

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA  
LICENCIATURA EM DANÇA**

**Laura Bauermann**

**TROÇOS, TARECOS E BURUNDANGAS:**

O processo de criação dos trajes do cangaço para os  
Brincantes do Paralelo 30.



**Porto Alegre  
2013**

**Laura Bauermann**

**TROÇOS, TARECOS E BURUNDANGAS:**

O processo de criação dos trajes do cangaço para os Brincantes do  
Paralelo 30.

Monografia apresentada como requisito  
parcial para a conclusão do curso de  
Licenciatura em Dança da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Ms. Jair Felipe Bonatto Umann

**Porto Alegre  
2013**

**Laura Bauermann**

**TROÇOS, TARECOS E BURUNDANGAS:**

O processo de criação dos trajes do cangaço para os Brincantes do  
Paralelo 30.

Conceito final:

Aprovado em .....de.....de.....

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Fagundes Dantas – UFRGS

---

Orientador: Prof. Ms. Jair Felipe Bonatto Umann - UFRGS

Agradeço a todos os brincantes do Paralelo 30 por vestirem-se de cangaceiros, por brincar junto o cangaço e tantas outras culturas. Também, sou grata a todos aqueles que, de alguma forma, interferiram nesse caminho, muitas vezes fazendo com que eu mudasse de rota, professores, amigos, colegas, e outros seres inimagináveis. Por fim, agradeço à minha querida família.

## RESUMO

*Troços, Tarecos e Burundangas* aborda o processo de construção do traje de cangaceiro desenvolvido para o Projeto de Extensão *Grupo de Brincantes do Paralelo 30 – Folclore e Cultura Popular* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no ano de 2011. O trabalho tem como objetivo investigar os diferentes aspectos compreendidos na concepção da vestimenta. A ação de revisitar o processo de criação possibilita ao Grupo de Brincantes refletir sobre a sua prática. O trabalho contribui também por tornar o processo de concepção da indumentária acessível ao leitor. A pesquisa iniciou por um referencial teórico acerca dos temas: cangaço, dança popular, indumentárias, cultura e educação. Este estudo foi articulado com o meu relato sobre o processo e com as perspectivas de outros participantes do projeto de extensão, coletadas por meio de entrevistas. O trabalho tem caráter qualitativo e foi realizado sob uma perspectiva transdisciplinar. Tal postura também permeia os fazeres do grupo, que se preocupa em abranger a complexidade da cultura popular e que cria a partir dos diversos elementos que atravessam os movimentos dos dançantes. Da articulação entre as diversas perspectivas sobre o processo emergiram reflexões acerca das estratégias criadas pelo grupo para confeccionar o traje, do processo de individuação de cada brincante em contato com o seu traje, da relação entre o traje e o brincante em cena, e do processo enquanto ação educativa. Assim, a pesquisa foca nas interações que constituem o processo criativo, entendendo que este segue acontecendo, e que outras tantas relações podem ser percebidas.

**Palavras – chave:** indumentária, cangaço, dança popular, cultura popular.

## ABSTRACT

*Troços, Tarecos e Burundangas* discusses the process of building the cangaceiro's costume developed for the Group Brincantes of Paralelo 30 - Folklore and Popular Culture of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), in 2011. The study aims to investigate the different aspects included in the design of the garb. The action of revisiting the creation process enables the group Brincantes to reflect on their practice, and also contributes to making the process of designing clothing accessible to the reader. The research began with a theoretical reading on the topics: cangaço, folk dancing, costumes, culture and education. This study was made with my reports on the process, and with the perspectives of other participants of the group, collected through interviews. The study is qualitative and was conducted under a transdisciplinary perspective. This attitude also permeates the doings of the group, who cares to address the complexity of popular culture and create from the various elements that go through the motions of dancing. From the articulation between the different perspectives on the process, emerged reflections on the strategies created by the group for making the costume, the process of individuation of each one in touch with your costume, the relationship between costume and a person on the scene, and the process while educational action. Thus, the research focuses on the interactions that constitute the creative process, understanding that this is still happening, and many other relations can be perceived.

Key words: cangaço, costume, popular dance, popular culture.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Mapa Metodológico para Troços, Tarecos e Burundangas.....	31
Figura 02 - Vestido de Batalha de Maria Bonita.....	35
Figura 03 – Inacinha e Gato.....	36
Figura 04 – Modelos de Vestidos.....	38
Figura 05 – Modelo de Túnica.....	39
Figura 06 – Bornal, lençol e lenço.....	39
Figura 07 – Etapas da Confecção do Bornal.....	40
Figura 08 – O movimento da cena.....	42
Figura 09 – Imagem do cangaço.....	45
Figura 10 – Cada cangaceiro e o bando.....	47
Figura 11 – A energia da festa.....	51
Figura 12 - A energia da guerra.....	52

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>12</b>
2.1 CANGAÇO: SUBCULTURA SERTANEJA.....	12
2.2 DANÇA, FAZER ARTÍSTICO NA CULTURA POPULAR.....	16
2.3 TRAJES E COSTUMES.....	19
2.4 DANÇA, CULTURA, EDUCAÇÃO: UMA PERSPECTIVA TRANSDISCIPLINAR.....	23
<b>3 ABORDAGEM METODOLÓGICA.....</b>	<b>26</b>
<b>4 O MEU RELATO: COMO O BANDO DO PARALELO 30 CONFECCIONOU O SEU TRAJE.....</b>	<b>32</b>
4.1 ELEMENTOS PRÉ-CONFECÇÃO.....	33
4.2 A CONFECÇÃO.....	37
4.2.1 Do que foi comprado ou adquirido por doação.....	37
4.2.2 Do que foi encomendado.....	38
4.2.3 Do que foi feito por algum integrante do grupo.....	39
4.3 ELEMENTOS PÓS-CONFECÇÃO.....	41
<b>5 O QUE DAS ENTREVISTAS OUTROS BRINCANTES DO BANDO.....</b>	<b>43</b>
5.1 AS ESTRATÉGIAS, REFERÊNCIAS PARA FORMAR O IMAGINÁRIO.....	43
5.2 O CONTATO, APROXIMAÇÃO COM O IMAGINÁRIO.....	46
5.3 O BORNAL, A PARTIR DO CANGACEIRO.....	48
5.4 O MOVIMENTO, A DANÇA.....	51
5.5 O BANDO, O GRUPO DE BRINCANTES DO PARALELO 30.....	54
<b>6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>56</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>59</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Cangaço é a reunião de objetos menores e confusos, utensílios das famílias humildes, mobília de pobre e escravo [...] Troços. Tarecos. Burundangas. Cacarecos. Cangaçada, cangaçaria [...]. De canga, com o sufixo ação? [...] “conjunto de armas que costumam conduzir os valentões” [...] para o sertanejo é o preparo, carrego, aviamento, parafernália do cangaceiro, inseparável e característica, armas, munições, bornais, bisacos com suprimentos balas, alimentos secos, meisinhas tradicionais, uma muda de roupa etc. Tomar o cangaço, viver no cangaço, andar no cangaço, debaixo do cangaço, são sinônimos do bandoleiro [...]. (CASCUDO, 1982, p.189)

Este estudo aborda o processo de construção de um traje para dança desenvolvido para o Projeto de Extensão *Grupo de Brincantes do Paralelo 30 – Folclore e Cultura Popular* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no ano de 2011.

O Grupo de Brincantes do Paralelo 30 é um projeto de extensão que realiza suas ações junto ao Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, dentre os seus componentes estão alunos da mesma universidade e membros da comunidade em geral. A indumentária foi concebida inspirada na cultura do cangaço, com a participação dos integrantes do projeto de extensão, simultaneamente à criação de coreografias com a mesma inspiração.

É sob esses princípios que o traje para a composição do Cangaço foi desenvolvido, entendendo que a complexidade desse povo também se manifesta nas suas vestes. Estas foram registradas de forma ímpar na obra de Frederico Pernambucano de Mello (2010), na qual o autor aborda a estética do cangaço, trazendo em destaque os fazeres da costura, do bordado e dos trabalhos em couro realizados pelos próprios integrantes dos *bandos* de cangaceiros.

Essa cultura sertaneja, rica em cores e criatividade, também destacada por Darcy Ribeiro (2006), desenvolveu-se em meio a um território seco e paisagem dura, por um povo isolado da costa litorânea que se dedicava a atividade pastoril sobre um terreno árido, com pouquíssimos recursos no que se deve à fertilidade, mas sem fronteiras. Este mundo cultural é marcado por traços rústicos, tais como a expressão do banditismo e a importância dada aos valores pessoais como honra e fidelidade; e

no que se deve à religião, conservam-se características do arcaico como a crença no fantástico, nas histórias míticas e nos patuás<sup>1</sup>.

Então, o trabalho que se segue tem como objetivo geral abordar diferentes aspectos compreendidos na concepção do traje da dança popular do cangaço para o Grupo de Brincantes do Paralelo 30. E como objetivos específicos:

- a) descrever de que forma a concepção de figurinos é constituinte da prática docente de dança popular do grupo de brincantes do paralelo 30;
- b) investigar como o traje do cangaço interfere na atuação dos dançantes em cena;
- c) pesquisar qual a contribuição dos dançantes para o seu traje de cangaceiro.

Para tanto, primeiro exponho minha pesquisa realizada sobre essa cultura sertaneja; logo depois descrevo o processo de concepção do traje, no qual resalto as escolhas que foram tomadas durante o caminho, incluindo o elemento prático da construção da indumentária (a escolha de materiais, mão de obra utilizada, as peças e acessórios confeccionados pelo próprio grupo). E por fim, abordo a utilização do traje pelos brincantes, o momento da cena pelo viés do dançante e a corporificação do cangaceiro.

Os eventos listados acima constituem a experiência que originou este estudo, que se transforma em pesquisa a partir das reflexões que emergem da articulação do meu relato sobre o processo com as entrevistas de outros integrantes do grupo, e ainda, com as referências de outros autores.

Destaco ainda, que a perspectiva transdisciplinar deste estudo, também está presente nas ações do Grupo de Brincantes, pois entendo que:

---

<sup>1</sup> Conforme o Dicionário do Folclore Brasileiro, patuá é uma espécie de amuleto. “Os cabras e semelhante gentalha trazem, nos patuás corporais, sanguinhos, pedaços de pedra d’ara e cousas que cuidam supersticiosamente que os livram de ferro e balas de quem briga com eles, ou para amansar os senhores, etc.” (Morais, apud CASCUDO, 1998, p. 686)

A transdisciplinaridade, como o prefixo trans indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento. (Nicolescu, 1999, p.53)

Este olhar se faz presente desde a criação artística, na qual consideramos o fazer dos trajes pelos brincantes um componente da construção da dança, incluindo a apropriação da vestimenta a ser utilizada na cena. E ainda pelo seu eterno movimento, pois esta parece se modificar a cada uso, a cada dançante que utiliza os elementos do traje para apresentar o seu cangaceiro.

Esta pesquisa foi norteadada pelo seguinte problema: o que se destacou na produção do traje do cangaço em relação ao dançante e à prática do grupo de Brincantes do Paralelo 30? Neste caso, produção é compreendida como aquilo que engloba o conjunto de todas as fases da realização da vestimenta, bem como os elementos que seguem sendo reconstruídos em virtude da relação da indumentária com os dançantes e sua atuação.

Acredito que a contribuição principal deste trabalho apresenta-se quando almeja tornar acessível o processo da concepção do figurino em questão, refletindo sobre a articulação entre os saberes popular e acadêmico. E ainda, numa ação recursiva, no que se deve ao próprio coletivo, o estudo retoma os procedimentos de criação do Paralelo 30, permitindo refletir e resignificar questões sobre a sua prática.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

Inicialmente, apresento alguns temas que acredito essenciais para fundamentar este estudo e assim, possibilitar uma melhor reflexão sobre a experiência abordada. Durante o caminho, considere educação, dança, cultura popular e indumentária como parte dos infinitos fios, responsáveis por tecer, por formar a estrutura. E o cangaço apareceu como a substância responsável pelo colorido, como uma característica que se percebe à primeira vista ao olhar para este tecido.

[...], a complexidade é um tecido (complexus: o que é tecido junto) de constituição heterogêneas inseparavelmente associadas [...] é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem o nosso mundo fenomênico. (MORIN, 2007, p. 13)

Assim, considerar a complexidade inerente aos elementos que permeiam esta pesquisa, destaca o seu caráter transdisciplinar, expresso aqui também pelo entrelaçamento dos temas abordados a seguir.

### 2.1 CANGAÇO: SUBCULTURA<sup>2</sup> SERTANEJA.

A manifestação do cangaço emerge dos fazeres de um povo que passa articulando estratégias para viver em condições ambientais adversas e, em dado momento histórico, se vê obrigado a garantir um espaço frente à interferência de um poder opressor. Nesse contexto, surge a figura do cangaceiro, que é definido como aquele que vive em grupos, ou isolado, cometendo assaltos e saques, perseguindo e sendo perseguido até prisão ou morte (Luís da Câmara Cascudo no Dicionário do Folclore Brasileiro, 1998). Dependendo do enfoque, este personagem histórico também leva o nome de jagunço, quando ligado aos fazendeiros e coronéis; e de bandoleiro, quando remete à conformação de grupo na qual viviam os cangaceiros. Neste estudo, utilizo os três termos (cangaceiro, jagunço e bandoleiro) como

---

<sup>2</sup>O termo é utilizado pelo autor Darcy Ribeiro (1995) para designar recortes da população brasileira. Que, mesmo considerando-os todos pertencentes a uma mesma etnia e falantes da mesma língua, possuem funções ecológico-regionais distintas, assim como variantes tradicionais e sotaques característicos dados por maior influência de uma ou outra matriz formativa.

sinônimos, pois, numa perspectiva mais ampla, remetem ao personagem da subcultura sertaneja; também, porque a atuação dos brincantes foi recriada sob os três enfoques.

Para Frederico Pernambucano de Mello, no livro *Estrelas de Couro: a estética do cangaço* (2010), o cangaço, enquanto expressão de resistência contra as 'novidades' do governo tem suas origens remontadas na colonização brasileira da faixa litorânea, no período das capitanias. Nessa época, os movimentos de irredentismo vão sendo expulsos para o interior do país conforme o governo vai estruturando-se no litoral. Essa camada da população se estabelece, em parte, no interior do nordeste brasileiro, na região da caatinga, que tem sua vida social ambientada pela prática da pecuária desde os séculos XVII e XVIII, e seu relevo coberto de uma vegetação hostil que fornece um notado requinte ao banditismo, segundo o autor.

Darcy Ribeiro (1995), em sua obra *O Povo Brasileiro*, localiza a caatinga e o cerrado brasileiros como a região onde se estruturou o que ele se refere como a cultura sertaneja, que está situada na faixa nordestina limitada pela floresta amazônica a oeste, pela zona da mata ao sul e pela floresta da costa atlântica a leste. Uma área com a vegetação predominante de pastos ralos, arbustos espinhentos e cactáceas resistentes ao clima semiárido de chuvas irregulares. A atividade pastoril, marca dessa população, fornece as características de dispersão espacial, da composição familiar, das relações de poder, das vestimentas, da culinária, da religiosidade e dos folguedos. Dentre estes fatores, destaco três, descritos por Ribeiro (1995), os quais julgo interessantes para entender a construção da personalidade dos habitantes da região: dispersão espacial, relações de poder e folguedos e religiosidade.

Quanto à dispersão espacial, Ribeiro pontua: foi no agreste pernambucano e no recôncavo baiano que se estabeleceram os primeiros currais e a partir de então se dispersaram ao longo dos rios permanentes da região, São Francisco e Parnaíba. A cada curral foi-se desenvolvendo um vilarejo com hábitos específicos onde pousavam os vaqueiros nas viagens de longas distâncias. Os povoados dispersos conservaram muitos traços arcaicos como a sua mentalidade fatalista, criando um distanciamento cultural que culminou em conflitos violentos com demais eixos culturais.

Já sobre as relações de poder, prevaleciam as relações de autoridade e arbitrariedade do senhor sobre os bens e a família dos vaqueiros; sendo natural da própria atividade, destacar os melhores vaqueiros, a honra e o brio na dura lida diária do campo. A posição inferiorizada do vaqueiro sertanejo em relação aos coronéis é constatada por diversas situações, são os fazendeiros que monopolizavam não só as terras e o gado, como também as oportunidades de trabalho do sertanejo. Estes, ainda comandavam as medidas de socorro e amparo do governo para os flagelados pelas secas nordestinas, sempre mais comovidos pela perda do gado do que pelas necessidades dos trabalhadores. O sertanejo temia ser malvisto pelo patrão, que ainda assim era quem o protegia do arbítrio policial e do cobrador de impostos, com isso via-se obrigado a prestar lealdade ao seu senhor para não ser excluído do seu núcleo social e viver fora da lei (RIBEIRO, 1995).

Ainda, acerca dos folguedos e da religiosidade, o autor citado acima sugere que muitas festividades regionais surgiram das vaquejadas, onde vaqueiros se reuniam para apartar o gado. A reunião dos devotos em torno dos santos padroeiros e do calendário religioso eram outras ocasiões que privilegiavam o convívio entre as famílias vizinhas, dais quais resultavam festas, bailes e casamentos. Foram também as características pastoris já citadas acima, que envolvem honra pessoal, predisposição à violência, rusticidade e penúria pelas condições climáticas, que originaram o cangaço e o fanatismo religioso do sertão. Ambos baseados na esperança de um heroísmo mítico que salve da pobreza, alimentada pelo surgimento frequente de messias originados do fanatismo português.

Conforme Mello (2010, p.46), o que se vê no sertão é: “[...] a paulatina criminalização do viver pelas armas [...]”, quando a ordem pública avança sobre a região em meados do século XIX, e “[...] o sertanejo não vê razão para deixar de amar os bons e velhos tempos em que não precisava esperar pela justiça pública para rebater uma afronta [...]”. O mesmo autor destaca versos que retratam tais costumes. São versos escritos por Leandro Gomes de Barros (poeta da literatura de Cordel, paraibano, que viveu entre 1865 e 1918) que relatam as façanhas de Antônio Silvino, nascido em Pernambuco, em 1875, e faleceu na Paraíba, em 1944:

*Onde eu estou não se rouba  
Nem se fala em vida alheia  
Porque na minha justiça  
Não vai ninguém pra cadeia:  
Paga logo o que tem feito  
Com o sangue da própria veia!*  
(BARROS, apud: MELLO, 2010, p.46)

Os versos da literatura de cordel e dos cantadores de feira, assim como a fotografia - que chega ao sertão por volta de 1910 - são importantes ferramentas que colaboram com o acesso a esse núcleo da cultura sertaneja. Em geral, retratando a imponência, valentia, a riqueza do traje e o fascínio que geravam os bandos de cangaceiros no restante da população (MELLO, 2010).

No livro *Flor de Romances Trágicos* (1982) escrito por Luís da Câmara Cascudo estão alguns exemplos da literatura da época, pois a obra traz em versos, diversas histórias de personagens do cangaço; cujos registros datam entre 1720 e 1950, pelos estados Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Ceará e Bahia. Entre relatos recolhidos de seus pais, cordéis de poetas e cantadores, estão as histórias e feitos de cangaceiros, alguns combates entre bandos e contra governantes, assaltos em feiras e fazendas, prisões e mortes. Um dos registros é do mesmo cangaceiro citado anteriormente, o Antônio Silvino:

*Meu pai fez diversas mortes  
Porém não era bandido;  
Matava em defesa própria,  
Quando se via agredido,  
Pois nunca guardou desfeita  
E morreu por atrevido.*  
(CASCUDO, 1982, p.29)

Por fim, Darcy Ribeiro (1995, p. 355) define o cangaço como: “[...] uma forma de banditismo típica do sertão pastoril, estruturando-se em bandos de jagunços vestidos como vaqueiros, bem armados, que percorreram as estradas do sertão em cavalgadas, como ondas de violência justiceira.” O autor ainda sugere que a aderência dos sertanejos ao movimento se deu por diversos motivos, tais como: vingança pessoal ou familiar, sufocamento das leis governamentais e dos poderes locais, o que resulta em heroísmo e episódios de violência na região. Registra-se também, como incentivo à violência, o aliciamento de alguns bandos pelos coronéis:

os jagunços acabavam ganhando proteção e esconderijo em troca de favores de vingança e proteção das terras.

Contudo, cabe destacar, que a recriação do Grupo de Brincantes do Paralelo 30 passa pela pesquisa dos fatos registrados acima e procura pinçar destes uma espécie de legado cultural. E assim, trazer para a cena o conteúdo simbólico e a riqueza decorrente dos costumes do cangaço. Sob essa mesma perspectiva, a neta de Maria Bonita diz que “É importante para mim saber que minha avó influenciou as artes, literatura, cordel, música, artistas populares, artistas plásticos, e que está no pensamento dessas pessoas” (FERREIRA, 2011, apud: BONFIM, 2012). A fala está registrada no blog Mulheres do Cangaço, e traduz um pouco das intenções do Paralelo 30 ao tratar do tema enquanto arte.

## 2.2 DANÇA, FAZER ARTÍSTICO NA CULTURA POPULAR.

Na cultura sertaneja, as festividades estão presentes em diversos momentos, guiados pelas manifestações religiosas e pela esperança do surgimento dos heróis para tirar o povo da pobreza (RIBEIRO, 1995).

Nos momentos ociosos, escondidos e muitas vezes até protegidos pelos coronéis, os cangaceiros se reuniam para cantar as toadas do xaxado “*mexidos* ao ritmo da batida de mão na argola à esquerda da culatra do rifle *cruzeta*.” (MELLO, 2010, p.48). Nesse pequeno registro está expresso, por exemplo, o objeto do cotidiano do jagunço (o rifle) compondo a musicalidade da festa, destacando ainda os feitos da batalha como componentes dos versos entoados.

A palavra *xaxado* é utilizada por Mello (2010) para se referir ao barulho que as sandálias produzem na *dança da pisada*, que era feita pelos bandoleiros no esconderijo, nas folgas entre os combates. Sem instrumentos, a dança era sonorizada pelo *xaxar* das sandálias e por versos cantados pelo bando.

Já o autor Bariani Ortêncio, na “Cartilha do Folclore Brasileiro”, utiliza *xaxado* para se referir à própria dança. Em conformidade com o autor Câmara Cascudo (1998), acrescenta que o nome é originário do xá-xá-xá, onomatopeia do som produzido pelas alpercatas (sandálias) durante a dança. Os dois autores trazem, em suas obras, que a dança era praticada exclusivamente pelos homens, e que esta foi



difundida pelo bando de Lampião, com a chegada dos seus cabras (como eram chamados os cangaceiros do bando de Lampião<sup>3</sup>) na Bahia.

Sobre a dança, tanto Cascudo (1998) quanto Ortêncio (2004) registram que os movimentos eram executados em círculos e colunas, e que os passos eram como rápidos sapateados, onde o pé direito desliza para o lado e para frente puxando o pé esquerdo. Além do canto e do som das alpercatas, é possível que os movimentos fossem marcados também pela batida forte do fuzil no chão, sendo “O rifle a dama.” segundo Luiz Gonzaga (In: CASCUDO, 1998, p.920). O sanfoneiro, importante difusor dos temas nordestinos pelo Brasil, compôs os versos a seguir juntamente com Zé Dantas em 1954. Cabe destacar que atribui-se a composição da primeira estrofe da canção ao próprio Lampião.

*‘Olê muié rendeira  
Olê muié rendá  
Chorou por mim não fica  
Solução vai pro borná.’*

*Assim era que cantava os cabras de Lampião  
Dançando e xaxando nos forró do sertão  
Entrando numa cidade ao sair dum povoado  
Cantando a rendeira se danavam no xaxado*

Por meio desses versos, percebemos como se entrelaçam os fazeres na cultura popular, na qual o canto expressa os feitos do combate, que podem ser também dançados; e na qual quem dança, canta e faz a renda é o próprio povo que trabalha, que reivindica contra as restrições impostas pelo governo ao seu modo de vida e que mantém a religiosidade e os festejos. Ou seja, os registros que encontramos nos cânticos confirmam a complexidade do fazer artístico, tecida com os inúmeros fios dos costumes populares.

Pesquisadora que também aborda cultura popular, Graziela Rodrigues (1997) traz em seu livro “Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação” a relação entre o que compõe as festas populares, seus preparativos e os corpos atuantes como elementos indissociáveis. Graziela considera que os acontecimentos em meio às festividades carregam o cotidiano dos seus participantes e a expressão das suas emoções.

---

<sup>3</sup> Lampião nasceu em Serra Talhada/PE em 1898, um dos mais famosos cangaceiros.

A dança exerce a função de reivindicar a memória construindo-se a partir dos próprios sentidos da festividade. Isso porque a festividade é um período reservado para a expressão plena dos sentimentos, admitindo inclusive o elemento trágico. (RODRIGUES, 1997, p.30)

Ainda sobre a mistura que é percebida entre os fazeres culturais de um povo, Mariana Monteiro (2011, p.45) se refere às danças populares como “[...] manifestações de dança que articulam várias linguagens e exigem do artista qualidades múltiplas, polivalência de bailarino, ator, músico.”. A autora diz que o conteúdo motor expresso pelos bailarinos está integrado a essa gama de funções exercidas por eles em meio à festa. E, por isso, coreografia, improviso, dança, música e poesia não estão separados.

Portanto, as manifestações da cultura popular podem ser compostas por diversos fazeres artísticos, como: dançar, cantar, cozinhar, tocar, decorar, vestir, entre outros tantos; e que cada agente acaba circulando entre duas ou mais funções. Surge então, no contexto da festa popular, o termo brincante: aquele que participa da festa seja na sua produção, atuação cênica, ou apenas como público; mas mesmo em condição de espectador, este não é passivo, também carrega a responsabilidade de sustentar a dinâmica da festa.

Talvez o conceito de brincante fique claro se recordarmos o quanto, nas sociedades arcaicas, as atividades práticas necessárias à existência estavam intimamente entrelaçadas com os fazeres poéticos (música, dança, poesia, etc.). “Por exemplo, antes de partir em expedição ou no momento das colheitas havia ritos, danças, cantos.” (MORIN, 2005, p. 59). Sendo assim, a arte compõe o cotidiano à medida que ainda não é próprio dessas sociedades a institucionalização da cultura, na qual alguém produz uma festa para que o restante da população somente usufrua do evento. E sim, faz parte dessa realidade um fazer artístico que emerge de forma mais orgânica, na qual expressar e contemplar são como estados de presença complementares, ou seja, cabe à própria comunidade realizar seus festejos e desfrutar deles.

A rede dos elementos constituintes de uma cultura leva o Grupo de Brincantes do Paralelo 30 a olhar para a dança como mais um componente desse complexo. Por isso, o trabalho do grupo é brincar com as manifestações que

emergem do povo, e dentro de cada manifestação ter a dança como elemento central, logo uma ferramenta potente para trazer a manifestação para o corpo. Ainda, a dança aparece como o gênero artístico que predomina no resultado do estudo, a forma como o grupo escolhe para dividir com o público a sua prática, as suas descobertas acerca dos fazeres populares.

A postura adotada pelo Paralelo 30 é o que ancora o trabalho da dança atrelado à cultura e o que permite identificar os vários componentes das festividades não apenas como elementos que influenciam na dança. Sobre essa perspectiva, tudo o que compõe uma cultura, os elementos imagináveis e inimagináveis, funcionam como atravessamentos uns dos outros, como peças fundidas em uma estrutura móvel e dinâmica. Implicando que, nem dança, nem música, nem comida, nem vestimenta, nem sentimentos e sensações possam ser pinçados de forma isolada para estudo.

Assim, para esta pesquisa, o xaxado (ou a pisada dos cangaceiros) funciona como uma origem poética de movimento experimentada pelos Brincantes e finalmente resulta como um dos componentes artísticos gerados pelo processo. Visto que o grupo primeiramente se apropria da dança e de outros usos dessa cultura, e posteriormente recria, com os potenciais de cada corpo, o seu bando de cangaceiros.

### 2.3 TRAJES E COSTUMES

Os trajes que vestem os brincantes nas festas populares fazem parte do universo complexo das próprias manifestações culturais, e assim, constituem-se como um importante elemento a ser pesquisado no momento de recriar ou, no momento de brincar com as danças populares. Para Graziela Rodrigues (1997, p.92) “A identificação do ato de investir-se deve-se à importância outorgada aos objetos e às vestes, quando estes estão enraizados nos motivos que fundamentam as festividades.” E sim, em meio ao cangaço, os trajes são componentes essenciais à manifestação. Nesse contexto, tanto as vestes, como os utensílios do cotidiano estavam carregados de significados simbólicos, os quais evoluíram ao longo do desenvolvimento do próprio cangaço, absorvendo as influências dos povos que

passaram pelo sertão brasileiro desde o século XVII, tais como os holandeses, portugueses, árabes e dos próprios indígenas que já estavam no local.

São muitas - e ricas em detalhes - as descrições envolvendo os trajes dos cangaceiros, segue a do cangaceiro Mané Chiquinha, feita por Xavier de Oliveira no livro *Beatos e Cangaceiros* (1920, p.102):

Grande chapéu de couro quebrado adiante e atrás, meio à Napoleão, enfeitado com uma rosa encarnada, e de largo barbicacho, espécie de cilha na testa, logo acima das sobrancelhas; um lenço encarnado posto do pescoço à cintura, servindo de peitoral; um bernal cheio de balas e um cobertor de lã, postos a tiracolo; um patuá e uma cabaça de colo amarrados à cintura, e onde trazia mantimentos e água para grandes travessias; alpercatas de rabicho; cartucheiras de arma longa e de arma curta; um grande punhal de dois gumes, cabo de prata e ouro [...].

Sobre a confecção de algo tão detalhado, Mello (2007) relata o envolvimento dos componentes dos bandos como momentos de reconhecida importância para manter a harmonia do grupo; além disso, considera que o trabalho manual possa ter servido como meio de equilíbrio mental em contraponto ao ambiente violento ao qual estavam expostos. “Não teriam, por ventura, antes mesmo da formulação de Jung, alimentado o lado feminino da sua personalidade?” (MELLO, 2007, p. 76) Sugerindo que, a partir desse reequilíbrio fosse amenizada a brutalidade dos indivíduos. Tais eventos teriam acontecido principalmente depois da década de 30, quando os combates começam a ficar mais espaçados e por isso, o tempo de permanência no mesmo esconderijo passa a ser mais longo.

Tal dedicação encontrada no bando de Lampião, no qual “Bernal, como cartucheira, correia, capa de cantil e luva era das peças confeccionadas na intimidade do bando, em regra.” (Mello, 2007, p. 146-147) concorda com Graziela Rodrigues (1997, p.93) quando a autora, referindo-se a confecção de trajes na cultura do Candomblé, defende que:

As investidas elaboradas requerem a participação do seu sujeito para que sejam confeccionadas. [...] São ações ritualísticas em que a pessoa está numa condição favorável tanto para receber como para imprimir os sentidos internos relacionados ao vestuário.

Para o Grupo de Brincantes, a proposta de incentivar que cada dançante interfira na confecção do seu traje explora a condição favorável do dançante como

potencial para aproximar os símbolos do cotidiano do cangaço ao imaginário de cangaceiro criado pelo brincante. A partir disso buscamos emergir na complexidade da cultura popular ao aproximar as relações da confecção da vestimenta que ocorrem na manifestação ao processo de criação.

No mesmo sentido, os costumes incorporados que influenciam a dança modificam a relação dos brincantes com os trajes e objetos que utilizam na cena, compondo-se na mesma criação. Essa interferência entre movimentos, dançantes e trajes fica ainda mais evidente ao considerar que: “[...] quando a pessoa se veste e toma nas mãos o objeto, ela está também tomando posse de uma somatória de significados imantados pela antiguidade destes atos e carregados de histórias.” (RODRIGUES, 1997, p.92). Ao passo que não só as questões envolvidas no momento da criação (como a produção dos movimentos) interferem no desenvolvimento das ações, as memórias dos brincantes entrelaçadas ao objeto de estudo também contribuem para o processo.

Ainda, ao organizar o material criativo e transportá-lo para a cena, as indumentárias concebidas vêm como mais uma ferramenta para que a dança não perca a sua identidade, visto que caracterização e identificação da cultura popular que está em foco permanecem como marcas importantes nas ações artísticas do Grupo de Brincantes do Paralelo 30.

Acerca da construção de figurinos, já em um contexto essencialmente artístico, Maria Alice Ximenes e Marília Vieira Soares expõem seu trabalho intitulado “A influência do figurino na dança: roupa, movimento, espaço e corporeidade.” no III Encontro De História Da Arte, na UNICAMP, em 2007. As autoras relatam sua experiência de criação de figurino junto à criação do movimento, e não de maneira isolada. Na perspectiva delas, o trabalho em conjunto possibilitou que os figurinos carregassem a essência do movimento, observando que:

Naturalmente a forma do objeto no espaço se modifica com o corpo, e conseqüentemente o corpo se modifica no espaço com o objeto vestível, e não há uma real separação entre espaço, corpo movimento e figurino; todos fazem parte de uma mesma energia. (XIMENES; SOARES, 2007, p.4)

Tratando especificamente de figurinos, a autora Graça Maria Da Silva (2009, p.15) traz o significado do termo como “o modelo que representa [...] o conjunto de

elementos visuais do acto cénico... que se referem directamente ao corpo do actor e que se destinam a vestir a personagem que ele representa.” Traz ainda, três classificações para os figurinos (apud: Marcel Marin e Gérard Betton): como realistas, quando retratam uma época; como para-realistas, se é inspirado em uma época mas já possui estilizações; ou como simbólico, quando outros fatores que não históricos são privilegiados, tais como as sensações.

Ao relacionar com a dança popular, e com a manifestação do cangaço, percebo que há no traje em questão uma mistura dessas classificações no sentido que pretende ser um traje realista inclusive com bastante precisão em virtude da quantidade de registros acessíveis. Porém, dentro da própria cultura o traje de cada cangaceiro expressa a sua personalidade mediante a intimidade e dedicação com que as roupas e apetrechos eram confeccionados. Logo, ao pensar na veste utilizada na cena, ambas as características devem ser consideradas. Outra forte característica dos costumes de tal cultura é o conteúdo simbólico presente na vestimenta:

[...] ao invés de procurar camuflagem para a proteção do combatente, é adornado de espelhos, moedas, metais, botões e recortes multicores, tronando-se um alvo de fácil visibilidade até no escuro. Lembremo-nos, entretanto, que no entendimento do comportamento arcaico, o homem está ligado e dependente ao sobrenatural, em nome do qual ele exerce uma missão, lidera um grupo, desafia porque se acredita protegido e inviolável e, de fato, desligado do componente da morte. Esta explicação, embora sumária, de algum modo justifica a incidência da superfluidade ornamental no traje do cangaceiro, que antes de sua implicação mítica, deriva do empírico traje do vaqueiro. (VALLADARES, apud: MELLO, 2010, p. 49)

Assim, os elementos míticos são o que, para o Paralelo 30, tornam a indumentária atraente e potencialmente artística para compor, junto à dança, a estética do cangaço. E a possibilidade de envolvimento na confecção de parte do traje pelo próprio grupo é outro fator, presente na cultura, que possibilita trazer aos corpos dos brincantes as características do comportamento do cangaceiro.

## 2.4 DANÇA, CULTURA, EDUCAÇÃO: UMA PERSPECTIVA TRANSDISCIPLINAR.

Esta sessão dedica-se a discutir a articulação entre os temas dança, cultura e educação. Mais do que conceitos, esses temas representam acontecimentos que apareceram na minha trajetória enquanto aluna da licenciatura em dança, dançante, e docente, durante práticas proporcionadas pela própria universidade. Assim, a partir de minhas experiências e das referências de outros autores, busco refletir sobre como cultura, na forma de dança e suas adjacências, podem constituir um caminho de aprendizagens.

Para tanto, o meu olhar volta-se para o contexto do projeto de extensão que proporcionou este estudo, onde o encontro entre dança e outros elementos da cultura popular acontece de forma transdisciplinar. E assim, a ação dos brincantes desenvolve-se entre, processos criativos, atuações em cena, atividades pedagógicas, enfim, brincando com elementos da cultura popular no contexto da sociedade contemporânea. O Grupo de Brincantes do Paralelo 30, além de promover uma articulação entre a universidade e a comunidade, propõe-se a criar um espaço de ensino e formação do indivíduo a partir de práticas oriundas de manifestações culturais abordadas sob uma perspectiva artística.

Ao estudar a dança permeada pelo seu contexto cultural, busca-se tanto a origem dos movimentos corporais, quanto a sua funcionalidade e proposta estética; bem como outras tantas informações que possam ser percebidas por diferentes vias sensitivas. Gabrielle Roth, em *Os Ritmos da Alma* (1997, p.26) diz que “A energia move-se em ondas. Ondas movem-se em padrões. Padrões movem-se em ritmos. Um ser humano é apenas isso, energia, ondas, padrões, ritmo. Nada mais. Nada menos. Uma dança.” Então, impregnar-se de energias, ondas, padrões e ritmos de cada cultura como fonte de inspiração integra a produção de movimento e abre espaço para que a movimentação corporal seja permeada de sensações e qualidades oriundas do contexto, da música, e de outras percepções.

Para tanto, é necessário pensar o indivíduo na sua totalidade. Conforme João Bernardes Rocha Filho (2007), trata-se de valorizar de forma integrada à proposta de ensino as memórias e ideias do sujeito para despertar seu gosto pelo pensar. O autor refere-se ao aluno considerando a totalidade complexa assim como as autoras citadas anteriormente se referem à dança popular; em ambos os casos

particularidades e diferenças são tomadas como características importantes dessa complexidade. Acredito que destinar valor à diferença tanto em nível individual quanto em nível de contexto aproxima ambos e torna-os componentes da mesma estrutura, permitindo que o sujeito (aluno e dançante) se aproxime e se aproprie do conteúdo (dança, cultura). No mesmo sentido, se estabelece o campo confiável para a criação e desenvolvimento da autonomia de quem está pensando e produzindo a dança, a aula e seus aspectos culturais.

Anteriormente, destaquei uma citação de Monteiro (2011), na qual a autora traz a polivalência (múltiplas funções dos atores encontradas na festa) como exigência das manifestações. Sobre uma perspectiva transdisciplinar, acredito que essa característica pode funcionar como um fator em potencial para trabalhar com as diversas valências apresentadas pelos participantes do projeto de extensão. O contexto de cada manifestação popular permite papéis distintos a cada brincante, o que valoriza a autonomia dos estudantes. Assim, relaciono a concepção de aprendizagem de Rubem Alves (2002) com o universo da dança popular; uma vez que o autor afirma que o ato de aprender tem origem sempre no interesse daquele que aprende. Portanto, se for permitido que cada indivíduo manifeste seu desejo dentro do contexto proposto pelo professor (coreógrafo, diretor), explorando aquilo que fascina o estudante, a educação (ou aquilo que se ensina) torna-se útil tanto para resolver problemas quanto para proporcionar momentos de prazer.

Rocha Filho (2007) aponta ainda, a necessidade de dar conta da realidade contemporânea e promover o desenvolvimento no sentido de capacitar os alunos a pensar de forma criativa e ética, e de agir segundo esse pensar. Ao considerar a cena atual cada vez mais abarrotada informações, Roberto Crema (2003) sugere que a escola deva trabalhar no sentido de facilitar a compreensão de si e do mundo em transformação contínua; dando tanta ênfase à intuição e ao sentimental, quanto ao racional e sensorial; cultivando dentro do ambiente de formação os valores da humanidade. Dentre as questões acima, percebo a oportunidade de aproximar o corpo (e suas propriedades do cotidiano) dos espaços de ensino, como um via de aprendizagem autônoma a partir de processos criativos, e assim proporcionar ao estudante um espaço de incorporação de tais elementos, tão próprios da dança e das culturas onde esta aparece.



Portanto, trabalhar com a dança atrelada ao conceito de cultura prevê ampliar o foco do estudo e chamar a atenção para os significados dos gestos e suas intencionalidades, seja religiosa, social, artística ou afetiva, que em geral, são movimentos com objetivos funcionais e cotidianos. A partir desta perspectiva, considero os diversos caminhos que constituem as festas populares e seus conteúdos simbólicos; concordando com a autora Mariana Monteiro (2011, p.45) quando afirma que “A vida cultural é sempre uma forma poderosa de manipulação do real por meio do símbolo, cuja eficácia reforça um campo relativamente autônomo de significados.” Acredito, assim, na potencialidade das festividades como inspiração para aprender de forma criativa por meio de suas cores, seus ritmos e sabores, que se reconstituem pelas memórias do povo e dos brincantes.

### 3 ABORDAGEM METODOLÓGICA

O presente estudo se desenvolveu a partir do relato das minhas experiências junto ao Grupo de Brincantes do Paralelo 30, um Projeto de Extensão da UFRGS, bem como a partir da fala outros componentes do grupo que foram entrevistados. O trabalho foca, mais especificamente, no processo de criação sobre o Cangaço, que envolve a dança, uma pesquisa histórica e a concepção do figurino característico dessa manifestação brasileira. A pesquisa tem caráter qualitativo e foi realizada sob uma perspectiva transdisciplinar, tal postura indica o tipo de relação que estabeleci, ao longo da investigação, frente ao objeto estudado:

A questão da intensidade dos fenômenos complexos está na raiz do que se tem chamado de pesquisa qualitativa, que busca ir além de indicadores empíricos mensuráveis diretamente. Sem conotar, de modo algum, qualquer dicotomia entre quantidade e qualidade a intensidade busca captar dimensões de maior profundidade... (Demo, 2002, p. 27)

Já, “[...] um aspecto da transdisciplinaridade é a pesquisa daquilo que atravessa as disciplinas.” (NICOLESCU, 1999, p. 134). Utilizar a metodologia transdisciplinar, enquanto pesquisa, implica em considerar seus três pilares sugeridos por Nicolescu: *os níveis de realidade; a lógica do terceiro incluído e a complexidade*. A complexidade é o que percebo em maior grau nesta investigação, que identifiquei anteriormente por uma citação de Morin como o tecido constituído por infinitos fios. Os diferentes níveis de realidade estão ligados ao estado de consciência, e são acessíveis graças aos diferentes níveis de percepção do sujeito. Partindo do entendimento dos níveis de realidade, Umann explica a lógica do terceiro incluído:

[...] operante inclusive em sistemas complexos, admite que dois elementos que, a partir de um nível de realidade, aparentam ser contraditórios e separados, já em outro nível de realidade podem se revelar como “dois lados da mesma moeda”, aí não mais excludentes, sim complementares e interdependentes. (UMANN, 2007, p. 22 – 23).

Em meio às muitas inspirações metodológicas que compõem este estudo desde a realização do traje, em 2011 até a formatação final do trabalho dois anos depois, percebo que a pesquisa para o trabalho de conclusão configurou-se por

meio de quatro passos principais, referenciados por Jair Umann (2007, p. 19 - 21). O primeiro passo, o autor nomeia de “*Um solo: rememorando vivências e experiências*”, que constitui o movimento de olhar para dentro, de cunho autobiográfico, revivendo as sensações e impressões no próprio corpo. O segundo de “*Dois solos: revisão de literatura*”, o que seria o caminho do pensamento, do diálogo com autores a fim de descobrir novos olhares, novas reflexões e fundamentar a pesquisa. O terceiro passo é o que o autor chama de “Um duo: entrevistas e observações”, com a finalidade de se aproximar dos parceiros e bailar enlaçados, de comungar dos sentimentos e qualificar as discussões com diferentes perspectivas. Por fim, o quarto: “Um baile: o processo de escrita”, no qual orientado pela intuição, o autor procura dançar com todos os convidados do seu baile a fim de organizar os movimentos anteriores e arranjar os temas que emergiram.

Os quatro passos servem como o mapa geral do caminho percorrido para realizar o estudo, ainda que para mim a ordem tenha se dado de forma distinta, pois inicialmente veio a pesquisa bibliográfica, e a minha experiência aparece de forma mais clara apenas num segundo momento. Cabe ainda destacar que percebo apenas uma espécie de ênfase de cada passo em dado momento, ou seja, por vezes um ou outro sentimento aparece em maior evidência, um ou outro recurso metodológico é mais utilizado. Portanto, os quatro passos não formam uma estrutura linear, rígida e impermeável. Sobre isso o mesmo autor cita que:

Embora pareça uma construção linear, na verdade não se constituiu assim, pois foram diversas as idas e vindas, num processo recursivo e retroativo que proporcionou, a cada trecho do caminho, paradas reflexivas e cada vez que retornava a um ponto, já o fazia com um olhar distinto. (UMANN, 2007, p.18)

Assim, inicialmente foi realizada uma pesquisa acerca da cultura sertaneja enfatizando o traje e a dança no meio popular (destacando seu aspecto cultural) e artístico, e em processos de criação e de ensino. Logo depois, exponho o meu relato do processo de concepção da indumentária para a dança. Nesse processo selecionei alguns temas centrais a fim de estruturar uma ordem para minhas lembranças, e assim, dividi a experiência em três momentos: elementos pré-confecção, a confecção e os elementos pós-confecção.

Sobre o remontar das experiências para transformá-las em pesquisa (a partir de relato e de questões postas aos demais participantes), destaco o fator limitante da memória: ao contar um episódio parto de uma reconstrução mental evocando as minhas percepções, aceitando as perdas ou alterações inerentes ao processo de seleção de acontecimentos a serem descritos (Morin, 2003).

A fim de enriquecer essa experiência, os dados recolhidos das entrevistas foram tratados como outras perspectivas do mesmo episódio, acrescentando informações e reflexões aos temas abordados. E então o tratamento das respostas dos brincantes se deu no sentido de “Saber como dar ao leitor [...] um acesso a situações interiores, representações, ambientes, atmosferas, sentimentos, interações, pessoas, estilos de vida, envolvimento, sensações, sensibilidades, universos de ação etc.”, que segundo a autora Josso (2004, p. 175), passa pela “capacidade de manusear a língua, de explorar o seu potencial evocador de tal forma que a poética que dela emana esteja o mais perto possível dos mundos evocados [...]” (JOSSO, 2004, p. 175-176).

As entrevistas foram realizadas de forma semiestruturada com componentes do Grupo de Brincantes do Paralelo 30 que integraram o coletivo no período de confecção do traje e que no período seguinte participaram de, no mínimo, 50% das apresentações que envolveram o cangaço. Tais parâmetros resultaram em cinco entrevistados. O dado acima foi extraído dos relatórios do projeto de extensão referentes a 2011 e 2012. Todos os cinco brincantes se disponibilizaram a responder a entrevista. Foram realizadas entrevistas individuais com os brincantes, as quais foram gravadas através de um gravador digital, e então foram feitas as transcrições e análises. O diretor do grupo não foi entrevistado mesmo estando dentro dos requisitos por ser também orientador desta pesquisa, bem como eu, enquanto autora e bailarina também incluída nos requisitos.

As questões base utilizadas para a entrevista, também as perguntas que conduziram o meu relato, são:

- a) O que foi necessário para conceber o figurino?
- b) Você se recorda de algum tipo de pesquisa que foi realizada pelo grupo Para construir o figurino e a dança do cangaço?
- c) A forma de construir o traje teve alguma consequência para a cena?

- d) Como se dá a relação entre o dançante e o traje? (desde vestir, passando pelo momento da cena, até o instante de tirar o traje)
- e) Você acrescentou algum objeto próprio ao traje?

Destaco que ao tratar da cena neste estudo, o foco é para a relação entre dançante e o traje que, no caso, acontece na cena. Não busco aqui uma relação com o espectador, ainda que esta se faça presente e suas interferências não possam ser excluídas das ações dos brincantes. Porém, não me detive às questões de recepção estética neste estudo. E sim, a intenção foi abordar as propriedades cênicas e as preocupações que nortearam sua criação em relação ao movimento, à dança, ao xaxado. Destaco assim os fatores que o tornam um figurino para dança sem deixar de ser uma vestimenta de cangaceiro, que auxiliam na incorporação do bandoleiro, que permitem dialogar, brincar com sensações proporcionadas pelo cangaço, ou seja, aquilo que dá conta do sensorial.

Para analisar as entrevistas, busquei referências na teoria da *Análise Textual Discursiva*, relatada por Moraes e Galiazzi (2007), como uma metodologia que pretende aprofundar a compreensão dos fenômenos, investigar e reconstruir conhecimentos sobre os temas em questão, por meio da impregnação do “*Corpus*”<sup>4</sup>. O termo é utilizado para identificar os documentos textuais produzidos especialmente para a pesquisa, no caso, as entrevistas. Esse processo:

Consiste em criar as condições de formação dessa tempestade em que, emergindo do meio caótico e desordenado, formam-se ‘flashes’ fugazes de raios de luz sobre os fenômenos investigados, que, por meio de um esforço de comunicação intenso, possibilitam expressar novas compreensões alcançadas ao longo da análise. (MORAES, GALIAZZI, 2007, p. 13)

Para os autores, a metodologia está organizada em quatro focos. O primeiro consiste em envolver-se com as informações do corpus a partir da fragmentação e produção da desordem, a fim de exercitar diferentes perspectivas para as leituras dos significados do corpus, levando aos limites do caos o material produzido para a pesquisa, separando e isolando as partes realmente significativas. O segundo foco é a construção das relações entre os enunciados que emergiram da fragmentação,

---

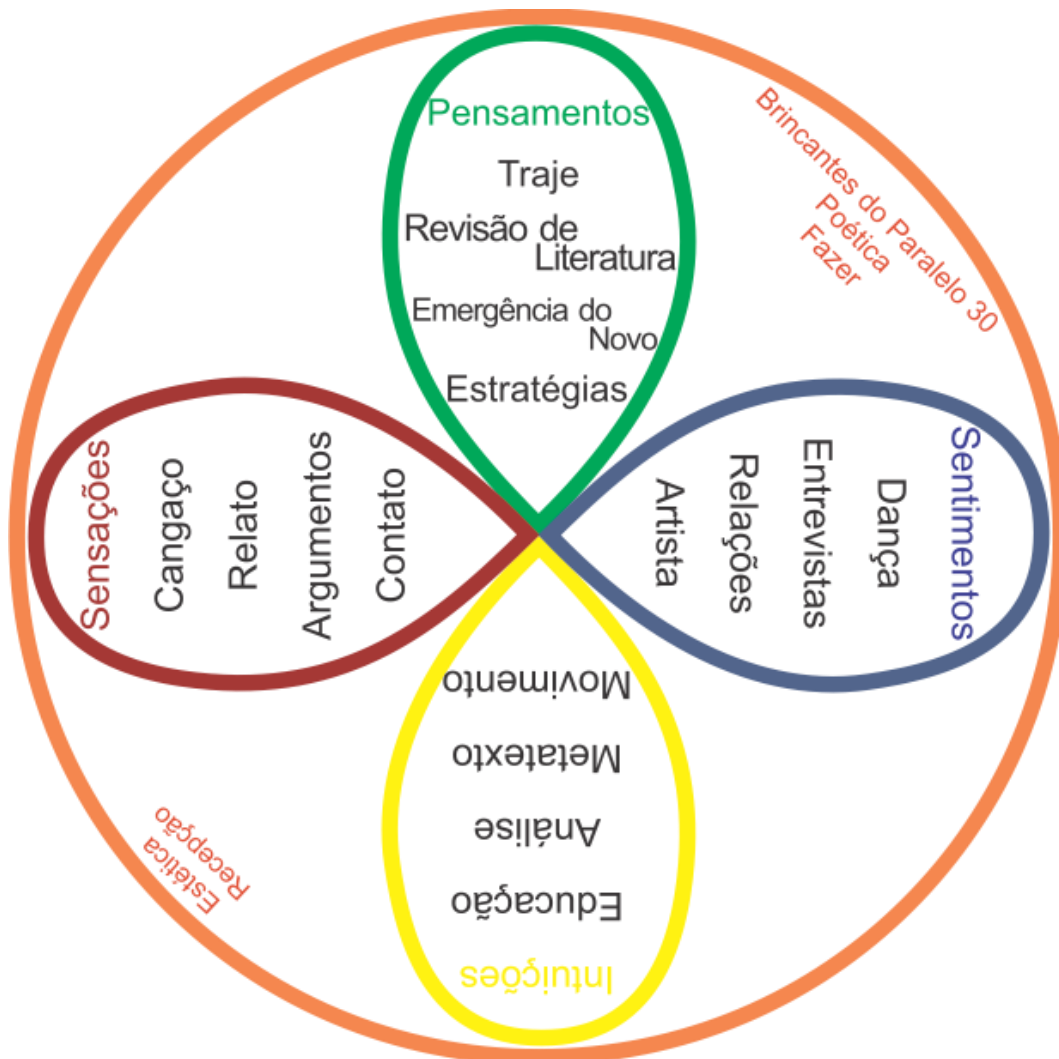
<sup>4</sup> Denominação retirada de Bardin (1977), registrada na obra de MORAES e GALIAZZI (2007, p. 16).

delimitando categorias a partir da comparação e contraste constante entre as unidades de análise. Para essa etapa é importante deixar que os fenômenos se manifestem, sem impor-lhes uma direção, e então, explicitar a relação entre eles dentro do universo que compreende o trabalho. Como um holograma, cada categoria que surge focaliza o tema reconstruído em sua totalidade. A categorização corresponde ao movimento de reconstrução da pesquisa, parte do processo de aprender sobre os fenômenos investigados produzindo ao mesmo tempo as novas expressões e comunicações do estudo (MORAES, GALIAZZI, 2007).

O terceiro e o quarto foco dizem respeito à formação do metatexto proveniente das novas concepções acerca do tema, e também à comunicação dessas informações. O terceiro consiste no exercício de avançar para além das categorias (para além das disciplinas se considerarmos uma ótica transdisciplinar); de descrever e interpretar o conjunto de fragmentos surgido do corpus, partindo do princípio que “[...] não são simples montagens. Resultam de processos intuitivos e auto-organizados.” (MORAES, GALIAZZI, 2007, p. 40). O quarto, a produção textual propriamente dita, tem o papel de comunicar e ampliar, talvez consolidar, a compreensão sobre o tema que se escreve. A escrita, como processo de reconstrução do conhecimento se faz pelo dialogar dos discursos já conhecidos com as outras vozes, reorganizados no pensamento do autor (MORAES, GALIAZZI, 2007).

Diante de tantos percursos e modos de fazer que permearam a pesquisa, construí um mapa visual ao longo do trabalho. Este foi utilizado como instrumento de auto-organização, facilitando a articulação entre os temas e caminhos, entre as várias fases pelas quais transitei durante o estudo.

Figura 01 – Mapa metodológico para Troços, Tarecos e Burundangas.



O mapa foi inspirado em ilustrações utilizadas por Umann (2007)

Por fim, o movimento de dançar entre as outras vozes e muitas vezes rever o material já feito, está presente não só no que diz respeito às entrevistas, mas na metodologia do trabalho como um todo. Assim como tem ligação com a abordagem transdisciplinar que constitui as ações do Grupo de Brincantes do Paralelo 30 enquanto espaço de convivência de um coletivo que estuda, pratica e cria, que compreende os processos cíclicos como exercício de produzir e expressar sentidos.

#### **4 O MEU RELATO: COMO O BANDO DO PARALELO 30 CONFECCIONOU O SEU TRAJE.**

Nesta sessão, relato a construção do traje de cangaceiro concebido para suprir uma demanda do projeto de extensão Grupo de Brincantes do Paralelo 30: dançar representando o povo do sertão brasileiro na abertura do XVII Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte, em setembro de 2011. Destaco que a concepção desta indumentária foi uma ação coletiva do Paralelo 30, mesmo quem não participou diretamente na confecção, esteve presente expondo opiniões e construindo o seu traje no momento de dançar. Cada um participou de acordo com a sua disponibilidade e interesse.

As pesquisas para o figurino começaram em paralelo com as pesquisas para a montagem coreográfica, em abril de 2011. Primeiramente tivemos acesso a diferentes livros, blogs e vídeos disponíveis na internet (alguns documentários, gravações do bando de lampião, animações sobre o tema do cangaço, entre outros que na época estavam disponíveis na rede), por meio destes buscamos conhecer o cangaço. Para tanto, procuramos informações sobre as vestimentas da época, a geografia do local, o tipo de música e de festejos que emergiram deste contexto. Enfim, elementos que geraram o que hoje compreendemos como uma manifestação cultural.

Para revisitar o episódio foco deste estudo, retomei algumas das referências citadas acima e também recorri a ferramentas como: fotos da confecção e de apresentações do grupo, planilha de atividades realizadas no ano de 2011 no Grupo de Brincantes do Paralelo 30 e materiais utilizados para a confecção (moldes de corte, anotações, retalhos dos tecidos, restos de gregas e linhas, bem como algumas peças inacabadas). Tais ferramentas foram essenciais para reencontrar o processo vivenciado. Conforme Josso (2004, p.175):

[...] é preciso pois evocar experiências que são suficientemente significativas para compreender as correntes que animam o movimento da vida, escolher experiências que são testemunhos da construção identitária [...].

Precisei, assim, não só selecionar as informações que foram fundamentais para chegar ao resultado, como também detectar aquilo que torna o processo



autêntico. E posteriormente trabalhar na narrativa, redimensionando os acontecimentos de forma a “Dar acesso a mundos concretos e dar acesso ao impacto desses mundos a uma interioridade [...]” (JOSSO, 2004, p. 176). Ou seja, creio que a comunicação ao leitor de como se deram as escolhas ao longo do processo, fundamentadas no contexto do cangaço, e onde cada uma dessas escolhas movimentou o fluxo deste caminho depende da composição do texto (da forma, do ritmo, do fluxo e das palavras).

Então, para organizar o relato, escolhi dividir a concepção do traje em três etapas: elementos pré-confecção, a confecção e os elementos pós-confecção. Nessas etapas estão descritos os processos de confecção das seguintes peças: vestido (mulheres), calça e túnica (homens), lençol, cabaça, bernal, lenço, arma, chapéu, meia, perneira e sandália; que hoje, são os componentes do figurino do cangaceiro do Grupo de Brincantes do Paralelo 30.

#### 4.1 ELEMENTOS PRÉ-CONFECÇÃO

Aqui, estão localizadas as referências que nortearam as escolhas do Grupo de Brincantes sobre a composição do traje do cangaceiro. Muitas vezes essas referências trazem a função de um e de outro elemento dentro do contexto do cangaço, ou justificam o uso de certos materiais segundo as necessidades daquele povo.

Nesta sessão também exponho os fatores limitantes que apareceram durante do percurso, mais especificamente na elaboração do traje, pois entendo que a conjunção destes fatores agregados ao estudo da manifestação, foi o que guiou o processo ao resultado obtido. A primeira questão que aponto é a condição de grupo à qual se destinou o figurino: cerca de 14 brincantes, a princípio para 10 mulheres e 6 homens.

Ao pensar no modo como cada bandoleiro vestia-se, o mais fiel seria que cada brincante elaborasse o seu traje e se responsabilizasse pela confecção do mesmo. Assim o bando seria composto por 14 jagunços distintos, cada um com seu modelo de vestido/túnica, sua cor, um desenho único para sua sandália e para os bordados do seu bernal, usando seus anéis de preferência, bem como, seu lenço e o seu chapéu.

Não foi possível elaborar uma vestimenta tão específica para cada brincante porque o traje foi confeccionado para ser utilizado em diversos eventos; e porque o Paralelo 30 tem a seguinte característica: os componentes do grupo atuam de maneira dinâmica, e sem um compromisso formal de pertencerem ao grupo por determinado período de tempo. Ou seja, o grupo trabalha de forma aberta, na qual dificilmente se recusa a participação de alguém que se mostre com vontade de brincar a cultura popular. Assim, os brincantes participam dos eventos e apresentações conforme a sua disponibilidade.

Diante disso, para confeccionar indumentárias não se pode cobrar que cada indivíduo que venha a brincar com o grupo desembolse o valor necessário, tampouco esperamos que o Paralelo 30 tenha condições para produzir um traje novo para cada brincante que chega. Ademais, o tempo investido para produzir um figurino é maior do que o tempo que um novo integrante leva, desde a sua entrada no coletivo até para participar dos eventos.

Pois bem, não poderíamos também, assumir confeccionar um modelo apenas de figurino e reproduzi-lo 14 vezes, por mais exemplar que fosse tal vestimenta. Um dos motivos é que dessa maneira estaríamos retratando um cangaceiro repetidas vezes, e não um bando de indivíduos. Por que compete ao Paralelo 30 apropriar-se também da questão do bando enquanto um grupo (que está presente na manifestação estudada) e das particularidades que cada componente traz para o conjunto, precisávamos encontrar uma forma de tornar cada traje único dentro do coletivo. Então, apostamos na individualidade de cada dançante por meio dos adornos e da escolha dos materiais destinados a confecção de cada peça.

Quanto aos motivos pelos quais cada parte da veste foi produzida, trago um pouco do nosso estudo sobre o cangaço direcionado à reconstrução dos seus trajes, bem como algumas citações de Frederico Pernambucano de Mello do livro *Estrelas de Couro: a estética do Cangaço* (2007). Escolhi trazer algumas das palavras do autor porque além de estarem carregadas de detalhes dos quais nos valem para elaborar a indumentária e que garantem a fidelidade que o grupo acredita do seu traje; o texto deste autor ainda traduz em palavras a poética que pensamos para o nosso cangaceiro.

Da base da roupa vestida pelos cangaceiros, encontramos os **vestidos** de batalha para as mulheres, em brim ou algum outro tecido resistente, adornados com gregas (figura 02). E para os homens **túnicas e calças** num estilo militar, por vezes com risca de giz, em cores como cáqui, e por vezes em mescla azul. Num depoimento para o Diário de Pernambuco de 6 de agosto de 1938, está que Corisco usava “culote cáqui e túnica branca” (in: Mello 2007, p 71). Em outra passagem do livro, o autor traz que dificilmente os bandos andariam uniformizados, de forma a dificultar a ação da polícia, pois assim, “alvejar indivíduo de azul na caatinga não garantia que se estivesse abatendo cangaceiro” (p. 186).

Figura 02 - Vestido de Batalha de Maria Bonita



Fonte: Coleção Pernambucano de Mello. 1938. Foto Valentino Fialdini

Por cima dessa roupa, cruzados a frente do corpo, os jagunços carregavam um par de **lençóis**:

[...] cobertas, a de deitar e a de cobrir, dobradas no quebrar da barra, como primeira tarefa do dia, uns ajudando os outros, até se afilarem em faixa de várias camadas de cerca de 12 cm de largura, as extremidades unidas por presilha estreita de couro, e finalmente atadas em xis sobre o tórax, por cima da camisa e da túnica. (MELLO, 2007, p. 143)

Andando pelo sertão tomado pela seca, cada bandoleiro necessita ter consigo um recipiente para carregar e armazenar água, este acessório poderia ser uma **cabaça** ou um cantil, enfim, precisávamos de algo para suprir esta função. Escolhemos investir em porongos e alguns **canecos**, que compuseram a estética ‘rústica’ do nosso jagunço. Na página 94 de Estrelas de Couro, Frederico relata que: “A cabaça garantia a refrigeração (da água) mesmo na caminhada ao sol [...] O caneco, preso na correia de couro como tudo o mais, andava atufado de folhas para não quebrar o silêncio.”

Envolvendo os apetrechos acima está o par de **bornais**, ou embornais, que carregam muito da cultura presente no cangaço, tanto pela estética que aparece nos bordados, quanto pelo seu conteúdo. Um par de bornais é composto por duas bolsas laterais que vão atravessadas no cangaceiro cruzando-se por meio das chincas grandes (alças), e ambas são presas com a chincha pequena (cinto) ao redor da cintura; que também é responsável por segurar tudo que está entre o bernal e o corpo do bandoleiro. Dentro, está aquilo que o cangaceiro necessita, ou o que lhe compete levar pelo bando: remédios, dinheiro, roupas, alimentos, etc.

No pescoço, está a **jabiraca** ou o jargão (lenço): “Nada de nó. Puxadas as duas pontas para frente, em paralelo, o Cangaceiro ia colecionando alianças de ouro, apertando abaixo do gogó [...]” (MELLO, 2007, p.142). Se por um lado carregava sinais de poder pelo modo como estava colocado no pescoço; por outro lado era também usado para limpar o suor da caminhada, limpar os ferimentos de batalha e coar os líquidos adquiridos com dificuldade no sertão. Diz-se que coar o líquido do croatá (espécie de bromélia) era essencial para a sobrevivência de quem perambula sem destino certo na caatinga (MELLO, 2007).

Também para sobreviver nos confrontos e enfrentar a polícia, os jagunços traziam consigo diversos modelos de **armas**, como fuzis, rifles, pistolas, entre outros. E para completar o conjunto, sobre as **cartucheiras** ou guaiacas, Frederico

Figura 03 – Inacinha e Gato



Fonte: João de Souza Lima.  
<http://lampiaoaceso.blogspot.com.br/2009/10/gato-o-sanguinario-cangaceiro.html> .

Pernambucano (2007, p. 93) escreve: “Cinto largo de couro, de tipos e cores distintos nos mais requintados, com bolsilhos que se fecham por colchete.” lembro que alguns brincantes destacavam a sua semelhança com a guaiaca do gaúcho, eis que o autor cita na mesma página: “Não surpreendente que o cangaceiro a tenha copiado do revoltoso sulista da Coluna Prestes, disseminando-o pelo universo da caatinga [...]”.

Para a proteção dos pés e pernas observamos o uso das

**alpercatas**, sandálias de couro com poucas aberturas. Estas eram utilizadas junto com **meias grossas** esticadas até os joelhos ou **perneiras** feitas de couro, que aparecem principalmente no caso das mulheres que usavam vestidos e para os homens, por volta de 1930 com o uso das calças no estilo culote (figura 03).

Por fim, a cobertura, a peça responsável pela sombra. O **chapéu**, que para os homens era o de couro de bode originado do chapéu de vaqueiro, Porém, o dos bandoleiros tinha a aba muito maior que ainda servia de estandarte por estar adornada com moedas e patuás, em geral objetos metálicos carregados de simbologia (motivo de inveja da polícia local). Mello (2007, p. 73) traz o chapéu como “[...] o ponto de concentração dos acrescentamentos simbólicos que caracterizam o traje do cangaceiro. A fachada ainda mais ostensiva de uma indumentária ostensiva por inteiro.”. E para as mulheres “ficava reservado o chapéu de feltro de aba média de 6 a 8 cm [...] O atufamento, sim, eliminando as dobraduras, pois permitia a formação de uma espécie de colchão de ar sobre a cabeça.” (MELLO, 2007, p. 72), responsável pelo isolamento térmico.

## 4. 2 A CONFECÇÃO

Nesta sessão eu me dedico a descrever os processos mais significativos para confeccionar as peças, procurando citar os materiais escolhidos, de que forma acessamos tais materiais e como foi o processo para transformá-los no produto final. Dividi as peças do vestuário em três categorias de confecção, a primeira trata do que foi comprado (ou adquirido por doação); a segunda, do que foi encomendado a um profissional; e a terceira, do que foi confeccionado por alguém do grupo. Criei as três categorias porque percebi que entre elas há uma diferença no nível de participação, e por isso no nível de envolvimento que os brincantes tiveram em cada tipo de processo.

### 4.2.1 Do que foi comprado ou adquirido por doação

Neste tipo de processo o grupo somente escolhe entre as opções já prontas e disponíveis no mercado. Buscamos por brechós e lojas, e decidimos comprar as

calças, as meias e os chapéus em couro no nordeste. As perneiras de couro foram doadas para o grupo.

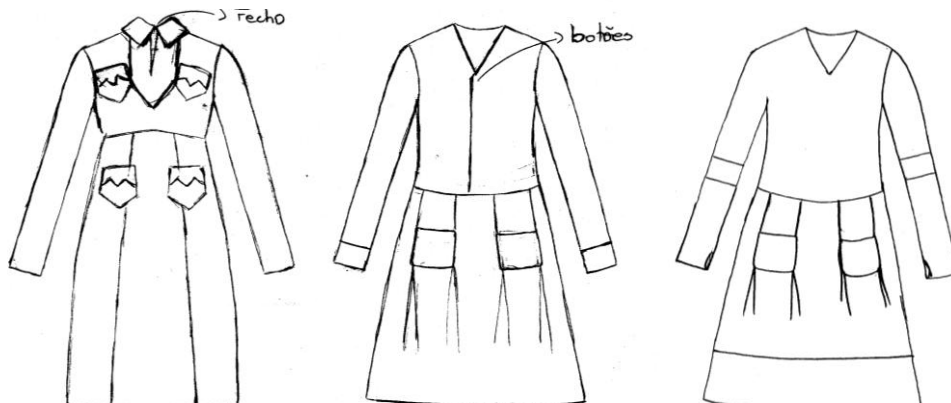
#### 4.2.2 Do que foi encomendado

Ao encomendar os produtos, a participação do grupo se deu na etapa de planejamento e escolha dos materiais. Elaboramos os modelos, mas todo o processo de transformação dos materiais em produto se deu pelo profissional contratado. Nesta categoria estão: as sandálias, as túnicas, os vestidos e as armas.

As armas sofreram algumas modificações e interferências dos brincantes, primeiro porque foram adornadas com laços de fita coloridos, motivados pela canção *Mulher Rendeira*, de domínio público, que diz: “O fuzil de lampião tem cinco laços de fita, o lugar que ele habita não falta moça bonita”. Ainda, trocamos os canos de plástico por canos de ferro, o que dá um peso maior ao objeto e também exige um maior cuidado do dançante na hora de brincar o xaxado com o restante do grupo no espaço cênico. E depois, na intenção de suavizar o impacto das armas perante o público, as coronhas foram pintadas com cores como amarelo, verde, azul, laranja e vermelho. Além disso, as armas já foram desmontadas e montadas algumas vezes para que pudessem ser transportadas, esta ação estreitou o contato entre os brincantes e os objetos.

Os vestidos tiveram uma dedicação especial para a criação do modelo, considerando a preocupação em não termos cangaceiras uniformizadas. Escolhemos três modelos a serem confeccionados em três cores distintas do tecido (brim) segundo o quadro e as ilustrações abaixo.

Figura 04 – Modelos de Vestidos.



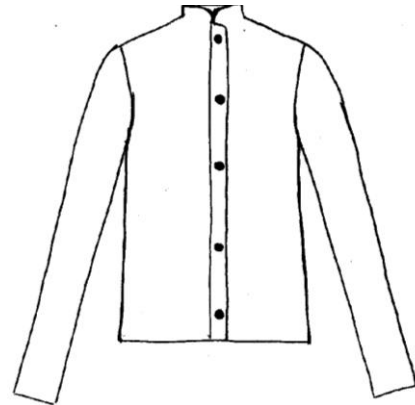
Fonte: Laura Bauermann, 2011.

Quadro 01 – Relação entre modelos e cores.

Modelo	Combinação de cores		
Com zíper	Bege	Marron	Azul
Com botões e punhos	Bege com punhos em marron	Marron com punhos em bege	Bege com punhos em azul
Com barra	Bege com barra marron	Marron com barra azul	Azul com barra bege

Para as túnicas compramos 4 cortes de tecido bem distintos, e encomendamos apenas o modelo da ilustração 04. Para os outros dois jagunços, compomos com uma camisa e um paletó que o Paralelo 30 já possuía no seu guarda-roupa.

Figura 05 – Modelo de Túnica



Fonte: Laura Bauermann. 2011

#### 4.2.3 Do que foi feito por algum integrante do grupo.

Figura 06 – Bornal, lençol e lenço.



Fonte: Grupo de Brincantes do Paralelo 30.

Nesta categoria elaboramos os modelos, escolhemos os materiais para a confecção e de posse das ferramentas que tivemos acesso, transformamos os materiais no produto final. Assim, confeccionamos bornais, lençóis, lenços e cabaças. Identifico este, o nível máximo de intimidade que os brincantes conseguiram estabelecer com os objetos do figurino no momento da confecção.

A confecção dos lençóis e lenços foi relativamente simples. Na compra dos tecidos buscamos cores como laranja, vermelho, azul e verde, e estampas florais ou geométricas, segundo nosso imaginário para compor a poética

do Brasil por volta 1920. Estava em mente também as qualidades do tecido, para o lençol buscamos um algodão fino, para não abusar da carga dos dançantes, por esse motivo também não compramos a metragem de um lençol comum, mais sim, um tamanho necessário para deitar e cobrir. Para o lenço, procuramos um tecido com aparência de seda, com preço acessível.

As cabaças foram adquiridas em uma venda na beira de uma estrada no interior do Rio Grande do Sul. Uma das integrantes do grupo se responsabilizou por lavar e pendurar até que secassem. Para levarmos as cabaças durante a dança, a mesma integrante confeccionou tiras com retalhos de brim, com elas envolveu cada porongo e fez uma alça para que pudessem ficar atravessados no peito, alguns foram ainda enfeitados com gregas e cordões de sutachi.

Todos os bornais foram confeccionados por integrantes do Paralelo 30. Fizemos primeiro uma peça piloto, na qual algumas questões foram resolvidas, tais como: o tamanho e a forma de prender as chinchas, bem como o seu recheio para que tivesse a sustentação e o conforto suficientes. Para as próximas peças, compramos três cores de brim. Recolhemos, como doação, alguns botões antigos e uma grande quantidade de retalhos para rechear as chinchas. Para adornar nossos bornais utilizamos gregas e cordões de sutachi.

Um dos encontros de 2011 foi um dia de confecção coletiva de bornais para que todos os integrantes do Grupo de Brincantes da época pudessem entrar em contato com o processo em alguma instância, seja cortando, costurando ou elaborando adornos. Enfim, brincando também com as outras atividades dos cangaceiros, que não a dança (como já foi citado na revisão bibliográfica).

Figura 07 – Etapas da Confeção do Bornal.



Fonte: Grupo de Brincantes do Paralelo 30.



### 4.3 ELEMENTOS PÓS-CONFECÇÃO

Aqui, abordo o movimento da indumentária já no corpo dos brincantes; e assim, discorro sobre como foi vestir a indumentária para dançar. Para tanto, me arrisco a pensar que assim como os dançantes se apropriam do figurino para dançar, a roupa também veste os dançantes e interfere nas suas escolhas.

Sabemos, a essa altura do trabalho, que as roupas usadas pelos bandoleiros estavam longe de ter o objetivo de camuflar ou esconder o jagunço. Ao contrário, as vestes estavam carregadas de patuás, ornamentos e objetos de proteção pessoal e espiritual, tais como medalhas de santo, símbolos bordados e orações (ainda que não visíveis, eram encontradas junto ao corpo dos já falecidos).

Por esse motivo e porque durante o cangaço era comum que os bandoleiros confeccionassem os seus trajés, cada brincante é estimulado a se aproximar da sua vestimenta, interferindo na sua ornamentação principalmente ao vesti-la para dançar. E assim, cada um pode compor a estética do seu cangaceiro e do bando.

Algumas das possibilidades que encontramos para isso foram: enganchar medalhinhas de santos ou figas nos bornais, colocar anéis a mais no lenço, pendurar coisas extras na tira da cabaça, carregar uma faca ou outro objeto de defesa e proteção, levar junto uma oração, entre outras coisas com significados pessoais para cada dançante. Cabe lembrar que, ao compor o traje para o público, compomos também para os que dividem espaços conosco e para nós mesmos. Para mim, vestir o cangaceiro ajuda a trazer para o gesto as sensações que permeiam o cangaço.

Os bornais, pelos quais tenho um carinho especial, são elementos desta indumentária que carregam bastante sentido para a dança, não só pela sua estética, visível ao público, mas pelo que cada brincante coloca dentro. Ademais, o peso dos objetos acrescenta qualidade para a movimentação. Em geral, enchemos as bolsas com objetos pessoais, como livros, comida, água, uma muda de roupa, o figurino da próxima dança, remédios, objetos de higiene, um objeto de cada uma que vai dançar naquela apresentação. Enfim, gostamos de pensar que colocamos nos bornais o que estivermos precisando para aquela 'batalha'.

Acredito que a riqueza da indumentária está onde cada dançante pode tocar o seu traje e torná-lo um pouco diferente e um pouco mais seu. Entendendo que o

principal limite desta dinâmica está naquela mesma qualidade que relatei na sessão 4.1 deste capítulo, uma característica dinâmica de participação deste coletivo que inviabiliza a individualização dos figurinos. Assim, com algumas das alternativas acima, e cada vez antes de subir ao palco, cada dançante precisa tomar consciência dos elementos que leva para a dança.

Além das adaptações necessárias pelas quais o traje passa em cada corpo, reforço que o seu movimento está também nas possibilidades de uso ou não de alguns elementos da indumentária. Por exemplo, cada brincante pode ou não usar perneira, pode dançar com os dois bornais ou apenas um bortal solteiro, pode levar apenas um lençol ao invés de dois, e quantas cabaças forem necessárias naquele dia. Destaco que essa escolha nem sempre é voluntária, às vezes o que define é a relação entre o número de peças e o número de dançantes, ou seja, por vezes temos que dividir o par de lençóis ou de bornais para que nenhum cangaceiro fique sem um exemplar da peça.

Quanto à percepção de que a veste nos toca (além do que nós a transformamos), olho para as imagens do grupo e remonto as minhas sensações em cena. Percebo que a postura se transforma e que a expressão ganha sentido. Em relação aos movimentos, o peso, o modo de andar, de se abaixar, de olhar para quem está na volta, de se proteger, de pegar na arma adquirem significados além do simples fazer.

Talvez porque a atenção se volte aos signos que compõe a roupa, aos apetrechos, que um acima do outro, encorpam o imaginário dos brincantes que buscam o contexto do cangaço para se movimentar. São signos que funcionam como um aporte de realidade do que acontece na dança, unindo-se à música e à iluminação para dar consistência ao objeto artístico que se concretiza no movimento.

Figura 08 – O movimento da cena.



Abertura do XVII Conbrace, 2011. Salão de Atos da UFRGS. Fonte: Cláudio Etges.

## 5 O QUE DAS ENTREVISTAS: OS OUTROS BRINCANTES DO BANDO.

Enquanto o meu relato toma uma forma mais descritiva do fenômeno estudado, e assim retoma o caminho percorrido pelo coletivo para tornar o traje real, nas entrevistas procurei enfatizar os pontos de cruzamento entre as temáticas abordadas no referencial teórico e as ações do coletivo. Ou seja, por meio da imersão no *corpus*, dança, indumentária, educação e o cangaço emergem e são ressignificados a partir das experiências dos brincantes no processo de composição artística. Trazidos por uma postura não de pesquisadores, mas sim de *fazedores* de arte e cultura.

Talvez o mais interessante nas formas de testemunho da história oral é que os “fatos” não são simplesmente produtos do passado, mas a maneira pela qual “memórias populares são construídas e reconstruídas como parte da consciência *contemporânea*”. (FENELON, 2004, p. 294, apud: SÁ, 2009, p. 134)

Do *corpus*, emergiram cinco categorias que compõe as próximas sessões deste estudo, foram intituladas: *as estratégias, o contato, o bernal, o movimento e o bando*. A primeira aborda as estratégias do Paralelo 30 para compor o imaginário do cangaceiro e para traçar o caminho de confecção do traje. A segunda traz o ato de vestir a roupa como uma forma de entrar em contato com o imaginário criado anteriormente. A terceira trata os brincantes já enquanto cangaceiros compondo seus trajes, enquanto agentes de cultura e arte. A quarta analisa o momento da cena, onde a indumentária e a dança se relacionam. E a quinta, que a princípio não estava contemplada nas perguntas, emerge do posicionamento que identifiquei em cada participante deste estudo, são as ações individuais que compõe o coletivo.

Para inserir as falas dos brincantes no texto, atribuí a cada um, um nome de cangaceiro, alguns apelidos foram sugeridos pelos integrantes atuais do grupo, outros criados por mim, exclusivamente para este trabalho.

### 5.1 AS ESTRATÉGIAS, REFERÊNCIAS PARA FORMAR O IMAGINÁRIO.

O primeiro ponto a ser levantado é a busca pelas referências e a estruturação da estratégia de ação tomada no coletivo para realizar tanto o traje do cangaceiro

quanto a dança, o movimento e a sonoridade da criação artística. Isto é, o primeiro passo foi importante para ampliar nossos saberes sobre o cangaço, descobrindo “[...] o porque de uma coisa ou de outra [...]”<sup>5</sup> a pesquisa “[...] fez a gente constituir a nossa visão do cangaço mesmo sem a gente ter vivido sem a gente morar na região onde isso acontece [...]”<sup>6</sup>.

Os depoimentos coletados mostram que, no princípio, a preocupação foi de elaborar o nosso imaginário principalmente a partir de imagens. As muitas fotos que existem da manifestação, disponíveis em livros e na web, funcionaram como inspiração estética do cangaço. Essa fonte visual possibilitou o contato do grupo com exemplos de roupas e afazeres cotidianos dos bandoleiros, contribuindo para o reconhecimento de uma identidade de cangaceiro.

A partir desse conteúdo acessado, o desafio era eleger o que seria mais plausível para construir a indumentária utilizada no sertão por volta de 1900 a 1938, com materiais e condições atuais. A intenção foi desenvolver a logística da roupa pensando no processo enquanto artista e cangaceiro; como artista, consideramos a elaboração da roupa um dos muitos aspectos a serem trabalhados na criação, incorporando o fazer na performance<sup>7</sup> dos brincantes. Aproveitar as condições favoráveis destes, trazidas por Graziela Rodrigues (citada anteriormente na sessão 2.3 deste estudo), para agregar sentidos à indumentária; e por meio dessa ação, também conhecer os costumes da cultura.

Em relação ao cangaço, recordo o quão este fazer estava presente na manifestação. Há registros de cangaceiros costurando seus bornais não só em livros, mas também em fotografias e vídeos. Segundo Mello (2007, p. 147), este era:

Assunto de que se ocupavam os cangaceiros mais hábeis, a partir do exemplo dado por Lampião em pessoa, ‘um sucesso na máquina Singer’, segundo a cangaceira Dadá, a quem não faltava autoridade para opinar sobre o assunto, sendo ela a provedora de costura e bordado no grupo de Corisco [...].

---

<sup>5</sup> POUCA GRAXA. Entrevista à autora. Porto Alegre, 25 de março de 2013.

<sup>6</sup> GIGANTE. Entrevista à autora. Porto Alegre, 10 de maio de 2013.

<sup>7</sup> “A dimensão técnica da performance – quanto tomada como forma codificada de expressão ou linguagem, como arte, constitui uma forma de experiência complexa, que engendra ao mesmo tempo vivência e pensamento.” (PEREIRA, 2010, p. 15)

Na entrevista, *Cinderela* recorda ainda outra preocupação nossa em relação à funcionalidade dos elementos que compunham a roupa, ela traz essa funcionalidade em dois sentidos. No primeiro, refere-se ao uso da roupa enquanto figurino que permita as movimentações desejadas, porque afinal, por mais elementos reais que quiséssemos trazer na composição do traje, há relatos de que os cangaceiros andavam com mais de 20 Kg no corpo, o que não seria conveniente no nosso caso. O segundo fator funcional ao qual a brincante se refere é da roupa enquanto objeto cênico, que não compõe a poética apenas para nós dançantes, mas também permite transmitir ao público a imagem do cangaço. Em torno deste quesito, giram também as preocupações com os materiais utilizados, com a forma, cores e tamanho dos objetos e adornos.

Figura 09 – Imagem do cangaço.



Abertura do XVII Conbrace, 2011. Salão de Atos da UFRGS. Fonte: Cláudio Etges.

Como citei inicialmente, as imagens que tivemos acesso (fotografias e vídeos) traziam a identidade do cangaceiro, e por meio desta criamos as nossas imagens, agregando à ela “[...] *quem eu sou, porque que eu vou entrar em palco como bailarino, porque que eu vou entrar em palco como cangaceiro, o que eu quero que as pessoas vejam [...]*”<sup>8</sup>.

Quanto à estratégia realizada para compor esse personagem, tivemos a influência, lembrada pelos cinco brincantes, das histórias do livro *Flor de Romances Trágicos* de Luis da Câmara Cascudo. Dois meses antes do espetáculo, eu estava no XV Congresso Brasileiro de Folclore, quando um pesquisador cita o livro durante a apresentação de um trabalho. Ao retornar da viagem, adquiri a obra meio sem saber do que se tratava, eis que continha histórias verídicas de cangaceiros narradas por familiares e conhecidos do autor. Tivemos então, a ideia de distribuir os textos aos brincantes de forma que cada um leu uma história diferente. Fiquei surpresa ao perceber que este foi um destaque comum nos cinco relatos, e que a atividade funcionou como inspiração para cada um construir o seu figurino e o seu personagem para a performance do grupo.

<sup>8</sup> Op. Cit. POUCA GRAXA.

*[...] aquelas histórias individuais de alguns cangaceiros também pra ter essa ideia de porque é muito diferente quando a gente dança o que a gente sabe que tá dançando quando tu sabe da onde vem aquilo porque que as pessoas faziam aquilo [...] todo o contexto [...].<sup>9</sup>*

Ainda, as individualidades citadas pela *Cinderela*, valem ser destacadas, porque à medida que nem todas as histórias eram iguais, pois contavam sobre cangaceiros reais e diferentes; o mesmo era esperado para a composição da cena, uma atuação distinta para cada brincante. Por isso, considerei importante essa atividade específica depois de ter ouvido dos brincantes que ela influenciou de fato na criação de cada um, *Saia Curta* diz que depois de ler a história, dançava tentando ser aquela cangaceira. Assim, cada um teve a oportunidade de criar um espaço próprio e uma personalidade autêntica dentro do contexto estudado.

Portanto, a pesquisa que envolveu os brincantes acerca do cangaço mostrou-se importante para que entendessem “[...] o que era [...] sentido por aquelas pessoas que dançavam [...]”<sup>10</sup> e compreender “[...] um pouco daquilo que dançavam pra dançar agora.”<sup>11</sup>. Além disso, *Cinderela* lembra que a produção da roupa “[...] cria uma empolgação de ter aquela expectativa de um dia usar aquela roupa de fato inteira [...]”<sup>12</sup>. Então, a participação como brincantes responsáveis pela produção e manutenção dos fazeres artísticos do grupo funciona também como um incentivo para cada um, como motivação para envolver-se nos projetos, dando consistência aos mesmos.

## 5.2 O CONTATO, APROXIMAÇÃO COM O IMAGINÁRIO.

Quando solicitado que recordasse como era colocar a roupa, *Pouca Graxa* relatou a sua primeira experiência, na ocasião de estreia do grupo. O brincante relembra que não tínhamos conhecimento de como usar e vestir o figurino, e remonta parte da cena revelando a complexidade do traje:

<sup>9</sup> CINDERELA. Entrevista à autora. Porto Alegre, 15 de maio de 2013.

<sup>10</sup> BOM DE MIRA. Entrevista à autora. Porto Alegre, 27 de março de 2013.

<sup>11</sup> Op. Cit. BOM DE MIRA.

<sup>12</sup> Op. Cit. CINDERELA.

*[...] então esse entendimento da relação da roupa mesmo da relação logística dela foi muito interessante e aí pensando nisso como um cangaceiro porque que ele teria que carregar a bolsa do lado ou pra nós que levamos as cartucheiras aonde eu vou colocar a cartucheira eu sendo destro precisando atirar aonde seria melhor ter bala para recarregar uma espingarda [...].<sup>13</sup>*

Interessante observar que isso aparece mesmo o grupo tendo experimentado a roupa anteriormente, indica o potencial da cena frente ao ensaio para a concretização da experiência enquanto ampliação das percepções do sujeito, enquanto espaço de ação, de apreender novos significados.

Os outros brincantes responderam à mesma pergunta agrupando as sensações de todas as vezes que colocaram a indumentária, tratando a situação como um evento que se repete (o que realmente acontece), como uma estrutura ritual. *Gigante* recordou a sensação de calor ao colocar a roupa e que “[...] talvez isso remeta ao cangaço aquele calor aquela coisa seca [...]”<sup>14</sup>. *Cinderela* se refere ao ritual como um processo de ambientação de cada dançante, de se acostumar com a roupa, quando cada um cria as suas diferenças e preferências. *Bom De Mira* também faz sua descrição nesse sentido, relata que por mais que a roupa seja do coletivo, naquele momento vem à tona o personagem das leituras, e a identidade vai-se formando, cada um vai-se apropriando da vestimenta que possui naquele instante.

Figura 10 – Cada cangaceiro e o bando.



Abertura do XVII Conbrace, 2011. Salão de Atos da UFRGS. Fonte: Cláudio Etges.

Percebo que a ação de vestir-se, por mais que seja um ato do coletivo preparando-se para a cena, aparece nos relatos como um fator de individuação, que “[...] em geral, é o processo de formação e particularização do ser individual, em

<sup>13</sup> Op. Cit. POUCA GRAXA

<sup>14</sup> Op. Cit. GIGANTE.

especial, é o desenvolvimento do indivíduo psicológico como ser distinto do conjunto, da psicologia coletiva.” (JUNG, 1991, p. 429, apud: ZIMMERMANN, 2009, P.115). Então, nesse momento o bando vai-se formando a partir de cada cangaceiro que emerge das referências e imagens criadas anteriormente, pois “[...] a personalidade individual se desenvolve num processo original, onde os impulsos criativos das camadas mais profundas se manifestam no campo das relações conscientes do eu.” (ZIMMERMANN, 2009, p. 155).

Tendo em vista a formação dessa identidade, ainda dentro do processo de preparação para a cena, este aparece como um momento de estreitar os laços entre o dançante e a manifestação, é formalmente o instante imediatamente anterior de concretizar a ação, o limite entre duas situações distintas. Quando é preciso entrar em sintonia com a indumentária e corporificar o cangaceiro, “[...] *sentindo como vai ser aquela apresentação se adaptando com a roupa se adaptando com o quadro que vai vir logo em seguida [...]*”<sup>15</sup>. Assim, uma vez com as referências codificadas no corpo, os esforços acontecem no sentido de instaurar o comportamento do cangaceiro.

### 5.3 O BORNAL, A PARTIR DO CANGACEIRO.

Na análise anterior aparece o processo no qual os brincantes estreitam o contato com o seu imaginário de cangaço e cangaceiro, trazendo para o corpo a manifestação pesquisada. Nessa sessão, o que abordo são as ações do brincante enquanto agente do contexto criado pelo grupo, enquanto artista que já incorporou os símbolos culturais. Isto porque percebo que há um momento em que as referências são deixadas de lado (ainda que nos acompanhem) porque o conteúdo já está incorporado. Assim, o grupo começa a operar num ambiente recriado, como se houvesse a manifestação cultural de autoria do Paralelo 30.

Então, esse espaço é onde o sujeito expõe os símbolos e costumes culturais que já estão incorporados, que já são próprios do grupo. Assim, no nosso caso, propusemos que cada um atuasse na construção do seu traje, explorando, a partir do potencial do artista artesão, o manuseio dos símbolos que compunham a nossa cultura cangaceira, englobando esse fazer na poética do grupo (o qual realmente era

---

<sup>15</sup> Op. Cit. GIGANTE.



um costume no fazer artístico do cangaço, como já vimos anteriormente). O espaço, ainda se caracteriza pela individualidade, a intenção aqui é que cada um deposite parte da sua identidade nos objetos. Quando questionada sobre as suas influências na composição do seu traje, a *Gigante* respondeu que “[...] é coisa que vai acontecendo [...] o que faz parte da cangaceira Gigante na vida normal, que ela leva um pouco pro outro lado.”<sup>16</sup>

De acordo com os relatos dos brincantes, percebo que esta integração entre cada um e o seu personagem aparece com frequência no momento de acrescentar o conteúdo de dentro dos bornais: “[...] eu já dancei levando água, por exemplo, pensando na composição de o que colocar dentro dos bornais, comida, faca [...]”<sup>17</sup>. Por isso, escolhi o bernal como título para este espaço, porque é onde cada um pode carregar o que for de sua preferência, e que não será visto pelo público, mas que exercem influência sobre quem os carrega: “a gente trocava entre nós alguma coisa que fosse mais significativa pro outro”<sup>18</sup>.

O conteúdo interno dos bornais influencia como ação simbólica além de interferir na movimentação, principalmente em virtude do peso que cada um se propõe a levar. Porém, mais do que a preocupação com os movimentos, o que está em jogo nessa atitude é a sustentação da cena a partir dos diversos elementos que cruzam e fundamentam a performance a fim de que o coletivo realmente vivencie a dança, a manifestação artística e cultural recriada. Neste sentido, Graziela Rodrigues (1997, p. 32) traz que “A concretude deste corpo, porque matéria e alma, nos ensina que a dança é consequência de umas tantas interações cuja chave é a memória do afeto.” Justamente, para mim, este espaço, é onde *viramos a chave* e passamos a agir com aquilo do cangaço que ressignificou em cada brincante, o que buscamos na memória.

A autonomia de cada brincante também se revela, e aqui sim aos olhos do público, nos acessórios que cada um escolhe para compor o seu cangaceiro. De acordo com a preferência de cada brincante, a quantidade e disposição de cabaças, canecas, cartucheiras e perneiras varia. “[...] a minha composição do cangaceiro é justamente na ideia de ser simples [...] então às vezes eu fico tentando não

---

<sup>16</sup> Op. Cit. GIGANTE.

<sup>17</sup> Op. Cit. POUCA GRAXA.

<sup>18</sup> SAIA CURTA. Entrevista à autora. Porto Alegre, 28 de março de 2013.

*complexificar tanto a minha roupa e vestir o que eu tenho [...] pra estar sempre o mais disponível possível.*<sup>19</sup>

Em várias descrições a roupa aparece como uma indumentária básica e complexa ao mesmo tempo. De fato, a modelagem e o tecido são comuns, e em certo nível os objetos são repetitivos. O próprio adereço utilizado para adornar os bornais, a grega, tem um bordado repetitivo, que não deixa de ser complexo. Esta complexidade, além de estar em cada objeto comum da roupa, também é percebida na forma como os brincantes organizam a combinação entre os diversos elementos, os símbolos e cores disponíveis. “[...] eu tinha várias coisa que eram básicas mas eram muito mais escolhas de cores de humor assim principalmente o lençol e o lenço no pescoço [...]”<sup>20</sup>. Essa fala mostra como as escolhas dos brincantes estão relacionadas às questões pessoais do indivíduo, como o estado de humor. Então, dar forma ao que emerge do interior do brincante por meio dos muitos troços e tarecos presentes no cangaço é o que faz a criação viva e autoral, o que constitui a alma do corpo que dança como cangaceiro.

Além dos acessórios do grupo, alguns brincantes sentiram-se à vontade para agregar objetos pessoais como santinhos, figas e anéis. “[...] eu tinha uma bacia [...] tinha gente que tinha uma faca tinha gente que tinha uma oração [...]”<sup>21</sup>. De certa forma funcionam como “pequenas *superstiçõesinhas* assim entre aspas [...] de coisas que eu gosto e que eu achava que meu personagem tinha que ter”<sup>22</sup>. Recordo que esse tipo de ação foi também inspirada pela ocorrência de elementos místicos expressas no traje do cangaceiro que, registrados na obra de Pernambucano de Mello (2007), indicam o paradoxo dessa roupa que deriva de uma vestimenta funcional (a do vaqueiro), mas é carregada de ornamentos. Essa dualidade toca no traje dos brincantes, porque possui o caráter funcional estabelecido pela dança e o místico originado pela manifestação.

---

<sup>19</sup> Op. Cit. POUCA GRAXA.

<sup>20</sup> Op. Cit. CINDERELA.

<sup>21</sup> Op. Cit. BOM DE MIRA.

<sup>22</sup> Op. Cit. CINDERELA.

#### 5.4 O MOVIMENTO, A DANÇA.

Pois bem, inspirado pelas referências do cangaço e apropriado do conteúdo simbólico incorporado com o traje, cada brincante entra em cena “[...] pra dançar [...] pra xaxar [...] pra guerrear pra fazer uma festa [...]”<sup>23</sup>. Nessa fala, *Pouca Graxa* nomeia quatro ações possíveis para a cena, as quais envolvem movimentações e posturas determinadas, que dentre outros tantos fatores (inclusive os imperceptíveis) constituem a coreografia.

Figura 11 – A energia da festa.



Abertura do XVII Conbrace, 2011. Salão de Atos da UFRGS. Fonte: Cláudio Etges.

A dança, iniciada pelos movimentos de xaxar, reverbera ao longo do corpo que assume a postura de cangaceiro e ocupa o espaço. A qualidade da utilização dos pés que causa ressonância no corpo, segundo Graziela (1997) ao analisar a dança do Candomblé, encaixa-se também para o xaxado, uma vez que as possibilidades de deslocamento do corpo e bem como a expressão do ritmo estão concentradas na repetição do movimento dos pés.

No conjunto, e em cada parte, está a festa. A festa que, para o cangaço, acontece na igreja depois da missa ou na fazenda que os abriga (Mello, 2010); para os brincantes, aparece na interação do bando do Paralelo 30, no mínimo, a partir do momento que os cangaceiros se vestem. Dirigindo o foco para as partes, o colorido dos lençóis, lenços e fitas, os símbolos bordados e os patuás pendurados asseguram a festa tanto na cena, como na manifestação.

O grupo estrutura em cena um contexto no qual dançar, xaxar, guerrear e festejar são ações inseparáveis (considerando a complexidade destacada por Morin). Entendo essas intencionalidades como potenciais presentes no corpo do dançante a todo o momento, como aquelas energias que ondulam entre os padrões

<sup>23</sup> Op. Cit. POUCA GRAXA.

e movem-se ao ritmo da dança, sugeridas por Gabriele Roth no referencial teórico deste trabalho: “[...] *nossa dança nem é só dança ela é meio que uma interpretação [...] a nossa interpretação o nosso cangaceiro no momento que a gente está dançando [...]*”<sup>24</sup>.

Esse balanço entre dança, interpretação, cangaceiro, brincante e personagem é o que, na fala acima, ilustra a ondulação das energias que integram a criação, como cada brincante se movimenta entre os infinitos fios e possibilidades dentro do contexto criado. Enquanto dançamos, carregamos armas usadas para apontar e para brincar; sandálias que protegem os pés do mato e que produzem o som do xaxado e ainda, são determinantes para o movimento de base.

Ainda, do que a indumentária traz para o dançante, “[...] *eu acho que muda a postura*”<sup>25</sup>. No momento da cena, a atenção se volta para “[...] *conseguir se mexer ali [...] porque a gente tinha que abaixar levantar e aí corre e aí vira então tentar organizar aquilo que te amarra [...]*”<sup>26</sup>. *Saia Curta* relata a lembrança dos desafios de movimentar-se carregando porongos, canecas, cartucheiras, bornais cheios de coisas e lençóis cruzados à frente do corpo, ainda com uma roupa de tecido nada elástico e com um sapato que não é ajustado ao pé. Para os cangaceiros, a chinha pequena, uma espécie de cinto de tecido que ata todos os apetrechos ao redor do tórax é o que impedia que os bornais fossem perdidos em combate (Mello, 2010). *Cinderela* traz uma reflexão que vai além do momento da cena:

Figura 12 - A energia da guerra.



Abertura do XVII Conbrace, 2011. Salão de Atos da UFRGS. Fonte: Cláudio Etges.

<sup>24</sup> Op. Cit. GIGANTE.

<sup>25</sup> Op. Cit. CINDERELA.

<sup>26</sup> Op. Cit. SAIA CURTA.

*[...] se eu precisasse ser realmente ágil [...] porque na dança a gente tem uma previsão de o que vai acontecer o que vai fazer quando é que vai abaixar mas se eu tivesse algum imprevisto eu sempre tinha a sensação de que eu tinha que estar com a roupa mais confortável possível que nada me atrapalhasse [...].<sup>27</sup>*

Principalmente as mulheres entrevistadas lembraram-se da relação entre a quantidade de objetos, o peso, a agilidade e o conforto na hora de dançar, trazendo a necessidade de *“[...] ter o cuidado assim de [...] por mais que fosse pesado e que não fosse a coisa mais confortável do mundo [...] tu conseguir te mexer com aquilo [...]”<sup>28</sup>*. Segundo Pernambuco de Mello (2010), Lampião dizia estar tão acostumado ao peso que carregava que sem ele sentia-se leve ao ponto de ser dominado pelo vento.

Parece então que uma das coisas que a indumentária traz para a dança é o toque (físico inclusive) do cangaço, ou seja, é o que sentimos do cangaceiro que nos toca no corpo matéria, o couro, o brim, o aperto, o peso. Isso traduz a perspectiva do Paralelo 30 de transportar para a cena o contexto que acreditamos ser o da manifestação cultural em questão. Talvez por isso, ao serem questionados pela dança, muitos dos brincantes relatem sobre como construíram seus personagens e sobre o respeito que o grupo tem pela cultura popular, e não lhes venha à cabeça, de imediato, algo acerca do movimento. Assim, a fala a seguir evidencia a comunhão do processo de criação e realização do produto artístico, ao menos no que se refere à relação do traje e da coreografia.

*[...] quando dança [...] acho que é natural a gente dança com ela (a roupa) tá ali já fazendo parte porque já veio pela construção da roupa [...] é uma parte fácil dançar com a roupa a gente se adaptou a dançar com aquela sandália acho que já tá adaptado assim eu não chego a pensar como é dançar com ela é natural dançar com ela [...].<sup>29</sup>*

---

<sup>27</sup> Op. Cit. CINDERELA.

<sup>28</sup> Op. Cit. SAIA CURTA.

<sup>29</sup> Op. Cit. GIGANTE.

## 5.5 O BANDO, O GRUPO DE BRINCANTES DO PARALELO 30.

Sem que estivesse pré-estabelecida, esta sessão do trabalho emerge da intensa leitura e releitura do *corpus*. Por esse processo, acabo percebendo que no relato de cada brincante, assim como no meu, estão expressas as nossas personalidades e as nossas funções (ou performances) enquanto componentes do coletivo. Ao relembrar do episódio deste estudo para responder à entrevista, cada sujeito revisita a experiência, e ao relatar, expõe a compreensão de si mesmo em relação ao episódio, do seu comportamento e da emergência das suas intenções (JOSSO, 2004). Então, surge nesse momento, a partir das individualidades, a oportunidade para sugerir imagens de como se forma o Grupo de Brincantes do Paralelo 30 enquanto projeto de extensão, coletivo de estudantes e criadores interessados em cultura popular.

A primeira imagem que proponho é a do cuidado, quando solicitei que os brincantes relembassem como era a sua relação com a roupa, cada um trouxe a sua organização em relação ao uso responsável de objetos que não são somente seus. Considerando parte do processo artístico “dobrar a roupa com o mesmo carinho que a gente recebeu”. Este simples ato reflete uma ação educativa, que permite ao participante do grupo perceber a produção artística de maneira ampliada, que se estende para a manutenção dos elementos que compõem a cena.

Outra imagem importante é a que se forma da relação grupo com as culturas populares que estuda, que é evidenciada na fala da *Saia Curta*: “[...] é muito diferente quando a gente dança o que a gente sabe que está dançando quando tu sabes de onde vem aquilo porque que as pessoas faziam aquilo [...] todo o contexto não dançar por dançar [...]”<sup>30</sup>. Algumas vezes, o que precisamos é dançar por dançar, apenas fruir o movimento e deixar que a dança aconteça. Porém, por tratar-se de um projeto de extensão universitária que atua junto à Licenciatura em Dança, este, se preocupa com a formação do ser humano em várias direções. Visto que este espaço se propõe a educar, recordo os autores trazidos na sessão 2.4 deste trabalho que se referem à importância de integração do sujeito com as propostas de

---

<sup>30</sup> Op. Cit. SAIA CURTA.

ensino, enfatizando a compreensão de si em relação ao mundo, valorizando suas ações éticas e criativas.

Para Josso (2004, p. 169), a formação é tratada “[...] do ponto de vista do sujeito existencial e das incidências da sua compreensão em todas as práticas em que este sujeito esteja implicado.” Assim, o grupo procura articular saberes, funcionando também como uma ponte entre os conhecimentos acadêmico e popular, entre a comunidade e os estudantes da UFRGS. Então, nessa diferença expressa na fala da *Saia Curta*, no saber ‘*de onde vem*’ ou ‘*porque se faz*’, que se apoia a ideia de que referências históricas, sociais e culturais podem ser potentes geradores de movimentos em dança.

Por fim, destaco a imagem fria e funcional que percebi do meu relato após as entrevistas. E que depois de refletir, sim, eu fiz no processo de construção do figurino do cangaço, parte das tarefas mais racionais, de execução prática, como buscar materiais e mão de obra. Contudo, o ambiente coletivo de cuidado, carinho e bom humor contribuiu para que ao final do processo eu não perdesse o encanto pela manifestação do cangaço em favor da produtividade.

Contudo, assim se compõe o coletivo, de forma dinâmica, englobando todas as funções e fazeres da festa. Brincando. Dançando. Curtindo. Trabalhando e organizando. Experimentando, errando, respirando. Indo e voltando, enfim... Vivendo experiências num presente contínuo guiado pelos encantos da cultura popular.

No Sertão do São Francisco, o cangaço pode ser pensado como um “passado que não quer passar”, no qual os atores sociais em luta disputam, na conjuntura memorial do presente, interpretações da vida social à luz de suas experiências do “tempo do cangaço”. (SÁ, 2009, p. 134)

## 6. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Um dos desafios desta pesquisa foi reconhecê-la enquanto transdisciplinar, por falta de segurança e principalmente da compreensão de o que isto significaria no contexto do trabalho. A questão resolveu-se em parte ao entender que algo transdisciplinar presume a disciplina; logo, o cangaço ou as festividades e manifestações populares não seriam transdisciplinares, os estudos sobre elas podem ser. Acabo concluindo que a transdisciplinaridade foi a maneira que me possibilitou organizar temáticas que, a princípio, pertencem a mundos tão distantes, mas que, espero ter deixado claro ao longo do trabalho, atravessaram a minha prática e os meus estudos.

Ainda, o trabalho foi ganhando corpo, à medida que fui percebendo onde cada um dos mundos, dança, cangaço, traje, educação se permitia ser atravessado. Eis que, a duas semanas de finalizar o trabalho, caminhando entre os autores, encontro em cada contexto, e à sua forma, algo sobre complexidade. Justamente este, é o conceito que me faz pensar na transdisciplinaridade como um modo de olhar útil, talvez porque este eu consiga identificar inerente a cada um dos componentes do estudo.

No cangaço, a citação que abre o trabalho, indica o emaranhado ao qual corresponde a manifestação ao defini-la como uma reunião de objetos, coisas pequenas, coisas grandes, ações e movimentos. A dança, que é realizada e se realiza *por* e *em* um corpo, matéria e alma, aparece constituída de energias, ondas, padrões e ritmos; é arte, experiência estética, para ser feita, em movimento. O traje, o figurino feito de tecido, (que é a imagem da complexidade para Morin), carrega significados e significa no corpo do brincante, adquire volume assim como o corpo adquire os volumes da indumentária. E quanto à educação, sempre encontro dificuldades de dizer que educação é esta, mas de certa forma a resposta vem dos autores que se referem ao ser que aprende em todas as suas ações, sentindo, percebendo, significando, intuindo e fazendo... Nos vários contextos pelos quais deixa-se ser permeado.

Contudo, consigo pensar por onde andam cada um desses temas, elencar algumas de suas características e me colocar em cada um, mas não é possível,



ainda, encontrar os limites para cada um dos universos. Inclusive, dizer que tratam-se de temas separados não parece certo.

Quanto à composição do trabalho, cada passo, cada decisão o transformou bem como a célebre frase do poeta António Machado: “Caminante, no hay camino, se hace camino al andar”. Destaco, neste sentido, o potencial das entrevistas. Depois de um tempo andando ao redor das minhas próprias percepções, vieram as entrevistas, que me fizeram tangenciar o trajeto, colher outras ideias e visitar lugares que eu provavelmente não passaria se não fossem os desvios causados pelos outros componentes do bando.

Agora, especificamente sobre o Grupo de Brincantes do Paralelo 30, a necessidade de descrever a sua dinâmica e suas ações, possibilitou refletir e reforçar algumas das intenções e marcas do grupo. Por exemplo, uma das características que norteiam o trabalho dos brincantes é a sua abordagem em torno das manifestações da cultura popular. Estas funcionam geralmente como as fontes geradoras de movimento e da estética das criações, sustentam a criação e formam a sua identidade. De maneira nenhuma pretende-se remontar uma cultura conforme ela realmente acontece, mas sim vivenciá-la a partir da nossa contemporaneidade, e levar essa vivência para a cena.

Muitas vezes me referi à cena durante o trabalho, mesmo quando o objetivo foi tratar dos instantes que a antecedem. Assim como na cultura popular, ela pode ser apenas o momento no qual o resultado aparece: é a festa, o trabalho, a oração, o combate, o espetáculo. Hoje, me parece que a cena está em cada fazer, da preparação à limpeza, depende apenas para onde direcionamos o canhão de luz. Nessa pesquisa, a ideia foi deixar a luz acesa o maior tempo possível, focando várias cenas ao longo do processo. Ou seja, não somente quando a dança está no palco e a plateia está presente; em outro contexto, não apenas quando o salão está devidamente organizado e os convidados chegam para a festa.

Com isso, espero ter oferecido aos espectadores (eu mesma, demais participantes e futuros leitores) a oportunidade de tomar contato com as informações dos diversos fazeres iluminados. E ainda, a possibilidade de transformar-se a partir do impacto interior causado pelo reconhecimento de outros mundos, isto é, a possibilidade de educar-se.

Como algo que não se encerra, o canhão de luz deste estudo permanecerá aceso, focando diferentes fazeres artísticos por diferentes ângulos. Isso, até que a energia se esgote ou o iluminador decida e não seja mais possível enxergar o que acontece na cena; sem esquecer que mesmo quando a luz se apaga, a arte segue sendo acontecendo.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. **Por uma educação romântica**. São Paulo: Papirus, 2002.
- BONFIM, Érica. Mulheres Fortes e Doces. **Mulheres do Cangaço**. 2 mai. 2012. Disponível em <<http://www.mulheresdocangaco.com.br/?p=75>>. Acesso em 21 abr. 2013.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Flor de Romances Trágicos**. Rio de Janeiro: Catedra, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário do folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1998.
- CREMA, Roberto; WEIL, Pierre; LELOUP, Jean-Yves. **Normose: a Patologia da Normalidade**. Campinas – SP: Versus Editora, 2003.
- DEMO, Pedro. **Complexidade e aprendizagem: a dinâmica não linear do conhecimento**. São Paulo: Atlas, 2002.
- JOSSO, Marie Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2004.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro: a estética do Cangaço**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. **Dança popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- MORAES, Roque. GALIAZZI, Maria do Carmo. **Análise textual discursiva**. Ijuí: Unijuí, 2007.
- MORIN, Edgar. **Meus Demônios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Amor, Poesia, Sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo: Triom, 1999.
- OLIVEIRA, Xavier de. **Beatos e cangaceiros**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1920.
- ORTÊNCIO, Waldomiro Bariani. **Cartilha do folclore brasileiro**. 2. ed. rev. e aum. Goiânia: Editora da UFG, 2004.
- PEREIRA, Marcelo de Andrade. Performance e performatividade da linguagem na ação educativa. In: ENCONTRO NACIONAL DE DIDÁTICA E PRÁTICA DE ENSINO – CONVERGÊNCIAS E TENSÕES NO CAMPO DA FORMAÇÃO E DO TRABALHO DOCENTE, 2010, Belo Horizonte. **Anais do XV ENDIPE – Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino**. Belo Horizonte: 2010.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROCHA FILHO, João Bernardes; BASSO, Nara Regina de Souza; BORGES, Regina Maria Rabello. **Transdisciplinaridade: a natureza íntima da educação científica.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, pesquisador, interprete: processo de formação.** 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROTH, Gabrielle. **Os ritmos da alma: o movimento como prática espiritual.** São Paulo: Cultrix, 1997.

SÁ, Antônio Fernando de A. **Memória do Cangaço no Sertão do São Francisco.** In: Textos de História, vol. 17, nº 1, 2009. p. 133 – 142.

SANTA CLARA, Graça Maria Da Silva Rodrigues. **O desenho de figurino e a formação acadêmica.** Mestrado Em Desenho. Faculdade De Belas Artes, Universidade De Lisboa. 2009.

UMANN, Jair Felipe Bonatto. **Dançando em harmonia na cadência da transdisciplinaridade: um referencial para o ensino das danças populares brasileiras na universidade.** Mestrado em Educação. Faculdade de Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2007.

XIMENES, Maria Alice; SOARES, Marília Vieira. **A influência do figurino na dança: roupa, movimento, espaço e corporeidade.** In: III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. IFCH, UNICAMP, 2007. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasIIIeha.html>> Acesso em 07 jan. 2013.

ZIMMERMANN, Elisabeth ET. AL. (Org.) **Corpo e Individuação.** Petrópolis: Vozes. 2009.