natural do lugar e as pessoas, que somos nós. No caminho das águas a luz representava meu futuro, o que eu não podia ver. Por que estava com pai e mãe, conversando? [...] No primeiro ano, quando o arco ia sair, minha mãe chegou, veio de porto para me ajudar. [...] O meu pai, mais na frente, passou a vir me ajudar a fazer algumas coisas. Ele começou a sair também na rua [...] Veja só: meus pais, minhas irmãs, meus amigos, tive tia, primo, gente de todo jeito. A última fase do sonho, a família no leito do rio era esse trabalho que faço aqui. . Só havia compreendido a primeira chave que era sair de Goiânia. Eu só entendia cada fase depois de passar por elas (NUNES, 2021, p. 07 e08)

Desta maneira, pode-se perceber como o arco proposto pelo artista através da interpretação do seu sonho se encerra nesta cidade que é também o último ponto da expedição. Os últimos vinte e quatro anos serviram para o mestre de fato realizar o seu sonho. A reintegração da família, a ampliação da festa e os desenvolvimentos de personagens que só passam a de fato ter a abordagem atual após este primeiro ano do bloco. Eis o sonho do artista.

Imagem 11 – Primeira saída do bloco TabokaGrande em 2001



Fonte: <https://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2023/05/20/pluralidade-e-movimento-sao-caracteristicas-da-cultura-de-palmas-em-34-anos-de-historia.ghtml>

Mesmo com a compreensão dos significados dos sonhos, é difícil dizer em que momento exato a mitologia do bloco se formalizou. Isto se deu ao fato de que, como dependia da inventividade e da possibilidade financeira dos artistas, com o passar do tempo, as histórias foram tomando as formas que possuem hoje.

Desta maneira, a principal mitologia do bloco se deu no encontro entre o Tabocão e a Boiuna, um representando a terra e a outra, as águas e, no encontro dos dois, dava-se o alinhamento mitológico criado pelo mestre. É importante frisar que o mito da Boiuna e do Tabocão como personagens do bloco surgem antes da compreensão daquele sonho. Na junção da terra e da água, no encontro entre os bonecos celebrado através do bloco, o mestre propagava uma mensagem de conscientização sobre a importância de Taquaruçu.

Neste primeiro ano saíram no bloco os bonecos do Tabocão, da Boiuna, da Mãe Bá, o Boizinho Sonhador e o Pregolino que, nesta época teve seu nome mudado oficialmente para Amarelo. O boneco Amarelo se torna assim o mais antigo da festa, é ele que foi vestido durante muitos anos apenas pelo Mestre numa simbiose na qual o mestre é o Amarelo e o Amarelo é o Mestre.

Eu não gostava mais do nome Pregolino e não achava outro nome, em 7 anos não havia encontrado outro nome. Aí o Wertinho o vestiu, do lado de fora do clube. Eu disse: “Eu vou entrar lá dentro, com os tambores batendo, aí você aparece no muro, aí entra”. Aí o Wertinho apareceu, só a cabeça, lá em cima, colocando só a mão no muro. Veio andando, apareceu no portão. Quando ele entrou, foi um loucura, um sucesso total, os meninos chegavam e perguntavam “Qual é seu nome?” [...] Ele falou: “Eu sou o amarelo”. Aí as crianças gostaram. A gente tinha comentado um pouco de talvez dar esse nome a ele, pois a gente lembrou que um das nossas formas era o trabalhador [...] o Amarelo era o trabalhador que se caracterizasse como alegre, esperto, tipo o Amarelo dos Autos do Nordeste. Foi como luva, nunca mais deixou de ter esse nome” (NUNES, 2021, p.08).

Segue-se após este ano, várias configurações deste bloco, em alguns anos, ele teve seu percurso modificado, em outros, mais bonecos ou ações com os bonecos foram planejadas, todas à mercê da inventividade sem fim do Mestre Wertemberg. Segundo Taiom, em entrevista cedida a mim

No início é muito perceptivo que essas mudanças foram feitas por causa dessa evolução do bloco, cada ano tinha uma temática. Então como tinha uma temática ele inventava uma coisa nova. [...] Aí como todo ano ele ia inventando uma temática vinha um boneco novo (FALEIRO, 2023).

Para a chegada desses bonecos novos, ou como chamados por ele, estes convidados, foi criado o ato da chegada que consistia em uma encenação deste boneco convidado chegando à cidade e sendo recepcionado pelo boneco Amarelo. Acontece que esta chegada era planejada como encenação, com direito até a cenografia visto que consistia em realizar essa encenação no Arco de entrada da cidade de Taquaruçu, de fato, para simbolizar que o convidado estava vindo de fora da cidade e o Amarelo estava o saudando ali na entrada. Abaixo segue foto do pórtico de entrada da cidade localizado na TO 030 bem no espaço conhecido popularmente como “entrada da cidade”.

Imagem 12: Arco de Entrada do distrito de Taquaruçu



A chegada destes personagens tinha um deslocamento entre a casa da família com os bonecos recém-construídos e o pórtico de entrada da cidade. Um pequeno adendo à leitora, é importante salientar que, neste momento, ainda não existia o espaço físico da TabokaGrande na localização que ele possui hoje. A família já teve outra residência que serviu de ateliê dos bonecos. Não irei me ater a este espaço, visto que funcionou como uma transição, escolherei apresentar mais à frente apenas o espaço definitivo. Os membros da Aldeia se referem a este espaço como “casinha”. Retomando a chegada dos personagens e as encenações na entrada da cidade, Taiom me contou que

Era uma loucura, a gente saía lá da casinha, colocava o boneco no Corcel, no carro dele e ia lá no portal da cidade fazer a chegada do boneco. De hora em hora chegava um. Então tava aquela loucura o Wertem organizando as coisas com tinta, um tecido amarrado aqui no ombro e chegava alguém “ó deu a hora tem que ir fazer a chegada”. Aí vira uma correria, fecha tudo, ai vai tampa tudo, veste boneco e vai pra o portal da entrada andar com os bonecos (o convidado e o amarelo recepcionando) faz tudo que tem que fazer com o boneco e desmontava tudo e voltava pra casinha pra terminar as coisas até de madrugada (FALEIRO, 2023).

Esse cortejo foi repetido em outros anos de acordo com o tema proposto, ou ainda, de acordo com as propostas que a prefeitura dava para patrocinar a festa. Sobre isso Taiom continua dizendo

No início essas mudanças a festa tava sendo criada e tinha essa noção de bloco e a prefeitura cada ano queria uma coisa diferente pra apoiar e meu pai ia criando [...] aí veio o Cobaçu, teve ano que ele tentou implementar o boto e aí não rolou ele chegou a fazer o boneco do boto. Aí teve um ano lá que os carnavais tava tendo a questão que tava muito em moda de ter as matinê, a festa pra criança mais cedo aí ele fez o que ia ser o filho do Tabocão o Juvembocaçu, que até pelo nome já vê que era o Tabocão Jovem. [...] e tinha até a música (cantando) “é Ju, é Jú, Juvembocaçu”, mas também não emplacou depois (FALEIRO, 2023).

Alguns desses nomes se mantiveram na festa por um tempo, como o Cobaçu, que representa as belezas do lugar e do coco Babaçu e outros foram pontuais no ano que foram criados e descontinuados posteriormente. A próxima mudança importante na estrutura do evento foi quando, em 2004, o Mestre propõe uma parceria com outros blocos de Palmas com o intuito de construir de um boneco gigante, nos moldes do Tabocão, que representasse as histórias e características dos bairros onde os blocos existiam. Foi a partir desta parceria que surgiu o projeto dos Galos de Palmas, somados ao Tabocão, seriam mais quatro bonecos. Acontece que, como nada na história é tão linear e colorido como nós imaginamos, o projeto ficou apenas na teoria, pois, após a retirada do patrocínio, e como o projeto era do Mestre, mas a construção de cada boneco seria custeada pelos blocos, os demais bonecos não foram construídos nesse momento.

A verba não rolou e a galera não quis fazer. Aí ele confiou na ideia e falou vou fazer sozinho e aí foi onde criou os galos, Os galos de Palmas. [...] a partir daí começou a ficar mais estruturado. Só que ele não tinha os cinco bonecos porque cada lugar ia fazer, então teve um período de cada ano ele ir e fazer um boneco que eram um dos galos. Aí a ideia da festa em si foi ficando mais estruturada. Aí a gente mudou para o espaço da Aldeia e teve o tema da Aldeia, “minha aldeia não tem água não tem água minha aldeia” dizendo o que era a Aldeia o que é esse lugar. Ai a partir dali ele cessou essa ideia de temática de todo ano ter um diferente e já não tinha mais essa ideia de bloco, se não me engano em 2008 já não tinha mais essa noção de bloco já era a festa mesmo (FALEIRO, 2023).

Os tais bonecos chamados na festa de galos são cinco no total, além do Tabocão foram criados o Alto, o *Mahanduká*, o Imperioso e o União. Logo mais, no trecho que dedicarei a descrever os bonecos que se mantêm na aldeia explicarei com detalhes cada um deles.

Após a criação dos galos, e de acordo com a fala citada acima de Taiom, a ideia de bloco carnavalesco perde espaço para a estrutura de festa dos bonecos gigantes que se perpetua até hoje. Apesar de o bloco ter sido extinto, na fase de transição, a festa acontecia

ainda em formato de cortejo. Citada anteriormente, a mitologia do Tabocão e da Boiuna, que se encontram na festa para manter o equilíbrio da natureza, se manteve. Durante vários anos, os membros saíam com o Tabocão e os demais bonecos pela cidade, em referência ao cortejo do bloco, todavia, nessas saídas, os bonecos andavam em cortejo com música pela cidade procurando a Boiuna. Não encontrando ela nas ruas da cidade, e já aproveitando aquele cortejo que havia reunido no percurso, eles retornavam para a sede da TabokaGrande onde a Boiuna estava “escondida”. Com este encontro, celebrando, assim, a união do mito e dando início, agora já no terreiro do próprio espaço do grupo, às demais apresentações dos bonecos, O esquema de cortejo também auxiliava na montagem dos bonecos, pois o Tabocão tem cerca de 4 metros de altura e é segurado por uma única pessoa que sustenta pela taboca central. Se você, cara leitora, já teve a oportunidade de pegar um pedaço de bambu, saberá que é bastante escorregadio. Com isso, as noites de contos na TabokaGrande são repletas de histórias de momento em que, durante uma chuva, ou vento, mais o material escorregadio, o boneco caiu no meio do cortejo. Dessa maneira, executar a festa apenas na área privada possibilita que o manejo dos bonecos seja facilitado e é inevitável que essas mudanças transformem a festa com o passar do tempo. O último ano em que os gigantes saíram às ruas foi em 2007, a partir de 2008, eles passam a fazer a recepção do cortejo na TabokaGrande.

O Galos de Palmas

Desfile dos Bonecos da Aldeia TabokaGrande

Programação Para 2007

1 - Queima dos Tambores- Ritual de abertura

Sábado 10 de Fevereiro - 18 h

No Estúdio dos Tawera's em Taquaruçu

Abertura da programação anual da Aldeia com preparação, purificação e apresentação dos tambores de capoeboicongo da Banda TabokaGrande.

2 - Chegança - Apresentação de mitos e convidados

Sábado 17 de Fevereiro -

Bonecos que representam culturas de outros lugares chegam em vários pontos da capital para o desfile.

Entre 8 e 9 h - Na Vila União

Entre 10 e 11h - AV. JK e Praça dos Girassóis

Entre 14 e 15 h Na Aurenny II e III

Entre 16 e 17 h Em Taquaralto

Das 18 as 19 Chegam em Taquaruçu

3 - Ritual do Encontro - O desfile dos Bonecos Gigantes da Aldeia TabokaGrande.

Domingo 18 de Fevereiro - 18 h

Na Aldeia TabokaGrande

As 17 h os convidados saem do Canto das Artes para o encontro com os Galos na Aldeia. Juntos vão buscar a força feminina, a Boiúna, as que sai das águas e vai encontrar os Galos na Praça Maracaípe, as 18 h, de onde retornam para Aldeia.

4 - Descanso - Roda dos Tambores com Feijoada TabokaGrande.

Segunda Feira 19 de Fevereiro - 18 h

No Estúdio dos Tawera's em Taquaruçu

O descanso é celebrado numa roda de tambores em volta do fogo, é servido (somente para convidados) a tradicional feijoada da Aldeia.

5 - Encanto dos Galos - Roda com tambor de galo.

Terça Feira 20 de Fevereiro - 18 h

No Estúdio dos Tawera's em Taquaruçu

Ritual de apresentação dos Galos e da dança capoeboicongo na roda de tambor de galo.

6 - Roda de cinzas - Saudação dos mitos.

Quarta feira 21 de Fevereiro - 10 h

Visita a casa de uma moradora para a saudação final do desfile e abertura tradicional



Primeira programação que parte da Aldeia para girar pelas ruas de Palmas e desfilam em Taquaruçu.

A atração principal é no domingo. 18 de fevereiro, os Galos, TabokaGrande, Imperioso e Mahandukà encontram-se com os convidados na Aldeia e em busca da Boiúna desfilam pelas ruas até a Praça Maracaípe.

*Estúdio dos Tawera's - Rua oito Qd 51 Lt 12 - Taquaruçu
Aldeia TabokaGrande - No pé do morro da Pedra do Pedro Paulo
Na Estrada do sumidouro*



Ponto mais alto da Aldeia TabokaGrande

Boneco Tabokão

Participe! Programação aberta ao público.
Junte-se ao Galos de Palmas e venha dançar ao som dos tambores da Banda TabokaGrande

Entre 2008 e 2019, as atividades se mantiveram ocorrendo na mesma época do ano, sempre no carnaval. A partir de 2020, as atividades deixam de se relacionar com a época do carnaval, e passaram a ser divididas no decorrer do ano. A escolha desta mudança, segundo o Mestre, se justifica porque não cabia mais na corte dos gigantes os aspectos carnavalescos, tendo a festa uma noção e um público que não necessariamente é aquele dos turistas que buscam Taquaruçu no calor do carnaval. Dessa forma, a festa passa a acontecer com três momentos principais: Na semana anterior ao carnaval acontece o Ritual da Queima dos Tambores¹⁵ que funciona como abertura dos trabalhos do ano, em julho acontece a Festa e a Corte dos Gigantes de que se trata esse trabalho e, no final do ano, acontece o Banquete dos gigantes, onde uma grande mesa de comida é montada para celebrar o ano que passou e saudar o novo que chega com fartura.

Imagem 14 – Queima dos Tambores, Festa dos Gigantes e Banquete dos Gigantes



¹⁵ Mais informações sobre o Ritual da Queima dos Tambores podem ser encontradas na dissertação *Ritual da Queima dos Tambores - Teatro e Imaginário do Fogo* (2021) de autoria de Taiom Nunes Faleiro.

Fonte: Reprodução redes sociais da TabokaGrande

Agora, depois de te prometer diversas vezes no texto, eu me debruçarei na apresentação dos personagens dessa festa. Até aqui já apresentei uma parte deles: a família, os espaços, as andanças, o Capoeboicongo e os questionamentos do mestre são todos personagens do enredo que construiu a TabokaGrande. Agora, me preocuparei em apresentar os bonecos como esses outros colaboradores que são de tanta importância para a festa quanto seus criadores. Sigamos!

1.4 - Estação “Toda mão é igual o traçado que é diferente”

*La vem, la vem, la vem
Lá vem galos de Palmas (2x)
Não existia Palmas e lá na serra meu galo já cantava
TabokaGrande com a Boiuna assim nasceu
e Cobaçu com sua beleza Natural
O Amarelo que é o povo é alegria
criando Palmas com sua sabedoria
O seu mistério se abriu com mil encantos
E o povo veio admirando seu valor
A sua história se firmou na tradição
Mas outras tramas se criou
para o povão (NUNES, 2022 / Galos de Palmas).*

Este é um trecho da música *Galos de Palmas* composta pelo Mestre Wertemberg em referência aos mitos que envolvem os bonecos da TabokaGrande. Ao todo apresentarei XXX personagens fixos dessa festa, alguns deles aparecem em todas as atividades do grupo e outros possuem uma participação mais pontual.

A priori, é preciso explicar que o artista manipulador dos bonecos recebe o nome de miolo na TabokaGrande. No Boi do Maranhão, importante elemento de influência para o Mestre, essa figura recebe o mesmo nome. Então, sempre que eu estiver me referindo à figura humana que veste o personagem, essa será a nomenclatura que irei utilizar.

Em geral, todos os bonecos da aldeia possuem dimensões maiores que as humanas, por isso, o fato de serem conhecidos como Gigantes de Palmas. Todavia, e aqui devo dizer para fins exclusivamente de organização deste trabalho, separarei os personagens da Taboka em dois grupos, de acordo com a média de altura deles. O grupo um será composto por aqueles com dimensões mais próximas as humanas, a saber: o Amarelo, a Mãe Bá, o Rei Maculelê, o Boizinho Sonhador, os Cavalinhos e O Boto. O

grupo dois será composto por seis personagens de dimensões maiores, a saber: cinco galos Tabocão, Alto, União, Imperioso, *Mahanduká* e a Boiuna que completará esse grupo. Existem ainda alguns personagens que não são representados por bonecos ou não possuem uma materialidade e estão mais como ideia mitológica na festa, a saber: O Arco do Amor, O velho índio dos Coqueirais e o Cobaçu.

O primeiro grupo de personagens possui quase todos eles a mesma características de manipulação, ou melhor, de vestir. Com exceção do bozinho sonhador e os cavalinhos, todos possuem uma estrutura de montagem inventada pelo mestre nas primeiras experiências com bonecos gigantes nos anos de 1980 em Goiânia.

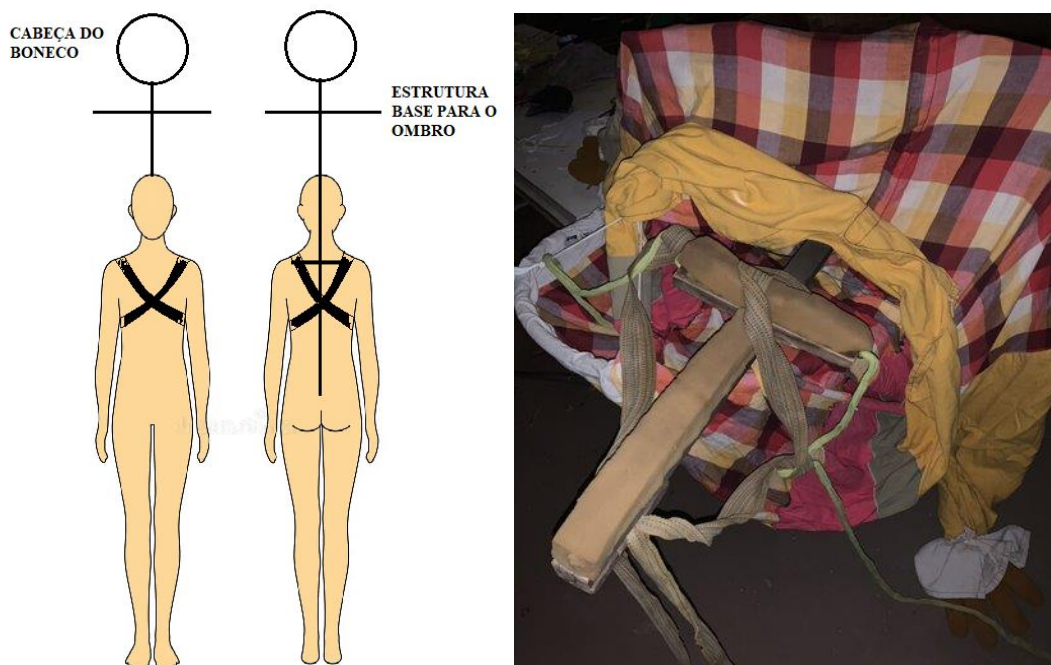
Os personagens da aldeia possuem um sistema de manipulação que os torna “orgânicos”, ou melhor, a forma de manipulação dá ao miolo um controle sobre os membros inferiores e superiores dele, além de permitir movimentações como agachamentos, curvaturas e danças mais elaboradas. O Mestre escolhe criar bonecos “ocos” com o mínimo de estrutura de preenchimento interna no corpo, para que o ingrediente secreto dessa mistura seja o movimento da roupa e do vento que preenche esse “oco” dando corpo ao personagem em cena.

Os princípios que eu tinha do teatro, uma coisa que se chama “O Olho Da Plateia”, jeito de movimentar o tronco, eu queria que os bonecos também tivessem. Seu boneco não deve ser parado demais, ele tem que se mexer. A roupa faz parecer que ele tem um corpo, se mexendo. Na verdade, esse girar, é auxílio do vento. A distância que ele fica do bambolê, o volume da perna, tem uns cambitos lá no meio, mas aquele volume todinho, é preenchido apenas com ar. Se não tiver o corte certo na roupa, ficará feio. Por isso que o corte, o jeito, o vento e a postura do miolo determinarão o boneco. Se você fizer algo no seu corpo dentro do boneco passará a expressão para ele. Se fizer isso (faz movimento do tronco para o lado), ele ficará torto. Não tem como ficar do mesmo jeito o tempo inteiro, você fica livre, com sua coluna livre” (NUNES, 2022, p. 20).

O sistema da TabokaGrande consiste em: cabeça do personagem ficar presa a uma vara vertical em formato de cruz. Esta vara vai servir como coluna vertebral dele e as pontas da “cruz” como apoio dos ombros que recebem uma estrutura de arrame para que, ao serem cobertos pela roupa, não fiquem só aquelas duas pontinhas da vareta salientes. A base da cruz vai ser presa na coluna do miolo por meio de alças como de uma mochila só que cruzando na região do peitoral, assim, a coluna do boneco se alinha à coluna do miolo. Sustentada e amarrada ao corpo, esta estrutura permite que qualquer movimento do tronco do miolo, seja igualmente transmitido para o corpo deste. O encontro das

colunas vertebrais possibilita uma gama de movimentos, pois quem está dentro tem um melhor equilíbrio e divisão do peso com o personagem.

Imagem 15 – Estrutura de sustentação dos bonecos da TabokaGrande e Parte interna do Amarelo



Fonte: Acervo do Autor

Desta maneira, os movimentos do corpo dos bonecos deste primeiro grupo se tornam mais orgânicos e fluidos. Os braços e pernas também possuem movimentação individualizada. As pernas são do próprio miolo que veste até a altura do peitoral a calça do figurino. Esta parte de baixo do corpo é composta por um bambolê que sustenta a circularidade da cintura do personagem e, a partir dele, descem as calças que também são suas pernas. Os braços, por sua vez, são soltos com uma estrutura de varetas por dentro, possibilitando que o miolo segure essas varetas e consiga assim movimentar as mãos do boneco que possuem dimensões maiores do que os braços humanos. A representação abaixo serve para ilustrar esse esquema interno dos braços, sendo uma estrutura de duas varetas com a mão na ponta coberta pelas roupas dos personagens.

Imagem 16 – Representação da parte interna dos braços



Fonte: <https://images.app.goo.gl/y5ZtsCeVKjdGBk4C8>

Dessa maneira, esse sistema de manipulação oferece maior liberdade ao miolo, possibilitando ao boneco que tenham movimentos como agachar, correr, se curvar, andar de bicicleta e tocar o público¹⁶.

Imagem 17 – Amarelo brincando nos desfiles



Fonte: Acervo TabokaGrande

O rosto do miolo fica na altura do peito do boneco, assim, é preciso que o miolo se movimente sem enxergar totalmente o exterior. Para contornar este fato, desde as primeiras roupas, os tecidos escolhidos pelo mestre para confecção são de materiais que possuam uma trama que permita enxergar através dela, visto que não existe uma região aberta para enxergar. O Mestre conta sobre uma troca de figurino de um dos personagens

Quando a gente vai montar, tem um tipo de pano que consegue ver. Mas o Amarelo que fizeram ninguém teve esse cuidado, não enxergo nele quando eu o visto. Fico ceguinho. O outro tem uma cor, num lugar, que fica o rosto da gente e quando bate luz, não atrapalha. Por que você não me vê pelo lado de fora? Por causa do pano atrás. Se bater contra a luz, pode ver um pouco. Como está sempre em movimento, dá para driblar um pouco disso. Quando é muita luz, a gente vem com a mão assim (faz o gesto de fazer sombra com a mão do boneco no local onde o rosto do miolo está), a mão tira a luz da minha cara. No boneco é assim na barriga dele. Se eu colocar uma cor diferente quando a luz bate eu não enxergo. E tem várias delas. Tem sempre que escolher elas diferentes um por um, não é de qualquer pano” (NUNES, 2022, p. 21).

A partir destes elementos, posso pontuar como os bonecos da Aldeia TabokaGrande se diferenciam de outras manifestações de gigantes desde sua origem já apontada anteriormente, até suas formas específicas de manipulação.

¹⁶ Imagem de desfile nas ruas de Taquaruçu que ilustram esses movimentos: <https://youtu.be/o2K4xomegdM?si=eFstFuf1DqDC-HwC>

Dadas às devidas apresentações da manipulação, gostaria de começar a “fofocar” para vocês umas coisas que descobri sobre cada um dos bonecos da festa. Digo fofocar, porque esses não são personagens inanimados, que seguem guardados em algum espaço até terem a necessidade de serem utilizados pelo seu criador. Essas personas da Aldeia praticamente se sentam à mesa para partilhar o pão. Não literalmente, mas a importância que é dada a cada um deles como um ser com vontades, gostos, decisões sobre sua própria estética é muito presente. Somam-se momentos em que o mestre fala que este ou aquele personagem não quer alguma coisa, como por exemplo, não querer trocar a roupa, ou não querer trocar a cabeça que já está antiga e deteriorada. Dessa forma, abro aqui um espaço para fofocar sobre a vida e as significâncias desse grupo tão especial de colaboradores.

Começarei com o dono da festa, o mais antigo dos personagens que fazem parte direta dos gigantes da Taboka. Foi ele quem recepcionou todos os outros na brincadeira. O amarelo.

Imagem 18 – Primeira cabeça e Roupa antiga do Pregolino/Amarelo



Fonte: FALEIRO, 2021, p. 119 e <https://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2023/05/20/pluralidade-e-movimento-sao-caracteristicas-da-cultura-de-palmas-em-34-anos-de-historia.ghtml>

O que o impulsionou a essa criação foi o desejo do mestre de expressar o poder do povo trabalhador, lembrando que o contexto desta criação são as campanhas políticas na década de 1980. Ele é uma referência ao Arlequim, personagem da *Commedia del'Arte*

que representava as classes mais pobres e que, por este motivo, acabava por ser associado à classe pobre e trabalhadora da época. Por este motivo, se observarmos a cabeça do Amarelo, veremos que a região da face acima da boca é na verdade uma máscara de Arlequim, “encaixada” no rosto de um personagem.

o Arlequim é o escravo de roupas de veludos. Nosso escravo brasileiro não tem veludo, ele tem retalho, é a nossa Dell’art, a folia. No Brasil é o palhaço, é a folia, é o Mateus. Esse meu Pregolino, que era esse Mateus, escravo, fiz ele gigante e tinha uma máscara de Arlequim. E eu saía de dentro dele com uma máscara igual (NUNES, 2020, p. 8).

As referências ao Arlequim se dão também nas veste dele, como podemos ver na imagem abaixo do Amarelo com a cabeça atual e com um dos trajes que ele já utilizou.

Imagem 19 – Amarelo e Dona Teresina¹⁷



Fonte: Acervo da TabokaGrande

As roupas do amarelo são baseadas em peças com recortes humanos, com foco nas vestes do Arlequim e no personagem Brancaleone do filme de comédia de cavalaria medieval *O Incrível Exército de Brancaleone* (1966) dirigido por Mario Monicelli.

¹⁷ Dona Terezinha foi uma moradora de Palmas que amava receber os bonecos em casa todos os anos durante os cortejos. A casa dela se tornou parada obrigatória para os personagens da festa.

O que nos influenciou muito foi o filme *Branca Leone*, pesquisando. Esse filme virou nossa bíblia, víamos todos os dias. Era fantástico. Todo artista deveria conhecê-lo. Decidi que os personagens teriam essa mistura, mas que seus movimentos seriam reais. A imagem das roupas, defini que seriam de retalhos, que eram tipo uma camiseta cortada e calça. Todos vestidos com aquelas roupas, queriam que todos soubessem que não éramos qualquer pessoa. A manga que completava com a de dentro parecia que eu estava com camisa e ia mudando os personagens, era assim, tudo trabalhado. Tinha como princípio dialogar com as festas tradicionais, cultura popular de agora com a ideia da Commedia Dell'art, Arlequim, as Atelanas, as máscaras e o movimento realista do trabalhador que acorda pra trabalhar cedo (NUNES, 2020, p. 5 e 6).

Podemos ver, comparando a imagem anterior do Amarelo algumas das referências destes dois personagens presentes na criação estética dele.

Imagem 20 – Personagens Arlequim e Brancaleone



Fonte: <https://cdn.britannica.com/16/197216-004-239FAC8F.jpg> e <https://filmscoop.org/2008/06/10/larmata-brancaleone/>

Aqui, inclusive, é preciso que eu te conte um detalhe sobre o Amarelo e suas vestes. Pude perceber, nas conversas com o Mestre, que ele possui um carinho e um zelo mais do que especial pelo personagem, é quase uma relação de ciúme. É possível que isso se dê pela idade do Personagem, pelas andanças e conquistas que ele permitiu para toda a festa e por que, durante muitos anos, o Mestre foi o único a atuar como miolo dele.

Imagem 21 – O Amarelo e o Mestre



Fonte: Acervo da TabokaGrande

Eu já pontuei esse fato em um momento do trabalho, mas preciso retomar aqui. O Amarelo, para mim, é uma extensão do Mestre, eles são quase como um único ser independente de quem o veste. Eles dois são, ao mesmo tempo, a própria festa. O próprio Wertemberg é esse servo cuidador, esse trabalhador que dedicou toda uma vida na construção daquele espaço de pertencimento da Aldeia e de seus personagens. Dito isso, o “ciúme” do mestre pelos bonecos é tamanho que, durante muito tempo, sequer foi permitida a mudança da roupa original, mesmo com o tempo a deteriorando. Talvez não seja ciúme, talvez seja o próprio Amarelo que, encarnado no Mestre que o criou, goste de manter sua personalidade e características originais. A este respeito o Mestre conta

Naquela expressão, há uma ideia, algo que seja representado. Até Aquela dificuldade minha de ter feito aquela cabeça, ter comprado aquele pano, de conseguir a roupa... Até a história do processo me toca do que eu quero. Se você me der uma roupa para tal boneco, eu não irei querer ela. Eu tive problema para criar a roupa do Amarelo, os meninos da família se juntaram aqui para fazer em Goiânia. Tive que fingir que gostei, pois todo mundo ficou “Ah, que lindo”, com os anos se passando, hoje, gosto dela, mas quando a vi, deu vontade de chorar de ódio. Tinha nada a ver. É como se eu estivesse com minha roupa aqui e me dessem um blazer para vestir. Não entenderam que o Amarelo se chama assim por causa da roupa que usava. Que o corte tem a ver com o Brancaleone e que ele representa algo. Cada cor tinha um significado.

Mudou tudo, fez a calça de outro jeito, outro corte. O corte original era o mesmo de uma calça minha, para ter o fundo de quando eu andasse existisse aquela manipulação. Se você fizer a calça igual a um saco, tipo aquelas de nordestino que se amarra, não dá movimento nenhum. Se se joga apenas aquela camiseta cortada reta, não dar certo o ombro, parecendo uma marmota (NUNES, 2021, p. 18 e 19).

O Amarelo, nesse sentido, representa dentro da festa o povo, os seres humanos, nós. Ele representa cada um dos vários “amarelos safados” como diz Ariano Suassuna, que percorrem os dias buscando no âmago a força para se manter sorrindo. É por isso que o Mestre não criou outros Amarelos, mesmo ele já tendo pensado nisso.

Não pretendo criar, por exemplo, outro humano, não tem como, pois já tem o Amarelo. Já imaginei em fazer muitos amarelos, que seriam o Amarelo 1, Amarelo 2, Amarelíssimo, mas seria ruim pois uma pessoa poderia fazer um amarelo bom e outra pessoa um ruim, então, só tem o Amarelo, ele é o humano e só (NUNES, 2021, p. 10).

Como dito, durante grande parte da história do Mestre, ele próprio foi o miolo do Amarelo, todavia, ainda no primeiro ano da saída do bloco lá em 2001, pela necessidade de organização de todo aquele movimento na rua, o mestre precisou passar a função ao seu filho mais velho o Wertem. Hoje o filho do meio Taiom também já veste este personagem quando há a necessidade e ausência dos demais. Segundo o mestre

Eu não tinha reparado nisso, o Wertem deu o nome de Amarelo ao boneco e, lá na frente, ele que passou a vestir ele. Aqui, em Taquaruçu, todo mundo tem a imagem do Wertem como Amarelo. Virou uma coisa de honra vesti-lo, hoje em dia o Taiom já veste também, mas todos entendem (NUNES, 2021, p. 9).

Hoje, todos os três acabam vestindo o Amarelo em algum momento, eu mesmo já pude observar nas minhas visitas à Aldeia os três vestindo o Amarelo. Em conversa com o Mestre, ele conta que a ideia do personagem é a mesma para os três, mas que a personalidade de cada um trás características que são únicas de cada miolo.

Peço aqui licença à leitora para uma última informação sobre o Amarelo. Esta última passagem é um relato do mestre sobre a emoção de perceber o peso da passagem da função de miolo para seus filhos. Ele conta

Teve uma vez num aniversário meu que fizeram uma apresentação que se vestiram de Amarelo. Nesse dia eu me emocionei muito, foi estranho, finalmente eu senti que não era mais o Amarelo, porque eu vi o meu filho, grande, vestindo o Amarelo, meu boneco querido, meu corpo ali.

Passei alguns dias achando que ia morrer, uma coisa assim. Ai eu fico olhando aí vejo o Werten, meu filho, e o boneco Amarelo. Criei eles com aquele boneco, quantos anos trabalhei, também com as máscaras, quando eu o coloco, parece que os anos todos caem em cima de mim. E naquele dia, naquela apresentação, ali , de repente, tudo engraçado, a fogueira, aquela coisa toda bacana e eu olhando, não era eu no Amarelo, eu estava fora. Foi como se eu me visse, estando lá, brincando, mas não era eu. Quem saía de dentro do boneco era o Werten. Hoje em dia, tudo bem, trabalho com o Amarelo de novo. Aqui em Taquaruçu, neste primeiro ano que teve esse ato simbólico, era como se aqui, o primeiro que usou o Amarelo é o Werten” (NUNES, 2021, p. 10).

O Mestre é o sopro de vida do amarelo, assim como o Amarelo é a essência da vida e dos trabalhos do Mestre. A pergunta que talvez nunca seja respondida é, quem criou quem? Nesse sentido, o primeiro dos personagens da Taboka é o que podemos chamar de a menor unidade de representação da humanidade, que é o sujeito em si. Ele foi criado lá em Goiânia, mas é do mundo todo. Ele representa cada um de nós. O Amarelo é o Mestre. O Amarelo sou eu. O Amarelo é você.

Imagem 22 – Amarelo



Fonte: Acervo da TabokaGrande

A segunda personagem da Aldeia, e a segunda mais antiga da festa, também é um velha conhecida nossa, a Mãe Bá. Ela foi criada lá no Espírito Santo a partir da lenda da Lagoa Mãe Imbá. Ela é uma boneca que representa uma senhora, de pele negra e que, dentro da festa, representa as ancestralidades, a força da mulher e, principalmente, a força da mulher trabalhadora. Ela é quase que a versão feminina do Amarelo.

Imagem 23 – Primeira Cabeça e Atual cabeça da Mãe Bá



Fonte: FALEIRO, 2021, p. 119 e Acervo do Autor

A Mãe Bá participa desde o primeiro cortejo em Taquaruçu sempre acompanhando o personagem do Amarelo. Ela também passa a representar a Mãe de Leite, aquela que cuida de todos nós, semelhante à personagem da lenda da lagoa que cuidava dos membros da sua aldeia. Apesar da troca de manutenção das cabeças, a personagem se mantém na mesma, desde sua origem, passando pelo mesmo fenômeno de permanência que é o Amarelo. Segundo o Mestre

Você vai ver que os meninos dizem para eu mudar os bonecos, mas eu não gosto, porque eles têm uma história. Essa aqui é a Mãe Bá, se eu fizer outra, não vai ser ela. Já fiz ela de mil jeitos, mas sempre vejo como a primeira, como se fosse uma pessoa (NUNES, 2021, p. 9).

A Mãe Bá é a sábia matriarca. Ela entrelaça os fios e cuida de todos com mãos calejadas pela experiência e pelo afeto. Ela é a preta velha que tece com sabedoria ancestral os laços que nos ligam à festa. Ela é a mãe protetora que traz abrigo seguro. Ela representa a pajé de coração generoso. A mais velha guardiã das ervas que curam não apenas o corpo, mas também a alma. Na sua dança no terreiro da TabokaGrande, encontramos, em seus gestos, compaixão e a força inabalável da resistência. A Mãe Bá representa a dona das histórias que embalam nossos sonhos. Em sua presença, somos todos filhos, acolhidos pelo amor que transcende o tempo e os espaços.

Imagem 24 – Mãe Bá



Fonte: Acervo da TabokaGrande

Existe uma relação entre alguns dos personagens da festa e suas representações no ritmo do Capoeboicongo. A primeira destas relações é o fato de a Mãe Bá ser uma personagem do folclore capixaba e o ritmo do Congo ser um ponto crucial para a amalgama de ritmos da Taboka. Desta forma, além destas representações na festa, ela também coexiste como representante do povo e do ritmo do congo capixaba¹⁸.

Agora um pequeno detalhe: foi esta a personagem que fui convidado a vestir durante minha primeira ida a campo na festa em 2022. Agora que escrevo este trecho, devo dizer-lhe que, na minha visita em 2023, fui novamente convidado para vesti-la pela ausência do miolo oficial. Em ambos os casos não quis aceitar, pois gostaria de observar o desenrolar da festa durante a noite ocupando a figura egoísta de pesquisador, e imaginei que, sendo o miolo da Mãe Bá, uma parte da observação estaria prejudicada. Agora, você leitora, novamente pode estar pensando, “mas que loucura poder participar deste momento e não aceitar”. Infelizmente, os tempos de pandemia me roubaram o espaço da observação na pesquisa e agora, na fase final do doutorado, não pude me permitir a esta

¹⁸ Mais informações podem ser encontradas na tese *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade* (2013) de Edileuza Penha de Souza.

experiência. Prometi para mim, e ainda vou colocar aqui para você também que, na minha próxima ida à festa, caso o convite surja novamente, não me furtarei da experiência. Alguma coisa me aguarda no futuro com ela, ainda não sei o que é, mas vou descobrir e te conto mais tarde.

Como dito anteriormente, o bloco recebia convidados de outras manifestações culturais pelo país que, após serem recepcionados pelo Amarelo, na entrada da cidade, passavam a viver a festa naqueles dias de carnaval. Hoje, com a festa não mais associada ao carnaval, alguns personagens ainda são tidos pelo Mestre como personagens da festa, alguns com uma presença regular e outros com uma presença menos recorrente.

O primeiro destes personagens das manifestações culturais que escolho para apresentar a você é o Rei Maculelê que representa a capoeira e as tradições de heranças africanas na festa. Ele complementa a relação do congo com a Mãe Bá como representante da capoeira dentro do ritmo, Capoeboicongo. O personagem está presente desde os primeiros anos da festa e se mantém como uma figura regular saindo quase todos os anos.

Imagem 25 – Primeira versão do Rei Maculelê e versão atual



Fonte: Acervo TabokaGrande

Ao incorporar a capoeira e as tradições africanas, o Rei Maculelê enriquece a celebração, oferecendo uma representação viva e dinâmica desses elementos culturais e dos visitantes que contribuem para a pluralidade da festa. Sua presença, ao longo dos

anos, destaca a importância de preservar e transmitir as heranças culturais dos vários povos que permearam as relações do Mestre e de seus familiares.

Dessa maneira, o Rei Maculelê não é apenas um personagem, mas uma peça-chave que contribui para a riqueza e diversidade da festa, conectando espaços, realidades, diferentes povos e origens promovendo assim a valorização das tradições através das cosmogonias criadas na TabokaGrande.

Imagem 26 – Rei Maculelê



Fonte: Acervo TabokaGrande

Outro folguedo que visitou a festa e permaneceu, foi o Boi, através do personagem do Boizinho Sonhador. Ele é, em linhas gerais, um boi como o existente nas manifestações de Bumba-meu-boi. Comentei anteriormente que, durante a infância, a criança Wertemberg teve contato com maranhenses que brincavam o Boi na cidade de Ponte Alta (TO). O Boizinho Sonhador conclui a trinca de personagens referenciados no ritmo do Capoeboicongo.

Imagem 27 – Boizinho Sonhador



Fonte: Acervo da TabokaGrande

Diferente dos outros personagens, o Boizinho Sonhador já passou por várias estéticas, sempre mantendo a estrutura de corpo de boi encaixado sobre o miolo. A origem do boi na festa vem desde as apresentações teatrais do mestre, em especial o texto de sua autoria *Caminhos de Demé*¹⁹, onde ele contava histórias que possuem o boi como personagem. Desde então, ele entrou para o grupo e hoje se mantém fixo na festa.

Aí, o boizinho eu tinha também que chamava de Boizinho Sonhador. Eu tenho três ou quatro espetáculos de teatro que tem boi. No espetáculo *Caminho de Demé*, um dos principais personagens é exatamente um boi. Um dos personagens, no final do espetáculo, vai ter que botar esse boi para sair, mas eu não tenho nenhum espetáculo de boi mesmo, o Boi Bumbá. Olha só, do que eu te contei tudo: Eu sempre aprendi a pegar princípios de alguma coisa e adaptar para criar o meu processo (NUNES, 2020, p.14)

Desta maneira, o Boizinho Sonhador surge na festa como essa figura que dança e celebra a memória. Ele é a encarnação em poesia da paixão que o Mestre tem pelo Boi do Maranhão. Ele representa os sonhos do artista e os sonhos do menino e é uma homenagem viva dentro da brincadeira. A existência do Boizinho é uma dança sutil de memórias entrelaçadas, uma celebração, transformando-se em uma brincadeira que reverbera com a tradição e a paixão que flui como um rio através das veias do mestre.

¹⁹ “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” (FALEIRO, 2021, p.31).

Imagem 28 – Boizinho Sonhador na parada da casa de Dona Terezinha



Fonte: Acervo TabokaGrande

O boizinho e os folguedos do Boi trouxeram um outro personagem para a festa, os Cavalinhos. Estes foram criados para as crianças da TabokaGrande. Os cavalinhos são estruturas de “burrinhas”, também presentes nos folguedos populares, e possuem como miolos as crianças da família e dos amigos. Os principais miolos dos cavalinhos são: a filha mais nova do Mestre, Wene, a sua neta, filha do Taiom, Aurora e o jovem Guilherme Augusto.

Imagem 29 - Cavalinhos



Fonte: Acervo TabokaGrande

É importante pontuar que os cavalinhos estão longe de serem apenas diversão e entretenimento para ocupar as crianças. Eles não são meros objetos decorativos e ocupacionais para eles. Esses personagens também são guardiões das tradições que permeiam esse evento. Na sua presença, ecoam as vozes do passado das tradições, junto aos sopros de futuro que aquelas crianças representam.

A participação ativa de crianças nesse cenário festivo é crucial para a manutenção das culturas familiares. Ao se inserirem no contexto das danças, músicas, rituais e festas, as crianças absorvem não apenas conhecimento, mas também internalizam valores e sentimentos associados à celebração. A pedagogia emergente dessa experiência, centrada no ser e fazer, é um instrumento valioso para a transmissão intergeracional das tradições. Ela contribui para a continuidade das práticas, garantindo que a festa de TabokaGrande permaneça resistente e vigorosa ao longo do tempo.

Imagem 30 – Cavalinho sendo decorado para o uso na festa



Fonte: Acervo do Autor

Existe ainda um personagem na festa que representa as culturas e folclores do norte, o Boto. Este boneco saiu por alguns anos no bloco, mas foi retirado do grupo regular passando a habitar o leque de personagens que frequentam a festa esporadicamente²⁰.

²⁰ Não foram encontrados registros em fotografias do antigo boneco do Boto.

O segundo grupo que irei apresentar a você são os conhecidos como Galos de Palmas, a saber: Tabocão, Alto, União, Imperioso e *Mahanduká*. A este grupo acrescentarei também a Boiuna como parte dos personagens de maior dimensão na festa.

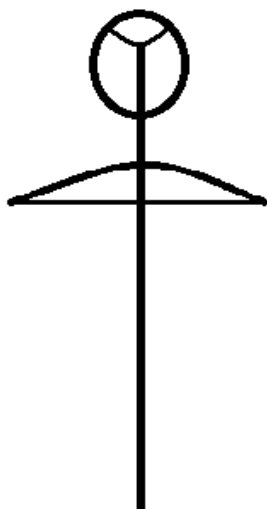
*Galos de Palmas conta a história do povo
Com suas artes diferente criações
Tem cinco galos cada um com a sua trama
escolha uma e entra nessa tradição.*

*Lá vem o galo vem tocando seus tambores
É capoeira, boi e congo pra dançar
Nesse galo encanto é juntar o povo
Meu galo arrasta gente de todo lugar
(NUNES, 2022 / Galos de Palmas)*

Os galos de palmas surgem a partir da reprodução da proposta do boneco Tabocão em outras áreas do município. Cada bairro organizaria a construção de seu boneco com supervisão do mestre. Por falta de verba, esses personagens não serão construídos nessa proposta, serão posteriormente reorganizados dentro da Aldeia. Assim, os apresentarei desta forma, pois são assim que eles são apresentados pelo Mestre.

Em se tratando da estrutura, os cinco galos seguem o mesmo modelo, um tronco de taboca reto onde, no final, é presa à cabeça. Logo abaixo, monta-se uma estrutura de arame que funciona como os ombros, permitindo que o personagem possua a imagem com cabeça, pescoço e ombros.

Imagem 31 – Estrutura interna dos Gigantes de Palmas e Galo em processo de montagem



Fonte: Acervo do autor

O restante do seu corpo é recoberto pelas longas vestes dos personagens que possuem em torno de 4 metros de altura e variam de acordo com a taboca utilizada como estrutura no seu corpo. Sempre que preciso, a taboca é trocada, visto que, apesar de bambu ser uma estrutura resistente, após a desmontagem, o material acaba se deteriorando.

Imagem 32 – Montagem do Galo Tabocão pelo Mestre e seus filhos Taiom e Wertem



Fonte: Acervo do Autor

A manipulação dos Galos é mais limitada em comparação com o grupo anterior por causa de seu tamanho e peso. Algumas cabeças são feitas de uma estrutura de arame cobertas com papel machê, outras, mais recentes, são moldadas com arame e espuma. As formas de realização foram modificadas e, com o passar do tempo, algumas cabeças foram refeitas. Por esse motivo, há vários materiais de confecção. Além do peso da cabeça, a base de sustentação é uma taboca (caule de bambu), que é bastante lisa como é característico do deste material. Dessa maneira, o ponto de equilíbrio é importante para impedir que toda essa estrutura despenque. O equilíbrio dessa estrutura é um saber de difícil acesso e compreensão. As mãos destes personagens são feitas de espuma e amarradas nos braços que pendem da estrutura dos ombros.

Imagem 33 – Detalhe da mão em comparação com uma mão humana adulta e roupa montada na estrutura ainda sem a cabeça encaixada.



Fonte: Acervo do Autor

Quando o personagem está inteiro montado, a estrutura torna-se bastante pesada, dificultando sua locomoção. O movimento é feito suspendendo toda a estrutura de pé, caminhando alguns passos e apoiando a vara de bambu de volta ao chão. Por esse motivo, o caminhar dos gigantes acaba se tornando mais lento em relação às demais estruturas de personagens. A complexidade na movimentação fez com que eles passassem a ser montados apenas na TabocaGrande, mas o mestre conta que, durante anos, pelo menos um deles descia e subia as ruas e ladeiras da cidade junto ao cortejo. Um dos causos a respeito do cortejo com um dos gigantes eu escolhi para te contar agora

Nós nunca tínhamos pegado chuva, nunca tinha molhado, nós estamos há 24 anos e nunca teve um desfile atrapalho por causa de chuva. Fomos sair na terça feira aqui e deu uma chuva terrível. Molhou o Tabocão todo, e Tabocão pesado. Um confusão de morador. A gente tinha o encontro do bloco na frente da igreja católica e aí eles passaram a fazer uma missa no dia e dava uma encrenca. ai quando chegou bem na porta da igreja o boneco chovendo chega no bambu que segura descia aquela aguona toda. E o menino segurando não aguentando mais carregar ele. Aí ele falou assim “Wertemberg não dá mais pra andar vamos ter que deitar o boneco pra andar”. Aí eu olhei nós tava de frente a entrada da igreja dava pra ver o altar la na frente. Aí eu falei “Aqui o Tabocão não desce, ele tem que andar mais aí la na frente nós desce”. Aí nós demos um jeito agarramos esse Tabocão e andamos assim mais uns 50 metros pra sair da frente da igreja ai nós deitamos ele. Foi uma confusão danada era pra chegar na avenida as 7h da noite chegamos mais de 10 da noite (NUNES, 2023)

Durante um tempo, o Tabocão saiu às ruas abrindo o cortejo do Bloco acompanhado de outros personagens. Todavia, a partir das dificuldades encontradas, os

galos passaram a ser montados apenas dentro do espaço da Aldeia para recepcionar e realizar a corte dos gigantes. Passo então a apresentar os tão falados Galos de Palmas.

*Na terra e nesse rio
Uma moça se encantou
Cresceu linda Boiuna
E o Tabocão se apaixonou*
(NUNES, 2022 / Canto da Boiuna)

O primeiro deste grupo a ser apresentado é o já citado Tabocão, representante oficial do distrito de Taquaruçu. Na festa, ele dá rosto e corpo às belezas e ao povo do lugar. O primeiro dos galos que foi construído para o primeiro ano do Bloco TabokaGrande e que, a partir do sucesso de sua criação, deu origem à ideia do projeto dos demais.

Imagem 34 – Cabeça do Tabocão e Tabocão montado



Fonte: Acervo do Autor

Esta cabeça é a original do Tabocão. Existe uma estrutura de arames construída na TabokaGrande que servirá como nova cabeça dele, porém, ele mesmo já avisou ao Mestre, durante uma materialização, que não deseja que sua cabeça seja trocada ainda. Segue então a estrutura de metal guardada amarrada no teto e o Tabocão sendo representado tal qual ele deseja.

Além de sua temática individual, o Tabocão possui a trama de sua paixão pela Boiuna, e essa relação proporciona o equilíbrio do mundo através da representação

mitológica que eles possuem, respectivamente, da terra e da água. O encontro deles se dá no encontro dos gigantes que tratarei mais à frente.

*No Sul floresce o comercio do lugar
Criando emprego, vai crescendo a região
Com seu modismo ninguém pode mais parar
O Galo Alto trama nessa inovação*
(NUNES, 2022 / Galos de Palmas)

O segundo personagem que apresento é o Galo Alto, ele representa a força do comércio presente no bairro satélite de Taquaralto a 12 km de Palmas. O bairro de Taquaralto é reconhecido como um polo comercial e principal bairro da região sul do município e já existia como região de fluxo de compra e vendas quando ainda era um povoado, antes mesmo do processo de fundação de Palmas (TEIXEIRA, 2009, p. 99). Seu representante na festa, o Alto.

Imagem 35 – Galo Alto e detalhe da cabeça



Fonte: Acervo do Autor

Segundo o mestre em apresentação e descrição do Galo Alto, por ocasião da festa no ano de 2023, diz apresentando ele ao público:

É o popular, o lugar mais popular de Palmas. É o comércio. É onde qualquer coisa que a gente precisa tem onde? Taquaralto. É em Taquaralto que a gente vai encontrar de tudo. Qualquer coisa que está na moda aparece onde primeiro? (o público em coro responde ao mestre) - Taquaralto. É ali a nossa babilônia, ali é onde tem tudo que você precisar (NUNES, 2023).

O Galo Alto traz em si a representação de toda uma gente que cruza as ruas movimentadas e mercados coloridos do centro comercial, com sua variedade de produtos e serviços que atraem para lá parte do fluxo econômico da capital.

*Tudo é gigante neste galo da alegria
Povo do norte une várias tradições
Dos imigrantes traz o galo sua magia
Une as culturas no meu Galo União
(NUNES, 2022 / Galos de Palmas)*

O próximo a ser convidado a cantar de galo por estas bandas será o União. Ele representa a Vila União, principal bairro da região norte de Palmas. A escolha por representar essa região se deu por ela ter abrigado os trabalhadores que vieram de todo o país para construir Palmas. Dessa maneira, o Galo representa as diversas culturas e forças que se uniram para construir a cidade (RAÍZES, 2018).

Imagem 36 – Galo União e detalhe da Cabeça



Fonte: Acervo do Autor

A Vila União é apontada por alguns como área de invasão, e foi durante muito tempo conhecida como uma zona periférica e perigosa na cidade de Palmas (PONTES, 2013). Esta região funciona como um grande caldeirão de cultura, pois foi ali, onde os trabalhadores construtores de Palmas, por não conseguirem moradia nas áreas

residenciais próximas à cidade, conseguiram um espaço para se abrigar e construir morada.

*Imperioso tramando a força do povo
Com suas marcas da história, evolução
(NUNES, 2022 / Galos de Palmas)*

O quarto Galo a ser apresentado é o Imperioso. Ele representa a região do bairro das Aurenys, um dos primeiros distritos da região criados com incentivos federais e que abarcavam as questões das primeiras moradias (TEIXEIRA, 2009, p. 98-99). Foi por não conseguir moradia nesses bairros que a vila União, citada anteriormente, foi criada.

Imagem 37 – Galo Imperioso e detalhe da cabeça



Fonte: Acervo do Autor

Por esse motivo, o galo Imperioso possui em estética o uso de uma máscara, que pode ser observada na imagem XX como essa região marrom acima da linha clara no queixo dele. Essa máscara que retira do personagem feições humanas específicas significa, segundo o Mestre, as várias faces que, juntas, demonstram a força do povo na construção de Palmas.

*Evoluído no centro tem outro povo
Mahanduká faz do moderno o seu bordão
(NUNES, 2022 / Galos de Palmas)*

Por fim, o último dos Galos a ser apresentado é o *Mahanduká*, ele representa o modernismo presente no centro administrativo de Palmas. Seu nome é a junção de duas palavras indígenas, uma de origem dos povos Karajás: *Mahadu* que significa pessoa; e uma de origem Kraô: *Ká* que significa centro, ou o pátio no centro da aldeia. Desta maneira, o Mestre nomeou o personagem para significar “pessoa do centro”.

Imagem 38 – Galo *Mahanduká* e detalhe da cabeça



Fonte: Acervo do Autor

O alto da cabeça do *Mahanduká* representa o frontispício do Palácio Araguaia, que é a sede do governo do Estado. Além disso, o nariz apresenta as formas do Memorial Coluna Prestes, prédio de arquitetura modernista projetado por Oscar Niemeyer que, junto com o Palácio Araguaia, compõem as obras da Praça dos Girassóis no centro de Palmas.

Imagem 39 – Frontispício do Palácio Araguaia e Memorial Coluna Prestes



Fonte: <https://www.to.gov.br/secom>

Os cinco Galos, cada um representando uma área distinta da capital, aglutinam em si a ideia de que somente na união dessas áreas se tece a verdadeira força de Palmas. Cada figura se torna um elo simbólico que transcende as fronteiras geográficas, unindo-se em uma expressão coesa da identidade da cidade. É na interseção de suas influências, culturas e energias singulares que a força da capital emerge, fortalecida pela colaboração entre seus distintos povos. Os personagens, como guardiões da diversidade e unidade, refletem a convicção de que é na interconexão das áreas urbanas que a verdadeira grandeza de Palmas se manifesta, consolidando-se como um todo unido e poderoso.

*Traz água, boiuna traz.
Traz água, pra eu beber
Das águas que eu bebo
tem mais forças com você!*
(NUNES / Traz Água Boiuna, 2005)

Finalizando o grupo dos gigantes, temos a figura da Boiuna. Ela se baseia na lenda da boiuna, a cobra d'água gigante presente em várias lendas do folclore da Região Norte, principalmente em cidades ribeirinhas. A Boiuna da Taboka é baseada na estrutura do dragão chinês e é sempre composta por vários miolos femininos. A cobra grande dentro da festa representa a energia feminina e a força das águas.

Imagem 40 – Boneca Boiuna e detalhe da cabeça



Fonte: Acervo da TabokaGrande

O encontro da Boiuna é o que amarra a mitologia da Aldeia desde seu primeiro ano. O Tabocão saía pelas ruas da cidade em busca de sua paixão, a Boiuna, e quando os dois se encontram a energia da terra e da água se alinham para o equilíbrio das forças do planeta. Segundo o Mestre, a Boiuna vem de

Uma história que minha mãe me contava era de uma cobra que engole bois, ficando com a cara deles no rio, fazendo ser visto uma cobra misturado com o boi. Então quando eu fui fazer a cara da Boiuna, ao invés de fazê-la com a cara de cobra, fiz a cabeça dela misturada com o boi. Não era um boi, não era uma cobra (NUNES, 2021, p.07).

Encontro, na figura desta cobra que também é rio, o entrelaçamento da mitologia dos gigantes. É a Boiuna que os gigantes buscam. É a cobra que dança celebrando com eles o equilíbrio das forças. Masculino e Feminino. Terra e água. A boiuna costura com sua mitologia a existência dos outros gigantes de Palmas.

Neste trecho final, busco apresentar os personagens da Taboka que não coabitam como materialidade na festa. Eles existem como figuras simbólicas e homenagens, são eles: o Arco do Amor em homenagem à Dona Delídia Nunes, O velho índio dos Coqueirais em homenagem a seu Salvador Nunes e o Cobaçu como homenagem à ancestralidade.

Aqui eu retomo um pequeno detalhe lá do final do sonho do Mestre. No final do sonho no qual ele se sentava à mesa com seu pai e sua mãe. O retorno do mestre a Taquaruçu possibilitou não só esse reencontro, como também a introdução de ambos no mundo artístico do filho.

O Arco do Amor chega à festa como uma representação de uma antiga festa que ocorria em Taquaruçu, A festa de São Gonçalo. O mestre conta que nesta época as ruas

eram enfeitadas com arcos floridos e, como forma de homenagear a cultura local, ele criou o símbolo do arco de flores para a Taboka. Ainda no primeiro ano de criação, sua mãe, Dona Delídia, assume o arco do amor como seu personagem fixo na festa.

Aqui tinha uma festa chamada São Gonçalo, há muitos anos. Nesta comemoração se tinham uns chapéus das mulheres da igreja, com arcos de flores. Criei um arco de flor que era para lembrar essas festas populares, pois eram as únicas coisas populares que descobri daqui da região. No primeiro ano, quando o arco ia sair, minha mãe chegou. Ela veio de Porto Nacional para me ajudar. Ela disse: “Eu vou sair é com aquele arco de flor ali, que eu gosto de flor”. E aquilo passou a ser o adereço de todo ano dela. No terceiro ou quarto ano que eu criei uma festa para ela, criando uma música, defini o que era aquele arco, o “arco do amor”. Na música se conta tudo isso. No arco do amor as flores são os filhos, netos e amigos dela. Fizemos uma festa e um ritual para apresentar isso. A partir daí o arco não era mais da tradição de São Gonçalo, na Aldeia era o Arco do Amor. Uns dois anos antes da minha mãe falecer, já havia outra pessoa carregando-o, pois ela não conseguia carregar, então saía uma das mães da aldeia” (NUNES, 2021, p.13).

O Arco do Amor, dessa forma, passa a representar o amor materno dentro da Aldeia. A este respeito, Taiom aborda, em seu trabalho, que

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 (FALEIRO, 2021, p.42).

Mesmo após a passagem de Dona Delídia, sempre que possível, o arco está presente na festa como uma representação simbólica do amor materno. O amor pelos filhos e suas artes. O amor pela cultura. O amor por São Gonçalo. O amor que floresce em cada pessoa na festa. Tal qual é cantado na canção Arco do Amor.

*Toda vez que eu vou lá em casa dá vontade de chorar
Sinto saudade no peito quanta coisa pra lembrar [...]
Minha arte é minha mãe, A história renascida
Pra sempre será lembrada minha arte mãe querida
No seu arco tem mais vida, cada filho é uma flor
Cada neto e cada amigo está no seu arco do amor.
(Wertemberg Nunes – Arco do Amor)*

Imagem 41 - Mãe Delídia e Seu Arco do Amor (2001 e 2018)



Fonte: FALEIRO, 2021, p.42 e GIGANTE, 2018

O Arco é o laço que entrelaça as memórias de mães, cuidadoras e benzedoras, simbolizadas na figura de Mãe Delídia. Representando o sentido da maternidade e proteção, o arco ultrapassa o tempo e a presença física dela, capturando em si momentos de carinho e generosidade que moldam sua existência. Cada flor no arco é um afeto, unindo mães às suas comunidades e à tradição. Mãe Delídia personifica o amor materno, e o arco que ela segura é um símbolo duradouro da força e da memória que perpetuam a herança da ternura e compaixão ao longo das gerações, a fim de que muitas outras mães possam perpetuar sua tradição.

Antes de falar do personagem do seu Pai, é preciso explicar quem é o Cobaçu nessa história, pois a compreensão dele será necessária para o entendimento do personagem de Seu Salvador.

O Cobaçu é o personagem que homenageia as belezas naturais do coco babaçu e sua utilização no artesanato local. Apesar de ser um importante personagem da festa, recebendo as mesmas honrarias musicais de outros, o Cobaçu não possui uma materialidade física. Segundo o Mestre

O Cobaçu cheguei a fazer a partir de um tronco da palmeira de babaçu, porém não gostei e nunca me veio ainda concluir. Daí ficou sendo um arranjo que fazemos com palha do babaçu ou a imagem mesma da própria beleza natural dos bonecos e do lugar (NUNES, 2023).

Dessa maneira, apesar de não possuir a materialidade física, a figura do Cobaçu está representada nos signos dentro da festa. Eles celebram as belezas naturais e a do artesanato daquela região, por este motivo o nome dele faz alusão ao coco Babaçu. Como outros membros da família da aldeia, o Cobaçu também possui uma canção que celebra seus significados e arremata a representatividade e importância do babaçu para a economia local.

*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 terra*

*Peneira pra se vender, Balaio, esteira e jacá
Minha casa, óleo e dendê, Tambor, dança meu cobá!
(NUNES, 2022, Cobaçu)*

Apesar de ter sido tema do terceiro desfile do Bloco TabokaGrande, o Cobaçu tem uma origem mística e bastante pessoal para o Mestre. Nessa época ele participava da União do Vegetal, uma religião brasileira que possui como uma de suas bases o chá Hoasca, ou Ayahuasca, também chamado de "vegetal" ou apenas "chá", utilizado nas sessões para efeito de concentração mental. Foi durante uma dessas sessões que o Cobaçu se apresentou para o Mestre. Sobre isso ele conta

Um dia no segundo ano antes do carnaval, em 2002, numa sessão que eu tive, o pé de coco babaçu se humanizou e ele virou uma pessoa muito elegante, como se fosse um índio que das pernas para baixo tivesse sem roupa e com penas para cima, ele fez um movimento bem clássico (faz gesto de saudação), ele pegou uma flor no jardim e me deu. E aí eu vi aquele humanizado rindo olhando para mim. Tinha uma coisa muito semelhante de parecer comigo e com meu pai. Na primeira vez que eu fui na União já tinha acontecido antes. Na primeira vez, foi lá em cima da serra. Eu olhei o pé de coco e eu o vi como meu pai. Daí, passou um tempo e nessa segunda vez quando ele me deu a flor eu me lembrei disso. E aquele cara lá materializado era mais jovem, menino, era entre meu pai e eu. Resultado: no outro dia, com aquela lembrança, compus a música "Cobaçu", eu chamei aquele ser assim. [...] O Cobaçu

representa a beleza artesanal, ele representa a paisagem da natureza (NUNES, 2021, p. 12).

Houve ainda uma terceira experiência de contato do mestre que amplia o encantamento por ele. Nesta, o Cobaçu conta da origem da família e porque ele se parece tanto com o Mestre e seu pai.

Mais na frente alguns anos, tive outra experiência com a Hoasca sobre o babaçu, que ele se humanizou de novo e contou a história toda. Eu (o mestre) sou do meu pai e nós somos cocos babaçus, nós somos o que antigamente nós éramos os babaçus e fomos virando, virando, virando gente. Então a gente tem uma ligação aí com o Babaçu que aí nós somos também pau. Inclusive o nosso formato de rosto, formato do nosso nariz, nossas feições. E veio assim que a gente tinha essa ligação então pra mim isso é verdade. Aí eu lembrei que quando eu era pequeno, que morava em Ponte Alta, vivia num sítio. É engraçado que eu me lembrei que o lugar que mais me encantava era o lugar onde ficavam os cocos babaçus. Quando eu entrava lá parecia que tudo parava, ficava aquele silêncio, os babaçus pareciam uns guerreiros, umas pessoas gigantes. Resgatei isso das minhas memórias de menino. Tenho várias nas quais eu me descobri. E uma das minhas linhas ancestrais é justamente o babaçu (NUNES, 2021, p. 13).

Dessa maneira, posso dizer que o Cobaçu emerge como uma expressão poética singular, entrelaçando sua mitologia com a natureza de maneira simbólica e profunda. Sua representação, mais como mito da festa e não como representação material, transforma-se num vínculo poético entre o mestre, seu pai e a natureza que os circunda. A poeticidade do Cobaçu reside não em uma forma física, mas na maneira como dialoga com a relação entre o ser humano, seu legado familiar e a natureza, criando uma narrativa que transcende as fronteiras entre o humano e o natural. É possível perceber como as poéticas da Aldeia tendem a reunir elementos de diversas cosmopercepções nas criações.

Foi importante falar do Cobaçu e das suas materializações e mensagens sobre a historiografia do mestre com o Coqueiro de Babaçu para compreender a homenagem dada a Seu Salvador Nunes, pai do Mestre. O Velho Índio dos coqueirais foi um personagem criado meio sem querer. O mestre fez um chapéu de babaçu para alguém utilizar durante o desfile. No final, quem ficou para usar o chapéu foi seu pai. Mesmo sem nenhuma explicação prévia sobre o que significava aquele adereço, que era de fato apenas um chapéu, ele prontamente respondeu ao ser questionado por um repórter sobre o que ele representava: “eu sou o Velho Índio dos Coqueirais”. Essa história faz referência à

contada pelo Cabaçu na sua materialização, porém, ninguém além do mestre sabia desse fato na ocasião.

Peguei um chapéu grande de babaçu, ficavam eles pendurados, enfiei na cabeça de pai e começou a se divertir, ninguém falou para ele o que era. “O senhor é o que?”, ele dizia: “Eu sou o velho índio dos coqueirais”. Olha o que ele disse, eu nunca havia falado para ele sobre os sonhos. Uma coisa estava ligada a outra. Quando se colocou esse adereço ele disse que era o velho índios dos coqueirais. Quando eu soube, eu me emocionei, pois não havia contado dos meus sonhos de que nós éramos o coqueiro. Conversei com ele depois. O velho índio dos coqueirais nasceu aí. Ele saiu todo ano assim, a partir daí. O índio dos coqueirais não era como se fosse uma pessoa, era como se fosse um mito. Então a gente o aceitou. Veja só: meus pais, minhas irmãs, meus amigos, tive tia, primo, gente de todo jeito. A última fase do sonho, a família no leito do rio era esse trabalho que faço aqui (NUNES, 2021, p.14).

A partir daí, surge mais uma integração de mitos, a Taboka com a presença do Velho Índio dos Coqueirais até a passagem do Senhor Salvador Nunes em outubro de 2015.

Imagem 42 – Seu Salvador, O Velho índio dos Coqueirais



Fonte: FALEIRO, 2021, p. 121

Esses personagens da festa são mitos vivos que se entrelaçam diretamente com nossas subjetividades. Enquanto as demais personas apresentam representações diretas,

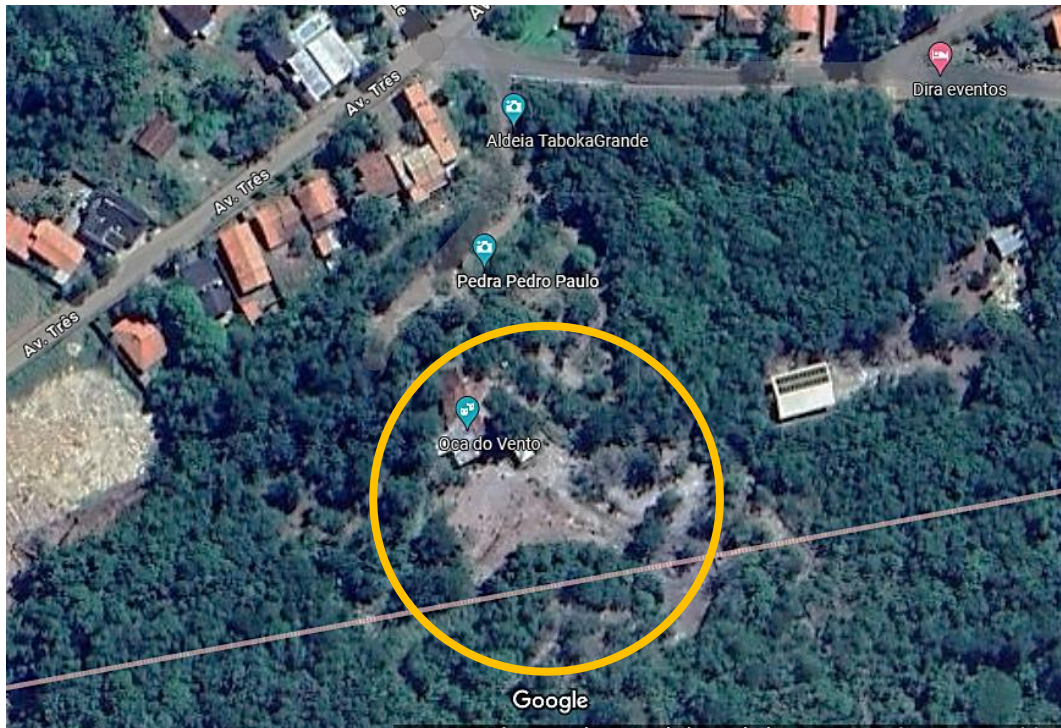
essas figuras míticas transcendem a superfície e existem como a poesia necessária para preservar as memórias. São guardiões de momentos, de sentimentos e de histórias que moldam nossa identidade. Eles desempenham um papel vital, não apenas como elementos festivos, mas como guardiões da memória, mantendo as pessoas que já se foram mais tempo perto de nós através da magia das narrativas que carregam consigo.

Dessa forma, encerro aqui a apresentação desses diversos personagens presentes na festa. Confesso que, quando cheguei ao campo pela primeira vez, achava que todos eles seriam mais simples de explicar. Contudo, quando se trabalha tão próximo à subjetividade poética da vida e da criação, as possibilidades são tamanhas e variadas. Nessa mesma tônica, dedico esse trecho do trabalho ao detalhado trabalho de apresentação daqueles que não podem ser invisibilizados na festa e nem neste trabalho. Todos esses personagens são colaboradores diretos da minha pesquisa, pois, descobri-los, encontrar seus significados e nuances nas conversas com os membros da Taboka, foi o que demonstrou a mim o quão original e particular é essa festa. É possível perceber o quanto da vida e da identidade dos criadores está presente em cada um dos personagens. É preciso, para finalizar esse trecho de apresentação, que eu te conte mais sobre o espaço da TabokaGrande e sobre a festa em si. Sigamos!

1.5 - Estação “Andei, andei, andei não pude encontrar, um lugar que fosse meu, tive que criar”

A Aldeia TabokaGrande fica localizada aos pés da Serra de Taquaruçu. Ela abriga também a Pedra Pedro Paulo, um conhecido mirante da cidade que possui entrada pela área da casa da família e é mantida pelo Mestre Wertemberg. No mapa abaixo (imagem 43), a área marcada é a casa do Mestre e sede da Aldeia. Ela fica localizada dentro de uma área de mata e possui atividades relacionadas à preservação da natureza.

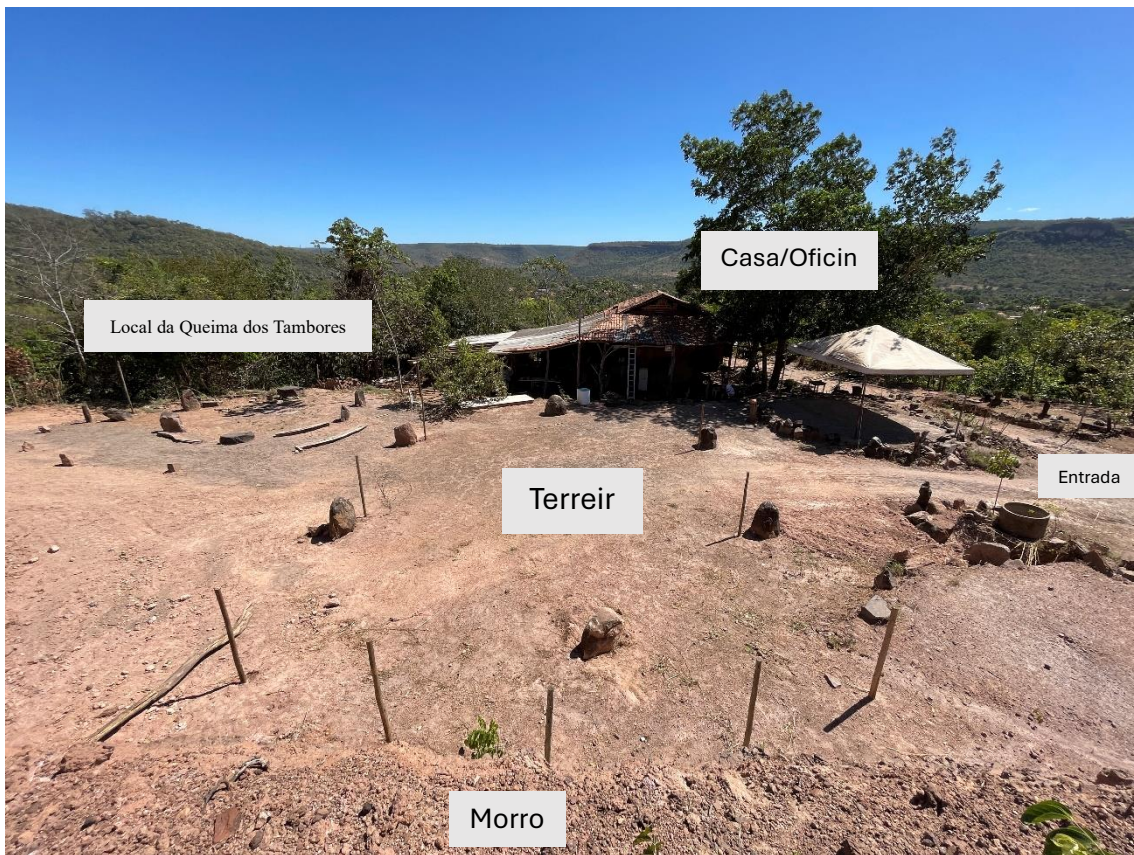
Imagem 43 – Área da Aldeia TabokaGrande



Fonte: Reprodução GoogleMaps

Ao chegar nesta área em amarelo, o visitante tem a seguinte imagem: Um terreiro amplo de terra batida com uma encosta mais alta à esquerda e cercado de árvores. No mesmo terreno uma casa à direita em oposição a encosta. Nesse terreiro, todas as atividades vão ocorrer. O espaço assinalado na figura acima em amarelo pode ser visto nas imagens abaixo. A primeira, com a perspectiva de cima do morro, com a casa ao fundo (Imagem 44) e a segunda, que tem a visão do terreiro com o morro e a casa ao fundo (imagem 45).

Imagem 44 e 45 – Terreiro e Casa da Aldeia TabokaGrande



Fonte: Acervo do Autor

A casa da família (imagem 46 e 47), também chamada de espaço Tawera, aglutina as dependências de uma residência, bem como os depósitos onde ficam guardados os bonecos e a oficina onde eles são confeccionados.

Imagem 46 e 47 – Casa e Oficina da Família



Fonte: Acervo do Autor

Sobre a geografia da festa, é importante te convidar a retornar ao terreiro em frente à casa. Nele, estão contidos símbolos que podem passar despercebidos do espectador, mas que estão colocados ali por um motivo e com um significado, são eles, os totens dos gigantes e a montagem da corte. Os totens dos gigantes são 06 (seis) rochas dispostas no

terreiro em formato de uma estrela de seis pontas (Imagem 48). Cada uma delas funciona como uma espécie de monolito representando um dos personagens.

Imagem 48 – Totens dos gigantes



Fonte: Acervo do Autor

É dentro desta grande estrela construída pela força dos seis gigantes que ocorre a maior parte das ações da festa. O intuito desses totens é de que cada gigante seja montado junto dele para recepcionar o público na chegada à festa. Esse movimento com os cinco galos ao mesmo tempo ainda não ocorreu, tendo apenas a experiência do dono da corte do ano realizando a movimentação. Isso se dá por falta de pessoal que possa realizar a tarefa, não tão fácil, de movimentar os gigantes pelo seu peso e forma específica de manutenção de equilíbrio. Dessa maneira, para evitar acidentes, o mestre e seus filhos preferem manter o plano de ir executando aos poucos esta montagem.

Ainda no terreiro, disposta próxima à encosta do morro, é montada a corte dos gigantes. Em suma, os 05 galos são levantados e perfilados de frente para a área da estrela. A corte é montada seguindo uma ordem muito precisa criada pelo Mestre. Aqui segue um adendo: em 2021, no final da noite da festa, encontrei o mestre bastante preocupado por, na correria de deixar tudo pronto, ter disposto um dos bonecos na ordem errada. Embora a festa em si já estivesse terminada e o público já tivesse ido embora, fiquei observando

a mudança dele porque era preciso, naquele momento, que o erro fosse consertado. Dessa maneira, torna-se evidente a relevância que a ordem da corte tem para seus brincantes.

Em suma, o que é a corte dos gigantes? Todos os anos, um dos cinco galos é o dono da corte daquele ano. Ele é montado na Queima dos Tambora em Fevereiro e permanece recepcionando os visitantes durante o ano. Ele só vai ser desmontado em dezembro, no banquete dos gigantes, última celebração do ano daquele boneco e abertura do ano do próximo da lista.

Na ordem dos bonecos, na corte, o primeiro da fila é o dono da festa daquele ano. O segundo é sempre o Tabocão por ser o representante de Taquaruçu, a casa da festa. O terceiro é o galo do ano seguinte. O quarto será o próximo. E o quinto é o que foi celebrado no ano anterior. Todos eles vão passando para o primeiro local até que, após cinco anos, nós temos o ano do Tabocão ser o dono da corte. Nesse momento, ele assume a primeira posição e os demais são perfilados na ordem dos próximos quatro anos.

Imagem 49 e 50 – Corte de 2022 (Imperioso) e de 2023 (União)



Fonte: Acervo do Autor

E é neste cenário que transcorre a festa dos gigantes. Após estarem organizados, os bonecos iniciam a chegada da boiuna e a celebração dessa festa. Segue-se o seguinte contexto.

1.5.1 É por isso que aqui a gente canta

Acompanhei a festa presencialmente nos anos de 2022 e 2023. Em ambos os anos, ela aconteceu de forma bastante similar, porém, como a cada celebração, detalhes são acrescentados, escolherei por descrever a apresentação de 2023.

Primeiro, juntam-se os bonecos que vão sair naquele ano em um espaço afastado do terreiro. Os personagens que saíram foram o Amarelo, A Mãe Bá e o Rei Maculelê junto com o Boizinho sonhador e os cavalinhos, que tinham como miolos a filha mais nova do mestre e sua neta. Juntam-se a este grupo afastado a boneca da Boiuna com suas várias ‘miolos’ femininos e o dono da corte daquele ano. Essa parte acontece quase que nos bastidores da “cena” que, de fato, acontece na área do terreiro dentro da estrela formada pelos Totens.

Imagem 51 – Organização do Cortejo



Fonte: Acervo do Autor

Após a organização, soam vários tambores e, lembrando os antigos cortejos pelas ruas do distrito, os personagens adentram o espaço do terreiro saudando o público presente. Primeiro, entra sozinha a Boiuna, visto que, na mitologia da Aldeia, ela está perdida em algum lugar. Depois, chegam os personagens que vêm procurando por ela e que vão encontrá-la ali, no terreiro da Aldeia.

Imagem 52 – Chegada dos Personagens, guiados pelo Galo dono daquele ano, buscando a Boiuna que já está em “cena”



Fonte: Acervo do Autor

A chegada é marcada ainda pelos tambores e pelas palmas do público no ritmo da música. Após se juntarem no centro da estrela, os bonecos e os membros do grupo vão conduzindo as pessoas formando um círculo para a apresentação. Enquanto isso se configura o Mestre que estava de Miolo do galo, leva-o para seu local ao fundo conforme imagem abaixo. Desta maneira, para a apresentação e a dança dos personagens, todos estão em círculo, um lado fechado pelo público e o outro pelos gigantes ao fundo.

Imagem 53 – Montagem da Roda



Fonte: Acervo do Autor

Após a feitura da roda, canta-se uma música de saudação e apresentação da Aldeia. Existem muitas canções que o mestre já compôs com este mote temático. Neste dia, em específico, a escolha foi pela canção *Saudação* que funciona como uma apresentação da aldeia, da queima dos tambores e dos ritmos tocados na festa.

*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, Saudação, 2022)*

Logo após esta música que é acompanhada pelas palmas do público presente, o mestre dá início à apresentação dos personagens. Cada apresentação dos Galos é composta pelos significados dele para a construção da capital do estado. Após estes, são apresentadas as demais personas que estão na festa daquele também acompanhadas de seus significados para a festa.

Imagem 54 – Mestre apresentando os personagens



Fonte: Acervo do Autor

Após a apresentação de todos os bonecos, o mestre finaliza seu discurso com uma fala que considero relevante destacar aqui

E é essa a nossa cosmologia simples, que a gente faz todo ano para encontrar e chamar vocês. Pra chamar atenção para vivermos mais em equilíbrio, seja da nossa cultura com o outro, seja da nossa vida com a natureza. É por isso que aqui a gente canta. Vou cantar algo sobre como a gente veio ao mundo e porque a gente veio neste mundo (NUNES, 2023).

Esse discurso diz muito sobre a proposta da Aldeia que ultrapassa questões apenas estéticas e se propõe a discutir, através da arte e dos bonecos, as relações de irmandade, parceria e diálogo entre os diferentes e entre nós, seres humanos, e a natureza. Após essa fala sobre as diferenças, o mestre canta a canção *Preceitos da Vida* de sua autoria.

*Que motivo tem a vida
Sem o dinheiro dar valor
Que maneira pode a vida
Não me fazer sofredor.
Comer, comer bem e coisa boa
Beber, beber nas águas da verdade
Dormir com a paz a luz dos justos
Sonhar, sonhar livre da maldade.
Minha aldeia tem um bem, vida longa, felicidade
O bem maior do mundo, vida, amor, simplicidade
Pra comer, beber, dormir, sonhar coisa de valor
tudo se faz nesta vida confiando no amor.
Amor, amor, amor é guia
Meu poder é minha luz*

*Melhor caminho do mundo
É o amor que nos conduz.*
(Wertemberg Nunes, Preceito da Vida, 2022)

Logo após esta canção, a apresentação segue com a dança individual dos bonecos que possuem movimentação. O primeiro a ser convidado a se apresentar foi o Amarelo enquanto era entoada uma música em sua homenagem.

*O dia se foi noite chegou
e amarelo clareou.*

*Clareia amarelo, nesta roda vem dançar.
Clareia amarelo que a gente vem batucar (refrão)*

*Amarelo homem é o bem da natureza
Força e paz é sua maior riqueza*
(Wertemberg Nunes, Amarelo, 2004)

Após a apresentação do Amarelo, a convidada a dançar na roda é a Mãe Bá seguida também de uma música composta para este momento. A canção da Mãe Bá é, em sua grande maioria, um instrumental de Capoeboicongo, acompanhado da repetição das frases: “eh mãe eu falei, eh mãe, eh Mãe Bá”, “cai, cai, cai (8x)” “sai, sai, sai (8x)”. Logo após a dança da Mãe Bá, o Rei Maculelê é convidado a se apresentar. Durante sua dança, canta-se o verso de apresentação abaixo seguido da cantiga de capoeira *Boa noite pra quem é de boa noite*²¹.

*Foi na batida do congo que ele veio
Tabokagrande foi quem chamou
Na batida da capoeira
Nosso rei se encantou.*
(Wertemberg Nunes, Rei Maculelê, 2004)

Seguindo na apresentação dos personagens, o mestre entoava uma toada do Bumba meu Boi para chamar à roda o Boizinho Sonhador. Os cavalinhos também se apresentam durante a apresentação do Boizinho. A canção escolhida serve como uma homenagem do Mestre Wertemberg ao Mestre Apolonio, fundador do Boi da Floresta do Maranhão.

*Chegou, chegou, chegou levantando poeira (2x)
As moças bateram palma quando viram a brincadeira
Até apanharam rosa no galho da roseira
Salve Apolonio!*

²¹ A letra completa: “Boa noite pra quem é de boa noite, Bom dia pra quem é de bom dia, A benção meu papai a benção Maculelê é o rei da valentia”.

(FLORESTA, 2021)

Na última parte da festa, o mestre canta a canção *Galos de Palmas* que utilizei neste trabalho no trecho de apresentação dos cinco galos. E, posteriormente, ele convida a todos para dançarem juntos e se despedirem dos bonecos ao som da canção *TabokaGrande*. Ele a compôs para o primeiro ano do bloco e segue sendo o hino da festa.

*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 Boiuna Grande
Lá vem, lá vem
Lá vem Boiuna Grande
Com seu cordão de festa*

*A Boiuna 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, TabokaGrande, 2001)

Essa música conduz a saída dos personagens do círculo e o fim da festa dos gigantes. A Boiuna puxa o cortejo que sai noite adentro levando os personagens enquanto todos seguem cantando o refrão da música anterior.

Imagem 55 e 56 – Saída dos Bonecos



Fonte: Acervo do Autor

A noite de festa se encerra com o Amarelo ao longe se despedindo e dando tchau para todos, enquanto grita: “Tchau, viu! Boa noite pra vocês e até ano que vem”. O mestre encerra contando ao público presente as programações diversas promovidas pela Aldeia e a atividade é encerrada. No ano de 2022, após esse encerramento, tiveram shows de bandas locais e da família Tawera noite adentro.

Dessa forma, encerro este trecho delineando o evento central desta tese, desvelando as matizes e a importância que os permeiam. As pessoas presentes na festa e os colaboradores de pesquisa tornam-se peças essenciais para a compreensão dos temas e de seus significados. Os personagens, cada qual com seu papel único na festa, contribuem para a complexidade do cenário festivo, revelando intrincadas dinâmicas sociais e afetivas que permeiam tudo que se relaciona à festa dos bonecos gigantes da Aldeia TabokaGrande em Taquaruçu.

Convido a leitora a permanecer comigo na próxima parada e em suas estações. Daqui em diante posso dizer que meus pensamentos, dúvidas e compreensões sobre a festa passam a ser a tônica. No mundo acadêmico, posso dizer que adentro agora nos trechos de análise e fundamentação teórica desta tese. Todavia, peço permissão para dizer que, além disso, trata-se de um raio-X dos mecanismos de compreensão que percorri quando adentrei nesta pesquisa.

Nos primeiros momentos de contato com a festa, pude notar como ela tinha contornos de um cultura antiga, mas que havia sido inventada ali, e que era possível conversar com seu criador. Esses elementos me despertaram a curiosidade sobre a ideia de uma tradição inventada. Ao conversar com meus colaboradores, encontrei, em suas falas, as pistas para o levantamento da tese deste trabalho, a saber: a Aldeia seria então essa tradição inventada com o objetivo de encontrar um espaço de pertencimento identitário para seus fazedores.

Através do aglomerado de criações mitológicas e artísticas, as pessoas desse grupo constituem suas identidades sociais e se fazem pertencentes. Percebi, também, que as identidades são mutáveis, visto que elas ocupam diversos outros espaços sociais. Entretanto, elas são constituídas ao redor de um ponto central: a identidade como parte da família Tawera e da Aldeia TabokaGrande. Com os aprofundamentos, cheguei às percepções das influências dessa festa, desde a origem do Mestre até os movimentos do que chamo de Poéticas das Andanças. O Mestre, na introdução de seu livro de Poesias, lançado em 2021, intitula os trabalhos da Aldeia como uma produção de raízes tupi-afro-amazônicas (NUNES, 2021, p.9). Durante este primeiro trecho do trabalho, pude apresentar as influências destes traços Tupi – Afro – Amazônico. No segundo e terceiro trechos do trabalho me debruçarei na discussão de identidades, identificação e pertencimento que possibilitam essas criações pluriculturais, ou melhor, transculturais.

Neste interim, apresento, a seguir, as relações que foram possíveis a partir da análise dos mecanismos de manutenção e criação dessa brincadeira. Nelas, discuto a origem e a definição teórica dos conceitos que fundamentam estes últimos pontos levantados. Em suma, esta é mais uma viagem, dessa vez, para dentro dos pensamentos deste que vos escreve. Sigamos!

2 PARADA - O CAMINHO PARA O PERTENCER

Pertencer.

Esta segunda parada começa assim com a palavra “pertencer” ao fim, que também é começo de uma frase. Isso abre duas possibilidades de compreensão. Primeiro, o pertencer é entendido como característica comum ao ser e, portanto, ela funciona de início como um fundamento pré-existente, onde o ser já pertence a algo. Em outras palavras, pertencer que evoca o *status quo* do sujeito, o verbo *to be* – ser ou estar, ser pertencente ou estar pertencendo. O pertencer, aqui, então dá início à frase.

A segunda apreensão que o pertencer isolado no início do texto evoca é o de entendê-lo como um fim, um fim da frase à direita, os aplausos no final do espetáculo, o “viveram felizes para sempre”, os agradecimentos, o “*the end*”. Nesta apreensão, o pertencer é a finalidade pela qual os entes se produzem enquanto pessoas, é para se sentir pertencente a algo que é moldado o caminhar. É para se encaixar, é para se encontrar e no fim é para se fazer pertencer a algo. O pertencer aqui então é o fim da frase.

Essas duas percepções do pertencer moldam a primeira questão que me movimento neste momento da tese: o sentimento de pertencimento. Percebi nas falas e nos pormenores da festa que pertencer era uma das necessidades primárias do Mestre e sua família. Aqui peço permissão para deixar um pouco de lado a festa e seus personagens e compreender os possíveis diálogos teóricos que são possíveis a partir da análise desta manifestação.

Desta maneira, primeiro é importante definir a própria noção para posteriormente entender como as pessoas se fazem pertencer. Nestas primeiras páginas irei repassar conceitos dicionarizados, filosóficos, poéticos, para produzir um mosaico deste pertencer, propõe-se um outra forma de compreender o conceito aqui aplicado.

2.1 Estação “Ter, Ser e Parecer”

Tudo começa de algum lugar.

A compressão moderna que nós temos do pertencer, parte da origem etimológica da palavra. Pertencer deriva do latim *pertinescēre*, e traz consigo o significado de “propriedade de” algo ou alguém, “fazer parte de” algo ou de algum lugar ou “ser concernente/relativo a” algo ou alguém (PERTENCER, 2021). Em suma, pertencer no

português age em três frentes: ou se é/se tem posse de algo, ou se faz participante de algo ou se possui características que te fazem relativos a algo. Temos, portanto, três verbos: Ter, Ser e Parecer, chamados aqui também de signos. Neste sentido, podemos entender o pertencer neste ponto como um fenômeno verbal, ou seja, um fenômeno de ação no intra, no entre e no outro. Neste tópico vamos tentar entender esses verbos em contextos artísticos. Posteriormente me debruçarei a conceituações de outras áreas do conhecimento.

É importante nos atermos a essas questões linguísticas acerca dos conceitos que pretendo trabalhar pelo fato de que as palavras, ou constroem realidades ou nomeiam os novos pensamentos e fatos. Em suma, acredito que entender a língua seja uma boa porta de entrada para entender novos fenômenos. E aqui, trato o pertencer como fenômeno, um fenômeno verbal a ser compreendido. José Saramago no Documentário Línguas: vidas em português (2004) diz que

Nós temos sempre necessidade de pertencer a alguma coisa; e a liberdade plena seria a de não pertencer a coisa nenhuma. Mas como é que se pode não pertencer à língua que se aprendeu, a língua com que se comunica, e neste caso, a língua com que se escreve? (LÍNGUAS, 2004).

Estamos, invariavelmente, “presos” à nossa língua, a seus significados e limites. Diuturnamente entramos em discussões sobre as limitações que esta língua possui, sejam nas questões de gênero, espaço, inclusão, raça, entre outros. Podemos dizer que estamos constantemente dançando com as palavras.

Em meio a todos esses processos também existem os “despertencimentos”, o sentimento de não pertencer ao lugar, ao modelo ou aos motivos. O escritor americano Benjamin Alire Sáenz coloca em seu romance *Aristóteles e Dante descobrem os Segredos do Universo* (2012) o personagem Aristóteles não se reconhecendo em si próprio. Ele diz “eu sempre tinha a sensação de não pertencer a lugar nenhum. Não pertencia sequer ao meu próprio corpo - especialmente ao meu próprio corpo” (SÁENZ, 2012, p. 95). Sáenz nos coloca no aspecto da corporeidade, este corpo em relação ao lugar. Percebe-se, portanto, uma lógica de pertencimento que se inscreve sob o signo do Ter. Um *locus* no qual os sujeitos sentem-se pertencentes no momento em que “têm” relações com o espaço, com os corpos e com os sujeitos circundantes.

Na mesma toada do pertencer enquanto fenômeno verbal, a escritora Clarice Lispector se debruça sobre o assunto em uma crônica dedicada inteiramente a ele,

intitulada *Pertencer* (1984)²². Nesta crônica, ela retoma a sua sensação de não pertencimento a sua própria vida. Ela diz: “Tenho certeza de que no berço, a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém” (LISPECTOR, 1984). Lispector discorre sobre o assunto buscando em sua vida os motivos que possam ter causado este aspecto de não pertencimento. Para tal ela revisa seu nascimento e suas relações sociais: “Se meu desejo mais antigo é o de pertencer, por que então nunca fiz parte de clubes ou de associações?” (Id., 1984). E por fim, ela conclui logo após afirmar que sofre de uma “solidão de não pertencer (Id., 1984), que “a vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: pertencer é viver” (Idem, 1984, Grifo Meu). Vida. Lispector nos coloca na vida para definir o que é pertencer. É no ato de viver, no verbo, no movimento de viver que se sente pertencente. Aqui o principal signo é o ser. Ao viver o ente coloca-se em movimento de pertencimento no mundo.

Parecer pertencer a algo ou a um grupo, é uma característica mimética utilizada por todos os seres humanos. Em algum ponto de nossas vidas, fomos “forçados” a aparentar determinada forma para nos sentirmos ou nos fazermos pertencentes a um grupo ou lugar. Os nossos personagens sociais, nossas máscaras invisíveis na compreensão Junguiana (2008), tudo aquilo que precisamos modificar na nossa forma para nos fazermos pertencentes a algo. Tal como a possibilidade fantasiosa do personagem título do filme *Zelig* (1983)²³. Neste, o personagem possui um transtorno psicológico imaginário que possibilita que ele haja como um camaleão, mimetizando características dos que o circundam, sejam físicas, linguísticas ou psicológicas²⁴. Esse processo que transpassa o personagem Zelig, funciona exatamente como o do camaleão: como método de defesa. Em determinado momento, é observada a seguinte postura do personagem:

Dra. Fletcher - Agora, Leonard, diga-me por que assume as características das pessoas.

Zelig - Por que é seguro.

Dra. Fletcher - Como assim, seguro?

Zelig - Seguro. É seguro ser como os outros.

Dra. Fletcher - Você quer se sentir seguro?

Zelig - Quero que gostem de mim (ZELIG, 1983).

²² A Crônica foi publicada como parte do livro *A Descoberta do Mundo* de 1984.

²³ Filme do diretor Woody Allen.

²⁴ Na psiquiatria existem dois transtornos que justificam pelo menos esta mudança de personalidade, são as síndromes de Personalidade Pastiche, Mimetismo social e Falso Self (SOAR FILHO, 2002).

Em suma, este terceiro ponto da apreensão do fenômeno verbal passa pela esfera do parecer para pertencer. Por muitas vezes os entes dos grupos sociais precisam parecer de determinada forma para se sentirem pertencentes a determinado grupo. Para isso são mudadas as máscaras sociais e as características físicas, quase como o personagem Camaleão de Zelig. Seria na concepção de Zygmunt Bauman (2000) de homem modulado, um ser que tal qual um móvel modulado adapta-se e vive a constante mudança.

É um ser com demasiados aspectos e características que, por essa abundância mesma, só podem ser mantidos por algum tempo, sempre prontos para serem adotados ou dispensados segundo as necessidades. O homem modulado é uma criatura com qualidades móveis, disponíveis, cambiáveis [...] É modulado mas também auto modulante (BAUMAN, 2000, p. 161).

Todos nós estaríamos dentro desta compreensão de abertura a modificação, e neste ínterim, seja por questões políticas, sociais, religiosas ou afetivas, nós conseguimos adaptar nosso estado no meio social. Aqui, o principal signo é o parecer. Ao se transformar, o ente coloca-se em movimento de parecer pertencente a um *locus* da sociedade, que pode ser modificado ou modulado.

Partindo destes lugares de conceituação do pertencer, é importante dizer que a partir deste ponto me debruçarei em pensamento de outros campos das ciências para aprofundar a percepção deste conceito nesta pesquisa. Proponho inicialmente uma divisão neste fenômeno do pertencimento: o primeiro é um pertencer que se instala na esfera do social, na esfera do pensamento, na esfera ôntica do ser; o segundo é um movimento de pertencer a partir e/ou em relação ao físico, ao espaço, ao território. Estes dois tópicos vão compor as noções que aqui proponho de Pertencer Social e Pertencer Físico.

É relevante destacar que a primeira tese que surge na escrita deste trabalho é a concepção da Aldeia TabokaGrande como espaço de pertencimento. Os seus fazedores pertencem social e fisicamente a ela, seja ao espaço construído e chama de Aldeia, seja a ideia social de aldeamentos de pertencimento.

Apenas para critério de organização, tentarei discutir aqui autores que corroborem com essas ideias em separado. Esta separação para fins de compressão é uma proposta “ideal-típica” baseada no pensamento Max Weber (2002). Para ele, “um conceito ideal é normalmente uma simplificação e generalização da realidade. Partindo desse modelo, é possível analisar diversos fatos reais como desvios do ideal” (WEBER, *apud* BARBOSA; QUINTANEIRO, 2002, p. 113). Desta forma, a utilização do ideal típico, ou seja, pensar as noções em separado, nos ajuda enquanto recurso técnico. Mas, tal como aponta Bião

que também se utiliza de ideal tipo para entender teatralidade e espetacularidade como noções diferentes, esta análise dos conceitos em separado “é invenção “ideal-típica” para poder-se compreender a realidade e, depois, descartar-se dela” (BIÃO, 1996, p. 128). Sendo assim, elas não são excludentes, e em diversos momentos, na vida social, ocorrem aglutinadamente.

2.2 Estação “Pertencer Social”

Mas neste momento tudo me parece estranho como se este não fosse o meu lugar. Eu é que estou deslocada. E o pior é que sinto que pertenço a algum lugar, mas não consigo descobrir qual é - Lisa Jane Smith

A aldeia TabokaGrande é um grande pertencimento social implementado pela família Tawera, desta maneira é preciso compreender como se dá o fenômeno do pertencimento social. Sentir-se pertencente é um dos primeiros movimentos sociais que executamos. Todos, em alguma instância, gostam da sensação de sentir-se como parte de algo, seja uma família, um fã-club, uma associação religiosa ou artística. Tal como a citação na epígrafe da personagem Elena Gilbert de Diário de um Vampiro (2009) nós sentimos que pertencemos a algum lugar, mesmo quando ainda não sabemos qual é ele. Inclusive, esta é uma das hipóteses para a construção do convívio social anteriores aos registros historiográficos.

Aqui, é preciso abrir um parêntesis metodológico. A Etnocenologia pode parecer a priori um campo onde não há limites, onde a partir da ideia de afetar-se das situações, tudo poderia ser trazido para o campo do debate teórico. Isso é uma possibilidade teórica verdadeira, mas nenhum campo de conhecimento é totalmente assim. Todos os espaços de pensamento possuem recortes, e aqui vou trazer um deles. A ideia de pensar na sociedade dividida enquanto um tempo “pré-histórico” e um “histórico” já é uma noção não utilizada neste campo de estudo. A Etnocenologia não compreende a sociedade em uma linha do tempo evolutiva. Porque a “sujeira” das palavras que vem junto com termos como “pré-histórico” ou “evolução” trazem sempre a impressão de que existia um antes menor/pior e um agora maior/melhor.

Entretanto, embora a Etnocenologia se proponha a evitar estas alcunhas, eu sugiro aqui um embate. Trarei estes termos para dentro do trabalho, ciente de que são termos de áreas do conhecimento que não comungam diretamente com o pensamento

etnocenológico. O objetivo é misturar. Dialogar com essas noções duras com o modelo de “pensamento” da Etnocenologia. Será um *melting pot*, expressão das Performances Culturais que descreve um caldeirão fervilhante de múltiplas culturas. Esse será então um *melting pot* teórico que proponho aqui.

Para agregar à discussão essa camada de sentidos no texto, os termos considerados problemáticos serão mantidos no trabalho e destacados da fonte geral dele. Isso ocorre por dois motivos: o primeiro, é o fato já apontado de que como prezamos na Etnocenologia por trazer a voz dos colaboradores da pesquisa para dentro do trabalho, também tratarei meus colaboradores teóricos da mesma forma, mesmo que a fala deles seja incoerente de algum modo. O segundo é que, com a fonte diferenciada, se materializa o ruído que estes termos causam em um trabalho etnocenológico. Sigamos.

Sem que ainda houvesse o apuramento social, os agrupamentos de homens pré-históricos, mais precisamente os *Homo Habilis* - 2,2 milhões a 780 mil anos a.C. - desenvolveram os primeiros traços significativos do que o arqueólogo cognitivo Steven Mithen (1996) vai chamar de Inteligência Social. O antropólogo e psicólogo evolucionário Robin Dunbar (2002) aponta que pelas dimensões do crânio dos fósseis desses homínídeos, é possível identificar uma ampliação do círculo social, que já podia ser observada em outras espécies anteriores de símios²⁵, mas que se aprofundou naquele estágio (DUNBAR, 1991, apud MITHEN, 2002, p. 166).

Nesse ínterim, tais teóricos apontam que por questões relacionais naquele momento histórico, fez-se necessária a reunião em grupos sociais, a já citada Inteligência Social. Desta forma, esta inteligência surge como forma de preservação mútua do grupo. Para Mithen (2002, p. 167), os dois motivos para formar bandos e arcar com os desafios sociais naquele ponto da história, seriam

o grande perigo da ação dos predadores. Nesses casos é melhor ficar com os amigos, porque, estando juntos, todos podem ser capazes de se defender de um ataque; se isso falhar sempre existe a chance de o atacante devorar um de seus amigos, e não você. [...] a outra condição ecológica que favorece a vida comunitária é a comida vir em ‘grandes embalagens’ [...] encontrá-las não é fácil [...] sendo assim, geralmente vale a pena viver em grandes bandos, procurar alimentos individualmente ou em pares, e depois partilhar com os outros companheiros. No dia seguinte, talvez um outro indivíduo seja o felizardo que encontrou alimento.

²⁵ Também chamados de macacos antropomorfos. A denominação *símios* é dada a ordem dos primatas que, segundo as teorias evolutivas, são mais aproximadas dos humanos modernos, tais como gorilas, chimpanzés e orangotangos.

Percebe-se, portanto, que sempre existiu a necessidade de estar em grupo. Diversas questões no imaginário social dessas comunidades as levaram a esta conexão. O sociólogo Michel Maffesoli (2006), em artigo sobre as comunidades de destino, retoma uma noção dos alquimistas e pensadores medievais que ainda, segundo ele, carece de uma explicação racional, a “*glutinum mundi*”.

Essa “força” importuna o imaginário social, assegura o sucesso dos espetáculos folclóricos e das reconstituições históricas, lança as multidões para os lugares de peregrinação e faz o triunfo dos romances iniciáticos. [...] essa “cola do mundo” que faz com que, em todo o caso, houvesse alguma coisa mais do que nada, e de que essa qualquer coisa fosse um todo coerente. A “cola do mundo” seria, assim, numa força impessoal, um fluxo vital, através do qual cada um e cada coisa participa de uma misteriosa correspondência entre forças de atração (MAFFESOLI, 2006, p. 277-278).

Desta forma, pode-se pensar que chega a existir algo de metafísico na compreensão do motivo pelo qual os seres humanos se reuniram e, permanecem se reunindo em grupos. Maffesoli (2006) retoma esse conceito de “cola do mundo”, que fez e faz com que os seres se reúnam em tribos, apontando um ímpeto comum a estes membros comunitários que os teria levado até estas reuniões. Nas palavras de Maffesoli (2006), formam-se as comunidades de destino.

Com efeito, a estética tribal, a perda de si no outro, enfim, a criação e sua consumação, tudo isso só acentua em grande escala o crescimento do que é impessoal. O que está em jogo neste regresso do destino é a negação do [...] livre-arbítrio, a decisão do indivíduo ou dos grupos sociais agindo concertadamente para fazer a História (MAFFESOLI, 2006, p. 277).

Existe assim, algo de supra estrutural nos processos de agrupamentos nos vários momentos históricos, inclusive nos momentos tribais. Os sociólogos ainda buscam um nome definitivo para isso – que pode ser “cola do mundo” ou “destino”. Por sua vez, os estudiosos das ciências que pensam o ser humano em um processo evolutivo, entendem que o cérebro em um processo de evolução passou a enviar uma mensagem para o ser social em desenvolvimento avisando-o de que “nós precisamos pertencer para poder sobreviver”. Possibilita assim, a passagem do sujeito de hábitos nômades para a convivência em uma sociedade.

De uma percepção evolutiva, herdamos de nossos antepassados quase todas essas características, mesmo que de forma branda. Reproduzimos então esses padrões sociais, que teriam sido adquiridos de forma biológica. Da percepção filosófica e sociológica,

podemos dizer que, a supra estrutura que nos conecta tem um modelo de princípios que retornam. As necessidades da comunidade e os impulsos de se reunir em tribos agem tal qual aponta Maffesoli (2016, p. 45) em uma eterna espiral no “vir-a-ser espiralesco do mundo!”. Ou como fala Friedrich Nietzsche (2003, p. 95) na sua metáfora do Ouroboros, no eterno retorno “A lógica passa a girar ao redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda”. De uma forma ou de outra, esses campos teóricos concordam que existe um fator determinante na origem dos grupos sociais, e que este fator continua repetidamente se reaplicando aos seres sociais/biológicos.

Seguindo este caminho, as escolhas se encontram. Mithen (2002) acredita que nossas funções sociais no decorrer da evolução foram sendo selecionadas, permitindo a continuidade somente daquelas que auxiliaram na sobrevivência. A interação social e a convivência em grupo foram algumas das quais não se dissiparam apesar de terem se complicado. Esta noção conversa com a perspectiva sociológica apresentada por Maffesoli (2006) sobre as dificuldades pelas quais tem que passar os grupos sociais, pois,

“com efeito, mesmo sob a forma da agressividade e do conflito, existe uma propensão ao reagrupamento. O que Pareto vai chamar o instinto de combinação, ou ainda esse ‘instinto interno’ que [...] serve de base a qualquer sociedade” (MAFFESOLI, 2006, p. 139).

Entende-se que quanto maior o grupo que nos relacionamos, maiores as dificuldades que existem e maiores são as necessidades de condução e pensamento dentro deste grupo.

Em geral, quanto maior o grupo de pessoas com quem convivemos mais complicada a vida se torna: criam-se mais escolhas de parceiros com quem dividir a comida ou fazer sexo, e cada um desses parceiros vai estabelecer um número cada vez maior de relações com outros membros dos grupos. Certamente é um desafio considerável ter que ficar atento a quem é amigo de quem, quem são os inimigos, quem guarda rancor ou tem desejos, e com quem estabelecer uma amizade sem magoar os outros amigos. Todos nós, de alguma forma, já passamos por isso (MITHEN, 2002, p. 165).

A nossa capacidade cognitiva nos permitiu ampliar o que antes era uma função de proteção que gerava interação, para hoje ser uma função de interação, mas que também pode gerar proteção. Esta compreensão corrobora com a tese das tribos, propostas por Maffesoli (2006, p. 13-14), quando ele diz que:

O processo tribal tem contaminado o conjunto das instituições sociais. E é em função dos gostos sexuais, das solidariedades de escolas, das relações de

amizade, das preferências filosóficas ou religiosas que vão se constituir as redes de influência, a camaradagem e outras formas de ajuda mútua, das quais se tratou, que constituem o tecido social.

Neste ponto, evolucionistas e os sociólogos compreensivistas, tal como Maffesoli, sentam-se à mesma mesa. Diante da complexidade das relações sociais, todos compreendem que a noção grupal é presente, é histórica, e é um grande conceito móvel. Ele avança, muda, retroage. Estas variações acontecem à mercê das diferenças humanas existentes. Mas existe um ponto nesta relação humana, que trança estas duas percepções sobre a organização destes grupos. Isso faz com que essas teorias, a sociológica e a evolucionista, por mais distantes e dissonantes que possam aparentar ser, estejam falando sobre o mesmo ente, o ser comunitário, social, biológico e que se agrupa por necessidade.

Essa substância impessoal dos grupos duráveis de forte conotação erótica e passional se inscreve muito bem na perspectiva holística que caracteriza a comunidade orgânica. Tudo contribui para a sua manutenção, inclusive as dissensões e disfunções. Basta observar a organização dos grupos primários (familiares, amigos, religiosos, políticos...) para nos convenceremos da pertinência dessa dinâmica [...] sem temer a simplicidade das palavras, ou seu aspecto repetitivo, talvez possamos falar em uma sociedade natural, insistindo, justamente, no aspecto paradoxal da expressão (MAFFESOLI, 2006, p. 138-139).

Sendo assim, o que emerge da dissonância e diálogos dessas teorias é a compreensão de que aconteceu uma mudança na ordem dos fatores, por evolução ou por desenvolvimento social. Hoje, nós interagimos em grupos nessa sociedade em uma dinâmica de tecelagem do tecido social (MAFFESOLI, 2006, p. 140). Esta trama nos auxilia na conexão para proteção, ora física, tais como: ONGs de proteção, gangues, coletivos sociais, grupos artísticos ou grupo de assistência à vulneráveis; ora psicológicas ou afetivas, tais como: alcoólicos anônimos, grupos religiosos, terapias coletivas. Em todas as instâncias estamos produzindo o que chamo aqui de Pertencer Social, ou seja, um *modus* de convivência através do fenômeno verbal do pertencimento na esfera do social.

A aldeia TabokaGrande funciona como este pertencimento social para a família do Mestre, possibilitando um espaço de construção e desenvolvimento do próprio “Eu” daqueles fazedores. Pode-se notar como é complexo em estruturas das culturas tradicionais a fuga das amarras deste pertencimento. Mesmo que alguém do grupo modifique sua percepção sobre aquela manifestação, ele ainda se faz pertencente de forma social,

estando ou não de corpo físico naquele espaço. Desta maneira, a aldeia coexiste alimentando a noção social do nós presente em cada uma dos membros desta festa.

Esses grupos sociais ao redor das culturas ou em núcleos familiares como os presente da Aldeia são o que chamamos hoje de comunidades. Estas são formados por seres identitários. Por diversas vezes é participando destas comunidades que os sujeitos se tornam identificáveis até para eles próprios. Sendo assim, para compreender a noção de pertencimento que proponho como primeiro recorte na TabokaGrande é preciso compreender a própria noção de identidade e identificação daqueles sujeitos. Entender como se desenvolve e se constrói uma identidade e identificação é o sobre o que me debruçarei agora neste trabalho.

2.2.1 Identificação ou identidade?

O sujeito está em crise. A crise da identidade dos seres humanos em geral molda grande parte das mudanças que as sociedades vêm passando. Segundo o historiador da arte Kobena Mercer (1994, p. 43) “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo, que se supõe como fixo, coerente e estável, é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”. No contexto atual, é cada vez mais complexo definir o “eu” de forma objetiva. É complexo definir até “quem é o Eu que lê este parágrafo”. Quantos Eus diferentes já passaram por estas lentes que percebem e se afetam com o cotidiano ao nosso redor?

Você conseguiria dizer agora quem é você? Qual sua identidade?

A ideia, já abordada anteriormente, de que a língua e os conceitos mudam conforme as situações da vida ordinária/real muda, se aplica novamente. A partir do estágio no qual os sujeitos já não conseguem definir suas identidades como isto ou aquilo, o próprio conceito começa a perder tijolos da sua base, pois ele foi produzido sobre a égide de uma “definição concreta”. Vejamos que a definição do dicionário para identidade determina as estruturas rígidas que regem os sujeitos.

i·den·ti·da·de

1 Estado de semelhança absoluta e completa entre dois elementos com as mesmas características principais [...]

2 Série de características próprias de uma pessoa ou coisa por meio das quais podemos distingui-las [...]

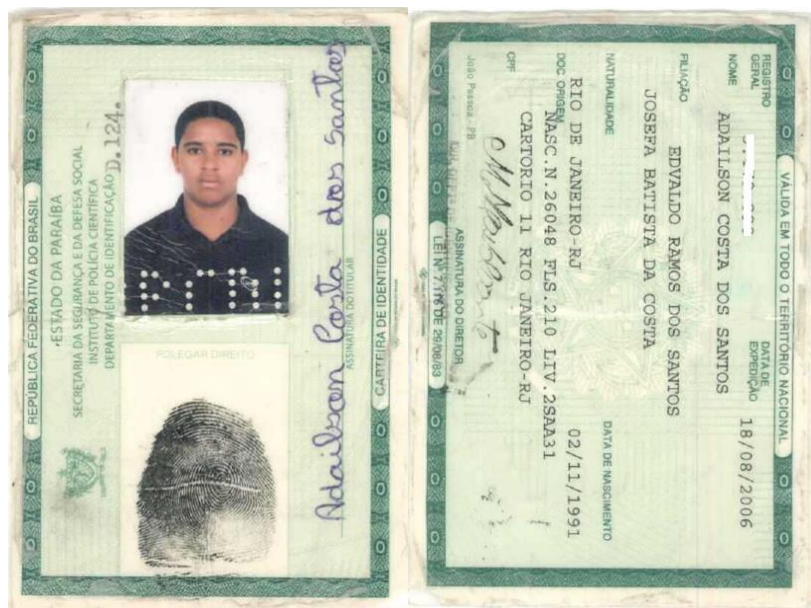
3 Aquilo que contribui para que uma coisa seja sempre a mesma ou da mesma natureza [...]

4 Segundo o aristotelismo, é uma das três leis básicas do raciocínio, em que todo objeto é igual a si mesmo [...]

5 Relação de semelhança total e absoluta dirigida a todos os valores das variáveis envolvidas [...] (IDENTIDADE, 2021).

A partir dessa definição, ou seja, a partir da forma conotativa do conceito, percebe-se que nada define mais o sujeito, ou nos permite entendê-lo, do que sua identidade. Esses são, aqueles aparatos de características que fazem com que o Adailson seja o Adailson, e mais ninguém. Mas onde estão relatadas estas identidades? Onde eu posso encontrar a minha identidade. No momento atual, do tempo-espço que vivemos, é cada vez mais confuso definir quem somos. Eu não sou quem sou, eu no máximo posso saber quem eu estou sendo agora. Como pronunciado por Lispector (1984), eu só me sinto eu no ato de viver, no fenômeno verbal do viver. Em busca de uma forma denotativa de compreensão irei me voltar para a materialidade do que seria a definição da nossa identidade. Eis então a minha identidade.

Imagem 57: Carteira de identidade ou também Registro Geral (RG)



Fonte: acervo do autor, 2021.

Para o nosso país, no modelo ainda vigente em 2021, este documento registra aquilo que eu possuo de mais único, de forma conotativa: minha identidade. Estão presentes nele meu rosto, o nome que me deram, o dia que vim ao mundo, os responsáveis também conhecidos como os pais, o local e o dia que minha identidade passou a existir,

ou seja, a data de expedição. Existem várias informações neste documento que eu reconheço como partes de mim. Até o momento meus pais continuam sendo os mesmos. Meu nascimento também. E este ainda é meu nome. Mas na verdade várias outras coisas estão em crise. Este rosto não me identifica mais, ele talvez fosse o rosto do meu eu na época. Eu não fui expedido em 2006, por que antes disso meus traumas já tinham me destruído tanto, que eu acho que eu quase deixei de existir em 2006. Eu não me identifico como nascido no Rio de Janeiro, todo mundo que me conhece sabe que sou paraibano. Eu já não assino assim então essa não é minha caligrafia.

Existe ainda uma informação identitária que não está definida neste documento, a questão do gênero. O gênero do sujeito é definido no momento do nascimento e está presente em nossos registros de nascimento. Pois bem, no meu tem escrito gênero masculino. Hoje, em 2021, eu não sei se me identifico de forma binária com o gênero masculino. O meu documento de identidade herda da minha certidão de nascimento um nome masculino, e socialmente eu sou visto desta forma. Todavia, nem eu mesmo entendo qual minha relação com meu gênero, outro ponto que se encontra trepidante e que as identidades parecem querer cristalizar e definir. Eu não sou exatamente o que tem nestes documentos. Se hoje eu não sei qual é minha identidade, como que alguém em 2006 conseguiu registrá-la em cartório?

O escritor Brasileiro Pedro Bandeira escreveu em 2009 o livro *Cavalgando o Arco Íris*, e nele nos entrega a síntese artística de tudo que duvidamos sobre nossa identidade. No poema intitulado *Identidade* ele se perde conosco quando diz que

Às vezes nem eu mesmo sei quem sou.
às vezes sou "o meu queridinho",
às vezes sou "moleque malcriado".
Para mim tem vezes que eu sou rei,
herói voador, caubói lutador,
jogador campeão.
Às vezes sou pulga, sou mosca também,
que voa e se esconde de medo e vergonha.
Às vezes eu sou Hércules, Sansão vencedor,
peito de aço goleador!
Mas o que importa?
O que pensam de mim?
Eu sou quem sou,
eu sou eu, sou assim,
sou menino (BANDEIRA, 2009, p. 45-46).

Essas várias divagações são para ambientar a leitora no problema da identidade. Como este conceito vem sendo desenvolvido e como ele vem passando por diversas

variações, releituras, transformações e destruições. A escritora Gertrude Stein em sua *Autobiografia de Alice B. Toklas* (1984, p. 51, p. 339) nos fala das variações dos limites da nossa identidade. Neste, ela diz

A identidade é uma coisa engraçada. Você é você porque seu cachorrinho o conhece, mas quando o seu público o conhece e não quer pagar por você e quando o seu público o conhece e realmente quer pagar por você, você não é a mesma pessoa [...] Talvez eu não seja eu mesma mesmo se o meu cachorro me conhece, mas de qualquer maneira gosto do que tenho e agora é hoje.

É a respeito destas identidades - ora fixas, ora em movimento - que este trecho está dedicado. Aqui busco entender o conceito de identidade em alguns pontos de suas “origens”. Logo aviso que não vou dar conta de tudo. Não vou conseguir definir a identidade “da identidade”. Aqui são só recortes de possibilidades.

Aqui, é preciso abrir um novo parêntesis metodológico. Os pensamentos teóricos mais recentes encaminham nossas percepções para noções decoloniais. Na prática, “o pensamento decolonial propõe romper com os pensamentos gravados nas mentes e corpos por gerações da América Latina” (NETO, 2016). Portanto, as vozes teóricas que ecoam são aquelas dos povos fora da égide do pensamento europeu. Este trabalho pretende realizar este movimento. Todavia, existe uma dissonância que quero implementar aqui. Não pretendo deixar o pensamento eurocêntrico de fora da conversa, visto que é foco e metodologia da Etnocenologia o diálogo com as diferentes áreas e suas possibilidades teóricas. Essas possibilidades de diálogos podem ser observadas em outros trabalhos etnocenológicos. Um exemplo prático vê-se no estudo do professor Graça Veloso (2018) a respeito do uso dos termos folclore e cultura popular. No artigo ele aponta que, apesar da origem problemática dos termos e sua forte romantização, é possível relativizar e entender que “os registros folclóricos não deixam de ser também a expressão de embates políticos localizados nos campos das produções culturais dos povos” (VELOSO, 2018, p. 5). Em outras palavras, é preciso assumir que existe uma contra força agindo no sentido de criar discursos válidos de lugares dissonantes.

Desta forma, este trecho do trabalho está organizado em dois blocos. O primeiro voltado para construção do pensamento no contexto eurocêntrico. E o segundo trazendo para o espaço de conversa estas vozes e concepções de identidade decoloniais. A escolha de criar dois blocos distintos e não apenas um unindo tudo é que, para critério de compreensão, criarei uma linha do tempo da transformação do conceito de identidade no pensamento colonizador. Dito isso, fechemos este parêntesis. Sigamos.

Segundo o físico e astrônomo Marcelo Gleiser em *A Dança do Universo* (1997) um dos primeiros traços identitários que podemos ter referência, na era pós-escrita, são as relações de identificação nacionalista que os poemas épicos gregos causavam no seu povo. Segundo ele, a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero “seriam como vínculos não só linguísticos, mas também cultural e histórico, entre os vários povoados, fornecendo uma identidade homogênea que representava a civilização grega de então” (GLEISER, 1997, p. 42). Desta forma, apesar de que, na época do surgimento dessas obras, as comunidades gregas estavam “muitas vezes separadas uns dos outros pelo oceano, por montanhas e mesmo pela raça” (GLEISER, 1997, p. 42) a potência da poesia agrupou aqueles povos no espectro de uma identidade nacional grega.

O que é proposto por Gleiser (1997) trata do espírito identitário de um povo. Da constituição deste enquanto um agrupamento social, mesmo que separado espacialmente. Este princípio de agrupamento social remete fortemente àquele proposto no tópico anterior sobre as relações sociais entre as comunidades símias.

O filósofo grego Parmênides desenvolveu, dentro do campo da lógica matemática, o denominado por ele Princípio da Identidade. Segundo esta teoria algo será sempre este algo e nada mais. “O princípio lógico fundamental é o princípio da identidade: tudo é idêntico a si mesmo. Em fórmula, $A \text{ é } A$. Por exemplo, podemos dizer que a árvore é árvore” (TENÓRIO, 1993, p. 15). Apesar de formulado como um conceito matemático, Parmênides serviu de estrutura para parte do pensamento Ocidental do que veio a ser a lógica clássica de identidade.

Aqui é importante que eu faça um aporte a respeito do conceito de ocidentalidade implícito. É importante pontuar que a categoria de “pensamento ocidental” é complexa e aberta à discussão. Esta só existe porque alguém em algum momento se colocou no centro do mundo e desta forma, acaba por empurrar o outro para fora de seus limites, a saber, a Europa e a América do Norte. O tal ocidente que determina espacialmente o outro, o oriente, como diferente. O professor Edward Said (1990, p. 13-14) diz a este respeito que “o oriente era quase uma invenção europeia [...], o oriente é parte integrante da civilização e da cultura materiais da Europa. O oriente expressa e representa este papel cultural e até mesmo ideologicamente”. Desta forma, sempre que me reporto a noções ocidentais neste trabalho, estou me reportando aos pensamentos desses grupos hegemônicos, embora explicito aqui a compreensão da problemática por detrás destas definições territoriais de pensamento. Agora devo continuar com o caminho historiográfico que venho desenvolvendo.

Segundo Stuart Hall (2006) até o período do Iluminismo (surgido no século XVII), o sujeito ainda era visto como uno e imutável. A personalidade, a identidade, os detalhes dos entes eram determinados antes do momento do nascimento. Esses traços seriam inequívocos durante toda a vida da pessoa. E tal qual a teoria de Parmênides, A é A e nada mais. O sujeito nascia com uma identidade e ela não seria nada além do que ela já era.

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia em um núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, **ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou "idêntico" a ele - ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa.** [...] Pode-se ver que essa era uma concepção muito "individualista" do sujeito e de sua identidade (HALL, 2006, p. 10-11, grifo meu).

Percebe-se no grifo da citação acima que a identidade do sujeito a partir do pensamento iluminista era fixa. A predisposição era um fator quase "divino", que justificava o destino, ou o caminho que aquele ser deveria seguir durante a vida. No Iluminismo o pensamento assentou-se sobre uma figura de um Deus que é presente de forma racional nos homens e na natureza, retirando-o de um espaço sagrational (MORIN, 2005). Edgar Morin aponta que o Iluminismo avança com base no aspecto de que "Deus estando suplantado considera-se o homem como sujeito do universo e que, por isso mesmo, deve dominá-lo" (MORIN, 2005, p. 25). Apesar disto, ainda se percebe uma nuance metafísica na noção identitária neste momento histórico. Existia algo de "superior" ou "supra estrutural" que era "dado" ou registrado no sujeito no momento do nascimento.

O filósofo iluminista Baruch de Spinoza, diz na proposição 07 da terceira parte de sua *Ética* (2009, p. 106) que

O esforço pelo qual cada coisa se esforça por perseverar em seu ser nada mais é do que a sua essência atual. [...] **as coisas não podem fazer senão aquilo que necessariamente se segue de sua natureza determinada.** Por isso, a potência de uma coisa qualquer, ou seja, o esforço pelo qual, quer sozinha, quer em conjunto com outras, ela age ou se esforça por agir, isto é, a potência ou o esforço pelo qual ela se esforça por perseverar em seu ser, **nada mais é do que sua essência dada ou atual** (grifo meu).

Nota-se, portanto, que Spinoza (2009) aponta um caráter de essencialidade para as decisões dos sujeitos e para o desenvolvimento do que este é. Remetendo-se novamente

ao pensamento original de Parmênides, o sujeito sendo A sempre se esforçará para se manter sendo A e nada além disso. A essência proposta por Spinoza (2009) identifica o sujeito no momento do nascimento, e conduzirá como que uma natureza fixa a forma como a identidade deste ente era dada.

Sendo assim, para o Iluminismo, a identidade do sujeito é um fator determinado e determinante, fixo e imutável durante a experiência de vida deste. Todas as atitudes que o indivíduo executar durante sua vida são relativas a essa identidade “pré-programada” pela supra estrutura. Esta deixa de ser um desígnio divino, mas permanece como um desígnio metafísico. A dominação de Deus, feita pela razão dos homens, traz para estes o poder sobre suas vidas e escolhas. Portanto, coloca nas mãos do humano racional a força do “destino” anteriormente imputada para aquela figura divina.

Desta forma, a identidade para os iluministas predetermina as ações do sujeito ao mesmo tempo que é criada e mantida pela força que a razão deste tem sobre a natureza. Temos até este momento uma identidade pré-criada e mantida pelos sujeitos no decorrer da vida. Já no final do século XIX acontece uma virada nas compreensões identitárias propostas até então. O pensamento filosófico e sociológico recai sobre a questão “interativa” e seus reflexos sobre os sujeitos, e com isso, o paradigma da identidade se altera.

Oscar Wilde nos introduz ao debate sobre o assunto em seu romance O retrato de Dorian Gray (1890) quando ele, através da narrativa do personagem título, nos transporta para o paradigma da personalidade interacionista.

De qualquer modo, era essa a opinião de Dorian Gray. Ficava surpreso com a superficialidade da psicologia daqueles que concebem o Ego do homem como coisa simples, permanente, fidedigna e de essência única. Para ele, o homem era um ser que possui miríades de vidas e de sensações, uma criatura complexa e multiforme que levava dentro de si estranhas heranças de pensamento e paixão, e cuja carne estava contaminada pelas monstruosas doenças dos mortos (WILDE, 2002, p. 120).

Percebemos que um personagem tão filosófico e místico já vislumbrava a mudança no pensamento da noção identitária no final do século XIX. A seguir, construirei teoricamente o percurso que me faz concordar com Dorian Gray. O primeiro nome que devo chamar para esta conversa é o do filósofo francês Michel de Montaigne (2000) *apud* Nunner-Winkler (2011, p. 59) em seu Ensaio (1580) quando, da sua perspectiva humanista, ele dizia

Não posso dizer de mim nada inteiro, uno ou consistente, sem expressar confusão [...] Nós todos somos costurados de pedaços e trapos de forma tão colorida e informes, que cada pano expressa seu próprio jogo a cada momento. E encontra-se tanta diferença entre nós e nós mesmos como entre nós e os outros.

Percebemos que no século XVI, ou seja, antes da ascensão dos pensamentos iluministas, já existiam pensadores que debatiam sobre as diversas facetas que os sujeitos possuem dentro e em relação à sociedade. Montaigne, em 1580, estava propondo uma discussão sobre o paradigma da compreensão dos diversos papéis identitários dos sujeitos. Este só viria a ser retomado efetivamente no final do século XIX.

Então, neste período o primeiro nome que preciso me debruçar é o do filósofo William James. Ele traz à tona e sistematiza o conceito psicológico de *self*. Para James (1990) o *self* trataria das relações com as quais o sujeito se entende e se percebe e teria uma divisão entre o “eu” e o “mim”. Para entender esta separação é importante atentar que James dividiu o *self* em quatro partes:

O **self material** abrange o próprio corpo, nossas roupas, nossos familiares e mesmo nossas propriedades. O **self social** de um indivíduo é o reconhecimento que ele obtém de seus pares, isto é, um indivíduo tem tantos eus sociais quantos indivíduos que o conhecem e carregam uma imagem dele em suas mentes. A ascensão e a queda de status social provocam mudanças emocionais semelhantes ao aumento e diminuição do self emocional. O **self espiritual** abrange todas as faculdades ou disposições psíquicas do indivíduo, funcionando como o centro da ação e da adaptação. O **ego puro** é o senso de identidade pessoal, o senso de uma “mesmidade” (sameness) percebida através do pensamento e predicativa das coisas sobre as quais se pensa (GOMES; SOUZA, 2005, p. 80, grifo meu).

Os três primeiros tipos de *self* representam o “mim”, ou seja, aquilo que é conhecido, um agregado de coisas objetivamente reconhecidas, ou seja, o Eu empírico. O Ego Puro, por sua vez, representa o “eu”, o conhecedor. A sensação de que eu sou eu mesmo. Este se desenvolve “através do pensamento e é predicativo das coisas sobre as quais se pensa” (GOMES; SOUZA, 2005, p. 80). É na junção do “eu” que conhece com o “mim” que é conhecido, que se desenvolve o *self*, que também pode ser lido como a identidade e/ou personalidade do sujeito.

Percebe-se que James traz à discussão a percepção de que a identidade do sujeito possui um viés relacional, emocional e social. O ente é, a partir das relações do seu “eu” com o “mim”, sendo este, a junção do corpo (self material), do espírito (self espiritual) e, especificamente no caso desta discussão, das relações emocionais e sociais (self social). James chama este fenômeno de “Eu social” e sobre este ele diz

O Eu Social de um homem é o reconhecimento que ele obtém de seus companheiros. [...] Falando de maneira adequada, um homem tem tantos egos sociais quantos indivíduos que o reconhecem e carregam uma imagem dele em sua mente. [...] ele tem tantos eus sociais diferentes quantos grupos distintos de pessoas com cuja opinião ele se preocupa. Ele geralmente mostra um lado diferente de si mesmo para cada um desses diferentes grupos. [...] Disto resulta o que é praticamente uma divisão do homem em vários eus; e isso pode ser uma divisão discordante, como quando alguém tem medo de deixar um conjunto de seus conhecidos conhecê-lo como ele é em outro lugar; ou pode ser uma divisão de trabalho perfeitamente harmoniosa, como quando alguém que cuida de seus filhos é severo com os soldados ou prisioneiros sob seu comando. (JAMES, 1990, p. 295, tradução nossa).²⁶

A partir desta noção de “Eu Social” de James pode-se notar a mudança no paradigma da compreensão da identidade do sujeito ocorrida no final do século XIX. Aqui a identidade não é mais pré-concebida e apenas reproduzida pelo sujeito durante a vida. Existe um núcleo básico (“eu”/Ego Puro) e existe a interação relacional gerada pelo “mim”, juntos formando o “Eu social” que se aprimora na relação em sociedade. Aqui, vislumbramos um paralelo com a teoria de Deleuze e Guatarri (1988, p. 19) do Eu dos desejos e o Eu dos agenciamentos tal como ele aponta quando diz

É do campo do desejo. Mas um desejo é isso, é construir. Ora, cada um de nós passa seu tempo construindo, cada vez que alguém diz: desejo isso, quer dizer que ele está construindo um agenciamento, nada mais, o desejo não é nada mais.

Existe, portanto, uma ação. Tal qual a ação de viver e pertencer, o querer social, ou o agenciamento, surge e constitui-se no ato de movimentar-se. A diferença entre a percepção Deleuziana e Jamesiana é a quantidade e qualidade das emoções envolvidas no processo.

Percebo em James um apelo muito forte aos aspectos emocionais nas relações sociais. Para James, os pilares da constituição do *self* seriam: os constituintes (o corpo, o tempo e o espaço), os sentimentos e emoções que eles provocam (as relações sociais geram como resposta uma emoção/sentimento) e as ações que eles incitam (as respostas

²⁶ A man's Social Self is the recognition which he gets from his mates. [...] Properly speaking, a man has as many social selves as there are individuals who recognize him and carry an image of him in their mind. [...] he has as many different social selves as there are distinct groups of persons about whose opinion he cares. He generally shows a different side of himself to each of these different groups. [...] From this there results what practically is a division of the man into several selves; and this may be a discordant splitting, as where one is afraid to let one set of his acquaintances know him as he is elsewhere; or it may be a perfectly harmonious division of labor, as where one tender to his children is stern to the soldiers or prisoners under his command (JAMES, 1990, p. 295).

provocadas e executadas pelo corpo) (JAMES, 1990). Contrapondo-se a esta percepção emocional de James, o filósofo pragmatista George Herbert Mead propõe a possibilidade de que cada pessoa possua em si uma parte responsável pela autoimagem e pela autoconsciência, mas que esta tem mais relação com o pensamento racional e a socialização do que com a emoção.

É verdade que [...] James tenta situar a base do self nas experiências afetivas reflexivas, ou seja, naquelas experiências que envolvem os próprios sentimentos. Mas a teoria segundo a qual a natureza do self deve ser encontrada naquelas experiências não explica a origem do self e nem dos próprios sentimentos que supostamente caracterizam essas experiências. [...] Como dissemos, a essência do self é cognitiva; situa-se no diálogo internalizado de gestos que constitui o pensamento ou nos termos dos quais procedem o pensamento ou a reflexão. Assim, a origem e os fundamentos do self, como os do pensamento, são sociais (MEAD, 2010, p. 191).

Mead então afasta-se da perspectiva da emoção para adentrar no campo do racional. Soa estranho esta divisão cartesiana onde emoção e razão estão em lados separados. Este fato aparece na obra de Mead (2010) como uma radicalização para tentar fugir dos pensamentos do médico Sigmund Freud que estavam em voga no final do século XIX. Para tentar se afastar do sujeito freudiano, repleto de pulsões emocionais e instintivas, Mead recorre a um corte quase cartesiano para tentar extirpar estes aspectos não racionais. Desta forma, é importante que eu diga a leitora que, tal qual o parêntesis metodológico feito no início desta parte, estes pensamentos dissonantes entram aqui neste trabalho para apresentar as idiossincrasias do pensamento colonizador. Seguimos, portanto, com o que diz Mead a respeito do *self*.

Para o autor, os entes passam a construir e entender seus limites de identidade quando interagem com os sujeitos à sua volta. Ou seja, quando se colocam nos papéis sociais do outro. Desta forma, “os indivíduos se convertem em um objeto para si mesmos, precisamente, porque descobrem a si mesmos adotando a atitude dos outros que estão envolvidos nas suas condutas” (MEAD, 1981, p. 283-284).

Erwin Goffman aponta em seu *A representação do Eu na Vida Cotidiana* (1985) possibilidades sociais que muito se assemelham a proposta teórica que está sendo discutida por Mead. Ele traz para discussão como as trocas simbólicas estão presentes entre os sujeitos na interação. Segundo ele,

quando permitimos que o indivíduo projeta uma definição da situação no momento em que aparece diante dos outros, devemos ver também que os outros, mesmo que o seu papel pareça passivo, projetarão de maneira efetiva

uma definição da situação em virtude da resposta dada ao indivíduo e por quais linhas de ação que inaugurem com a relação a ele (GOFFMAN, 1985, p. 18)

O que Goffman está propondo, é que no processo de socialização estão presentes as interações entre o self do sujeito e as subjetividades adjacentes. Em suma, nesta acepção, a relação interacionista do sujeito/self com o ambiente/outro contribui para a construção do próprio sujeito. Posso pontuar neste diálogo, como as construções da poética das andanças permitiu a construção identitária da sua festa e de seus fazedores no caso da Aldeia TabokaGrande. Os bonecos são criados, no mesmo processo em que são criadores dos entes.

Retornando para Mead (2010), a interação que constitui o *self* ocorre a partir das trocas simbólicas e da linguagem, sendo assim, deve ser pensada “numa matriz intersubjetiva, simbólica e comunicativa” (CASAGRANDE; HERMANN, 2017, p. 47). É perceptível que esta noção não dá continuidade ao pensamento de que o sujeito nasce com uma identidade fixa. Nesta concepção é a partir da interação do sujeito com o meio social, e de forma racional, através da experiência de perceber os outros e seus papéis, que se constitui a identidade.

Jürgen Habermas (2004) corrobora com o pensamento de Mead mantendo para o sujeito o *self*, mas chamando-o de subjetividade. Para ele, “com efeito, a subjetividade, que é o que faz do corpo humano um recipiente animado da alma e se constitui a partir das relações intersubjetivas para com os outros” (HABERMAS, 2004, p. 47). Desta forma, pode-se notar que a noção de sujeito e identidade passa a ser permeada por uma gama de possibilidades interacionais e sociais.

Habermas (1999) complementa este pensamento dizendo que

as pessoas, enquanto sujeitos dotados da capacidade de linguagem e de ação, só se individualizam por via da socialização. Transformam-se em indivíduos na medida em que crescem no seio de uma comunidade linguística e, por conseguinte, num universo partilhado intersubjetivamente. A pessoa só forma, por isso, um centro de interioridade, na medida em que, ao mesmo tempo, se expõe às relações interpessoais estabelecidas a nível da comunicação (HABERMAS, 1999, p. 69-70).

O que emerge desta relação é a personalidade do sujeito. Neste íterim, a partir deste pensamento, no final do século XIX temos uma constituição de sujeito que existe enquanto participante de uma comunidade. Que tem seus sentidos, identidade e personalidade existentes a partir daquela.

Uma pessoa é uma personalidade porque ela pertence a uma comunidade, porque incorpora as instituições dessa comunidade à sua própria conduta. Adota a linguagem dessa comunidade como um meio mediante o qual desenvolve sua personalidade e depois, através de um processo de adoção dos diferentes papéis que lhe proporcionam todos os outros membros, ela acaba adotando a atitude dos membros da comunidade. [...] um sujeito tem que ser membro de uma comunidade para ser si mesmo (MEAD, 2010, p. 162).

A escolha do Mestre Wertemberg em fechar suas práticas em núcleos familiares, seja o dele ou o das outros participantes desta manifestação possibilita compreender como o sentido de comunidade os identifica dentro do contexto da Aldeia.

Aqui abro espaço para dialogar com este pensamento com alguns dos constituídos dentro do campo de estudos da Etnocenologia. A professora Graça Veloso (2005) discute em sua tese sobre as folias do Divino Espírito Santo, a possibilidade da existência do indivíduo. Como o eu pode existir dentro de uma sociedade, chegando à conclusão de que “a sociedade só é possível por uma ordem de interação em que os arranjos, usos e procedimentos se constituem nas emergências das relações, sejam elas entre grupos ou entre pessoas” (VELOSO, 2005. p. 77). Em outras palavras, o Eu só é possível graças às relações sociais que implementamos. Também na Festa dos Gigantes em Taquaruçu é possível notar como as interações entre as questões familiares, sociais e identitárias molda a possibilidade de existência daqueles indivíduos.

Para o etnocenólogo Armindo Bião (2009), a categoria de percepção dos sujeitos e das adequações que este precisa fazer na convivência social para exploração da sua identidade é denominada de teatralidade.

O conhecimento do limite acontece na convivência permanente da pessoa com a alteridade. A pessoa forma-se simultaneamente com o conhecimento dos limites que aparecem no jogo diário da vida, na descoberta da dor e da violência. O indivíduo, ainda criança, com um conjunto de desejos, confronta-se muito cedo com a impossibilidade de tê-los todos atendidos e passa a desenvolver estratégias para satisfazê-los. [...] O fundamento da teatralidade está nessa consciência mais ou menos difusa que a pessoa vai desenvolvendo ao passar dos anos, de que é preciso negociar com a alteridade para satisfazer os desejos. [...] O jogo, esta negociação que fundamenta a vida pessoal e social, é outra das características básicas das práticas espetaculares (BIÃO, 2009, p. 124-125)

Percebe-se aqui que esta noção identitária que vem sendo discutida por Hall vai ser relida por outros autores que comungam o pensamento a respeito das práticas identitárias que surgem a partir da relação social. Mas, sigamos com o percurso do pensamento de Hall (2006). Segundo este, existe um ponto ainda não resolvido na equação da identidade do ente sociológico, o núcleo relativamente fixo. De certa forma,

quando Mead (2010) aponta que o sujeito precisa de uma comunidade para ser ele mesmo, ele aponta para uma relação do sujeito com os outros e destes para ele. Porém, o pensamento, por basear-se no pensamento do “Eu Social” de James (1990), mantém a configuração de um “eu real”, algo minimamente fixo que vai sendo modificado a partir das relações sociais. Para Hall, o sujeito na atualidade não possui nada de fixo no núcleo de sua identidade, e esta, passa a ser definitivamente entendida no plural, como as várias identidades possíveis para o sujeito.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente (HALL, 2006, p. 12-13)

Desta forma, somos conduzidos para o tempo presente e para a discussão apresentada no início deste trecho do trabalho. Quem é o Eu que lê este parágrafo? O sujeito pós-moderno, ou sujeito contemporâneo, já não consegue definir ou responder com facilidade a pergunta sobre sua identidade? Parte desta dificuldade está na aceção de que a identidade “é definida historicamente, e não biologicamente” (HALL, 2006, p. 13). Este pensamento conduz também as escolhas metodológicas deste trabalho, visto que somente debruçando-se sobre a historiografia autoral dos meus colaboradores foi possível abrir espaço para a compreensão dos sujeitos que eles são. Foi através deste mergulho na instabilidade da memória que as compreensões se fundamentaram. Foi nela que percebi os desenvolvimentos e os desenlaces em decisões que representavam aqueles “Eus” dos meus colaboradores no passado, mas que já não estavam presentes.

Tal qual meus colaboradores, é por causa deste fenômeno que muitas vezes não conseguimos nos reconhecer em retratos antigos de nossa identidade. Seja em um texto antigo, uma foto antiga, uma postagem em uma rede social, a nossa identidade está em constante mudança, e por este motivo, muitas vezes não sabemos responder qual nossa identidade. A melhor resposta a pergunta “Quem é o Eu que lê este parágrafo? “deveria ser “neste momento histórico eu me identifico de tais e tais maneiras” (Figura 3).

Imagem 58 : Já não sou mais a mesma pessoa



Fonte: GOOGLE imagens, 2021.

Um fator constituinte da identidade na forma como ela se apresenta na atualidade é o tempo-espaço. A nossa identidade enquanto sujeito não é fixa ao nascer, e nem se modifica ao redor de um núcleo duro/fixo. A lógica de que teríamos uma identidade unificada e coerente durante as diversas narrativas do eu existentes no dia a dia é uma fantasia criada por nós mesmos para nos confortar (HALL, 2006, p. 13). Nossas identidades atualmente são temporárias e móveis a depender do contexto no qual no inserimos e de com quem vamos nos relacionar neste determinado momento, tal como preconizou o dramaturgo Luigi Pirandello (2015): “eu sou tantos quantos são os que me veem”.

A autoficção, termo literário cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky em 1977, costura alguns elementos desta personalidade contextual. Somos grandes ficções em movimento. Estamos constantemente reescrevendo partes de nós mesmos para agradar os “leitores” sociais que convivemos. Estamos fingindo ser, tal como aponta o filósofo francês Jacques Rancière (2005). Mas não estamos enganando, porque fingir e enganar são coisas diferentes.

Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. [...] O real precisa ser ficcionado para ser pensado. [...] A política e a arte tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que você vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (RANCIÈRE, 2005, p. 53).

O que o autor aponta em seu estudo sobre política e estética são os espaços ficcionais criados propositalmente para adaptação. A auto ficção do sujeito é o processo de construção consciente de novas tramas para correlacionar aquilo que somos com aquilo que pulsamos em ser. É quase a brincadeira infantil que fizemos com o ímã, quando aproximávamos dois pólos idênticos para os ver se afastar. O ímã do centro são as regras sociais, o ímã na nossa mão é nossa ficção. Precisamos alterar nossa ficção para que as regras sociais se interliguem com nossa auto ficção.

Em resumo de todo este processo de construção identitária, a socióloga alemã Gertrud Nunner-Winkler (2011, p. 57), afirma:

Nas sociedades tradicionais, a identidade é instituída e estabilizada através de arranjos socioestruturais. Na modernidade clássica, a identidade é escolhida pelo indivíduo, mas estabilizada social estruturalmente. Nas sociedades pós-modernas ou de modernidade tardia, a identidade é escolhida pelo indivíduo, que produz sua estabilização através do tempo. Há, no entanto, condições que, notadamente, dificultam esse processo: a mudança rápida, a multiplicação das opções e a possibilidade de revisão de decisões já tomadas.

No momento atual, encontramos-nos neste período de mudança rápidas e esta velocidade desestabiliza noções muito rígidas. A identidade deixa a cada momento de ser um paradigma e torna-se um paradoxo. Esse fenômeno ocorre porque o próprio ser humano se apresenta como tal. Nossa sociedade é a das diferenças, do deslocamento, da provisoriedade. Isso não permite arrefecer a nossa intensa pluralidade dentro dela.

Desta fora, a festa da Aldeia TabokaGrande é também uma celebração aos vários papéis sociais e identitários daqueles sujeitos. As várias modificações deste movimento são fruto das diversas fases de construção de identidades dos sujeitos que a fazem existir.

E nesta festa de pluralidade ao mesmo tempo se é pai, mãe, filho, tio, amigo, inimigo, amante, esquecido, estrela que brilha, mas também é luz que ofusca. Como disse uma vez o personagem House da série Dr. House “Nós somos o que as pessoas acham que nós somos”. No meio desta celebração, cada um pode ser o que quiser e na hora que quiser. E alguém lá do fundo da festa grita pra banda “Toca Raul!”. Ela começa os acordes e você a plenos pulmões acompanha: “Prefiro ser essa **metamorfose ambulante**. Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo. [...] Eu quero dizer agora o oposto do que eu disse antes [...] sobre o que é o amor. Sobre o que **eu nem sei quem sou**” (SEIXAS, 1973, grifo meu). E você está novamente em uma crise de identidade.

2.2.1.1 Existem, porém, outras possibilidades

*A solução do planeta vai vir do hemisfério sul -
Emicida*

Existem outras vozes, outros afetos, outras percepções e, por que não dizer, outros paradoxos emaranhados a respeito da construção da identidade dos sujeitos. A própria lógica identitária é paradoxal, e como tal é um “prato cheio” para um etnocenólogo. Até o momento neste trabalho me debrucei, como explicado anteriormente, em concepções eurocêntricas das práticas identitárias. Doravante, pretendo abrir as cicatrizes na minha pele para ver do que sou formado enquanto sujeito em processo de decolonização do pensamento. Novamente retomo a noção ideal-típica da sociologia compreensiva de Max Weber para lembrar a leitora que é necessária a separação das teorias apenas com a finalidade de auxiliar o processo de compreensão. É mais simples assimilar as noções em separado. Na prática cotidiana estes são conceitos amalgamados. É assim que pensamos, é assim que as camadas de sentido nos chegam.

Mas quem são estas outras vozes que clamam em minhas cicatrizes? Anteriormente neste texto eu apresentei para você minha identidade civil. O pequeno documento que “aprisiona” as características sociais que me fazem ser quem eu sou. Aqui eu gostaria de trazer uma outra experiência. Quero apresentar para vocês minha identidade, desta vez genética. Este teste genético foi realizado em 2021 e segue o resultado de quem eu sou.

Imagem 59: Resultado de ancestralidade por análise de DNA



Fonte: Laboratório Genera

Por este gráfico que relaciona todas as vozes que ecoam dentro de mim, eu sou uma mistura de muitos povos. Primeiro é diagnóstico que um homem negro de pele não tão retinta, tenha quase 50% do seu material genético derivado de seus colonizadores. Destes 47% de traços genéticos europeus consigo saber que a maior parte, 24% são da região da Ibéria, que compreende principalmente Portugal e Espanha, e 14% da Europa Ocidental (França, Alemanha, Áustria, Suíça, Bélgica, Holanda, Irlanda, Reino Unido, Liechtenstein e Luxemburgo). Desta forma, quase metade de mim não chegou ao Brasil por terra.

Agora parece até proposital que eu tenha tanto interesse em apresentar na primeira parte destes textos o pensamento dos “progenitores” do meu material genético. Mas qualquer que possa parecer esta relação ela em suma é um retrato disfuncional do mito da descoberta e povoamento do nosso território. Retomo rapidamente, em se tratando do mito genético das três raças, as palavras usadas por Gilberto Freyre em Casa Grande e Senzala (2003, p. 33):

vencedores no sentido militar e técnico sobre as populações indígenas; dominadores absolutos dos negros importados da África para o duro trabalho da bagaceira, os europeus e seus descendentes tiveram, entretanto, de transigir com índios e africanos quanto às relações genéticas e sociais. A escassez de mulheres brancas criou zonas de confraternização entre vencedores e vencidos, entre senhores e escravos. [...] A miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala. [...] A índia e a negra-mina a princípio, depois a mulata, a cabrocha, a quadrarona, a oitavona, tornando-se caseiras, concubinas e até esposas legítimas dos senhores brancos, agiram poderosamente no sentido de democratização social no Brasil.

Democratização Social e Racial são mitos, no sentido profundo da palavra mito, que foram e são utilizados por pesquisadores e pensadores no Brasil. Ela serviria para afirmar e justificar que meu material genético, com 47% de origem na Europa, é fruto de uma “confraternização entre vencedores e vencidos”. Esta mesma análise genética aponta que foram meus genes paternos que chegaram ao Brasil através do oceano atlântico. Entretanto, revendo a árvore genealógica da minha família paterna são infundáveis as gerações de negros retintos e quase nenhuma presença branca no tronco familiar. É triste saber que, por descender de uma família negra, eu nunca saberei ao certo minhas origens familiares. Poderia continuar apontando os absurdos deste tema e destas teses aqui por dezenas de páginas, mas é preciso seguir com o raciocínio deste trabalho.

É perceptível na Figura 3 que 53% do meu material genético não é europeu (ufa!). E é sobre as vozes que circulam nos meus genes que é preciso falar. É preciso dizer dos 27% de material africano, dos quais 14% são da Costa da Mina (Nigéria, Gana, Togo e Benim) e os demais se espalham pelos demais territórios da África. Eu preciso falar dos 16% de material genético genuinamente americano, com quase 10% sendo derivado das populações indígenas da Amazônia e a outra parte dos indígenas da região dos Andes. É preciso até falar dos, quando somados, 10% de material genético Judaico e do Oriente Médio. Em suma, eu sou, como todo mundo que lê este texto, um palimpsesto de histórias, culturas e saberes. E em momento algum a relação deste palimpsesto chegou aqui através de “confraternização entre vencedores e vencidos”. Minha identidade enquanto uma pessoa negra é constantemente relativizada neste país. “Mas você nem é negro”, já ouvi nas redes sociais. Já ouvi de colegas negros de pele mais e menos retinta que a minha, participante ou não das lutas raciais. Mas a construção da identidade não está em algo tão “simples” como a camada de pele escura que cobre minha musculatura. Ele está em algo muito maior. Ele envolve todo um processo de se colocar no mundo e que só aflora no tom da minha pele.

Então deste ponto em diante, respondo através dos autores e de suas percepções de construção da noção identitária, a pergunta que lancei anteriormente: “quem são estas outras vozes que clamam em minhas cicatrizes?”. O que falam meus outros 53% de fatores genéticos? É preciso apontar o fato de que nossas reflexões identitárias são entrecortadas por diversas visões moldadas a partir de relações degeneradas conosco mesmo.

É um longo processo de criação de sentidos, que durante muito tempo a sociedade imputou à população colonizada. É difícil entender onde começam e terminam as percepções colonialistas que temos sobre nossas identidades. Para percebermos como essas percepções colonialistas surgem, basta nos voltarmos para a compreensão dos apagamentos identitários que foram implementados no Brasil após o “descobrimento” do mesmo.

A luta multicultural está enraizada no processo histórico de formação dos países americanos, que passaram por um processo de conquista e colonização, seguido de uma política de assimilação forçada e de eliminação da identidade dos povos que habitavam as terras “descobertas” [...] Percebe-se então, já no princípio da história da colonização brasileira, a imposição e a opressão de uma cultura que se queria hegemônica, assentando e definindo os contornos do que hoje ainda persiste: a necessidade de afirmação da identidade étnica e cultural dos grupos formadores do povo brasileiro (KRETMANN, 2007, p. 16).

A Europa em meio a Idade Média preocupava-se em estabelecer que as questões identitárias eram definidas pela igreja e por Deus. Enquanto isso, o território do que hoje compreende a América Latina tentava, através de guerras muitas vezes já perdidas antes mesmo do início da própria batalha, salvaguardar algum traço de sua própria identidade para os seus descendentes. Segundo Graça Veloso (2009, p. 55),

todas as motivações, principalmente as de ordem econômica, que levaram Portugal a realizar a expansão de seus domínios para além das fronteiras européias, existiu também este ideário religioso legitimador das viagens de colonização, realizadas por suas caravelas.

Desta forma, grande parte das atividades de colonização e apagamento das identidades originárias dos povos brasileiros recebe o aval da igreja e do poderio europeu da época. Enquanto as identidades “de lá” encontravam desculpas para sobrepujar as demais, as identidades “de cá” lutavam para existir. Não muito diferente dos tempos atuais.

Foi por causa desta destruição que grande parte da identidade dos povos originários está alocada em um espaço ontológico e mitológico que é em suma muito complexo para uma tentativa simples de explicação. Como aponta Ailton Krenak (2019, p. 10) esquecemos deste

organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza.

Isso explicita diversas relações que não foram possíveis, e que em grande parte ainda não são simples de compreender no que diz respeito ao desenvolvimento identitário diferentes do nosso. Embora o colonizador chegasse nesta terra com a concepção de que identidade estava relacionada aos desígnios do deus cristão, ou seja, uma força superior, ele não buscava em momento algum entender que para essa construção identitária à época a “força superior” era toda a natureza que circundava essas populações.

Isso pode ser percebido por exemplo no ritual do Quarup, onde no mito original Mawutzinin, a deidade de alguns dos povos da região do Xingu, trouxe a vida três mortos através de três troncos da árvore Karup, chamada assim pelos Kamayurá, um dos 14 povos do Alto Xingu. Todo o movimento de transformação dos troncos nos mortos se deu

através da integração tribo, natureza e deidade. No mito originário duas cotias e dois sapos cururus são convidados a cantarem para realizar o ritual. Em perspectiva, a identidade dos povos originários parte de uma ideia de integração, onde o que eu sou faz parte de um bloco maior que envolve toda a natureza, todo o cosmos e todos os seres. São estes que são os desígnios superiores aqui.

Um emblemático texto histórico que também aponta para esta concepção naturalista de ser é a Carta do Cacique Seattle ao presidente dos EUA escrita em 1885. Hoje a autoria e veracidade desta carta já é discutida e muitos apontam que ela foi escrita posteriormente como um movimento ecológico, e não tem autoria do Cacique Seattle. Sendo do Cacique ou não, a carta trata a respeito da venda das terras da tribo para o governo americano. Trechos da sua narrativa apontam para aquilo que Krenak diz a respeito da terra.

Toda esta terra é sagrada para o meu povo. Cada folha reluzente, todas as praias arenosas, cada véu de neblina nas florestas escuras, cada clareira e todos os insetos a zumbir são sagrados nas tradições e na consciência do meu povo. [...] Sabemos que o homem branco não compreende o nosso modo de viver [...] A terra não é sua irmã, mas sim sua inimiga [...] Tudo está relacionado entre si. Tudo que fere a terra fere também os filhos da terra [...] O nosso Deus é o mesmo Deus! - Julgas, talvez, que o podes possuir da mesma maneira como desejas possuir a nossa terra. Mas não podes. Ele é Deus da humanidade inteira. E quer bem igualmente ao homem vermelho como ao branco. A terra é amada por Ele. E causar dano à terra é demonstrar desprezo pelo seu Criador (CARTA, 1885, p. 01).

Podemos perceber neste imbricado de relações, que as percepções de identidade dos povos originários são diretamente correlatas às questões do pertencimento. Quando o ser se faz pertencente e não um outro estranho à natureza que nos circunda, é aqui que a identidade destes afloram. E não se trata de um padrão ou lógica de identidade que abarca apenas os povos indígenas. Esta é uma concepção de identidade enquanto percepção de integração e pertencimento ao mundo que vivemos.

A humanidade vai sendo descolada de uma maneira tão absoluta desse organismo que é a terra. Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade. [...] A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo (KRENAK, 2019, p. 11-12).

O que os processos civilizatórios fizeram e hoje os processos exploratórios fazem é apagar essa identidade. Apagar este pertencimento. Em resumo, esse movimento é uma proposta de manutenção de vida, é pertencer para ser. É tal como falava Lispector (1984) “pertencer é viver”. É no ato de se compreender como parte de um todo que o ser humano se individualiza. Como disse Armindo Bião: “sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. [...] Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoa” (BIÃO, 1996, p. 15). É somente por ser parte de algo maior que eu me identifico como sendo o que sou.

2.2.1.2 *É como se fossemos todos iguais ou É como se iguais fossemos todos*

Estive ausente destas páginas por uns dias. Estive embebido em experiências por lugares onde passei, pessoas que vi e lembranças que guardei. Uma delas eu gostaria de compartilhar com você agora. Tudo aconteceu numa noite chuvosa de domingo. Eu e um grupo de artistas fomos conduzidos à experiência de tocar um Dulcimer, também conhecido como Saltério. Para aqueles que como eu na ocasião não sabem o que é um Dulcimer trarei abaixo um “retrato-falado” do mesmo.

Imagem 60: Dulcimer ou Saltério



Fonte: DULCIMER, 2022.

O que vemos aqui na imagem é um dos mais antigos antecessores do piano: o Dulcimer. Este é um instrumento medieval que remonta a origem do mecanismo de cordas, utilizado até hoje nos pianos. Ele consiste basicamente em uma caixa acústica de madeira com cordas metálicas de aço, dispostas horizontalmente, e tocadas por percussão

entre as cordas e as duas pequenas baquetas de madeiras (parte de baixo da imagem). O Dulcimer é em suma uma caixa de madeira com cordas idênticas esticadas por sobre esta.

Só que ao simples movimento das mãos cada uma daquelas cordas vibra diferente. Mesmo os conjuntos menores que pareciam estar agrupados de forma idêntica emitiam sons diferentes, por que em suma, nenhuma corda era idêntica a outra, por que todas surgiam e terminavam em lugares diferentes. E isso fazia com que aquelas dezenas de cordas “idênticas” soassem cada qual de um jeito ímpar.

Este acontecimento me fez lembrar da teoria da corda da harpa proposta em uma palestra que assisti da professora Lúcia Helena Galvão (2020)²⁷. Nesta ocasião ela apontava a metáfora de que todos nós somos como cordas de uma harpa, parecemos iguais, mas tocamos sons diferentes. O mesmo se aplica a experiência que tive com o Dulcimer, onde cada uma das cordas, mesmo as agrupadas, tocam sons diferentes. E assim são todas as pessoas ao nosso redor, embora elas possam ser lidas em grupos, ou agrupadas, cada uma delas possui uma individualidade.

Cada uma delas toca em uma frequência, de acordo com seu tamanho, extensão, pontos de pressão, cor, raça, origem, credos. Mas não é individualizado que nós somos enxergados, ou pelo menos não éramos. A negritude, a brasilidade, a mulheridade foram diversos conceitos agrupadores que foram criados, ou ratificados, quase sempre por membros externos aos agrupamentos “de cordas”. É fácil para a percepção externa, como eu era ao me deparar com o Dulcimer, a leitura de igualdades e diferenças daquele aglomerado de “cordas” que eu não conheço a fundo.

Na minha experiência isso não foi um problema, mas e se eu fosse o colonizador? Se eu fosse aquele que durante séculos determinou o certo, o errado, o que era e o que deixava de ser? A branquitude, quando criou a categoria da pessoa negra, não levou em conta as múltiplas identidades destes seres, a brasilidade não levou em conta os povos originários que aqui estavam antes mesmo de existir um Brasil, a mulheridade e o feminismo não levaram em conta todas as mulheres para propor suas teorias. Por isso todos estes conceitos estão hoje constantemente sendo revisados.

Esses corpos resistentes não foram percebidos. Não foram sequer entendidos na concepção da própria noção de corpo.

Mesmo quando o corpo permaneceu no centro das categorias e discursos sociopolíticos, muitas das pessoas que pensaram sobre isso negaram sua

²⁷ Professora de Filosofia da organização Nova Acrópole do Brasil.

existência para certas categorias de pessoas, mais notavelmente elas mesmas. [...] Mulheres, povos primitivos, judeus, africanos, pobres e todas aquelas pessoas que foram qualificadas com o rótulo de “diferente”, em épocas históricas variadas, foram consideradas como corporalizadas, dominadas [...] Elas são o Outro e o Outro é um corpo (OYĚWŪMÍ, 2002, p. 4).

Esta alteridade latente na forma de existir do pensamento colonizador proporcionou uma sequência de apreensões duras sobre o que durante muito tempo se fez entender como identidade. A identidade feminina é tida apenas como um tipo de identidade. A identidade negra é tida como apenas um tipo de identidade. E isso gera frutos e fraturas expostas sociais, como gritadas pelo cantor Baco Exu do Blues na canção Bluesman (2018): “Eles querem um preto com arma pra cima, num clipe na favela gritando: Cocaína. Querem que nossa pele seja a pele do crime”. Estes espaços são os diversos estereótipos que temos que lidar constantemente.

Imagem 61: Ser menos

"Eu não sou menos negra por ter escolhido alisar meu cabelo", escreve Lari Cunegundes

"Gostaria de viver em um mundo em que cabelo não definisse caráter e, muitos menos, sua cor. Eu não sou menos negra por ter escolhido alisar meu cabelo e, sinceramente, ruim é o seu preconceito", diz Lari em seu primeiro texto aqui na Gla

Fonte: CUNEGUNDES, 2020.

Eles, os de fora, o colonizador, criaram conceitos duros, porque se uma das partes daquele conceito geral não me representa eu sou automaticamente deixado de lado do próprio conceito.

Imagem 62: Ser menos

MEGAFONE

Sou menos mulher por não querer ter filhos?

Se na adolescência, não querer ter filhos era considerada uma opinião de miúda insolente e, alegadamente, revolucionária, aos 38 anos é vista como uma decisão egoísta, inaceitável e, até, em alguns casos, libertina

Fonte: COSTA, 2019.

Estes espaços foram construídos a partir da perspectiva do colonizador, ou muitas vezes do “ocidente”. Ainda é necessário que constantemente estejamos lidando com o movimento de rever estes locais de agrupamentos. Estes, funcionam muitas vezes não

como uma categoria de pertencimento e sim, como um aspecto de seleção e organização. Eu seleciono e organizo “visualmente” quem se encaixa nas características que me foram ensinadas e que são determinadas anteriormente. Muitas vezes essas categorias servem apenas para que a hegemonia, quase sempre masculina, branca, rica mantenha seu *status quo* e afaste tudo que é diferente.

Imagem 63: Confundido?

Homem negro é preso injustamente após ser confundido com assaltante que o roubou, afirma família

Alberto Meyrelles foi "reconhecido" por outra vítima do assalto através de uma foto 3x4; sua carteira estava no carro usado pelo bandido

Fonte: HOMEM, 2021.

Todos estes processos são fruto desses movimentos de identificações feitos de fora para dentro. Em seu trabalho sobre o feminismo e a invenção das mulheres, e como este movimento deixou de fora a realidade de outras mulheres além, da europeia, a pesquisadora Oyèrónké Oyèwùmí (2002, p. 17-18) diz

o discurso feminista nos últimos vinte e cinco anos foi determinada pelo ambiente cultural ocidental de sua fundação e desenvolvimento [...] nas construções ocidentais os corpos físicos são sempre corpos sociais, [desta forma] não há realmente distinção entre sexo e gênero. Na sociedade iorubá, pelo contrário, as relações sociais derivam sua legitimidade dos fatos sociais e não da biologia [...] Embora, na origem [...] o feminismo seja um discurso universalizante, as preocupações e questões que o informaram são ocidentais [...] o feminismo permanece enquadrado pela visão limitada e pela bio-lógica de outros discursos ocidentais.

Este fator de anulação da possibilidade de outridade não é um elemento presente apenas na branquitude e ocidentalidade do movimento feminista. O mesmo pode ser aplicado ao movimento negro, onde a própria categoria do ser negro não foi originalmente legitimada por estes entes. O movimento negro precisou desenvolver os aspectos da negritude para conseguir determinar por si quais características lhe compõem. São pessoas não-negras buscando determinar se este negro é negro o suficiente. Se ele se encaixa.

O antropólogo brasileiro-congolês Kabengele Munanga em seu livro *Negritude: Usos e Sentidos* (1988, p. 43-44) demonstra o caráter revolucionário do conceito. Segundo este, a negritude

busca o desafio cultural do mundo negro (a identidade negra africana), protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação de seus povos oprimidos e lançar o apelo de uma revisão das relações entre os povos para que se chegasse a uma **civilização não universal** como a extensão de uma regional imposta pela força - mas uma civilização do universo, encontro de todas as outras, concretas e particulares (Grifo Meu).

É importante nos atentarmos a essa concepção de negritude como um desmembramento de um apelo a unificação dos sujeitos. O que a Negritude faz é produzir, de dentro para fora, a estruturação de que nós negros não fazemos parte de um único conjunto de características. Em suma, tal como o grifo na citação acima, a negritude preconiza a percepção de que somos uma civilização não-universal. A negritude recebeu algumas críticas na sua origem, pois alguns pensadores não concordavam com a ideia de que existia algo que conectava a todos os negros.

O escritor e poeta martinicano Édouard Glissant (1999, p. 125) afirma que “é preciso dizer que não há senão o existente, quer dizer, as existências particulares que correspondem, que entram em conflito, que é preciso abandonar a pretensão à definição do ser”. Neste ponto, a tese desta pesquisa concorda com esta crítica ao conceito de negritude. Existe algo que conecta todos os negros, mas isso não faz com que sejamos um único corpo de negros. Cada vivência é plural e cada dia nesta vivência a torna mais inefável.

É deste lugar da diversidade de sujeitos que se entende a complexidade da negritude como aspecto da identidade e identificação dos sujeitos não-brancos. Tal como canta o rapper Emicida na canção Mufete (2015): “Gente, só é feliz quem realmente sabe que a **África não é um país**. Esquece o que o livro diz, ele mente, ligue a pele preta a um riso contente. Eu respeito, sua fé, sua cruz, mas temos duzentos e cinquenta e seis odus (Grifo Meu)” Odu é uma palavra Iorubá que significa destino (MACHADO, 2019, p.7). Cada pessoa possui o seu destino que se assemelha a de outros, mas que possui sempre uma particularidade. São 256 possibilidades de odus e isso deixa delineado desde a origem que a identidade negra está atrelada a possibilidades, a pluralidade e a quantidade. São relações de identidade e identificação como estas que conclamam a infinidade de formas de associar-se nas diferentes características. Deste modo, desde sempre a mãe-África nos ensina que nada é fixo, tudo está na possibilidade.

“Tudo está na natureza, encadeado e em movimento” (PONTES; BUARQUE, 1975, p. 204) como escreveu Paulo Pontes e Chico Buarque em sua Gota D’água, ou

como declama o grupo musical Cabruêra na canção Muganzé “A única lei fixa do universo é o movimento” (CABRÛERA, 1999). A identidade negra é em suma uma identidade Exú. É a identidade da encruza. É a identidade em movimento. Não somos um, somos muitos. Somos cordas de um instrumento que toca seus sons pessoais. Somos Odus.

2.2.1.3 Salve toda a falange de Exu

Então, devemos assumir e anarquizar as identidades coletivas? O ideal então seria entender que cada ser possui uma vivência, e que por este motivo não é mais necessário agrupar os sujeitos em um arquétipo? Para responder este meu questionamento eu precisei revisitar uma outra história vivida há um tempo atrás. Tudo começa com Exu, o mensageiro.

Recebi no terreiro o recado de Exu Tranca Rua pra levar uma oferenda para ele. Naquela ocasião o pedido era livre. Pensei sobre e acabei levando um colar de contas que trouxera da África do Sul. Chegou o dia de levar a oferenda até o terreiro, eu fui e ao chegar lá não encontrei o “cavalo” que havia me atendido da vez anterior. Cavalo é o nome dado ao médium que manifesta a entidade. Enquanto aguardava minha vez de ser atendido ouvi a conversa de membros da gira se referindo a outro médium como Tranca Rua. Pensei eu, bem se aquele é o Tranca Rua é pra ele que eu preciso fazer a oferenda.

E foi isso que eu fiz, me dirigi até aquela entidade para entregar o presente que ela tinha me pedido. A minha decepção foi que o Tranca Rua não lembrava quem eu era, nem lembrava que eu tinha a obrigação de levar aquele presente. E foi neste dia que eu descobri o conceito de falange. Eu descobri que apesar de ter o mesmo nome, os Tranca Rua não eram os mesmos. Eles faziam parte de uma falange da umbanda que lhes proporcionava vir à terra com aquele nome. Antes de seguir com o conceito preciso só contar que não deixei o presente com aquele Tranca Rua. Entidades várias vezes são bem ciumentas. Eu que não ia correr o risco de dar o presente pro Tranca errado e depois tomar pisa por aí.

Retornando à tese, quero utilizar a metáfora da Falange para responder à questão que abriu este trecho. Falange Espiritual é um conceito existente em diversas religiões. Ela descreve um grupo de espíritos/entidades que agem sobre um mesmo objetivo, ou com base nas mesmas definições. Elas agem para um objetivo comum, não necessariamente um objetivo positivo (BIRMAN, 1983). Na umbanda, a falange é

encabeçada por um Orixá e ocupando os demais cargos desta estão os espíritos falangeiros daquele Orixá.

Um espírito que desencarna e vai trabalhar na Umbanda pode escolher qual das falanges ele se identifica, e assumir um dos postos entre os falangeiros. Ao assumir este posto este espírito assume a denominação do posto. Sendo assim, o Tranca- Ruas é o nome de um posto na falange e todo espírito que escolher este posto também assumirá este nome. Não são dois Tranca Ruas, são dois espíritos que ocupam o posto de Tranca Ruas. Foi, por isso, que o presente está sendo entregue para o posto certo, mas para a entidade errada.

E o que o conceito de falange auxilia a responder à questão sobre as identidades coletivas? A bem da verdade, não é possível e nem necessário extinguir estas coletividades, pois ainda existem espaços diversos onde é preciso sua manutenção. Chamarei então aqui, esta coletividade de pertencimento de Identidade Falange. Esta seria então composta pela coletividade de Identidades Exus.

Ela não retira a individualidade de cada um dos “exus” da gira social que temos no dia a dia, mas ela agrupa sobre características comuns e políticas aqueles diferentes “falangeiros”. A escolha de sob qual falange social eu vou me inscrever é determinada em via de mão dupla. Ora eu me identifico com este grupo e me aproximo, ora não é necessário identificação, pois eu serei socialmente inserido em uma falange.

Imaginemos a identidade política proposta pela negritude. Ela determina, de acordo Munanga (1988), que não existe uma universalização do conceito do ser negro, embora as críticas iniciais a entendessem desta forma. A este respeito, o autor diz que

se, do ponto de vista político, socioeconômico e geográfico, não é possível conceber uma unidade entre todos os negros do mundo, histórica e psicologicamente ela pode ser estabelecida [...] não é possível percorrer caminhos paralelos, pois os diversos países onde vivem os negros exigem estratégias e métodos de lutas diferentes. Portanto, cada grupo de negros deve-se adaptar e reajustar o conteúdo, respeitando sua especialidade social, econômica, política e racial. A de um cubano, um brasileiro, uma sul-africano e um americano não devem ser reduzidas a um denominador comum, apesar da solidariedade. Mas essa redução não impede a troca de experiências entre as vítimas (MUNANGA, 1988, p. 59).

No contexto deste trabalho, compreendo a negritude enquanto este espaço político necessário que agrupa os povos negros, não os uniformizando, mas criando um corpo sociopolítico com a finalidade de auto defesa. Em paralelo, temos vários entes diferentes assumindo, por proximidade de discurso e lutas, um mesmo lugar em uma falange. São

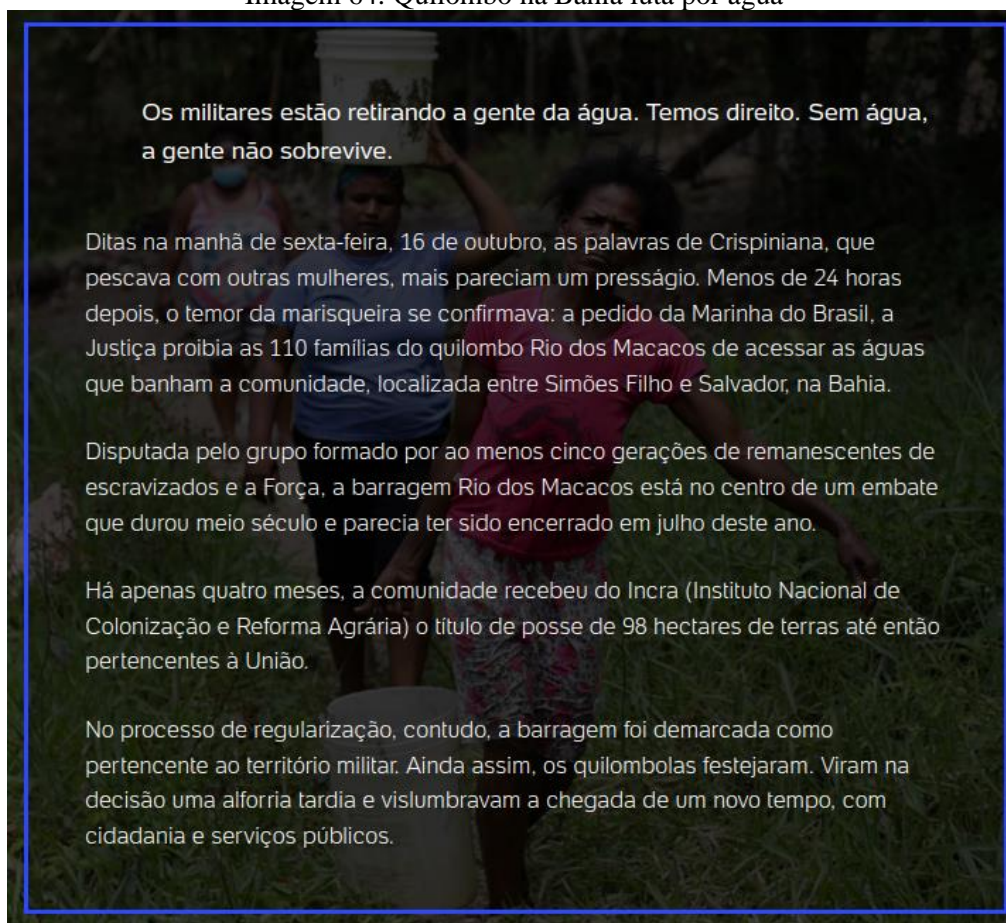
várias identidades exus assumindo espaços de sentido comuns dentro da identidade falange. Esta é uma necessidade do agrupamento de pensamento. Tal qual o espírito que escolhe o espaço que melhor se identifica nas diversas falanges, os sujeitos escolhem lugares na identidade comunitária sempre com a percepção de que este espaço é um espaço político necessário.

Ailton Krenak em seu livro *Ideias para Adiar o fim do mundo* (2019) aponta para a positividade existente em sermos como diferentes estrelas de uma constelação.

Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos (KRENAK, 2019, p. 18)

Somos como vários afluentes de um rio. Alguns em tons mais claros, outros mais escuros, alguns largos e com bastante fluxo de água, outros estreitos e calmos. Alguns agitados, outros de uma plena mansidão. Alguns se tornam tão fortes que parecem agressivos, outros de tão calmos e silenciosos tornam-se quase invisíveis. Mas no fim, quando unidos, todos formam com a força de suas contribuições um grande rio-mar. Igual esses vários que o Brasil é experiente em colecionar.

Imagem 64: Quilombo na Bahia luta por água



Fonte: SANTOS, 2020.

A partir desta metáfora, seguida desta absurda matéria que torna a metáfora mais real do que gostaria que fosse, podemos compreender que ainda é necessário para os grupos sociais minoritários agruparem-se em estruturas coletivas, para que as lutas desta identidade falange possam beneficiar as identidades exus que fazem parte ou não desta. Foi preciso que a comunidade se mobilizasse para tornar-se quilombola, para que bens simples como o direito à moradia e existência fosse respeitado. Mesmo assim, o direito à água não é. Eu diria que o título desta decisão deveria ser “você são gente, mas não gente suficiente”.

Sim, por que é possível ser uma identidade exu e não escolher se posicionar politicamente na identidade falange. É a socialização eletiva, conceito proposto por Michel Maffesoli que o define dizendo que “os processos de atração e repulsa se farão por escolha” (MAFFESOLI, 2009, p. 148). Inclusive é possível ir contra a necessidade do grupo ao qual você historicamente está inserido. Percebe-se isso nesta sequência de imagens a respeito da Fundação Palmares.

Imagem 65: Crítica do Ex. Presidente da Fundação Palmares

Presidente da Fundação Palmares critica Dia da Consciência Negra

Sérgio Camargo chamou a data, a qual classificou como racista, de "Dia da Vitimização do Negro".

Fonte: PRESIDENTE, 2021.

Imagem 66: Ex - Presidente da Fundação Palmares



Fonte: GOOGLE imagens, 2021.

Neste íterim, é essencial que identidades falanges se agrupam ao redor de um objetivo comum. É importante a negritude lutar pelas necessidades e direitos das pessoas pretas. É importante o feminismo e a mulheridade agirem em torno das necessidades do gênero. É importante que a comunidade das pessoas com deficiências lute por necessidades básicas desta comunidade. E todas estas lutas comunitárias são políticas e na minúcia dos discursos leva em consideração as particularidades que a constituem, as identidades individuais, as identidades exu.

Todas essas percepções identitárias individuais e grupais servem nesta tese para a noção de que é necessário levar em consideração as perspectivas dos entes no momento do desenvolvimento da noção de pertencimento. Para que possamos entender como e porque o indivíduo se faz pertencente a algo, é preciso entender que este possui identidades e identificações múltiplas. Da mesma forma, é preciso entender que o agrupamento de indivíduos com identidades parecidas forma a identidade falange deste grupo, isso nos leva a precisar discutir os agrupamentos de muitas identidades exus e falangeais.

2.2.1.4 Identidade Falange e Comunidade

No que foi preciso apontar até este momento, a noção de identidade e identificação passou por diversas modificações e possui, em diversos contextos, apreensões diversas. Todavia, é preciso entender que as identidades são espaços móveis e individuais. A identidade Exu. Contudo, é preciso manter esta noção de Identidade coletiva com viés de proposição de união de ideias e ideais e como necessidade política de autodefesa de grupo. A chamada Identidade Falange pode ser compreendida como um dos vários afluentes que formam um rio conceitual chamado comunidade. É a este respeito que passo a tratar neste ponto.

Do latim *lat communītas*, tem como definição inicial a noção de “Qualidade ou estado daquilo que é comum a diversos indivíduos”, além de “Qualquer conjunto de indivíduos ligados por interesses comuns que se associam com frequência ou vivem em conjunto” e, por fim, “Grupo de pessoas com características comuns, inseridas numa sociedade maior que não compartilha de suas características básicas; sociedade.” (COMUNIDADE, 2021). Posso então apontar como a experiência em *lat communītas* delinea a noção de pertencimento, neste caso, um pertencer por identificação dos entes. A partir da identificação a falange se constitui, em outras palavras, a comunidade se aproxima e se compreende.

A noção de pertencimento como forma de aproximação chega aos nossos tempos como processo de construção de comunidade. Pertencer a uma comunidade, ou a um grupo, é parte do processo de constituição de todas as sociedades, desde aquelas “pré-históricas” tratadas anteriormente.

O sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman em seu livro *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual* (2003) descreve a importância que damos à comunidade, pois ao fazer parte de uma, o sujeito se encontra em estado de acolhimento.

As palavras têm significado: algumas delas, porém, guardam sensações. A palavra “comunidade” é uma dessas. Ela sugere uma coisa boa: o que quer que “comunidade” signifique, é bom “ter uma comunidade,” “estar numa comunidade”. Se alguém se afasta do caminho certo, frequentemente explicamos sua conduta reprovável dizendo que “anda em má companhia”. Se alguém se sente miserável, sofre muito e se vê persistentemente privado de uma vida digna, logo acusamos a sociedade — o modo como está organizada e como funciona. As companhias ou a sociedade podem ser más; mas não a comunidade. Comunidade, sentimos, é sempre uma coisa boa (BAUMAN, 2003, p. 7).

Viver em comunidade é estar “resguardado” dentro de um grupo com o qual você se aproxima ideologicamente, filosoficamente, financeiramente ou fisicamente. A construção de nossas sociedades foi e é feita através de várias comunidades, com seus diversos grupos sociais. Isso explicita a necessidade de pertencimento latente nos sujeitos sociais que somos. Mas de forma alguma a comunidade é este aglomerado simplista de momentos perfeitos. Bauman (2003, p. 9) aponta que “comunidade é o tipo de mundo que não está, lamentavelmente, a nosso alcance - mas no qual gostaríamos de viver e esperamos vir a possuir”.

Comunidade, para Bauman, e aqui ele se apropria do pensamento de comunidade proposto pelo sociólogo Raymond Williams, algo no futuro, algo que estamos sempre trabalhando para construir, para se apropriar, para fazer parte. Williams aponta em seu “dicionário” sociológico, intitulado Palavra-chave: Um vocabulário da cultura e da sociedade (2007) que a comunidade, além de várias formas de compreensão e desenvolvimento desde o século XIV, não parece encontrar uma forma negativa que a contraponha.

A complexidade de comunidade se relaciona com a difícil interação entre as tendências originalmente distinguidas no desenrolar histórico: Por um lado, o sentido de uma atividade direta comum; por outro lado, a materialização de várias formas de organização comum, que pode ou não expressar de maneira adequada. Comunidade por ser a palavra calorosamente persuasiva para descrever um conjunto existente de relações ou um conjunto alternativo. O mais importante, entretanto, é que, diferente de todos os outros termos da organização social (estado, nação, sociedade, etc.) esta nunca parece ser usada de maneira desconfortável, nem ter como contraste nenhum termo positivo de oposição ou distinção (WILLIAMS, 2007, p. 77).

É a partir desta maneira de perceber, proposta por Williams, que Bauman (2003) formula a compreensão de comunidade como um elemento avançado na esfera social. Participar de comunidade para Bauman não é um movimento unilateral e inteiramente positivo, pois neste processo de fazer parte, as pessoas perdem direitos e ganham deveres. A mais importante das perdas é a liberdade de se fazer o que quer, “não ter comunidade significa não ter proteção; alcançar a comunidade, se isto ocorrer, poderá em breve significar perder a liberdade” (BAUMAN, 2003, p. 10).

Aos poucos, a comunidade, nesta acepção, perde o encantamento que o próprio Bauman (2003) apontava anteriormente. Segue-se, portanto, a compreensão de que comunidade é algo em movimento, é algo tão em movimento que precisa mover-se para

ser. É no percurso em direção a esta que o ente se faz participar. Abrindo mão de liberdades, de espaços, causando identificações e estranhamentos, se faz participante e, portanto, pertencente.

Eric Hobsbawm, historiador britânico e voraz leitor dos percursos históricos do século XX, analisa em seu livro *Era dos Extremos: O breve século XX* (1995) a situação da identificação e da comunidade. No capítulo 11 de seu livro, ao se debruçar sobre as transformações na chamada Revolução Cultural na década de 1960 nos Estados Unidos, Hobsbawm aponta o surgimento da política de identidade. Esses movimentos foram reprimidos com o medo de que se pautasse na tentativa de mudança das texturas e sistemas de valores sociais e fossem contra o capitalismo. Em sua análise o autor aponta que eles

eram mais gritos de socorro que portadores de programas — gritos pedindo um pouco de “comunidade” a que pertencer num mundo anômico; um pouco de família a que pertencer num mundo de seres socialmente isolados (HOBSBAWN, 1995, p. 266).

Nesta análise, portanto, nota-se a premência da necessidade de associação, de integração, de percepção de características que aglutinem sentido. Os seres, por meio da identificação, se propõem a “especializar” sua participação no mundo se transportando para uma comunidade. A bem da verdade, para Hobsbawm a exacerbação deste movimento foi um dos fatores que gerou a crise no final do século XX (HOBSBAWN, 1995, p. 268).

Apropriando-se de sua discussão é possível perceber que, apesar de ele culpabilizar a política identitária e de comunidade como um dos fatores da crise, o que parece é que a principal questão não é a comunidade em si, mas a rigidez com a qual ela era entendida. Hobsbawm aponta a crise da comunidade a partir da percepção de que

Jamais a palavra “comunidade” foi usada mais indiscriminada e vaziamente do que nas décadas em que as comunidades no sentido sociológico se tornaram difíceis de encontrar na vida real — a “comunidade de informações”, a “comunidade de relações públicas”, a “comunidade gay”. O surgimento de “grupos de identidade” — **agrupamentos humanos aos quais a pessoa podia “pertencer”, inequivocamente e sem incertezas e dúvidas** — foi observado a partir de fins da década de 1960 por escritores nos sempre autovigilantes EUA. A maioria deles, por motivos óbvios, apelava para uma “etnicidade” comum, embora outros grupos de pessoas que buscavam o separatismo coletivo usassem a mesma linguagem nacionalista (como quando ativistas homossexuais falavam em “nação homossexual”) (HOBSBAWN, 1995, p. 330, grifo nosso).

Inicialmente a percepção é que a crítica de Hobsbawm é sobre as noções de comunidade, identidade e pertencimento. Porém, é possível apontar, tanto no grifo acima, como no trecho a seguir, que o problema não está em pertencer à comunidade, e sim pensar esta comunidade enquanto rígida e invariável. Hobsbawm diz que o problema é que a comunidade consistia “numa característica existencial, supostamente primordial, imutável e, portanto, permanente, partilhada com outros membros do grupo e com mais ninguém” (HOBSBAWN, 1995, p. 330).

Percebo assim, que a problemática levantada com a noção de comunidade, muito mais tem a ver com a não compreensão dos sujeitos com identidades variáveis nesta “falange”. E os exus estão sempre em movimento. Quando se percebe que comunidade não é aquilo com o qual irei me identificar, mas sim aquilo com o qual estou me identificando neste tempo-espaço, se compreende o movimento também em comunidade. E reafirmando, os exus estão sempre em movimento. O filósofo Peter Pál Pelbart professor da PUC/SP discorre a este respeito ao analisar no livro *Vida capital: ensaios de biopolítica a comunidade na contemporaneidade*. Ele diz que

Aquilo que supostamente se perdeu da “comunidade”, aquela comunhão, unidade, co-pertinência, é essa perda que é precisamente constitutiva da comunidade. Em outros termos, e da maneira mais paradoxal, a comunidade só é pensável enquanto negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma. A comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância. [...] a comunidade, na contramão do sonho fusional, é feita da interrupção, fragmentação, suspense, é feita dos seres singulares e seus encontros. Daí porque a própria ideia de laço social que se insinua na reflexão sobre a comunidade é artificiosa, pois elide precisamente esse entre. Comunidade como o compartilhamento de uma separação dada pela singularidade (PELBART, 2003, p. 33).

A partir desta percepção retomo aqui novamente a compreensão citada de pertencer enquanto fenômeno verbal, na nossa acepção enquanto fenômeno de movimento. A movência que os sujeitos possuem para transformar-se e entender-se como identificados com esta ou aquela comunidade. “Exu é o custo do movimento” (ASSUNÇÃO, 2016). Exus em uma falange são diferentes identidades, tal qual, a heterogeneidade e singularidade apontada por Pelbart (2003).

Este espaço movente foi denominado pelo sociólogo e criminologista Jock Young (2002) através do termo *umwelt*. Segundo Young, o *umwelt* funciona como uma camada de proteção dos indivíduos que se identificam em determinados níveis. Esta camada protecionista é criada pelos sujeitos desta e funciona quase como uma membrana plasmática permitindo a entrada do que é necessário e possibilitando a saída do que

precisa ser expulso ou enviado. Desta forma, o *umwelt* é uma bolha comunitária, não necessariamente espacialmente delimitada, e que permite a mudança de status. Os professores de direito da Universidade Federal de Grande Dourados Gustavo Preussler e Karine Cordazzo apresentam *umwelt* como um termo que

representa uma proteção que os indivíduos e grupos criam e cercam a si mesmos. Pensemos, exemplificativamente, em uma bolha, e dentro desta bolha estaria inserido o homem, que evitaria ao máximo o contato com o mundo externo. Desta forma, o *Umwelt* teria duas dimensões, a área em que o indivíduo se sente seguro e confortável e a área em que ele está em guarda, a área de apreensão. A natureza do *Umwelt* varia segundo a categoria social, é fortemente baseada no gênero, é marcada pela questão racial e pelas classes. A título de exemplo, o *Umwelt* representaria como a cultura dominante vê as culturas minoritárias como sinônimo de perigo, criando uma espécie de proteção ou barreira entre elas (PREUSSLER; CORDAZZO, 2018, p. 569).

Neste ínterim, o que este conceito de *umwelt* enseja é que os grupos se juntam pelo viés das identificações com o intuito de pertencer. Um grupo identifica o outro e reage a este outro de formas positivas ou negativas. Deslocando um pouco mais o conceito para outros espaços, este grupo cultural se aglutina em um *umwelt* com seus pares; este grupo de feministas forma um *umwelt* com as que pensam tal qual elas, entre outros. Estas noções de comunidades que convivem e coabitam no mesmo tempo espaço gera o que chamamos de sociedade.

É desta pluralidade de possibilidades de construção social que fala o fundador da Universidad de La Tierra, o mexicano Gustavo Esteva, sobre a construção da comunidade. Ele diz que a construção do tecido e reorganização da sociedade “só pode ser feita no seio de entidades reais, como a comunidade” (ESTEVA, 2012, p. 248, tradução nossa²⁸). E segue afirmando que esta organização e pensamento só consegue ser colocada a cargo se realizada a partir “dos próprios tecidos do povo [...] um tecido social vigoroso [...] um modo de ser em que a condição comunal, o nós, que forma a primeira camada do sentido da própria existência (ESTEVA, 2012, p. 269, tradução nossa²⁹). Para Esteva, a sociedade é formada a partir dos “nós” que compõem as comunidades.

O que se apresenta no panorama do tempo atual é uma percepção cada vez mais apurada de que as comunidades (falanges) reúnem os indivíduos (exus) com suas próprias identidades. O Sociólogo Michel Maffesoli (2006) chama este fenômeno de sociedade natural, para ele “talvez possamos falar de uma sociedade natural, insistindo, justamente,

²⁸ No original: “solo puede hacerse en el seno de entidades reales, como la comunidad.”

²⁹ No original: “desde los tejidos propios de la gente [...] un tejido social vigoroso [...] una forma de ser en que la condición comunal, el nosotros, forma la primera capa del sentido de la existencia propia”.

no aspecto paradoxal da expressão [...] com efeito, mesmo sob a forma de agressividade ou do conflito, existe a propensão ao reagrupamento” (MAFFESOLI, 2006 p. 139). Neste ínterim pode-se pensar que existe nos sujeitos humanos, e já pontuei isso anteriormente, um desejo latente pela reunião social. O próprio Maffesoli (2006) denomina este movimento como o desejo de se agrupar em tribos, conceito do qual passo a tratar no próximo tópico.

2.2.2 Pertencer enquanto Tribo

“O que foi voltará a ser, o que aconteceu, ocorrerá de novo, o que foi feito se fará outra vez; não existe nada de novo debaixo do sol” - Eclesiastes 1:7

Sankofa – Ideograma Adinkra

“Tenho frequentemente mostrado que se podia caracterizar a pós-modernidade pelo retorno exacerbado do arcaísmo” (MAFFESOLI, 2010 p. 7). É desta maneira que Maffesoli apresenta sua tese já nas primeiras páginas do seu livro *O tempo das tribos* (2010), e é arraigado neste retorno que bebo aqui da sua noção de tribo. Estas trariam consigo os arcaísmos que, associadas às transformações psico-socioculturais, modelaram o tempo presente. A este respeito ele diz:

se a modernidade se encarna nas instituições e nas grandes narrativas de que são portadoras, a pós-modernidade dá importância às tribos, aos espaços que ocupam, às formas de socialidade que aí se desenvolvem. Dá-se um novo alento aos mitos que a visão linear do progressismo asfixiou, à *bricolage* mitológica (MAFFESOLI, 2010 p. 21).

É preciso entender o tribalismo na perspectiva de que este processo não é um fenômeno político-social, mas sim, de caráter cultural. E que este viés cultural e arcaico nada tem a ver com qualquer tipo de noção ultrapassada, antiga ou primitiva que a palavra possa vir a delinear (MAFFESOLI, 2010).

Para Maffesoli (1995), as configurações sociais da atualidade tem bastante conexões com aquelas que estão em voga na década de 1960, apontadas por Hobsbawm (1995). Este afirma que na sociedade americana daquela década “o surgimento de ‘grupos de identidade’” - agrupamentos humanos aos quais a pessoa podia “pertencer” (HOBBSAWM, 1995, p. 330) - era latente. Esta necessidade é retomada por Maffesoli

(1995) ao tratar de um ideal comunitário da sociedade. Para ele, “parece estar na ordem do dia [...] uma espécie de tribalismo. [...] Nas sociedades pós-modernas [...] o que prevalece não é mais o indivíduo, isolado na fortaleza de sua razão, mas o conjunto tribal” (MAFFESOLI, 1995 p. 21). Dialogando com estes pensamentos posso concluir que, de fato, como preconiza a bíblia cristã, não há nada de novo sob o sol. A necessidade ora de agrupamentos sociais, ora de individualidade subjetiva, acontece como a imagem do Ouroboros (Figura 10), aquele que consome a cauda, num eterno retorno. Em um eterno vir a ser.

Imagem 67 : Ouroboros



Fonte: GOOGLE imagens, 2021.

Em suma, Maffesoli (1995) acrescenta o aspecto arcaico tribal na discussão, mas corrobora com a ideia de que de maneira cíclica as estruturas podem retornar. Aqui posso criar um paralelo entre o retorno do Arcaísmo proposto por Maffesoli (1995) e o conceito de Comportamentos Restaurados das Performances Culturais. Segundo Richard Schechner (2006, p. 29;34) estes comportamentos são

ações físicas, verbais ou virtuais, que não são pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas. **Uma pessoa pode não estar ciente que ele ou ela desenvolve uma porção de comportamento restaurado.** Também conhecido como comportamento duas vezes vivenciado [...] Estas porções de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais que as ligam à existência. Elas possuem vida própria. A “verdade” ou “fonte” original deste comportamento podem ser desconhecidas, ou até ainda perdidas e ignoradas ou contraditas [...] Como estas porções de comportamento foram feitas, descobertas ou desenvolvidas, pode estar oculto ou ser desconhecido; elaborado; distorcido pelo mito e pela tradição. (Grifo Meu)

Nota-se desta forma que, tanto a sociologia compreensiva como os estudos das performances culturais compreendem a existência de um eterno retorno de elementos anteriormente vivenciados, seja no nível do sujeito, seja no nível da sociedade. É necessário apontar que, para Schechner (2006), os comportamentos restaurados não são conscientes e nem são idênticos à sua primeira execução. Ele chama desta forma não somente o comportamento enquanto movimento, mas a pulsão que faz esta comunidade restaurar uma forma já vivenciada. Desta maneira, os arcaísmos propostos por Maffesoli seriam os comportamentos restaurados das nossas sociedades comunais.

É nesta bacia semântica, para utilizar um termo do antropólogo francês Gilbert Durand (2011), ou neste *melting pot* para referenciar o pesquisador da performance brasileiro Robson Corrêa de Camargo (2015) que surgem, para Maffesoli (2006) as chamadas as comunidades de destino. Para este, o destino é mais um dos arcaísmos que retornam e retiram das mãos das sociedades pós-modernas o livre-arbítrio na construção da sua historicidade. Deste ponto de afetação, este fenômeno de liberdade e criação histórica estaria sempre atrelado a um retorno de estruturas presentes no passado.

O que está em jogo neste regresso do destino é a negação do próprio fundamento filosófico do Ocidente moderno, o livre-arbítrio, a decisão do indivíduo ou dos grupos sociais agindo concertadamente para fazer a História, sendo sua consequência o grande fantasma da universalidade. [...] Sejam as diversas filosofias, ou mais simplesmente as técnicas budistas, hinduístas, taoístas, as vidências africanas, no contato direto com as forças telúricas, os cultos de possessão afro-brasileiros, sem esquecer as múltiplas práticas *New Age*, ou simplesmente o fascínio que exerce a astrologia, tudo isso acentua, essencialmente, o fato de que o indivíduo não é, na pior das hipóteses, senão um joguete, ou na melhor delas, o parceiro de forças que o ultrapassam, às quais é preciso que ele se acomode (MAFFESOLI, 2006, p. 277).

Esta retirada de poder do sujeito contemporâneo na centralidade do tempo pode ser melhor intitulada como desempoderamento do ente “ocidental”. Como dito anteriormente, embora este conceito de ocidentalidade é e deve continuar sendo problematizado, utilizo-o aqui para designar este pensamento do sujeito de origem europeia e norte-americana. Em outras comunidades este poder de criar a história nunca foi dado aos homens. Por exemplo, me reporto à antiga mãe para dizer que em África vive-se o tempo Sankofa. Em África, nunca foi um problema retornar para si. Rever o passado é parte do processo cíclico de criar o presente/futuro.

O professor da UFBA Eduardo Davi Oliveira em seu livro *Cosmovisão Africana no Brasil* (2006) aponta as relações que as sociedades africanas possuem com o tempo e como estas se diferenciam das percepções “ocidentalizadas” deste.

Se nas sociedades modernas o tempo é orientado para o futuro, nas sociedades tradicionais o tempo é orientado para o passado. [...] Dá-se mais ênfase ao passado que ao futuro quando se trata da concepção de tempo na cosmovisão africana. A referência *mor* é o passado. É nele que residem as respostas para os mistérios do tempo presente. É no passado que está toda a sabedoria dos ancestrais. Somente no passado o africano encontra sua identidade. A idade de ouro dos africanos é diametralmente oposta à dos ocidentais, uma vez que para os últimos os melhores tempos ainda estão por vir (no futuro), enquanto para os africanos os melhores tempos encontram-se muito vivos no passado (OLIVEIRA, 2006, p. 22).

Maffesoli em seu *O tempo das Tribos* (2006) discute estas mesmas questões do tempo e das sociedades passadistas. A este respeito, ele diz que “as sociedades tradicionais privilegiam o passado. A modernidade, como todas as épocas progressistas, o futuro. Outras civilizações, como a decadência romana ou o Renascimento, acentuaram mais o presente” (MAFFESOLI, 2006, p. 17). As comunidades de origem africana inserem-se nas sociedades tradicionais.

Este tempo apontado por Oliveira (2006) e por Maffesoli (2006) pode ser lido aqui como Sankofa. É este voltar-se para o passado onde você retoma e retorna de um jeito diferente. Sankofa é a prática do reencantamento do mundo (ASSUNÇÃO, 2010). É trazer para o presente aquilo de mais significativo que já se viveu e a partir desta compreensão de mundo reconfigurar as estruturas do que se vive.

O ideograma Sankofa significa “apanhar de novo aquilo que ficou para trás”. Aprender do passado, construir sobre suas fundações: “em outras palavras, significa voltar às suas raízes e construir sobre elas o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade de sua comunidade, em todos os aspectos da realização humana” (GLOVER, 1969 *apud* NASCIMENTO, 2008, p. 31)

O que Maffesoli (2006) chama de arcaísmos, é entendido em Sankofa como o pássaro que vira sua cabeça para trás (Figura 12) por que é sempre possível apanhar e retificar aquilo que ficou para trás. É o movimento comum do mundo. Um movimento de retomar as experiências dos nossos antepassados, e até mesmo as nossas experiências, e a partir deste lugar de afetação presentificar nossas decisões e relações.

Imagem 68: Ideogramas Sankofa. Respectivamente: Ideograma Bastão do Linguista, Ideograma Gwa e Ideograma Adrinka



Fonte: NASCIMENTO, 2008, p. 32-38.

Pertencer enquanto tribo é executar Sankofa. É o movimento orgânico das nossas sociedades voltando-se para o passado e reencantando o presente com estas apreensões. Seja para solucionar crises, seja para avançar possibilidades, seja para se sentir confortável, as sociedades nesta concepção retornam à convivência em estruturas tribais. Em suma, as atividades dos grupos culturais são revivências de tribo. São espaços de convivência, de troca de experiências e potências.

Uma maneira de vestir, uma música rock, uma ária pop, uma convivência ecológica, uma similitude na postura corporal ou uma maneira de se pentear vão servir de sinal de reconhecimento, vão favorecer o sentimento de que se está em 'pé de igualdade' com o outro [...] comunidades e massas, ambas, em graus diversos, só existem quando partilhamos imagens, estilos, formas que lhe são próprias (MAFFESOLI, 1995, p. 153-154).

Estas convivências em tribos são reflexões de nossas pulsões por compreender o passado. Elas, como dito no início deste trecho, afetam nossa percepção cultural. Ou seja, é nossa cultura que se altera a partir da necessidade de reencontrar-se em tribos. A pesquisadora Ronilda Yakemi Ribeiro traz em seu livro *Alma Africana no Brasil: Os Iorubás* (1996) esta relação de temporalidade passado - presente. Ela presenteia o leitor com um poema de origem Songai (estado pré-colonial africano) que resume a percepção de tempo.

Não é da minha boca.
É da boca de A, que o deu a B, que o deu a C,
que o deu a D, que o deu a E,
que o deu a F, que o deu a mim.
Que esteja melhor na minha boca do que na dos
Ancestrais (RIBEIRO, 1996, p. 63).

E estas transformações temporais afetam, como pontuado acima, os aspectos culturais de nossa sociedade. As culturas acabam por entrelaçar e costurar suas temporalidades. Isso ocasiona um pluralismo de referências no tempo presente (MAFFESOLI, 1995, p. 148). Nossos grupos, tais como o grupo social da Aldeia TabokaGrande são revivências tribais. É Sankofa vibrando de potência.

Devemos colocar sob esta rubrica o ressurgimento [...] das festas populares, do carnaval e de outros momentos de efervescência. Em uma fórmula feliz que merece ser assinalada, R. da Matta pôde observar que nesses momentos “os homens transformam e inventam o que nós chamamos povo ou massa”. A invenção deve ser compreendida *strictissimae sensu*: fazer vir, encontrar aquilo que existe. [...] o espetáculo, nessas diversas modulações, assegura uma função de comunhão (MAFFESOLI, 2006, p. 134-135).

A cultura e suas manifestações são criadas e recriadas nos momentos da atualidade como possibilidade de modulações tribais. Ora uma cultura serve para resgatar características perdidas por determinada comunidade, ora ela auxilia a aplicar um novo ponto na teia de significados. Em outras palavras estas manifestações culturais transformam. Elas enformam, no sentido de pôr forma aquela comunidade. Elas transpõem temporalmente estas formas de reencantamento do mundo.

2.2.2.1 Outras perspectivas de tribo e comunidade

Para além destas perspectivas Meffesolianas podemos encontrar elementos dentro de comunidades mais próximas a nossa realidade brasileira que demonstram apreensões desta vivência tribal. Para tal fato, me debruçarei sobre as comunidades e pensadores que de fato estudam e falam deste espaço cosmogônico.

As comunidades dos povos originários no Brasil vivem em esquemas de organização em tribo, e desde a escolha do nome do sujeito até as funções que são aplicadas dentro destes espaços funcionam como forma de organização destas identidades comunitárias. Este processo é o de afirmação para diferenciação, tal como o *umwelt* proposto por Jock Young (2002). Segundo o antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira (1976, p. 36) em análise do processo de construção da identidade nas tribos indígenas brasileiras,

quando uma pessoa ou grupo se afirmam como tais, o fazem por meio de diferenciação em relação a alguma outra pessoa ou grupo com que se

defrontam: é uma identidade que surge por oposição, implicando a afirmação do nós diante dos outros, jamais se afirmando isoladamente.

Dentro das comunidades tradicionais, todos os contextos de formação identitária coadunam-se para a apreensão dos papéis e das nuances do que remete ao conceito de Eu social, criado pelo filósofo William James (1990) e discutido anteriormente neste trabalho. A este respeito, Roberto Oliveira (1978, p. 252) diz que

Tenho repetido por diversas vezes que a identidade, sendo de natureza ideológica, ocupa o centro de sistemas ideológicos, a rigor seu núcleo, funcionando como uma bússola a orientar os indivíduos e os grupos em mapas cognitivos coletivamente construídos (OLIVEIRA, 1978, p. 252).

Esta noção de bússola interior e mapas cognitivos que auxiliam os identificados a agirem possui certa relação com as noções propostas por James (1990) quando aponta que socialmente as decisões dos sujeitos são “filtradas” pelo Eu Social. Neste caso, nas comunidades tradicionais esta socialização está na base da constituição do espírito tribal.

Segundo a pesquisadora Ana Flávia Moreira Santos (1994), em análise sobre a construção da identidade do povo Xakriabá, a partir da leitura do antropólogo Roberto Oliveira, a identidade destes povos deveria ser pensada a partir de uma concepção ideológica. Neste sentido, a construção de identidade tribal comunitária funciona como uma ideologia que passa então a moldar a atitude de todos que comungam com esta. A noção de ideologia que a autora se refere é trazida ao espaço de discussão teórica a partir da definição do filósofo Grego Nicos Poulantzas (1977, p. 2002) que diz que

A ideologia tem presencialmente por função, ao contrário da ciência, ocultar as contradições reais, reconstruir, em um plano imaginário, um discurso relativamente coerente que ser de horizonte ao "vividido" dos agentes, moldando as suas representações nas relações reais e inserindo-as na unidade das relações de uma formação.

Nesta mesma pesquisa, Ana Flávia Moreira Santos aponta os critérios que ela destacou entre os Xakriabás para fins de identificação, a saber, “a ancestralidade e o vínculo sanguíneo com ancestrais indígenas” (SANTOS, 1994, p. 23). Entretanto, como toda pesquisa social precisa lidar com as contradições dos colaboradores, ela traz para o centro da discussão a miscigenação. Como os descendentes dos Xakriabás, frutos da miscigenação e que vivem nas imediações das tribos, acabam por se colocar em uma dupla localização identitária a depender do espaço no qual estão inseridos.

tal manipulação é bastante compreensível: ao contrário dos índios da área - cuja proteção depende de uma contínua reafirmação de sua identidade - os que moram na cidade encontram-se imersos em um meio que lhes é totalmente hostil; daí assumirem, com frequência, uma postura de distanciamento frente a tudo - costumes, consanguinidade, terra - que poderia identificá-los como índios (SANTOS, 1994, p. 24).

Desta maneira, podemos perceber como - a priori - a identificação entre os Xakriabás pode parecer bastante fechada em se tratando quase que exclusivamente da necessidade de vínculos sanguíneos. Todavia, como nada é de apenas uma forma, as noções da miscigenação trazem para este povo uma característica de identificação comunitária móvel. Os descendentes indígenas que vivem fora da região da tribo também são indígenas daquela tribo, embora este viés de identificação possa vir atrelado ao locus social no qual ele é afirmado.

Cada comunidade escolhe formas de alinhar os tecidos dos seus pertencimentos. Célia Nunes Correa, também conhecida como Celia Xakriabá, aponta em sua dissertação de mestrado alguns movimentos de espaço de pertencimentos da tribo. Entre os pontos de pertencimento e identidade da comunidade, Célia Xakriabá (2018, p. 25) cita a relação com a natureza, “não temos acesso ao rio, apesar de ele ser parte fundamental de nossa referência espiritual e de nosso pertencimento étnico”.

Aspectos relacionados à compreensão do corpo “o contato desde pequenos com o barro, com a terra, é uma experiência significativa que aproxima a criança com os dois corpos que constituem a nossa pertença, o corpo como território e o território como corpo” (XAKRIABÁ, 2018, p. 42). O pertencimento se corporifica através da matéria destes corpos, através do estudo das suas origens, através dos trabalhos físicos e, mais diretamente, através das pinturas corporais, pois “a pintura veste, re-veste (sic) e nos faz sentir que temos um lugar de pertença no território do corpo” (XAKRIABÁ, 2018, p. 45).

Percebemos aqui que alguns elementos que nos tornam pertencentes a uma tribo estão nos critérios de identificação imagética. Retomo aqui o que diz Maffesoli, citado anteriormente: “uma similitude na postura corporal ou uma maneira de se pentear vão servir de sinal de reconhecimento, vão favorecer o sentimento de que se está em ‘pé de igualdade’ com o outro” (MAFFESOLI, 1995 p. 153-154). A história da sua comunidade é parte fundamental das relações de identificação.

É através da oralidade que é transmitida a ideologia dentro da concepção, anteriormente apresentada, proposta por Roberto Oliveira (1978) e Ana Flávia Moreira Santos (1994). Isso pode ser percebido quando em uma passagem da narrativa de Célia

Xakriabá ela aponta que uma liderança da tribo diz para ela durante uma entrevista: “Agora desligue a câmera, pare de gravar e nem anote o que vou lhe dizer, se tiver preparado para aprender enquanto corpo de pertença, tens que aprender pela oralidade” (XAKRIABÁ, 2018, p. 38). A maioria das comunidades tradicionais transmite seu conhecimento através da oralidade, ou então através da participação.

É perceptível na Aldeia TabokaGrande que uma das formas é a aprendizagem subterrânea. O conhecimento vai tal como uma raiz crescendo por debaixo da terra, criando conexões, sendo alimentado pela participação e pela percepção do que está acontecendo durante a festa. É ali que os filhos, os netos e os amigos se abastecem. É através da Oralidade do fazedor e inventor de todo aquele processo, o Wertemberg Nunes. E um dia o conhecimento elaborado brota do subterrâneo quando a raiz de faz planta e a planta se faz árvore. Alguns anos depois as árvores vão se tornar portadoras de novas sementes e novas raízes (Figura 13)

Imagem 69: Uma raiz que virou planta na Aldeia. Wene Tawera, filha do Wertemberg Nunes, brincando no Cavalinho, personagem criado para ela



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=pGyZ03Sz_aQ

Percebemos desta forma como é possível transpor conceitos comunitários das tribos indígenas para variados espaços e comunidades tradicionais. A oralidade, o contato com os fazedores participantes das comunidades configuram-se, portanto, como importantes elementos das constituições de laços de pertencimento. A territorialização também é um aspecto essencial em todo processo de desenvolvimento de espaço de pertencimento.

Mais à frente neste trabalho serão tratados aspectos específicos sobre o pertencer físico. Todavia, neste momento que nos afetamos pela cosmopercepção dos Xakriabás, adiantarei este recorte. Dois tipos de espaço são levantados por Célia Xakriabá, primeiro o território no sentido material e segundo no sentido ontológico de se fazer parte. A respeito do primeiro espaço a autora diz que existem “sentidos de pertencimento ancorados nos processos de demarcação de terra, saúde, educação, organização social, culturas e identidades, ou seja, a necessidade de marcar os espaços reais para se fazer pertencente” (XAKRIABÁ, 2018, p.58). Aqui temos elementos de contato diretamente com a materialidade do espaço. É preciso estar e ter um espaço próprio para chamar de seu, para ser pertencente àquele espaço. Este movimento que foi realizado por Wertemberg ao precisar criar a espacialidade da Aldeia TabokaGrande para pertencer. O segundo sentido é no aspecto vivencial.

Desta forma “não é suficiente fazer para, precisa fazer com, dialogando a partir de territórios de pertença, isso só quem é indígena e tem seu corpo como território em movimento consegue compreender” (XAKRIABÁ, 2018, p. 91). É preciso se fazer participante de fato, porque mesmo que afastado do espaço físico o sujeito carrega consigo o pertencimento. Mesmo nos tempos em que os filhos mais velhos do Wertemberg Nunes não estão ou voltam até a Aldeia eles são pertencentes a estas práticas. Portanto, eles devem zelar, cuidar e transmitir os ideais da mesma.

2.2.2.2 Aquilombamentos

Espaços culturais como a Aldeia TabokaGrande podem ser vistos como modernos sistemas de aquilombamento, estruturas historicamente demarcadas que funcionam como ponto de aglutinação de ideias, de propostas e de tessituras de convivência. Aquilombamento é um conceito sociológico proposto pela pesquisadora Barbara Oliveira Souza (2008) ao tratar do movimento dos quilombos no Brasil. Todavia, esta concepção de necessidade que algumas classes têm de aquilombar-se para preservar em muito tem conexões com as práticas impetradas pelos grupos de manifestações culturais tradicionais tal como a Aldeia TabokaGrande.

Para Bárbara Souza (2008, p. 106), Aquilombar-se é

uma ação contínua de existência autônoma frente aos antagonismos que se caracterizam de diferentes formas ao longo da história dessas comunidades, e que demandam ações de luta ao longo das gerações para que esses sujeitos

tenham o direito fundamental a resistirem e existirem com seus usos e costumes.

Em suma, dadas as devidas proporcionalidades históricas que os quilombos sofrem em decorrência dos ataques historicamente impetrados a esses, toda comunidade subalternizada acaba por reunir-se e aquilombar-se como metodologia de proteção e salvaguarda das suas práticas. O que ocorre com a Aldeia TabokaGrande, no que diz respeito aos saberes e fazeres, é um grande processo de aquilombar-se.

Foi preciso ter um espaço físico, foi preciso criar suas próprias estruturas para subverter a lógica e implementar as práticas que foram desejosas pelos seus fazedores. O Wertemberg Nunes, homem negro e periférico, vindo de origens humildes, em suma é um quilombo vivo, e todas as práticas que são executadas na aldeia são tentativas de manter a energia vital deste local (NUNES, 2020).

A resistência e a autonomia [...] são as linhas motoras do movimento de aquilombar-se. Por meio de estratégias as mais distintas possíveis, essas comunidades se estabelecem enquanto lócus de alteridade em relação à dita sociedade nacional e reivindicam o reconhecimento de sua cultura, de seus costumes, de suas formas de organização. Essa busca por reconhecimento passa, de forma elementar, pelo reconhecimento de seu território a partir da lógica que o fundamenta, distinta da perspectiva privada, abarcando uma dimensão holística dos aspectos sociais, culturais e econômicos desses grupos (SOUZA, 2008, p. 106).

Aquilombar-se nas práticas cotidianas, é resistir para reexistir. É providenciar uma separação entre a tal sociedade hegemônica e as práticas destes grupos culturais e sociais. É através destas separações que grupos como a Aldeia TabokaGrande, as Suçeirias, As Folias, As Quadrilhas Juninas conseguem manter-se funcionando e ativamente práticas e profícuas na manutenção de suas vivências. É no ato de aquilombar-se que - aqui retomo uma noção anteriormente tratada neste trabalho - as identidades exus se coadunam ao redor de uma falange. A falange é um quilombo de resguardo da identidade deste grupo e de seus fazedores e criadores. É de dentro da tribo, mas é também para dentro da tribo que se movimentam as linhas de entrelaçamentos socioculturais.

Segundo a pesquisadora Maria Beatriz Nascimento (1985, p. 41)

Numerosas foram as formas de resistência que o negro manteve ou incorporou na luta árdua pela manutenção da sua identidade pessoal e histórica. No Brasil, poderemos citar uma lista desses movimentos que no âmbito "doméstico" ou social tornam-se mais fascinantes quanto mais se apresenta a variedade de manifestações, de caráter linguístico, religioso, artístico, social, políticos e de hábitos e gestos.

Desta forma é perceptível como o direcionamento que os grupos sociais e culturais possuem a respeito da preservação de suas origens, contribui inclusive para que manifestações artísticas não tenham desaparecido.

O quilombo é um avanço, é produzir ou reproduzir um momento de paz. Quilombo é um guerreiro quando precisa ser um guerreiro. E também é o recuo quando a luta não é necessária. É uma sapiência, uma sabedoria. A continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz, mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. Uma possibilidade nos dias de destruição (NASCIMENTO, 2018, p. 7).

Atividades como a das Suçeirias de Natividade³⁰ e da própria Aldeia TabokaGrande em Taquaruçu, ambas no estado do Tocantins, demonstram como estes movimentos são importantes para a manutenção das práticas destes corpos, invariavelmente, entrelaçadas pelas noções identitárias da cor de suas peles. Percebemos que, em terras quilombolas ou não, as cores das peles e as trajetórias de exclusão são bem aproximadas nestas situações.

Neste sentido, a Aldeia TabokaGrande possui seu caráter simbólico para os participantes, quando demonstra um forte movimento de aquilombamento cultural no distrito de Taquaruçu. Essas potências de criação de identidade apresentam as influências vividas para que fosse possível o mestre intitular sua produção como Tupi – Afro – Amazônico, pois é possíveis que ele se insira como influenciado por elementos de outros aportes culturais. Este movimento de aquilombar-se e encontrar espaço de pertencimento foi solucionado através das manifestações artísticas realizadas em volta dos bonecos e do espaço.

2.3 Estação “Pertencer Físico”

Espaço

Lugar

Espaço

³⁰ A Suça é uma dança presente no Estado do Tocantins, com forte localização no município de Natividade. Segundo a pesquisadora Liubliana Siqueira, a Suça “é uma manifestação centenária que mescla cosmologias africana, indígena e portuguesa. Uma manifestação cultural que chega ao Tocantins com os descendentes africanos que vieram trabalhar nas minas de ouro e tradicionalmente é dançada nas festas religiosas, nos pousos de folia do Divino Espírito Santo e de Santos Reis, nas festas de Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora dos Remédios, na festa do Capitão do Mastro do Divino, de São João Batista e nas festas do Congo. Em cada região a festividade se apresenta de forma singular, com variedade de instrumentos, toques e passos de dança” (SIQUEIRA, 2021, p. 6)

Físico
Espaço
Não lugar

É sempre perigoso dar espaço a poesia no começo.

Espacialidade é um termo que tem um quê de poesia, quando pensamos sobre a lógica dos espaços que ocupamos para os outros. Mas a espacialidade também pode ser entendida de uma forma literal como o espaço que nos circunda. É possível que a leitora já tenha ouvido ou visto, ou até mesmo sido você mesma, a pessoa que precisa de um espaço organizado para trabalhar. Ou ainda, aquela que diz que o espaço ao redor precisa estar arrumado para que o espaço interno, os sentimentos, emoções e pensamentos fluam. É muito comum esta relação do espaço físico com os espaços internos dos sujeitos.

Até o presente momento neste trabalho tratamos do pertencimento enquanto um espaço imaginado. Debater conceitos que nos permitem contextualizar o que indico ser o sentimento de identidade e identificação para pertencimento daqueles sujeitos sociais. Um espaço que está “dentro” do sujeito e que regula as relações destes sujeitos com a sociedade que o circunda. Todavia, mesmo esta sociedade ainda é diversas vezes pensada não como uma fisicalidade e sim como um espaço geral, quase mágico, que engloba tudo que está fora do próprio sujeito.

Neste trecho do trabalho, tenho como intuito introduzir algumas noções de pertencimento que estarão atrelados diretamente ao espaço físico, a modificação deste espaço e a funcionalidade destas transformações e ações nele para me fazer participante. Procuo fundamentar aqui as percepções de como o espaço da Aldeia e a própria cidade de Taquaruçu, em sua fisicalidade, constituem estratégias de pertencimento, desta vez, pertencimentos físicos. Como eu, neste momento que precisei arrumar a mesa que está atrás de mim para conseguir escrever este trecho. Informação esta que parece bem irrelevante a leitora, mas que foi extremamente importante para que a mesa de estudos pudesse ser abarcada como meu espaço de trabalho neste momento que me dedico a transformar em papel o que está apenas no espaço imaginativo da minha cabeça.

E como um bom espaço tem sinais da presença, tal como esta pesquisa que eu trago e evidencio minhas marcas, quero convidar a leitora por um passeio pelo espaço construído por Lena Gino no poema Casa Arrumada é assim

Um lugar organizado, limpo, com espaço livre pra circulação e uma boa entrada de luz.
Mas casa, pra mim, tem que ser casa e não um centro cirúrgico, um cenário de novela.
Tem gente que gasta muito tempo limpando, esterilizando, ajeitando os móveis, afofando as almofadas...
Não, eu prefiro viver numa casa onde eu bato o olho e percebo logo: Aqui tem vida...
Casa com vida, pra mim, é aquela em que os livros saem das prateleiras e os enfeites brincam de trocar de lugar.
Casa com vida tem fogão gasto pelo uso, pelo abuso das refeições fartas, que chamam todo mundo pra mesa da cozinha.
Sofá sem mancha?
Tapete sem fio puxado?
Mesa sem marca de copo?
Tá na cara que é casa sem festa.
E se o piso não tem arranhão, é porque ali ninguém dança.
Casa com vida, pra mim, tem banheiro com vapor perfumado no meio da tarde.
Tem gaveta de entulho, daquelas que a gente guarda barbante, passaporte e vela de aniversário, tudo junto...
Casa com vida é aquela em que a gente entra e se sente bem-vinda.
A que está sempre pronta pros amigos, filhos...
Netos, pros vizinhos...
E nos quartos, se possível, tem lençóis revirados por gente que brinca ou namora a qualquer hora do dia.
Casa com vida é aquela que a gente arruma pra ficar com a cara da gente.
Arrume a sua casa todos os dias...
Mas arrume de um jeito que lhe sobre tempo pra viver nela...
E reconhecer nela o seu lugar (GINO, 2011).

É do meio desta bagunça de marcas que surgem os espaços que são nossos. Nada próximo da organização de um hospital, e muito mais próximo da nossa bagunça pessoal. É sobre estes espaços que construímos, organizamos e nos apoderamos do que devemos falar. Sobre espaços físicos como metodologia de criação de pertencimento.

Antes de continuar com este trecho, preciso - dado o espaço temporal já decorrido - relembrar a leitora que esta tese não se firma em um todo em pensamentos construídos sobre estruturas cartesianas. Todavia, como parto de uma escrita que segue parte do meu próprio processo de desenvolvimento de pensamento em alguns momentos, preciso utilizar esta metodologia para me fazer compreender.

Desta forma, em alguns trechos, tal qual o que se inicia agora, preciso fazer recortes e escolhas bastante não decoloniais. Devo deixar pontuado que o processo de decolonização do pensamento está em processo, mas que ainda sofre alguns dos sintomas de quem aprendeu a ler o mundo desta forma. Dito isso, convido-a para adentrar neste pensamento que está em trânsito apesar de parecer estático. Para pensarmos acerca das relações entre espaço e pertencimento pretendo aproximar-me de estudos da área de psicologia, a saber, o ramo desta chamada de Psicologia Ambiental.

2.3.1 “A necessidade desse lugar já era de algum tempo”

A psicologia ambiental surge em meados da década de 1960 nos Estados Unidos como um ramo teórico dentro das práticas interacionais da psicologia. Os pesquisadores desta área buscam compreender as relações entre o ambiente físico que circunda os sujeitos e as possíveis afetações deste na vida social e pessoal do mesmo. Segundo o psicólogo Gabriel Moser, a “Psicologia Ambiental é o estudo das inter-relações entre o indivíduo e seu entorno físico e social, dentro de suas dimensões espaciais e temporais” (MOSEER *apud* MOURÃO; CAVALCANTE, 2006, p. 145).

A área surge a partir da necessidade que o campo da psicologia teve de entender como aspectos como a poluição, o aquecimento global, o crescimento do consumo e das cidades afeta e modifica as relações inter e intrapessoais dos sujeitos sociais. Segundo o professor de Psicologia da UNB Hartmut Günther

A definição de Psicologia Ambiental como o estudo das relações (recíprocas) entre os fenômenos psicológicos (comportamentos e estados subjetivos) e variáveis ambientais físicas implica que estamos lidando com, pelo menos, três campos de estudos: psicologia, de um lado e, do outro, (a) ambientes construídos em várias escalas como estudados pela ergonomia, arquitetura, planejamento da paisagem e urbano e (b) ambientes naturais como os estudados na zoologia, biologia, geologia e estudos florestais (GÜNTHER, 2005, p. 179).

A área da psicologia ambiental tem duas grandes preocupações que serão apenas citadas neste trabalho, a saber, como as mudanças no ambiente influenciam as percepções humanas e como as ações dos sujeitos geram mudanças no ambiente. Todavia, como é metodologia da Etnocenologia, me debruçarei sobre as apreensões desta área a fim de que seja possível transpor estas discussões e conceitos para os elementos culturais que são tratados nesta tese.

A principal noção que busco correlacionar, é a de ambiente presente na Psicologia Ambiental. Este não se trata apenas da constituição física, mas do imbricado conjunto de significados que o espaço coaduna. O ambiente social que tratamos, a Aldeia TabokaGrande, foi constituído por aqueles partícipes, como esta teia de significados e foi, e continua sendo, preciso alterá-lo constantemente para que ele se adeque às práticas e desejos do grupo.

A psicóloga ambiental alemã Lenelis Kruse (2005) aponta que esta noção de ambiente enquanto potência subjetiva vem do conceito de “Umwelt” criado pelo

sociólogo e criminologista Jock Young (2002) e anteriormente tratado nesta tese. Esta relação se dá da seguinte forma:

o ambiente é o entorno subjetivamente significativo de um indivíduo ou grupo. “*Umwelten*” são conjuntos de significados como experienciados e atuados por indivíduos e grupos. Colocando de um modo mais amplo, “*Umwelt*” pode ser definido como algo que real ou potencialmente tem um efeito sobre uma pessoa ou grupo - seja como um impacto percebido abertamente (e sensorialmente), seja como influências mais sutis / subconscientes [...] também como espaço de ação (KRUSE, 2005, p. 42).

A aldeia TabokaGrande é um “*umwelt*” do Wertemberg Nunes (2020). O espaço no qual os sujeitos interligam suas subjetividades, comunicam-se e se expressam. O *locus* no qual é preciso agir, mover-se, colocar-se em estado de pertença através das trocas e modificações. O Wertemberg Nunes (2020) já trata a questão do lugar e de como é necessário a modificação e a criação deste para o aprofundamento das relações com este espaço.

Na verdade, eu queria montar um lugar [...] A aldeia está sendo preparada para ser esse lugar. Imagino e quero fazer aqueles espetáculos que eu tenho, que foram criados dentro de uma história e que foram deixados de serem mostrados porque o lugar e a forma não me satisfaziam. [...] A necessidade desse lugar já era de algum tempo. No Espírito Santos, eu já procurava um lugar. [...] O que estou fazendo não é só a aldeia para você chegar. Tenho umas ideias de espetáculos que eu quero montar aqui e naquele lugar ali, ainda quero fazer isso (NUNES, 2020, p.23).

O que a Psicologia Ambiental busca explicar, pode ser apreendido quando se escuta o criador da festa falar sobre a necessidade espacial que as práticas artísticas possuem. Uma prática orgânica, aliada e relacionada com a natureza que circunda a manifestação. Posso dizer que o espaço físico da Aldeia TabokaGrande é, para as atividades realizadas nela, “mais do que um fundo. Ele muda e se move, e suas muitas formas proporcionam barreiras, desafios e oportunidades para os participantes”³¹ (WERNER, 2002, p. 37, tradução nossa). Com essa fala a psicóloga ambiental Carol Werner define o que é o ambiente físico.

O processo ao qual o Wertemberg Nunes atua sobre o espaço “Tinha uma pedra grande que seria o palco, mas quando estava tudo pronto, não deu certo” (NUNES, 2020, p.22), modificando-o à sua necessidade, mas não transformando-o e sim adaptando-o, é denominado na psicologia ambiental de Apropriação. O conceito foi cunhado pelo

³¹ No original: “the physical environment is more than a background. It changes and moves, and its many forms provide barriers, challenges and opportunities for participants.”

psicólogo Enric Pol no seu livro *Symbolisme de l'espace public et identité sociale* (1999). A apropriação para Pol parte da necessidade que os seres sociais têm de diferenciar seus espaços dos do outro. Um exemplo citado por ele é de que mesmo um conjunto habitacional sendo entregue idêntico a todos os moradores, rapidamente estes implementam as modificações para deixar o espaço com “a sua cara” (POL *apud* ALENCAR; FREIRE, 2007, p. 308).

O processo de apropriação está diretamente ligado ao conceito de identidade trazido para a Psicologia Ambiental através da percepção de Marx de apropriação *versus* alienação. Marx diz em seus escritos filosóficos de 1844, que “a apropriação aparece como estranhamento, como alienação; e alienação aparece como apropriação [...] quanto mais o trabalhador, [...] apropria-se do mundo externo, mas ele se priva dos meios de vida (MARX, 1977, p. 9;69, tradução nossa)³².

A partir desta percepção marxista, a psicologia ambiental pressupõe que é necessário que os entes realizem processos de apropriação no espaço para que, tomados pela desalienação, constituam este como parte de sua identidade. A este respeito Pol correlaciona a modificação exterior com a noção de apropriação

O trabalho é uma ação sobre o mundo exterior que produz objetos materiais e não materiais. A “alienação” se dá quando o sujeito não se identifica com os objetos que se tem produzido. A partir daqui se propõe a “apropriação” como reiteração do objeto que se faz mediante a atividade modificando-a com novos atos, adquirindo um saber-fazer (POL, 1996, p. 46, tradução minha)³³

Em suma, o ato de apropriar-se provoca no sujeito um mover-se em direção a sua identidade. Como dito anteriormente o ambiente não é apenas modificado como também modifica práticas e criações de quem modifica. Quando o Wertemberg Nunes fala das práticas da Aldeia ele cita como a existência do espaço é necessária para as visões artísticas fazerem sentido, “Igual ao que estou fazendo aqui na Aldeia agora: isso fará com que eu me sinta mais livre de fazer como eu quero, porque o lugar é do jeito que eu imagino” (NUNES, 2020). Ele está criando e sendo criado pelo espaço. Ele está se

³² No original: “appropriation appears as estrangement, as alienation; and alienation appears as appropriation [...] the more the worker [...] appropriates the external world, sensuous nature, the more he deprives himself of the means of life.”

³³ No original: “El trabajo es una acción sobre el mundo exterior que produce objetos materiales e no materiales. La ‘Alienación’ se da cuando el sujeto no se identifica con los objetos que ha producido. A partir de aquí, se propone la ‘Apropiación’ como reinterización del objeto que se hace mediante la actividad reprimiéndolo con nuevos actos, adquiriendo un ‘savoir fair’”.

apropriando e sendo apropriado pelo espaço. Está criando identidade com estas modificações.

As ações sobre o espaço não se constituem, portanto, somente em atos cognitivos ou materiais, mas em atos de investimento emocional, momento em que o agir e o sentir encontram-se em plena sintonia [...] pela apropriação, o sujeito sente que de alguma forma está ligado ao lugar, e que este lhe pertence, mesmo que dele não tenha a posse legal. A relação vem a ser recíproca, pois ele também pertence ao lugar. (POL *apud* MOURÃO; CAVALCANTE, 2006, p. 145)

Sendo assim, aqui temos uma transferência de sentido, quando pensamos estes espaços ontológicos em constante transformação imagética e sociocultural. Os seres que convivem neste espaço desenvolvem, modificam e agem para se sentirem pertencentes. Neste sentido, a constituição de um ambiente de pertencimento parte da demanda de os indivíduos se descobrirem em tribos. Mesmo estas tribos, no sentido social, necessitam modificar os “espaços”, através de um processo de apropriação, ampliando este para um contexto de pertencimento.

As pessoas, individualmente ou de forma coletiva, necessitam identificar territórios como próprios, para construir sua personalidade, estruturar suas cognições e suas relações sociais, e ao mesmo tempo suprir suas necessidades de pertença e de identificação (POL *apud* MOURÃO; CAVALCANTE, 2006, p. 145).

Desta forma, podemos entender, apropriando-se dos conceitos da psicologia ambiental que os trânsitos de sentido que são necessários para se fazer pertencente ao espaço são presentes nas lidas da Aldeia TabokaGrande. O retorno até aquele espaço implementado todos os anos pelos filhos do mestre pode ser visto como um exemplo de como este é um espaço físico de pertencimento. A vida ordinária e comum destes membros se altera para um estado de produção e pensamento quase que exclusivo para a festa. Aquele espaço, com sua oficina que é casa e terreiro da festa, pertence a eles na mesma medida que os faz pertencer. As modificações constantes nos elementos físicos da festa os modificam da mesma forma que muda os espaços. A materialidade da festa é uma gestora constante de estruturas de pertencimento e participação, criada e mantida pelos mesmos que serão afetadas por estas estruturas. Um Ouroboros teórico, porém, físico.

Agora que levantei estas possibilidades acerca das ideias de pertencimento e identidade prescritas na TabokaGrande é preciso que eu me volte para a outra parte da

hipótese teórica deste trabalho. O caráter de invenção desta tradição será discutido no próximo trecho deste trabalho. Te convido a começar a viagem a partir da terceira parada e de suas estações entendendo o seu ponto de partida, o conceito de cultura (popular). Sigamos!

3. INVENTANDO O INTANGIVÉL

Outra coisa boa de inventar uma história é que você pode ir contando aquilo que tem vontade de contar [...] A gente sempre pode inventar. Inventar é uma das melhores coisas que tem no mundo.

Caio Fernando Abreu

Eureka! teria gritado Arquimedes de Siracusa ao descobrir possivelmente uma maneira de medir a densidade do ouro com base em seu banho de banheira. “Esse é um pequeno passo para o homem, mas um gigantesco salto para a humanidade” disse Neil Armstrong em 1969, ao pisar pela primeira vez no satélite natural da terra, a lua. “Dali avistamos homens que andavam pela praia, obra de sete ou oito” escreveu Pero Vaz de Caminha tentando pôr em palavras o primeiro contato com os verdadeiros moradores do Pindorama, posteriormente denominada de Brasil. “Nonada”, assim começa o longo caminho pelo Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa. “Irmão é um menino, eu tô chocada” foi o que disse minha irmã Alice Phamela ainda na mesa de cirurgia alguns segundos depois de descobrir que passou a gravidez inteira esperando uma menina e nasceu um menino.

São diversas e plurais as reações que temos quando nos deparamos com uma situação inteiramente nova. Um novo caminho, uma nova cultura, um novo ser. Basicamente o novo nos assusta e interessa e as expressões são inteiramente inesperadas. Neste trecho busco compreender como se dá o processo de criação de uma tradição, ou, como a cultura se relaciona com esta tradição. O que vem a ser uma tradição inventada.

A priori é importante dizer que todo o segundo trecho deste trabalho, já se relaciona com situações de invenção. No caso, o que se inventa no segundo trecho são as noções de identidade e identificações dos sujeitos. O próprio ser humano se inventa socialmente, tal qual apontado pelo filósofo Jean-Paul Sartre *apud* Cardim (2017 p. 178): “Cada situação é uma ratoeira [...] não existe saída para escolher. [...] isto se inventa. E cada um, ao inventar sua própria saída, inventa-se a si mesmo. O homem tem que ser

inventado todos os dias”. O trecho anterior deste trabalho se debruça sobre as invenções humanas de si próprio, tal como apontado por Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 123): “O problema não é inventar. É ser inventado hora após hora e nunca ficar pronta nossa edição convincente”.

A existência deste trecho do trabalho se dá pelo fato de que, como dito antes a tese defendida leva em consideração que a Aldeia TabokaGrande é uma tradição inventada na cultura pelo Wertemberg Nunes. E como foi metodológico neste trabalho, vou arquitetar o pensamento começando pela base das noções. A priori é preciso dizer o que é entendido aqui como cultura.

3.1 Estação “O que é Cultura e por que não Cultura Popular?”

Desde de que comecei a produção no doutorado eu venho entrando em discussões deveras complexas sobre assuntos do cotidiano. Uma das últimas e longas foi a respeito de uma disciplina em uma grade curricular. Meu questionamento foi o seguinte: em um curso de Teatro que possui na sua grade componentes curriculares de Antropologia Cultural, Educação, sociedade e Cultura e Estética da Arte, qual a necessidade de uma disciplina chamada Arte e Cultura Popular? Qual a necessidade de que uma disciplina traga como recorte a cultura popular a colocando em parceria com a noção de arte se já deveria ter sido abordado esta temática nas demais disciplinas? Aqui foi meu engano.

O tal conteúdo não é trabalhado em nenhuma outra disciplina, a não ser em Arte e Cultura Popular. O meu local de afetação etnocenológico - com foco nas discussões desenvolvidas junto ao meu orientador Graça Veloso e ao grupo de pesquisa AFETO, na UNB - não me permitia sair da discussão. Como é preciso que a disciplina tenha no título a cultura popular para que ela seja resguardada de ser citada? Então eu me questioneei e questioneei a equipe docente sobre o que não é cultura popular? Balé Clássico? Orquestras sinfônicas e todos seus instrumentos de cordas? Teatro Realista, Brechtiano e Performático?

O que não foi feito pelo povo, ou por parte dele, que tornou estas artes “não populares”. O que torna algumas artes “populares” e outras não? Uma pergunta bem específica: onde e por quem foram criadas as tais culturas populares? É a partir destes questionamentos que trago neste tópico as discussões levantadas por Peter Burke (1989), Graça Veloso (2018; 2011), Petrônio Domingues (2011) e outros pesquisadores a respeito da historiografia do conceito cultura popular.

Um dos primeiros teóricos a serem chamados para a conversa quando se trata de cultura popular é o historiador inglês Peter Burke e seu livro *Cultura Popular na Idade Média*. Ele inicia este trabalho com uma possível definição do conceito. Para ele, o termo cultura isolado é

um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados. A cultura nessa acepção faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele (BURKE, 1989, p. 10).

Desta forma, cultura para Burke (1989) é todo o aglomerado de informações e valores que são partilhados na sociedade que vivemos, fazendo com que tenhamos desde o nascimento, com a família, a escola, a igreja, os sistemas de segurança, o racismo, a misoginia, a pobreza, a fome e outros variados fatores uma em-formação cultural. Uma criança não nasce com uma cultura, mas ela mergulha ao nascer em uma piscina de cultura da qual é bastante complexa a saída.

Seguindo com Burke (1989), algo interessante acontece no texto. Logo após essa definição de cultura ele passa a conceituar cultura popular apresentando uma crítica ao pensamento vigente sobre tal. Segundo ele, "quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das 'classes subalternas', como chamou-as Gramsci" (BURKE, 1989, p. 10). É importante que eu remonte esta crítica de Burke, pois eu compreendo, e outros autores que serão citados mais a frente neste trabalho também compreendem, que este ainda é o tratamento dado a tal cultura dita popular.

Retomo a discussão da disciplina Arte e Cultura Popular, por que mesmo que não seja a intenção dos participantes da discussão, a ideia de que exista uma arte "e" uma cultura popular, conecta-se diretamente com a ideia criticada por Burke de que esta é, portanto, não oficial. A cultura de uma classe abaixo da classe dominante. Nesta acepção, o viés popular desta não permite a ela fazer parte da sociedade, pois quem delimita esta sociedade são as classes dominantes e, já que a cultura dita popular não é desta parcela da população, vai ser preciso ora afastá-la da nossa noção de sociedade, ora exotizar-la como diferente.

A Arte e a Cultura Popular do título da disciplina predispõe que existam duas categorias distintas, uma a arte que é passada aos discentes do curso em todas as disciplinas historiográficas, e uma cultura popular, que se não tiver um componente

curricular específico para tal não será trabalhado. Eu entendo o argumento da salvaguarda neste ponto. A ideia é ter o componente para que ninguém esqueça que é preciso falar. Mas o problema de uma cidade onde a empresa responsável pela água entrega água poluída não tem que ser resolvido no filtro que eu coloco na minha residência, ele precisa ser resolvido nas condições da água da própria empresa.

Em outras palavras, o problema não está no fato de que eu crio a disciplina para que ninguém esqueça da “pobre” cultura popular, o problema está no fato de que esquecemos dela por que fomos moldados a entender esta como diferente da nossa. A cultura popular é quase sempre percebida, principalmente pelas classes dominantes, como a cultura do outro. Como a cultura na qual eu transito, consumo, “apoio”, “valorizo”, “salvuardo”, mas que, após fechar a porta do meu carro e dar partida, ela permanece ali, intocada e distante, visto que eu acredito sempre que nada daquilo tem a ver comigo.

Posso usar como exemplo prático desta relação, uma crítica que acontece dentro de alguns círculos de Antropólogos ao realizarem uma releitura do trabalho e das teses de um dos seus maiores nomes, Bronisław Malinowski. Em seus textos, Malinowski acaba percebendo a cultura das tribos dos Trobriandeses e acreditando que sua presença nada alterava ali. E ela sempre altera, como aquele último menino da fila na foto de Malinowski (Imagem 70 e 71). A partir do momento no qual ele desfoca do ritual e encara diretamente fotógrafo, um homem muito branco e muito alto, o ritual que ele executava foi modificado, em outras palavras, o pesquisador influenciou o pesquisado.

Imagem 70: Fotografia de autoria de Malinowski de um Ritual nas Ilhas Trobriand



Fonte: ANTROPOLOGÍA, 2017.

Imagem 71: Fotografia de Malinowski junto aos nativos das Ilhas Trobriand - 1918



Fonte: PETROPOLEAS, 2017.

Tal como Malinowski na imagem acima, as classes dominantes se vêem rodeadas de nós, os subalternos, o povo, o popular, a cultura popular. É por este motivo que, historicamente, os movimentos desta classe foi o de estranhar principalmente através dos acadêmicos e pesquisadores. É preciso que rompamos o véu de Maya que utilizamos para nos separar destas culturas, pois elas são populares por serem do povo, e nós somos o seu povo.

3.1.1 “Se é para felicidade geral da Nação”

Graça Veloso (2018) nos transporta para as discussões implementadas no final do século XVIII e século XIX que vieram a constituir as noções delimitantes do que posteriormente viemos a conhecer como Estado Nações. Segundo Sandra C. A. Pelegrini e Pedro Paulo A. Funari foi no século XIX que, a partir da Revolução Francesa “os estados, baseados na fidelidade ao rei de direito divino, são superados por um novo tipo de formação estatal: a nação” (PELEGRINI; FUNARI, 2008, p. 14).

A primeira tentativa fora geográfica, todavia não se sustentava nos modelos de sociedade da época. A segunda tentativa foi pela língua que também não conseguia sustentação por que estados vizinhos podiam comungar do mesmo idioma. Parte-se então para a invenção de uma categoria que pudesse determinar o que diferencia um grupo de pessoas do outro, surge então “dentre as afinidades identificáveis, um conjunto de práticas e comportamentos, vistos como comuns pelos diversos agrupamentos sociais” (VELOSO, 2018, p. 3).

Surge então a noção de cultura, ou “afinidades identificáveis” entre um povo. É importante apontar que o termo Folk-lore (saber tradicional do povo) havia sido criado como campo de estudos em 1848 por William John Thoms na revista *The Atheneum* (VELOSO, 2018, p. 4). A criação deste campo surge para denominar os estudos das “antiguidades populares” (ROCHA, 2018, p. 219). Segundo o professor da UFRJ Gilmar Rocha,

pode-se pensar a cultura popular como uma “região epistemológica” privilegiada no interior das Ciências Humanas e Sociais, a qual faz fronteira com outros objetos e campos de conhecimento, ficando muito próxima das questões abordadas pelos estudos do folclore, do patrimônio cultural e da cultura nacional (ROCHA, 2018, p. 220).

Do ponto de afetação de Rocha, a Cultura Popular encontra-se em um local privilegiado pois, segundo o autor, foi após a invenção deste termo que a mesma conseguiu se dissipar do senso comum e torna-se “objeto” de estudo. Foi a partir deste local de busca por um nacionalismo que o pensamento sobre folclore e cultura popular chegou até o Brasil no final do século XIX. Segundo Veloso,

baseado nessa noção, já em finais do Século XIX, diversos pensadores estabelecem a epistemologia de uma brasilidade, sempre ancorada nos registros e na defesa da “preservação”, inclusive destacando os seus recortes regionalistas, como princípios fundantes do que poderia ser considerado como nacional (VELOSO, 2018, p. 4).

Sendo assim, é importante retomar que a noção de folclore e cultura popular vem ancoradas da necessidade dos povos de se afirmarem enquanto estados nações. Foi na busca por uma identidade que nos definisse enquanto povo brasileiro que a cultura popular aporta vinda da Europa para nossos pensadores. É necessário salientar, que estas “necessidades” permanecem nas mãos dos dominantes. Foram eles que precisaram definir os limites do seu poderio e, por consequência, dos seus “objetos de estudo”. Aos subalternizados nunca, ou quase nunca, foi perguntado como eles denominavam as práticas que eles faziam.

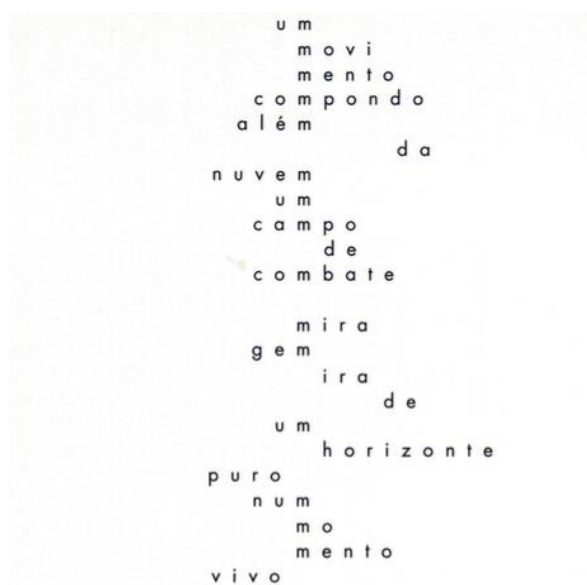
Mas, como narrativas advindas quase sempre de grupos estrangeiros aos fazedores, os registros folclóricos não deixam de ser também a expressão de embates políticos localizados nos campos das produções culturais dos povos. Contrapõem aqueles que se definem como eruditos ou letrados, a outros, “apartados” nas “tradições orais”, não letradas. (VELOSO, 2018, p. 5).

A noção de folclore surge com um viés mais preservacionista do que analítico. A perspectiva dos folcloristas sempre foi a de unidade de conservação, manter a cultura popular intocada, preservada e longe de influências externas. Por este motivo, o movimento folclorista sempre enfrentou diversas críticas a seus objetivos enquanto ciência. Rocha diz que “As críticas ao caráter colecionador, descontextualizado, a-crítico e descritivo das pesquisas folclóricas constituem seu ‘calcanhar de Aquiles’” (ROCHA, 2018, p. 222). E tudo urge por mudança e movimento.

3.1.2 Concretando uma ideia

Eu já me referi em outro trecho deste trabalho que “Tudo está na natureza, encadeado e em movimento”, tal como disse Paulo Pontes e Chico Buarque no seu Gota D’água (1975). Retomo essa metáfora ao encadeamento e adiciono a ela o poema concreto um movimento de Décio Pignatari para compor o pensamento

Imagem 72: Poema Concreto um movimento de Décio Pignatari- 1956



Fonte: UM, 2022.

A justaposição da poesia concreta e a ideia de movimento neste trabalho serve como produção de pano de fundo da noção de cultura popular. Isso advém da premissa de que o mesmo movimento que gestou a poesia concreta no Brasil, gerou o movimento de constituição do termo cultura popular, a saber, a ideologia do desenvolvimentismo implementada a partir do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961).

A poesia concreta foi nomeada desta forma por Augusto de Campos em contraposição a poesia abstrata. O movimento tem influência do futurismo, que modifica as percepções na Europa e se institui no Brasil a partir de 1956 com a Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A exposição teve Décio Pignatari, autor do poema um movimento como um dos primeiros grandes expoentes deste tipo de poesia.

A partir do que estava acontecendo nas artes, posso dizer que a década de 1950 no Brasil foi de constantes e rápidas modificações e apropriações. Existia uma fetichização do racionalismo e das ciências e em outra frente a corrida modernista pela construção de Brasília e, por consequente, a mudança da capital federal para esta localidade. Tudo isso parecia exigir de todos uma mudança no pensamento. No campo dos estudos culturais a mudança acontecia tal qual a mudança da capital.

Antes, a capital federal poderia se encontrar numa metrópole histórica, Rio de Janeiro, fundada em 1565. Metrópole esta que urgia por salvaguardar suas relíquias históricas sempre cuidando para como mantê-las apesar do crescimento da pluralidade da própria sociedade carioca. Em contraposição a nova capital federal, erguida sobre a égide do concreto, da modernidade, dos traços rápidos, retos e limpos, parecia buscar um pensamento mais atrelado para o futuro, ou para o presente talvez, e não mais para essa mola propulsora da salvaguarda do passado.

Antes de prosseguir com a questão da modificação de pensamento, é preciso abrir espaço para uma digressão a respeito de Brasília que ajudará a leitora a compreender a linha deste raciocínio. Há de se convir que o mito de uma Brasília que parece ter caído do céu em um espaço limpo, sem culturas pré-existentes, não se sustenta apesar da limpeza modernista implementada no plano piloto. Nas palavras da peça musical Brasília – Sinfonia da Alvorada de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim o espaço onde hoje se encontra Brasília era

o ermo... Eram antigas solidões sem mágoa, O altiplano, o infinito descampado... No princípio era o agreste: O céu azul, a terra vermelho pungente. E o verde triste do cerrado. Eram antigas solidões banhadas de mansos rios inocentes por entre as matas recortadas. **Não havia ninguém. A solidão mais parecia um povo inexistente. Dizendo coisas sobre nada.** (MORAES apud JOBIM, 2001, p. 190-191, grifo nosso)

Terei de cometer uma gafe e discordar de tão conhecidos poetas. Brasília nunca foi um espaço vazio onde não havia ninguém. Brasília tinha pessoas. Tinha Cultura. Tem

cultura. E nem sempre o movimento de quem estava na terra era o de enfrentamento e rejeição, tal qual aponta Veloso (2016b) quando trata das questões dos grupos culturais desta região “Muitas vezes, como eu compreendo que ocorre com as culturas pré-brasilienses da região, é somente a demanda pelo direito de continuar existindo, mesmo com a incorporação de valores, éticos e estéticos, dos colonizadores (VELOSO, 2016b, p. 102-103).

Mas é aqui que o laço se fecha. Brasília à época tinha o que começava a mudar de nome e ser chamado de Cultura Popular. A cultura do povo que aqui estava parece, pelas palavras de Jobim e Moraes, “dizer coisas sobre nada”. Esse era, e ainda é, o tratamento dado a grande parte do que é chamado de Cultura Popular. A poesia retrata a energia do movimento que se instalava. Para finalizar esta digressão sobre a capital federal, as culturas existentes na região ora “alagada” por Brasília sobreviveram subterraneamente a este processo re-florescendo posteriormente sob a grossa camada de concreto armado.

Foi nesta mesma época em que as linhas poéticas entendiam que era preciso avançar questões para nos tornarmos um país moderno, que a sociologia e os estudos folclóricos entraram no embate entre os termos folclore e cultura popular. O mundo modernista fundado a partir da década de 1950 já não tolerava a conexão com o passado que o termo folclore trazia consigo. Segundo Rocha,

a associação do folclore à tradição transformou-o no porta-voz de um mundo anacrônico, incompatível com o projeto de construção da nação moderna que, por sua vez, prescindia cada vez mais da sua contribuição para o progresso [...] É significativo, portanto, o fato da distinção entre folclore e cultura popular começar a se estabelecer a partir dos anos 50 [...] Se antes o folclore era visto como parte do processo de construção da nação, a partir da ideologia desenvolvimentista este adquire um sentido negativo. Pode-se dizer, inclusive, que passou a ser visto como uma expressão de atraso cultural (ROCHA, 2018, p. 223).

Foi impulsionado pelo movimento modernista nas ciências que adentramos o mundo da Cultura Popular. Em parte, a existência do termo na origem foi essencial para que fosse rompida a lógica de que cultura é algo estático, cristalizado e que precisa de criogenia. A noção “moderna” de Cultura Popular predispõe a lógica de que essa está em mudança junto com seus “populares”. Ela já não precisa da noção higienista de limpar-se dessas influências para ser protegida da convivência social, como faziam algumas vezes os folcloristas.

Não existe, na história da humanidade, a possibilidade de uma tradição sobreviver, a não ser pela capacidade de se ressignificar que ela tem. Somente através da atualização é que o tradicional sobrevive. Todas as vezes que um saber foi tratado como devendo permanecer “puro”, “original”, inexoravelmente ele desapareceu. Assim são as práticas humanas. Capazes de se inventar e se reinventar sempre, muitas vezes somente como estratégias de sobrevivência (VELOSO, 2018, p. 6).

Foi então um grande avanço para a questão do conteúdo popular atrelado à cultura. A compreensão de que sem a conexão com seu povo uma cultura morre. Em suma, este é o movimento da vida. Sem a força motora que joga lenha nesta discussão, a cultura, encontrar-se-ia com “aquilo que é a marca do nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo, morre” (SUASSUNA, 1982, p. 47).

E eu novamente vou me “meter a besta” e discordar de Ariano Suassuna nesta questão. Quando trago o trecho do Auto da Compadecida, aqui busco alertar para a contradição deste nesse contexto. Aqui, ao invés de dizer que “tudo que é vivo morre”, eu devo dizer “tudo aquilo que não é vivo morre”. Tal como Veloso (2018) apontou acima, de que a cultura não é estática “pela capacidade de se ressignificar”, eu digo que a cultura popular não “morre” por que o contato com o povo a modifica e, portanto, ela é movimento. Tudo aquilo que não encontrou vida morre, essa é nossa estranha marca sobre a terra. Em A Cultura popular posta em questão de 1965, Ferreira Gullar define a expressão cultura popular nesta compreensão.

A expressão ‘cultura popular’ surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses coletivos do país. Em suma, deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo, não-popular, e outra que se volta para ele e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que obriga a uma opção. Não se trata de teorizar sobre a cultura em geral, mas de agir sobre a cultura presente procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la (GULLAR, 1965, p. 1).

É inevitável que percebendo com as lentes do tempo presente, uma parte da compreensão de Gullar já não se sustente nas discussões atuais. Eu a trago neste trecho exatamente para que a leitora possa compreender as críticas que realizo ao conceito. Embora na sua origem o termo seja essencial por entender a cultura pulsante e respirante, com nossas afetações atuais o termo é em suma paternalista e assistencialista. Perceba que Gullar (1965) já aponta uma separação complexa que é a cultura “desligada do povo” *versus* a cultura popular.

Só esta discussão de qual cultura é desligada de seu povo/cultura de massa iria nos levar para mais umas 10 páginas discutindo este assunto. Me limito a somente apontar a existência desta dicotomia, visto que essa já seria uma digressão distante do argumento que pretendo levantar. O que pesa a nossa discussão é a “responsabilidade social do intelectual” apontada pelo autor, pois, em outras palavras, ele escancara que cultura popular é um termo pensado de fora. Um termo extraterrestre. Um termo pesquisocentrado.

O termo “cultura popular” foi essencial, mas retomou com outro figurino a externalidade da percepção e as características paternalistas que estavam presentes nos folcloristas. Enquanto lá se pretendia guardar as manifestações dentro de potinhos para que fossem conservadas à sua origem, aqui ela ainda se mantém em um frasco de estudos. A cultura passa a ser armazenada dentro de um Matraz, e tal como um composto químico ela só vai ser percebida/nomeada/estudada/dissecada dentro dos limites do laboratório acadêmico.

A cultura popular quase não é do povo, é uma cultura dos intelectuais. Uma cultura apartada da classe dominante. No artigo Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico (1995) de Roger Chartier, ele define cultura popular em dois conceitos, ambos com esta característica de separação que o termo cultura popular traz consigo.

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada. (CHARTIER, 1995, p. 179).

Em ambos os casos, o termo acaba funcionando na mesma lógica da disciplina Arte “e” Cultura Popular que discuti no início deste trecho. Cria-se uma dicotomia entre o nós e o eles, entre os letrados e os “populares” entre a academia e o “povo”. Essa separação também é apontada pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall quando aponta em seu livro Da diáspora: identidades e mediações culturais (2003)

Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor.

Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. (HALL, 2003, p. 255-258).

A cultura popular pensada de fora para dentro, isso quer dizer, sem levar em consideração como os participantes desta se identificam ou não, parte de uma premissa de que a relação classe dominante *versus* classe subalterna está bastante instaurada e pavimentada. Nota-se, desta forma, que urge uma variação deste contexto que se “limpe” das poeiras da linguagem, ou talvez, um pensamento crítico quanto a seu uso, mesmo que inevitável, por falta de termo melhor na ocasião.

São por estas características, que Gullar anteriormente acenava para a tal responsabilidade social do pesquisador. Em outras palavras, essa responsabilidade é, como diz o ditado popular: “Quem pariu Mateus, que balance”. Nós intelectuais criamos a tal cultura popular para que nós pudéssemos balançá-la, inclusive dando a ela as características que nós achávamos que ela deveria ter. Determinamos por anos qual o nome do que é feito (cultura popular), qual o nome do que se veste (figurino), do que se canta (cantiga popular), qual o nome dos momentos e dos participantes da festa (atos e performances), enfim, nós parimos um “Mateus” e estamos durante grande parte dos últimos 50 anos balançando essa criança.

É importante que nos moldes atuais, e principalmente por este trabalho ser etnocenológico, que cortemos o cordão umbilical e permitamos a cultura funcionar tal como ela é. É a hora de os intelectuais lidarem com a síndrome do ninho vazio e deixarem o filho que tanto moldaram com as características que queriam que ele tivesse de ser quem ele quiser ser. E tal como um adolescente nós vamos perceber que a cultura tem gostos, cores e formas diversas.

Que ela prefere ser denominada de outras maneiras, com outros nomes ou outros pronomes. Que a cultura tem uma orientação e relacionamentos internos complexos demais para serem denominados e/ou definidos de fora para dentro. Estamos de fato no meio do redemoinho. Estamos entrando no território no movimento, no exu, no paradoxo.

3.1.3 Patrimônio: uma questão entre Faraós e o São João.

Disse Aristóteles no livro 12 de sua *Metafísica* (2002, p. 557):

toda e qualquer fonte de movimento no mundo, seja uma pessoa, seja uma coisa, seja um pensamento, é um “motor movido”. Dessa sorte, o arado move a terra, a mão move o arado, o cérebro move a mão, o desejo de alimento move o cérebro, o instinto da vida move o desejo de alimento, e assim por diante. Em outras palavras, a causa de todo movimento é o resultado de outro movimento.

Este movimento é uma das explicações dadas pelo autor para o fenômeno Deus. Este seria o motor imóvel, que deu origem a todo o movimento do mundo. O trago aqui neste trecho, não para encaminhar este trabalho para uma discussão sobre Deus, mas sim para apontar como o movimento é necessário para a transmutação das coisas. Tudo está em constante movimento e como um rolo de filme uma parte das imagens está na janela do tempo presente e só conseguimos compará-la com o passado do que já vimos passar por ali.

Que bom seria se pudesses ter visto o filme todo antes disso. Como não é possível, é baseado nesta compreensão que teço estes comentários sobre o percurso histórico do conceito. Levando em consideração o desejo de mudança que aqueles pensadores tiveram àquela época, mas nós da janela temporal atual vimos algumas cenas extras e é inevitável que elas sejam levadas em consideração.

A causa do movimento que gera a noção de nação, que gera folclore, que vai desembocar nas discussões sobre culturas populares e não populares e que vão desembocar em outros rios teóricos ainda. A partir da década de 1960 e 1970, no país, as águas turbulentas deste rio ganharam mais um afluente, a noção de patrimônio material e imaterial. Tudo começa com o desembarque em terras Balinesas do antropólogo americano Clifford Geertz. Ele viaja até Bali para entender mais a respeito da briga de galo como movimento de manutenção das relações sociais e emocionais da comunidade e deste movimento surge o livro *A interpretação das Culturas* (1973).

A teoria de Geertz (1973) se propõe inicialmente aos antropólogos, mas nos serve de base para conjecturar as mudanças que estão por vir. A primeira é a noção de que o antropólogo é um leitor da cultura do outro, ou como o título do livro preconiza, um intérprete de uma cultura. O segundo, que deriva diretamente do primeiro, é o fato de que o antropólogo nunca faz uma leitura de primeira mão, ou seja, não existe essa de “me sinto como um trobriandês, consegui entender as práticas dele”. O pesquisador, seja

antropólogo ou não, sempre fará uma interpretação da cultura do outro pelo fato de que ele não é um leitor de primeira mão.

Os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um "nativo" faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura.). Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são "algo construído", "algo modelado" — o sentido original de *fictio* - não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamentos (GEERTZ, 1978, p. 11).

A partir desta compreensão - de que existe um mundo inteiro de influências que não permitem a neutralidade do pesquisador - que se deu início a Antropologia Hermenêutica ou Interpretativa. E como isso afeta o conceito de cultura? Novamente retomo o que falei no tópico anterior sobre utilizar das metáforas da mudança de pensamento e entender como esta modifica as práticas. As décadas de 1960 e 1970 traziam do ramo das ciências esta percepção de que a interpretação da cultura do outro é grande parte ficcional. Esta mudança de perspectivas nos leva até as noções de Patrimônio imaterial, ou intangível.

Segundo a antropóloga brasileira Lúcia Lippi Oliveira (2008, p. 135) “nos dias de hoje, os discursos sobre patrimônio enfatizam seu caráter de construção ou invenção, derivado das concepções antropológicas de cultura, que passa a ser tomada como sistema simbólico”. A noção de Patrimônio Imaterial não funcionou como substituta à ideia de cultura popular. Elas coexistem em harmonia e é exatamente para essa que os órgãos de salvaguarda voltam seus trabalhos.

As noções de salvaguarda de patrimônio surgem a partir de 1959, quando o governo do Egito implementou o projeto de construção da Represa Alta de Assuão no Rio Nilo. Esta represa inundaria dois templos localizados à margem do mesmo. A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) lançou uma campanha contrária à construção e, embora a barragem tenha sido construída, uma arrecadação de fundos mundial de cerca de 80 milhões de dólares implementou o que talvez tenha sido um dos maiores desafios da engenharia arqueológica (ROCHA, 2018, p. 223). O templo foi cortado em blocos e içado montanha acima onde foi remontado em outro espaço.

Imagem 73: Um modelo em escala que mostra a localização original e atual do templo (em relação ao nível da água) no Museu Núbio, em Assuã.



Fonte: FILE, 2020.

Esta obra faraônica gerou o movimento necessário para a criação do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, responsável pela implementação do título de patrimônio da humanidade. Em 1965, a noção de patrimônio histórico passa a ser proposta também com relação à preservação da natureza. Somente em 1972 a UNESCO consegue aprovar o texto que cria finalmente a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Já em 1988, a Constituição Federal do Brasil, em seu artigo 216, define e registra o que vem a ser o patrimônio cultural do Brasil:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).

Com a promulgação, tanto da convenção da UNESCO em escala mundial, como da Constituição Federal em escala nacional, passa a ser responsabilidade dos estados e nações a promoção e proteção do patrimônio cultural, ou seja, sua existência passa a ser problema de todos nós. Como se antes não devesse ser. Aqui, poderia se dar fim a esta

discussão visto que atualmente as noções de patrimônio ainda são as que imperam e que melhor estão dando conta das questões sobre a cultura. Todavia, nada é tão simples como parece. A noção de Patrimônio Material ou Imaterial permanece com a problemática da percepção externa.

Se antes com Geertz (1978) nós já entendemos que o pesquisador tem uma percepção interpretativa da cultura do outro, no caso patrimonial de salvaguarda quem é este outro que **decide** quem ou o que é patrimônio? Talvez um exemplo real possa evidenciar minha indagação. Por que desde 2019 tramita no Senado o projeto de lei Nº 943 que pretende reconhecer as Festas Juninas como manifestação da cultura nacional? Quem é o brasileiro que precisa desta afirmação? Antes que isso possa parecer que de alguma forma estou questionando que o movimento junino não seja cultura nacional e que não deva ser alçado à categoria de patrimônio nacional, o questionamento na verdade é, por que somente agora? E porquê, desde 2019, o projeto sequer foi votado?

Para tentar elocubrar essas questões, trago neste ponto as palavras da Deputada Lídice da Mata no relatório da proposta:

durante o São João, o Brasil encontra suas raízes mais caras e profundas, quando sua gente faz transbordar o que há de mais bonito e alegre em suas almas. **É quando o Brasil fica um pouco mais brasileiro** [...] Temos plena convicção que tão importante quanto a preservação de edifícios históricos, monumentos e sítios arqueológicos é a proteção, por todos os meios disponíveis, das tradições brasileiras e das manifestações populares mais genuínas, inseridas na identidade e na construção do ideário nacional. Foi a partir desta realidade, que defendi o encaminhamento da proposta de reconhecimento da Festa de São João, **pois ela já se constitui, de fato, Patrimônio Cultural brasileiro** (MATA, 2019, p. 3, grifo nosso)

Nos grifos em destaque na fala da deputada, é possível perceber que as Festas de São João e as quadrilhas juninas, isso sem entrar no mérito quadrilhas tradicionais e estilizadas, já são há muito reconhecidas como patrimônio de nossa gente. Mesmo que por algum motivo alguém possa não gostar do movimento dos festejos juninos, embora eu deva parodiar o poeta Dorival Caymmi (1957) e dizer que “Quem não gosta do São João bom sujeito não é, ou é ruim da cabeça ou doente do pé”, é de fato quase inquestionável que ele é um marco importante no calendário anual do nosso país, principalmente nas Regiões Norte e Nordeste.

A história das quadrilhas juninas remonta ao século XIX derivadas da dança de salão francesa *quadrille*. Durante este século ela se difundiu na sua versão popular entre as classes camponesas e foi adquirindo características específicas. Com o passar do tempo,

as elites passaram a consumir também as quadrilhas e ela se consolidou como uma dança tradicional destes festejos por grande parte do país. Elas acabam por adquirir características específicas dos estados onde acontecem (SANTOS, 2018; ZARATIM, 2014). É, de fato, e aqui me utilizo do conceito de Armindo Bião (2007), que será tratado mais à frente, uma transculturação quase antropofágica.

Mesmo as quadrilhas juninas tendo um histórico tão brasileiro, e possibilitando nas palavras de Mata (2019, p.3) que “o Brasil fique um pouco mais brasileiro”, elas ainda não são consideradas um patrimônio imaterial do Brasil. É preciso que alguém de fora, nem é um pesquisador, mas um conjunto de órgãos e políticos que vão decidir em futuro próximo talvez se ela deve ocupar ou não este espaço. A história do movimento junino do século XIX ao século XXI não é suficiente.

O nó da questão é que o patrimônio herda o assistencialismo e paternalismo que antes eram diretrizes dos folcloristas. E ainda mais perigoso, ambos os movimentos tendem a refletir a percepção de fora, a noção etnocêntrica sobre as nossas práticas. Trago aqui as palavras de Graça Veloso (2018, p. 9) que apontam esta relação

Mesmo com a inegável contribuição de relativizar as históricas dicotomias de erudito/popular, rural/urbano, tradicional/moderno, acadêmico/senso comum, citados acima, são problematizações ainda não superadas. Se a própria UNESCO, em sua recomendação de 1989, restringe patrimônio imaterial aos saberes e fazeres da Cultura Tradicional e Popular, a questão permanece tratada somente no âmbito de seus pensadores externos, e, geralmente, a partir de proposições de um corpus teórico-metodológico etnocentrado. Em breves olhares sobre o escopo teórico de intelectuais, professores e estudantes que tratam dos três conjuntos aqui já mencionados, Folclore, Cultura Popular e Patrimônio Imaterial, chega-se facilmente à conclusão de que a sua esmagadora maioria se guia por paradigmas eurocentrados ou dos Estados Unidos da América. Pelo menos nos espaços acadêmicos das artes, os teóricos citados são sempre oriundos do chamado Velho Mundo ou da América do Norte. E, quando são usados autores brasileiros, por exemplo, quase sempre são seguidores de escolas desses dois “centros”.

Eu não posso ser leviano e não relativizar todo este processo, pois, é extremamente difícil para quem foi ensinado e teve toda a prática registrada em livros a partir dos etnocentrismos, fugir a esta lógica. Eu mesmo já devo ter cometido inúmeros atropelos deste tipo neste texto e em outros que virão. Sem dúvida esse é um ponto, mas isso não serve para dirimir a problemática apresentada.

É possível que respeitemos os “erros tentando acertar”, mas será que existe um movimento de escuta ativa dentro destes espaços acadêmicos para que os etnocentrismos deixem de ser a viga mestra? Existe um movimento que se volta aos fazedores e que

permite perceber-se e afetar-se deles para a compreensão do que é diretriz patrimonial ou salvaguarda? Quais os saberes que as comunidades possuem e que elas próprias caracterizam como tal? E sempre, quem determina o que é ou não fulcral para um grupo de pessoas, principalmente se baseado em etnocentrismos e estrangeirismos?

É certo que existem *Gaps*, *Performances*, *Laissez-faire*, mas existe muita brincadeira, cantiga, espaço, boneco, fechação, vestir o personagem, deixar fazer, aprender na prática, ouvir e sentir. Existem muitos espaços que o etnocentrismo ainda não consegue entender. Como escreveu Gordurinha em *Chiclete com Banana* e foi brilhantemente cantada por Jackson do Pandeiro

Eu só boto bebop no meu samba
Quando Tio Sam tocar um tamborim
Quando ele pegar
No pandeiro e no zabumba.
Quando ele aprender
Que o samba não é rumba.
Aí eu vou misturar
Miami com Copacabana.
Chiclete eu misturo com banana,
E o meu samba vai ficar assim (GORDURINHA, 1960).

Tem de existir uma terceira margem do rio no qual as percepções dos fazeres e dos fazedores seja melhor levada em consideração. Aqui, neste ponto, é preciso introduzir a Etnocenologia e suas práticas, percepções e afetações em relação com as diversas culturas. Em suma, as práticas culturais da Etnocenologia não dão cabo aos problemas do patrimônio, visto que essas noções ainda estão em voga, como muitas das percepções de cultura popular também estão. O que tendemos a propôr é um aplainamento de alguns dos problemas presentes nestes, mesmo sabendo que futuramente, poderemos estar escrevendo um novo texto criticando esta prática. Mas isso só o tempo nos dirá.

3.1.4 E a Etnocenologia?

O pior mal que pode acontecer à palavra é a ausência de escuta - Susan Petrilli

A Etnocenologia tem como um dos principais pressupostos a convivência ampla e consentida com o terreno movediço dos paradoxos. Desta forma, somos um campo de pesquisa aberto a debater e reformular suas práticas constantemente, tal qual a crítica do professor Adailton Santos quando aponta que esta área de pesquisa precisa de paradigmas

visto que o campo de estudo sem “nexo lógico entre premissas fatuais (sic), processos de demonstração, critérios de verificação e resultados obtidos” (SANTOS, 2012, p. 20) não se constitui enquanto uma ciência. Este poderia ser um problema.

Todavia, faço das palavras do professor Graça Veloso (2016a, p. 91) discutindo esta crítica a solução necessária para este fim:

contrariamente ao que fazem muitos de meus colegas etnocenólogos, que contestam esta afirmação, eu não a considero um problema a ser solucionado. Isto, a meu ver, está a nosso favor, pois nos retira da obrigatoriedade de submissão aos paradigmas para nos colocar no conforto dos espaços paradoxais dos saberes estéticos. Por estes, as divergências, ao contrário de excluir, formulam complementaridades agregadoras de alteridades, ou, como tenho falado, ajuntam desmundos.

Neste ínterim, não apresento a Etnocenologia aqui como um campo fechado e que não pode ser revisto em um futuro próximo. Entretanto, nas perspectivas de que este é um trabalho do presente, o campo possui questões que precisam ser tratadas aqui.

Comecemos do princípio.

A principal questão das relações que temos com os termos folclore, cultura popular e patrimônio é a forma como eles são sempre pensados de fora para dentro. São sempre os pesquisadores, ou os deputados e senadores, que decidem quem ou o que se encaixa numa dessas categorias. E eles mesmo vão avançando as questões e trocando um termo por outro. Pouco se escuta o que os fazedores falam.

E aqui eu não conto as várias horas de entrevistas decupadas nos mais diversos estudos culturais, eles falam, mas o quanto estas vozes preenchem os espaços vazios entre as linhas de um papel? O quanto alguns dos participantes das nossas pesquisas se sentem de fato parte deste processo? O quanto nós escutamos quando eles falam? Pode não parecer, mas existe diferença entre escutar e ouvir. Para as teorias de filosofia da linguagem, como por exemplo, as de Bakhtin (1997; 2009) ou Augusto Ponzio (2007; 2010) elas são coisas distintas.

Trago aqui uma leitura de Nathan Souza (2015) da obra de Ponzio (2007):

Ponzio (2007) afirma que o “querer ouvir” – como no interrogatório policial, na comissão de exame, no confissãoário ou na sessão de psicanálise - é monológico. No sentido de que há de um lado um sujeito com esta vontade de ouvir, mas colocando-a direcionada de pronto, ou seja, as perguntas que se faz

ao outro são alinhadas para que ele responda justo o esperado: a verdade. **O querer ouvir tem uma característica eminentemente monológica:** o forçar a dizer. A escuta, por seu turno, difere disto, é respondente, para isto convoca o acontecimento assim acarretando a irrepetibilidade. Dito de outro modo, na relação de alteridade que a escuta pede não há álibis para não ser, não há garantias para não existir. Na escuta exige-se a unidade do ser em evento. **O que caracteriza a escuta e a diferença de ouvir é a convocação do outro. Este outro não é qualquer um no mundo, simplesmente um sujeito diferente do eu, ele é único na relação com o eu** (SOUZA, 2015, p. 17, grifo nosso).

Sendo assim, é preciso que compreendamos que a escuta ativa e afetuosa que propomos como metodologia na Etnocologia, parte do princípio de respeito à alteridade do sujeito. Não se trata apenas de ouvir dos fazedores da cultura aquilo que o pesquisador busca, mas sim de escutar compreendendo e valorizando as características, falas e léxicos daquele interlocutor. Por este motivo que neste trabalho, e em próximos que surgirão, utilizo-me da expressão colaborador de pesquisa em substituição a objeto de pesquisa. Os participantes da Aldeia TabokaGrande, foco desta pesquisa, não são objetos que posso movimentar para encaixar na minha necessidade. É junto a eles, em um processo colaborativo e de escuta ativa e sensível, que construo este trabalho.

A partir desta apreensão, penso que a compreensão dos léxicos e de como eles devem ser pensados a partir de quem realiza a atividade estudada é a primeira característica que contribui para compreender a Etnocologia como ponto importante na curva a respeito do termo cultura. A este respeito recorro às palavras de Armindo Bião quando em seu Um léxico para a Etnocologia: proposta preliminar (2011, p. 40):

Prefiro, também, para designar o artista do espetáculo, ou o participante ativo da forma – ou arte – espetacular, palavras como aquelas usadas pelos próprios praticantes dos objetos de nossos estudos, quando se autodenominam de ator, dançarino, músico, brincante, brincador, sambador e outros, por exemplo. Prefiro sinceramente isso a usar outras palavras, como as que já foram sugeridas por outros (performer, actante, ator-dançarino ou ator-bailarino-intérprete, por exemplo). E à palavra performance, tão polissêmica (COHEN, 2006, p. 240-243), prefiro, sempre, usar espetáculo, função, brincadeira, jogo ou festa, conforme quem vive e faz, denomina aquilo o que faz e vive.

O que é apontado por Bião aqui é a possibilidade de uma escuta ativa e afetuosa. Isso se dá pois, para além de dezenas de entrevistas nos anexos de um trabalho, a Etnocologia pede que as palavras com as quais os autores se autodenominam sejam trazidas para o corpo do trabalho. Desta maneira, o que antes poderia ser a “performance e a teatralidade dos bonecos gigantes de Taquaruçu”, primeiro título do meu projeto de

doutoramento, passa a levar em consideração que até o momento nenhum dos fazedores da festa a chamou de performance, muito menos falou de sua teatralidade.

É uma festa, é um cortejo, são os bonecos, são os gigantões. Graça Veloso (2016a, p. 92-93) complementa esta perspectiva de reconhecimento da alteridade dizendo que:

Para as narrativas da alteridade, os saberes e fazeres culturais, na sua pluralidade, são reconhecidos por suas falas internas, formuladas pelos próprios fazedores. Neste universo, onde reconheço que se localizam as proposições da Etnocologia, para as artes cênicas, da Etnomusicologia, para a música, e da Cultura Visual, para as Artes Visuais, cada prática se constitui por uma lógica interna e por elementos constitutivos singulares a cada uma delas. Aqui, como não se formula um pensamento generalizante, cada manifestação é estudada a partir de seu interior e do que compreendem que estão fazendo os seus fazedores. [...] E as referências teóricas são todas as que possibilitam os diálogos a partir desse deslocamento do lugar de fala, com uma aproximação maior de pensadores de outros centros que não os europeus. Finalmente, me estabelecendo nesse último grupo, de reconhecimento do direito que o outro tem de exercer sua própria narrativa, levanto a questão da utilização de léxicos próprios a cada fazer e a cada grupo de fazedores. Inegavelmente, toda e qualquer manifestação expressiva humana, seja ela tradicional (das antigas ou das novas tradições) ou não, tem um léxico próprio, que é capaz de dar conta de tudo que lhe diz respeito. Não estou, com isto, negando o direito que seus fazedores têm de incorporar definições de outras áreas. O que estou afirmando é: o que melhor define o saber e o fazer de cada grupo cultural é o léxico adotado por eles mesmos.

É a partir deste lugar de percepção dos léxicos que foi preciso tecer as críticas levantadas anteriormente aos conceitos tratados. Como um extraterrestre, o pesquisador vai até o campo e define se aquela manifestação é cultura popular ou não. Mais uma vez retomo que a necessidade do conceito de cultura popular não parte da premissa de que os artistas populares se compreendem assim. Ela parte da necessidade latente que os pesquisadores têm que exotizar parte da cultura feita por aqueles que podem ser vistos como diferentes.

Para a antropóloga argentina Rita Segato (1992, p. 19) o termo Cultura Popular possibilitou a cultura “ser entendida como funcionando da mesma maneira para todos”. Todavia, vejamos como exemplo o quadro a seguir baseado nos editais do Programa de Ação Cultural de São Paulo (PROAC - SP). A escolha de um edital na maior cidade do país pode nos auxiliar a compreender o que ocorre em municípios menores.

Tabela 1: Valores dos editais da PROAC 2022

Nome Edital	Valor Unitário	Valor Total
--------------------	-----------------------	--------------------

EDITAL PROAC Nº 38/2022 – CIDADANIA CULTURAL / PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO DE PROJETO CULTURAL / CULTURA POPULAR, CAIÇARA, INDÍGENA E QUILOMBOLA	Módulo I - R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais): para proponente pessoa física e jurídica.	O valor total de recursos para este Edital será de R\$ 2.000.000,00 (dois milhões de reais).
EDITAL PROAC Nº 47/2022 – ARTISTAS INICIANTEs / PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO DE PROJETO CULTURAL	Módulo I - R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais): para proponente pessoa física e jurídica.	2.2. O valor total de recursos para este Edital será de R\$ 2.500.000,00 (dois milhões e quinhentos mil reais).
EDITAL PROAC Nº 48/2022 – FORMAÇÃO EM ARTE E CULTURA / REALIZAÇÃO DE CURSO, OFICINA OU SEMINÁRIO	Módulo I - R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais): para proponente pessoa física e jurídica.	2.2. O valor total de recursos para este Edital será de R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais).
EDITAL PROAC Nº 16/2022 – MÚSICA POPULAR / CIRCULAÇÃO DE ESPETÁCULO	Módulo I - R\$ 100.000,00 (cem mil reais): para proponente pessoa física e jurídica	O valor total de recursos para este Edital será de R\$ 3.000.000,00 (três milhões de reais).
EDITAL PROAC Nº 13/2022 – MÚSICA CLÁSSICA, ERUDITA CONTEMPORÂNEA, POPULAR INSTRUMENTAL OU ÓPERA / GRAVAÇÃO DE ALBUM	Módulo I - R\$ 100.000,00 (cem mil reais): para proponente pessoa física e jurídica.	O valor total de recursos para este Edital será de R\$ 2.000.000,00 (dois milhões de reais).
EDITAL PROAC Nº 09/2022 – ARTES VISUAIS / PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÃO INÉDITA	Módulo I - R\$ 100.000,00 (cem mil reais): para proponente pessoa física e jurídica.	O valor total de recursos para este Edital será de R\$ 2.000.000,00 (dois milhões de reais).
EDITAL PROAC Nº 07/2022 – CIRCO / PRODUÇÃO DE ESPETÁCULOS INÉDITOS	Módulo I - R\$ 100.000,00 (cem mil reais): para proponente pessoa física e jurídica.	O valor total de recursos para este Edital será de R\$ 2.000.000,00 (dois milhões de reais).
EDITAL PROAC Nº 05/2022 – PÚBLICO INFANTO-JUVENIL / PRODUÇÃO DE ESPETÁCULOS INÉDITOS	Módulo I - R\$ 100.000,00 (cem mil reais): para proponente pessoa física e jurídica.	O valor total de recursos para este Edital será de R\$ 2.000.000,00 (dois milhões de reais).
EDITAL PROAC Nº 03/2022 – DANÇA E PERFORMANCE / PRODUÇÃO DE ESPETÁCULO INÉDITO	Módulo I - R\$ 100.000,00 (cem mil reais): para proponente pessoa física e jurídica.	O valor total de recursos para este Edital será de R\$ 2.000.000,00 (dois milhões de reais).
EDITAL PROAC Nº 01/2022 – TEATRO / PRODUÇÃO DE ESPETÁCULO INÉDITO	Módulo I - R\$ 100.000,00 (cem mil reais): para proponente pessoa física e jurídica.	O valor total de recursos para este Edital será de R\$ 5.000.000,00 (cinco milhões de reais).

Fonte: organizado pelo autor.

É importante atentar no Quadro 1 (EDITAIS, 2022) os valores que são destinados ao único edital que possui o termo cultura popular no título, a saber nº 38/2022. Cada um dos prêmios do Módulo I neste edital é de 50 mil reais. É preciso observar de antemão que diversas categorias foram inseridas em um único edital: Cidadania Cultural/Produção e Realização de Projeto Cultural/Cultura Popular, Caiçara, Indígena e Quilombola.

Toda essa gama de produções dentro do guarda-chuva do mesmo edital e com 50 mil para execução de um projeto. Todas as demais linguagens das artes/cultura recebem de prontidão um edital exclusivo para sua área e essas culturas “não populares” tem um prêmio de saída que compreende o dobro do mesmo valor destinado a todos os grupos do edital Nº 38/2022. Os valores de saída dos editais de produção de espetáculos em circo, dança, teatro, teatro para público infanto-juvenil, artes visuais, música popular e erudita são sempre de 100 mil reais.

O último ponto que é importante destacar é que tanto os Artistas Iniciantes como a execução de oficinas culturais, projetos que podem ser bem menores em proporção, e que concorrem respectivamente nos editais nº 47 e nº 48 de 2022, destinam os mesmos valores (50 mil) que os de cultura popular. Isso quer dizer que, independente do grupo de ações populares existir, como exemplo da Aldeia TabokaGrande a mais de 20 anos, um artista iniciante receberá dos editais o mesmo valor de prêmio.

Trago aqui o pensamento de Gilmar Rocha (2009), que serve de complemento ao pensamento de Segato (1992) sobre o conceito de cultura popular. Segundo o autor, “cultura popular possibilitou política e epistemologicamente ultrapassar a visão das diferenças culturais como decorrentes de uma suposta inferioridade intelectual e/ou racial entre os grupos sociais” (ROCHA, 2009, p. 228). Todavia, a exemplo dos editais apresentados, pouco mudou na apreensão de que as tais culturas populares são inferiores às demais.

A produção de um evento de “cultura popular” recebe a metade dos estímulos financeiros que todas as demais categorias de produção artística. Deve-se levar em consideração que muitos grupos de cultura tradicionais são compostos de muitos membros o que torna ainda mais distante a relação entre estes. Retomo mais uma vez o pensamento de Veloso (2011) para apontar que

politicamente, o termo Cultura Popular foi incorporado para se falar das manifestações expressivas dos grupos sociais a ele associados, com todas as problemáticas verificáveis nesta relação. Essa definição passou a ser utilizada não mais somente para apartar, para distinção dos chamados eruditos. Mesmo não sendo utilizada por quase nenhum fazedor, tornou-se

uma demarcação política, dita de resistência, chegando aos meios institucionais, até ocupar recortes específicos em editais de fomento das secretarias de cultura espalhadas pelo país inteiro. Mesmo que isso, a meu ver, tenha se tornado mais uma maneira de exclusão, pois o que está se afirmando, novamente, é que os fazeres estéticos desses grupos não devem competir, em igualdade de condições, com os outros. Resta-lhes sempre uma concorrência enorme por recursos públicos, geralmente muito menores do que os destinados a “fazeres mais nobres”. Eu tenho levantado, já há algum tempo, diversas problematizações a esse respeito (VELOSO, 2011, p. 6).

Nota-se que, de 2011 a 2024 quando escrevo estas linhas neste texto, pouco ou quase nada foi modificado nesta compreensão de que o espaço da cultura dita popular permanece sendo um espaço subalternizado, principalmente nas compreensões políticas do termo. Neste ponto, convido o professor da UFS Petrônio Domingues (2011, p. 404) para dizer:

o que se qualifica de “erudito” e o “popular” está em permanente processo de ajustes, desajustes, reajustes, em suma, em movimento. Assim, tornar indissociável a divisão entre eles é anular os postulados metodológicos que procuram conferir um tratamento contrastado de um e de outro domínio.

Em resumo, é cada vez mais difícil tratarmos a cultura dentro destes parâmetros de separação que levam em consideração fatores tão subjetivos como a erudição. Quem consegue ser mais erudito do que um guia de folia durante seu cantório? Quem consegue ter mais erudição sobre a Aldeia TabokaGrande do que seu criador? Quem saberia mais profundamente as filosofias do Cavalo-Marinho do que seus brincantes?

A partir desta perspectiva, outro ponto importante inserido pela Etnocenologia é a abertura para o respeito à alteridade e a autodeterminação dos sujeitos. Existe um consenso entre os diversos paradoxos etnocenológicos de que, desde sua fundação, ou desde a consolidação do campo no Brasil, com o professor Armindo Bião, na UFBA, os léxicos a serem utilizados para se referir aos fazedores da cultura serão aqueles que os próprios utilizarem (BIÃO, 2009, p. 40)

A leitora pode, a esta altura da discussão, compreender como muito simples a solução da Etnocenologia de chamar os fazedores pelo nome que eles se auto determinam. Porém, nada mais desafiador do que sair do trono de pesquisador e permanecer no espaço compartilhado com seus colaboradores de pesquisa. É necessário compreender a alteridade ou a outridade dos colaboradores que fazem parte da sua pesquisa pois, se Geertz (1978) preconizava que o pesquisador só faz interpretações de segunda ou terceira

mão da cultura do outro, pode-se dizer que a nomenclatura que o pesquisador escolhe dar ao recorte estudado pode ser de até mais do que apenas três mãos.

Pensemos o seguinte exemplo: um pesquisador vai ao terreiro de umbanda e após tempos de imersão naquele espaço, escreve seu texto e descreve todos os altares que ali estão. Se este mesmo pesquisador tivesse uma escuta atenta ele deveria sair de antemão entendendo que altar não é a melhor nomenclatura para aquele espaço. O Congá, Gongá ou Peji não é o mesmo que um altar. Um altar, segundo o dicionário de língua portuguesa, tem entre suas definições: “Pedra retangular, mais ou menos do formato de uma mesa, onde se celebra o sacrifício da missa” (ALTAR, 2022, p.1).

Enquanto que Congá é uma derivação do termo “congada” que seria uma reunião de congos montando uma referência aos negros de origem banto. Desta forma, o Congá seria então uma representação das entidades destes antigos negros. Ali estariam reunidas as divindades homenageadas destes diversos congos (MEISSNER, 2022). Percebe-se desta forma que altar e Congá podem ser palavras sinônimos, todavia, a utilização do termo Congá traz consigo uma historiografia que o termo altar não consegue abarcar.

Existem palavras que possuem ecos que precisam ser ouvidos. Além dos ecos da palavra bantu, existem também as poeiras teóricas que a palavra altar, que tantas vezes nos faz criar uma imagem mental católica, traz consigo. Em suma, somente os termos utilizados por quem está dentro daquele espaço podem chegar a dar conta das costuras de sentido internas daquele grupo. O mesmo pode ser visto entre os Ka’apor, grupo étnico que vive entre o Pará e o Maranhão. Sempre que uma criança Ka’apor balbucia suas primeiras palavras ela passa por um ritual de acolhimento na tribo, chamado de *ta’yn h-upir-há*. Neste ritual, (VELOSO, 2016a, p. 93) “numa grande roda, a criança é entregue pelos pais a seu ‘carregador’ (aquele que a acompanhará por toda a vida). Este, ergue a mesma ao sol nascente (para ter longa vida), a apresenta a cada participante da roda” (VELOSO, 2016a, p. 93). Este ritual serve como base de acolhimento daquele ente naquela comunidade. Todavia, com o passar do tempo e com a aproximação de pesquisadores interessados no ritual o mesmo passou a ser descrito como o batismo Ka’apor. Porém, o termo batismo, em nossa sociedade majoritariamente católico-cristã advém do mito de que a criança precisa ser limpa com a água do batismo do seu pecado original, algo que em nada se assemelha ao objetivo do *ta’yn h-upir-há* (VELOSO, 2016a).

Como o grupo passou a ser largamente estudado por pesquisadores que vão conhecer seus costumes e sua arte plumária, o ritual do *ta'yn h-upir-há* começou a ser chamado de “batizado”, levando a quem escuta ou lê sobre o assunto, uma ideia diversa daquilo que efetivamente acontece. A criança *Ka'apor* não necessita de nenhum “batismo” para ser aceita no grupo, mas quando dizemos esta palavra, o significado que prevalece é o nosso. E mesmo eles vêm, com o passar do tempo, utilizando batismo para se referir ao ritual. Como consequência natural, a palavra original irá desaparecer da própria relação social estabelecida pela língua do grupo, ficando somente a do colonizador, mesmo tendo outro significado e mesmo não dando conta daquilo que é, verdadeiramente, o ritual (VELOSO, 2016a, p. 93).

Desta forma, é possível perceber como a alteração dos léxicos aos quais os pesquisadores tratam seus recortes de pesquisa afetam as compreensões sobre a dinâmica interna daquele fenômeno. Uma reunião de divindades simbolizadas pelas imagens sobre o Congá não possui a mesma acepção de um altar, da mesma forma que o *ta'yn h-upir-há* não consegue ser compreendido pela palavra batismo. Sendo assim, a Etnocologia preza pelo respeito à alteridade dos colaboradores de pesquisa, desde suas falas até os termos com os quais eles escolhem se denominar pois, somente compreendendo a profundidade destes termos, é possível chegar próximo dos fundamentos de uma manifestação.

A leitora pode estar se perguntando: “Por que todo este percurso se ele estava falando de Cultura Popular?” Isso se dá porque as compreensões atuais da Etnocologia, quanto aos léxicos e suas utilizações é, sob a minha percepção, o que melhor resolve a questão sobre como devem ser denominadas as culturas de viés popular. Já dizia o sociólogo francês Roger Bastide (2009, p. 140) “o método deve se acomodar ao objeto e não o objeto obedecer às injunções do método”. É mais interessante que o pesquisador, ao adentrar em uma cultura diferente da sua, busque se ela se identifica enquanto popular, tradicional, de periferia, LGBTQIAP+, entre outros. Isso para não definir de fora para dentro quais os melhores termos a serem utilizados por estes. O foco é tornar a pesquisa menos pesquisocêntrica e mais colaborativa.

Neste ínterim, seria ideal que uma escuta ativa e sensível fosse implementada nestas questões sobre os estudos culturais. Se nossa sociedade fosse mais empática a perceber e se afetar pela outridade, notaríamos que não deveria existir a “responsabilidade social do intelectual” como apontava Ferreira Gullar (1965), ou mesmo que as festas juninas já são patrimônio imaterial de uma grande parte do povo nacional. É preciso que

as autoridades, os pesquisadores e, através deles o campo dos estudos culturais, passem a escutar só que de forma ativa.

Neste trabalho, e nos demais trabalhos que possam derivar deste, os termos que utilizarei são aqueles trazidos das falas dos nossos colaboradores. Não estou utilizando cultura popular por que meus colaboradores de pesquisa não a intitulam assim. Todavia, não crio aqui uma recriminação do termo cultura popular, visto que como apresentado anteriormente, ele foi necessário para o avanço de questões como as compreensões de movimento e vida das culturas.

E se os fazedores preferirem ser chamados assim - independente da origem do termo - tudo bem. Como disse o historiador italiano Carlo Ginzburg “não se deve jogar a criança fora junto com a água da bacia – ou, deixando de lado as metáforas, a cultura popular junto com a documentação que dela nos dá uma imagem mais ou menos deformada” (GINZBURG, 2002, p. 16-17). No que se refere a este trabalho, a aldeia TabokaGrande é cultura e ponto. Cultura familiar. Cultura Tradicional. Cultura Tocantinense. Cultura Brasileira. Cultura de um povo.

3.2 Estação “Tupi, or not tupi, that is the question”

Oswald de Andrade dá início a seu discurso sobre as antropofagias enquanto movimento o Brasil com a frase “Tupi, or not tupi, that is the question” (ANDRADE, 1928). Ele pretende, nesse texto, despertar a produção cultural do país para a necessidade de retorno as suas fontes, da não reprodução das artes internacionais e da brasileirização delas. Já, neste ponto, poderia utilizar esta categoria para classificar a Aldeia, mas não o farei, pois acredito que o termo antropofágico ainda mantém latente a dicotomia artista *versus* popular, ou melhor, intelectuais *versus* povo.

Quando uma quadrilha junina pega elementos de outras manifestações para engrandecer seus trabalhos, não é somente antropofágico, é o movimento cultural dessa arte periférica para se manter viva e atual. Quando um artista de rap da periferia cita trechos ou nomes internacionais, não é somente antropofágico, é cultura viva e sobrevivente de periferia. Quando eu te peço para pensar em antropofagia, a gente pensa em Caetano Veloso, Gal Costa, Doces Bárbaros, mas pouco se pensa em Lia de Itamaracá, Vó Mera e Seus netinhos, as Lavadeiras do Vale do Jequitinhonha ou mesmo o Mestre Wertemberg. Como escreveu Aldir Blanc e Maurício Tapajós “O Brasil não conhece o Brasil, o Brasil nunca foi ao Brasil” (BLANC, TAPAJÓS, 1978).

Proponho, então, uma outra metáfora como substituto de antropofágico, a do movimento desses artistas enquanto uma forrageira de culturas. Existe, na cultura agrícola, um maquinário conhecido como Trituradora Forrageira (imagem XX), ela serve basicamente para triturar matéria orgânica e transformá-la em alimento ou adubo posteriormente.

Imagem 74: Trituradora Forrageira



Fonte: <https://www.lojadomecanico.com.br/forrageira>

Basicamente, você entrega a ela vários materiais e ela te devolve um produto de consumo. Acredito que o que fazedores da cultura, como o Mestre Wertemberg, realizam um serviço de forrageira. Eles consomem tudo o que há de cultural na sua trajetória e “trituran”, de tal forma, entregando um novo “produto”. Nesles você ainda pode ver traços das fontes primárias, mas tal qual o resultado da forrageira, ele não é mais o elemento inicial. Dessa maneira, prefiro intitular o trabalho dos meus colaboradores muito mais dentro de uma poética da forrageira do que uma poética antropofágica.

Partindo desta definição, é preciso apresentar o conceito de transculturação proposto por Armino Bião, dentro do campo da Etnocenologia. Para ele, este conceito é “o que melhor exprime a criação de novos fenômenos culturais informados por tradições diferentes com as quais guardam formas de semelhanças” (BIÃO, 2009, p.93). Nesse trabalho, esse conceito contribui para fundamentar a ideia de poética da forrageira da Aldeia TabokaGrande.

A Etnocenologia absorve o conceito de transculturação cunhado em 1940 pelo cubano Fernando Ortiz em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azucar* (1973).

Nesse livro, o autor trata dos atravessamentos de culturas imigrantes e como, neste movimento, as várias culturas cubanas emergiram. A este processo ele chama de Transculturização.

E cada imigrante como um desarraigado de sua terra natal em um duplo transe de desajuste e de reajuste, de desaculturação, ou exculturação e de aculturação, ou inculturação, e ao final de síntese, de transculturação (ORTIZ, 1973, p. 93, tradução minha³⁴)

O neologismo Transculturização reúne em si todos os processos necessários para a transformação e/ou produção de uma cultura. Em geral, as manifestações culturais tendem a derivar e/ou serem influenciadas por outras em detalhes, ora perceptíveis, ora não. Uma forma de organizar o espaço, um ritmo, uma música, uma nomenclatura podem ser elementos que nos permitem verificar essas relações. Para que esses movimentos aconteçam, os sujeitos precisam percorrer algumas etapas que, segundo Ortiz, são mais bem descritas por este neologismo.

Entendemos que a palavra transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura para outra, porque esse processo não consiste apenas em adquirir uma cultura diferente, como é indicado rigorosamente pela expressão anglo-americana *aculturação*, mas também implica necessariamente a perda ou o desenraizamento de uma cultura anterior, o que poderia ser chamado de uma parcial *desculturação*, e, além disso, significa a criação conseqüente de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados de *neoculturação*. Ao final, como bem sustenta a escola de Malinowski, em todo encontro de culturas ocorre algo semelhante à união genética de indivíduos: a criação sempre tem algo de ambos os progenitores, mas também é sempre diferente de cada um dos dois. Em conjunto, o processo é uma *transculturação*, e essa palavra compreende todas as fases de sua trajetória (ORTIZ, 1973, p. 96, grifos no original, tradução minha³⁵).

³⁴ No original “Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación, y al fin de síntesis, de transculturación.”

³⁵ No original “Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que em rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturação. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.”

Desta forma, a compreensão de Ortiz é a de que a transculturação é parte do processo de criação de novas culturas. Essa perspectiva nos permite pensar como, ao final desse processo, surgem novos fenômenos culturais que, embora possuam características incorporadas, ainda são singulares entre si. Assim, a transculturação nos permite ampliar nossa percepção sobre as dinâmicas sociais, reconhecendo a capacidade transformadora intrínseca desses encontros.

Este conceito vai ser absorvido pela Etnocologia brasileira e funciona em nossa estrutura cultural diversa e cheia de elementos em trânsito. Como fazemos parte de um país que passou por diversos momentos e fluxos de expansão, invasão ou busca por trabalho em várias regiões, nossas manifestações culturais pipocam aqui ou ali através do fenômeno da transculturação.

Neste caldeirão de culturas brasileiras, as influências e os diálogos são constantes. Podemos perceber, por exemplo, o fenômeno da Quadrilha Junina. Ela está presente em várias regiões do país, mas é possível ver diferenças explícitas quando notamos como essa manifestação dialoga com as demais culturas daquela localidade. Pode-se ver isso nas quadrilhas juninas de Roraima que utilizam uma saia comprida que vai até os pés e realizam movimentos de giros e balançados que são característicos do carimbó. Elas se diferem das saias e bailados de outras localidades do país como, por exemplo, o Tocantins.

Imagem 75 – Saia da Junina da Explosão Caipira (RR) e Junina Império Nordestina (TO)



Fonte: <https://boavista.rr.gov.br/noticias/2021/6/destaques-juninos-2021> e Acervo do Autor

Posso compreender essa variação estética como um elemento resultante das imbricadas medidas de confluência da cultura. Quando seus fazedores adentram novos espaços e não encontram nele o chão reconhecível para “plantar” sua cultura, é preciso modificar esses elementos para que eles floresçam naquele ambiente. “Transculturalar” é adaptar-se pela necessidade de existir.

A respeito da transculturação e das relações possíveis para o pesquisador da cultura que trabalha com ela, Armindo Bião diz

Esta reafirma o fenômeno do contato cultural como gerador de novas formas de cultura, distintas das que lhes deram origem, o que remete ao desejo de identificação de suas matrizes culturais, fenômeno que só vale pesquisar, nunca é demais reafirmar, considerando-se certa reconstrução constante e dinâmica da tradição (BIÃO, 2009, p. 37).

Seguindo essa premissa, neste trabalho busquei descrever elementos que serviram de influência para a Aldeia TabokaGrande, grande parte advinda das entrevistas e das falas dos criadores, mas sem tratar a festa em Taquaruçu como uma reprodução deles. O que a transculturação possibilita é que o Mestre Wertemberg busque suas fontes e amplie sua criação. O que a transculturação possibilita a mim, enquanto pesquisador, é a compreensão da dinâmica dessa manifestação cultural, seja de produção ou de manutenção.

Outro conceito caro a Bião e que retomo nesta discussão é a relação com as Matrizes Estéticas. Para a Etnocenologia, esse não é um estudo duro que busca os pilares da criação de uma manifestação cultural. Busca-se compreender a pluralidade de referências, noções e termos. Segundo Bião

O que se pretende, ao recorrer-se a essa figura paradoxal de linguagem [as matrizes], é chamar a atenção para o fato de que na cultura cada fenômeno possui simultaneamente múltiplas matrizes, fruto que é de diversos processos de transculturação (BIÃO, 2009, p. 37).

Hoje, buscamos novos termos para substituir “matrizes”, por ter uma “sujeira teórica” que aponta para a existência de um ponto único de criação de uma cultura, como uma forma. Todavia, em grande parte, as manifestações culturais não possuem inícios tão delineados. Por este motivo, dentro do Grupo de Pesquisa AFETO da UNB, coordenado pelo professor Graça Veloso, estamos discutindo o termo herança como substituto. Assumirei esta discussão neste trabalho por compreender um benefício à pesquisa na área.

Nesse sentido, é possível identificar as múltiplas heranças estéticas de uma manifestação cultural, como realizado aqui, com a Aldeia.

A manifestação desenvolvida em Taquaruçu se relaciona com as demais heranças estéticas no que Bião denomina de família de formas culturais aparentadas. Desse modo, é possível pontuar que algum termo, vestimenta, personagem, narrativa ou ritmo seja uma herança. O que ocorre neste caso está inserido nas famílias de formas que possuem aparências entre si. Neste contexto específico, a Aldeia, o Boi do Maranhão, os congos do Espírito Santo, a capoeira e a União do vegetal e suas materializações constituem a herança estética da manifestação. São elas “filhas de uma mesma mãe, identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto, estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanta num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo (BIÃO, 2000, p.15).

É partindo destas elaborações de pensamento que adentro agora na noção de tradição inventada de Hobsbawn. Pretendo que, assim, seja possível concluir o laço teórico que proponho na tese desse trabalho.

3.3 Estação “Ninguém acredita que foi a gente que inventou”

A nossa percepção das manifestações culturais muitas vezes as coloca em espaços temporais às quais elas não ocupam. É comum percebê-las em um lugar de exotismo e historicidade, principalmente àquelas denominadas com o termo “cultura popular”. No caso da Aldeia TabokaGrande, não é diferente. O mestre pontua, em sua fala sobre o primeiro ano do bloco que “O povo ficou me tratando como se eu fosse aqueles mestres de cultura, [...] Eles estavam achando que era tradição daqui de Taquaruçu que nesse ano havia saído novamente (NUNES, 2021, p.08). Assim, é, de fato, um elemento importante essa relação entre a historicidade, ou a necessidade dela, na nossa percepção das tradições.

Eric Hobsbawm foi um renomado historiador britânico nascido no Egito. Ele é amplamente reconhecido por suas contribuições significativas para a historiografia, especialmente no campo da história social e econômica. Além de um amplo estudo sobre os desenvolvimentos históricos no século XIX e XX, ele propôs a teoria da invenção das tradições. Por meio deste construto teórico, o autor pontua, através da análise de experiências, como as tradições são inventadas e perpetuadas, algumas vezes com este caráter histórico associado. Ele diz na introdução do livro *A invenção das tradições* (1984)

Muitas vezes, “tradições” que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas. [...] O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo - às vezes coisa de poucos anos apenas - e se estabeleceram com enorme rapidez (HOBSBAWM, RANGER, 1997, p.9)

Desta forma, é possível compreender que as tradições surgem e se transformam em diversos lugares do tempo e do espaço. Em geral, é bastante complexo estudar a invenção de tradições porque elas são imbrincadas de vários detalhes e/ou decisões coletivas. Em algumas situações, a historicidade destas decisões se perde no tempo, e restam apenas possibilidades mitológicas de recontar essa história. “Não sei, só sei que foi assim”, dizia Ariano Suassuna. No caso da Aldeia, existe a facilidade de que podemos ter acesso aos criadores dessa festa para perguntar quais os pensamentos que levaram a tal decisão. Segundo Hobsbawm

Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Os historiadores ainda não estudaram adequadamente o processo exato pelo qual tais complexos simbólicos e rituais são criados. Ele é ainda em grande parte relativamente desconhecido. Presume-se que se manifeste de maneira mais nítida quando uma “tradição” é deliberadamente inventada e estruturada por um único iniciador (HOBSBAWM, RANGER, 1997, p.14)

Foi partindo desse pressuposto que executei o processo de compreensão das historiografias que levaram até o desenvolvimento da festa como a tradição que ela é hoje. A este processo denominei Poética das Andanças. Dito isto, devo me debruçar agora efetivamente sobre o conceito de tradições inventadas que, para Hobsbawm, são

um conjunto de práticas, reguladas por regras claras [...]. As práticas de natureza simbólica ou ritual, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuação em relação ao passado. Sempre que possível um passado histórico específico. [...] contudo a relação mantida com este passado é muitas vezes bastante artificial. [...] Ou seja, elas são reações a situações novas que assumem a forma de referência, ou então estabelecem seu próprio passado através da repetição (HOBSBAWM, RANGER, 1997, p.8).

É preciso então, com base nesta definição, apresentar algumas características da festa que possibilitam a inserção dela dentro dos preceitos de tradição inventada. A primeira questão na qual se deve debruçar é sobre as regras que regulam as tradições inventadas, sendo que, neste sentido, essas práticas não ocorrem com aleatoriedade. Os bonecos gigantes têm personagens fixos que seguem organizações muito fechadas, tornando-se, inclusive, necessárias as permissões para poder substituir uma cabeça ou uma roupa de algum boneco. Existem regras que foram desenvolvidas pelos criadores da festa e devem ser seguidas e respeitadas por aqueles que se relacionam com ela. Sobre as normas particulares da festa, o Mestre Wertemberg destaca

Pra mim aquele cara [o boneco] tem uma ideia que eu tenho pra ele, que ele está representando. [...] Aí até a dificuldade minha de ter feito aquela cabeça, de ter comprado aquele pano, de conseguir aquela roupa, sabe? Até a história do processo que cheguei nele às vezes me toca que eu não quero. Se você me der uma roupa aqui para o boneco eu não vou querer ela (NUNES, 2020).

Existe, portanto, uma série de significados dentro da festa dos bonecos. Essas regras, embora possam parecer, para os leitores desavisados, muito simplistas, demonstram em si a potência e a necessidade de observação das práticas nas suas particularidades. Na compreensão de que os dados do cotidiano são importantes, os perceptos e os afetos dessas pessoas se manifestam através de suas parti-peculiaridades com as festas.

No que se refere à segunda esfera do conceito do Hobsbawm, a saber, as relações históricas que ela possui com seu passado específico, o criador da festa diz em sua fala que muitas histórias, mitologias e práticas que auxiliaram o desenvolvimento da aldeia, partem de vivências muito particulares dele ou dos próprios familiares.

A gente não tinha isso de ficar carregando, aí isso tá ligado a isso, ligado àquilo e tal e tal. Tanto que algumas coisas que eu tô te contando você pode ver que tem algumas coisas que são bem íntimas nossa, tá ligado a meu filho, tá ligado ao que eu pensei, tá ligado à minha forma de pensar, não tá ligado a ideia de ah eu criei pra tal coisa (NUNES, 2020).

As relações históricas da festa, portanto, estão ligadas a questões que apenas seus fazedores conhecem e que não se importam de contar a quem se dedicar a ouvir. As relações místicas, familiares e oníricas constituíram e se correlacionam com todos os locais e personagens dentro da festa. Todas essas relações e suas particularidades foram

apresentadas na primeira parte deste trabalho e, através dela, é possível perceber como as criações são, de fato, associadas àquelas pessoas e lugares.

Estes fatos e dizeres coadunam com o fechamento da questão para Hobsbawm, quando ele encerra seu pensamento destacando que as tradições inventadas são “reações a situações novas que assumem a forma de referência, ou então estabelecem seu próprio passado através da repetição” (HOBSBAWM, RANGER, 1997, p.8). Pode-se perceber estas relações com valores de referências nas práticas da aldeia, quando seu fazedor fala sobre a incredulidade das pessoas com o fato de a tradição ser, de fato, inventada por eles.

Chega um repórter que vem de fora, aí pergunta o que é isso, aí a gente explica que é o Tabokão, os bonecos. Ai o cara começa a endoidar, a dizer que é milenar, que é coisa de comunidade e perguntar quem inventou isso? Foi a gente. Ninguém acredita que foi a gente que inventou (NUNES, 2020).

Percebe-se, no discurso dos fazedores, a percepção dos bonecos gigantes como uma festa inventada. Este fato nunca foi questionado pelos fazedores e não foi questionado nesta pesquisa. Este trecho final de análise é necessário para que o laço teórico proposto na tese principal deste texto se constituísse. Por mais que existam correlações desta festa com outras de teor similar, ela apresenta elementos tão relacionados ao seio familiar e à cidade de Palmas/Taquaruçu, que pouco pude pensar além do fato de ela ter sido inventada por aqueles fazedores.

A transculturação proporciona às novas tradições elementos reconhecíveis de outras manifestações culturais. O trabalho da forrageira é triturar e criar algo novo, todavia, ainda é possível, se observada à distância correta, distinguir os “pedaços” que a compõem. Também, a este respeito, Hobsbawm aponta que

Houve adaptação quando foi necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins [...] A inovação não se torna menos nova por ser capaz de revestir-se facilmente de um caráter de antiguidade [...] há utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais (HOBSBAWM, RANGER, 1997, p.9).

Este movimento se interrelaciona com os tópicos abordados acerca da transculturação debatidos por Bião na Etnocenologia. Dessa forma, também é possível apontar as relações da festa com o conceito de tradição inventada desenvolvido por Hobsbawm. Chego ao fim desta viagem convidando você para nos sentarmos mais uma

vez, tomarmos um café, para que eu possa, no trecho seguinte, arrematar os melhores momentos da nossa viagem por esta tese. São apenas algumas considerações. Sigamos!

DESEMBARQUE

Chego, enfim, no trecho de conclusão deste trabalho. A última estação. O momento no qual nos despedimos e cada um segue seu caminho ruminando o que acabamos de ler/conversar. Aqui, gostaria de te passar algumas considerações que estão em trânsito enquanto concluo a escrita deste trabalho. Primeiro, é importante dizer que já fui deixando, no decorrer do texto, diversas das minhas considerações sobre a festa. Prefiro trazer aqui um apanhado da complexidade do que entendi que devem ser os pensamentos de fechamento dela.

Comecei esta tese em 2019 querendo descrever as manifestações em Taquaruçu, quase como um agradecimento ao estado do Tocantins por ter virado minha residência. Sou professor de um curso de Teatro e uma pós-Graduação em Arte Educação no estado, e não são muitas as vezes que vemos pesquisas se voltando para as produções artísticas e culturais locais. Nos anos em que comecei a pesquisa, gostaria que algum estudante a executasse como um projeto de PIBIC, mas foi somente em decorrência da não adesão destes que decidi, eu mesmo, executá-la. E que sorte a minha! Hoje percebo que este material não seria possível se não estivesse no escopo de uma pesquisa maior. Percebo hoje que o Tocantins é um campo aberto de possibilidades pouco exploradas e que muitas outras pesquisadoras e pesquisadores podem voltar suas percepções para os rincões deste “gigante novinho” no centro do país.

Quando comecei a ver a Aldeia, imaginava que seria bem fácil descrever seus detalhes e acabar a tese. Foi preciso apenas um contato com meu orientador e depois com o Mestre para que eu começasse o processo de entender que a Aldeia era bem mais complexa do que eu via de fora. Este trabalho é a trama que criei a partir do desejo, das curiosidades e das particularidades desta festa e desta família.

A Etnocologia foi um dos principais encontros que pude fazer durante essa viagem para esta tese. A priori, o campo das etnociências é bastante assustador, principalmente pelas perspectivas paradoxais que ele te apresenta. Trabalhar no campo, quase das incertezas, é bastante difícil para nós pesquisadores fundamentados nos paradigmas. Todavia, é importante pontuar que estar inserido neste espaço me possibilita algumas importantes danças com as palavras.

Pude, através deste campo, propor algumas compreensões e até nomear algumas delas. Neste trabalho, proponho a noção de substituição do termo ‘sujeitos’ pelos colaboradores de pesquisa. Em análise, o que ocorre é o deslocamento da posição do “recorte de pesquisa” para uma figura central do trabalho. Não obteria minha tese se não entendesse meus colaboradores como tal. O trabalho, desta maneira, passa a ser constituído na intersecção entre o que o pesquisador observa e o que escolhem lhe dizer. Podemos pensar que esse é um elemento que ocorre em outras linhas de pesquisa, todavia, é importante pontuar como considero colaborador como um termo que melhor representa o tipo de pesquisa no campo da Etnocologia.

Outro elemento ao qual devo chamar a atenção é para a percepção de afectos e perceptos como substitutos dos termos que evidenciam as noções do olhar. Originalmente, esta tese tinha no título, a frase “um olhar etnocológico”. No espaço-tempo atual, onde as inserções estão cada vez mais na prática dos mínimos detalhes, termos que ampliam o domínio da visão foram retirados deste texto. A visão é relevante para a compreensão do mundo que nos circunda, mas nem todos enxergam da mesma forma. Neste interim, escolhemos propor uma ampliação na noção de sensação para a de perceptos e afetos do cotidiano. Perceber e se afetar é algo que a grande maioria de nós faz e é como grande parte das pessoas se coloca no mundo. O convite para tomar café na cozinha no primeiro dia em que fui visitar a Aldeia não era um convite para “enxergar”, era um convite para sentir, sentar-se e perceber. Um salve às percepções que não conseguimos descrever só com o olhar.

As considerações aqui são transitoriamente finais, pois compreendo que tal qual o movimento da vida, a festa está em trânsito. Nos anos em que pude ir até a Aldeia para observar o cortejo dos gigantes, constantemente, encontrava um detalhe novo. Com o passar do tempo, comecei a me irritar achando que estava deixando detalhes importantes demais passar. Com o tempo percebi que não tinha deixado nada para trás, aquilo era, de fato, uma novidade. Inclusive, no momento que vocês estão lendo esta pesquisa, a TabokaGrande está mudando novamente. Nos últimos dois meses de trabalho, o Mestre me informou que está pensando em deixar de se usar o termo “aldeia” e passar a utilizar apenas TabokaGrande para nomear o espaço. Como este trabalho já estava quase que inteiramente produzido, escolhi junto ao orientador, deixá-lo como estava e pontuar aqui nas considerações este novo caminho que será trilhado pelo Mestre. Continuo me surpreendendo com essas inovações, e é assim que compreendi como a pesquisa é viva,

principalmente quando se estuda gente viva. E como é bom poder valorizar artistas em vida.

Importante sempre lembrar, somos gente do agora. O indígena pesquisador Daniel Munduruku nos alerta para essa compreensão de que as sociedades ocidentais vivem em demasia o tempo do futuro. “O tempo ocidental é um tempo linear, que “anda pra frente”. O passado vale muito pouco [...] O que mais interessa ao mundo ocidental é o que ele não tem, é o que ele chama futuro” (MUNDURUKU, 2017). Minha busca, neste trabalho, foi me voltar para o passado. Para a história da Aldeia, de seus fazedores e do mestre.

A TabokaGrande é tão viva como o é o Mestre Wertemberg. O que muda na festa de um ano para o outro é o reflexo da vida em transformação. Isso é importante, pois esses grupos que escolhem viver um tempo em que a tradição é o mote da vivência são normalmente os grupos afastados socialmente. É possível pensar que existem diversas formas de o Mestre adaptar suas obras para ser “melhor aceito” na comunidade de Taquaruçu, mas ele prefere se manter conectado com o que importa, sua crença na importância da historiografia que a festa possui. Já tive por oportunidade de me hospedar na casa de moradores na cidade sem me apresentar como pesquisador da Aldeia. Nelas, eu ouvi os seguintes comentários sobre “ah! aquele pessoal lá de cima, não sei o que eles fazem”, ou então, “ah! mas o que você vai fazer lá, eles parecem uns doidos”. Um completo absurdo. Esse é, muitas vezes, o tratamento dado aos eu preferem se manter no campo das culturas percebidas como tradicionais.

É evidente que essas mudanças na festa me deixavam atordoado às vezes. Estudar gente viva tem um quê de vida muito real. São muitos lugares sensíveis meus e dos meus colaboradores para escolher não tocar. Então, existem, sim, coisas que escolhi não colocar aqui de ambos os lados e este é o movimento real do pesquisador.

A escolha de fazer esse trabalho com uma estética de escrita mais descontraída e repleta de reflexões pessoais é parte do ensinamento que o doutorado me deu. Não dava para falar de seres com sentimentos e emoções reais se eu não me incluísse como um ser igual nesta equação. Dessa maneira, esta pesquisa guarda um recorte da vida na Aldeia TabokaGrande com todos os seus personagens e participantes, mas também guarda uma parte da minha vida.

Na viagem que fiz, pude compreender como estamos constantemente buscando espaços para nos fazer parte de algo. A sensação de não ser é ruim e desoladora. Se eu te perguntar como fiz no início do texto, quem você é ainda, essas questões vão te gerar dúvidas, porque muitas vezes a gente não responde o que é e sim o que faz. A nossa

identidade é constituída no que fazemos, social e fisicamente. As diversas comunidades de sentido que os membros da Aldeia se abrigam são as mesmas da vida cotidiana. A pessoa é o artista, o que confecciona, o pai, a mãe, o que vai pegar água, o que vai cavar buraco e o que vai embora. Modificamos socialmente nosso contexto e nossos espaços para pertencer aos grupos da nossa vida. Nesse interim, as identidades do Mestre, dos bonecos e dos demais participantes se fazem reais na lida do dia a dia naquele espaço.

A festa em Taquaruçu, tantas vezes relegada a segundo plano pela comunidade e pelos poderes públicos é, em suma, uma manifestação tradicional do nosso povo tocantinense. Criada pelo mestre durante todas as andanças que ele implementou, em busca por um espaço que o fizesse pertencer. A festa encontrou em Taquaruçu uma fonte de vida.

O que encontramos em Taquaruçu é Cultura. O que a cultura faz com a sociedade é ampliar os delineados de suas possibilidades. O mestre adiciona, através da sua arte, uma camada de sentido àquele distrito e sua gente, mesmo as que não concordem ou gostem deste. A cultura sempre faz isso, ela nos auxilia na construção da nossa identidade frente à sociedade.

O Mestre Wertemberg não se rogou durante nenhum momento de demonstrar as pontas soltas do movimento de transculturação que executou na invenção de sua tradição. Não é à toa ele mesmo a intitula como de raízes tupi-afro amazônicas. Esses elementos que foram agregados à Aldeia TabokaGrande são motivo de orgulho. Podemos perceber isso no ritmo que poderia ter um nome inteiramente novo, mas que é uma amalgama de suas bases criativas. Nada mais transcultural do que ter um ritmo chamado Capoeboicongo.

Os personagens da Aldeia também não se rogam a ampliar a transculturalidade da festa. O evento da chegada deles na época dos cortejos pelas ruas é a prova disso. Essas personas não são apenas passageiros na Taboka, eles são participantes. E são participantes que vão continuar possuindo seu caráter transitório. Eles não se transformam em algo, eles se mantêm sendo os representantes externos de outras culturas, mesmo que adaptados para esta realidade.

Por fim, e já sabendo que todos esses traços não subtraem da Festa dos Gigantes sua originalidade, chego, enfim, à narrativa principal deste texto. Minha tese foi sendo diluída no corpo deste trabalho. A cada pedaço do laço que fui amarrando, quis deixar evidente que ali estava a tal tese. Com base nos elementos que levantei nesses quatro anos, posso afirmar, nestas linhas transitórias, mas finais, que a Aldeia TabokaGrande é

uma tradição inventada. Por mais que a transculturação possibilite elementos de outras festas nesta, são as relações muito pessoais dela com a história do mestre e da cidade que dão o tom de originalidade.

Meu intuito não é o de “dar uma estrelinha acadêmica” de original para a festa. Não é minha função decidir se esta ou aquela manifestação é original. Até porque esta é uma decisão política. Essa é uma definição teórica e eu sou apenas um pesquisador externo. Foram os criadores da festa que a compuseram assim. As leitoras podem folhear este trabalho buscando aqui as linhas que dão ao evento real essa confirmação. Na verdade, o movimento é o contrário. É a festa, que acontecendo ano após ano, que me dá o aval para a existência do meu trabalho. Eu preciso da Aldeia. Você precisa da Aldeia. A vida precisa da Aldeia.

Posso dizer, aqui nestas linhas finais, que fui bastante privilegiado na construção da chamada tese principal. Eu não fiquei como outros pesquisadores buscando as conexões que virariam uma frase bonita no final do trabalho. Ela me foi dada pelo Mestre Wertemberg. Na ocasião da primeira entrevista que tive com ele, já pedindo para finalizar, dada a hora avançada, ele me canta sem nem perceber “Andei, andei, andei não pude encontrar, um lugar que fosse meu, tive que criar”. Foi aqui que esta tese nasceu. Ela não precisou de mim na gestação, ela já estava lá. Na vida.

Meu trabalho como pesquisador não foi o de executar os cálculos, buscar rotas paralelas ou saídas de enrascadas teóricas. Meu primeiro movimento foi o de me sentar e observar. E, engraçado porque dói apenas sentir. Meu trabalho de pesquisador foi ampliar minha escuta ativa e, principalmente, sensível. Se não houver sensibilidade no ato da pesquisa, você não escuta os últimos segundos daquele entrevistado se emocionando como se fosse a primeira vez. Meus olhos encheram de lágrima quando cantando ele me encantou.

Neste íterim, é importante destacar duas propostas metodológicas levantadas no percurso deste trabalho. Estas foram pensadas inicialmente como as estratégias de compreensão dos colaboradores, mas podem ser transpostas para demais pesquisas na área, sendo elas: A Poética da Forrageira e a Poética das Andanças.

A respeito da Poética da Forrageira, como apontado anteriormente, compreende o fenômeno presente nas manifestações de construção poética a partir da amalgama resultante do processo de desconstruir e reconstruir elementos de outras manifestações, similares ou não, a esta resultante. Na Poética da Forrageira os elementos na manifestação

atual ainda são perceptíveis e/ou assumidos, porém não se apresentam mais como algo à parte desta, mas sim constituindo relação entre as manifestações.

A Poética das Andanças se propõe a compreensão de que a historiografia de uma festa é permeada pelos caminhos poéticos de seus fazedores. Tanto culturas em trânsito como manifestações tradicionais inventadas podem conter em sua organização traços que apontam as geográficas e historiográficas daquela manifestação. Através da proposição levantada pela poética das Andanças a geografia da festa se delinea, possibilitando assim um entrelace entre o momento presente e aqueles que levaram a manifestação até ali.

A Etnocologia foi essencial nesta aventura. Não sei se conseguiria escrever de forma tão plural se eu não estivesse em um campo de pesquisa onde as sensibilidades, os ruídos e, principalmente, a fala dos colaboradores fossem tão consideradas. A Etnocologia proporciona ao pesquisador um espaço de conhecimento dialogado, onde as figuras de objeto e neutralidade são rompidas e onde emergem os colaboradores e o pesquisador sensível. Este campo de pesquisa é assustador, visto que se trabalha constantemente em um terreno movediço. Mas, ou é isso ou você vai ter que fingir que não é um ser humano e deixar suas emoções da porta para fora. Eu escolhi o oposto.

Aqui eu me rogo a dizer, tal qual apontado diretamente pelo mestre: a Aldeia foi inventada porque seus participantes não encontravam meio de se encaixar, pertencer, fazer parte. Quando não encontramos no meio social circundante locais que nos conectem a eles, temos duas opções: sair ou mudar. E o Mestre fez as duas. Primeiro, ele saiu em busca daquilo que não possuía em Goiânia. Depois, ele mudou o que encontrou em Taquaruçu para pertencer. Desta maneira, posso afirmar novamente a esta altura, que a Aldeia TabokaGrande é uma tradição inventada a partir da necessidade de pertencimento dos seus criadores. Nesse sentido, espero que diversas outras manifestações culturais possam ser compreendidas dentro dessa proposta de inventividade por pertencimento.

Durante as conversas com o Mestre Wertemberg, pude perceber que existe um apreço por pesquisas que tratem a Aldeia como foco. Isso acontece, pois, mesmo com vários anos de produção cultural na cidade, ela ainda é relegada a segundo plano. De fato, não existem ações do sistema político do Estado a respeito da manutenção ou divulgação das atividades em Taquaruçu. Os apoios financeiros que a Aldeia recebe são de editais

culturais que o Mestre acaba sendo contemplado, como a Lei Aldir Blanc³⁶ ou a Lei Paulo Gustavo³⁷.

Embora acredite que, culturalmente, manifestações como a Aldeia em nada precisem do sistema acadêmico e suas métricas para se fazer importante, trabalhos como este são relevantes para o posicionamento social delas. Nossa sociedade percebe com respaldo este tipo de trabalho acadêmico. Dito isso, espero que esta tese contribua com a luta diuturna da Aldeia em se afirmar como um ponto de cultura que precisa ser levado em consideração nas políticas sociais do estado. Uma tradição inventada a partir das nossas memórias coletivas que precisa receber uma melhor atenção do poder público. Em suma, acredito que parte do trabalho do pesquisador acadêmico é contribuir com a sociedade com suas pesquisas. Esta é uma das formas que escolhi.

Essa foi a grande viagem que fiz nos últimos quatro anos e que você fez no tempo que levou para ler essas várias páginas. Convido-te, agora, a perceber ao seu redor e encontrar quais são esses lugares em que a cultura ou você própria encontram para serem quem são. Nós também somos cultura em criação. Daqui a alguns anos, eu posso rever este texto e, tal qual um boneco na Aldeia, escolher que partes dele não são suficientes ou não funcionam mais ali. Essa é a graça da transitoriedade da vida. É tudo parte de um grande viagem onde nem sabemos o destino final. Sigamos sempre!

Minha Aldeia

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

³⁶ A Lei Aldir Blanc, ou Lei de Emergência Cultural, foi promulgada pelo Congresso Nacional do Brasil para auxiliar o setor cultural afetado pela pandemia de Covid-19. A Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020 destinou inicialmente três bilhões de reais para esse propósito organizados pelos estados e municípios. Foram realizadas outras edições desta lei.

³⁷ A Lei Complementar nº 195, de 08 de julho de 2022, também chamada de Lei Paulo Gustavo, disponibilizou, desta vez para editais da União, o uso de R\$ 3,86 bilhões de reais para o auxílio setor cultural afetado pela pandemia de Covid-19. Foram realizadas outras edições desta lei.

*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 artesanal e natural
Força de Taquaruçu*

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

*Minha aldeia meus gigantes
Terra quente, céu azul
Berço d'água, natural
Palmas e Taquaruçu.*

*Minha aldeia é força!
Minha aldeia é bela.
Minha aldeia é moça,
Minha aldeia é velha*

*Minha Aldeia é verde é amarela
Minha aldeia é pau é pedra é fogo,
TabokaGrande é o nome dela! (4x)*

(Wertemberg Nunes, Minha Aldeia)

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **As frangas**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- ALENCAR, H., & FREIRE, F. **O lugar da alteridade na psicologia ambiental**. Revista Mal-estar e Subjetividade (2), 305-328. 2007.
- ALTAR. In: **Dicionário da Língua Portuguesa**. Priberam Informática, 1998. Disponível em: <http://www.priberam.pt>.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa** (conforme as disposições do autor). Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. (1928) In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Antropofagia hoje?** São Paulo: É realizações, 2011, p. 49-54.
- ANJOS, Ana Carolina Costa dos. MIRANDA Anna Karolyne Souza. **Territorializações discursivas e disputas narrativas: Aldeia TabokaGrande e os carnavais de Taquaruçu em pauta**. In: **Aturá** – Revista Pan-Americana de Comunicação. Vol. 3, n. 2, Mai-Ago. 2019.
- ANTROPOLOGIA visual en Bronislaw Malinowski. In: **analítica**. 2017. Disponível em: <https://www.analitica.com/entretenimiento/cultura/antropologia-visual-en-bronislaw-malinowski/>. Acesso em: 21 jul. 2022.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Ensaio introdutório, tradução do texto grego, sumário e comentários de Giovanni Reale. Tradução portuguesa Marcelo Perine. São Paulo. Edições Loyola. 2002.
- ASSUNÇÃO, Rudy Albino de. **O “Reencantamento do Mundo”: Interpelando os intérpretes do desencantamento do mundo**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/94369/292020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 de maio de 2022.
- ASSUNÇÃO, Serena. Exu. In: ASSUNÇÃO, Serena. **Ascensão**. São Paulo: Selo SESC, 2016. Faixa 1.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2009.
- BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.
- BALUARTE. Território. In: BALUARTE, **Pulsa**. João Pessoa: Athanor Arte & Música, 2018.

- BANDEIRA, Pedro. **Cavalcando o arco-íris**. 4. Ed. São Paulo: Moderna, 2009.
- BASTIDE, Roger. **Sociologie du folklore brésilien et Études afro-brésiliennes**. Paris: L'Harmattan, 2007.
- BAUM, L. Frank. **O mágico de Oz**. São Paulo: FTD, 2008. 95 p.
- BAUMAN, Z. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- _____. A vida ainda breve da etnocenologia: uma nova perspectiva transdisciplinar para as artes do espetáculo. **Cátedra de Artes** (Impresa) , v. 10/11, p. 106-123, 2011.
- _____. Estética Performática e Cotidiano. In: TEIXEIRA, J. (org.), **Performance & Sociedade**. Brasília: TRANSE/UNB, 1996.
- _____. Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade. In: BIÃO, Armindo et al (Orgs.). **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000.
- BIRMAN, Patrícia. **O que é Umbanda**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BLANCK, Aldir. BOSCO, João. O bêbado e o equilibrista. In: REGINA, Elis. **Essa Mulher**. Rio de Janeiro: WEA, 1979.
- BLANCK, Aldir. TAPAJÓS, Maurício. Querelas do Brasil. In: REGINA, Elis. **Transversal do Tempo**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1978.
- BLUES, Baco Exu do. Bluesman. In: BLUES, Baco Exu do. **Bluesman**. São Paulo: Selo EAEO Records, 2018. Faixa 1.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. **Projeto de Lei Nº 943**, de 20 de fevereiro de 2019. Reconhece as Festas Juninas como manifestação da cultura nacional. Brasília: Câmara dos Deputados, 2019. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2192510>.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. 496 p. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf. Acesso em: Acesso em 18 de setembro de 2023.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. **Projeto de Lei nº 1.176, de 2011**. Institui a Política Nacional de Proteção e Fomento aos Saberes e Fazeres das Culturas Tradicionais de Transmissão Oral do Brasil. Brasília: Câmara dos Deputados, 2011. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=70D1C19002D015FD5C1E8E7FB86F9735.proposicoesWeb2?codteor=1288400&filename=Avulso+-PL+1176/2011. Acesso em 18 de setembro de 2023.
- BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CABRUÊRA, Muganzé. In: CABRUÊRA. **Cabruêra**. Campina Grande: Nikika Musica, 1999. Faixa 4.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Per-Formance e Performance Art: superar as velhas traições. In: CAMARGO, Robson Corrêa de; CUNHA, Fernanda; PETRONILIO, Paulo (orgs.). **Performances da Cultura: ensaios e diálogos**. Goiânia: Kelps, 2015. p. 19-30.

CANULEGUNDES, Lari. "**Eu não sou menos negra por ter escolhido alisar meu cabelo**". In: *GLAMOUR Lifestyle*. 2020. Disponível em: <https://glamour.globo.com/lifestyle/noticia/2020/08/eu-nao-sou-menos-negra-por-ter-escolhido-alisar-meu-cabelo-escreve-lari-cunegundes.ghtml>. Acesso em: 21 jul. 2022.

CARDIM, Leandro Neves, **A forja do mito em as moscas de Sartre**. *Trans/Form/Ação* [online]. 2017, v. 40, n. 4 [Acessado 26 Maio 2022], pp. 167-186. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-31732017000400010>>. ISSN 1980-539X. <https://doi.org/10.1590/S0101-31732017000400010>.

CARTA do Cacique Seattle. 1885 (Original em inglês). Biblioteca FUNAI. Disponível em: <<http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto43/FO-CX-43-2698-2000.pdf>> Acesso em: 16 de novembro de 2021.

CASAGRANDE, Cledes Antonio; HERMANN, Nadja. Identidade do eu em contextos plurais: desafios da formação. In: **Pro-Posições** [online]. 2017, v. 28, n. Supl. 1 (Acessado 4 outubro 2021). pp. 39-62. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1980-6248-2016-0046>>.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)**. Bogotá: Editorial Pontificia, Universidad Javeriana, 2005.

CHARTIER, R. **Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico**. *Estudos Históricos*, n.16, p. 179-192, 1995.

CORREA, Célia Nunes. **O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada**. 2018. 218 f., il. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável)—Universidade de Brasília, 2018.

COSTA, Joana. Sou menos mulher por não querer ter filhos? In: **Público Comunicação Social SA**. 2019. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/03/11/p3/cronica/menos-mulher-nao-querer-filhos-1864928>. Acesso em: 21 jul. 2022.

COSTA, Eliene Benício Amâncio. A Pesquisa sobre a Dramaturgia do Circo-Teatro encenada em São Paulo entre 1927 e 1968. IN: **Anais da V ABRACE - Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. São Paulo, v. 10 n. 1, 2009. [Online]

COSTA NETO, Antonio Gomes da. **A Denúncia de Cesáire ao Pensamento Decolonial**. *Revista EIXO*, Brasília – DF, v. 5, n. 2, 2016.

DIAGNÓSTICO Turístico do Distrito de Taquaruçu, **Palmas – Tocantins**. AMATUR, - Agência de Meio Ambiente e Turismo de Palmas. Prefeitura Municipal de Palmas, 2000.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. In: **História**, São Paulo: v.30, n.2, p. 401-419, ago/dez 2011.

DORIVAL CAYMMI. **O Samba da Minha Terra**. Dorival Caymmi (Compositor). 1940.

DULCIMER, 2022. Disponível em: https://m.media-amazon.com/images/I/61SyYIPLyLL._AC_SL1269_.jpg. Acesso em: 21 jul. 2022.

EDITAIS e Resultados. In: **PROAC**. 2022. <https://proac.sp.gov.br/editais-e-resultado-proac-editais/>. Acesso em: 21 jul. 2022.

EMICIDA. Múfete. In: EMICIDA. **Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa....** Rio de Janeiro: Lab Fantasma e Sony Musica, 2015. Faixa 5.

ESTEVA, G. Los quehaceres del día. En: MASSUH, G. **Renunciar al bien común. Extractivismo y (pos)desarrollo en América Latina** (pp. 237-283). Buenos Aires: Mardulce, 2012.

GULLAR, Ferreira. **Cultura popular posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

FALEIRO, Taiom Nunes. **Ritual da queima dos tambores: Teatro e imaginário do fogo**. (Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena) Goiânia: UFT, 2021.

FALEIRO, Taiom Nunes. **Entrevista com Taiom Nunes Faleiro**. Entrevista concedida a Adailson Costa dos Santos. Gurupi, online, 2023.

FLORESTA, Boi da. Chegou levantando Poeira. In: **Floresta de Paz e Harmonia**. São Luiz: Boi da Floresta. Tratore, 2021.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo : Global, 2003.

FURLANETTO, Beatriz Helena. O bumba-meu-boi do Maranhão: território de encontros e representações sociais. In: **RA'E GA**, Curitiba, n. 20, p. 107-113, 2010.

GAMA, M. G. **A fabricação da Imagem Social da Empresa**. Livro de Atlas 4º SOPCOM Universidade do Minho, 2005.

GARDEL, Stênio. **A palavra que resta**. 1º Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIGANTES de Palmas. Direção: Wertem Nunes. Produção: Marcio Mazaron. Palmas: Oca dos Ventos, 2018. Online.

GILBERT, Durand. **O imaginário**: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

GINO, Lena. **Casa Arrumada é assim**. Online. Disponível em: <http://mundoparalelog.blogspot.com.br/2011/07/casa-arrumada.html>.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GLEISER, Marcelo. **A dança do universo**: dos mitos de criação ao big-bang. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis, Vozes. 1985.

GOIAS. **Lei N° 10.419**. Dispõe sobre a criação do Município de TAQUARUSSU DO PORTO e dá outras providências. Goiânia, Goiás: Diário Oficial, 1988.

GOMES, Wiliam; SOUZA, Mariane. Aspectos históricos e contemporâneos na investigação do self. In: **Memorandum**, vol. 9, 2005. p. 78-90. Acesso em 04 de out. de 2021. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a09/souzagomes01.pdf>.

GOMES, William; SANTOS, Maickel Andrade dos Santos. **Self dialógico: teoria e pesquisa**. In: **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 15, n. 2, p. 353-361, abr./jun. 2010.

GORDURINHA. **Chiclete com Banana**. Interprete: Jackson do Pandeiro. Brasília: Discobertas. Ano do Original: 1960. Ano do Relançamento: 2008. CD, 63 minutos.

GROSGOUEL, Ramón. “: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas”. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSGOUEL, Ramon (coords.) **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2005.

GÜNTHER, Hartmut. A Psicologia Ambiental no campo interdisciplinar de conhecimento. In: **Psicologia**, São Paulo: USP, 16 (1-2), 2005.

HABERMAS, Jürgen. **O futuro da natureza humana: a caminho de uma eugenia liberal?** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Comentários à ética do discurso**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

_____. **A identidade cultural da pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2006.

_____. **A questão da identidade Cultural**. Textos Didáticos. Número 18, Campinas: IFHC/Unicamp, 1998.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOMEM negro é preso injustamente após ser confundido com assaltante que o roubou, afirma família. *In*: Fundação Padre Anchieta. 2021. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/noticias/44152_homem-negro-e-preso-injustamente-apos-ser-confundido-com-assaltante-que-o-roubou.html. Acesso em: 21.jul. 2022.

IBGE. **Palmas: Cidades**. 2023. *In*: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/to/palmas/historico>. Acesso em 10 de novembro de 2023.

IDENTIDADE. *In*: Michaelis - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Brasil: Michaelis, 2021. Online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/IDENTIDADE/>.

JAMES, William. **The principles of psychology**. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1990.

JOBIM, Antonio Carlos. **Brasília – Sinfonia da Alvorada**. 1983. 1 CD (ca. 38 min).

JOBIM, Paulo (Coord). **Cancioneiro Jobim: arranjos para piano**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.

JUNG, Carl G. et al. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 419 p.

_____. Antes, o mundo não existia. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A vida não é útil**. Companhia das Letras. Edição do Kindle, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. 244p.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRETZMANN, Carolina Giordani. **Multiculturalismo e diversidade cultural: comunidades tradicionais e a proteção do patrimônio comum da humanidade**. 2007. 150 f. Dissertação (Mestre em Direito)- Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2007.

KRUSE, Lenelis. **Compreendendo o ambiente em Psicologia Ambiental**. Psicologia USP [online]. 2005, v. 16, n. 1-2 [Acessado 5 Maio 2022], pp. 41-46. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-65642005000100006>>.

KUCA, Mestre. **Taquaruçu**. In: Do Pó ao Pó. Palmas: Astronauta Discos, 2008.

LAGOA de Maimbá/Mae-bá. WikiMapia. Disponível em: <https://wikimapia.org/1895427/pt/Lagoa-de-Maimb%C3%A1-Mae-b%C3%A1>. Acesso em: 06 de outubro de 2023.v

LIMA, Lucas Bittencourt. O movimento separatista pró-Tocantins e a re-divisão territorial do Estado de Goiás no século XX. In: **Anais do V GEOSIMPÓSIO**, Alfenas: UNIFAL, 2019.

LÍNGUAS: **Vidas em português**. [documentário]. Direção: Victor Lopes, Brasil, 2004.

LISPECTOR, C. , **A descoberta do mundo**, Ed. Rocco, RJ, 1999.

MACHADO, Adilbênia Freire. ODUS: Filosofia Africana para uma metodologia afrorreferenciada. In: **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria, v.10, p. 3-25, 2019.

MAFFESOLI, Michel. Espiral Pós-Moderna. In: **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, Volume 6 | Número 1 | P.041-046 | Jan/Jun 2016.

_____. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e ofícios Editora, 1995.

_____. Comunidade de destino. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 12, n. 25, p. 273-283, jan./jun. 2006. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832006000100014>.

_____. Pós-modernidade. In: **Comunicação e Sociedade**, [S. l.], v. 18, p. 21-25, 2010. DOI: 10.17231/comsoc.18(2010).982. Disponível em: <https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1471>. Acesso em: 17 mar. 2022.

MANIFESTO DE PORTO NACIONAL. **O Estado do Tocantins**, Palmas, 2018. Disponível em: <https://oestadodotocantins.com.br/page18.html>. Acesso em 18 de setembro de 2023

MANO BROW recebe Emicida. Mano Brow. Online: Original Spotify, 24 de março de 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6afoNgIhLRQDMV8ioK5h53?si=4OUMqC5nT7e01XL5izLZtg> Acesso em: 24 de março de 2022.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Comunicação e identidade: Quem você pensa que é?** São Paulo: Paulus, 2010.

MARX, K. **Economic and philosophic manuscripts of 1844**. Moscow: Progress Publishers, 1977.

MATA, Lídice da. **Relatório do Projeto de Lei Nº 943, DE 2019**. 2019. Online. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1764523.

MEAD, G. H.. **Selected writings**. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

_____. **Mente, Self e sociedade**. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2010.

MEISSNER, Gabriel. **Congá**. Enciclopédia Caminhos do Axé. Online. 2022. Disponível em: <https://caminhosdoaxe.com.br/encyclopedia/>.

MERCER, Kobena. **Welcome To The Jungle: New Positions in Black Cultural Studies**. London: Routledge, 1994.

MONTEIRO, J. Cauby S. & CARDOSO, Adalberto Trindade. Weber e o Individualismo Metodológico. **Anais do 3o Encontro Nacional da ABPC – Associação Brasileira de Ciência Política**. Niterói – RJ, Julho de 2002.

MORIN, Edgar. Para além do Iluminismo. In: **Revista FAMECOS: Porto Alegre**, nº 26, Abril de 2005.

MORAES, A. C. R. **Bases da Formação Territorial do Brasil**. O território colonial brasileiro no "longo" Século XVI. São Paulo: Hucitec, 2000. p 18.

MOSER, G. (2003). Questionner, analyser et améliorer les relations à l'environnement. In: G. MOSER ; WEISS K. (Orgs.), **Espaces de vie**. Aspects de la relation homme-environnement (pp. 11-42). Paris: Armand Colin.

MOURAO, Ada Raquel Teixeira; CAVALCANTE, Sylvia. O processo de construção do lugar e da identidade dos moradores de uma cidade reinventada In: **Estud. psicol.** (Natal) [online]. 2006, vol.11, n.2, pp.143-151.

MUNANGA, Kabengelê. **Negritude: Usos e sentidos**. São Paulo: Ática, 1988.

MUNDURUKU, Daniel. **Tempo, tempo, tempo**. 2017. Online. Disponível em: <https://historiasindigenas.files.wordpress.com/2017/08/3-daniel-munduruku.pdf>

NÃO sou mais a mesma pessoa meme. In: GOOGLE imagens. Google, 2022. Disponível em: https://www.google.com/search?q=n%C3%A3o+sou+mais+a+peessoa+que+eu+era+meme&rlz=1CATVZD_enBR976&sxsrf=ALiCzsbmDFr-X_p7BviD40UF7YdQEZAGdw:1658444615567&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwifz8LRi4v5AhXukZUCHUPpDOoQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1517&bih=853&dpr=0.9. Acesso em: 21 jul. 2022.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **A Matriz Africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

_____. **Quilombola e intelectual: possibilidade nos dias de destruição**. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: **Afrodiáspora** Nos. 6-7, pp. 41–49. 1985.

NIETZSCHE, Friedrich W. **O Nascimento da tragédia**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NUNES, Wertemberg Pereira. **Entrevista com Wertemberg Nunes 1**. Entrevista concedida a Adailson Costa dos Santos. 2020. Online.

_____. **Entrevista com Wertemberg Nunes 2**. Entrevista concedida a Adailson Costa dos Santos. 2021. Online.

_____. **Entrevista com Wertemberg Nunes 3**. Entrevista concedida a Adailson Costa dos Santos. 2023. Online.

NUNES, Wertemberg. **Poemeus**. 1. ed. Rio Bonito: Almadena, 2021

_____. **Clareia Amarelo**. 2004

_____. **Rei Maculelê**. 2004

_____. **Traz água Boiúna**, 2005

_____. Ladainha da Humanização. In: NUNES, Wertemberg Pereira. **Mitos Taboka Grande**. Palmas, 2022. Álbum Digital.

_____. Galos de Palmas. In: NUNES, Wertemberg Pereira. **Mitos Taboka Grande**. Palmas, 2022. Álbum Digital.

_____. Cobaçu. In: NUNES, Wertemberg Pereira. **Mitos Taboka Grande**. Palmas, 2022. Álbum Digital.

_____. Saudação. In: NUNES, Wertemberg Pereira. **Mitos Taboka Grande**. Palmas, 2022. Álbum Digital.

_____. Preceitos da Vida. In: NUNES, Wertemberg Pereira. **Mitos Taboka Grande**. Palmas, 2022. Álbum Digital.

NUNNER-WINKLER, G. . Formação da identidade em tempos de mudanças velozes e multiplicidade normativa. In: **Educação**, 34(1), 2011, 56-64. Acessado em 04 de out de 2021. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/8671/6128>.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2006.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é Patrimônio** – Um Guia. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

OLIVEIRA, R. C. de. **O trabalho do Antropólogo**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo Editora UNESP, 2000.

OLIVEIRA, Ricardo C. de. **Identidade, Etnia e Estrutura Social**. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1976.

_____. Identidade e estrutura social. In: **Anais do Seminário “ A Pesquisa Etnológica no Brasil”**, Rio de Janeiro, 1978.

OUROBOROS. In: GOOGLE imagens. Google, 2022. Disponível em: https://www.google.com/search?q=ouroboros&rlz=1CATVZD_enBR976&sxsrf=ALiCzsba7Qu_NaZYDbh25JqgvxNXoOeqlA:1657391612186&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiV0LDyUz4AhUcuZUCHVEyBX0Q_AUoAXoECAIQAw&biw=1517&bih=853&

dpr=0.9#imgrc=DcZLTGGbQa9nvM&imgdii=jcYDkCQxfDPXVM. Acesso em: 21 jul. 2022.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Visualizing the Body**: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.

PALMAS. **Lei nº 989, de 27 de abril de 2001**. Altera o nome do distrito e da outras providências. Palmas: Diário Oficial de Palmas, 2001.

PELBART, Paul. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PELEGRIN, Sandra C. A e FUNARI, Pedro Paulo A. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008. – (Coleção primeiros passos).

PERTENCER. In: Michaelis - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Brasil: Michaelis, 2021. Online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pertencer/>.

PETRILLI, S. **Em outro lugar e de outro modo**. Filosofia da linguagem, crítica literária e teoria da tradução em, em torno e a partir de Bakhtin. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

PETROPOULEAS, Suzana. Mesmo crime, diferentes sanções. O viés antropológico da punição. In: **ComCiência**. 2017. Disponível em: <https://www.comciencia.br/mesmo-crime-diferentes-sancoes-o-vies-antropologico-da-punicao/>. Acesso em: 21 jul. 2022.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac.

POL, E., & VALERA, S. **Symbolisme de l'espace public et identité sociale**. Villes en Parallèle, 28-29, 13-33, 1999.

POL, Enric. La apropiación del espacio. In L. Iñiguez & E. Pol (Orgs.), **Cognición, representación y apropiación del espacio** (Monografies Psico-socio-ambientals, n. 9, pp. 45-62). Barcelona, España: Universitat de Barcelona, 1996.

PONTES, Paulo. BUARQUE, Chico. **Gota D'Água**: Uma tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1998.

PONZIO, A. Introdução à edição brasileira. Filosofia da linguagem como arte da escuta. In. PONZIO, A.; CALEFATO, P.; PETRILLI, S. **Fundamentos de filosofia da linguagem**. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. **Encontro de palavras**: o outro no discurso. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

POULANTZAS, Nicos. **Poder político e classes sociais**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

PRESIDENTE da fundação palmares. In: GOOGLE imagens. Google, 2022. Disponível em:
https://www.google.com/search?q=presidente+da+funda%C3%A7%C3%A3o+palmares&tbm=isch&ved=2ahUKEwiPkoKKmuz4AhUxD9QKHb8bDGcQ2-cCegQIABAA&oq=presidente+da+funda%C3%A7%C3%A3o+palmares&gs_lcp=CgNpbWcQAzIECCMQJzIFCAAQgAQyBAGAEBgyBAGAEBgyBAGAEBg6CwgAEIAEELEDEIMBOggIABCABBcxAzOICAAQsQMqgwFQAFiiFGD5FGgAcAB4AIABqQOIAagakgEJMC4xLjQuNS4xmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=rKnJYo-MD7Ge0Aa_t7C4Bg&bih=853&biw=1517&rlz=1CATVZD_enBR976#imgsrc=6QYs9AnLQjSPDM. Acesso em: 21 jul. 2022.

PREUSSLER, Gustavo de Souza e CORDAZZO, Karine. **A sociedade excludente: exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente Jock Young.** Revista Direito e Práxis [online]. 2018, v. 9, n. 1. Acessado 5 Junho 2021 , pp. 563-576. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2179-8966/2018/28924>>.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina.** Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf

RAMALHO, Zé. A Dança das borboletas. In: **Coletiva de Música Paraibana.** João Pessoa: Discobertas, 1976.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política.** Trad. de Monica Costa Netto. São Paulo: EXO /Experimental, Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Ronilda Yakemi. **Alma Africana no Brasil.** Os Iorubás. São Paulo: Oduduwa, 1996.

ROCHA, Gilmar. **Cultura Popular: do folclore ao Patrimônio.** In: Revista Mediações v. 14, n.1, pp. 218-236, Jan/Jun. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3358/2741>.

RODRIGUES, Carmem Tatiane; BISPO, Marcélia Oliveira. Súcia: uma dança de manifestação cultural e religiosidade em Monte do Carmo – TO. In: **Revista produção acadêmica – Núcleo de estudos urbanos regionais e agrários – NURBA – N. 1, 2015, p. 144-161.** Disponível em: <https://sistemas2.uft.edu.br:8004/index.php/producaoacademica/article/download/1935/8578/>

SÁENZ, B. A. **Aristóteles e Dante descobrem os segredos do universo.** 1ª ed. Tradução de Clemente Pereira. São Paulo: Seguinte, 2012.

SAMPAIO, Sergio. Eu quero é botar meu bloco na rua. In: SAMPAIO, Sergio. **Eu quero é botar meu bloco na rua.** Rio de Janeiro: Philips, 1973.

SANTOS, Adailson Costa dos; VELOSO, Graça (Jorge das Graças Veloso); MOREIRA, Liubliana Silva. **Cartas de Minh'alma.** Brasília: Ed. dos Autores, 2022.

SANTOS, Adailson Costa dos. Performance e Quadrilha Junina: uma relação entre Richard Schechner e Quadrilhas juninas da Paraíba. in: **IAÇÁ: Artes da Cena**, v. 1, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/iaca/article/view/2507>.

SANTOS, Adailton. **A etnocenologia e seu método**: pesquisa contemporânea em artes cênicas. Salvador: Edufba, 2012.

SANTOS, Alexandre. **Luta por água após alforria**. In: uol NOTÍCIAS. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/reportagens-especiais/sem-agua-depois-da-alforria/#page12>. Acesso em: 21 jul. 2022.

SANTOS, Ana Flávia Moreira. **Xakriabá: identidade e história**. Brasília, 1994. (Relatório de Pesquisa).

SCHECHNER, Richard. “**O que é performance?**”, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2006. P. 28-51.

SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo!**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1973. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo.

SEGATO, Rita. **Folclore e cultura popular** – uma discussão conceitual. Seminário folclore e cultura popular. Série Encontros e Estudos 1, MINC-IBAC, p. 13-21, 1992.

SILVA, Otávio Barros da. **Cronologia histórica do Estado do Tocantins**. Palmas, Tocantins: O.B. da Silva, 2007.

SIQUEIRA, Liubliana Silva Moreira. **O lugar da mulher na Suça**: perceptos e afetos no engendramento do corpo feminino nas manifestações tradicionais. In: Anais do XI Congresso da ABRACE, UNICAMP, v. 21, 2021.

SOAR FILHO, Ercy José. Vista do Espaço, identidade & saúde mental na sociedade contemporânea. In: **Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1006/4407>>. Acesso em: 11 Maio de 2021.

SONHO. In: **Dicionário da Língua Portuguesa**. Priberam Informática, 2022. Disponível em: <http://www.priberam.pt/sonho>

SOUZA, Bárbara Oliveira. **Aquilombar-se**: panorama histórico, identitário e político do Movimento Quilombola Brasileiro. 2008. 204 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro**: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. 2013. 204 f., il. Tese (Doutorado em Educação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SOUZA, Nathan Bastos de. **À escuta do embate**: os estudos bakhtinianos e a filosofia da ciência em diálogo buscando uma heterociência para as ciências humanas. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) -Universidade Federal do Pampa, Bagé, p. 60. 2015. Disponível em: <https://dspace.unipampa.edu.br/bitstream/riu/2589/1/TCC%20Nathan%20Souza%202015.pdf>

SPINOZA, Baruch de. **A Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STEIN, Gertrude. **Autobiografia de Alice B. Toklas**. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

SUJEITO. In: Dicionário da Língua Portuguesa. Priberam Informática, 2022. Disponível em: <http://www.priberam.pt>.

TELES, Janaína de Almeida. **Os segredos e os mitos sobre a Guerrilha do Araguaia (1972-1974)** In: História Unisinos, São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Vol. 18, núm. 3, 2014, pp. 464-480.

TENÓRIO, Robinson Moreira. Lógica clássica: um problema de identidade. In: **Sitientibus**, Feira de Santana, n.11, p.15-19, jan./jun. 1993.

UM movimento. In: **Miro Medium**. 2022. Disponível em: https://miro.medium.com/max/958/1*xmoHdKZon7GPWjFPXJpSIw.png. Acesso em: 21 jul. 2022.

VELOSO, Graça. **Folclore, cultura popular e autodeterminação: uma abordagem etnocenológica aos pensares e fazeres estéticos na produção de patrimônios identitários**. Brasília: Universidade de Brasília/UnB. 2018.

_____. **Folclore, cultura popular e autodeterminação: uma abordagem etnocenológica aos pensares e fazeres estéticos na produção de patrimônios identitários**. In: Anais ABRACE 2018, Rio Grande do Norte, v. 19, n. 1, 2018.

_____. **A visita do Divino: voto folia festa espetáculo**. Brasília: Thesaurus Editora, 2009.

_____. **Paradoxos e Paradigmas: A Etnocenologia, os saberes e seus léxicos**. In: Repertório: teatro & dança / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Salvador: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2016a, pp. 88-94.

_____. **As casas e os corpos em manifestações expressivas tradicionais, sagradas e profanas na região do Distrito Federal e seu entorno**. In: Revista sala preta, Vol. 16, n. 1, 2016b.

_____. **O BOI E A MÁSCARA: Imaginário, Contemporaneidade e Espetacularidade nas brincadeiras de Boi de São Caetano de Odivelas – Pará, de Sílvia Sueli S. da Silva**. In: Repertório: teatro & dança / n° 17 Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Salvador: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2011, pp.210-214.

_____. **Bendito, divino, consagrado: velhos mestres e novos foliões / Graça Veloso**. – Brasília: Trampolim, 2018

VILLAR, Fernando Pinheiro. Algo mais sobre per-formance, teatro e teatro performance – sangrando o “performance”. In: BEIGUI, Alex e BRAGA, Bya (Org). **Treinamentos e modos de existência**. Natal: EDUFRN, 2013. Pp. 127-162.

WERNER, Carol. Transactionally oriented research: Examples and strategies. In R. B. Bechtel & A. Churchman (Eds.), **Handbook of environmental psychology**. New York: Wiley, 2002.

WILDE, Oscar. **O retrado de Dorian Gray**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

Winnicott. D.W. **Natureza humana**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1990.

YOUNG, Jock. **A sociedade excludente: exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente** Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Revan: Instituto Carioca de Criminologia, 2002. (Pensamento criminológico; 7) 3ª reimpressão, 2015.

ZARATIM, Samuel Ribeiro. **Quadrilhas Juninas em Goiânia: novos sentidos e significados**. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

ZELIG. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins e Charles H. Joffe. Editora: Susan E. Morse. Diretor de fotografia: Gordon Willis. Produzido por: Robert Greenhut. Elenco: Woody Allen, Mia Farrow. 1983. Comédia. Cor, som. 79 minutos.