UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
CONVÊNIO CAPES DINTER USP-UFS

BIANCA BAZZO RODRIGUES

O *Bando-Cangaço do Aldeia Mangue*: percursos criativos em Dança na Caatinga sergipana

São Paulo
2022

BIANCA BAZZO RODRIGUES

O *Bando-Cangaço do Aldeia Mangue*: percursos criativos em Dança na Caatinga sergipana

VERSÃO CORRIGIDA

A versão original e corrigida se encontram disponíveis na Biblioteca da Unidade do Programa e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Orientadora: Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Rodrigues, Bianca Bazzo
O Bando-Cangaço do Aldeia Mangue : percursos criativos em Dança na Caatinga sergipana / Bianca Bazzo Rodrigues; orientador, Maria Thais Lima Santos. - São Paulo, 2022.
283 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Dança. 2. Criação Cênica. 3. Caatinga. 4. Cangaço lampiônico. 5. Processo Artístico-Pedagógico. I. Lima Santos, Maria Thais. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

RODRIGUES, Bianca Bazzo. **O *Bando-Cangaço do Aldeia Mangue*: percursos criativos em Dança na Caatinga sergipana**. 2022. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos
Instituição: Universidade de São Paulo – USP
Julgamento: _____

Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araújo Bastos
Instituição: Universidade de São Paulo - USP
Julgamento: _____

Profa. Dra. Jailma dos Santos Pedreira Moreira
Instituição: Universidade do Estado da Bahia - UNEB
Julgamento: _____

Profa. Dra. Alexandra Gouvea Dumas
Instituição: Universidade Federal da Bahia – UFBA
Julgamento: _____

Profa. Dra. Lara Rodrigues Machado
Instituição: Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB
Julgamento: _____

Agradeço...

Ao Alto Sertão Sergipano por ter me presenteado com um sol.
A Caatinga por permitir “tornarmos caatingas”.
Aos seres encantos da mata branca pela proteção e guiamento.
E ao *Bando-Cangaço do Aldeia Mangue*:
Jupira, Minha Papoco, Sorrateira, Maria dos Desastres, Catimbozeiro, Umburana, Umbuzeiro, Sertãozinho, Pintado, Bicudo, Zuzu, Sepucóia e Bóia...gratidão por tudo!
Reverencio-as pela *coragem* de nos manter Aldeia até o fim da pesquisa!

“Sou o ôco do mundo. Tenho três irmãs...
Uma sou eu, a outra é parecida comigo e a outra sou eu mesma”
Inacinha – Cangaceira

RESUMO

RODRIGUES, Bianca Bazzo. **O *Bando-Cangaço do Aldeia Mangue*: percursos criativos em Dança na Caatinga sergipana.** 2022. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A tese versa sobre uma pesquisa prático-criativa e pedagógica em Dança dentro de um bioma brasileiro: a Caatinga nordestina do Alto Sertão Sergipano. Parte-se para a vivência direta e fazer artístico nesse ambiente, entendendo-o como território provocador de *transmutAções* nos estados físicos-sensitivos-simbólicos das artistas da cena. O coabitar na Caatinga incita e potencializa o fazer cênico cruzado pelas diferentes situações, saberes, formas de ser e conviver no bioma. A pesquisa ainda entrelaça o universo do cangaço lampiônico como mote para os atos em Dança, revisitado nos modos de operar, perceber, ser e agir do próprio contexto. Na prática da criação cênica, investe-se nos laboratórios criativos como ferramenta-guiamento pedagógico potente e singular nos processos compositivos em Dança. A investigação apresenta um bando de *artistas-cangaceiras*, percebendo o ser artista como um desafio de si mesma, de pertencimento e de reconhecimento do bando – visto aqui, como *locus* de cumplicidade, superação e enfrentamento dos riscos constantes nos processos que as formam -, assumindo as fricções, os embates, as complexidades vivenciadas como caminhos para uma formação acadêmica no campo artístico. E para abraçar os diferentes territórios transitados, a pesquisa reconhece os saberes ancestrais e a existência dos seres encantados e espiritualidades como guias que encantam e apontam saberes na construção do conhecimento.

Palavras-chave: Dança. Criação Cênica. Caatinga. Cangaço Lampiônico. Processo Artístico-Pedagógico.

ABSTRACT

RODRIGUES, Bianca Bazzo. **The Bando-Cangaço do Aldeia Mangue: creative routes in Dance in the Caatinga of Sergipe.** 2022. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The study is about a practical-creative and pedagogical research in Dance within a Brazilian biome: the Northeastern Caatinga of Alto Sertão Sergipano. It starts with direct experience and artistic work in this environment, understanding it as a territory that provokes transmutations in the physical-sensitive-symbolic states of the artist in the scene. Cohabiting in the Caatinga encourages and enhances scenic making crossed by different situations, knowledge, ways of being and living in the environment. The research also interweaves the universe of cangaço lampiônico as a theme for the acts in Dance, revisited in the ways of operating, perceiving, being and acting within the context itself. In the practice of scenic creation, investment is made in creative laboratories as a powerful and unique pedagogical guiding in the compositional processes in Dance. The investigation presents a gang of *artistas-cangaceiras*, perceiving being an artist as a challenge to oneself, of belonging and recognition of the gang - seen here, as a locus of complicity, overcoming and facing the constant risks in the processes that form them -, assuming frictions, clashes, complexities experienced as paths to academic training in the artistic field. And to embrace the different territories traveled through, the research recognizes ancestral knowledge and the existence of enchanted beings and spiritualities as guides that enchant and point to knowledge in the construction of knowledge.

Keywords: Dance. Scenic Creation. Caatinga. Cangaço lampiônico. Artistic-Pedagogical Process.

Lista de Imagens

Desenho 1: MONA – Poço Redondo/SE. Desenho feito por *Catingueira*.....24

Desenho 2: Caatinga do Povoado Cajueiro – Poço Redondo/SE. Desenho feito por *Catingueira*.....25

Desenho 3: Canindé de São Francisco/SE. Desenho feito por *Catingueira*.....26

Imagem 1: Primeira ida à Caatinga. Poço Redondo/SE. Abril de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....47

Imagem 2: Quinta ida para a Caatinga. Seu Juarez baldeando água do rio São Francisco. Povoado do Cajueiro. Poço Redondo/SE. Dezembro de 2018. Foto: Beatriz Lima.....50

Imagem 3. Registro da quarta ida ao sertão. Terras de Seu Juarez e Dona Maria. Povoado Cajueiro. Poço Redondo/SE. Agosto de 2018. Foto: Beatriz Lima.....53

Imagem 4: *Catingueira* conversando sobre o dia a dia no sertão com seu Juarez. Povoado Cajueiro. Poço Redondo/SE. Agosto de 2018. Foto: Beatriz Lima.....54

Imagem 5: *Catingueira* e *Boia* fazendo o almoço no fogão de lenha. Casa de Seu Juarez e Dona Maria. Povoado Cajueiro. Poço Redondo/SE. Dezembro de 2018. Foto: Beatriz Lima.....55

Imagem 6: Caatinga de Canindé de São Francisco/SE. Outubro de 2019. Foto: Bianca Bazzo.....58

Imagem 7: Mocó camuflado na Caatinga do MONA – Poço Redondo/SE. Abril de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....60

Imagem 8: Caatinga do MONA – Poço Redondo/SE. Abril de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....61

Imagem 9: Xique-xique no MONA – Poço Redondo/SE. Abril de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....61

Imagem 10: Marcos de demarcação da área proteção na UC do MONA – Povoado Cajueiro - Poço Redondo/SE. Abril de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....68

Imagem 11: Coroa de Frade nascendo numa rachadura de lajedo – Aldeia Indígena Fulni-ô. Águas Belas/PE. Junho de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....72

Imagem 12: Território Indígena Fulni-ô – Aldeia Xixiakla. Águas Belas/PE. Junho de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....84

Imagem 13: Território do *Bando-Cangaço do Aldeia*. MONA – Grota do Angico. Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2019. Foto: Brenda Maia.....87

Imagem 14: Painel de encruzilhada na parede do quarto da autora Bianca Bazzo. Abril de 2020.....90

Imagem 15: Grota do Angico – local onde tombou Lampião, Maria Bonita e parte do bando do capitão. Poço Redondo/SE. Maio de 2018. Foto: Janaina Araújo.....94

Imagem 16: Quinta ida para a Caatinga. Caminhada para dentro da mata guiada por Seu Juarez. Povoado do Cajueiro - Poço Redondo/SE. Dezembro de 2018. Foto: Beatriz Lima.....103

Imagem 17: Caatinga do MONA – *Artistas-cangaceiras envultadas*. Poço Redondo/SE. Maio 2019. Foto: Bianca Bazzo.....111

Imagem 18: *Artistas-cangaceiras* se preparando para a dinâmica do "treinamento de Bimba". Poço Redondo. Maio de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....113

Imagem 19: *Artistas-cangaceiras* adentrando na Caatinga. Primeiros envultamentos se mostrando. Poço Redondo. Maio de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....113

Imagem 20: Primeira ida ao MONA. Poço Redondo/SE. Abril 2018. Foto: Joelio Moura.....117

Imagem 21: Segunda entrada ao MONA. Poço Redondo/SE. Maio de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....118

Imagem 22: Sexta entrada. MONA - Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2019. Foto: Jussara Tavares.....118

Imagem 23: Olhares. Trabalho Artístico *"Caatingas de Sangue*". MONA – Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2020. Foto: Dillyane Freitas.....124

Imagem 24: Olhares. Trabalho Artístico *"Caatingas de Sangue".* MONA – Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2020. Foto: Bianca Bazzo.....125

Imagem 25: Olhares. Trabalho Artístico "Caatingas de Sangue". MONA – Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2020. Foto: Bianca Bazzo.....125

Imagem 26: Olhares. Trabalho Artístico "Caatingas de Sangue". MONA – Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2020. Foto: Bianca Bazzo.....126

Imagem: 27. O sol acordando nas Caatingas sergipanas. MONA. Fevereiro de 2019. Foto: Bianca Bazzo.....128

Imagem: 28. O sol indo dormir nas Caatingas sergipanas. Povoado Cajueiro. Poço Redondo/SE. Agosto de 2018. Foto: Beatriz Lima.....128

Imagem 29: A capitã *Catingueira* num momento de reza e pedido de proteção para entrar na Caatinga. MONA – Poço Redondo. Fevereiro de 2019. Captação da gravação feita por Sidney Oliveira.....130

Imagem 30: *Umburana*. Laboratório dia 15/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....149

Imagem 31: *Umburana* após pedir para colocar a fala no cotovelo. Laboratório dia 15/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....149

Imagem 32: *Sepucóia*. Laboratório dia 15/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....150

Imagem 33: *Catimbozeiro e Bóia* na arenga. Laboratório dia 15/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....151

Imagem 34: *Minha Papoco, Sertãozinho e Maria dos Desastres.* Laboratório dia 16/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....154

Imagem 35: *Minha Papoco.* Laboratório dia 24/05/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....159

Imagem 36: Laboratório dia 22/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....162

Imagem 37: Laboratório dia 22/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....164

Imagem 38: Laboratório dia 22/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....164

Imagem 39: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 15/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....187

Imagem 40: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 15/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....188

Imagem 41: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 15/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....189

Imagem 42: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 15/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....189

Imagem 43: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 15/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....190

Imagem 44: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 15/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....190

Imagem 45: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 24/05/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.....202

Imagem 46: Lampião e seu bando. Maria de Déa no centro da fotografia. Fonte: Pericás (2010). Fotografia de Abraão.....217

Imagem 47: Marias Bonitas no trabalho artístico *"Caatingas de Sangue".* MONA - Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2020. Foto: Bianca Bazzo.....220

Imagem 48. Encontro com uma cobra coral na entrada no mês de dezembro de 2018 nas terras de Seu Juarez e Dona Maria. Povoado Cajueiro, Poço Redondo. Captação de vídeo por *Catingueira*.....220

Imagem 49: Cobra-espada na cachoeira do Lajedão - Canindé de São Francisco/SE. Dezembro de 2019. Foto: Bianca Bazzo.....222

Imagem 50: Primeiro registro de uma possível formação e entendimento de sermos um bando na Caatinga. Embaixo do pé de Umbuzeiro, MONA – Poço Redondo/SE. Abril de 2018.....224

Imagem 51: Corrupião dentro de casa. Novembro de 2021. Aracaju/SE.....263

Imagem 52: Flor da palma nas terras de Seu Juarez – Povoado Cajueiro, Poço Redondo/SE. Agosto de 2018. Foto: Keicyane Assis.....272

Imagem 53: Lajedo ao lado da aldeia Xixiakla onde Lampião e seu bando fazia pouso – Águas Belas/PE. Junho de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....279

Imagem 54: Fazenda Nova – Águas Belas/PE. Junho de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....280

Imagem 55: Caatinga do sertão pernambucano – Águas Belas/PE. Junho de 2018. Foto: Bianca Bazzo.....281

Imagem 56: Ato: "Essa terá nunca terá dono" – no trabalho cênico "Caatingas de Sangue" – MONA, Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2020. Foto: Bianca Bazzo.....283

Imagem 57: Cachoeira do Lajedão. Canindé de São Francisco/SE. Dezembro de 2019. Foto: Bianca Bazzo.....283

Rotas de embates – Sumário

Adentrando na contenda - Introdução.....01

Ato 1 - Territórios que se pisa: *[espaço-lugar dos acontecimentos]*.....22
1.1 - O sertão quer ser contado primeiro.....27
1.2 - Caatinga – *[mata]* branca 57
1.3 - Territórios como impulsos cênico-criativos.....72

Ato 2 - Territórios dos embates em Dança: *[espaço-lugar das guerrilhas criativas]*.....90
2.1- Percursos cênico-criativos e de convivências nos territórios.....95
2.2 – Laboratórios criativos.....130
2.3 - *Desenvoltura Cangaceira* na Dança.....171

Ato 3 – Território artístico-pedagógico: *[cruzos, guerras e potências]*.....210
3.1 – *[Não dá para caminhar sozinha]* 220
3.2 - Desvio de encruzilhadas.....238

Ser fim e ser começo.....255

Referências bibliográficas.....264

Anexos *[comece por aqui]*
Desvio poético.....272
Ainda alguns extratos dos diários de bordo.....276
“Essa terra nunca terá dono”.....278

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 400075/2017-2

Agradeço a Secretaria de Estado do Desenvolvimento Urbano e Sustentabilidade - SEDURBS - Sergipe por nos acolher no MONA – Grota do Angico e permitir a pesquisa. E agradeço ao Museu de Arqueologia do Xingó - UFS pela mesma acolhida.

Adentrando na contenda - Introdução

A escrita narra as experiências, vivências e reflexões de uma pesquisa artístico-pedagógica que teve como plano de ataque para os percursos criativos em Dança, o coabitar em um ambiente específico: a Caatinga nordestina localizada no Alto Sertão Sergipano.

A Caatinga é o único bioma restrito ao território brasileiro por apresentar características próprias que não são encontradas em nenhum outro local. Possui uma alta taxa de endemismo de fauna e flora, e por ser um ambiente de clima semiárido, abriga plantas e animais adaptados às condições extremas de sua ecologia, o que apresenta características e espécies únicas (LEAL et al., 2003). Já o sertão é entendido na pesquisa como um espaço geoambiental dentro da delimitação do estado sergipano e como um território simbólico, cultural, econômico, ambiental e valorativo de algumas regiões do país. Assim sendo, há a existência de vários sertões. O bioma que predomina nos sertões nordestinos é a Caatinga seguida do Agreste[1]. *[Pontuo, talvez, o motivo da "escolha" desse ambiente em específico, me apaixonei por suas características próprias].*[2]

A vivência *in loco* na Caatinga foi o foco central do trabalho. A presença no ambiente apresentou uma *transmutAção* dos estados cênicos que, por sua vez, afeta a construção-reflexão do fazer-pensar artístico quando instigado pelo ato de coabitar com o ambiente. Dessa forma, entende-se a Caatinga como território provocador e problematizador do processo criativo.

Compreende-se como *transmutAção* as transformações ocorridas no corpo físico-sensitivo-simbólico das artistas da cena participantes da pesquisa. A vivência direta na Caatinga - experienciando o clima, relevo do solo, vegetação e hábitos locais

[1] Informação no site do IBGE: https://www.ibge.gov.br/geociencias/organizacao-do-territorio/divisao-regional/15778-divisoes-regionais-do-brasil.html?=&t=acesso-ao-produto. Acesso em novembro de 2019.

[2] Já no prefácio do livro "Ecologia e conservação da Caatinga", Leal et al. (2003) advertem: "O desafio proposto pelos autores desta obra é mais um esforço no sentido de agregar contribuições tanto dos cidadãos comuns como de cientistas e estudiosos que, de uma forma ou de outra, primeiro analisam a Caatinga com os olhos do coração, para, num segundo momento, conhecer os seus segredos com os olhos da razão". *[Confesso que nessa tese foi difícil transitar sem me desamarrar de um enlace romântico com a Caatinga, mesmo que de amor e ódio].*

- incita uma *transmutAção* constante do corpo[3] conforme as especificidades de sua ecologia própria.

A letra “A” em maiúsculo no termo reforça a troca entre as partes: ambiente e corpo, corpo e corpo, contexto e corpo, ambiente e contexto, contexto e ambiente e corpo. Há um estado que a Caatinga exigiu do corpo e que o provocou a ação, ou seja, é como se uma pergunta corpóreo-simbólica fosse lançada e forçasse uma resposta, não havendo uma passividade nesse coabitar. Quando dentro da Caatinga, o corpo permaneceu em estado de prontidão constante para as exigências do ambiente.

Nesse sentido, durante a pesquisa, vivenciou-se a Caatinga que invadimos e habitamos; reciprocamente, a Caatinga nos invadiu e agora nos habita. O coabitar com espinhos, xique-xique[4], cansanção[5], macambiras[6], lajedos[7], cobras peçonhentas, pedras, ventos, sussurros outros, seca, clima semiárido, água de rio... tornaram-se o solo-território pisado de uma criação artística.

Além da vivência na Caatinga sergipana, a pesquisa trouxe o universo do cangaço - mais precisamente a do bando de Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião -, como pedra de toque nas experimentações dos atos em Dança. O cangaço lampiônico tornou-se um disparador de motes[8], estratégias e pistas nos comandos dos laboratórios criativos, além de provocar também as *transmutAções* físico-sensitivas instigadas pelos imaginários simbólicos, imagéticos e histórias do contexto.

A metodologia da prática artístico-pedagógica para a criação-composição cênica partiu do coabitar e vivenciar diferentes dinâmicas dentro da Caatinga, seguido

[3] Entende-se o corpo no trabalho como o sujeito da pesquisa, as artistas da cena, num olhar completo e integral do seu ser, ou seja, nas relações físicas, sensitivas, racionais, emocionais, espirituais, fisiológicas, todas interligadas. Por uma questão de escrita do texto, nesse trecho escolho a palavra corpo, mas entendendo a complexidade da existência.

[4] Xique-xique é uma cactácea de espécie endêmica no Brasil muito presente na Caatinga.

[5] Cansanção é um tipo de vegetação comum no Nordeste brasileiro. Ele causa a sensação de queimadura em contato com a pele, sendo mais forte que a urtiga. Possui também efeito vesiculante.

[6] Macambira é uma planta da família das bromélias, tendo vários usos para o povo nordestino, desde alimento para o gado até o trançado de redes e cestos com suas fibras. No sertão pernambucano aprendi com os Fulni-ôs a reconhecer outro tipo de macambira, chamada macambira de flecha, ou xolaká, na língua materna Yathe da etnia Fulni-ô. Era dessa planta que os guerreiros faziam suas flechas.

[7] Lajedo é o termo comum dado no Nordeste brasileiro para as rochas planas de tamanhos variados encontradas dentro da Caatinga.

[8] O mote na literatura é um conjunto de versos utilizado como desafio poético da escrita. Na presente pesquisa, o cangaço enquanto mote é entendido como um contexto que provocou e desafiou a construção-criação dos atos em Dança.

dos laboratórios criativos. De início, experienciamos o local, percorrendo o ambiente, andando nas trilhas marcadas na mata. Em um segundo momento, já habituadas ao território, nos embrenhamos na Caatinga mais fechada. A cada entrada, foi organizado um roteiro de ações a serem realizadas e que perpassaram por momentos mais sensitivos da relação corpoambiente; em outros momentos, as dinâmicas foram propostas para experienciar a resistência física dentro da Caatinga. Somente após a percepção e reconhecimento do território, demos início aos laboratórios criativos dentro da mata.

Os laboratórios criativos foram amparados em algumas proposições do “Jogo da Construção Poética” de Machado (2007). A proposta criativa da autora tem como eixo os aspectos do “jogo das relações” provenientes de pesquisas de campo e exploradas como ignições poéticas e dinâmicas de movimento para a composição cênica. Dentro da proposta criativa, encontramos diversas possibilidades de estímulos para se jogar com o corpo que dança. O jogo compositivo é tecido pelas relações suscitadas pelo ambiente, entre as intérpretes, com os imaginários individuais e coletivos e com os contextos vivenciados nos diferentes processos da investigação.

O “Jogo da Construção Poética” é atravessado por três etapas que são complementares e interdependentes, podendo ocorrer concomitantemente, sendo elas: a pesquisa de campo, os laboratórios dirigidos, a improvisação e a composição cênica. Dentro da proposta, mesmo durante a composição final do trabalho cênico, retornamos a outras etapas do processo como uma dinâmica que venha a enriquecer as estruturas da composição organizada: o “jogo das relações”. Esse jogo está o tempo todo provocando e incitando criativamente as intérpretes e mantendo, de alguma forma, as sensações, os sentidos e os diálogos corporais em constante movimento.

Vislumbram-se, assim, os laboratórios criativos como uma ferramenta pedagógica potente nos processos criativos em Dança. Uma forma de investigação em que é possível deixar vir à tona movimentos genuínos e singulares provenientes das relações travadas durante toda a pesquisa. Não há modelos ou padrões coreográficos pré-determinados; brinca-se com as percepções externas e internas das artistas. Durante os laboratórios, há uma condução através de comandos guiados pela artista-pesquisadora para incitar as memórias, os diálogos e os sentidos do movimento de cada uma, latentes no corpo, a serem exploradas no jogo compositivo.

Para os laboratórios criativos foram considerados: a ecologia local da Caatinga, os motes do cangaço lampiônico e a bagagem simbólica, cultural e ancestral de cada participante que serão apresentadas adiante. Cada entrada revelou novas leituras e possibilidades de interação entre os elementos e, dessa forma, permitiu repensar, reelaborar e revisitar[9] a condução das ações criativas. Conforme o desenrolar das ações e da resposta-movimento de cada integrante, eram lançados outros comandos, nascendo, dessa forma, o jogo de embates entre as partes. As situações surgidas - quando da relação entre o corpo dentro da Caatinga e dos motes inspirados no cangaço lampiônico -, foram vistas como ações, sensações, fricções, embates e estados corporais a serem exploradas no jogo cênico-criativo.

O território onde habitamos está localizado nas terras de um sertão nordestino. O local exato onde ocorreu o estudo é demarcado pelas cidades sergipanas de Poço Redondo[10] e, algumas vezes, perambulamos por Canindé de São Francisco. Margeando as duas cidades, encontramos o rio São Francisco, chamado carinhosamente pelo povo daqui de "velho Chico". Rio que abençoou essa investida, pois, após cada entrada na mata, sabíamos que no final do dia seríamos agraciadas pelo banho em suas águas. [*Água que benze, água que cura!*].

São nessas cidades que encontramos o bioma da Caatinga numa extensão significativa e ainda preservada por abrigar a Unidade de Conservação do Monumento Natural (MONA) da Grota do Angico, sob proteção da Secretaria de Estado do Desenvolvimento Urbano e Sustentabilidade - SEDURBS[11]. Dentro do MONA, localiza-se a Grota do Angico, local onde Lampião, Maria Bonita, Luís Pedro, Quinta-Feira, Elétrico, Mergulhão, Moeda, Alecrim, Macela e Enedina foram assassinados(as)

[9] Na escrita do trabalho o prefixo "re" será constantemente utilizado: repensar, revisitar, ressignificar, reorganizar. O entendimento aqui apresentado é o de que, a cada vez que olho para algo, olhar novamente significa olhar de outra forma. Nesse sentido, revisitar significa visitar de outras formas, com outras possibilidades o que você já conhece, consciente de uma transformação, de um acréscimo, de uma perda e de uma modificação constante, tudo ao mesmo tempo. Não enquanto repetição, mas como busca de situações que, porventura, passaram despercebidas, reforçando o que se viu, se sentiu e olhando com novos olhos o já visto. Reaprender, nesse sentido, seria aprender com outras percepções o que anteriormente você já conhecia.

[10] Para Negreiros (2018, p. 153), "a capital do reino de Virgulino se situava às margens do rio São Francisco, no povoado de Poço Redondo. Ali, difícil era encontrar quem não tivesse cangaceiro na família".

[11] Antiga SEMARH – Secretaria de Estado do Meio Ambiente e Recursos Hídricos. No ano de 2018 é extinta essa secretaria (Lei 8.496 - 28 de dezembro de 2018 – que dispõe sobre a estrutura organizacional básica da administração pública estadual).

pela volante[12] alagoana, no dia 28 de julho do ano de 1938, sob o comando do tenente João Bezerra. Até hoje, nessa data, é realizada a “Missa do Cangaço” lá na Grota, mantendo viva essa história e os imaginários das pessoas. Foi difícil, nesse trabalho, desarticular o cangaço lampiônico da Caatinga, pois foi nesse bioma que eles viveram e realizaram seus feitos mais marcantes[13].

A pesquisa foi realizada dentro do Projeto de Extensão Aldeia Mangue do Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe - UFS que iniciou suas atividades no ano de 2016, sob minha coordenação[14]. O tema central do Projeto Aldeia Mangue configura-se na convivência e revisitação das manifestações populares brasileiras, dos contextos socioculturais e ambientais de diferentes estados do Brasil como ignição nos processos criativos e pedagógico das Artes da Cena, advindos das minhas vivências como artista, pesquisadora e docente. Além disso, o projeto tem como eixo metodológico o estudo das ancestralidades das participantes, entrelaçadas com as histórias, os relatos de vida e as partilhas afetivas dentro dos contextos experienciados. Nesse ponto, parte-se para uma reflexão de experiências de vida, de subjetividades e de reconhecimento dos saberes ancestrais como fatores estruturantes na formação em Dança.

O Projeto de Extensão Aldeia Mangue é amparado - além do “Jogo da Construção Poética” de Machado (2007) - nas propostas artístico-pedagógicas de Rodrigues G. (1997), dentro do seu método de criação intitulado “Bailarino-Pesquisador-Intérprete - BPI” e também do “Corpo e Ancestralidade” de Santos I. (2006), provenientes do meu contato e experimentação cênico-criativa com as artistas-pesquisadores e docentes durante minha formação acadêmica, profissional e artística em Dança.

Durante a pesquisa de doutorado, o projeto contou - além de mim -, com a participação de uma professora do curso de Dança e de seis licenciadas em Dança e mais seis graduandas também do curso de Dança. Todas as integrantes, que serão nomeadas adiante, foram rebatizadas na Grota do Angico, contaminando suas

[12] Volantes – como eram chamados os grupos de policiais formados para combater os cangaceiros (ARAÚJO e ARAÚJO, 2009).

[13] Para Gastão (2016), a partir do século XIX, o banditismo cangaço passou a ter a Caatinga como habitat preferencial.

[14] Além da minha coordenação, o projeto Aldeia Mangue é guiado pela Profa. Jussara Tavares. E também, durante os anos de 2016-2019, foi guiado pela professora, artista da Dança e militante das questões étnico-raciais negras Aline Serzedello Vilaça.

identidades com as características que definem suas ações mais marcantes dentro do bando. Foram, neste trabalho, chamadas coletivamente de *artistas-cangaceiras* ou individualmente, cada qual por seu "nome de guerra", conforme as qualidades que melhor as representam.

De início, não imaginava considerar as *artistas-cangaceiras* como bando e realizar a pesquisa dentro do Projeto Aldeia Mangue. A ideia primeira era a de trabalhar apenas com duas pessoas. No entanto, a orientadora, Profa. Dra. Maria Thaís Lima Santos, em nossa primeira conversa de orientação – na qual apresentava o que estava desenvolvendo e expunha sobre a pesquisa –, perguntou-me sobre o Aldeia e, logo após, me confrontou: "São quantas pessoas no grupo?"; ao que respondi: "Atualmente são 17 pessoas". E ela: "O cangaço é formação de bando. Você tem um bando, porque não trabalhar com todas?".

Desafio aceito!

Eis que chega o momento de apresentá-las:

Por primeiro, vem a mais velha, de idade mesmo, *Jupira* (Jussara da Silva Rosa Tavares, docente do Departamento de Dança/UFS); sua marca é saber apaziguar os conflitos que aparecem no bando. *Jupira* é o braço direito da capitã.

Tendo essa mesma qualidade de apaziguamento nas contendas quando os ânimos das integrantes estão exaltados, temos *Minha Papoco* (Sheila Karine Melo Lima – licenciada em Dança/UFS). Porém, nesse bando, o harmonizar do grupo vem como provocação dessa instabilidade. Diz logo a verdade na cara, cutuca a ferida, diz quem está e quem não está imerso na pesquisa. *[Qualquer briga que aparece ela dá uns papoco na cara do sujeito, sem muita conversa].*

Não tão mais encrenqueira, mas possuindo uma qualidade mais atrevida é *Sorrateira* (Keicyane Lima de Assis – discente do curso de Dança/UFS). Pense numa cabra sinuosa. No lugar da mão, traz um facão.

Para dar o fuzuê[15] nessa peleja[16], a mais nova do bando é um desastre. Tropeça, escorrega, demora minutos para atravessar um riacho, faz uma arruaça nas confusões. Não poderia de ser outra, *Maria dos Desastres* (Beatriz Lima Santos – discente do curso de Dança/UFS).

[15] Fuzuê – expressão popular para festa, farra, confusão, briga. *[Podendo ser uma grande presepada ou armada todinha também, no dialeto da nossa sergipanidade!].*

[16] Peleja – luta, contenda, batalha, briga, disputa, confusão.

- Nessa canjira[17] de feiticeiras, porque o bando tem seu punhado de crendice[18] e manejo no trato, vem *Catimbozeiro* (Joelio Moura - licenciado em Dança/UFS). Não se sabe se homem ou mulher. *[Tá pra nascer bicho mais esquisito].*
- Tem a cabocla "braba" nesse bando, arraigada nesse chão. Apresento a vosmecês *Umburana* (Janaina Araújo – licenciada em Dança/UFS), nossa árvore ancestral.
- Em seguida, vem uma cabocla mais "braba" ainda, mas dessa vez ela quis se pintar de laço e fita. Sua arma de guerra é a sedução dos machos antes do ataque. Essa é *Umbuzeiro* (Janailza da Silva – licenciada em Dança/UFS), nossa outra árvore ancestral.
- A mais mansa é *Zuzu* (Thailyana Bezerra – discente do curso de Dança/UFS) meio avoada[19], meio devagar nas passadas. Mas a mais observadora, a que traz algumas palavras reflexivas sobre as coisas e causos[20].
- Tem um cabra também manso, de aparência "totonha"[21]. *[Mas já aviso, não se engane com as aparências, não se engane com nada daqui].* Esse é *Pintado* (Thiagony Helen Vieira – discente do curso de Dança/UFS) sua especialidade logo mais ele lhe diz.
- De nada manso vem *Bicudo* (Felipe Félix da Silva – discente do curso de Dança/UFS), esse sim, com a fúria explosiva necessária para as contendas[22]. Cabra danado!
- Tem uma delicadeza de flor que hoje se transformou em sangue de cor. *Sertãozinho* (Luara da Silva – licenciada em Dança/UFS) traz a doçura no manejo de suas armas e nos anéis de ouro que reluzem em seus dedos.
- *Sepucóia* é um cabra que está do meu lado desde tempos antigos, ficou bambeando se entrava ou não nessa peleja, mas não resistiu, já era cangaço (Sidney de Oliveira – licenciado em Dança/UFS).
- Quase fechando a amostragem desse bando, apresento *Bóia* (Brenda Maia – discente do curso de Dança/UFS), de jiboia, a cabra que desvia e desaparece serpenteando dos problemas, das tarefas, dos entraves.

[17] Canjira – gira dentro da Umbanda.
[18] Crendice – crenças populares, superstições de origem popular.
[19] Avoada – pessoa distraída, devagar, com a cabeça em outros pensamentos.
[20] Causos – um acontecimento ocorrido.
[21] Totonha – devagar, lerdo, bobo.
[22] Contenda – guerra, luta, combate, discussão.

- Por último, não tão mais valente que as outras é a capitã *Catingueira* (Bianca Bazzo – docente da UFS, autora e artista-pesquisadora da tese) árvore da Caatinga, talvez a mais desafiadora e sanguinária do bando. *[Mas a que as protege com unhas e dentes].*

Quase todas as *artistas-cangaceiras* viveram ou passaram a infância no sertão nordestino, tendo a Caatinga como quintal das brincadeiras e dos afazeres cotidianos. Duas nasceram no sertão pernambucano. Eu-*Catingueira*, capitã desse bando, artista-pesquisadora e docente da UFS que conduziu a pesquisa, sou a única que não tive contato anterior com o território sertanejo nordestino. Hoje, quase todas vivem na região urbana de Aracaju; duas em Nossa Senhora do Socorro (separada de Aracaju pelo rio Parnamirim que deságua no rio Sergipe); uma em Pirambu (cidade litorânea) e uma em Areia Branca (interior do estado, distante 38 km da capital).

A escolha de nomear as integrantes da pesquisa como *artistas-cangaceiras* no feminino, busca evidenciar a participação de mulheres no cangaço e do estado de Sergipe ter "dado" um número considerável delas para o bando de Lampião (NASCIMENTO G., 2015; NEGREIROS, 2018); e pelo bando do Aldeia Mangue ser, em sua maioria, formado por mulheres. Além das histórias simbólicas[23] reverberadas nos laboratórios criativos terem arrodeado com frequência os embates da presença feminina e as histórias dessas mulheres se sobressaírem como instigadoras nos atos de guerra dançados[24].

Nos estudos sobre os comandos e formas de operar de Lampião é possível perceber uma peculiaridade do seu grupo de banditismo: a formação de bando[25] sendo respeitosamente chefiada por um líder[26] (PERICÁS, 2010). Virgulino Ferreira da Silva foi um cangaceiro que, além do seu próprio bando que seguia suas

[23] O simbólico na pesquisa é abordado dentro do entendimento de Jung (2008, p.19) que "uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato".

[24] Assumimos os debates e questões de gênero na pesquisa de forma afirmativa e política, contudo ressaltamos que as terminologias, em alguns momentos da escrita e também das oralidades, soam generalizantes e difusas. Pontuo assim que possa ter escapado por ainda estarmos problematizando, pensando e construindo discursos e lugares.

[25] "Lampião é representante da última fase, caracterizada por grupos de homens armados sob o comando de um chefe" (ARAÚJO E ARAÚJO, 2009, p. 08).

[26] Queiróz (2005) aponta Lampião como o chefe do maior bando de cangaceiros que já existiu. "Antes de Lampião os bandos tinham no máximo 30 homens; Lampião tinha 100 homens sob seu comando direto e 200 homens sob seu comando indireto, um exército que estrategicamente era subdividido [...]" (GASTÃO, 2000 apud QUEIRÓZ, 2005, p. 35).

contendas, para uma melhor organização e frentes de ataque, criou subdivisões. Cada subgrupo tinha um cangaceiro no comando, agindo de certa forma independente e em locais distintos, mas sendo guiado pelas orientações do Capitão - como ele era conhecido pelos seus. Tal estratégia criava uma confusão para aqueles que o perseguiam, pois nunca sabiam a localização exata do "rei do cangaço" (JASMIN, 2016; NASCIMENTO G., 2015; NEGREIROS, 2018).

Nessa perspectiva, a pesquisa contou com treze integrantes, sob o comando de uma capitã (como o grupo passou a me chamar); e começamos a nos chamar também de bando – *o Bando-Cangaço do Aldeia*. As dificuldades, as possibilidades, as destrezas e os envolvimentos compartilhados entre nós foram revelando alguns posicionamentos e reflexões sobre uma forma de fazer-pensar as pedagogias das Artes da Cena. Quando há o entendimento de um coletivo que se organiza e se defende dos supostos ataques vivenciados, o trabalho passa a ter uma outra propriedade nos discursos das eminentes lutas travadas na Arte e com a Arte. Além da necessidade de se proteger, se reconhecer e se perceber enquanto grupo nas relações que envolvem a prática criativo-pedagógica dentro do contexto proposto, dentro da mata precisávamos ser bando *[Não dá para ser sozinha na Caatinga!].*

Desse modo, ocorreram dez vivências dentro da Caatinga durante os anos de 2018, 2019 e 2020, sendo quatro entradas em 2018, quatro em 2019 e duas em 2020. No mês de janeiro de 2022, parte do bando entrou novamente na Caatinga para a gravação de um *teaser* como material audiovisual de trechos do trabalho artístico *"Caatingas de Sangue"*, fruto da pesquisa.

Os territórios onde pisamos foram: duas idas à terra particular de Seu Juarez e Dona Maria[27] no Povoado Cajueiro, município de Poço Redondo; duas idas à Canindé de São Francisco, onde ficamos alojadas no MAX – Museu Arqueológico do Xingó da UFS, sob a coordenação da professora Railda Nascimento; e seis idas à sede do MONA em Poço Redondo. Todos os locais pertencem ao estado de Sergipe.

No mês de junho de 2018, fui até a Aldeia Indígena Fulni-ô na cidade de Águas Belas/PE a convite de Fitxyá[28]. Um dia, em uma de nossas conversas, sem querer,

[27] Seu Juarez e Dona Maria são tios da *artista-cangaceira Maria dos Desastres* e abriram sua casa com muito afeto e simplicidade para convivermos com eles, com a Caatinga e com o rio São Francisco.

[28] Após uma vivência com o Aldeia Mangue realizada na Aldeia Fulni-ô em 2017, passei a estreitar os laços de amizade com eles, em especial com Fitxyá Fulni-ô e sua família. Em junho de 2018, fui convidada para conhecer os festejos de São João da etnia e acabei aproveitando para realizar também essa vivência de saberes.

perguntei a Fitxyá se Lampião não tinha passado por lá. E a resposta foi que frequentemente, por aquelas bandas de lá, o "rei do sertão" perambulou. Então, nessa ida para Águas Belas (o bando não me acompanhou nessa visita), caminhei pela Caatinga das terras indígenas guiada por Fitxyá Fulni-ô e Wilson Alves[29]. E foi nessa vivência que conheci a Fazenda Nova da família Albuquerque. No tempo do cangaço, a fazenda era chefiada pelo fazendeiro, coronel e grande coiteiro[30] de Lampião, Audálio Tenório de Albuquerque. Alguns relatos dessa minha ida para Pernambuco e da conversa com Fitxyá e Wilson Alves também foram descritas e formaram os materiais de análise da tese.

Além das entradas na Caatinga, no período da pesquisa, semanalmente às terças-feiras, o bando se encontrava no horário e sala reservada para o Projeto Aldeia Mangue no Departamento de Dança - DDA da UFS na capital Aracaju. Nesses encontros, dávamos continuidade aos laboratórios e a criação-composição cênica. No final do ano de 2019, intensificamos os nossos encontros, passando a nos reunir também em alguns finais de semanas devido à dificuldade de algumas integrantes do bando de estarem presentes no dia reservado para o Aldeia[31].

Para entrar na mata branca, significado da palavra Caatinga no tupi-guarani, foi preciso dar o devido valor a outros espaços da nossa existência. Foram levadas em consideração nossas espiritualidades particulares do universo no qual habitamos. Para nos protegermos das cobras peçonhentas e não nos perdermos na mata, os saberes das religiões afro*[s]*-brasileiras apresentaram as proteções necessárias e as obrigações a serem cumpridas.

---

[29] Wilson Alves é neto de um Fulni-ô, porém por sua mãe ser branca, ele não é considerado um índio Fulni-ô (como eles se reconhecem). Ele é um grande contador de histórias e conhece muito da etnia. Dessa forma, Fitxyá convidou-o para nos acompanhar e contar sobre os caminhos de Lampião por aquelas terras, pois seu próprio avô presenciou algumas das passagens do bando e contava essas histórias quando Wilson era menino.

[30] No tempo do cangaço, os coiteiros eram as pessoas que davam coito aos cangaceiros, ou seja, davam pouso, comida, proteção. Ajudavam com informação ou troca de recados. Foram muito perseguidos pelas volantes. Muitos dos coiteiros não tinham escolha em ajudar ou não os cangaceiros, se não ajudassem eram assassinados ou sofriam as consequências, tanto pelos cangaceiros quanto pela própria volante. Vale pontuar que grande parte dos coiteiros eram coronéis, donos de fazendas e representantes políticos no período do cangaço (ARAÚJO e ARAÚJO, 2009).

[31] O Aldeia Mangue conta com a participação de seis graduadas, o que é um ponto positivo de continuação dos egressos em atividades na UFS. Porém, também tem suas dificuldades, como a compatibilidade dos horários para participação, já que após se formarem no curso, muitas começam a trabalhar ou a procurar emprego. Além disso, o uso do espaço no turno noturno no CULTART – Centro de Cultura e Artes da UFS, onde está provisoriamente alojado o Departamento de Dança, naquele momento da pesquisa, se mostrou dificultoso, assim como nos finais de semana, liberado o acesso apenas por fazer parte da pesquisa de doutorado.

Logo no início da pesquisa, percebemos que não estávamos sozinhas. Muitos foram os momentos em que escutamos sussurros, sentimos a presença espiritual dos seres encantados da mata e, nas madrugadas, escutamos seus passos e seus chamados. Sentimos o cheiro de sangue das matanças ali tombadas, pois, "embaixo dessa terra que a gente pisa, tem muito cangaceiro enterrado"[32]. Também, logo nas primeiras entradas, percebemos os riscos naturais que a Caatinga nos mostrava, principalmente das cobras peçonhentas e de nos perdermos na mata.

Dessa forma, assumimos na pesquisa a existência de forças espirituais e seres encantados que foram se revelando e guiando nossas caminhadas. Sendo assim, o *Bando-Cangaço do Aldeia*, em respeito a essas dimensões e saberes, pediu licença para realizar as suas ações. A cada entrada na Caatinga, oferecíamos um ebó[33] para Exu e para as entidades que caminham naquele território, orientadas pelo Babalorixá - pai de santo - Marco de Jagum, do Ilê Asè Jagum da cidade de Charqueada/SP, que cuidou espiritualmente das investidas e caminhos para dentro da mata branca.

Exu é lido na pesquisa como Exu-orixá da cultura iorubana transladado pela diáspora negra no período da colonização escravocrata contra os povos africanos. Exu é o dinamizador da linguagem, das dinâmicas e atos criativos do mundo, possuindo consigo o princípio do movimento. Além disso, nas religiões de matrizes afros-brasileiras, Exu é o orixá que dá caminhos *[ou não],* pois ele mora nas encruzilhadas, nas curvas, nos mercados (MARTINS, 1997; RUFINO, 2016, 2019; SIMAS e RUFINO, 2018).

Desse modo, para se caminhar nesses territórios é preciso pedir licença para transitar. No trabalho, ao oferecer um ebó a Exu, pedimos licença também aos seres encantados e entidades da mata branca; pedimos proteção a Zé Pelintra, aos Exus-castiços, aos baianos, aos caboclos, aos próprios cangaceiros[34] que por ali caminham.

[32] Fala da cangaceira Dadá, companheira de Corisco quando dentro do cangaço. Entrevista realizada por Antônio Amaury (NASCIMENTO G., 2015).

[33] Ebó - oferenda realizada dentro dos cultos de matrizes afros-diaspóricas com a intenção de agradecimentos, pedidos e proteção. Como na pesquisa se entregou a Exu, podemos também chamar essa entrega de padê para Exu-orixá e Exus-castiços para que eles permitissem e cuidassem das nossas entradas.

[34] Guias da Umbanda em suas diferentes falanges. Na pesquisa, pedimos permissão para os guias que perambulam na região do Nordeste brasileiro.

Além disso, as orações e patuás[35] que cada *artista-cangaceira* carregou consigo pendurados no corpo ou guardados em alguma parte da roupa durante as entradas na mata criaram um manto de amarração-proteção, cada qual com sua crença e religiosidade. Das leituras bibliográficas sobre as práticas do bando de Lampião, o carregar orações e patuás era utilizado pelos cangaceiros para proteger e fechar o corpo dos ataques, de doenças, venenos de cobras e outras enfermidades. O que reforça as crendices e devoções dos cangaceiros e cangaceiras (CAMPOS, 2012; FERREIRA e AMAURY, 1999; LINS, 1997, PERICÁS, 2010). Respeitosamente, empregamos essa prática na pesquisa, não apenas como indumentária, mas como proteção dos reais riscos na mata.

Assumo os saberes dos encantados e das entidades da mata branca como epistemologias assentes na pesquisa e como guias que cuidaram, trabalharam, orientaram e brincaram nas diferentes ações que fundamentaram nossas caminhadas. Sobre essa questão, recorreu-se às discussões de Simas e Rufino (2018) e Rufino (2016, 2019) no cruzamento dos espaços existências-espirituais das raízes afros-brasileiras e supravivências como fundantes de maneiras plurais de reexistências no mundo. Além disso, a pesquisa apontou para um saber construído como "lugar de encruzilhada", proposto por Martins (1997), ao entender as intersecções, disjunções, rupturas, confluências, desvios, divergências e multiplicidades como cruzamentos e relações nos processos e encontros investidos.

Os encantamentos, os seres encantados e nossas ancestralidades foram sentidos como supravivências[36] que apresentaram outros modos de operar, pensar, agir e ser no nosso fazer artístico, criativo e pedagógico. Em algumas tradições indígenas de diferentes etnias no território brasileiro, os seres encantados são seres que curam e possuem poderes mágicos, podendo ser pedras, animais, os não humanos e os próprios indígenas que se transmutam nos mitos de origem (DORRICO, 2019).

[35] Patuá é um saquinho no qual se guardam as orações, imagens, crucifixo, elementos simbólicos de proteção para aquela que carrega consigo. Um amuleto de proteção. "Quase todos os cangaceiros carregavam patuás e rezas fortes, embrulhadas em saquinhos de pano que traziam junto ao corpo, acompanhadas de medalhas de santos de sua devoção" (FERREIRA e AMAURY, 1999, p. 27).

[36] Para os autores Simas e Rufino (2018), a supravivência é uma condição advinda da perspectiva do encantamento da morte e da vida, pois para a perspectiva de ancestralidade só há morte quando há o esquecimento.

Em Santos e Santos (2020), Maria Toinha, mulher cearense, mãe, avó e mantenedora dos saberes de outros lugares espirituais-existenciais, relata que os encantados são entidades que se encantaram por alguma razão mística ou desconhecida. Estão assentados dentro de um pertencimento místico que, por esse motivo, retornam à Terra, seja na sua forma ou incorporados nos médiuns, para realizar curas, ensinar saberes e encantamentos.

No decorrer da pesquisa, os saberes encantados e as formas de encanto guiavam, sussurravam e apresentavam outras maneiras de operar e sentir os territórios coabitados. Chamo de saberes encantados as espiritualidades ancestrais que trazemos conosco; as que se apresentaram porque as chamamos quando pedimos permissão e proteção para realizarmos a pesquisa; e aquelas que já habitam o território-Caatinga. Além disso, assumo uma ciência encantada (SIMAS e RUFINO, 2018) que problematiza uma construção do conhecimento advinda de um fazer que liga os saberes dispersos e negados na ciência moderna.

Os guiamentos, as palavras sussurradas ao pé do ouvido, as espiritualidades que se apresentaram durante a pesquisa afirmam uma existência complexa e que abarcam uma outra epistemologia no campo científico. Dessa forma, coaduno com Simas e Rufino (2018) ao refletir que a perspectiva do encantamento é elemento e prática indispensável nas produções do conhecimento, assim sendo, entrelaçadas na construção artística, científica e pedagógica da pesquisa.

A vivência na Caatinga e os embates-provocações inspirados no cangaço lampiônico formaram os fundamentos do trabalho cênico criado. O coabitar com bichos, plantas, sussurros outros, histórias ancestrais (passadas, ouvidas, lidas) de sangue derramado e de violência cometida foram também os disparadores que provocaram nossos corpos a jogar uma dança de resistência, de luta, de braveza, de gritos de ataque, de *arrodeios*, de *desvios*, de *recuo* e de defesa. Nas *"Caatingas de Sangue*", atrevidamente entramos, pisamos, caímos, levantamos e dançamos enquanto guerra do bando.

O trabalho cênico que nasceu da pesquisa não foi apresentado para um público devido à pandemia mundial do Covid-19, mas asseguro que ele se mantém pulsante nas *artistas-cangaceiras*, pois nos habita e estamos "prontas" para o combate se necessário. Ressalto a importância do trabalho cênico produzido como revelador das

questões apontadas na pesquisa, além de amarrarem o bando do Aldeia e fortalecer nossas lutas artísticas, nosso constante fazer em Dança nos espaços acadêmicos.

Na tese, abre-se um caminho para um jogo de diferentes vozes, que soam conforme as necessidades das estratégias criativas e de forma análoga às estratégias do cangaço. Assumo o não revelar o todo para não encontrarmos o inimigo de frente *[e quem é o inimigo? Você deve estar se perguntando]*[37] e para servir de embate discursivo das argumentações defendidas na pesquisa, ou mesmo, para desafiá-la com uma arma de dois lados: a palavra[38].

Para dar conta das diversidades de vozes, a palavra, na sua forma escrita, oscila entre o singular e o plural. Em alguns momentos, quando as questões e direcionamentos são mais próximas das condutas por mim propostas e das minhas reflexões, escolho por um relato em primeira pessoa do singular. Quando, ao contrário, são pontos que foram debatidos e apresentados anteriormente com as *artistas-cangaceiras*, a escrita transita para a primeira pessoa do plural.

Além disso, pontuo a tensão enfrentada por mim nos caminhos da pesquisa, por estar imersa nela em diferentes condições: como capitã, guiando o bando nas entradas na mata branca; como *artista-cangaceira,* que agia com o próprio corpo no processo criativo; como docente, responsável pela condução pedagógica e relações institucionais; e, por último, como autora da tese, pela pesquisa acadêmica mas também como alguém que estava a aprender com as próprias dinâmicas que a investigação apontava. Senti essa tensão, em muitos momentos, como condição da versatilidade e existência da pesquisa, que ora estou de um lado, ora estou de outro; ou seja, reforço que talvez tenha "escorregado" no vocabulário para dar conta de uma prática que atravessa questões pedagógicas em um ensino que, assim como os corpos na mata, também pode se transmutar.

É importante salientar que, como material e levantamento dos dados da pesquisa, pedi a cada *artista-cangaceira* a criação de um diário de bordo sobre as

[37] Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, a ideia de inimigo e mesmo os "encontros" com alguns se construíram, se desmancharam e apareceram-desapareceram por diferentes perspectivas cruzado com o universo cangaceiro.

[38] Em aula *on-line* proferida pela Profa. Dra. Leda Maria Martins no curso "Estudos do Teatro Negro" no dia 12/05/2020, a professora refletiu sobre a questão da palavra ser um desafio o tempo todo nas pesquisas, devido a sua grande complexidade por negar o que se fala em muitos momentos, contradizendo o que se busca e até nos colocando em riscos ao buscar definir a escolha de uma palavra ou de um termo para ela. Apontou ainda, a necessidade da crítica ser elaborada durante a pesquisa, defendendo que a Arte é labor, é reflexão e não apenas inspiração. Segui as considerações da professora no labor/contenda da presente tese.

entradas e ações dentro da mata, sobre os laboratórios criativos e outras tarefas que guiava, como cantos, aboios[39], rezas, orações, etc. Em certos momentos, solicitei a entrega dos diários para leitura, análise, apontamentos sobre a escrita da tese e também de novas reorganizações das atividades. Constantemente solicitava ao bando que me enviasse áudios e/ou escrita sobre algumas questões que eventualmente apareciam acerca do trabalho. Logo após o retorno de cada entrada na mata, o bando se agrupava para conversar sobre o que fora realizado naquele dia, o que se sobressaiu, as dificuldades, os achados e as vivências. E todos esses recursos formaram os materiais de análise que fundamentam a pesquisa.

Como recurso, a escrita em itálico dentro do colchete (já utilizada nas páginas anteriores), refere-se aos pensamentos, devaneios, provocações minhas e sussurros de vozes espirituais que chegaram e foram lançadas pela artista-pesquisadora - a capitã do bando - eu-Bianca, por ora já desafiada por eu-*Catingueira*. Se escolho essa forma é por entender que são reflexões nas quais não quero assumir um posicionamento[40] em alguns momentos, mas provocar, revelar, apontar, refletir-brincando. O intento é desafiar e lançar uma suspensão do pensamento, uma provocação para o(a) leitor(a) e, também, para aquela que escreve.

Além disso, as vozes, escritas e provocações das *artistas-cangaceiras* também foram amarradas como construção do sentir-fazer-pensar da pesquisa. O intento foi brincar também, durante a escrita, quebrando regras, embuliçando[41] os pensamentos e devaneios e lançando um feitiço-ataque para quem lê a tese. Nesse sentido, desviava de uma reflexão quando sentia que ela tinha travado, pegava um outro caminho. A própria desenvoltura da pesquisa cruzou as lógicas e percepções dos territórios coabitados na forma de delinear as palavras. Fui levada a rever os achados

[39] Aboio – canto típico dos vaqueiros nordestinos na lida com o gado. Consiste em um canto ou toada, quase sempre sem palavras, de tom dolente e de melodia lenta, como se acompanhasse as passadas lentas do gado. Os aboios cantados são poemas de temas agropastoril e da região (CASCUDO, 2001). Para conhecer e apreciar esse canto:
https://www.youtube.com/watch?v=DikSjNBXF94. Acesso em abril de 2020.

[40] Fui desafiada pela companheira de trabalho Daniel Moura, quando da leitura que a mesma fez da escrita durante a qualificação, se seria possível não assumir um posicionamento enquanto tese. *[Cabra, não sei se possível é, mas vou contar um negócio pra vosmicê, aqui não se revela o todo para não encontrar o inimigo de frente como dito. Aqui a gente arrodeia os achados, porque de certeza só temos a morte do bucho furado por punhal. Aqui a gente brinca que nem os espíritos zombeteiros da mata, diz o invertido, para desinverter o achado, porque aqui de certeiro é bote de cascavel. A gente brinca de forma exusíaca. Aqui se assume a desenvoltura cangaceira. E não se aperreie, que logo mais falarei dessa demanda].*

[41] Embuliçando – confundindo, expressão popular.

e a me rever constantemente. Como se os contextos estivessem jogando comigo também no momento da escrita, armando uma outra emboscada e "destruindo" certas certezas de que pensava ter das nossas ações, atitudes e posturas dentro da nossa prática artístico-pedagógica.

Para a análise do tema do cangaço lampiônico, busquei, para instrumentalizar os comandos durante os laboratórios criativos, as leituras dos estudos de Araújo e Araújo (2009), Araújo (2013), Jasmin (2016), Negreiros (2018), Mello (2013), Pericás (2010), Nascimento G. (2015), Ferreira e Amaury (1999), dentre outras autoras e autores que apresentam o universo do cangaço em um tom sempre provocador e questionador. As diferentes escritas sobre o cangaço foram feitas por jornalistas, pela volante que presenciou e participou da captura dos cangaceiros, pelos coiteiros e por literatos, estudiosos e cordelistas que se investiram nesse movimento como material poético, histórico e cultural para seus escritos.

Alguns assumem que muitas passagens e escritas sobre o cangaço eram ficcionais, inventadas e, podemos observar, que essa escrita tinha um lado, a depender de quem a escrevia e a qual parte se aliava. Se quem escrevia era um capitão da volante, a narrativa iria favorecer o ataque épico contra algum bando de cangaceiros e os mesmos eram apresentados como facínoras. Se a escrita vinha de algum cordelista, não defendia um lado *[pois poderia perder sua cabeça][42],* mas exaltava as façanhas de Lampião que viveu mais de vinte anos nessa peleja.

Além dos escritos em livros, foram apreciados também materiais audiovisuais como documentários sobre o cangaço, entrevistas gravadas com ex-cangaceiros e ex-cangaceiras, literaturas de cordel, *blogs*, canais no *Youtube* e as poucas imagens e fotografias que registram o bando de Lampião e o assassinato dos cangaceiros e cangaceiras. Após o massacre, a volante seguiu expondo as cabeças decapitadas para a população alagoana presenciar como troféus[43]. Ainda sobre os materiais

[42] Assim foi com Benjamin Abrahão, um sírio-libanês que não só fotografou na Caatinga, Lampião e seu bando, como foi o único a fazer pequenas gravações em vídeo. Morreu assassinado. Para muitos foi em resposta à ousadia de publicar esses registros que, de certo modo, enaltecem o "rei do sertão". Como um sujeito qualquer conseguiu essa façanha, enquanto a volante passava apuros na captura dos cangaceiros? Ver mais em Mello (2013), Pericás (2010) e Jasmin (2016). Além das leituras, indico a produção cinematográfica "Baile Perfumando" - direção de Lírio Ferreira e Paulo Caldas - que foca na história de Abrahão e do encontro com o "rei do cangaço". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jatkxXWQrjY. Acesso em abril de 2021.

[43] Nesse dia, "ao todo, 11 cangaceiros foram mortos e decapitados. Suas cabeças foram conduzidas até a cidade de Piranhas, de onde partiram as volantes. Lá, ficaram expostas nas escadarias da prefeitura e, posteriormente, levadas em latas com formol, foram exibidas pelas cidades de Alagoas,

consultados, como condutora do processo, investi em documentários, músicas e outras produções artístico-culturais sobre o sertão nordestino e sobre a Caatinga.

Dentro das leituras e apreciações audiovisuais, o trabalho revisitou as histórias e informações *[em muitos momentos inventadas, recriadas e que se aumentou um ponto a gosto do freguês como nas literaturas populares]*[44] transmutados como caminhos, percursos e motes para os comandos dos laboratórios criativos, recriando assim, nossas próprias histórias e causos sobre nosso próprio bando *[Se falar do cangaço era poder inventar sua própria história também, seja nos cordéis, na escrita jornalística, nas crônicas e no imaginário popular, ora, por que não inventar a nossa própria história?! Criamos o nosso cangaço, o Bando-Cangaço do Aldeia].*[45]

Apresento assim, o trabalho, o bando, os temas geradores e provocadores, o território no qual nos embrenhamos.

[Porém, a hora marcada do embate, meu "cumpade", não posso te dizer, pois se dissesse não estaria aqui para contar esse causo. Foi por essas terras sergipanas que o "rei do sertão" passou. Foi nessas terras de bravos sujeitos e acovardados também pelo medo que o "rei do cangaço" por aqui fez pouso, descansou, amou...e por infortúnio do destino, sangrou! Sangrou por meios tão covardes, daqueles que gloriavam ser bravos! Ora, para lutar e matar o "rei das pelejas", os que se diziam corajosos, teriam que enfrentá-lo de frente. E não numa emboscada, em hora desmarcada, na descoberta do coito pela tortura de outros. Na chacina que fez pedra piar, terra sangrar, cabeças serem degoladas e erguidas como troféus. E os corpos? Sendo largados para urubus fazerem seu proveito. E hoje, o cabra que se diz corajoso e se atreve a entrar por essas matas de cá, vai escutar seus gritos, seus chamados, seus lamentos...ah se vai, o bando de artistas-cangaceiras que o diga!].

Os dois grandes temas instigadores para a experimentação e vivência na criação cênica, a Caatinga sergipana e o cangaço lampiônico, colocaram o trabalho em diferentes situações: de revisitações e enfrentamentos do outro e de si; de

até chegar a Maceió" (ARAÚJO e ARAÚJO, 2009, p. 94). Em algumas referências, aponta-se que Maria Bonita teria sido decapitada viva (ARAÚJO, 2013).

[44] Para Daus (1982), o poeta popular escreve para agradar ao público ao tentar narrar o que gostaria de ser ouvido. Dessa forma, muda-se a notícia se necessário, dando até uma nova função ao ocorrido.

[45] Jasmin (2016, p.34) traz a fala de Gruspan: "A história de Lampião é um vai-e-vem contínuo entre imaginário e real". E para Araújo e Araújo (2009, p. 07) ao discorrer sobre as fontes de informações sobre o cangaço, alertam: "Muito se tem escrito sobre este tema, porém, muitas vezes, sem o amparo da pesquisa. Há muito de fantasia e inverdades. O tempo e o preconceito, além das forças políticas, contribuíram muito para deturpar a memória".

desestabilizações e reorganizações físicas, sensitivas, simbólicas e culturais; do embrenhar-se por caminhos simbólicos e ambientais que exigiram valentia, reconhecimento e formação de bando como proteção; de levar a olhar os erros como acertos e os acertos como contendas de tentativas de erros. As regras e organizações planejadas anteriormente foram desestabilizadas quando se pisou na mata branca, sendo necessário recorrer ao improviso como estratégia em muitos momentos. Mas um improviso de acordos sensitivos, colocando em debate uma formação artística que beira às reações-relações tensas de toda pedagogia e criação artística.

[Parece até brincadeira de esconde-esconde, ou melhor, parece que quando a gente pisa na mata, os seres encantados de lá nos desorientam numa brincadeira provocativa, mostrando que ali, quase nada é certeiro].

Encaro que a prática artístico-pedagógica assumida na pesquisa, revela um reconhecer, reconectar, redescobrir visceral das *artistas-cangaceiras* e vem potencializando uma formação em Dança no espaço acadêmico que fortalece o que cada uma é, e o que cada uma traz. A abertura, dentro do processo criativo, de assumir nossas próprias histórias, marcas, cicatrizes e inimigos como força inspiradora, revela nossas próprias fontes e possibilita construir um pertencimento, de identificação com o que somos e com o que buscamos. Há um chão-território que nos mantém de pé, mesmo que cambaleando, mesmo que arrodeando, mas quando se tem um coletivo, quando se tem um bando, o caminho torna-se mais poderoso.

Dentro dessa qualidade investigativa, o trabalho revelou uma forma diferenciada de ser e tornar-se presente, apontando para uma ideia de *desenvoltura cangaceira* no processo criativo-compositivo. As atuações cênicas no trabalho contaminaram também um posicionamento ante as outras situações vivenciadas nos espaços de formação do artista da cena.

Ao trabalhar com o tema do cangaço lampiônico e o coabitar na Caatinga - de clima semiárido, da mais alta radiação solar, da mais alta temperatura média anual e com a mais baixa umidade de ar dentro da mata branca –, os procedimentos e as *transmutAções* vivenciadas, durante a criação cênica, transbordaram para as situações pedagógicas, para as nossas ações de reconhecimento artístico, formativo e identitário e, ainda, para os processos de construção do conhecimento cruzados com os diferentes entendimentos de nós mesmas e os dos outros nos diferentes embates cotidianos.

A *desenvoltura cangaceira* assumiu o *desvio*, o *envultar*, o *arrodear*, o *recuar* e a *coragem* como qualidades de guerra nas diferentes situações da pesquisa, fossem elas pedagógicas, formativas, criativas e de relações entre as *artistas-cangaceiras*. Como exemplo, o *desvio* veio como estratégia para não encontrar o(s) inimigo(s*)* de frente, abrindo espaço para acordos, negociações e tratos de amizades *[ou não].*

O trabalho artístico-pedagógico enfrentado pelo *Bando-Cangaço do Aldeia* afirma também um certo *desvio* ante às práticas educativas e de criação e do ensino em Dança pautados em modelos hegemônicos, buscando assim, uma atitude de universidade crítica, desviando-arrodeando os modelos de pesquisa, ensino e formação focados no pensamento racional e nos saberes científicos como únicos na construção do conhecimento (ALMEIDA M.C., 2010; MACEDO, 2012; RUFINO, 2019). Dessa forma, pensa-se o *desvio* como um enfrentamento e posicionamento crítico ante ao ensino, às exigência e às marcas que (sobre)determinam em demasia o saber acadêmico e da criação artística dentro desse âmbito.

O trabalho teve como embate algumas questões: o que os comandos e modos de fazer-operar da criação deste trabalho - alavancados pelo cangaço lampiônico e do coabitar na Caatinga - revelam em possibilidades de estratégias metodológicos para a formação em Dança? De que forma a presença-vivência na Caatinga incita em estados cênicos e de identificação das *artistas-cangaceiras*? Qual diferencial traz a criação de um bando no processo de formação artística e de relações com o outro? O que uma suposta *desenvoltura cangaceira* revela sobre a possibilidade de outras operações para as pedagogias da cena desenvolvidas no âmbito acadêmico?

A tese foi dividida em três partes sendo nomeadas de atos[46] por considerar que cada parte da estrutura separada para a escrita foi dançada. Em cada discussão, há corpos atravessados por movimento e experimentação cênica. Pontua-se o termo território como entendimento de uma estratégia espacial com o objetivo de reforçar os sentidos e efeitos que impactam diretamente as relações entre as *artistas-*

[46] O livro da Cia Teatro Balagan, ao descrever o sentido das danças dos Orixás, aponta que tais danças não são uma coreografia, mas se estabelecem como um ato que expressa as características essenciais e feitos realizados por cada orixá, presentificados ali, no momento em que dança. Não há uma representação, mas experiencia-se o acontecimento, como exemplo, “um gesto de mãos abanando evoca o ato de Iansã que espanta o vento” (BALAGAN, 2014, n.p.). Foi dentro desse entendimento de experienciar os atos que ocorreu a condução da pesquisa.

cangaceiras, o ambiente, a prática criativa e os acontecimentos que se manifestaram nesses espaços-lugares[47].

Os territórios pisados são posicionados como espaços vividos, atravessados de valores simbólicos, sentidos e significados quando da vivência por aqueles que entram em relação com tais ambientes (ALMEIDA M.G., 1998; MENDES, 2009). Dessa forma, cada território é implicado de sentidos que são construídos a partir das relações que nele operam e que ele incita, entendendo-o enquanto um território constantemente em construção. Cada ato está impregnado com os posicionamentos e pertencimentos que, supostamente, se defendem nesse trabalho.

No Ato 1 – Território que se pisa: *[espaço-lugar dos acontecimentos]* são apresentados os terrenos onde pisamos em uma análise descritiva, discutindo a importância do reconhecimento do coabitar no território proposto e as implicações que nele operam enquanto diferencial para os estados corporais e para as discussões do fazer cênico *in loco*.

Já no Ato 2 – Território dos embates de Dança: *[espaço-lugar das guerrilhas criativas],* dá-se atenção aos modos de operar na criação em Dança e como foram conduzidos os laboratórios criativos. Apresenta-se também, como as estratégias do cangaço lampiônico foram revisitadas para os motes nos comandos dos laboratórios.

E na última guerrilha, Ato 3 – Território artístico-pedagógico: *[cruzos, guerras e potências]*, apresento a reflexão da prática desenvolvida, apontando os achados, as singularidades, as potências, as dificuldades e, principalmente, a irreverência do trabalho ao navegar na Caatinga e no cangaço lampiônico. Apontam-se as destrezas, qualidades e tensos de ser um bando no processo pedagógico, e discute-se o estar em outros territórios para o fazer e enquanto resistência de criação artística constante na formação em Dança no ensino superior. Nesse sentido, revisitam-se os saberes advindos dos seres encantados da mata branca enquanto epistemologias e guias no desenrolar da pesquisa.

[47] Cada divisão da escrita foi organizada apenas para uma sistematização de apresentação do que foi realizado, pois havia constantemente um envolvimento, atravessamento, cruzamento e relação entre as partes, o que se tornou uma outra peleja também (dentre tantas da pesquisa) para aquela que escreve.

No final da tese, em anexo, apresento outras escritas que são passagens poéticas, narrações e estratos das vivências, dramaturgias da capitã e das *artistas-cangaceiras* com o intuito de uma suspensão mais sensitiva ao vivido *[Desvios e arrodeios mais que necessários!].* Nessa perspectiva, sigo o pensamento de Moreira (2016), com a intenção de tornar "visível" o imaginário enquanto emergência discursiva, buscando não apenas os fatos da história, mas aqueles que atravessam a vida e suas paixões.

Desse modo, a partir dessa qualidade e especificidade de trabalhar o corpo, as relações entre as integrantes, a Caatinga e o cangaço lampiônico, o trabalho buscou instigar a capacidade de coabitar com as diferentes situações. Isso significou um estado de corpo atento e permissivo no jogo das relações e nas dificuldades encontradas, reverberando nas respostas criativas. Elas vieram assim, assentadas em atos de resiliência e improvisos - ajustadas conforme as guerrilhas de cada *artista-cangaceira* - percebidas como práticas em jogo constante na postura artístico-pedagógica investidas na pesquisa.

Ato 1 - Território que se pisa:

[*espaço-lugar dos acontecimentos]*

Eu vou pro mar. Eu vou pro mar!
Quem já viu quem odeia esquecer, eu não vou esquecer você
Quem já viu quem odeia esquecer, eu não vou esquecer você
Eu vou pro mar – Coutto Orchestra[48]

[Essa história começa há alguns anos. O imaginário de uma pessoa pode levá-la a lugares nunca antes vistos, sentidos, vislumbrados. As fotografias brincam em nossa memória como se já soubessem o que iria acontecer, ou a prever o não visto ainda. A querença sentida na pele que algo aconteceria naquele chão; era ali o lugar de um nascimento].

No ano de 2013, conheci o estado de Sergipe ao realizar a prova para o concurso de professor efetivo do Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe, no curso de Licenciatura em Dança. Como de costume, nas andanças que realizava para achar meu lugar nesse pedaço de terra, aproveitei para conhecer o estado que ainda não conhecia e do qual pouco tinha ouvido falar. Fui parar no rio São Francisco. Esse, sim, tão cheio de histórias, de lendas; tão cheio de vidas e de mortes. Sustento de muitos, o rio São Francisco é abraço de benção e de cura da alma, da sede, da germinação nos sertões por essas bandas sergipanas.

Quando do passeio turístico realizado para os cânions inundados do Xingó em Canindé de São Francisco, em meio à água e à seca da Caatinga que me rodeava-arrodeava, no meio do "Velho Chico", uma "visão" me aconteceu. Os outros mundos existenciais e espirituais começaram-*[voltaram]* a se revelar para mim. Conto o que ocorreu:

> [Era eu e a Caatinga. Era eu lá no topo da mata e o São Francisco descansando aos meus pés. Era eu no meio da mata branca, acocorada, gritando um choro de dor, mas um choro que revelava vida. Era eu, a Caatinga e o nascer de um filho nesse lugar. Uma menina. A visão de que seria ali o lugar onde eu geraria uma vida][49].

[48] Coutto Orchestra é um grupo musical sergipano. Para escutar a música: https://www.youtube.com/watch?v=iWRcyFJGrlk. Acesso em junho de 2020.

[49] Visão que me aconteceu no mês de março de 2013 nos cânions inundados do Xingó – Sergipe. Vejo que, naquele momento, já se revelava um eu-*Catingueira*.

No ano de 2018, dei início aos estudos no Programa de Doutoramento em Artes Cênicas pelo convênio CAPES-DINTER (USP/UFS) e decidi vivenciar a Caatinga como lugar de desbravamento artístico. Mas não foi nesse momento que relembrei da visão. Foi quando iniciei as entradas naquele chão de terra, no instante em que senti realmente a Caatinga me invadir, que a lembrança veio à tona. Era ali; foi o tempo todo ali. Qual vida agora eu geraria estava por se mostrar.

No primeiro ato da escrita, apresento e busco refletir sobre os territórios nos quais pisamos dançando. Em primeiro lugar, vem o sertão, porque ele quis aparecer primeiro *[e eu sou besta de teimar e fazer diferente?! Vô nada, cabra! Vôte].* Talvez porque:

> Uma personagem tão excepcional como Virgulino-Lampião só pode ser compreendida em relação com o lugar de sua origem, de sua vida e de sua epopeia – o sertão. Essa região tão particular do Nordeste brasileiro tem características geográficas, socioeconômicas, históricas e políticas próprias que não são estranhas as gêneses de fenômenos como o cangaço. O sertão é, ao mesmo tempo, um espaço geográfico, um território percebido como impenetrável e também um lugar imaginário que se construiu no decorrer dos séculos em função dos olhares que sobre ele se lançaram (JASMIN, 2016, p. 12).

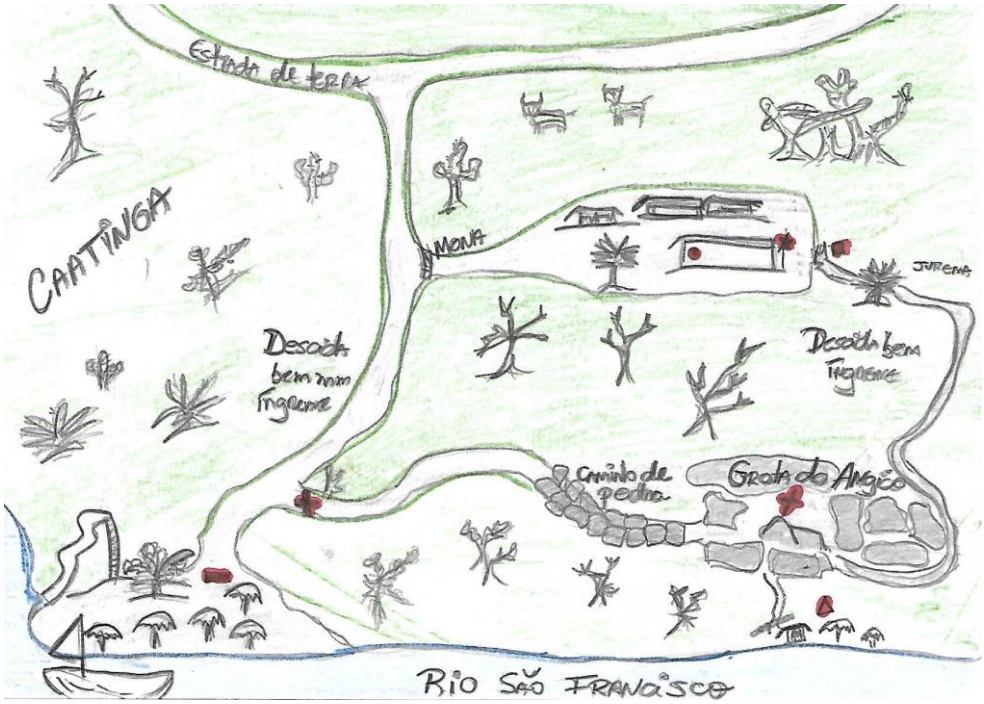
Dessa forma, brinca-se pelejando com o entendimento do sertão ao longo da formação histórica brasileira, entre um espaço inventado, uma realidade simbólica, um intento geográfico, um símbolo histórico-cultural de espaço vivido. Desta contenda não tomo parte em nenhuma. Os estudos e as problematizações sobre o sertão foram sendo costuradas por meio de uma desenvoltura que, ora entende-se as discussões apontadas, ora, quando dentro do sertão sergipano, vivencia-se o contrário do que é descrito sobre tal contexto em diferentes escritos. Aponta-se assim, uma possível reflexão sobre como os territórios são construídos, as intenções nas “invenções” e como os sentidos criam, operam e se configuram como determinantes *[ou não]* nos discursos sobre os sertões[50].

[50] Sinalizo que a vivência que tivemos no sertão sergipano foi pontual enquanto experiência e compartilhamento de um processo criativo. O intento aqui não foi o de comprovar ou delimitar o que seja sertão/sertões, visto não ter sido um objetivo da tese. Mas, como pisamos no território do Alto Sertão Sergipano, apontar algumas reflexões sobre o termo - ao sentirmos o sertão -, se tornaram necessárias, principalmente para aquela que escreve. Como nos aponta Santos T. (2019) em relação ao distanciamento ou imparcialidade na pesquisa, é preciso sentir as “‘águas’ que estávamos a navegar”, “há que se contaminar pelos sabores dos saberes”.

Logo após, vem a Caatinga, nosso solo sagrado das pelejas criativas. Trago um olhar descritivo da sua ecologia local, suas características naturais que formaram, transformaram e invadiram o corpo das *artistas-cangaceiras*. Segue-se depois uma reflexão sobre o termo território, sobretudo na área da Geografia, e como ele foi revisitado nas práticas do *Bando-Cangaço do Aldeia*.

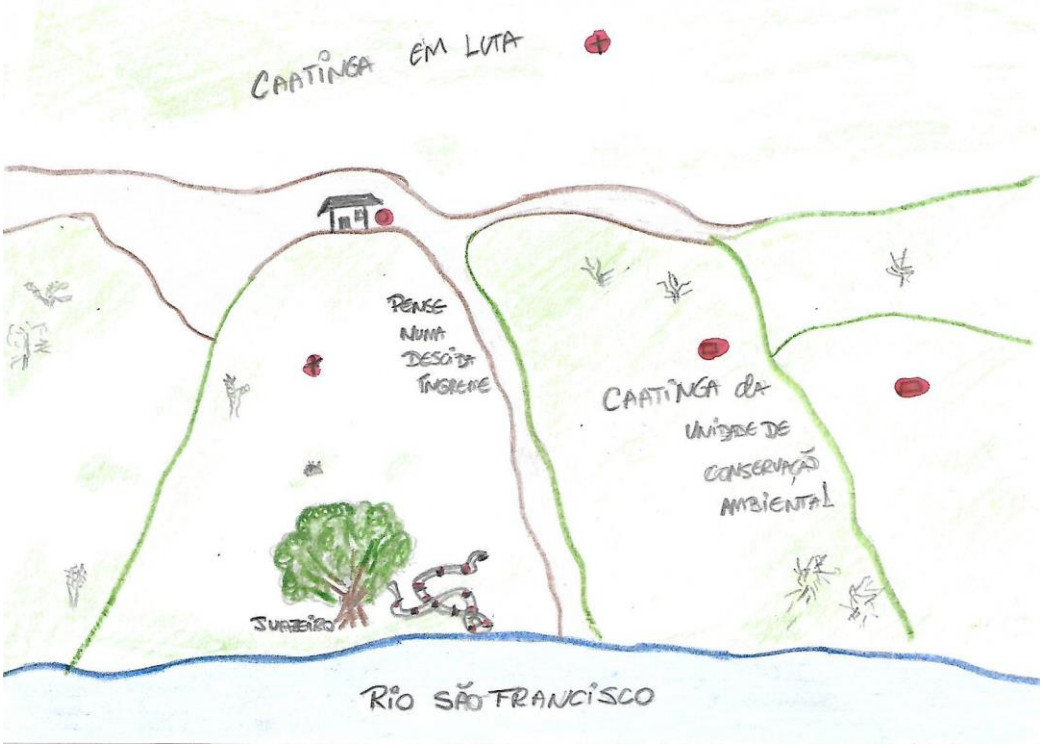
Deixo aqui três desenhos dos territórios percorridos.

[Pois é, os desenhos são meio assim, naïf, feito mão de criança atrevida em expressar o seu mundo e como ela o percebe. É mais ou menos por aí, deixando vir à tona a necessidade de apresentar por outras formas os terrenos-terreiros percorridos, além da escrita].



Desenho 1: MONA – Poço Redondo/SE. Desenho feito por *Catingueira.*

- Alojamento do MONA.
- Chuveiro ao ar livre *[esse é o banho do lugar, a Caatinga todinha no horizonte].*
- Início da trilha pelo alojamento – 2 km até a Grota.
- Grota do Angico.
- Restaurante Cangaço Eco Parque.
- Início da trilha dos passeios turísticos – 2,5 km até a Grota.
- Restaurante Angicos.



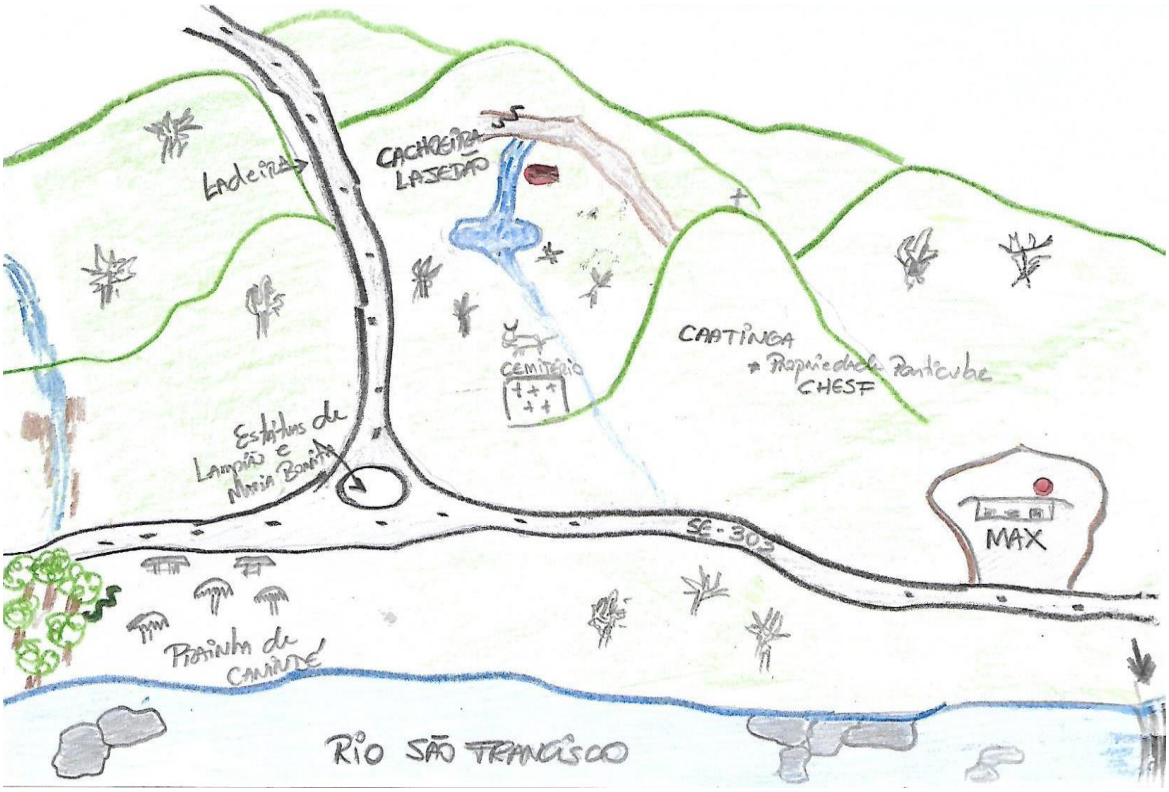
Desenho 2: Caatinga do Povoado Cajueiro – Poço Redondo/SE. Desenho feito por *Catingueira.*

● Casinha de Seu Juarez e Dona Maria. Em volta, uma parte das terras que eles conseguiram pela reforma agrária.

■ Unidade de Conservação da Caatinga – Área de proteção ambiental pelo Governo do Estado.

┼ "Caatinga em luta"[51] – terras que não estão dentro da UC, sendo mais impactadas pelo desmatamento e uso não consciente dos recursos naturais. Também são terras em luta pelos movimentos de reforma agrária e assentamentos.

[51] Escolhi nomear de "Caatinga em luta" parte do bioma no sertão sergipano que resiste fora da UC. A "Caatinga em luta" sofre com o conflito entre dois modelos de agricultura socioeconômico na região: a do agronegócio e do campesinato. O primeiro tendo um impacto mais agressivo ao meio ambiente. Porém, no segundo, também é possível perceber o desmatamento, principalmente, para a retirada de madeira e agricultura.



Desenho 3: Canindé de São Francisco/SE. Desenho feito por *Catingueira.*

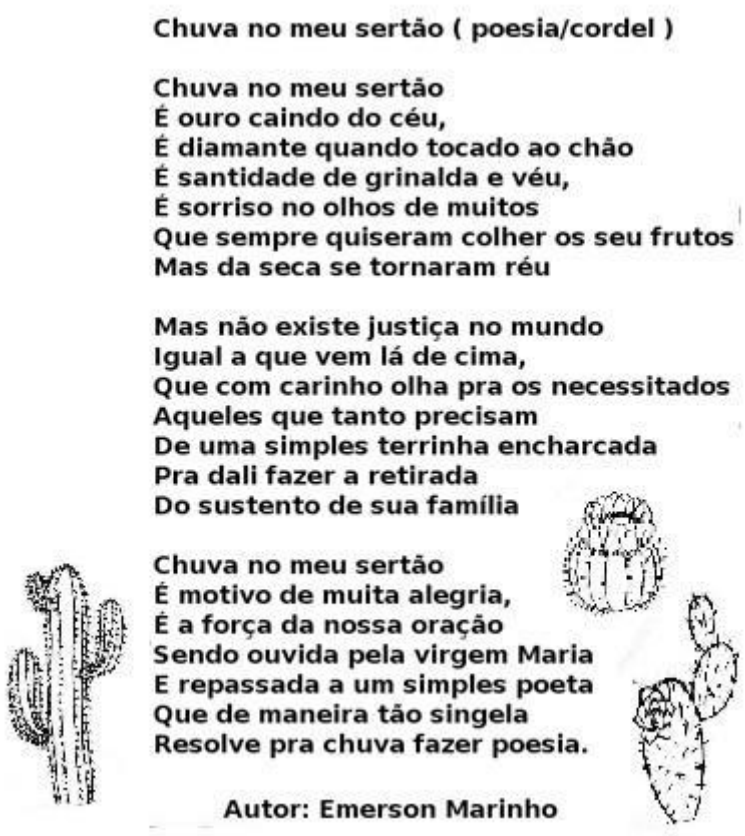
- MAX - Museu de Arqueologia de Xingó – UFS e alojamento.
- Cachoeira do Lajedão – região da Caatinga onde entrávamos para as vivências cênicas.
- Usina Hidrelétrica de Xingó.

Para chegar à região da Caatinga, perto da Cachoeira do Lajedão, fazíamos o percurso a pé pela pista de asfalto da SE-303 do MAX até a rotatória onde há as estátuas de Lampião e Maria Bonita. A partir da rotatória, o percurso acontecia por dentro da mata branca.

A distância do MAX até a Cachoeira do Lajedão é de 3,3 km.[52]

[52] No canal do *Youtube* "Cangaçologia" é possível encontrar áudios do relato de Zé Sereno, cabra de Lampião, que sobreviveu ao massacre na Grota do Angico, narrando as histórias e sua vida no cangaço. Zé Sereno conta que o que eles mais faziam era caminhar: "Caminhar, a gente só vivia caminhando. Só se aquietava a noite, com fome, cansado". Caminhar tornou-se um hábito rotineiro, necessário e afetivo para o *Bando-Cangaço do Aldeia*; caminhamos muito durante o tempo que durou a presente pesquisa.

Ato 1.1 - O sertão quer ser contado primeiro



[53]

[E viva a chuva no nosso sertão nordestino! Eita poesia da gota serena!].

Há estudos em diferentes frentes do conhecimento que se debruçaram sobre o sertão. Cada qual suscita e debate a complexidade do termo e as pluralidades desse ambiente, visto que os autores(as) afirmam ser o sertão uma construção discursiva para a qual foi levada em consideração as representações simbólicas, as configurações ambientais, espaciais, culturais e socioeconômicas (ALMEIDA M.G.,1998; AMADO, 1995; ARRUDA, 1999; MELO, 2006; MENDES, 2009; MORAES, 2012). Desse modo, é importante também pontuar as diversas escritas literárias que influenciaram as visões, os sentidos, os imaginários míticos e as caracterizações desse espaço-lugar[54].

[53] Deixo o link da poesia-cordel cantada pelo autor, caso o "cumpade" queira se enfeitiçar por essa canjira: https://www.youtube.com/watch?v=pOo-V3jgJAk. Acesso em abril de 2020.

[54] Para conhecer algumas dessas obras, indico a leitura do artigo de Cristóvão (1994). O autor apresenta um panorama de escritas literárias que abarcam os sertões.

Ao adentrar no sertão sergipano, os estudos voltados às ações e projetos políticos se mostraram relevantes, visto que tais conjunturas vêm interferindo diretamente há anos nos territórios sertanejos, o que também recria e influencia as construções discursivas e modos de operar no e sobre o mesmo (CARVALHO, 2010; CHACON, 2007; SANTOS C., 2014; SANTOS G., 2011, TANEZINI, 2014)[55].

Trazer uma reflexão sobre a construção do sertão nos leva ao processo de colonização no país. Moraes (2012) discute o termo apontando-o como uma palavra que foi utilizada em diferentes contextos históricos da formação brasileira; e naquele período, tudo que era interior, tudo que ficava fora dos limites civilizacionais era tido como sertão. Por um bom tempo o sertão foi visto como um lugar que foi "esquecido": um lugar distante e inóspito, um lugar mais para dentro do país, por isso era preciso desbravar e civilizar para dar espaço ao progresso nacional. Amado (1995) também aponta que o sertão foi uma categoria construída em cima de sentidos negativos como os espaços longínquos, de natureza bruta, desconhecida, despovoada ou pouco habitada[56], justificando assim, a necessidade de expansão territorial.

A marcha para o sertão não só lutou contra a "natureza inóspita" divulgada pelos colonizadores, mas principalmente contra os povos originários que lá já habitavam. Uma colonização marcada pelo genocídio, etnocídio, epistemicídio e deculturação das diversas etnias indígenas. Desse modo, no Nordeste brasileiro, após a invasão litorânea, nos anos de 1683 a 1713, as terras desse cenário foram palco de pelejas contínuas devido à forte resistência indígena, conhecida na história como "Guerra dos Bárbaros". Numa guerra que durou quase setenta anos, o nomeado como bárbaro foi o gentil, o indígena, os tapuias[57] dos sertões nordestinos.

Seguindo a construção da categoria sertão, durante a colonização e expansão territorial, os interiores do estado de São Paulo também já foram chamados de sertões, além de outros como Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso e Goiás. Na

[55] Os estudos sobre o sertão e as questões socioculturais, econômicas e políticas implicadas nele são extensos e de diferentes vertentes. Foram apontadas as escritas que tive acesso e costuraram as reflexões da tese.

[56] Os escritos nesse período deixam evidente o sentido de povoamento que estavam reportando, ou seja, de uma população nos modelos de civilidade do colonizador, como podemos perceber na passagem: "[...] as áreas despovoadas do interior do Brasil. Quando digo 'despovoada', refiro-me evidentemente aos habitantes civilizados, pois de gentios e animais bravios o sertão está povoado até em excesso" (SAINT-HILAIRE, 1937, p. 378 apud AMADO, 1995, 148).

[57] Tapuia ficou designado como todo indígena bravo que não se deixava dominar. "O termo ´tapuia`, portanto, não poderia ser compreendido como um etnônimo, mas sim como noção historicamente construída" (PUNTONI, 2002, p. 68).

verdade, grande parte dos territórios que estavam fora das faixas litorâneas brasileiras eram considerados sertões. Como aponta Arruda (1999, p. 122), "[...] os chamados 'sertões' remetiam ao processo de 'conquista' dos enormes espaços interiores do país e estava inserida na formação do Estado-nação moderno, ou da introdução da modernidade no país".

Assim sendo, poderíamos entender que, logo que a ocupação no sertão ocorresse, as distâncias fossem "encurtadas" pelo progresso, ele deixaria de existir. É o que problematiza Mendes (2009) em seus estudos sobre o termo no Sertão da Ressaca de Vitória da Conquista/BA. Ela levanta a suposta ideia de que, quanto mais os lugares se desenvolvem, saindo do isolamento, da precariedade e circulação dos meios de comunicação, o sertão se distanciaria da memória e das representações sociais. Porém, a autora depara-se, em sua pesquisa, que no movimento de afastamento há um movimento de permanência dos sentidos do sertão. Vejamos:

> A articulação desses elementos possibilita tanto permanências quanto rupturas. Assim, por vezes, a ideia de sertão é fugidia, representando, para muitos, o contraponto ao progresso, à modernização. Mas, nessa mesma dinâmica, paradoxalmente, a ideia de sertão se afirma com mais ênfase, configurando na memória coletiva uma identidade territorial que não se quer perder. Nesse fluxo de sentidos, pode-se afirmar que a geografia de significação do sertão, como as demais, está em constante movimento, pois as representações espaciais estão ancoradas em diferentes bases. Os discursos carregam, no seu bojo, estratégias de interesses que atuam sobre a representação do real. Realidade e representação, portanto, atrelam-se mutuamente (MENDES, 2009, p. 69).

A autora se aproxima do entendimento de sertão defendido por Rodrigues M. (2001) e Guillen (2002) que não o limita a um espaço geográfico, mas o compreende também como um lugar social. Dentro desse mesmo olhar, Moraes (2012) aponta que o sertão não é um bioma ou um pedaço de terra possível de delimitar:

> Na verdade, o sertão não é um lugar, mas uma condição atribuída a variados e diferenciados lugares. Trata-se de um símbolo imposto – em certos contextos históricos – a determinadas condições locacionais, que acaba por atuar como um qualificativo local básico no processo de sua valoração. Enfim, o sertão não é uma materialidade da superfície terrestre, mas uma realidade simbólica: uma ideologia geográfica. Trata-se de um discurso valorativo referente ao espaço, que qualifica os lugares segundo a mentalidade reinante e os interesses vigentes neste processo. O objeto empírico desta qualificação varia espacialmente, assim como variam as áreas sobre

> as quais incide tal denominação. Em todos os casos, trata-se da construção de uma imagem, à qual se associam valores culturais geralmente – mas não necessariamente – negativos, os quais introduzem objetivos práticos de ocupação ou reocupação dos espaços enfocados. Nesse sentido, a adjetivação sertaneja expressa uma forma preliminar de apropriação simbólica de um dado lugar (MORAES, 2012, p.02).

Dentro desta percepção, Arruda (1999), ao focar no sertão paulista a partir das narrativas e subjetividades de sua família, compreende-o como um território movente ao perceber que as transformações da paisagem do estado, seja de urbanização, das construções de ferrovias e do desmatamento para a plantação do café, "empurraram" o sertão para os fundos, até o ponto de deixar de existir e permanecer apenas nas memórias. Dessa forma, a (re)ocupação territorial[58], o progresso e modernização no país foram os mecanismos que, aos poucos, levaram às transformações naturais da paisagem, consequentemente, do fim do sertão em alguns lugares.

Por outro lado, enquanto o progresso tendia a acabar com o sertão, o termo era utilizado na construção de uma imagem para a nação. Guillen (2002) discute o termo sertão como uma construção simbólica a partir de obras de intelectuais brasileiros do séc. XIX e início do XX que acabaram por ligá-lo a um discurso de identidade nacional. Nesse sentido, a autora ressalta as obras de Capistrano de Abreu[59] para pensar a construção do pensamento social brasileiro que utilizou do sertão como direcionamento de um projeto-nacionalidade, marcado, sobretudo, pela busca de uma "essência" da brasilidade e, consequentemente, do apagamento das diversidades preexistentes.

Para a autora, Abreu preocupou-se no estudo da ocupação histórica do sertão e como foi forjada suas qualidades essenciais e, em certo ponto, de uma construção romântica também sobre o sertão e o ser sertanejo, amalgamada pelos fatores geográficos e ambientais dos mesmos, como podemos perceber abaixo:

[58] A escolha da escrita como (re)ocupação sinaliza os processos de ocupação e desbravamento pelos sertões do país, através de invasões violentas em terras já habitadas pelos povos indígenas. Os processos de (re)ocupações continuaram contra a população campesina e continuam quando dentro de algum interesse econômico fomentado pelo poder público e privado. Por outro lado, os processos de reterritorialização da reforma agrária, de territorialização e demarcação de terras indígenas e quilombolas, marcam as lutas contra as práticas de (re)ocupação.

[59] Capistrano de Abreu (1853 – 1927) foi um historiador cearense que dedicou seus estudos à história colonial brasileira.

> Nesse sentido, é importante discutirmos como a identificação do sertão como um atributo da nacionalidade desenvolveu-se de modo desigual entre os grupos sociais e as regiões do país. Essa diversidade não pode ser esquecida. Nem a construção dessa identificação social compreendida apenas a partir do topo, ou seja, do pensamento social. Deve ser igualmente analisada a partir de uma base, ou seja, dos desejos, aspirações, esperanças, necessidades e interesses do povo (GUILLEN, 2002, p. 107).

No período destacado pela autora, estamos nos reportando ainda ao sertão que constituía quase todo o interior do país no período colonial de formação territorial e populacional brasileira. Só ao longo das primeiras décadas do séc. XX que o movimento regionalista se apropria do sertão semiárido na "invenção" de um Nordeste. Os estudos estavam voltados a uma análise histórica de identidade brasileira e de ocupação territorial relacionada com a natureza e o meio econômico de vida.

Ao discursar sobre o sertão, Suaréz (1998, p. 29) aponta a dificuldade do estranhamento antropológico necessária às pesquisas por evocar uma experiência próxima destes e permeado de imagens afetivas e sentimentais, bem como das narrativas míticas que, por tempo, reforçaram uma imagem de sertão. Como adverte a autora, "quem, por acaso, não saberia o que é sertão?". Porém, Mendes (2009, p. 73) provoca mais ainda: "quem ousaria, categoricamente dizer o que é sertão?".

Como sou paulista e até a presente pesquisa não tinha vivido o sertão nordestino (e o sertão paulista já não "existe" mais), é possível dizer que o estranhamento antropológico foi possível de experienciar. Talvez muitos saibam descrever o sertão: o sertão de cada um, o que ficou na memória ou aquele que ainda teima em permanecer. Mas sem sentir o sertão, não tem como falar dele. Ao me atrever a "pisar" no sertão sergipano, pude senti-lo, e talvez esse verbo seja importante para "localizá-lo". Dessa forma, já que ele não é um bioma, um espaço geográfico, mas sim, um espaço simbólico e valorativo de determinados lugares, aponto como fator determinante de problematizá-lo a partir do momento que se sente o sertão. Como nos diz Almeida M.G. (1998, p.34), "[...] o sertão/espaço não existe em si mesmo, mas unicamente através de um conjunto de efeitos ou de interações que ele engendra".

Dentro destes estudos, pode-se dizer que a construção do termo sertão está diretamente afetada e cruzada com as relações que se criam em determinados espaços, nem sempre definidos geograficamente. Carrega ainda uma infinidade de

determinações, visto que ele atravessa o sentido de fixidez de espaço e encontra definições particulares dentro de cada pessoa, seja por uma memória afetiva, vivida, simbólica, identitária e subjetiva. Para Melo (2006):

> O sertão é constituído por uma pluralidade de olhares, percepções e interações com o espaço. Visões e vivências do homem de dentro, aquele que experimenta a vida do sertão, do homem de fora, aquele que carrega em si o sertão, visões do interior dos homens (MELO, 2006, p.13).

Porém, quando se reporta ao estado de Sergipe, o termo sertão localiza e delimita regiões do estado, marcado sobretudo pelas suas características ambientais e socioeconômicas. Pode-se afirmar que o sertão sergipano existe, é presença e marca as práticas sociais, econômicas, culturais e de projetos-alvos políticos desse ambiente. Não está somente no imaginário e na memória de cada um, uma vez que existem sertões e não sertão; em Sergipe, a utilização do termo se difere muito do apontado pelos autores, porém, se aproxima também das mesmas considerações.

Suponho que muito provavelmente a utilização do termo sertão, para localizar regiões do estado sergipano, esteja sustentada no período da "invenção" do Nordeste (ALBUQUERQUE JR., 2011; GUILLEN, 2002) que acabou por apropriar-se do termo ao identificar no território a predominância do clima semiárido e da seca, localizando-o como uma região-problema por apresentar os índices mais baixos de desenvolvimento econômico e social do país, o que vinculou e criou um estereótipo para o sertão nordestino (MENDES, 2009), construído, conjuntamente, com os discursos políticos, literaturas do período dos anos 30, publicações da imprensa, ações governamentais e leis federais de projetos na região[60].

Albuquerque Jr. (2011) ao discutir a "invenção" do Nordeste, logo após a "descoberta" da seca de 1877 que deu início a divisão do país em outras regiões, não mais apenas como Norte e Sul, aponta que:

[60] A Lei nº 175, de 07 de janeiro de 1936 e o Decreto Lei nº 9857, de 13 de setembro de 1946 considerava e delimitava o sertão nordestino dentro do Polígono das Secas. Em 1986 foram substituídos pela Lei Federal nº 7827, de 27 de janeiro que passa a delimitar como região Semiárida oficial do país. Hoje essa divisão já é contestada, formando ações de estudos e propostas de critérios para melhor defini-la para abarcar, a partir disso, não apenas as condições físicas e naturais, mas também os símbolos, discursos e representações sociais que a formam. Em 2003, o Ministério do Meio Ambiente mapeia as Áreas Suscetíveis a Desertificação (ASD) e cria o Semiárido Brasileiro que incorpora 11 estados, adotado pelo PAN-Brasil - Plano Nacional de Combate à Desertificação. Em 2005, o Ministério da Integração Nacional apresenta uma outra delimitação do Semiárido.

> O tema da seca foi, sem dúvida, o mais importante, por ter dado origem à própria ideia da existência de uma região à parte, chamada Nordeste, e cujo recorte se estabelecia pela área de ocorrência deste fenômeno. [...] A seca foi decisiva para se pensar o Nordeste como um recorte inclusive "natural", climático, um meio homogêneo que, portanto, teria originado uma sociedade também homogênea (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 138).

Dentro dessa "invenção", criaram-se ações e olhares voltados à região durante esse período e que, às vezes, ainda permanecem nos discursos e imaginários do Nordeste, dos sertões nordestinos e também dos sertanejos e sertanejas marcados por falas pejorativas, sobretudo, pelos estereótipos provenientes da questão da seca (CARVALHO, 2010).

Para Albuquerque Jr. (2011) a estereotipização é uma estratégia de discurso assertivo e repetitivo que diz sobre o outro de forma acrítica e em poucas palavras. Para o autor, "o estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo" (ALBUQUERQUE JR. 2011, p. 30). Segundo o autor, o estereótipo é um olhar e fala produtivo porque materializa as expressões de quem é estereotipado, assim sendo, torna-se concreto.

O autor também afirma que a "invenção" do Nordeste pelo poder político das elites nordestinas foi orquestrada por uma conjuntura socioeconômica e de apropriação político-ideológica construída pelo discurso da seca que homogeneizou os territórios sertanejos em cima desta visibilidade. Ao anular as multiplicidades dentro do Nordeste, criou-se uma unidade imagético-discursiva que acabou por ligar essa região principalmente pelo olhar do sertão da seca. Dessa forma, um espaço-problema para o desenvolvimento do Brasil, sendo necessário ser afirmado para se tornar um local onde é preciso planejamento e ações assistencialistas. Como reporta Moraes (2012, p. 03), "o sertão é sempre um espaço-alvo de projeto", de interesses de alguns que identificam situações críticas e intencionam um futuro de transformação ao mesmo.

> Nesse sentido, pode-se dizer que os lugares se tornam sertões ao atraírem o interesse de agentes sociais que visam estabelecer novas formas de ocupação e exploração daquelas paragens. A noção pode, então, ser equacionada como elemento de argumentação no processo

> de hegemonização de políticas e práticas territoriais do Estado ou de segmentos da sociedade (MORAES, 2012, p. 02).

Em Sergipe, no ano de 2007, foi criado o Decreto Estadual nº. 24.338, de 20 de abril que adota os Territórios de Planejamento como instrumento para pensar o desenvolvimento, sendo eles: Alto Sertão Sergipano, Médio Sertão Sergipano, Agreste Central Sergipano, Baixo São Francisco, Leste Sergipano, Grande Aracaju, Centro Sul Sergipano, Sul Sergipano[61]. O Alto Sertão Sergipano, território da pesquisa, corresponde aos municípios de Canindé de São Francisco, Gararu, Monte Alegre de Sergipe, Nossa Senhora de Glória, Nossa Senhora de Lourdes, Poço Redondo e Porto da Folha.

O decreto teve como objetivo a constituição de um planejamento para a promoção do desenvolvimento sustentável e equânime entre as regiões do estado. Nele estão apontadas as ações do Planejamento Participativo – PP, a fim de mobilizar a interação entre estado e sociedade nos planos e demandas da região. Dessa forma, foi produzido um material das realidades do Alto Sertão Sergipano que apresenta as atividades econômicas exercidas no território, além de apontar as taxas de saneamento básico, mortalidade infantil, analfabetismo, acesso a água, PIB e IDH, tendo as taxas mais críticas e baixas do estado[62].

No entanto, para se ter uma ideia da dimensão econômico-produtiva, o Território do Alto Sertão Sergipano só fica atrás da Grande Aracaju, mesmo que o PIB esteja fortemente relacionado à CHESF (Companhia Hidrelétrica do Vale do São Francisco). Ressalta assim, a crítica de Santos M. (2020) sobre a contabilidade que os governos globais medem, avaliam e classificam as economias nacionais. O PIB, chamado pelo autor de “nome-fantasia”, contempla apenas certa parcela da produção e não significa distribuição de renda efetiva para a população. Apesar de o PIB do Alto Sertão ser o segundo no estado, em relação à taxa de pobreza, é o primeiro.

[61] No senso do IBGE de 1989 a 2017 era utilizada a divisão regional no estado em mesorregião e microrregião. Nessa divisão, uma das mesorregiões foi denominada de Sertão Sergipano que abrigava as microrregiões: Sergipana do Sertão do São Francisco e Carira. Em 2017, passa-se a ser dividido o território brasileiro em regiões geográficas imediatas e regiões geográficas intermediárias. A atualização do quadro foi proposta tendo em vista as transformações econômicas, demográficas, políticas e ambientais.

[62] É possível ter acesso a esse documento no site: https://www.se.gov.br/uploads/download/filename_novo/1279/efcbeb02fbdf5e7ea6a55c6a1cdd989a.pdf. Acesso em maio de 2020.

No setor industrial, por outro lado, configura-se como um território de grande participação na renda sergipana, sendo representativo na produção alimentícia, tendo destaque a produção de leite e seus derivados, de móveis, vestuários, minerais não metálicos, e também das culturas temporários de milho e feijão, além de concentrar o segundo maior rebanho bovino do estado (SANTOS G., 2011).

Também no ano de 2007, em resposta à produção durante o Planejamento Participativo, foi publicado o livro “Sergipe: cultura e diversidade” pelo Governo do Estado de Sergipe que localiza os contextos socioculturais dos territórios, apontando, dessa forma, as ações governamentais de incentivo e investimento. Podemos identificar no livro as oito divisões geográficas delimitadas pelo estado, denominadas de “Territórios de Identidade Sergipana”, que localiza e apresenta as culturas locais das regiões identificadas em suas Manifestações Tradicionais, subdivididas nos contextos de Trabalho, Religião e Festas Populares.

Dessa forma, o Decreto Estadual nº. 24.338/2017 teve como objetivo o levantamento das demandas locais, de discutir uma formação da identidade cultural dos territórios (símbolos e valores locais) e de identificar os cenários de desenvolvimento e cadeias produtivas. Tendo o levantamento, era possível apontar os pontos fracos e pontos fortes dos Territórios enquanto competitividade e sustentabilidade econômica.

Um dos objetivos que mais se sobressai no Plano Participativo é a busca para aumentar o PIB do setor agropecuário e da produção de grãos do Território do Alto Sertão Sergipano. Mesmo apontando a necessidade da inserção de tecnologias ambientalmente corretas na produção e de sustentabilidade econômico-ambiental das atividades produtivas, sabemos que para essas atividades serem executadas é preciso de terra. Consequentemente, a depender da prática empregada, o desmatamento da Caatinga é inevitável, sendo o bioma dominante da delimitação geográfica do sertão sergipano.

Apesar de perceptível, o impacto ambiental para o desenvolvimento econômico nas questões socioculturais, esse tal negócio de progresso se aventura a entrar de forma bem devagar, pois ainda reina os lugares “esquecidos” pela grande parcela da população brasileira. A cada ida ao sertão sergipano é como se o tempo cronológico, das marcas de produção capitalista e da modernidade, ficasse em suspenso. Por mais que os interiores do estado não sejam tão distantes em distância da capital, em

relação a configuração urbana, costumes, maneiras e trabalhos, resistem às práticas rurais e de interação com a natureza[63].

[O sertão seria mesmo um espaço-problema? Interesses de uns, passagem e pouso para alguns cabras, hoje ele se torna o que é! Se queres trazer as luzes para o sertão...eu já o ilumino com meu lampião].

Se para Moraes (2012) os lugares tornam-se sertões, principalmente, por uma questão de política dos agentes sociais, é possível afirmar que em Sergipe a permanência do uso corrente do termo tem encontrado respaldo nesse sentido. Além do decreto, é comum nos discursos políticos a propaganda de levar tecnologia e urbanização para o sertão sergipano, tirando-o da pobreza, da miséria e, principalmente, da seca. Nesse ponto, a irrigação do rio São Francisco é um projeto iniciado, porém, é importante salientar que mais da metade de sua irrigação é em benefício do agronegócio.

Muitos estudos levantam os pontos positivos dessa ação, outros apontam críticas por ser um modelo diretamente afetado pelo desenvolvimento capitalista que não dialoga com a realidade dos que aqui vivem. A questão é visível no documento do Plano de Manejo do MONA da Grota do Angico[64] que aponta o quantitativo de famílias que não possuem acesso à água e que precisam baldear do rio São Francisco e das reservas de captação (sem tratamento) ou ainda sendo abastecidas por caminhões-pipa.

Sobre a questão da água no enfrentamento aos períodos de estiagem e seca no Nordeste, a iniciativa da criação de instituições como a IOCS, IFOCS e a DNOCS[65] deveria ter atendido a população pobre, o que não foi bem isso. Santos C. (2014), aponta o que ocorreu nas políticas públicas no Território do Alto Sertão Sergipano:

> No entanto, por meio desses órgãos, a finalidade do governo não era construir alternativas que valorizassem o potencial histórico-cultural de interação sertaneja com o ambiente, de modo a propiciar uma convivência com o semiárido. Pelo contrário, as ações dessas Inspetorias se limitavam em políticas assistencialistas e emergenciais

[63] Dentro da delimitação dos territórios do Alto Sertão Sergipano, o município de Nossa Senhora de Glória, por outro lado, vem crescendo em relação ao desenvolvimento urbano, industrial, agropecuário e de serviços comerciais.

[64] Para saber mais, consultar o Plano de Manejo do Monumento Natural (MONA) da Grota do Angico disponível em: https://www.semarh.se.gov.br/wp-content/uploads/2017/02/PlanodeManejoMONA.pdf. Acesso em junho de 2020.

[65] Inspetoria de Obras Contra as Secas (IOCS), Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS) e Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS).

> direcionadas verticalmente, como a construção de obras isoladas que, em geral, concentravam-se sob o poder de grandes latifundiários que monopolizavam as terras, estando as alternativas de trabalho e os reservatórios de água construídos em suas propriedades (SANTOS C., 2014, p. 129).

Dentro da discussão, Santos G. (2011) foca, em seus estudos, nas intervenções públicas no tocante à agricultura irrigada, à degradação ambiental e à dinâmica territorial no Alto Sertão Sergipano. O autor aponta que o estado, ao propor o Plano Estadual de Irrigação do Governo de Sergipe em 1983, estava sintonizado com a política do governo federal.

> Com o propósito de desenvolver o programa de irrigação, o governo do estado, na época, contratou empresas de consultoria nacional e internacional, com experiências em projetos hidro-agrícolas, para realizar estudos sobre as bacias hidrográficas de Sergipe e, a partir do que fosse produzido, selecionar áreas para a implantação dos perímetros irrigados, favorecendo, principalmente, os pequenos agricultores – minifundiários e trabalhadores sem terra. [...] O processo de modernização promoveu uma profunda transformação no campo, e a tendência é ir transformando o espaço rural numa extensão do mundo urbano. Entretanto, essa modernização foi e continua sendo marcada pela desigualdade, pois manteve privilégios dos grandes proprietários de terra e desprezou o destino dos não contemplados pelas modificações. Além disso, colaborou para o aumento da concentração de terras dando espaço para o surgimento de novos latifundiários – empresas e bancos que hoje dominam verdadeiros superlatifúndios, cuja extensão até o Brasil rural desconhecia (SANTOS G., 2011, p. 64-65).

A concentração de terras em Sergipe remonta ao período colonial, porém Santos G. (2011) sinaliza um agravamento dessa concentração nos anos 70 dentro do programa de “Integração Nacional” dos governos militares. A criação das DNOCS permitiu o processo de legitimação de terras e demarcação de propriedades e, em Sergipe, favoreceu os grandes proprietários do Alto Sertão Sergipano. A criação de açudes, poços artesianos e estradas contribuíram para a permanência da concentração da terra, aumentou os pastos artificiais e diminuiu os cultivos de subsistência dos pequenos proprietários e posseiros. Como o autor sinaliza:

> O resultado dessas políticas pode ser sintetizado nas estratégias utilizadas (e continuam sendo) para a “solução” de problemas emergenciais provocadas pelas secas e, também, pela pobreza imposta à referida área, assim como da região Nordeste do Brasil como um todo. Elas provocaram e continuam provocando a

> propagação da conhecida “indústria da seca” que gerou os problemas já evidenciados, além do êxodo rural (SANTOS G., 2011, p. 80-81).

Seguindo esse pensamento, Chacon (2007), ao analisar especificamente o estado do Ceará, afirma a construção do sertão cearense em cima da visão de um espaço-problema associado à seca, à pobreza e à natureza hostil, dessa forma, um território passível de manipulação pelas ações políticas. Como a autora mesmo comenta, “se a história do Nordeste se confunde com a história da seca, a história do Ceará é a própria história da seca” (CHACON, 2007, p. 176), visto que 90% do estado está situado no sertão semiárido.

A autora localiza-o assim, como um espaço de conflito, de lutas, conchavos e alianças, em que as relações sociais foram atravessadas entre a solidariedade e a disputa conforme os diferentes interesses. Aponta ainda que:

> Para agravar esse quadro, um modelo que foi se fortalecendo nas últimas décadas do século XX, transformou o Sertão em um espaço totalmente dependente. As políticas públicas de cunho assistencialistas foram se sofisticando e sendo incorporadas ao dia-a-dia de políticos e sertanejos, que convivem hoje com essa circunstância como se a vida tivesse sido sempre assim. Essas políticas de cunho compensatório, que deveriam ser passageiras, e apenas deveriam amenizar uma conjuntura desfavorável para as atividades produtivas geradoras de renda, têm-se tornado regra e substituído as políticas capazes de gerar emprego e fortalecer a sociedade e a economia de lugares carentes. Esse quadro chegou hoje a tal ponto de conformação que, em média, 70% das rendas dos municípios do Sertão são provenientes de transferências governamentais, como aposentadorias rurais e repasse de programas assistencialistas do governo federal (CHACON, 2007, p. 33).

No que diz respeito às intervenções governamentais de combate e prevenção da desertificação (PAN-Brasil) nos territórios do Semiárido Brasileiro,[66] Carvalho (2010) aponta que as ações ocorreram em torno de uma política que entende o ambiente como hostil, caracterizando-o como um ambiente-problema para a convivência humana. A autora também reforça que as intervenções governamentais nos territórios se configuraram em ações assistenciais, pontuais e que reforçavam a imagem de negatividade do ambiente.

[66] O território do Alto Sertão Sergipano está localizado dentro do mapeamento do Semiárido Brasileiro proposto pelo Ministério do Meio Ambiente dentro das políticas do PAN-Brasil de 2004, e também da delimitação oficial do Semiárido pelo Ministério da Integração Nacional de 2003.

Por outro lado, podemos identificar na tese da autora que vêm crescendo outras correntes de estudos e ações que apontam e afirmam um diálogo e interação com o ambiente com práticas de subsistências possíveis e que identificam e ressaltam as potencialidades do semiárido brasileiro. Como exemplo, a captação das energias alternativas (eólica e solar), dos recursos conscientes dos minerais e da agricultura dos produtos típicos da região. Para a autora:

> O avanço da aridez deve-se mais ao mau manejo dos solos especialmente, do que de um desequilíbrio natural do ambiente semiárido. As terras secas, como as semiáridas são territórios de vida, mas estão sendo desconsideradas na capacidade de suporte ambiental (CARVALHO, 2010, p. 85).

A partir desse entendimento e diálogo com o ambiente, foram surgindo redes criadas por atores e movimentos sociais que reivindicaram e reivindicam outras e novas políticas e emancipação dos discursos e saberes (até então silenciados nas políticas públicas), que levam em conta a experiência e a interação dos sertanejos e das sertanejas nos semiáridos nordestinos. Dentre as variadas redes criadas, Carvalho (2010) destaca as ASA e a RESAB devido a expressividade em mobilizar e articular uma quantidade considerável de atores sociais nos onze estados brasileiros considerados susceptíveis a desertificação. Transcrevo parte de um dos documentos da ASA que pontua e demarca as resistências e ações que reforçam o intento de rever e reavaliar as políticas dentro dos territórios em questão:

> [...] O Semiárido é bonito, viável e bom para se viver. Tem uma população forte, lutadora, criativa, que cultiva uma intensa relação com a natureza, uma intensa sociabilidade e uma cultura de trabalho e festa. Sua população é de aproximadamente 30 milhões de pessoas, e cerca de 13 milhões que vivem no meio rural. É a maior região brasileira com densidade rural. Portanto, o semiárido não pode ser visto apenas do ponto de vista do seu clima, mas também de sua construção histórica, social e política. [...] A superação dessa crise impõe uma profunda reorientação nos fundamentos sociais, técnicos e fundiários que dão sustentação a esse modelo socialmente excludente e ambientalmente degradador. Para nós, portanto, é necessário um outro modelo de desenvolvimento, aproveitando-se bem o potencial do Semiárido, respeitando-se as características do bioma e adaptando-se a elas. [...] Temos a convicção de que é possível construir um padrão de vida digno para toda a população do SAB. A essa nova compreensão de desenvolvimento é o que damos o nome de “convivência com o Semiárido” (ASABRASIL, 2008 apud CARVALHO, 2010, p. 162).

É importante destacar, no caso do sertão sergipano, a presença da Usina Hidrelétrica de Xingó no município de Canindé de São Francisco que afetou e ainda causa danos aos municípios e povoados vizinhos. O passeio turístico para os famosos cânions de Xingó deve-se ao fato da construção ter inundado muitas terras da região. Tal construção foi implementada dentro dos programas de industrialização e modernização brasileira que trouxeram expansão em alguns setores. Porém, os efeitos de mudança nos territórios que foram inundados correspondem a impactos ambientais e socioculturais, além da remoção de populações locais. Além desse projeto de modernização ter interferido também nos sentidos do território, produzindo novas relações.

Foi o que ocorreu com os projetos de irrigação Califórnia, Nova Califórnia e Jacaré-Curituba no Território do Alto Sertão Sergipano. Para Santos G. (2011), o modelo de irrigação proveniente da captação da água do rio São Francisco após a construção da usina, trouxe um aumento de aparatos tecnológicos na agricultura que modificou as percepções de tempo e espaço, gerando problemas econômicos, sociais, ambientais e culturais no sertão sergipano. O autor, ao estudar especificamente estes projetos, sinaliza que a produção agrícola, dentro dos modelos de irrigação implantados, gerou e forçou um aumento de produção dentro do molde capitalista.

> Na atualidade torna-se público e notório que a condução de práticas inadequadas nos referidos projetos, em contraste com o elevado investimento e infraestrutura despendido para a implantação dos mesmo, traduzem uma subutilização da área, sobretudo pela ausência de alternativas técnicas economicamente viáveis, gerando o problema central dos projetos: ausência de adoção efetiva das orientações técnicas para os colonos (loteantes ou irrigantes), implicando num grave problema de comunicação e de estruturação do modo capitalista de produção [...]. Sendo assim a irrigação provocou uma mudança no conceito de tempo tal como até então era percebido e vivenciado pelos agricultores dos perímetros irrigados: antes vinculados às condições normais da natureza (obedecendo à passagem natural do tempo) o trabalho passa agora a obedecer às exigências do capital que subordinando-o subverte também os objetivos da produção. O mercado agora é decisivo do ato de produzir, e não mais a produção para o consumo familiar, como antes (SANTOS G., 2011, p. 191-193).

As famílias que foram beneficiadas pela distribuição de terra nesses assentamentos se viram obrigadas a entrar num sistema de produção muito diferente

do que estavam acostumadas, principalmente, de uma convivência com a natureza e de práticas de subsistência. A propaganda era potencializar a grande produção, assim sendo, a renda familiar aumentaria, o que não ocorreu para grande parte das famílias. Além disso, essa forma de encarar a produção, imposta pelos programas governamentais, reforça que a prática dos sertanejos e sertanejas era antiga, obsoleta e que não estava dentro dos modernos meios de produção econômica.

Além disso, Santos G. (2011) sinaliza as dificuldades ainda presentes nos projetos e políticas públicas de assentamento e agrovilas que não saem dos discursos e do papel. No caso do projeto Jacaré-Curituba:

> [...] tem se caracterizado pela ação desarticulada, limitada, formal, e restrita às medidas paliativas com pouca repercussão na alteração dos problemas socioeconômicos vivenciados pelas famílias assentadas (SANTOS G., 2011, p. 169).

É apontado ainda, a fragilidade da escolha de cultivo dentro dos projetos que acabam por cair na monocultura pelas facilidades de produção e/ou comercialização, além dos consultores contratados nos projetos indicarem o cultivo de certas culturas inaptas às realidades locais. Além disso, muitas das famílias assentadas não tinham experiência agrícola nenhuma, o que intensificou a venda dos lotes para empresas ou outros moradores, justificada pelas dificuldades de manuseio da terra, das exigências dos poderes públicos e agências financiadoras sobre o modo de produção, o receio dos colonos de não conseguirem quitar as dívidas dos financiamentos, além do pagamento da conta de água[67].

Apesar de se constatar uma melhora econômica de algumas famílias nas agrovilas e da articulação das mulheres no projeto Jacaré-Curituba que assumiram a frente de outras novas formas de produção, ficam muito marcadas as dificuldades enfrentadas no Território do Alto Sertão Sergipano dentro dos projetos de agricultura irrigada apontados. Como pontos negativos gerados pela irrigação estão: as culturas plantadas, a degradação do ambiente no tocante à erosão dos solos, a lixiviação pelo excesso de água utilizada pelos colonos, justificada para se ter um aumento da produção, assim como o uso de fertilizantes e agrotóxicos, mesmo eles tendo a consciência dos fatores prejudiciais à saúde e ao ambiente.

[67] A cobrança de conta de água para os agricultores foi abolida no governo estadual de Marcelo Déda.

Outro agravante é o desmatamento e extrativismo predatório da Caatinga como uma fonte de renda para os assentados, porém sem nenhuma mediação a longo e curto prazo de como essas práticas afetam o bioma. Sendo possível perceber, assim, uma forte degradação humana no território e a ausência de políticas públicas efetivas e contínuas para resolver tais problemas.

Como exposto por Matos (2013), muitas famílias de Nossa Senhora da Glória e povoados vizinhos também retiravam da Caatinga seus sustentos de vida. Porém, não houve uma conscientização e reapropriação da mata nativa para se manter assim uma prática de sustentabilidade e extrativismo consciente com o meio ambiente. Grande parte da mata branca na região já está degradada pela agricultura e bovinocultura ou não existe mais pelo crescimento urbano da região. As poucas áreas de Caatinga são territórios de proteção ambiental, não sendo permitido qualquer diálogo extrativista.

Outro ponto importante de se destacar em relação ao Território do Alto Sertão Sergipano, devido, principalmente, à forte concentração da terra nas mãos de poucos, diz respeito à presença e à luta dos assentamentos rurais. O sertão sergipano tem registrado os primeiros e maiores conflitos sobre a ocupação e posse de propriedades improdutivas, onde os processos de ocupação não se deram de forma pacífica, mas sob a repressão do Estado que se utilizou da força espancando os assentados e provocando a destruição (SANTOS G., 2011).

Tanezini (2014) se debruça extensivamente no que nomeia como “Territórios em conflito”, provenientes das lutas de resistência de populações campesinas no Alto Sertão Sergipano. A autora vai discursar de forma crítica sobre dois processos socioterritoriais distintos e conflitivos em relação à apropriação da terra. O primeiro processo de relação territorial que a autora aponta, diz respeito à prática em que ocorre a monopolização territorial pelo capital e a acumulação do mesmo, situando como um desenvolvimento desigual e hegemônico. Já o outro processo territorial é o da resistência camponesa conflitante com o primeiro descrito, configurando-se como uma territorialização alternativa.

As primeiras lutas de desterritorialização de terras improdutivas e produtivas no sertão sergipano remontam à segunda metade do séc. XX quando ocorreu a primeira ocupação/acampamento e o primeiro assentamento na Barra da Onça dentro da reforma agrária pelo INCRA em 1986. Mas, já no ano de 1979, os movimentos

socioterritoriais (MST e Pastorais Sociais) estavam junto com a etnia Xocó, no que seria a primeira luta vitoriosa, sendo o território indígena reconhecido pela FUNAI[68].

De lá até o ano de 2014, ocorreu uma redistribuição massiva, nomeada por Tanezini (2014) de "área reformada", que marcou as experiências e espaços agrários no Território do Alto Sertão Sergipano, sendo 116 assentamentos, atingindo 6.092 famílias, além da terra indígena Xocó e os dos quilombos do Mocambo e da Serra da Guia, compreendendo uma área 104.612,28 hectares conquistados.

Mas a luta pela democratização de terras continua como uma das lutas conflitantes aos projetos do Estado em relação aos processos de produção capitalista que afetam diretamente a população campesina. Para a autora,

> [...] a territorialização do capital tem sido historicamente hegemônica no Alto Sertão Sergipano, em função de projetos de desenvolvimento econômico, apoiados pelo Estado. Na atualidade envolve diversas frações burguesas integradas no chamado agronegócio direta ou indiretamente vinculadas a acumulação do capital em escala nacional e internacional. Sua permanência, transformando esse espaço agrário, está condicionada pela lucratividade, portanto, é instável e pode ser transitória. Por outro lado, a produção camponesa do espaço manifesta um modo de produzir e viver de habitantes do Alto Sertão, sendo um projeto de gerações dos camponeses tradicionais, que vêm resistindo aos processos de expropriação e anseiam por autonomia na sua reprodução social. Essa territorialização alternativa ao espaço hegemônico vem sendo reforçada pela recente recriação do campesinato no bojo da reforma agrária (TANEZINI, 2014, p.40).

Além destas problemáticas é possível perceber, em relação ao sertão sergipano, que as ações políticas buscam trazer o progresso para o território, ao mesmo tempo que, inversamente, o turismo, e até mesmo as propagandas políticas buscam ressaltar e enaltecer as características socioculturais, ambientais e identitárias do sertão.

Podemos encontrar um ponto de proximidade dessa atitude, talvez, ainda arraigada na "invenção" de um Nordeste tradicional, no dizer de Albuquerque Jr. (2011). Tal invenção não partiu propriamente do nada, pelo contrário, foram selecionadas imagens, enunciados, experiências, memórias que carregariam um tipo regional do lugar, como pontua o autor:

[68] Para saber mais sobre as lutas do povo Xocó nesse período, indico o artigo de Oliveira et al. (2014) intitulado, "Índios Xocós: luta pela resistência na terra".

> Na verdade, selecionam imagens e enunciados, formas e materiais de expressão que se coadunam como uma dada visibilidade e dizibilidade do Nordeste, as do Nordeste como o lugar da conservação de uma identidade ameaçada de se perder (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 128).

Desse modo, se recolocarmos o discurso em tempos de agora, poderíamos dizer que uma tal visibilidade e dizibilidade do sertão sergipano esteja também sustentada enquanto produto identitário para os que vivem nessas terras, mesmo que não seja representativo para toda a população sertaneja. Também é possível observar que as singularidades que entram no processo de venda e consumo das marcas sertanejas para os de fora *[e também para os de dentro]* acabam por criar e manter certas características culturais enquanto afirmação do que se é nesse pedaço de chão. Porém, o simbólico vai perdendo a forma de visibilidade externa, pois as marcas simbólico-culturais são criadas e mantidas pela interação dos sertanejos com o ambiente natural. Ao retirar e expor essas marcas em *stands* turísticos, apenas fica o estereótipo cultural sertanejo, sem contextualização, discussão e reflexão.

Dicotomias à parte, sabemos que há um jogo de forças, interesses políticos, controle social e resistência cultural e ambiental. Apontam-se os "problemas" do sertão, situando-o como um espaço-alvo para o progresso, ao mesmo tempo que se preserva e enaltece as realidades simbólico-culturais do território, constantemente revisitadas para os diferentes interesses. *[Será que eles esquecem que muitas práticas culturais são diretamente construídas no diálogo com o contexto, com o ambiente em que estão? Se certos ambientes naturais deixarem de existir, muitas dessas práticas simbólico-culturais também cairão no esquecimento ou apenas irão ficar nas memórias].* [69]

Ainda sobre o turismo na região, aguçado pelo passeio para os cânions inundados do Xingó e visitação à Grota do Angico para observar o local exato da morte de Lampião, muitas das propagandas o vendem como ecoturismo. No entanto, é

[69] Assim seria, como exemplo, com a prática cultural da "Pega do Boi no Mato" nas Caatingas nordestinas, onde cabras sertanejos reinam dentro da mata. Esta prática vive em contenda no estado sergipano; muitos evidenciam a brincadeira/esporte como um "ritual" da marca sertaneja, já outros apontam os maus tratos aos animais. A "Pega do Boi no Mato" é uma cultura popular tradicional que vem perdendo espaço para as grandes vaquejadas que trazem os grandes shows de bandas musicais da mídia e maior divulgação, além, também, da mudança do ambiente natural onde ela acontece. Para conhecer esta cultura dos sertões nordestinos sugiro:
https://www.youtube.com/watch?v=etNG9cyWn84. Acesso em maio de 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=sZCde01t44w. Acesso em maio de 2020.

possível afirmar que o ecoturismo não existe pelas agências turísticas que vendem esses passeios para o sertão. A grande maioria dos turistas que vêm de outros estados, se alojam em Aracaju e/ou no estado de Alagoas e compram o passeio estão interessados no lazer que o turismo no rio São Francisco proporciona. Trombamos com bastante frequência com turistas no MONA, e era comum escutá-los reclamando do calor quando estavam fazendo a trilha até a Grota do Angico, que queriam voltar logo para o restaurante tomar uma “gelada”, perguntando se só era aquilo para ver ali na Grota.

Não há uma conscientização de grande parte dos turistas ou de uma mediação dos passeios oferecidos pelas grandes agências de turismo com o ambiente, com os cuidados e preservação do mesmo. A parte do MONA acessada pelas trilhas dos restaurantes têm sempre garrafas de cerveja, copos plásticos, papel de bolacha jogados nas trilhas. No mês de outubro de 2020, encontramos dois grupos distintos com aparelhos de som com o volume bem alto dentro da mata, sendo que é proibido som na UC.

Há pequenas ações de turismo consciente de algumas agências que não buscam o turismo de massa, de ações individuais de guias turísticos que possuem um outro olhar sobre a região e das entradas de estudo na Caatinga pelas universidades, escolas e ações conjuntas com a SEDURBS. Nestas ações é possível perceber uma maior aproximação do contexto histórico-cultural, dos problemas e realidades socioeconômicas dos moradores da região e das discussões sobre a preservação ambiental, juntamente com o turismo de lazer e bem-estar.

Desvio-arrodeio da escrita – *[suspenda aí o pensamento]:*

Outro acontecimento importante de relatar, quando das nossas idas à Caatinga, em um sábado (dia que há um maior contingente de turistas nos restaurantes vindo dos passeios de catamarã), foi a negativa da nossa entrada ao ambiente da pesquisa. Um dos garçons nos cobrou R$10,00 de cada integrante do grupo para podermos acessar à área do restaurante. *[Menino, diga a arruaça que o bando fez!].*

Alguns pontos de discussão da contenda:

Que nós não íamos sentar nas cadeiras do restaurante;

Que nós sempre fomos lá, como no dia anterior;

Que o terreno privatizava uma parte do rio São Francisco e que negar o

acesso até o rio era ilegal, até porque o restaurante está dentro da UC;

Que se eles continuassem com aquela presepada, íamos denunciar ao governo e sugerir que começassem a cobrar do restaurante o acesso dos turistas até a Grota do Angico.[70]

Pense quem ganhou a arenga?[71]

Não sei se a intimidação foi pelo contexto todo que levantamos ou porque as caras e facões que carregávamos deram medo.

Voltando do arrodeio.

Desse modo, os interesses são mais que evidentes, mesmo que para o bem da população sertaneja, mas com a intenção de progresso, de melhoria local enquanto levante econômico, mantendo e sobressaindo as marcas próprias, seus valores culturais e tradicionais. Entretanto, quantos são beneficiados com isso? Qual o tamanho real da população que essas ações atingem? Tais práticas econômicas recuperam e fortalecem as atividades enraizadas dos sertanejos e sertanejas agregadas com seus valores socioculturais? E como essas ações atingem as estruturas ecológicas dos sertões e seus ambientes naturais?

Quando se pega a estrada que dá acesso às cidades que estão dentro deste quadro geográfico, iniciando por Nossa Senhora da Glória, é possível ver placas que sinalizam as indicações para a “Rota do Sertão”. Percebe-se um ambiente muito contaminado, sobretudo, por ser o trajeto turístico que leva até a cidade de Canindé de São Francisco, onde se faz o passeio de catamarã aos cânions inundados do Xingó, assim, como à ponte que divide o estado com Alagoas e chega-se à cidade histórica de Piranhas.

Nesse percurso, ao longo da estrada, é perceptível a mudança climática, de terreno e da vegetação. Da brisa litorânea de Aracaju, passa-se à serra de Itabaiana e da Miaba que ainda possuem alguns lugares isolados de presença da Mata Atlântica. E logo após Itabaiana, há uma entrada à direita para dentro da “Rota do

[70] O restaurante Eco Parque cobra um valor de cada turista para ir até a Grota do Angico, sendo guiado pelos próprios funcionários; eles se revezam durante o dia. Se o dinheiro fosse direto para os garçons que são da região, tudo bem, mas sabemos que vai para o dono do restaurante ou pelo menos parte dele.

[71] Confusão, discussão, briga.

Sertão". Ali já é possível perceber a mudança na vegetação e o clima semiárido se achegando com força. Apesar do ambiente natural ser modificado pelos povoados – grande é o desmatamento para os pastos e plantações –, é possível identificar o bioma da Caatinga despontando no caminho em Nossa Senhora da Glória, Monte Alegre e Porto da Folha. E quando se chega em Poço Redondo, a Caatinga já se adensa no olhar até despercebido.

Imagem 1: Primeira ida à Caatinga. Poço Redondo/SE. Abril de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

O sertão então, se define como um espaço criado *[mas existente enquanto solo]*; enquanto um não bioma, *[mas um ambiente que se pisa e se sente];* um espaço diverso em cada sertão, *[mas que "produziu" um tipo bem particular de sertanejo nos discursos literários, escritas jornalísticas e imaginário popular];* e um território marcado pelas lutas sociais e interesses políticos. Da mesma forma que há cangaços, há sertões. *[E o sertão sergipano tem suas próprias histórias].* Há diferenças de sertões dentro de cada um, mas há qualidades simbólicas-culturais-corporais que foram selecionadas para a "invenção do Nordeste" e, principalmente, para o sujeito sertanejo (ALBUQUERQUE JR., 2011).

Analisemos a passagem abaixo:

> Quando em fins do século XVII e ao longo de todo o século XVIII a necessidade de expansão colonizadora empurrou o homem para além das léguas agricultáveis do massapê, projetando-o no universo cinzento da caatinga, fez surgir um novo tipo de cultura, cujos traços mais salientes podem ser resumidos na predominância do individual

> sobre o coletivo – no plano do trabalho – e nos sentimentos de independência, autonomia, livre-arbítrio e improvisação, como características principais do homem condicionado pelo cenário agressivo e vastíssimo que é o sertão. Neste, diferentemente do que ocorrera na mata, tudo se fez na insegurança. Dois anos de seca mostravam-se suficientes para destruir o trabalho de dez, comprometendo a indispensável progressividade da economia [...] (MELLO, 2013, p. 42).

A partir das características apontadas pelo autor, no que diz respeito ao trabalho, atualmente há uma diferença que aponta para uma prática mais colaborativa nas culturas rurais no sertão sergipano, a partir de ações de representação social e conselhos que atuam nas perspectivas de governança e sustentabilidade das famílias locais (SANTOS C., 2014), assim como o de 'Convivência' com o ambiente no semiárido nordestino (CARVALHO, 2010).

Tais práticas exigem que o poder público institucionalizado esteja mais envolvido e mais próximo das organizações populares, buscando estratégias, decisões e ações de forma coletiva. Dessa forma, o diálogo mais próximo prevê a discussão das realidades dos ambientes, das necessidades e particularidades da população. A existência de políticas públicas que refletem sobre práticas de desenvolvimento rural dentro de uma abordagem territorial busca fomentar mecanismos de inclusão social integrada, de forma mais participativa e mais adaptada aos contextos locais. Mesmo com a presença desta proposta, tais políticas ainda não priorizam os projetos coletivos pelas fragilidades que os próprios órgãos públicos apresentam nas operações internas e visões sobre as questões territoriais (SANTOS C., 2014).

Em relação aos sentimentos de independência, autonomia, livre-arbítrio e improvisação devido à interação do sertanejo com o sertão, salientada por Mello (2013), aponto algumas considerações advindas das vivências realizadas durante a pesquisa. Nelas, o único território com o qual tivemos contato direto com uma família sertaneja que vive arrodeada pela Caatinga e, até hoje, tira seu sustendo da lida da terra do sertão sergipano[72], foram os dias compartilhados com Dona Maria e Seu Juarez[73].

[72] Portanto, uma leitura bem particular minha na pesquisa.

[73] Os outros dois territórios, o MONA e o MAX são espaços institucionais do governo e da UFS, o que limitou a convivência durante a pesquisa com pessoas que vivem no/do sertão quando das nossas entradas dentro da Caatinga.

Seu Juarez nasceu em Alagoas e em sua juventude encontrou na peleja de ser vaqueiro sua forma de viver. E dizem que era dos bons! Como nos relatou sua esposa Dona Maria, que os fazendeiros da região sempre o procuravam para pegar boi arredio-fugido por dentro da Caatinga. Tinha como território constante a travessia do rio São Francisco do lado alagoano para o lado sergipano, até que o casal resolveu fazer a travessia de vez e assentar raízes pelas bandas sergipanas. É nesse mesmo pedacinho de terra que ainda hoje eles moram, e, apesar de terem conseguido pelos movimentos sociais de assentamento uma casa no povoado Cajueiro, eles gostam de ficar nas terras que também conseguiram recentemente tomar posse legal, no lugar onde iniciaram a peleja do viver como casal no sertão.

O simples fato de os mesmos continuarem na lida diária da agricultura e criação de alguns gados e caprinos, pode-se dizer que permanece o livre-arbítrio de escolher onde vão morar e uma certa independência nas práticas rurais[74]. Mesmo recebendo ajuda do governo e ressaltando a necessidade desse benefício, em nossas tardes de conversa, Seu Juarez problematizou o fato de que muitos dos subsídios não podem ser acessados por eles, como exemplo, conseguir um investimento para compra de maquinário à agricultura, pois as políticas públicas nesse âmbito atingem apenas os grandes produtores.

Vale frisar neste ponto, sobre uma transformação das formas de produção agrícola e de subsistência, ao perceber na fala de Seu Juarez, uma vontade e necessidade de maquinários. Santos G. (2011) pontua que os projetos políticos na história do país incentivaram uma dependência capitalista das formas de produção. Mesmo estimulando a modernização nas produções do campo e possível aumento da produtividade, o autor salienta que tais medidas não beneficiam amplamente a população rural e, em muito, contribuíram na desapropriação de famílias, principalmente, quando da implantação dos perímetros de irrigação.

> A criação de perímetro irrigado, utilizando-se de técnicas modernas, caracteriza-se uma subordinação direta ao capital uma vez que os colonos e/ou proprietários são convertidos em pequenos capitalistas e sua condição de sobrevivência, como produtores, constitui a reprodução do próprio capital, materializado na forma de máquinas, adubos, sementes selecionadas, entre outros, o que seria a subordinação direta do capital. Assim sendo, o colono e/ou o

[74] As terras do casal não estão dentro de projetos do governo do estado das agrovilas e/ou irrigação do São Francisco.

> proprietário deixa de ser explorado pelo dono da terra e passa a ser subordinado, tanto ao capital financeiro, ao contrair empréstimos no banco, quanto ao capital industrial, tendo que garantir a comercialização da produção (SANTOS G., 2011, p. 143).

Imagem 2: Quinta ida para a Caatinga. Seu Juarez baldeando água do rio São Francisco. Povoado do Cajueiro. Poço Redondo/SE. Dezembro de 2018. Foto: Beatriz Lima.

Podemos perceber, como Santos M. (2020) discute, a prática de uma agricultura científica globalizada sendo praticada no sertão sergipano. Para o autor, quando uma produção agrícola tem uma referência global, a mesma vai ter interferência nos aspectos da produção econômica também, como exemplo, a competitividade que, por conseguinte, leva a busca de uma agricultura científica:

> Esta, como vimos, é exigente de ciência, técnica e informação, levando ao aumento exponencial das quantidades produzidas em relação às superfícies plantadas. Por sua natureza global, conduz a uma demanda extrema de comércio. O dinheiro passa a ser uma "informação" indispensável (SANTOS, M., 2020, p. 88-89).

Além disso, as práticas de urbanização-industrialização no ambiente rural trazem um outro agravante. Para Chacon (2007), estamos presenciando uma destruição dos laços históricos e culturais que comandaram a vida no sertão, provenientes da interação com o meio natural.

> Toda uma tradição no manejo da biodiversidade desse espaço especial é aos poucos esquecida pelo povo do lugar, usurpado em

> seus modos e atitudes, levado a acreditar que sua organização social e produtiva é “ultrapassada”, e que o que é bom é o que está fora dali, ou seja, o modelo urbano de produção e consumo. Parece-lhes só restarem duas opções: partir em busca da inserção nesse modelo, ou tentar reproduzi-lo em seu espaço, negando sua cultura e suas tradições. De uma forma ou de outra negam suas possibilidades e as do seu espaço, convencidos de que ali já não é mais possível viver respeitando o que aprenderam com o tempo. Assim, vão apagando suas lembranças. Esse é um movimento assistido em todo o mundo entre os pobres, e com mais força especialmente nas localidades mais afastadas, mas já afetadas pelas ondas de mudança ou pela exclusão destas (CHACON, 2007, p. 38-39).

Dentro desse fato, aponto a resistência de Dona Maria e Seu Juarez ao continuarem trabalhando como agricultores e viverem lá no topo do morro. Eles nos disseram que não conseguem ficar no povoado, pois se sentem sufocados numa casa cercada por paredes[75]. Preferem se sentir livres na casinha humilde arrodeada pela Caatinga*.* Mesmo tendo que baldear água todo dia do rio São Francisco, cuidar dos animais, plantar, roçar, pegar água, pastorar, plantar, roçar. Esse é o dia a dia de Seu Juarez e Dona Maria que nasceram e vivem naquele pedaço de sertão há vinte anos e dele não se quer distanciar. Do relato, costuro-a com as colocações dos autores:

> O sertanejo nordestino e sua terra eram e continuam sendo um só todo. Tirar a terra do sertanejo é matá-lo. Tirar o sertanejo da terra é condená-lo a uma existência tão diferente do que lhe é próprio e natural que chega a ser irreal (FERREIRA e AMAURY, 1999, p. 27).

Para Seu Juarez, o sertão é tudo, e ele não troca por nada aquele pedaço de terra conquistado. Disse que já ofereceram muito dinheiro para comprar aquelas terras, mas ele não vende, não. Quando perguntaram a ele onde ele queria uma casa boa para morar em qualquer canto em troca de lá, ele respondeu:

> [Aonde que eu tô, o lugar bom é onde eu tô! E ficaram tudo mangando que era um bucado de gente de fora. Aqui eu não vendo nunca não. Pra onde eu vou? O ribeiro ali pertinho, eu aqui num lugar que acho bom que é o mato. Eu acho bom no mato. Se eu tivesse na rua eu não tava caminhando mais, já tava doente das pernas. Porque a saúde da pessoa é caminhar. Eu vou de pé atrás de gado, subo essa serra, desço tudo assim e já tô com 76 anos. Se não caminhar o nervo para][76].

[75] Apenas os filhos do casal moram na casa no povoado Cajueiro.

[76] Relato de Seu Juarez na visita que fizemos no mês de outubro de 2021.

Se há sertões e não sertão, é necessário também assumir as diversidades culturais e modos de ser das pessoas que vivem nele, pois diversas são também as características do ambiente natural. E sobre o sertão, é difícil categorizar esse território por entender os espaços como moventes e os territórios como em construção constante.

Desse modo, o sertão sergipano ainda é lugar distante[77], onde se "come" muito chão para chegar num casebre. Por lá, ainda é possível ver casinhas de taipa ou bem simples onde a energia elétrica chega devagar e, em muitos lugares, a baldeação de água é diária. Nesse pedaço de chão reinam homens que trazem em suas cinturas as armas brancas que se fazem necessárias para o embate, para a defesa. Entretanto, as armas são levadas ali mais por uma necessidade ecológica do que propriamente da construção imagético-discursiva do sertanejo cabra-macho, violento e vingativo já muito divulgada e estereotipada pelas escritas literárias. Se vemos pessoas andando nas estradinhas de terra com facões na cintura é porque tal arma é um elemento necessário para entrar na mata branca. Nós mesmas, *artistas-cangaceiras*, também carregamos, cada uma de nós, a sua arma branca.

Nesse sentido, pisar-sentir o sertão sergipano é presenciar um ambiente de clima semiárido, quente, em algumas regiões de solo seco, porém com poucos quilômetros já sentir um sertão mais verde, não devido somente à irrigação proveniente do rio São Francisco, mas também pelas características geoambientais de elevação de solo, morros, vales, serra e maior recorrência de precipitação pluviométrica em algumas regiões.

Quando da nossa primeira ida à casa de Seu Juarez e Dona Maria, explicamos a pesquisa, o que estávamos fazendo ali e o que dessa vivência e entrada na Caatinga nasceria, Dona Maria era categórica: "Você? Branquinha desse jeito, magrinha, não aguenta, não, o sertão. Não aguenta a lida daqui, não consegue ficar nem uma semana". É, Dona Maria, a senhora tinha razão! Apesar de ser caipira paulista, de ser de família de agricultores e de criação de bois e suínos, de saber um pouquinho sobre

[77] Nas agências turísticas que fazem o passeio para o sertão sergipano é divulgado como um dos passeios mais distantes que o estado tem. Até mesmo para os sergipanos e sergipanas, falar do sertão, permanece a visão do interior no qual se demora muito para chegar. De tantas e tantas idas ao sertão durante a pesquisa, por outro lado, minha visão particular já não é a mesma quando da minha primeira ida. Parece que a distância do sertão "diminuiu". Mas, quando do meu retorno ao MONA, após nove meses sem idas devido à pandemia, a distância para o sertão novamente "aumentou".

a vida da lida da terra, as temporalidades-espacialidades do sertão nordestino são outras. Há saberes que sinto dentro de mim, que me direcionam sem saber de onde aprendi; talvez do olhar aos mais velhos na minha infância, talvez de uma ancestralidade, talvez do respeito que sempre tive com a natureza *[mas o sertão nordestino é arretado que só!].* Das intenções de se ficar vários dias ali, naquele calor de fazer até o "cão assuar", voltávamos para Aracaju antes do programado![78]

Imagem 3. Registro da quarta ida ao sertão. Terras de Seu Juarez e Dona Maria. Povoado Cajueiro. Poço Redondo/SE. Agosto de 2018. Foto: Beatriz Lima.

Assim, o sertão é também uma construção atravessada por valores socioculturais e simbólicos e, principalmente, pelas interações dos sertanejos e das sertanejas com o ambiente natural onde vivem. Cada território apresenta características particulares que dialogam com os sujeitos e vice-versa, não há homogeneidade nos sertões e nos modos de vida.

Como pontuado por Carvalho (2010), em sua pesquisa dedicada às práticas de "Convivência" no semiárido baiano, há diferentes olhares, entendimentos e formas

[78] Desde o início da pesquisa a ideia era poder conviver na Caatinga, no sertão, por um mês seguido pelo menos. Diante da especificidade do DINTER, que nós professores continuamos com as atividades acadêmicas na UFS, esse plano não foi possível de ser realizado. Até mesmo da dificuldade também das *artistas-cangaceiras* com sua rotina de estudos, de trabalho, da família, em que não seria possível ficar esse tempo todo lá. Dessa forma, nossas idas ao sertão ocorreram nos finais de semanas durante o tempo da pesquisa doutoral. Mesmo assim, acabávamos voltando algumas horas antes do programado pela exaustão das entradas.

diferenciadas de interação e compreensão da natureza das próprias pessoas que vivem no mesmo território, no que diz respeito às relações do trabalho, da cultura e das suas leituras particulares de mundo. Como exemplo, a autora discorre que, em relação à concepção da preservação da Caatinga, as comunidades apresentam leituras diferentes, compreendidas nas formas de olhar a biodiversidade, do uso dos fundos de pasto e das áreas ainda em reserva.

Tal relação é construída pela interação humana com o ambiente natural, rompendo com o paradigma da ciência moderna que edificou a separação homem e natureza. Assim, os modos de ser no sertão revelam uma simbiose de diálogo, afirmando que o homem é parte da natureza e não fora dela[79]. As Imagens 4 e 5 revelam nossa convivência nas terras de Seu Juarez e Dona Maria:

Imagem 4: *Catingueira* conversando sobre o dia a dia no sertão com seu Juarez. Povoado Cajueiro. Poço Redondo/SE. Agosto de 2018. Foto: Beatriz Lima.

[79] Para uma discussão mais aprofundada sobre o assunto da separação natureza e homem edificado pela ciência moderna e como esse paradigma é rompido pelas próprias práticas que operam em alguns territórios, ver a obra de Carvalho (2010). Vale pontuar que esse tipo de olhar vem da concepção colonizadora-ocidental e capitalista, pois "os movimentos de contra-ordem sejam ecológicos e de suas derivações, de camponeses, de povos tradicionais indígenas e quilombolas, de povos tradicionais não-indígenas, colocam em revalidação o conceito moderno de natureza dominante (CARVALHO, 2010, p. 76).

Imagem 5: *Catingueira* e *Boia* fazendo o almoço no fogão de lenha. Casa de Seu Juarez e Dona Maria. Povoado Cajueiro. Poço Redondo/SE. Dezembro de 2018. Foto: Beatriz Lima.

Da mesma forma que os sertões nordestinos carregaram e ainda carregam leituras estereotipadas e de uma certa homogeneidade de paisagens e realidades vividas, assim também acontece com os sertanejos e sertanejas. Carvalho (2010), ao indicar os estudos de Juracy Santos[80] que abarcam a questão, pontua que muitas referências reforçam o olhar estereotipado da identidade sertaneja, tais como, "o sertanejo arcaico", com uma "religiosidade singular tendente ao messianismo fanático", de "carrancismo de hábitos", "laconismo e rusticidade" e "predisposição ao sacrifício e à violência".

> O autor avalia criticamente essas leituras, ressaltando que as mesmas têm negado a identidade de sertanejos e sertanejas, margeados pelo ideal de miserabilidade das gentes rurais desse território, bem como criaram uma naturalidade e invenção sócio-política sobre os mesmos. Tais leituras, por sua vez, não dimensionaram a complexidade dos espaços geohumanos do Semiárido, mas desqualificaram a etnobiodiversidade da Caatinga (CARVALHO, 2010, p.116).

Nesse sentido, é preciso considerar os processos simbióticos dos homens e mulheres nos diferentes sertões do semiárido nordestino. Há uma "[...] diversidade histórica, cultural, econômica, social, política e ambiental que demonstra a complexa

[80] Doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professor Titular da UNEB.

paisagem humana deste pedaço de Brasil, mas que tem sido negada e destacada pela negatividade" (CARVALHO, 2010, p. 116). Ressaltar e afirmar as diversidades étnico-culturais é também entender as diferentes paisagens, os modos de ser-viver e de construções de territorialidades. Dessa forma, as interações dos sertanejos e sertanejas com o ambiente natural, ocorrem não somente para a sobrevivência, mas transcendem para uma relação simbólico-cultural e de convivência, nas quais os sujeitos que vivem no e pelo sertão constroem significados dessas interações em um processo identitário.

Assim, podemos dizer que no estado de Sergipe, o sertão é delimitado como um espaço geográfico, onde os projetos-alvos econômicos continuam a operar e delinear o entendimento e concepção sobre o mesmo, e ainda projetam um imaginário social, simbólico e cultural. Por outro lado, há no mesmo espaço a pelejar com as formas externas, os sentidos de pertencimento, enraizamento e de existências sobre o território dos próprios sertanejos e sertanejas que vivem aqui.

Diante desse contexto, reconhecer as diferentes tramas políticas, os diversos processos culturais, ambientais, identitários e a diversidade de convivência no sertão sergipano, é entender que no jogo criativo da pesquisa essas tramas eram acessadas de diferentes formas, ampliando nossas percepções para outros entendimentos, concepções e sentidos.

Nessa perspectiva, o sertão trouxe o imaginário-memória de cada *artista-cangaceira* também. Sentir o sertão sergipano culturalmente, perceber as questões socioeconômicas, ambientais e políticas, sentir na pele seu calor e sua seca, nos alavancou a perceber os causos e problemas do território coabitado. *[Desconfiávamos até da nossa própria sombra]*[81]*.* Fomos atribuindo sentidos ao espaço onde pisávamos em um processo constante entre o jogo de memórias, dos símbolos atribuídos ao sertão em que se viveu e brincando com aqueles já atribuídos, pois no jogo criativo, a astúcia e licença poética foram armas nas diferentes pelejas enfrentadas.

[81] Assim como Lampião, no livro "De Virgolino a Lampião" os autores reforçam: "O homem era desconfiado mesmo" (FERREIRA e AMAURY, 1999, p.223).

1.2 - Caatinga – *[mata]* branca

> Para falar da Caatinga antes de mais nada há que se despir de alguns preconceitos, principalmente daqueles relacionados aos aspectos da pobreza paisagística e da biodiversidade, características adotadas por quem desconhece a riqueza e importância da “Mata Branca” (LEAL et al., 2003, n.p.).

A Caatinga é um bioma brasileiro que corresponde atualmente a 11% do território nacional e abrange 70% da região Nordeste, segundo levantamento do Instituto Chico Mendes – ICMBIO. No estado de Sergipe, a Caatinga ocupa uma área de 10.899km², encontrada em 42 dos 75 municípios (SANTOS T. et al*.,* 2012).

A palavra Caatinga, do tupi-guarani: CAA= mata e TINGA= branca, mata branca, num primeiro olhar, aparenta ser um ambiente sem vida, devido aos períodos de estiagem onde a vegetação perde as folhas. Essa particularidade, no entanto, é uma forma de adaptação ao ambiente, fazendo com que as plantas diminuam sua transpiração, evitando a perda da água armazenada e voltem a florescer com as chuvas. Tais características devem-se ao fato de o bioma ter como clima o semiárido e, devido a ele, as transformações paisagísticas ocorrerem quase de um dia para outro. Sobre o clima:

> A natureza semiárida é definida pelo ciclo do *tempo seco* e do *tempo verde* ou *estação seca* e *estação chuvosa* [...]. Esse ciclo estabelece uma incrível capacidade de convivência entre a Caatinga e esse clima, havendo uma interação entre plantas e o meio edafoclimático que permite a sobrevivência das primeiras sob as condições de semiaridez, muitas vezes, bastante adversas. Isso explica a rápida transformação da paisagem logo após as primeiras chuvas de ‘inverno’. Essa dinâmica da natureza muito particular entre clima e vegetação e nas condições edafoclimáticas da semiaridez denomina-se *plurianualidade*, pela qual plantas da Caatinga desenvolvem uma adaptação genética, reduzindo seu crescimento, floração e frutificação em anos/períodos de menor precipitação, mantendo a existência vegetativa. Mas, elas voltam a germinar, muito rapidamente, em condições de ótima umidade (CARVALHO, 2010, p. 104).

Como característica de sua vegetação, no período das estiagens, os troncos de algumas árvores ficam com cores acinzentadas, como se estivessem secos, porém isso se deve a um outro sistema natural: o de adaptação. No caso da árvore Carnaúba, ela produz um tipo de cera que reveste suas folhas, o que faz, a partir desse sistema,

com que perca menos água durante a transpiração. Dentro dessas características, a mata branca também é conhecida como uma paisagem cinzenta.

Na Caatinga é muito presente a vegetação espinhosa devido à presença de cactáceas de várias espécies, árvores com espinhos, macambiras e galhos pontiagudos, além das urtigas e cansanções.

Imagem 6: Caatinga de Canindé de São Francisco/SE. Outubro de 2019. Foto: Bianca Bazzo.

A presença de animais é grande, apesar do clima, do solo árido, pedregoso e raso e da escassez de água. São animais que possuem uma maior adaptabilidade ao local, resistência ao calor e ao tempo seco. Numa Caatinga mais densa e sem tanta presença e ação humana, animais de maior porte como onça, jaguatirica, gato do mato, tamanduá, raposa, perambulam por ela. Também são encontrados teiús, lagartos, mocós, calangos diversos, e perto de algum lago ou rio cortado, a presença da jiboia é frequente. A Caatinga conta com 437 espécies listadas, compreendendo 14 gêneros, sendo 183 espécies endêmicas do bioma (LEAL et al., 2003), e possui 114 espécies de serpentes registradas (GUEDES, 2012). Já em relação às plantas, a Caatinga possui 1.041 espécies de angiospermas, conforme o CNPI – Centro Nordestino de Informações sobre Plantas.

Além das cobras, devido à grande presença de pedras, folhas e galhos secos, os escorpiões e aranhas também marcam presença por aqui, além de insetos como

formigas e abelhas que podem se tornar um grande problema dentro do mato, não têm onde correr para se proteger[82]. Já os pássaros, uma quantidade bem diversa e que acompanharam nossas pisadas para dentro da mata, quebrando, às vezes, o silêncio e, em dados momentos, parecendo guiar nossos percursos. Sobre a diversidade de espécies animais e vegetais:

> Embora a diversidade de plantas e animais em ambientes áridos e semiáridos seja menor que nas luxuriantes florestas tropicais, os desertos apresentam plantas e animais adaptados a suas condições extremas, o que os torna ambientes com alta taxa de endemismos de fauna e flora. No Brasil, não existem desertos, mas uma região semiárida, com características e espécies únicas. A Caatinga é o único bioma restrito ao território brasileiro, ocupando basicamente a Região Nordeste, com algumas áreas no estado de Minas Gerais (LEAL et al., 2003, p.IX).

Na Caatinga encontramos animais que se adaptaram ao clima ao longo do tempo e desenvolveram mecanismos de sobrevivência como o hábito noturno, o de hibernação e também das migrações. Animais que se camuflam em meio às pedras como o mocó enquanto estratégia para não ser atacado. De longe, é quase impossível identificar se é o animal ou uma pedra, e só é possível vê-lo atravessando a Caatinga com muito silêncio. Isso serve para a grande maioria da fauna, pássaros, corujas, cobras, sapos que demonstram uma capacidade extrema de camuflagem.

[82] Em dezembro de 2021, eu-*Catingueira* e *Catimbozeiro* passamos um sufoco na Caatinga. Fomos atacadas por um enxame de abelhas. Eu corri e fui picada apenas uma vez. *Catimbozeiro* se esqueceu desse ensinamento e foi tomado pelas abelhas no corpo todo, levou, no mínimo, umas vinte picadas.

Imagem 7: Mocó camuflado na Caatinga do MONA – Poço Redondo/SE. Abril de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

A vegetação da Caatinga formada por troncos tortuosos e espinhentos parece mais um escudo de proteção. Em algumas plantas, as raízes cobrem o solo para que seja possível armazenar água no período de chuva, como os cactos que têm grande capacidade de armazenamento também. O mesmo vale para os lugares com pedras que são a salvação para alguns habitantes da Caatinga porque eles acumulam a água da chuva que serve tanto para o consumo humano quanto para o animal e são nomeados pelas pessoas do sertão como “caldeirão”, como disse a *artista-cangaceira Umbuzeiro*.

Já a árvore Umbuzeiro possui raízes com xilopódios, conhecidas popularmente como batatas que também armazenam água em seu interior. Em alguns sertões do Brasil, ela é a salvação para os períodos de estiagem. E o mandacaru, uma espécie de cactácea tão popular no imaginário do sertão, apresenta uma característica peculiar: suas folhas se modificam em espinhos para evitar a perda da água pelo processo de transpiração, mas também enquanto estratégia de defesa, evitando que animais se alimentem dele.

Imagem 8: Caatinga do MONA – Poço Redondo/SE. Abril de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

Imagem 9: Xique-xique no MONA – Poço Redondo/SE. Abril de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

Dessa forma, a Caatinga é um bioma extremamente rico em diversidade de espécies, de plantas, flores, bichos e por ser marcada pelas incertezas hídricas, secas frequentes e intensas, os seres desse lugar possuem uma leveza, agilidade, formas de convivência e resistência surpreendentes. Mesmo quando um cansanção está todo seco, seus espinhos ainda fazem um estrago na pele daqueles que, sem atenção, se deixam trombar com ele. E para quem nasceu, vive e conhece a Caatinga, sabe que o cansanção também é alimento, como dito por Fitxyá quando das minhas vivências

em terras indígenas Fulni-ô. Alves et al. (2019) ao citar Andrade-Lima descreve a Caatinga como um ambiente de:

> (...) vegetação arbórea e arbustiva na qual, em quase todas as espécies, predomina a caducidade das folhas sobre as outras formas de resistência às deficiências hídricas sem excluí-las; mais ou menos rica em cactáceas e bromeliáceas, com um grande número de outras espécies também espinhentas e vários endemismos (ANDRADE-LIMA apud ALVES et al*.,* 2019, p. 128).

Dentro dessas características, já é possível criar um imaginário para aqueles que não conhecem ou nunca viram-sentiram a Caatinga. Para quem não conhece, esse imaginário pode ser construído por imagens pejorativas, estereotipadas e construções discursivas de um ambiente negativo e inóspito, sem vida, de difícil convivência e interação humana com a natureza. “Mesmo a Caatinga com uma posição exclusiva dentre os biomas brasileiros, alguns mitos circulam ao seu respeito, tais como, ser uma vegetação estéril e pobre em biodiversidade” (CARVALHO, 2010, p. 105). Assim como o sertão, a Caatinga ainda carrega olhares e escritas que acabam por descrevê-la como um ambiente hostil. Para Carvalho (2010):

> O sentido de “natureza hostil” dado ao sertão semiárido tem sido descrito nos materiais geográficos e narrado na literatura como um lugar “feio”, de “natureza morta”, “onde não se vive, mas vegeta-se”, e assim por diante. Formas de apresentar a paisagem sertaneja como adversa e inapropriada à sobrevivência digna de suas populações, mas, apenas homens e mulheres rudes e “tostados pelo sol” poderiam sobreviver a tal “natureza inóspita”. [...] a Caatinga tem sido mostrada na literatura, nos materiais didáticos das escolas, nas imagens televisivas e documentais como um ambiente pobre, de poucas espécies animais e vegetais. Tais leituras, por sua vez, “desqualificaram a etnobiodiversidade da Caatinga” (CARVALHO, 2010, p. 45-46).

Visão esta que abarca também os olhares para quem vive na mata branca, comumente conhecidos como catingueiros e catingueiras. Seguindo com as reflexões da autora:

> A interação sertanejo-Caatinga, no entanto, teve uma interpretação pela estereotipia e preconceito, não se dimensionou a particularidade da existência e de organização socioeconômica do sertanejo com seu meio físico e simbólico. As singularidades, as potencialidades e revelações na forma de uso e de vivência dos sertanejos com os recursos ambientais de seu território são expressões que marcam a

> relação desse homem com sua natureza semiárida. [...] essa relação é transversalizada pela cultura, pois a aridez não é a determinante do modo singular do sertanejo perceber, viver e relacionar-se com a natureza, mas ela, sem dúvida, fundamenta seu modo particular de existência e de organização socioeconômica (CARVALHO, 2010, p. 116-117).

Matos (2013), ao discutir as relações estabelecidas entre alunos de uma escola rural do município de Nossa Senhora de Glória/SE e o ambiente em que vivem, ou seja, no Alto Sertão Sergipano, deixa evidente como ainda operam preconceitos em relação aos moradores de áreas da Caatinga e do próprio bioma. Em seus estudos[83], a autora percebe que os alunos reconhecem a Caatinga como um ambiente natural biodiverso e que possui problemas em relação à conservação. Porém, muitas das relações ainda presentes no entendimento dos alunos são mantidas por olhares e interações com o meio marcadas pelos estereótipos socioeconômicos. Como exemplo, dos questionários respondidos pelos alunos, a grande maioria vê a Caatinga como um ambiente seco, degradado, de difícil convivência e interação econômica, e que as pessoas que vivem na/da Caatinga são pobres e analfabetas, mesmo eles reconhecendo a importância natural e cultural de onde vivem.

Muito dessa visão se deve ao fato de ainda serem replicados os discursos da Caatinga como um lugar pobre e sem vida, repassado pela educação escolar, pelas imagens televisivas, pelos discursos políticos e literaturas. E mesmo o fato destes estudantes morarem no sertão sergipano, é perceptível, nos relatos transcritos pela autora, o desconhecimento da importância da Caatinga e um olhar mais crítico sobre a mesma.

Como já apontado anteriormente, o município de Nossa Senhora da Glória vem acelerando seu processo de urbanização e, devido a isso, poucas são as áreas nas quais se presencia a Caatinga na região como pontuado pela própria professora da escola. Ela informa que só é possível ver a Caatinga em algumas fazendas particulares e nas áreas de proteção ambiental. Por ser moradora na região desde pequena, a professora reconhece e fala com muita propriedade sobre as plantas e animais da mata branca (e que muitas delas já não existem mais ali), mas nos

[83] O estudo foi aplicado em alunos do 7º ano do Ensino Fundamental nas aulas de Ciências. É importante pontuar que a professora não é formada na área; ela assume a disciplina por não ter professor(a) com formação adequada na escola que atua. Infelizmente essa é uma realidade escolar do estado sergipano, principalmente na capital Aracaju: os professores(as) também assumem outras disciplinas que não são da sua área para preencher a carga horária exigida.

discursos dos alunos não há esse reconhecimento. A descrição deles se resume à fala da Caatinga ter um solo seco, de sol quente; e como vegetação, apenas o mandacaru aparece nos relatos.

Como pontuado pela autora e também pela professora, as visitas escolares às reservas e ambientes de Caatinga poderiam se constituir em uma potente ferramenta de instrução, mediação, reconhecimento e conscientização sobre o bioma. E mais que isso, na contextualização do território onde habitam e das várias práticas econômicas e culturais de muitas famílias e da população em geral que se beneficia ou necessita dela para viver. Porém, tais visitas não ocorrem na escola, até porque o bioma da Caatinga quase não é ensinado por não ser foco dentro dos temas da disciplina, mesmo eles morando no sertão sergipano.

Matos (2013), traz ainda a discussão dos próprios livros didáticos utilizados na escola que apresentam informações superficiais e desatualizadas em relação ao bioma. Tais estereótipos são reforçados nos livros ou ainda nem há informações e propostas de mediação educativa. Por constatar essa realidade, a autora propõe a articulação com as pesquisas científicas que já romperam com esse olhar e mostram as diversidades, as possibilidades de interações sociais, econômicas, ambientais, culturais e a importância da Caatinga. Ela alerta, porém, que tais estudos ainda permanecem nos ambientes acadêmicos, o que seria de um grande ganho se estas pesquisas, por diferentes formas de mediação, chegassem para a comunidade como um todo.

Desse modo, tal estudo reforça a necessidade de potencializar na escola cidadãos atuantes em suas comunidades; e para que isso ocorra, os conteúdos escolares devem estar atravessados pelas questões inerentes ao local, principalmente do reconhecimento dos saberes próprios tradicionais que a comunidade possui, uma vez que as pessoas das áreas rurais estão imbricadas nas relações de indivíduo com a natureza e que ela não está separada das suas práticas socioculturais e também econômicas, visto o bioma da Caatinga estar sendo devastado pelas práticas capitalistas de produção e processos de urbanização. Ainda sobre o papel da escola na mudança de concepções e atualizações dos saberes, a autora aponta que:

> Arroyo (2007), ao sugerir políticas de formação de educadores do campo, destaca que aspectos fundamentais para a formação destes

> professores seria entender que o território, o lugar e a terra são matrizes formadoras capazes de tornar a escola um lugar de formação, de modo que é necessário que as escolas camponesas construam um currículo fundamentado nas questões da comunidade e na cultura local, adotando uma política pedagógica apropriada (MATOS, 2013, p. 13).

Carvalho (2010) também pontua o problema dentro da literatura e nos livros didáticos que ainda descrevem a Caatinga como um ambiente hostil, pobre de espécies e endemismos. O que reporta assim, como um lugar de exclusão socioterritorial. Reescrevo um trecho extraído de um paradidático de Geografia:

> A menos de 90km do mar [...] vegetam apenas os cactos e arbustos espinhosos e retorcidos. Uma paisagem seca e pobre, contrastando tristemente com o panorama vivo e alegre do mar e das matas que ficaram para trás. [...] O que caracteriza essa vegetação é a sua homogeneidade, isto é, o aspecto sempre igual [...] (BRANCO, 1994, p. 06-07 apud CARVALHO, 2010, p. 116).

Por sua vez, o livro "Caatinga: biodiversidade e qualidade de vida" de Albuquerque U. et al. (2010) é um paradidático produzido pela Universidade Federal Rural de Pernambuco que foca exatamente nas informações equivocadas sobre o bioma e as pessoas que o habitam. O material apresenta a diversidade de plantas, animais, usos medicinais e de consumo, assinalando a necessidade de conservação da Caatinga e a interação com o ambiente a partir da sustentabilidade, especialmente por reconhecer as práticas e saberes das populações locais e tradicionais[84].

Pontuo, assim, a importância de revisitar os saberes debatidos na escola, atualizados com as pesquisas acadêmicas, políticas públicas, saberes e práticas tradicionais das pessoas que vivem na e pela Caatinga, articulados nos movimentos, ONGs e associações sociais. É possível perceber que tal desatualização nos espaços educativos tende a reforçar os estereótipos negativos e os discursos construídos sobre a educação, principalmente os de cunho político.

Como exemplo, podemos citar uma questão bem pertinente relacionada à água que é um problema no semiárido nordestino. No entanto, o problema não reside na falta dela, mas na sua má distribuição e no seu aproveitamento. Também, podemos

[84] Sobre a questão da conservação da Caatinga, o paradidático levanta a discussão sobre a conservação e proibição de algumas práticas que são o meio de subsistência de muitas famílias, como a caça e a retirada de recursos naturais. Aponta assim, a necessidade do diálogo sobre o problema e de uma formação consciente do ambiente e das ações predatórias humanas na natureza.

citar a ideia que ainda opera no imaginário das pessoas de que a seca é a única responsável pelas dificuldades da região. A seca é um fenômeno natural e que pode ser agravada pela ação humana, mas há iniciativas de convivência com a natureza, ações bem-sucedidas e responsáveis que vêm mostrando outras possibilidades e olhares para a Caatinga. É nessa perspectiva que a tese de Carvalho (2010) se debruça, apresentando diversas possibilidades econômicas de interação no semiárido baiano.

> A Caatinga tem possibilitado a criação e a recriação das condições da produção material e imaterial da existência no Semiárido Brasileiro. A partir da reapropriação social da biodiversidade da Caatinga, por meio do uso produtivo de determinadas plantas nativas, tais como, o umbu e o maracujá-do-mato, tornam-se carros-chefes da produção de doces, geleias, sucos e polpas. Muitas organizações sociais (associações e cooperativas, por exemplo) estão desenvolvendo práticas sócio produtivas a partir desse potencial econômico da Caatinga, além de dimensionarem esse viés para a valorização socioambiental e simbólica desse bioma. Os resultados podem ser avaliados pela ampliação da geração da renda familiar e da melhoria socioeconômica das comunidades rurais, pela promoção do "bom uso" dos recursos vegetais e da revalorização do saber tradicional sobre as plantas e raízes da Caatinga (CARVALHO, 2014, p. 47).

Atualmente, no estado sergipano, a Caatinga se concentra e ainda resiste na Unidade de Conservação[85] do Monumento Natural (MONA) da Grota do Angico criado pelo Decreto Estadual nº 24.922, de 21 de dezembro de 2007 com área de 2.138 hectares nos municípios de Poço Redondo e Canindé de São Francisco. Em volta desse ambiente, os pastos já tomam conta de grande parte. Na área da UC, poucos são os espaços delimitados por cercas que supostamente inibiriam a entrada indevida nas áreas em proteção. Sobre a conservação da UC, alguns contratempos são apontados no Plano de Manejo do MONA:

[85] Há vários debates sobre as Unidades de Conservação em todo o território brasileiro, por acabar delimitando um espaço de preservação e de uma natureza intocável, em que muitas das populações que sobreviviam de alguma forma de práticas extrativistas dos diferentes biomas não podem mais sobreviver porque é proibida a interação nestes territórios. Não é foco da tese essa discussão, pois acredito que cada território possui sua especificidade, interação e diferentes práticas de convivência com o ambiente. No estado de Sergipe, por exemplo, cada território, cada projeto implantado e até mesmo cada família possuem diferentes formas de interação com o ambiente, desde algum tipo de cultivo e produção agroecológica, buscando uma relação harmônica com o meio ambiente, como a rotação de culturas e uso de biofertilizantes até os modelos de produção que tendem pela adoção de uma produção agrícola e de bovinocultura que desmatam e prejudicam o bioma, rompendo com a cultura sertaneja de criar o gado solto na Caatinga, do extrativismo e cultura de subsistência. Mas, especificamente, no caso da mata branca, 80% de sua área total no Brasil já está degradada pela ação humana, assim as Unidades de Conservação são extremamente importantes.

> Como pontos fracos da UC foram indicados: a “prática” da vaquejada; a degradação do Bioma Caatinga; os animais domésticos soltos na UC; o desmatamento interno e no entorno; a caça predatória; as práticas agrícolas indevidas; a individualidade de empresários de ecoturismo (externos e internos); os acessos sem controle de visitantes ao MONA; a água sem tratamento; o esgoto a céu aberto; a desapropriação e sobreposição de áreas do MONA - SEMARH e INCRA; os conflitos de uso de terra; e a falta de conhecimento sobre a importância da UC (PLANO DE MANEJO – MONA, 2017, p.21).

Já como pontos fortes, o mesmo documento aponta:

> Em contrapartida, como pontos fortes são destacados: a diversidade cultural, biológica e física da UC; o significado cultural da área; o foco de atratividade para atividades de educação ambiental, trilhas em contato com a natureza; a valorização cultural; a conservação (controle biológico); a existência de pesquisas realizadas na UC e de projetos de monitoramento das comunidades da fauna e flora; a existência de sítios Paleoarqueológicos-históricos, como o sítio Jerimum; a oferta de serviços ambientais; a prática de ecoturismo; a riqueza arqueológica; a prática de estudos científicos; e a educação ambiental (PLANO DE MANEJO – MONA, 2017, p.21).

No mês de fevereiro de 2020, em conversa com o responsável pelo MONA naquele período, Emanuel Souza Rocha, o mesmo disse que hoje os problemas enfrentados ainda na UC são as ações dos caçadores e a entrada de gados dos moradores das redondezas[86]. Durante nossas vivências na Caatinga, foi possível identificar e presenciar alguns dos problemas apontados no Plano de Manejo. Presenciamos e sentimos a Caatinga em proteção dentro da UC, mas também sentimos e vimos grande parte do desmatamento do bioma para as atividades de agropecuária nos territórios fora dela.

[86] Nas áreas de sequeiro do Alto Sertão Sergipano, a criação de animais soltos na Caatinga é uma prática comum, conforme apontado no Plano de Manejo do MONA.

Imagem 10: Marcos de demarcação da área proteção na UC do MONA[87] – Povoado Cajueiro - Poço Redondo/SE. Abril de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

Sobre a Caatinga em preservação dentro do MONA:

> A vegetação do MONA Grota do Angico corresponde à Caatinga hiperxerófita densa. Foi verificada a ocorrência de 157 espécies nos limites do MONA Grota do Angico, distribuídas em 108 gêneros e 45 famílias, 18 das espécies encontradas são consideradas endêmicas da Caatinga. O número de espécies encontradas foi bastante expressivo, quando comparados à listagem florística total atualmente descrita para a Caatinga, que é de aproximadamente 1000 espécies. As famílias com maior riqueza específica para a área foram Fabaceae (27), Cactaceae (13), Poaceae (11), Convolvulaceae e Cyperaceae (10) e Asteraceae (8). Do total das espécies citadas a grande maioria possui hábito herbáceo, seguido das arbóreas e por fim, com menor riqueza, as arbustivas, que não estavam floridas no período de coleta e são de difícil identificação visual (PLANO DE MANEJO MONA, 2017, p. 13).

A Caatinga é um bioma de extrema importância ecológica, porém é muito afetada pela ocupação humana em termos de desmatamento e também pelo manejo inadequado do solo, atingindo 50% segundo dados[88] do Ministério do Meio Ambiente, o que pode levar a uma desertificação do ambiente em poucos anos. Apesar da rica

[87] Os marcos delimitam o território da UC, porém, na nossa entrada no mês de novembro de 2020, o segurança Batista nos informou que iriam iniciar naquele mês a construção de cercas em toda extensão do MONA.

[88] Dados coletados no site: https://www.mma.gov.br/biomas/caatinga.html. Acesso em janeiro de 2020.

biodiversidade do bioma, do seu valor econômico e simbólico-cultural, há poucos estudos para a sua conservação e ações de interação mais conscientes da população com a mesma, sendo um dos biomas mais degradados do país pela ação humana e uma das regiões naturais menos estudadas (LEAL et al., 2003). Como podemos perceber, nos dados apontados por Matos (2013), é crítico a degradação da Caatinga no estado sergipano:

> Em Sergipe, a conservação do referido bioma é preocupante, uma vez que de uma lista de 25 municípios que apresentam a vegetação mais degradada do estado, 18 estão inseridos nesse bioma. Existem muitos municípios situados em áreas de Caatinga, fator que leva esse ambiente natural a ocupar 49% do estado, dos quais seis estão em áreas de desertificação, sendo eles: Poço Redondo, Canindé de São Francisco, Nossa Senhora da Glória, Monte Alegre, Gararu e Porto da Folha (MATOS, 2013, p.40).

A presença da vegetação, dos animais ou da flora que ali existe é marcada pela destreza da capacidade de adaptar-se para viverem naquelas condições. Assim, para o ser humano, as adaptações são mais que estratégias, são necessidades para a convivência no ambiente. Na Caatinga, existe uma diversidade também de recursos vegetais para a alimentação; e de algumas plantas se aproveitam os frutos, as raízes, as folhas e as sementes. Sendo assim, quem vive da/na mata branca conhece as propriedades de cada vegetação.

Aponto mais uma vez o relato de Fitxyá no dia em que estávamos andando na mata branca; ele ia mostrando e dizendo as propriedades de diversas plantas de uso diário e outras que usavam em tempos de maior dificuldade. Para ele:

> [A Caatinga, o sertão dá muito alimento, a gente não sobreviveu dela todo esse tempo? Quem é do sertão tem que se adaptar com a seca][89].

Quando da presença deste ambiente natural, os sertanejos e sertanejas conhecem e recolhem no bioma o seu próprio alimento e forragem para os animais domésticos, a madeira de certas árvores é utilizada para construções e combustível, além de certas plantas para uso medicinal e religioso (ALVES S. et al., 2017). Santos T. et al. (2012) realizaram um levantamento dos frutos comestíveis da Caatinga de espécies nativas do estado consumidos pela população sergipana, registrando a

[89] Relato de Fitxyá Fulni-ô na vivência no mês de junho de 2018.

ocorrência de 16 espécies. Tal levantamento aponta que a diversidade de recursos vegetais da mata branca faz parte da alimentação de muitas famílias em Sergipe:

> A diversidade dos recursos vegetais da Caatinga possibilita a sua utilização para diversos fins pela população regional, principalmente para a alimentação. De suas plantas podem-se aproveitar os frutos e outras partes comestíveis como raízes, sementes, folhas e caules que, quando não são consumidos diretamente pela família, são comercializados em feiras livres (SANTOS T. et al., 2012, p. 02).

Albuquerque U. et al. (2010) apresenta cerca de 400 espécies de plantas na mata branca utilizadas medicinalmente pela população. Essas plantas desempenham um papel importantíssimo para a população local por ser, em muitos momentos, a única forma de acesso ao tratamento de doenças e enfermidades. Muitos dos povoados não têm serviços médicos ou postos de saúde, e quando têm, ficam muito distantes dos lugares onde moram.

Olhar para a Caatinga e saber que muito dali é alimento e/ou de propriedade medicinal, é tarefa para quem realmente conhece e coabita no território. Carvalho (2010) aponta que nas populações que habitam o Cerrado e a Caatinga é possível identificar uma cultura ecológica proveniente do processo comunicacional entre povos e natureza. Uma dinâmica que é construída pelo conjunto de práticas do pensar-relacionar-utilizar os materiais do ambiente, coadunando numa relação de "preservação das identidades e dos valores culturais, o enraizamento e a terra aparecem como suportes da biodiversidade, da resiliência e da complexidade do ecossistema" (CARVALHO, 2010, p. 248).

Faço um paralelo aqui com esta prática mantida e empregada pelos cangaceiros e cangaceiras que utilizavam constantemente os saberes populares do sertão dentro das Caatingas para a sobrevivência, pois conheciam as propriedades medicinais e alimentícias dentro da mata (ALMEIDA I., 2006; NEGREIROS, 2018; PERICÁS, 2010). Ante à morte como profissão, os mesmos recorriam também a outros olhares simbólicos e saberes encantados.

> [...] seres munidos de um relevante instinto de sobrevivência e que atribuíam sua saúde ao fechamento do corpo aos patuás e tinham ao seu dispor a farmacopéia aprendida com seus pais e avós. A farmacopéia do cangaço não difere em nada da utilizada pelo sertanejo em geral. [...] o alívio das dores era procurado nas qualidades terapêuticas de algumas plantas ditas medicinais. [...] Não

> é incomum observarmos uma estranha junção entre chás, lambedores, efusões, emplastos, defumadores; mas também benzeduras, simpatias e orações que os cangaceiros utilizavam para cura das suas doenças [...] meiazinhas, amuletos e rezas eram utilizados para “fechar o corpo” contra os inimigos ou para espantar cobras e animais peçonhentos (ALMEIDA I., 2006, p. 114-119).

[Alguns podem supor como apenas crendices e superstições, mas em terras de envultados, essas crenças são acessadas a todo instante e para várias funções].

No depoimento da cangaceira Sila, anos depois do cangaço ter findado, podemos certificar a prática de interação e convivência: “No mato não tinha assistência médica, o refúgio era o remédio caseiro da flora, isso eles entendiam bem. E sempre carregavam consigo as ervas de que rotineiramente precisavam” (SOUZA, 1995 apud QUEIRÓZ, 2005, p.114).

Já para o *Bando-Cangaço do Aldeia*, estar na Caatinga mostrou suas diferentes situações, mostrou seus encantos, seus perigos e exigiu o coabitar e as trocas constantes. Para algumas, a dificuldade de “aguentar” o ambiente apresentava como luta, uma birra e uma raiva do cansaço físico que se *transmutavam* em teimosia para continuar. Para outras, era um lugar de calma, de reencontro, por serem e se sentirem dali. Desse modo, foi preciso nos sentirmos pertencentes àquele lugar para que as relações, as dinâmicas e os laboratórios sensitivos-físicos-criativos dentro da mata branca ocorressem.

Apesar de quebrarmos com a imagem de uma natureza hostil e de difícil convivência que, por tempos, foi dada à Caatinga, suas características geoambientais, climáticas, de vegetação e de presenças de animais pareciam que teimavam em arengar com essas mesmas situações para o nosso convívio. Fomos nos encontrando dentro da Caatinga. Aos poucos, se as qualidades da mata branca se mostravam mais dificultosas, foram sentidas por cada uma, trazendo também seus sentidos para o coletivo, para o bando. A convivência e *transmutAção* na e com a Caatinga foi revelando possibilidades e maneiras de nos sentirmos outras, mais próximas a ela e, talvez, mais próximas a nós também.

1.3 – Territórios como impulsos cênico-criativos

Imagem 11: Coroa de Frade nascendo numa rachadura de lajedo – Aldeia Indígena Fulni-ô. Águas Belas/PE. Junho de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

Nos atos anteriores, busquei situar dois territórios dentre outros vivenciados para a prática criativa em Dança na pesquisa: o sertão e a Caatinga. Desde a minha chegada em Sergipe, venho fomentando uma atuação de vivências em contextos populares e ambientais no curso de Dança da UFS em alguns componentes curriculares do curso como “Extensão e Dança”, “Danças Brasileiras” e, principalmente, no Projeto de Extensão Aldeia Mangue. Assim sendo, o que tem fomentado o meu fazer cênico a assumir os ambientes naturais como territórios para repensar as criações em Dança? O que vejo-sinto nesse fazer que incita um corpo físico-sensitivo-simbólico potente para o artista da Dança e para assumir esses espaços como territórios de saberes a serem dialogados na construção do conhecimento e formação acadêmica em Dança?

Nessa perspectiva, a minha trajetória artístico-acadêmica muito se deve ao encontro com mestras e docentes que me levaram a “reencontrar” um local onde poderia dançar a minha dança, revisitada pelas histórias, ancestralidades, caminhos,

saberes, corpos dos contextos das manifestações populares brasileiras[90] - encaradas como referências epistemológicas de ensino, criação artística e vida.

Nesses territórios-terreiros-terrenos, encontrei com mestras e mestres populares, com brincadoras e brincadores das folias e festejos, com benzedeiras e benzedores, com catadores de caranguejo, com catadoras de mangaba, com avultamento de pessoa-fantasma, toda branquinha, dentro das casas de farinha – me deparei com um contexto popular brasileiro que me impulsionou a navegar nesses espaços como estruturantes de um fazer-pensar-criar em Dança[91].

Dessa forma, não haveria de ser diferente na minha prática artístico-pedagógica no curso de Dança da UFS quando em terras sergipanas aportei. As manifestações populares brasileiras, seus integrantes, seus saberes e os ambientes onde elas acontecem, a vivência *in loco* nesses territórios são os pontos motrizes e matrizes do Projeto de Extensão Aldeia Mangue. As ações desenvolvidas no projeto vêm construindo uma rede de relações com as Culturas Populares e afros-ameríndias-brasileiras, juntamente com pesquisas em âmbito artístico-educativo no espaço acadêmico como possibilidade de conhecer e discutir as situações culturais, sociais, ambientais, étnicas, ancestrais e de construção de saberes pertencentes a esses espaços.

Quando da convivência com esses territórios, o bando do Aldeia passou a ter uma vontade em estar nos ambientes com uma maior frequência também para experienciar o corpo físico-sensitivo-simbólico e a criação cênica. Experienciamos os mangues, as restingas, o mar, as matas, pisamos em território quilombola e indígena, começamos a entender que a prática do Aldeia se intensifica quando estamos presentes nos territórios compartilhando dos problemas socioeconômicos, ambientais e das tramas políticas que os envolvem. Nos territórios-terreiros-terrenos das Culturas Populares, dos saberes tradicionais, dos fazeres diários implicados nesses espaços, partilhamos vivências, saberes, histórias de vida e, quando possível, enraizamos e

[90] Na minha dissertação de mestrado, intitulada “Crenças e quebranças de um corpo que dança: poéticas do benzimento na criação cênica” - defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - essa trajetória artística está apresentada, desde o meu inventário pessoal que aponta o impulso inicial para o contexto e a minha formação acadêmica embebida nas manifestações populares brasileiras como campo de pesquisa, vivência, poética e aprendizado.

[91] Para saber mais sobre as práticas nesses espaços, ver os artigos publicados nos congressos: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/8945/4/Dialogos_no_mangue_a_vivencia_com_catadores_de_caranguejo.pdf. https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3844. Acesso em junho de 2020.

afundamos literalmente nossos pés nas terras quentes, movediças, rachadas, desgastadas, potentes. Potentes para os movimentos dançantes.[92]

Estar nos ambientes e criar um outro território para a criação-composição cênica revela um amplo espaço de discussão em torno das relações que se criam e se vivenciam, seja no jogo físico-simbólico para a cena, seja na convivência com as pessoas que habitam esses locais e (sobre)vivem direta ou indiretamente do ambiente. Venho percebendo, pelos diálogos com os discentes e vendo os mesmos em cena, que assumir essas posturas, atitudes e ações ampliam os sentidos da formação em Artes no âmbito acadêmico.

Uma prática que busca compartilhar vidas e aprender sobre vidas, o que reconfigura o ensino dentro dos espaços educativos, colocando em debate outros saberes operantes em nossa formação, na mesma sintonia com os saberes científicos. Dentro dessa lógica, se repensa o ensino e as estratégias educativas atravessadas pelas cosmopercepções dos territórios coabitados, dos sentidos e saberes-fazeres tradicionais que impulsionam a permanência, modificação, resistência e realidades nas tramas cotidianas.

Almeida M. C. (2005, 2011) nos propõe a pensar e agir para uma educação da complexidade que religue os diferentes saberes (tradicionais, populares, científicos) numa postura de compartilhamento de experiências enquanto aposta ética, epistemológica e de estratégia cognitiva nos processos formativos. A autora nos convida a ampliar a cultura científica, fazendo-a dialogar com outras cosmologias do pensamento. Nessa pesquisa, não só do pensamento, mas da ação, do fazer, do perceber e do construir saberes.

Acredito que a vivência *in loco*, o coabitar com toda a complexidade existente em outros territórios, revela um potencial de discussão e fazer enquanto prática implicada (MACEDO, 2012; MACEDO e SÁ, 2018) nas emergências e revisitações de nossas formações. Como educadores-pesquisadores assumimos uma atitude de envolvimento na construção do conhecimento sobre as realidades e experiências de vida das pessoas integrantes e também as da própria pesquisadora.

[92] Sergipe nos presenteia com essas possibilidades. Todas as diversidades apontadas na escrita de biomas, territórios quilombolas, o território indígena dos Xocós e manifestações populares são encontradas com grande riqueza no estado. Algumas delas, como o São Gonçalo do quilombo da Mussuca pertencente a Laranjeiras e o Parafuso do município de Lagarto, só se encontram em Sergipe.

> Educar para a complexidade é capacitar o cidadão para conviver com a incerteza e tirar bom proveito dela; é fazer da sala de aula um lugar para discutir e experimentar, também, os valores éticos da responsabilidade com a vida, com a amizade, com a justiça e com a felicidade humana (ALMEIDA M. C., 2005, p.18).

Ao assumir uma prática que propõe o compartilhar e a convivência com espaços, vidas e saberes em suas diversidades, possibilita a viver o contexto de uma forma mais próxima das lógicas, problemas e realidades locais e, de uma forma ou outra, acabando por nos aproximar também de forma mais afetiva, como afeto que nos afeta. O que repercute em um fazer em Dança transdisciplinar *[cruzo]* é a proximidade e o engajamento com as questões políticas, culturais, socioeconômicas e ambientais dos contextos enquanto uma prática comprometida com os diálogos na sociedade.

Enquanto potência cênica, vivenciar o território e, principalmente, realizar as práticas em Dança dentro desses espaços, vêm estruturando um estado cênico com outras qualidades, diferentemente de uma organização físico-sensitivo-simbólico quando estamos dentro de uma "sala comum" para uma aula de dança. O chão em que se pisa é outro, o clima é outro, a temperatura, as interferências da própria região, como bichos, animais e as pessoas potencializam o "jogo de relações" que se estabelece. O corpo ganha estruturas mais densas, ampliadas e relacionadas à vida; é como se fôssemos tendo propriedade daquilo que se fala e se busca, além de explorar e experimentar outras reorganizações ósseo-musculares, físico-sensitivas e anatômico-simbólicas.

Ademais, se pisa no contexto que se investiga; se pisa praticando a cena. Nesse sentido, marca-se o território. Marcando onde se pisa, defende-se uma forma de ser-agir-pensar o espaço-território e seus pertencimentos.

Em palestra proferida no "I Colóquio Latino-Americano sobre Insurgências Decoloniais, Psicologia e Povos Tradicionais", o Prof. Rodrigo Utrilla-López[93]provocou os participantes a repensarem as formas de diálogo entre universidade e comunidade e entre os outros espaços existentes fora dos muros universitários. Em um de seus questionamentos - cobrando uma maior proximidade e interlocução com os saberes populares, com as comunidades tradicionais e outros contextos -, ele pergunta o

[93] O evento ocorreu nos dias 24 a 26 de junho de 2020, de forma *on-line* devido à pandemia mundial. Rodrigo Utrilla é professor da Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo no México na área de psicologia.

quanto de hora o professor se dedica fora da sua ação de pesquisa, da prática educativa que acontece apenas no espaço-universidade. Para o professor, se a universidade é construção, debate e reflexão de conhecimento, então deveríamos pensar o quanto realmente nossas práticas estão vinculadas à população e intercâmbio com esses espaços.

Desse modo, posso afirmar que, refletindo sobre essa problemática e questionamentos, a minha prática de ensino vem sendo reforçada, partilhando e convivendo próxima às comunidades, convivendo com pessoas que possuem seus saberes, vivenciando o ambiente onde vivem, buscando o compartilhamento enquanto um ensino complexo e potente de experiências de vida.

Construir, compartilhar e vivenciar outros territórios, nos leva a estar em constante mudança, a repensar nossas formações, nossas próprias bases e pensamentos reinantes que ainda operam em demasia o sistema educacional brasileiro. Nas pisadas do Aldeia Mangue, o mangue se torna escola, a conversa regada a café e a bolo de mangaba nos assentamentos das restingas sergipanas são nossos livros. Uma formação não só acadêmica, mas a própria vida sendo a nossa escola[94].

Sobre o território, nosso fazer se enlaça com a abordagem relacional do conceito apontada por Tanezini (2015) ao superar a noção referente ao território de uma Nação, concebendo-o como um espaço social construído por diversos processos relacionais em variados espaços. A autora aponta as discussões de Bernardo Fernandes[95] sobre a Geografia Crítica que entende que o território é:

> [...] multidimensional, isto é, um espaço político, econômico e cultural, portanto, só é compreendido em todas as dimensões que o compõem com as qualidades multidimensionais, composicionais e completivas dos espaços. Para este autor esses espaços sociais concretos (materiais e imateriais) são produzidos a partir da intencionalidade, ou seja, um modo de compreensão que um grupo, uma nação, uma classe social ou até mesmo uma pessoa utiliza para poder se realizar, conquistar espaços e territórios. Nesse sentido, o território é uma totalidade restringida pela intencionalidade dos sujeitos sociais que

[94] Nessa mesma palestra, estava presente como convidada a cigana Rita Ferreira, representante do Instituto Cigano do Brasil. Ao se apresentar, disse que não tinha formação universitária, que quem a formou no que sabe foi a vida. Rita compartilhou que se formar é um sonho; uma conquista que servirá não só a ela, mas a todo o seu povo. Reforça ainda, que seus saberes, aprendizados com a vida, é estruturante de quem ela é e do que tem para ensinar aos outros.

[95] Doutor em Geografia pela USP. Docente dos cursos de graduação e pós-graduação em Geografia da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

> buscam materializar no espaço um modo de existir, uma identidade (TANEZINI, 2015, p.47).

Sigo esse entendimento do território com as dimensões apontadas, implicadas também pelas estruturas culturais, simbólicas e visões particulares dos sujeitos. Coaduno assim com Almeida M.G. (2005), ao entender que o território:

> [...] responde, em sua primeira instância, as necessidades econômicas, sociais e políticas de cada sociedade e, por isso, sua produção está sustentada pelas relações sociais que o atravessam. Sua função, porém, não se reduz a essa dimensão instrumental; ele é também objeto de operações simbólicas e é nele que os atores projetam suas concepções de mundo (ALMEIDA M.G., 2005, p. 108).

Abro um parêntese aqui para ressaltar o quanto as ações externas, principalmente, das políticas públicas tramadas consubstancialmente pelos fatores econômicos e, dessa forma, enlaçadas por uma visão capitalista, podem destruir os sentidos de territórios, bem como criar outros. Chacon (2007), ao analisar os projetos do governo do Ceará que exigiram um modelo de gestão participativa-popular no sertão, advinda da criação de vários conselhos, grupos de trabalho e comitês, sinaliza que não trouxeram resultados satisfatórios ante uma interlocução real das necessidades e relações locais. Para a autora:

> No que diz respeito ao grupo do açude Castanhão, também não está claro o seu sucesso. Pesquisas junto à população de Jaguaribara, transferida para a cidade planejada e construída pelo governo com base nas decisões desse grupo de trabalho, mostram que os transtornos para aquelas pessoas são de uma dimensão não esperada ou mesmo considerada pelo grupo. Muitos velhos morreram de tristeza ao deixarem suas casas, as crianças não conseguem ainda encontrar uma referência, vizinhos de décadas foram separados por possuírem casas ou terrenos de tamanhos diferentes. A nova cidade, muito maior, mais moderna e com ares de progresso econômico esconde um distanciamento que não se mensura entre as pessoas separadas por decreto (CHACON, 2007, p. 154).

É possível perceber na passagem o quanto o território está impregnado de valores sociais e simbólicos, de relações entre as práticas e convivências ali existentes, onde a mudança forçada para outro espaço desregula e modifica a existência das pessoas. Perdem-se os referenciais e a identificação que se constrói devido ao chão que se pisa, ao território compartilhado.

Santos G. (2011), ao revistar o conceito de território para falar especificamente do Alto Sertão Sergipano, apresenta definições diversas abordadas por vários autores. Mas pontua que, apesar de alguns autores trazerem olhares diferentes sobre a categorização, diz ser consenso que o que “define” território é o poder; sendo assim, a dimensão política está, antes de qualquer outra, estruturando seu perfil. “Isso não quer dizer, porém, que a cultura [...] e mesmo a economia [...] não sejam relevantes ou não estejam contemplados ao se lidar com o conceito de território” (SANTOS G., 2011, p. 15). Dentro dessa perspectiva, o autor retoma os estudos de Milton Santos quando o mesmo enfatiza que o território precisa ser entendido como território usado, não apenas o território em si. Para o estudioso,

> O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas; o território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é fundamento do trabalho; o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida. O território em si não é uma categoria de análise [...]. É o território usado que é uma categoria de análise (SANTOS M., 2011 p. 14).

O autor pontua, porém, que para Milton Santos o conceito de território usado advém dos seus estudos sobre o espaço geográfico e não propriamente do território, o que levou para uma ênfase mais econômica, mesmo sinalizando o reconhecimento da política, da cultura e da natureza no espaço e na configuração territorial. O conceito de território seria assim subjacente ao de espaço. Dessa forma, ele aponta também em sua tese a percepção de território proposta por Claude Raffestin[96] que não recorta o espaço, mas transforma-o em substrato para a criação do território. Raffestin articula as territorialidades materiais e ideológicas, ou seja, a linguagem, a comunicação, o sagrado, os signos, as etnias que fazem parte das dinâmicas para se pensar o território e afirma ser ele construído pela apropriação do espaço, compreendido como relacional e dinâmico a partir das características de cada sociedade. São os atores sociais assim que produzem o território.

Sendo assim, talvez, por isso mesmo, o sentido do nosso território da pesquisa seja sentido quando lá estamos, implicados nos agenciamentos e situações do

[96] Geógrafo suíço e docente da Universidade de Genebra, tendo como foco de estudo a questão das territorialidades.

acontecimento quando vivenciados ali. Construímos as relações a partir do "território usado" ou da "apropriação do espaço", pois há relações que só se constroem lá e ficam lá. Quando estamos na Caatinga, no sertão sergipano, nós do *Bando-Cangaço do Aldeia* nos cuidamos mais, nos aproximamos mais, nos olhamos mais, por essa razão a necessidade de querer, cada vez mais, estar lá quando do desenvolvimento da pesquisa seja mais evidente.

Quando retornamos do sertão, as relações travadas e tramadas ali se distanciaram do nosso cotidiano em Aracaju. Mesmo nos encontrando semanalmente na UFS e dedicando uma tarde para a prática criativa no Departamento de Dança, foi possível perceber que a densidade das relações instanciadas na Caatinga não eram as mesmas. O solo não é o mesmo, o ambiente não é o mesmo, as interferências e cruzamentos são de outra ordem na UFS, e até os afazeres e compromissos do dia a dia das *artistas-cangaceiras* atravessaram em demasia nossas práticas, como atrasos no horário, ter que sair mais cedo para ir em outro compromisso, entre outros ocorridos.

Da mesma forma, o convívio e coabitar com as lógicas e situações daquele território, também foram sendo desenlaçadas no nosso cotidiano na capital Aracaju. Possivelmente esse "desligamento" se justifica nos modos cada vez mais individualistas que temos, principalmente, nos tempos de hoje, no meio urbano. Santos M. (2020) identifica os individualismos na vida econômica, na ordem política, na ordem do território e também na ordem social fomentados pela ética da globalização. Difícil é manter os laços quando o tempo "acelerado" e a execução de várias tarefas são exigências das dinâmicas globalizadas em tempos atuais. É como se não conseguíssemos construir o nosso território de relações e principalmente de pertencimento.

Vale et al*.* (2005) ao referenciar Saquet (2004), apontam que o território,

> [...] não é somente relações sociais; simultaneamente, significa também a materialidade das formas espaciais dos processos sociais de dominação e controle; é fluxo, conexão e enraizamento. O território é efetivado quando ocorre a manifestação e se exerce qualquer tipo de poder, de relações sociais, pois são estas que consubstanciam o poder e que os homens mantêm entre si na vida cotidiana, concluindo assim que, onde existem homens há relações e, têm-se, ao mesmo tempo, territórios. As relações são o poder e o poder são as relações e são estas que cristalizam o território e as territorialidades plurais (VALE et al., 2005, p. 16).

Tanto o sertão quanto a Caatinga constituem-se em territórios onde operam questões de dominação e poder como já exposto. Além de serem atravessados por interferências constantes nas questões econômicas, do uso do território para a produção agropecuária e, enquanto espaço físico do ambiente natural, são constantemente atingidos pelos interesses políticos e de empresas privadas. Um exemplo hoje é a Caatinga aparecer com um novo valor de espaço físico, as indústrias estão migrando para as regiões dos sertões nordestinos, defendendo a bandeira de geração de empregos - o que sabemos que atinge uma baixa parcela da população. Gradualmente, as áreas naturais de Caatinga estão sendo comprometidas devido a esses interesses.

Conforme Santos G. (2011, p. 21), “o território assume cada vez mais um significado político, principalmente quando pensa-se no direcionamento de políticas voltadas para o desenvolvimento econômico e sociocultural”. Os territórios nos quais transitamos durante a pesquisa são espaços afetados pelas intervenções dos projetos políticos. Ao mesmo tempo percebe-se que há resistência da população contra as imposições econômicas e que não dialogam com as realidades dali.

Levando em consideração todas essas concepções, ao pisar nos territórios da pesquisa, tendo a especificidade da criação cênica em Dança, fui levada a me deslocar para outros sentidos e rever os poderes que são exercidos no entendimento de território. Por vezes, foi o próprio ambiente que tomou a dianteira e apontou os atalhos e achados investigados, de sentidos e pertencimentos. E em relação às discussões sobre os poderes políticos, de produções econômicas e interesses que interferem nos sentidos de território, busquei refleti-los não como algo colocado e sobreposto de fora para dentro, mas a partir de estratégias, exigências, trocas e diálogos, que se transformavam em tramas no momento em que vivenciamos os territórios, reforçando assim, as reflexões direcionadas aos sentidos de pertencimento ali construídos.

Quando estávamos na Caatinga, coabitando e praticando nosso fazer cênico, criamos também o nosso próprio território. Como a Caatinga é um ambiente natural, percebo que não foram somente as nossas intenções que interferiram no território, mas o ambiente também agiu nas intencionalidades, o que provocou um jogo constante entre as partes. Como Santos M. (2020, p. 80) pontua, o “território não é um dado neutro e nem um ator passivo”.

Dessa forma, podemos entender que o território se constrói e se modifica constantemente a partir dos sentidos, dos agenciamentos, das interações entre as pessoas e com o próprio espaço ou de intenções projetadas nele. O território assim, "[...] emerge também como valor, como necessidade dos homens em estabelecer relações de pertencimento, enraizamento [...] (CARVALHO, 2010, p. 137).

Dentro desta perspectiva, e pensando o território habitado na pesquisa como nosso terreiro-terreno de diálogo, Uriarte (2012), ao discutir o trabalho etnográfico, afirma que o campo é atravessado pela teoria, mas põe em alerta que não devemos entender que esse território está submetido ao estudo. Precisamos desestabilizar nossos pensamentos e as formas dominantes que incidem em nossas práticas, pois como traz a autora:

> [...] a realidade superará sempre a teoria. Em outras palavras, o campo irá sempre surpreender o pesquisador. Sem cair em contradição, podemos afirmar que se um campo não nos surpreender, é porque não fomos o suficientemente bem formados! (URIARTE, 2012, p. 02).

Sobre o trabalho de campo, a autora afirma que o mesmo, por um bom tempo, será uma incógnita para o pesquisador, "pelo simples fato de os 'fatos' não existirem" (URIARTE, 2012, p. 05). Assim sendo, é preciso compreender as ações da pesquisa como criativas, não se colhe fatos ou dados, mas se constroem as questões ao ir caminhando, dialogando[97] com o espaço.

Sendo assim, durante a pesquisa, as vivências nos territórios e construções dos mesmos foram apresentando as supostas reflexões e sentidos. Retomo novamente as falas de Leda Maria Martins[98]: "a crítica é construção da pesquisa", e não já dada e posta antes de se vivenciar. As "sacadas" aparecem, pontuada por Uriarte (2012), quando as informações e os depoimentos apresentam pistas para um outro entendimento, as questões e supostos problemas vão sendo costurados e tramados no acontecer da própria pesquisa.

Dessa forma, o entendimento do território foi sendo construído pelo *Bando-Cangaço do Aldeia* ao irmos caminhando e criando os nossos atos criativos, as nossas relações-ações quando lá estávamos. Ao assumir uma criação artística que parte para

[97] E o gerúndio aqui é potência, pois se constrói e desconstrói nos caminhos percorridos, durante o processo.

[98] Leda Maria Martins é poeta, ensaísta, dramaturga e doutora em Letras-Literatura Comparada pela UFMG. Foi docente da mesma instituição.

a vivência direta no contexto, assume-se também um posicionamento político-pedagógico territorial ao apontar as possibilidades de diálogo, criação e reflexão dos e nos locais coabitados numa convivência enraizada e implicada.

Assim, ao ampliar os sentidos de território durante a pesquisa, cruzo esse ambiente com o contexto das manifestações populares brasileiras, percebendo-o como território-terreiro-terreno. Para os povos tradicionais o território:

> [...] não se define por um princípio material de apropriação, mas por um princípio cultural de identificação ou, se preferirmos, de pertencimento. Este princípio explica a intensidade da relação ao território. Ele não pode ser percebido apenas como uma posse ou como uma entidade exterior à sociedade que o habita. É uma parcela de identidade, fonte de uma relação de essência afetiva ou mesmo amorosa ao espaço [...]. Pertencemos a um território, não o possuímos, guardamo-lo, habitamo-lo, impregnamo-lo dele. Além disso, os viventes não são os únicos a ocupar o território, a presença dos mortos marca-o mais do que nunca o signo do sagrado. Enfim, o território não diz respeito apenas à função ou a ter, mas ao ser. Esquecer este princípio espiritual e não material é se sujeitar a não compreender a violência trágica de muitas lutas e conflitos que afetam o mundo de hoje: perder seu território é desaparecer (BONNEMAISON e CAMBRÈZY, 1996 apud HAESBAERT, 2011, p. 51).

Para os povos indígenas do país, para as religiões de matrizes afros-brasileiras e para as diversas manifestações populares brasileiras, o território em que se pisa é significativo de existências, pertencimentos, fazeres, saberes e relações simbólico-religiosas. O território indígena é a maior luta dos povos originários enquanto existência e reconhecimento do seu povo e de sua cultura. Além disso, como exposto pela indígena, pesquisadora e doutora em História Social, Márcia Mura[99], o território não é só a demarcação dada pela Funai, para seu povo é também o território ancestral: aquele que se carrega dentro de cada um.

Dentro dessa percepção da etnia Mura, me enlaço nele ao perceber os territórios que carregamos dentro de nós, mesmo não estando lá. Dar passagem assim às “caatingas” que habitam e florescem em cada uma de nós. As relações são mais densas quando estamos e pisamos no território-Caatinga, mas de alguma forma, levamos elas também agora conosco quando nos “tornamos caatingas”, pois:

[99] Palestra proferida no Evento “Solos” de organização do coletivo “Poéticas do Habitar” do estado de São Paulo, sob a coordenação da artista-pesquisadora Natália Vasconcellos Alleoni em formato *on-line* no mês de dezembro de 2020.

> O corpo, suporte de saberes e memórias, é também terreiro. O corpo é também um tempo/espaço aonde o saber é praticado. O corpo terreiro ao praticar seus saberes nas mais variadas formas inventa o cotidiano, reinventa a vida e o mundo de forma de terreiros (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 53).

Assim sendo, território é terreno. Nas manifestações populares, o terreno é onde acontecem as brincadeiras populares, as folias e folguedos. É também um espaço onde se coloca o café, o milho, a colheita para secar. Um lugar de encontro para comemorar com os vizinhos, o quintal de casa; e, para quem vive no meio rural, lugar onde coabita as crianças, junto com as galinhas, pequenas hortas, as mangueiras, as mangabeiras. Já os terreiros[100] são os lugares de acesso às potências espirituais e existenciais de dimensões que conectam as ancestralidades, as espiritualidades e o sagrado. O terreiro é "o tempo/espaço praticado" (RUFINO, 2019, p.157). E "pensar o corpo como terreiro parte da consideração que o mesmo é assentamento de saberes e é devidamente encantado" (SIMAS e RUFINO, 2018, p.50).

Seguindo as considerações do termo terreiro, Rufino (2019), ao discutir os saberes provenientes da diáspora africana para serem vistos como guias em outras experiências possíveis, aponta que:

> Nesse mesmo movimento, emerge o conceito de terreiro, a ambivalente condição dos seres em dispersão marca o nó que se ata entre a perda do território e a invenção de outro. Assim, o terreiro aqui inscrito não se limita às dimensões físicas do que se compreende como espaço de culto das ritualísticas religiosas de matrizes africanas, mas sim como todo o "campo inventivo", seja ele material ou não, emergente da criatividade e da necessidade de reinvenção e encantamento do tempo/espaço. Nessa perspectiva, a compreensão da noção de terreiro se pluraliza, excede a compreensão física para abranger os sentidos inscritos pelas atividades poéticas e políticas da vida em sua pluralidade (RUFINO, 2019, 101).

[100] Minha família de parte materna de descendência italiana, chama o espaço para deixar os grãos e sementes secando de terreiro. Ali era também o terreiro das brincadeiras de infância, um terreno-terreiro que acessamos no nosso imaginário e por meio da nossa ligação afetiva. Atualmente, há uma briga de divisão das terras do sítio entre os irmãos e irmãs; acredito que daqui a um tempo, vai ser inevitável a destruição daquele nosso terreiro-terreno. Será uma destruição também de parte das nossas lembranças e pertencimentos. Na minha última visita ao sítio, outro espaço foi modificado, causando uma dor na minha irmã e em mim. No meio do pasto, desde que me conheço como gente, haviam quatro enormes mangueiras; eram nossas árvores sagradas, se assim posso dizer. Recentemente, meu tio cortou-as para servir de mourões para estender os arames das cercas.

Imagem 12: Território Indígena Fulni-ô – Aldeia Xixiakla. Águas Belas/PE. Junho de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

Para Rodrigues G. (1997), dentro das manifestações populares brasileiras:

> O terreiro praticamente perde a conotação de espaço de terra plano e amplo ao ar livre para significar o espaço da liberdade de expressão da festividade. Portanto é o tipo de tratamento ritual que confere a um lugar o valor de Terreiro. De terra ou de cimento, ou até mesmo num andar de um prédio, o Terreiro caracteriza-se por alojar o Congá e por possuir um espaço vazio para ser preenchido por distintas dinâmicas. Como o grande espaço cênico das manifestações culturais brasileiras, o terreiro possui a capacidade de multiplicar-se em diferentes representações. De uma aldeia de caboclo vira tenda de cigano, que passa a ser o navio negreiro em alto mar. O terreiro é o laboratório existencial do povo brasileiro. Como parte dos fundamentos, os Terreiros são feitos considerando-se os “lugares fortes”. O solo e o teto são cuidados com desvelo para que o espaço seja a nave-mãe da Gira. Essa qualidade de terreiro quase sempre fechado e com portas abertas centraliza cada festividade. Porém, há a ocorrência de outros espaços – também nomeados Terreiros – que se localizam a céu aberto. Estes espaços estão situados nas frestas das casas, nos quintais ou próximo a uma igreja. A escolha desses lugares não é aleatória. A exemplo dos espaços onde os mastros são hasteados, os solos escolhidos são aqueles que possuem alguma história, tendo assim o húmus que fortalece o seu assentamento (RODRIGUES G., 1997, p. 97).

Pensar em território-terreiro-terreno proveniente desses contextos - pois são os espaços investidos pelo Aldeia -, é perpassar e vivenciar suas lógicas, suas percepções e cosmologias. É recriar também nossos terrenos que sustentam um

engajamento do nosso fazer em Dança. Por essa razão, o “terreiro é o mundo reinventado a partir do que ritualizamos nele” (RUFINO, 2019, p. 103).

Santos M. (2020) aponta também que nas sociedades tradicionais, os laços entre território, política, economia, cultura e linguagem estavam *[e estão]* intimamente relacionados:

> Havia, por conseguinte, uma territorialidade absoluta, no sentido de que, em todas as manifestações essenciais de sua existência, os moradores pertenciam àquilo que lhes pertencia, isto é, o território. Isso criava um sentido de identidade entre as pessoas e o seu espaço geográfico, que lhes atribuía, em função da produção necessária à sobrevivência do grupo, uma noção particular de limites, acarretando, paralelamente, uma compartimentação do espaço, o que também produzia uma ideia de domínio. Para manter a identidade e os limites, era preciso ter clara essa ideia de domínio, de poder. A política do território tinha as mesmas bases que a política da economia, da cultura, da linguagem, formando um conjunto indissociável. Criava-se, paralelamente, a ideia de comunidade, um contexto limitado no espaço (SANTOS, M., 2020, p. 62).

A definição de um suposto território pode levar a um entendimento de fixidez, pois ele é localizado pelas diferenças e particularidades. No entanto, na pesquisa, partiu-se para o apontamento das possibilidades, de assumir as contradições e revelar o movimento constante dessa troca. Ao mesmo tempo que se cria uma relação de pertencimento no espaço-território em que a necessidade de sobressaltar as particularidades do mesmo é ponto de reflexão.

Construímos assim, o nosso território de investida artística cruzada pela identificação-pertencimento com o ambiente e implicada diretamente com os aspectos sensitivos e afetivos que fomos criando ao longo dessa convivência. Quando pisamos no território, acabamos por investir também os nossos e novos significados para ele, no jogo constante entre as ações artísticas, criativas, simbólicas e ambientais. Sendo o espaço,

> [...] como o lugar onde se aplica uma estratégia identitária. É o espaço que fornece ao sujeito um campo para suas realizações existenciais, físicas e organizacionais. Investir fisicamente um lugar é, ao mesmo tempo, instituir um território (ALMEIDA M.G., 2005 p. 109).

Para a *artista-cangaceira Sorrateira*:

> [Quando a gente chega aqui, a primeira coisa que a gente fala é que a gente é daqui, a gente não está vindo como visita, a gente é desse lugar. E ao mesmo tempo que a gente vai percebendo a dificuldade, mas a gente vai também se adequando aquilo ali. Não acho que seja uma mudança. Na primeira vez que a gente veio aqui, a gente sofreu muito, a gente sofreu subindo, a gente sofreu descendo, a gente sofreu na trilha, pra poder fazer o negócio ali. E dessa vez já não foi assim, a gente já fez com uma outra pegada, já foi mais...como isso aqui...não sei...como se aqui já fosse nosso, entendeu?][101].

Coaduno com Vale et al. (2005) ao apontar o território e sua existência-construção numa relação diretamente coletiva - possível também de perceber na fala de *Sorrateira* -, e que a partir desse convívio, cria-se uma unidade de identificação. Para os autores:

> O território, nesta perspectiva é, antes de tudo, um espaço simbólico ou uma referência para a construção de identidades, ou, fruto de identidades; está ligado a uma questão cultural que reconhece uma identidade. Esse é um espaço comutativo/disjuntivo; um solo que agrupa um ser social, um espaço de comensalidade e simbiose; vivem nas mesmas paisagens, participam de atividades cotidianas, de mesma cultura regional ou nacional, dividem representações afetivas, com cumplicidades múltiplas. Tais interações espaciais formam uma unidade (VALE et al., 2005, p. 18).

Percebo que as considerações dos autores se aproximaram das nossas práticas dentro da mata branca, pois, para a *artista-cangaceira Maria dos Desastres*:

> [Quando a gente chegou a primeira vez no MONA, foi tipo assim: misericórdia essa trilha! Eu vou morrer, não vou conseguir chegar. E depois é como se estivéssemos brincando no nosso próprio quintal. Já me habituei, já estou me sentindo em casa, eu consigo ver outros caminhos, eu consigo perceber como, de outras formas, eu posso passar por aqui, eu posso ser isso aqui][102].

E para *Sepucóia*:

> [É o enraizar né, que a gente, a cada momento, vai afundando mais e reconhecendo o espaço como nosso. A gente já tinha uma memória afetiva, pelo menos para aquelas que viveram algum momento na vida, passando por esses espaços, mas vai recobrando e a gente vai

[101] Depoimento da *artista-cangaceira Sorrateira* na entrada na Caatinga do Max no mês de dezembro de 2019.
[102] Depoimento da *artista-cangaceira Maria dos Desastres* na entrada na Caatinga do Max no mês de dezembro de 2019.

> vivendo o ambiente sem tanta dificuldade. Isso mostra muito a diferença de ontem e pra hoje dançando. Claro que foi em outro lugar, mas assim, o calor já estava mais adaptado, a gente já bolava no chão com mais facilidade. Eu acho que é o estar, ao passar com mais continuidade, a gente vai enraizando mais][103].

Dessa forma, ir a outro território - que não seja a sala de aula do Departamento de Dança da UFS -, mais do que somente experienciar um corpo físico-simbólico em outro espaço, na verdade, vive-se um território. Experienciamos um espaço que não sabemos de antemão como é (mesmo os vários estudos, as experiências de quem vive ali, dos estereótipos que também a gente carrega), porque as relações que vão sendo exploradas é o que faz criar nossos pertencimentos. O jogo com o ambiente, com o território habitado, ou melhor, coabitado e a nossa presença ali foram sendo tramados no próprio acontecer. Fomos assim, tramando, negociando, dialogando, nos transmutando no coletivo do bando.

Imagem 13: Território do *Bando-Cangaço do Aldeia*. MONA – Grota do Angico. Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2019. Foto: Brenda Maia.

[103] Depoimento da *artista-cangaceira Sepucóia* na entrada na Caatinga do Max no mês de dezembro de 2019.

Na Caatinga, aconteceram relações simbólico-afetivas, de partilhas e coletividade sendo experienciadas; houve compartilhamento de diferentes realidades vividas: comemos o que havia ali, cozinhamos juntas, experimentamos os mundos daquele território; e por não estarmos mais imbricadas ali, sentimos saudade, mesmo dormindo no chão por alguns dias, tomando banho de bica, subindo e descendo ladeira, entrando na Caatinga com cobras, espinhos, seres encantados e ganhando peso. Apesar de supostamente se perder calorias na Caatinga, o bando comia muito e precisávamos comer alimentos que davam resistência para as entradas. *[Era cuscuz com ovo e calabresa, era farinha com feijão e melaço, era canja com 05 pães para cada uma, e assim foi...o corpo ia ganhando estrutura!].*

Apesar dos riscos, estar no território, em outros territórios, modificou inevitavelmente nossas estruturas já habituadas de corpo, principalmente, do corpo na Dança. E, no território-Caatinga, nos investigamos o tempo todo: o improviso e a revisitação de nossas certezas foram armas necessárias. Sentíamos falta quando demorávamos para voltar ao sertão, porque ali se tornou o nosso lugar de reconhecimento-recolhimento. Sentíamo-nos pertencentes, mas um pertencimento o tempo todo de trocas, de diálogos, de revisitar e se permitir transitar para o que de "novo" o território nos possibilitaria a cada entrada.

A partir das leituras sobre o território, percebi que o chão pisado pelo *Bando-Cangaço do Aldeia* nas Caatingas sergipanas foram se configurando como uma construção territorial para nós. Dessa forma, entendo e estendo nosso fazer de forma particular, situacional em tempo e espaço. Percebo nosso território "construído" naquele momento, costurado pelo nosso coabitar cênico e também afetivo e de identificação, um território particular para nós, um território-lugar e assim os processos identitários acabaram sendo vistos como sentidos de existências para o bando.

Sobre esse ponto, Mendes (2009), ao discorrer sobre as diferenças das categorias entre lugar e território, aponta uma simbiose entre elas, evidenciando uma estreita relação entre lugar-território, acrescentando ainda a memória e as representações sociais nesse jogo. A autora traz a ideia de lugar proposta por Ana Fani Carlos[104] que o compreende como:

[104] Geógrafa brasileira e docente do Departamento de Geografia da USP. Tem vasta pesquisa dedicada a capital paulistana.

> [...] produto das relações humanas, entre o homem e a natureza, tecido por relações sociais que se realizam no plano vivido, o que garante a construção de uma rede de significados e sentidos [...] a produção do lugar liga-se indissociavelmente à produção da vida (CARLOS, 1996 apud MENDES, 2009, p. 49).

Assim, entendo o lugar-território enquanto espaço vivido, imbricado em suas relações sociopolíticas, culturais, simbólicas e de subjetividades de vivências do contato-relação com o local. “A experiência vai, portanto, dar sentido e significado a um lugar determinado” (MENDES, 2009, p. 42). Dessa forma,

> [...] afetivamente compartilhados num tempo específico e que despertam sensações de pertencimento, identificação, identidade. Onde se criam vínculos de familiaridade, vizinhança, amizade, amor, e se realizam também conflitos e lutas. Onde se projetam os sonhos e os desejos. Onde se desenvolvem os modos de vida, as ações triviais e fundamentais do cotidiano de um indivíduo, de uma comunidade ou de grupo social. É nos lugares que se dão os processos de fundação das identidades individuais e coletivas. Os lugares são espelhos onde os homens se contemplam e reconhecem o seu rosto, a sua fisionomia, a sua linguagem, a sua história de vida. O lugar é o ambiente em que se funda, se constrói e se realiza a vida. A fisionomia dos lugares é a fisionomia da história de vida dos homens. Nos lugares, os homens se situam, ou seja, circunscrevem o seu espaço, disseminam os seus rizomas, edificam a sua existência. O que compõe a fisionomia de cada lugar e o torna único, particular para quem o vivencia é a história particular de cada sujeito ou de cada grupo social. Os valores subjetivos são, portanto, fundamentais na compreensão dos lugares (MELO, 2006, p. 66).

O coabitar na Caatinga levou o *Bando-Cangaço do Aldeia* a construir os sentidos do nosso coletivo, das nossas propostas forjadas ali. O chão que sustentava o nosso fazer era o próprio território, pois foi nele que as relações e os pertencimentos foram cruzados. Fomos construindo um campo de poder junto ao território, próprio de sua categorização; ao “criarmos” o nosso canto, o nosso lugar de existência, de reconhecimento, de presença, de pertencimento, de compartilhamentos e de encontros.

Recriamos um território de acontecimentos que extrapolou apenas um objetivo final de criação cênica para ir de encontro com as partilhas de vida, com as trocas afetivas, com as relações de amizade, com os compartilhamentos de histórias e revelações. A cada pisada, novos acontecimentos iam estruturando e desestruturando nosso fazer e ser no território da Caatinga sergipana.

Ato 2 – Território dos embates em Dança:

[espaço-lugar das guerrilhas criativas]

Imagem 14: Painel de encruzilhada na parede do apartamento da autora Bianca Bazzo. Abril de 2020.

> Preciso dizer uma coisa sobre os meus descaminhos, uma coisa que disse ao silêncio para que ele me conhecesse melhor. Quando digo sozinha, não me refiro a uma condição de solidão ou abandono. Sempre há alguma força avizinhada de mim. Uma força que reconheço como um *Encantado*. Eles me protegem dentro do dia e no correr da noite, dentro das matas e nas lagoas. Os *Encantados* me ajudam a tecer uma existência com fios que se estiram desde o *antigamente* e que se entrelaçam de modos por vezes difíceis de ler...os fios entrelaçados pertencem a uma linguagem que somente quem é *Encantado* pode reconhecer (SANTOS e SANTOS, 2020, p. 39).

[Silêncio das falas e respostas no corpo].

No mês de março de 2020, todos os planos mudaram. O mundo vivia a pandemia do Covid-19 e tivemos que nos isolar dentro de nossas casas. Para muitas do bando, o desejo de se recolher na nossa casa-Caatinga era muito forte. No entanto, tivemos que pensar nos nossos, nos que viviam na Caatinga e manter a segurança e a sobrevivência mais do que necessária nesse período para nos proteger. O bando

se recolheu, se isolou, cada qual em seu ambiente particular, não mais no coletivo. A apresentação do trabalho cênico *"Caatingas de Sangue"* no MONA não aconteceu como já estava planejado para o mês de abril - apresentação que integrava o exame de qualificação, que seria realizado ali, no meio da mata branca.

A apresentação ficou em suspenso, porém a qualificação teria que seguir, não mais ali, mas agora cada qual em sua casa. Tentei assim, me aproximar daquele território de lá e transmutar para o ambiente de dentro da minha casa e do meu eu-casa também. Não mais teríamos o bando junto enquanto presença física, não mais estaríamos construindo juntas a nossa Arte na Caatinga. *[E as forças espirituais avisaram, esse vírus circulará por muito tempo]*.

Para não perder o fio condutor da pesquisa, a linha a ser seguida, a raiz a qual estávamos tão interligadas e, principalmente, no nosso território-Caatinga, desenhei na parede as tramas, guerrilhas e encruzilhadas da pesquisa. Cada elemento na "Imagem 14" traz um fundamento do trabalho, seja das inspirações, dos motes, das dificuldades sistêmicas, dos sentidos, dos fortalecimentos, das discussões, dos guiamentos. Precisei rabiscar a parede na intenção de criar uma *transmutAção* do ambiente. Ela se tornou um portal no qual eu poderia me reconectar simbolicamente com os territórios que ficaram impossibilitados de transitar. Um portal para me conectar com os diferentes planos existenciais, para trazer à memória o que foi vivido, partilhado, coabitado. Como disse Marcia Mura, tentei acessar o território que carregamos dentro de nós, estávamos juntas de outras formas.

O ano foi passando e a impossibilidade de dançar na mata branca foi modificando o entendimento sobre o trabalho e, de uma forma ou de outra, desestruturando a organização do nosso bando. Tentamos manter uma conectividade, mas foi sentido o distanciamento entre o bando pela situação que o isolamento trouxe. Três *artistas-cangaceiras*, nesse período, se tornaram mães; outras relataram o medo de voltar à Caatinga: se realmente iriam aguentar fisicamente depois de um bom tempo paradas. Algumas estão batalhando à procura de emprego que as podem levar para outros lugares. Uma delas, por questões particulares e de posturas e exigências minhas, deixou o bando. Ficou em suspenso se conseguiríamos dançar *"Caatingas de Sangue"* no seu território de pertencimento.

Ainda assim, no mês de outubro de 2020, quando o estado de Sergipe começou a liberar algumas atividades, seguimos eu e mais três do bando, *Minha Papoco,*

Catimbozeiro e Sepucóia, rumo ao sertão sergipano. Ficamos dois dias no MONA com o intuito de nos reconectar com a Caatinga. Nessa ida ao sertão, apenas percorremos as trilhas, não realizamos nenhum laboratório criativo na mata branca. Mais particularmente da minha parte, senti muita dificuldade de caminhar; meu despreparo físico-emocional se mostrou muito latente.

A Caatinga já estava toda mudada, o lugar que tínhamos definido para dançar em abril do ano de 2020, já não seria possível, pois estava todo fechado pela mata. Num único momento em que entramos na Caatinga fechada para gravar alguns depoimentos e imagens, fomos alertadas pelos sons dos chocalhos das cascavéis para lembrar que ali é preciso pisar devagar.

Nessa parte do Ato, dedicarei a apresentar e discutir, retrospectivamente, a metodologia artístico-pedagógica vivenciada com o bando, adaptada conforme as guerrilhas dos territórios, "comandada" e reorganizada por motes inspirados no cangaço lampiônico. Iniciarei descrevendo as pisadas dentro da Caatinga, como ela problematizou e jogou, desestabilizando o programado e revelando outras percepções, ações, achados e sentidos.

Concomitantemente, ao pisar na Caatinga, o cangaço foi se aproximando das nossas ações ali. Em alguns momentos, tomou a dianteira do jogo criativo entre as *artistas-cangaceiras* sem previamente ter pensado como comandos para os laboratórios criativos. Como que por encanto, os motes cangaceiros se achegaram, pois a mata branca exigiu certas artimanhas. Apenas para iniciar a contenda, sintonizo brevemente o que ocorreu na Grota do Angico, território no qual tanto navegamos na pesquisa.

Sabemos que os assassinatos que ocorreram ali, tornaram-se míticos, cheios de histórias controversas, firulas e grandiosidade por parte da volante. Para muitos, era difícil entender como o "rei do cangaço" morrera de forma tão rápida e sem revide. Sem sombras de dúvida, seu reinado que durou quase vinte anos, criou através de ações reais, uma imagem de valor combativo, eficiente e que o projetou em um espaço de grande escala. Como, então, nosso "rei" tombou numa ação dos "macacos"[105] alagoanos tão rapidamente e de forma tão mais sanguinária que a dos próprios

[105] Como eram chamados popularmente os soldados das volantes (PERICÁS, 2010).

cangaceiros?[106] Além disso, como explicar a grande quantidade de mortos naquele dia: onze para o lado do cangaço e apenas uma baixa para a volante alagoana?

> Angico, não. Foi rápido e dizimador. Além de *sui generis* no que se refere ao escasso número de baixas de parte da volante. (...) E para os onze bandidos mortos, inclusive o chefe, perdeu-se apenas um soldado. Não foi outro o pirão que cevou por muito tempo a versão da morte por envenenamento, a jusante de uma base mítica erguida por sobre a crença popular largamente difundida da invencibilidade ou invulnerabilidade do facínora, versão que hoje se cobre de mofo por conta do desmentido dos cangaceiros sobreviventes (MELLO, 2013, p. 309).

Antonio Amaury[107] em entrevista para Aderbal Nogueira[108] ao expor sua opinião sobre a morte de Lampião, simplesmente diz: “Era o dia dele morrer”. Critica ainda outros escritores que sustentaram as histórias sobre envenenamento, traição de Pedro de Cândido entre outros causos. Fatos desmentidos por cangaceiros que estavam naquele dia, como Zé Sereno, Balão, Criança e Marinheiro entrevistados pelo próprio escritor, após alguns anos do ocorrido[109].

O que se sabe mesmo é que a própria geografia da Grota do Angico é um lugar de emboscada. Somados ao ataque de surpresa juntam-se os formatos das montagens dos barracos dos cangaceiros no espaço citado e a estrutura de apenas uma saída, o que pode ser constatado nos relatos dos ex-cangaceiros José Sereno e Balão; além disso, há o fato de que Corisco já havia alertado ao seu capitão que aquele lugar era uma “cova de defunto” (ARAÚJO, 2013; MELLO, 2013).

A isso somou-se a descoberta do esconderijo a partir das informações dadas pelo seu coiteiro Pedro de Cândido que, sob ameaça e tortura da volante, entregou Lampião. A volante alagoana, armando o cerco com a localização exata do bando, chega ao esconderijo em quatro frentes. Para completar o desmantelo, foi feito o uso de duas metralhadoras no ataque que não durou nem quinze minutos (ARAÚJO e ARAÚJO, 2009; ARAÚJO, 2013).

---

[106] Os tiroteios nos quais se envolviam os cangaceiros duravam horas (MELLO, 2013; AMAURY e FERREIRA, 1999).
[107] Foi um pesquisador e um dos maiores escritores sobre o cangaço.
[108] Pesquisador e documentarista. É administrador do canal no *Youtube*: Aderbal Nogueira – Cangaço.
[109] Para ver a entrevista: https://www.youtube.com/watch?v=7blbq_ApFMA. Acesso em maio de 2020.

Imagem 15: Grota do Angico – local onde tombou Lampião, Maria Bonita e parte do bando do capitão. Poço Redondo/SE. Maio de 2018. Foto: Janaína Araújo.

A memória de Lampião e sua morte faz parte do imaginário nordestino – e isso se expressa nas imagens, nas canções, na literatura, na cultura - e se estende a todo país. Como relata Sá (2009, p.134), ao discorrer sobre o cangaço no sertão do São Francisco: há “passados que não se quer passar”. Para esse mesmo autor:

> O cangaço não se tornou história, é ainda memória, campo de confrontos simbólicos entre os diferentes sujeitos históricos resultando em distintas memórias em torno da problemática do cangaço, demarcando-o, contudo, como elemento constitutivo da identidade regional. Terreno privilegiado do imaginário social (SÁ, 2009, p. 139).

Desde criança, gostava de escutar as histórias sobre “o rei do cangaço”, ainda sem saber muito sobre esse fenômeno social. Tinha a visão ingênua de achar coerente suas ações, de tirar do rico para dar ao pobre, como me contaram naquela época. Depois de aprofundar as leituras para a pesquisa, outras histórias se achegaram. Na verdade, são muitas as histórias e causos sobre Lampião, mas não me atenho a procurar “o que é certo ou errado”[110], ou o que foi verídico ou não. A guerrilha proposta na pesquisa foi brincar e experienciar possíveis motes cangaceiros como jogo criativo para a cena.

[110] “Aqui não tem o que é certo ou errado. Cava esse buraco”. Fala de *Sepucóia* em seu ato dançado no trabalho artístico *“Caatingas de Sangue”.* Apontamentos de contato da criação-composição com o contexto do banditismo do cangaço lampiônico.

Desse modo, quando as *artistas-cangaceiras* adentraram na Caatinga, o cangaço se achegou junto, provocando, brincando, nos apontando uma desenvoltura em que poderíamos lutar pelas nossas próprias guerras e nossos próprios sentidos de existência. A Caatinga nos deixou entrar e nos fez criar o nosso território de pertencimento, e o cangaço mostrou que o jogo criativo era campo de contenda de entendimentos cênicos e subjetivos, cruzados com o fortalecimento do nosso bando.

2.1 – Percursos cênico-criativos e de convivências nos territórios

> [Que descuido meu pisar nos teus espinhos. É essa minha mania de olhar pro céu, com a cabeça ao léu voando sem asas. Vez ou outra esbarro nos móveis de casa e outra vez tropeço nos meus próprios caminhos] – *Catimbozeiro*[111].

Como estratégia metodológica, o coabitar na Caatinga nas diversas entradas foi proposto como uma prática que potencializa a construção de um corpo físico-sensitivo-simbólico mais próximo do contexto vivenciado. O estar no ambiente provocou as dinâmicas cênicas nos laboratórios criativos que foram cruzadas e tramadas naquele território. A cada entrada, uma nova Caatinga se apresentava. Cada pisada na mata, mesmo que dentro de uma dinâmica já desenvolvida anteriormente, ia nos revelando outras situações. Assim, lembro o que nos disse James Cardoso, segurança do MONA:

> [A Caatinga é tudo, é vida. Num período parece que ela tá toda morta, sem nada, seca. Mas depois, no outro mês, ela renasce, no tempo do cheiro da Caatinga, quando ela vai preparar para florescer e ficar verde quando vem as chuvas][112].

Para o convívio e percepções dos territórios coabitados, realizamos frequentes idas ao Alto Sertão Sergipano que se concentraram nos três territórios da Caatinga apontadas anteriormente nos desenhos. Nas primeiras entradas, o foco era no reconhecimento dos espaço-territórios, das percepções com o ambiente, das

[111] Diário de bordo de *Catimbozeiro*.
[112] Depoimento compartilhado no mês de outubro de 2020.

sensações e estados físicos que ocorriam quando dentro da mata branca. A convivência com as práticas do dia a dia no sertão também se constituíram como momentos de sentir, estar e ser dali.

Dessa forma, entendo que, ao buscar água no rio São Francisco quando da nossa convivência nas terras de Seu Juarez e Dona Maria, mais que materiais da pesquisa eram, na verdade, ações necessárias dali que nos incitavam a estarmos mais próximas do lugar, como se nos preparássemos para os próximos passos de entrada na mata para os laboratórios criativos.

A vivência e convivência em um contexto específico seguem alguns direcionamentos advindos da experiência que tive com o método de criação artística do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) da Profa. Dra. Graziela Rodrigues[113] durante a minha graduação em Dança nas disciplinas de "Danças Brasileiras". O método em questão está descrito no livro "Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação". Havia alguns direcionamentos que a professora nos orientava quando em campo para nos sintonizar, respeitar e respirar o ambiente que, após, se transmutariam em imaginários, gestuais e movimentos para as criações em Dança.

O método BPI consiste na inter-relação de três eixos fundamentais durante a investigação cênico-criativa. No primeiro momento, dá-se atenção à criação do "Inventário Pessoal" revisitado no corpo. Essa etapa propõe a realização de um autoquestionamento da relação do artista com o corpo e sua própria dança. O artista percorre suas memórias e histórias pessoais, culturais e sociais, ativadas também por um trabalho corporal advindo de uma anatomia físico-simbólica proveniente das manifestações populares brasileiras. O segundo momento é o "Co-habitar[114] com a Fonte", ou seja, a pesquisa de campo, a vivência *in loco* com uma manifestação cultural ou modo de vida específico. Essas duas etapas podem acontecer concomitantemente, seguidas da última etapa que é a "Estruturação da Personagem", já adentrando os processos da criação-composição em Dança. O método BPI visa à

[113] Artista da Dança, Psicóloga, Doutora em Artes. Foi professora titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

[114] Apesar de ter vivenciado o BPI durante minha graduação em Dança e ter realizado a etapa de Co-habitar com a Fonte dentro dos direcionamentos da professora Graziela Rodrigues, na presente pesquisa utilizo a palavra coabitar no território-Caatinga no significado primário da palavra habitar, estar, compartilhar em um mesmo espaço. Reconheço, porém, que minha prática e guiamento é atravessado pelo sentido que Rodrigues (1997) formula no Co-habitar como integração no campo de pesquisa, dentre elas, um vivência que até "se perde" a razão objetiva de estar ali, transpassando o limite de entendimentos do mundo.

criação artística, tendo como foco a identidade corporal do artista em sua integração com os aspectos culturais, sociais, fisiológicos e afetivos (RODRIGUES G., 1997).

Sobre a pesquisa de campo, a autora discorre:

> A preparação para o campo exige centração, com todos os atributos do que seja eixo: postura, neutralidade e um estar presente (= envolvimento com a realidade, despojado dos pré-conceitos, relacionados à dança). Ao mesmo tempo há que se ter um corpo aberto para o recebimento do material da pesquisa em si mesmo. Há que se ter fôlego e paciência para pesquisar "o corpo que dança" em todo o seu contexto (RODRIGUES G., 1997, p. 148).

Estar em pesquisa de campo, nada mais é do que uma convivência profunda com o contexto específico escolhido. Um coabitar que acontece na vivência com as práticas do cotidiano, acompanhando o dia a dia das pessoas, realizando as tarefas, sentando para compartilhar as histórias de vida. Se o campo de pesquisa escolhido foi, por exemplo, os catadores de caranguejo, temos que literalmente experienciar a cata dos crustáceos no mangue como aprofundamento e engajamento do território coabitado. O corpo vai assim, se reestruturando conforme os modos e práticas locais.

Seguindo os "estar" em campo, me aproximo das considerações de Laplantine (2003) ao reforçar uma prática direta nos contextos da pesquisa a partir de uma relação humana. Sobre a prática de campo para o autor:

> Não consiste apenas em coletar, através de um método estritamente indutivo, uma grande quantidade de informações, mas em impregnar-se dos temas obsessionais de uma sociedade, de suas ideias, de suas angústias. [...] ser capaz de viver nele mesmo a tendência principal da cultura que se estuda (LAPLANTINE, 2003, p. 121).

Desse modo, para o autor, ocorre também uma ruptura metodológica porque o trabalho passa a dar atenção às experiências pessoais dentro do contexto da pesquisa. Na abordagem proposta, a utilização de protocolos rígidos, de uma programação estrita que os métodos científicos ocidentais exigem, devem ser revistos enquanto posicionamento crítico. Para Laplantine (2003), a pesquisa tem algo de errante, as tentativas, os erros cometidos em campo, os imprevistos devem ser considerados. O autor propõe, nas pesquisas de campo, o "co-colar-se o mais perto possível do que é vivido por homens de carne e osso, arriscando-se a perder em

algum momento sua identidade e não voltar ileso dessa experiência" (LAPLANTINE, 2003, p. 122).

No entanto, essa aproximação com a cultura que se estuda, tende a ser um risco quando das análises realizadas pelos olhos de quem estuda, dentro da sua cultura e lógicas de pensamento, desconsiderando as epistemologias da própria cultura estudada. Ao buscar "compreender" uma sociedade, é necessário também "interiorizá-la nas significações que os próprios indivíduos atribuem a seus comportamentos" (LAPLANTINE, 2003, p. 122), pois, "o estudo dos textos etnológicos nos informa tanto sobre a sociedade do observador quanto sobre a do observado" (LAPLANTINE, 2003, p. 137).

Dentro dessa perspectiva, Nascimento W. (2019) ao trazer os estudos da socióloga e epistemóloga nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí, aponta o quanto uma aplicação de um conceito ou teoria, advinda de uma cultura diferente da que se estuda, sem as devidas percepções e lógicas daquele contexto, tendem a cair em riscos ao buscar conhecer algo aplicando categorias que são estranhas a ela.

> [...] todos os conceitos trazem consigo suas próprias bagagens culturais e filosóficas, muitas das quais se tornam distorções alheias quando aplicadas a culturas diferentes das quais derivam. Portanto, como um primeiro passo para mapear a lógica cultural de uma sociedade africana como a iorubá, categorias conceituais e formulações teóricas que derivam de experiências ocidentais tiveram de ser desveladas (OYĚWÙMÍ, 1997 apud NASCIMENTO W., 2019, s.p).

O que a autora chama a atenção - dentro de seus estudos sobre a categoria de gênero, chegando mesmo a afirmar que o gênero seria muito mais um performatização do que algo restrito às relações sociais – é que os estudos sobre as Áfricas coloniais foram vistos e analisados pelo olhar e pela cultura ocidental. Ou seja, as categorias de gênero e divisões hierárquicas dentro da cultura africana, no caso, a iorubana, foram mais uma "imposição" de leituras "equivocadas", reflexões coloniais que buscavam analisar a outra cultura dentro dos princípios que regiam/regem os saberes ocidentrocêntricos. Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí propõe assim, trazer outros sentidos para a construção do saber, baseando-se nas lógicas locais para uma reflexão do contexto pesquisado. Como exemplo, na cultura iorubana, as divisões sociais seriam decididas pela senioridade e não pelo gênero.

Nesse contexto, é preciso considerar a cultura que se estuda, de buscar o entendimento que os próprios indivíduos atribuem aos seus próprios comportamentos, até porque o pesquisador já é formado por uma cultura, com padrões e lógicas, por vezes, diferenciadas da que investiga.

Nesse sentido, quando cheguei em Sergipe, fiquei deslumbrada com os ambientes naturais que poderiam ser acessados com facilidade pela distância que se encontram da capital. Dessa forma, comecei a focar mais no próprio ambiente natural como instigador dos atos criativos em Dança, entrelaçados com as histórias e modos de vida das pessoas que vivem nesses contextos. Por dificuldades e questionamentos que tive durante o mestrado[115], e também do que já estava desenvolvendo em terras sergipanas, decidi ter como campo de pesquisa para o doutorado um ambiente natural, e ele problematizando as práticas artístico-pedagógicas.

Coabitar é experienciar as situações daquele território, é acessar e permitir revisitar suas percepções pelas lógicas do lugar e se "transmutar" no próprio ambiente. É deixar o corpo experienciar ser pedra, ruído, folha, terra. É perceber como cada pisada interfere na dinâmica proposta, impregnando-se com as diferentes situações do contexto.

Nossa primeira ida para o sertão sergipano ocorreu com o objetivo de firmar uma parceria com o MONA e identificar se seriam possíveis e permitidas as nossas entradas na Caatinga. Foi no dia 13 de abril de 2018 que iniciamos nossa peleja para dentro da mata branca. Fomos eu-*Catingueira*, *Jupira*, *Catimbozeiro*, *Umburana* e *Umbuzeiro*[116]*,* de carro próprio, saindo de Aracaju e percorrendo 213km rumo sertão adentro. Nesse dia, conversamos com os seguranças, conhecemos a estrutura do alojamento para estudantes, pesquisadores, professores e entramos na Caatinga percorrendo a trilha que sai do alojamento até a Grota do Angico.

A descida do alojamento da reserva até a Grota tem em torno de 2km e se continuar a caminhada até chegar no rio São Francisco são mais 2,5km. Nesse

[115] Durante o mestrado, tive um momento muito delicado de questionamento sobre meu trabalho. Algumas das benzedeiras e benzedores que visitei durante a pesquisa, viviam de uma forma bem humilde; eram pessoas muito carentes e idosas. Pensei, algumas vezes, em desistir do campo da benzeção por não saber equilibrar meu fazer em Dança com aquelas histórias de vida. Ficava mexida por demais a cada ida à campo. Tomei a decisão que no doutorado não gostaria de "ter" como campo de pesquisa uma prática, um modo de vida, um saber que tivesse que adentrar em pesquisas e entrevistas com pessoas de forma direta e muito próximas, por um momento meu, particular, pois precisava de um amadurecimento e entendimento dos diferentes locais, pessoas, histórias e contextos.

[116] Ainda não tínhamos nos apelidado. O nome-cangaço aconteceu apenas na quinta entrada do mês de fevereiro de 2019.

primeiro contato, percorremos uma média de 9km de trilha, entre rochas, descidas íngremes, terrenos acidentados. Em alguns percursos, há vários caminhos que aparecem e não há sinalização sobre qual é a trilha que chega até a Grota do Angico. *[Pra ser cangaço tem que gastar muita sola da piriquitinha[117] mesmo].* Apenas a trilha que é acessada dos restaurantes até a Grota é melhor sinalizada devido ser um percurso mais realizado pelos turistas[118]. A trilha que se inicia pelo alojamento do MONA é mais utilizada por estudantes, professores e pesquisadores, até porque a entrada na sede precisa de permissão prévia da SEDURBS.

No dia em questão, os comandos foram dirigidos para reconhecer o território, como o corpo reagia aquele ambiente, aquele clima. Reconhecer as espécies, plantas, solo, as formas de pisar, ou seja, perceber as sensações, sentidos e *transmutAções* que iam já aparecendo. Aliás, muita coisa foi se revelando nesse dia. Apesar de a Caatinga, inicialmente, aparentar aos olhos de quem não a conhece "pobre" em diversidade, tivemos praticamente uma "surra" de informações e sensações físico-sensitivas: calor, sede, cansaço, deslumbramento, cortes, escutas, aceleração do batimento cardíaco, falta de ar, encantamento, contato, conexão. Pausa. Respiração. Pausa. As pausas eram dilatadas, intensas. O corpo respirava como se quisesse criar maiores volumes internos.

Após a primeira entrada, a conversa com as *artistas-cangaceiras* que participaram desse dia, foi um momento de recordações, de relembrar suas infâncias e os costumes das avós. Para as Janas, o estar na Caatinga, dentro do sertão sergipano, levou-as a lembrar do sertão pernambucano. *Umburana* recordou que naquele tempo: "com três anos eu lavava a minha roupa. Com sete já lavava a de todo mundo"[119]. *Catimbozeiro,* por sua vez*,* relembrou das férias nas casas dos parentes no sertão sergipano, das festas de "Pega de Boi no Mato" onde "eles adentravam na caatinga e saiam de lá ensanguentados devido aos espinhos; lembro também a cachaça que lavava os ferimentos, a corrida de argola". Lembrou ainda das "surras que apanhava devido me embrenhar nos matos e sumir; as formigas no caminho da

[117] Nome que se dá às sandálias de couro aqui em Sergipe.

[118] Já não há mais sinalizações nas trilhas. Vimos as plaquinhas que identificavam, não só os caminhos, mas também algumas espécies de plantas, apenas nas primeiras entradas. Não houve manutenção do governo nem dos restaurantes para manter as sinalizações.

[119] Falas de *Umburana* após a primeira entrada no MONA – maio de 2018.

trilha foi a recordação das tanajuras que catávamos e torrávamos para comer”[120]. Para *Catimbozeiro*:

> [Estar em um ambiente como a Grota do Angico vem repleto de memória da minha infância, vezes boas, vezes ruins, resgatando de onde eu vim, de quem eu sou, que apesar de crescer em um meio hostil onde homem tem que ser cabra macho, que homem não chora, que homem é aquele que pega todas e que as trata com carinho até conseguir o que quer da jovem pura. Que apesar de uma família machista virei flor, não sei se nasci assim ou se as violências que sofri me fizeram ser assim. Estar em um lugar assim, é como se eu revisitasse em um museu a minha história, de uma criança que queria saber aboiar como o pai, mas não queria ser violento como ele. Queria ser esse pai amoroso, mas sem a cachaça, pois quando tinha ela na cabeça ele deixava de ser quem era pra ser um outro que não o reconhecia...][121].

As “Janas”, como as chamamos carinhosamente, puderam abraçar literalmente suas árvores ancestrais: o umbuzeiro e a umburana. É tradição na família delas as mulheres cuidarem de uma árvore; esse costume vem lá da bisa delas, passando pelas tias e acabando por se perder nessa geração devido à vinda da família para Sergipe, deixando a terra natal, o sertão de Pernambuco. Porém, em viagem no ano de 2017 que fizeram para o povoado de suas infâncias, puderam contemplar essas árvores que estão sendo cuidadas por uma tia que permanece no estado.[122]

> [Hum! E de repente me adentro na Caatinga, com seu nome de origem indígena, que traz o cheiro de tantas e outras vidas. Me reencontro no emaranhado dessa mata viva, plantas que foram cultivadas por mulheres da minha família! E nas subidas e descidas houve até tentativa de experimentar os sabores da Caatinga, pois não é que sobrou até espinho na minha língua! Espinho que serviu para incomodar, como uma arma para lutar, para recuar ou até mesmo para proteger dos que aqui estão e do que venha a me esperar!] – *Umburana.*
>
> [Sinto cheiro da minha terra, da minha mata, do meu lugar, dos meus ancestrais. Vem, vem, vem ver, existe uma árvore enorme dentro de mim. Ela se encontra em todas as Caatingas do Nordeste] – *Umbuzeiro*.

[120] Falas de *Catimbozeiro* após a primeira entrada no MONA – maio de 2018.

[121] Trechos do diário de bordo de *Catimbozeiro*.

[122] As duas *artistas-cangaceiras* defenderam seus TCCs tendo as heranças ancestrais como foco central de criação cênica durante o curso de Dança. No TCC de Janailza Elizabete, orientada por mim no ano de 2018, intitulado “Menina-Mulher-Bicho do Mato: o *Inventário Pessoal* nos processos criativos em Dança” é possível ver as fotos das árvores e a descrição dessa tradição.

[Terra Pedra Lama Fama
Terror
Dor
Amor
Espinho e Fulor Sangue
Gangue Bando Tanto...
Espingarda Facão Emboscada
Mato de Matar
Mato de se esconder
Mato para Amar
CAATINGA
Pinga Forró e Baião
Maria Bonita e Lampião
Morrem no Cangaço entre: Umbuzeiros, Xique-Xique, Bom Nome, Aroeira, Mandacaru, Braúna...
Por tiros traiçoeiros que correu fama no mundo inteiro!] – *Jupira*. [123]

Dentro da proposta metodológica da pesquisa, os diários de bordo foram materiais de extrema relevância para o processo em diferentes etapas. Após as convivências e vivências, reservava um momento para que cada *artista-cangaceira* anotasse em um caderno todos os sentidos, sensações, memórias despertadas, histórias ouvidas e compartilhadas, além do que tinha sido realizado nas dinâmicas cênicas e o que tinha se revelado nos laboratórios criativos.

A cada ida à Caatinga, eram planejadas as ações que desenvolveríamos lá. Algumas vezes, apenas um contato de experienciar o ambiente, caminhando, anotando as sensações, identificando as particularidades ou mesmo vivenciando o jeito de se viver no sertão. Como foi o caso nas duas entradas em terras de Seu Juarez e Dona Maria nos meses de agosto e dezembro de 2018. Nessas idas, cozinhamos no fogo de lenha, baldeamos água do rio São Francisco até a casinha deles no topo do morro, alimentamos os animais e percorremos alguns caminhos para dentro da mata branca, com eles nos explicando sobre a região, contando suas histórias e as da sua família, sempre com o canto aboiado de Seu Juarez entremeando nossas conversas.[124]

[123] Diários de bordo das *artistas-cangaceiras*: *Umburana, Umbuzeiro e Jupira*, respectivamente.
[124] Links de vídeos gravados nesse dia, disponível no *Youtube*:
https://youtu.be/6QDxhXbwsvU
https://youtu.be/sZj1Z0_SFiw. Acesso em maio de 2021.

Imagem 16: Quinta ida para a Caatinga. Caminhada para dentro da mata guiada por Seu Juarez. Povoado do Cajueiro - Poço Redondo/SE. Dezembro de 2018. Foto: Beatriz Lima[125]

Todo território que não conhecíamos, que ainda não tínhamos entrado, o primeiro contato era de percepção e conexão. Pisávamos com calma, conhecendo aos poucos o lugar. E mesmo depois de ambientadas com a Caatinga, realizando laboratórios dentro dela nas idas ao MONA (que se tornou o ambiente onde mais desenvolvemos essa prática) – quando da nossa entrada, em outubro de 2019, nas Caatingas de Canindé de São Francisco onde ainda não tínhamos pisado –, guiei-as para apenas caminhar no meio do mato e se conectar novamente com aquele bioma. Pisamos sempre devagar em cada entrada.

As Caatingas que invadimos e coabitamos, reciprocamente nos invadiu e nos coabitou internamente. Cada uma delas é bastante diferenciada. Reforço, em um primeiro olhar despercebido e não tão ambientado com o local, pode parecer tudo de uma mesma qualidade, porém não é. A cada mês do ano, ela também se revela de uma forma diferente. Os meses que não pisamos na Caatinga foram: março, julho e setembro, tendo acontecido entradas no mesmo mês, porém em regiões diferentes. Cada mês uma situação, uma cor de Caatinga, um vento diferente que chega na pele, um acontecimento novo. Alguns lugares da Caatinga fechada nos quais entrávamos para realizar os laboratórios cênicos, em uma outra ida já não mais os reconhecíamos. Sobre isso:

[125] É possível perceber na foto a Caatinga que nomeei “em luta” no lado direito e no fundo dentro da UC. Já as terras que hoje pertencem legalmente a Seu Juarez, em parte já houve modificação para o plantio e retirada de madeira.

> Muitas plantas perdem suas folhas para reduzir a perda de água nos períodos de estresse hídrico, renovando-as quando as chuvas chegam de uma forma tão rápida e espetacular que a paisagem muda quase que da noite para o dia (LEAL et. al., 2003, p. X).

Portanto, a Caatinga está viva!

Desse modo, percorremos as trilhas marcadas do MONA que vão até a Grota do Angico; e o guiamento, nesses momentos, era o de observar a Caatinga com os olhos, com o olfato, com o tato, com a pele. Instigava sempre as *artistas-cangaceiras* a perceberem como estava a respiração, os sentidos que se aguçavam, os medos e as curiosidades. Como pisar naquele solo exigia uma modificação estrutural do corpo por ser um terreno com desníveis, muito pedregoso, com cansanção e macambiras que, inevitavelmente, nos faziam ter que modificar o caminho, ou nas quais nos enroscávamos, mesmo com todos os cuidados. Era engraçado ver as *artistas-cangaceiras* voltando como se estivessem sendo "puxadas pela orelha" porque estavam "presas" às plantas.

Algumas perguntas acompanhavam sempre as entradas na mata branca: "*O que sentem quando pisam nela? O que precisam? Como o corpo age-reage?"* Continuava guiando às *artistas-cangaceiras* para observarem o espaço, escutarem o que ele tinha a dizer, como se mostrava para cada uma. Como a gente invadia a Caatinga e como ela também nos invadia. Numa das descidas até a Grota, trago os relatos nos diários de bordo de *Maria dos Desastres, Minha Papoco e Zuzu*:

> [O corpo sofre mais com o calor, apesar de sentir os músculos dos pés enrijecidos e o joelho esquerdo estralando o tempo todo. O ritmo está sendo controlado, apesar de estarmos em passadas. O corpo pede água].[126]

> [Corpo quente, pés muito quentes e inquietos. A fisiologia do corpo todo se agita e se comunica com o ambiente que ferve dentro e fora da gente, que muda e sente. Começa com um jogo de corpo, cabeça para se esquivar de galhos e pedras, e para perceber gente que vem e se vem da espreita].[127]

> [Dessa vez o trabalho está sendo mais árduo. Terminamos de almoçar, nos arrumamos e descemos para a mata. O sol está escaldante, o sertão está insuportável, é verão e o chapéu que eu trouxe está apertando a minha cabeça. Meu corpo está pesado, porém

[126] Diário de bordo de *Maria dos Desastres*.

[127] Diário de bordo de *Minha Papoco*.

> me sinto forte para enfrentar as próximas caminhadas. A volta da Grota foi árdua, já estava mais cansada que o normal, apesar do banho de rio ter feito o corpo relaxar da exaustão que o calor traz e da musculatura trabalhada. Tivemos duas subidas bem íngremes, mas a vista do rio compensava].[128]

Dentre algumas das atividades realizadas para exercitar um condicionamento físico - e já aproximando-encostando em estruturas operantes do cangaço para os desafios dançados -, na segunda entrada, que ocorreu nos dias 04 e 05 do mês de maio de 2018, a dinâmica que propus para as *artistas-cangaceiras* foi descer a trilha até a Grota correndo, e não mais andando. A ideia era a de fuga, de trazer para o imaginário que, em nosso encalço, a volante nos perseguia. Quando já estávamos na Grota, no momento de pausa para recuperar o fôlego, perguntei como estavam se sentindo, como estava o físico, os sentidos, a respiração, e dentre alguns relatos, cito:

> [Descida rápida até a Grota, fuga. Como o corpo está? Falta o ar. Como se o sol estivesse dentro de mim. Queima as narinas, as vias respiratórias. Dá uma certa vertigem quando para. A caminhada rápida foi tranquila, não cansei. O corpo era alavancado. O inimigo podia estar do lado e não atrás. A parada foi repentina. E o corpo queima por dentro. Tontura no olhar, olhar de vertigem][129] – *Catingueira*.

> [Meu corpo ofegante, ligeiramente ofegante, com batimentos cardíacos mais acelerados, suor escorrendo pelo meu corpo, parecendo fazer um passeio por minha geografia, refrescando minha pele. Meu corpo, meu eu, meu estar na caatinga, vendo o caminho já conhecido, mas sem dúvidas com outras paisagens, texturas, temperaturas. Meus pés ardendo feito brasas nessas botas torturantes, mas que tentaram me proteger e ainda assim meus dedos gritam por misericórdia, socorro....preciso respirar. Chegou na grota, Grota do Angico, local da chacina de Lampião e seu bando e meu corpo senta numa pedra e vibra em sentir o horror da noite sangrenta. A náusea parece querer insistir em ficar no meu ser] – *Jupira*[130].

> [Corpo quente. As narinas queimam. O mormaço invade o coração acelerado. Sinto adrenalina, a vontade de continuar fugindo. Dessa vez a percepção bem melhor, cheiro, visão, olfato, audição aguçados. Estou incomodada com o distanciamento do grupo. A segunda parte de descida, senti muito mais quente, minhas narinas abertas não deixavam. Mesmo assim respirei melhor, mais ar para entrar] – *Bóia*[131].

[128] Diário de bordo de *Zuzu*.
[129] Diário de bordo de *Catingueira*.
[130] Diário de bordo de *Jupira*.
[131] Diário de bordo de *Bóia*.

> [O corpo antes de tudo possui muita adrenalina, a sensação é de cansaço, porém o corpo também entende que é preciso ir, pois o que está vindo pode não ser muito bom. Ser o primeiro a ir na frente é muita responsabilidade, os outros dependem de você. Pensando bem, eu não tô cansado, diria que medo, mas não cansado. Os pés doem, doem muito. O corpo não cansa, apenas se enche de adrenalina] – *Bicudo*.[132]

Nesse mesmo final de semana que passamos no MONA, dentro da mata branca mais densa, propus outras atividades de resistência física, de se esconder, fugir e escapar de um suposto inimigo. Eu-*Catingueira* e *Jupira* comandamos uma atividade fazendo um paralelo com um dos "treinamentos de Mestre Bimba",[133] lembrado por *Jupira* numa conversa. E, quando da organização das atividades a serem realizadas em meio àquela vivência, pensamos em ações que, de alguma forma, fizessem uma ponte com o contexto do cangaço.

Um desses "treinamento de Mestre Bimba" consistia basicamente em aprender a fugir da polícia e dos supostos golpes dos mesmos no Pelourinho, na cidade de Salvador/BA. Os mais graduados na Capoeira se escondiam em diferentes ruelas e ficavam com um pedaço de pau na mão. Os mais novos tinham que aprender "na marra" a fugir e a se desviar das pauladas e golpes. Um treinamento real, caso fosse necessário fugir da polícia, pois naquela época a Capoeira era vista como coisa de marginal e registrada como crime no código penal brasileiro para quem a praticasse.

Tanto eu como *Jupira* somos capoeiras e entendemos que o corpo-Capoeira é acessado e está, na verdade, sempre de sobreaviso para qualquer movimento e ataque, "pois a capoeira só se realiza no jogo [...]" (SILVA, 2008, p. 22). Dessa forma, o estar em jogo, atenta, é acessar a percepção por todos os lados, pois é na roda também que ela acontece, que a malandragem se instaura, os ataques, as defesas, os desvios constantes, a negaça. A negaça na Capoeira é a qualidade de astúcia de não se revelar totalmente o seu jogo. A potencialidade proveniente da "manha", da mandinga vem da característica de negar um suposto movimento. O finge que vai, mas não vai.

---

[132] Diário de bordo de *Bicudo*.

[133] Mestre Bimba, grande mestre da Capoeira regional. Durante minha graduação tive como professor Eusébio Lobo, Mestre Pavão, que foi da última geração dos alunos de Bimba. Em uma de suas aulas, ele nos contou essa história e de sua formação na Capoeira. É importante frisar que a Capoeira está dentro das etapas do "Jogo da Construção Poética" de Machado (2007), o "jogo das relações" é iniciado com a revisitação das práticas da Capoeira na estruturação corporal e despertar criativo dos jogos. Lara Rodrigues Machado é mestra de Capoeira do Grupo Arteiros da Dança, e dentro do grupo, sou batizada na Capoeira, tendo a graduação de professora.

> Daí emerge o conceito de negaça tão utilizado pelos praticantes do jogo. Nas palavras de Mestre Ananias, negaça é aquilo que se sabe e não pode dar de uma vez. [...] A noção de negaça invoca a dúvida como elemento propulsor do ato criativo, sendo esse mesmo princípio próprio do signo Exu e dos seus domínios e potências sobre as encruzilhadas. [...] A negaça, junto a ginga, é no jogo o que substancia a produção de dúvidas para que as mesmas sejam transformadas em possibilidades (RUFINO, 2016, p. 75).

Seguindo essa concepção, o *corpo-cangaço* dentro da Caatinga, como mote da pesquisa, também acessou certas artimanhas, fazendo um paralelo com o corpo-Capoeira. Estar dentro da mata branca para os cangaceiros, exigia ter uma capacidade de desviar dos tiros, de saber fugir das volantes que os perseguiam, de atacar e se defender das constantes batalhas travadas. Como no relato de Volta Seca, ex-cangaceiro do bando de Lampião, quando ele narra as façanhas e agilidades de dois cangaceiros que ele considerava os mais cruéis do bando, Gato e Zé Baiano:

> [Gato ganhara esse apelido porquê de fato ele era ágil como esse bicho, era de fôlego extraordinário, o que tinha mais resistência e oferecia longos combates que se travavam com a polícia. É...era um homem que como todos costumavam dizer, “custava dar o prego”, humm...ele aguentava uma batalha de cabo a rabo. E como pulava esse homem, saltando de obstáculo a obstáculo, procurando a melhor posição para atacar as volantes. Nós mesmos custávamos a localizá-lo, tal qual era a sua mobilidade. Era mais valente do que cruel][134].

Naquele dia, dentro da mata branca, *eu-Catingueira* e *Jupira* ficamos cada uma com um pedaço de galho de árvore na mão e saímos correndo atrás das outras *artistas-cangaceiras*. Além de correr e se esconder, saber desviar das galhadas era ponto essencial. Apesar de parecer agressivo, sabíamos da força do exercício e de como nos direcionar, caso encontrássemos com alguma delas; na maior parte da atividade, os encontros foram de gargalhadas. Mas uma gargalhada enquanto guerra.

Rufino (2016) defende que há presenças, saberes e experiências narradas na Capoeira, no Jongo e na Umbanda ao analisar o corpo como performance dos praticantes dessas manifestações afros-diaspóricas estudadas pelo autor. Faço um

[134] Relato de Volta Seca extraído do livro de Antônio Correa Sobrinho e narrado no canal do *Youtube* “O livro falante”. Link: https://www.youtube.com/watch?v=fXmF1_FwuLU&t=259s. Acesso em agosto de 2021.

cruzo e identifico essa situação também no cangaço e nas práticas das *artistas-cangaceiras*, observadas no trecho:

> Seja através do desvio existencial, da descredibilização dos modos de saber ou nas mais variadas formas de subordinação, é no corpo que se ressaltam as experiências da colonialidade. Todavia, é também nos limites do corpo que emergem as possibilidades de novas inscrições, é através dos seus saberes textualizados em múltiplas performances que se confrontam e se rasuram esses regimes (RUFINO, 2016, p. 57).

Estar dentro da Caatinga e cruzando o cangaço lampiônico como mote, é entender que o inimigo estava sempre a espreitar, a arrodear. O corpo-cangaço assim como o corpo-Capoeira, entendidos para a pesquisa, reforçam "as invenções, rasuras e transgressões que se dão nos atos de praticar as frestas. [...] ações de caráter *exusíaco* (RUFINO, 2016, p. 58). O risco, o perigo, o conflito apontam as potências de movimento e *transmutAções* constantes, reforçando a máxima do inacabamento e da imprevisibilidade assentes em Exu, assim do "lugar de encruzilhada" (MARTINS, 1997).

> Nesse sentido, o que é possível de lermos, a partir das inscrições dessas performances é a dinâmica da colonialidade, que, a meu ver, caracteriza-se como um jogo cruzado entre esquivas e afrontas. Dessa forma, sejam fugas ou golpes, o que é enunciado pelas múltiplas textualidades inscritas nas performances afro-brasileiras nos revela que nessas lógicas as ações de desobediência e rebeldia são bem-vindas (RUFINO, 2016, p.58).

O corpo na Caatinga, inspirado no mote de fuga e à espreita da volante, acessou uma dinâmica de armadilha, de tocaia, de atenção. O próprio território criou as arapucas e emboscadas através de *arrodeios*, voltas e negaças, já que o encontro reto e direto era perigoso. O corpo dentro da Caatinga para as vivências cênicas acessou um ato de rebeldia, pois cruzou, esquivou e afrontou nossas próprias formações artísticas no âmbito acadêmico. Uma vez que,

> [Capoeira não faz curva fechada na encruzilhada alheia] – *Sorrateira*[135].

[135] Trocas de diálogos com *Sorrateira* pelo aplicativo *Whatsapp* – dezembro de 2019.

Além disso, Rufino (2019, p.12) aponta a ginga como uma sapiência inventada ante a modernidade, do processo de colonização e das lógicas de opressão desse sistema. Para o autor, a ginga é o aprendizado do “entre” que nos ensinou a “lançar movimentos no vazio deixado” como atos de reinvenções, reexistências e existências.

> Capoeira, jongo, candomblé, umbanda e tantas outras sabedorias da afrodiáspora, para além das práticas de saber que são, inscrevem-se também como formas de enfrentamentos mandingueiros. Essas ações são orientadas por outras formas de inteligibilidade que caçam as brechas, exploram os vazios deixados em meio aos jogos pelos regimes que lhe submetem a condições subalternas. Assim, o enfrentamento mandingueiro se dá no tempo certo, quando se vê, já foi (RUFINO, 2019, p. 153).

O corpo dentro da mata branca e dentro da pesquisa, acessou a possibilidade de reorganização a partir dos encontros que ali firmavam, numa atitude de perceber as condições do território como desafiantes e moventes, sendo a dificuldade como uma arma de guerra para continuar, para permanecer nos diferentes embates: de estados físico-simbólicos, do contexto agressivo e violento do cangaço e das lógicas locais no jogo com a Caatinga.

Naquela entrada, percebi também o *envultamento* surgindo aos meus olhos. Foi a partir dessa dinâmica de fuga na Caatinga que senti os “sumiços naturais” que a mata branca nos lançava. Sobre essa qualidade de encantamento e possibilidades de presenças:

> Diferentemente de ‘envultar’ (lançar feitiço por meio de fragmento corporal de uma pessoa), o verbo pronominal envultar-se, que também aparece como invultar-se, tem sido adota na cultura popular brasileira para a faculdade de uma pessoa transportar-se de corpo e alma, a fim de assumir a natureza de outro ser, mesmo de espécies diferente, e ainda de reincorporar-se em matérias e formas diversas. No Nordeste brasileiro, dizia-se de Lampião que era o “O Invultado”, porque teria parte com feitiçarias que lhe permitiam sumir repentinamente, adotar outras formas, “virar moita”, “virar pedra”. Saber transformar-se que também caracteriza a atividade da pajelança nas culturas indígenas, pois o pajé, ou a autoridade xamânica, é aquele que transita livremente entre mundo (BALAGAN, 2014, s/p).

No desenvolver das nossas ações na Caatinga, ambos os significados de *envultar* e *envultar-se* (invultar-se) se sobressaíram e outras qualidades, possibilidades e aspectos se revelaram. A Caatinga possibilita o desaparecer quando

se embrenha por dentro dela, de sumir repentinamente, sendo até difícil de deixar rastros. No tempo do cangaço, a volante contratava os chamados “rastejadores” para “caçar” os cangaceiros mata adentro (ARAÚJO e ARAÚJO, 2009).

Em relação ao “rei do cangaço”:

> Sempre que Lampião escapava de armadilha ou saía ileso de intenso tiroteio, reforçavam-se os boatos sobre seus poderes mágicos e negócios com o Capeta. Entre os soldados, corria a lenda de que o capitão tinha poder de se tornar invisível, era adivinho e conseguia pressentir o perigo, o que fazia com que muitos oficiais evitassem, a todo custo, encontrar-se com ele (NEGREIROS, 2018, p.132).

Além disso, na entrevista de Lampião para Otacílio Macedo quando da sua ida ao Ceará, ao ser convocado por padre Cícero, ele teria respondido sobre suas estratégias de ataque: “Tenho conseguido escapar de tremenda perseguição que me movem os governos, brigando como louco e correndo rápido como o vento quando vejo que não vou conseguir resistir ao ataque” (ARAÚJO e ARAÚJO, 2009, p. 46). Percebo, a partir desse relato, o *transmutar-se* em vento como um estado de *envultar*.

Em menos de dez passos na Caatinga fechada, já não conseguia mais ver ou “ver direito” as *artistas-cangaceiras*, como podemos observar na “Imagem 17”:

Imagem 17: Caatinga do MONA – *Artistas-cangaceiras envultadas*. Poço Redondo/SE. Maio 2019. Foto: Bianca Bazzo.

Há três *artistas-cangaceiras envultadas* na “Imagem 17”, duas no canto esquerdo e uma no canto direito do segundo plano da fotografia. Utilizei a palavra *envultamento* ou a capacidade de *envultar-se* como recurso cênico-simbólico e estratégico nos comandos durante nosso coabitar na Caatinga. Poderia simplesmente falar que seria um se esconder na mata branca, porém, entendo que o *envultar-se* aborda outras qualidades, aproximando-se também de uma lógica diferenciada de entender o corpo, os sentidos, os saberes e de uma característica do próprio território que se sobressaiu sobre nossos atos, primeiro porque a depender do tipo de Caatinga, o camuflar-se não é tão simples assim.

A mata branca possui a predominância de uma vegetação mais rasteira e as plantas arbustivas de pequeno porte. As árvores de maior estrutura como o juazeiro, o umbuzeiro e a umburana são encontradas de forma esparsa na mata. Grande parte da vegetação arbustiva, por sofrer e se adaptar à falta de água e a um solo raso e pedregoso, possuem as estruturas mais finas. Por essa razão, a depender de certas cores de roupas que usamos, também é mais fácil a localização.

Como relatado nos livros de autores e autoras que se dedicaram ao cangaço lampiônico, os mesmos dizem que as vestimentas utilizadas pelos cangaceiros e

cangaceiras eram chamativas, coloridas, sendo assim, o se camuflar não era tanto uma estratégia (CAMPOS, 2012). Porém é nesse ponto que me atenho. Traço um ponto diferenciado entre camuflar e *envultar*. O camuflar seria o tentar se esconder, já o *envultar* (além das capacidades apontadas) seria acessado quando a própria Caatinga nos "permite desaparecer", e sumir bruscamente quando você adentra nela com poucos passos apenas, mesmo em algumas vegetações onde seria complicado se camuflar. Percebo diferenças das qualidades e simbologias entre as palavras por recorrerem a outros estados perceptivos e sensitivos.

Desse modo, sentia que a Caatinga nos *envultava* durante as entradas conforme o propósito. Quando estávamos apenas caminhando, entrando na mata para conexão, respirando, sentindo ela nos habitar, dificilmente percebia o *envultamento*. Era como se estivéssemos "de corpo aberto", sem algum propósito mais evidente ali de se esconder.

Já nos momentos de entrada na mata para realizar os laboratórios criativos e também dos comandos que lançava para as ações de fuga de um inimigo e de nos "tornar caatingas", o *envultar-se* se sobressaia mais aos olhos-sentidos. Como se acessássemos a capacidade de *transmutAção* na mata branca, nos vestíssemos de Caatingas, recorrendo a outros sentidos ali dentro dela. Nos aproximando, talvez, das cosmopercepções de algumas etnias indígenas brasileiras.

> O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro nos fala da intensa frequência dos invultamentos nas culturas indígenas do Brasil. Para estas, todos os seres humanos estão imbricados nesse processo: "Quando os índios tentam expressar essa ideia numa linguagem simples, que possamos entender, dizem: todos os animais e todas as coisas têm almas, são pessoas. Uma onça, por exemplo, é mais que uma simples onça; quando está sozinha na floresta, tira sua "roupa" animal e se mostra como humana. [...] em contrapartida, nós, ocidentais, pensamos usar roupas que escondem uma forma essencialmente animal. [...] os índios veem as coisas de modo oposto: por trás dos corpos-roupas animais, acha-se um personagem humano" (CASTRO, 2007 apud BALAGAN, 2014, s/p).

Ao guiar o *envultamento* das *artistas-cangaceiras* para dentro da mata branca, sentia que ali, investíamos na nossa "roupa" Caatinga ou na nossa "roupa" cangaço, ou até nas nossas "roupas" animais. Ao mesmo tempo que sentia que era também um jogo ou até um treinamento do olhar e de acessar as capacidades de conexão e entendimento da Caatinga, pois, houve momentos também que "perdia" logo uma

artista-cangaceira dentro da mata, mesmo sendo uma entrada apenas para reconhecimento e reconexão com a Caatinga. Ou seja, durante a pesquisa, o certo se tornou duvidoso, pois quando tentava “firmar” uma certeza, como a que acabei de expor - a de certas Caatingas serem difíceis de camuflar -, nessa mesma Caatinga, poderíamos recorrer ao *envultar-se* e “sumir” dos olhares externos.

Imagem 18: *Artistas-cangaceiras* se preparando para a dinâmica do “treinamento de Bimba”. Poço Redondo. Maio de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

Imagem 19: *Artistas-cangaceiras* adentrando na Caatinga. Primeiros envultamentos se mostrando. Poço Redondo. Maio de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

Na segunda entrada na Caatinga, estávamos a caminhar por dentro dela, beirando a estrada. Um dos seguranças do MONA que estava indo trabalhar a caminho do alojamento também estava indo pela mata e passou ao nosso lado. Nenhuma do *Bando-Cangaço do Aldeia* o viu. Ficamos sabendo disso quando ele nos contou depois que tinha nos visto na mata.

Diante desse contexto, confesso o meu deslumbramento por essa capacidade de *transmutAção* que a mata branca tem. Gostava de ver as *artistas-cangaceiras* "sumirem" tão rápidas da minha visão logo que entravam na mata. Ficava encantada[136], pois via que mesmo na Caatinga que possui uma vegetação mais rasteira, de árvores de pequeno porte e de galhos finos (e a depender do mês em que entrávamos quase não tinham folhas), possibilitava às *artistas-cangaceiras* "desaparecerem" após darem apenas alguns passos de onde eu estava[137].

Nesses contatos com a mata, sentia como se tivesse uma "névoa", uma outra película de contato dentro da mata. Um se esconder e "sumir" característico do próprio ambiente, não só apenas da vegetação, mas também da densidade provocada pelo sol, pela temperatura do ar. Na ida ao MONA, no mês de novembro de 2020, perguntei as *artistas-cangaceiras* que estavam comigo, *Minha Papoco*, *Sepucóia* e *Catimbozeiro* se elas também percebiam essa visão "embaçada" dentro da Caatinga, ao que me responderam que sim, que sentiam a vista embaralhada, turva, trêmula.

Outro aspecto a se considerar é que na mata branca as direções das vozes também são traiçoeiras. Quando uma delas estava por falar ou a cantar, olhava para uma direção pensando que ela estava por ali, sorrateiramente, ela aparecia do outro lado. Nesse ponto, entendo também que a ecologia da mata branca traz mais outro *envultamento:* o da voz, do sopro e do vento.

Sobre a percepção do vento lançada na escrita, sustento-balançando na narrativa de Santos e Santos (2020):

> Todas as noites acerto de viajar em sonhos. Em sonhos é mais fácil de ser vento. É possível transformar-se em *encantamento*, espalhar as areias dos morros e amolecer as águas das lagoas. Ser vento

[136] Trago a palavra não apenas como deslumbramento, mas como encanto proveniente de outras formas de existir, de saberes das encantarias e cosmologias que cruzam os mundos visíveis e invisíveis. O encantar como "expressão que vem do latim *incantare*, o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo" (SIMAS e RUFINO, 2020, p.04).

[137] Link da gravação de *envultamentos* na Caatinga com poucos passos para dentro dela: https://youtu.be/k21cbNXTXyQ
https://youtu.be/bd9SVt_f3SA. Acesso em maio de 2021.

> permite seguir em rumos desconhecidos e nunca aparecer para ninguém; é por isso que o vento é o maior viajante que já existiu sobre a terra. É por isso que ao morrer nos tornamos vento. É por isso que os *Encantados* viajam no vento. De todas as coisas que vi e quis aprender, creio que o vento foi a que mais se aproximou do meu modo de viver: uma caminhante...*viajante* em busca de ser criança outra vez. O vento reúne essas duas coisas, de um jeito que só quem se debanda pelo mundo pode entender (SANTOS e SANTOS, 2020, p.40).

Na passagem do ano de 2018 para 2019, estávamos na casinha de Seu Juarez e Dona Maria. Logo na manhã do dia 01 de janeiro, entramos na mata branca, entregamos o ebó a Exu e iniciamos uma caminhada por dentro da Caatinga para coabitar com ela. Nessa parte da mata, onde as terras de Seu Juarez cortam e arrodeiam a UC, ela se encontra bem densa, bem fechada. Não é à toa que foi nessas matas que encontramos com uma cobra coral e uma cobra cipó.

Além disso, o chão não é plano, pois estamos no topo do morro e vamos descendo para chegar ao rio São Francisco numa estradinha de terra onde se baldeia a água do rio cortando a Caatinga. Propus um jogo cênico com o intuito de perceber e treinar nosso olhar na mata. Metade das cabras ficaram de um lado da estrada e a outra metade do outro lado. Dei um tempo para todas se *envultarem* e depois o comando que já poderiam "caçar", "atirando" em quem visse, dizendo: "acertei *Bóia*", "acertei *Catimbozeiro*". E assim, sucessivamente, até "ficar viva" apenas uma *artista-cangaceira.*

Realizar essa dinâmica na Caatinga, deixou em evidência a necessidade de experienciar outros sentidos. A visão rotineira já não era a única, foi preciso acessar outras formas de visão *[percepção].* Há uma integração dos sentidos para se conviver na mata branca, o olhar se adapta para perceber as formas camufladas, os bichos *envultados*, a conexão entre visão e escuta é mais do que necessária, qualquer barulho mínimo precisa ser considerado. O olhar de caçador e conhecedor da mata precisa ser acessado, não apenas simbolicamente, mas ali, pisando na Caatinga, ter a capacidade de conectá-lo.

Sobre a sensibilidade de captar outros fragmentos do olhar, Le Breton (2016, p. 93) sinaliza: "Ele capta uma estrutura de conjunto, ou, antes, uma atmosfera de significante". Nesse viés, a Caatinga está prenhe de significantes vivos, imagético-simbólicos e existenciais. Na dinâmica realizada, além de perceber o *envultamento* como significativo ao olhar, o buscar se *envultar* também foi considerado. Mas um *envultar* e *envultar-se* para "desaparecer" e saber se "transportar" para outro lugar

sem seu inimigo perceber. E, principalmente, para “fechar o corpo” contra os supostos perigos ali na mata. *[E mais que isso, saber envultar para lançar feitiços contra seu inimigo e capturá-lo de outras formas, pois essa se torna sua arma de guerra mais poderosa].*

Quando iniciamos as entradas na mata branca fechada onde não há trilhas, buscava manter sempre o direcionamento das estradas de terra para não nos perdermos, seja no MONA, seja na terra de Seu Juarez e Dona Maria. Já no MAX, seguimos o curso da água que cai da cachoeira do Lajedão num trecho de mata bem fechada. De um lado está a SE-303, no meio, o riacho que corta o caminho e, do outro lado, um paredão bem alto do morro, o que acabava por guiar a nossa localização.

Entretanto, vou confessar um “causo” agora para vocês. Teve um dia que me perdi totalmente de onde estávamos; não sabia mais a direção do alojamento[138]. Como estratégia para não assustar as demais, parei ali e propus um laboratório para me acalmar e pensar o que fazer sobre o “estarmos perdidas”. Logo após iniciarmos o laboratório, escutei um som de moto passando, isso me deixou aliviada, pois a estrada certamente estava por perto. *[Pensa que presepada seria!].*

Ademais, a exigência de uma *transmutAção* físico-sensitiva ocorreu logo na primeira ida à mata branca. É interessante perceber, ao longo dos registros fotográficos das diferentes entradas, como nossos corpos, nossas vestimentas, nossas posturas foram se modificando a cada vivência. Aos poucos, buscamos nos sentir mais próximas dela, nossa *[mata]* branca. Isso exigiu alguns cuidados e modos de vestir que estivessem mais perto do que seria ser, sentir e deixar *envultar-se* pela Caatinga. As roupas de entrar na mata foram se *transmutando* também. De início, parecíamos turistas e/ou íamos com as roupas de aula, de academia, malhas de *helanca*, *legging*, blusas de manga longa UVA.

Conforme íamos interagindo nos territórios, comecei a orientar para as *artistas-cangaceiras* irem com certas vestimentas devido a alguns cuidados na mata: as calças tinham que ser de tecido grosso como o jeans, blusas de manga comprida, pequenos pedaços de tecido enrolados nas mãos, chapéus ou tecido para proteger a cabeça do sol, sapato fechado (de preferência tênis ou botina) e o uso de perneiras. Em relação aos tons de cor, solicitei para irem se aproximando das tonalidades da Caatinga.

[138] Esse fato ocorreu na entrada do mês de fevereiro de 2019 no MONA. Outros momentos me senti perdida também, nos diferentes territórios, mas encontrar o caminho ou a direção em que estávamos foi mais “rápido”.

Essa foi uma indicação muito difícil e conturbada para o bando. Apesar de pontuar a necessidade dos cuidados e proteção dentro da mata, e solicitar o uso dessas vestimentas, principalmente, das perneiras[139] contra picada de cobra, em muitas entradas, nem todas iam da forma que considerava como o mínimo de proteção. Cheguei em alguns momentos a dizer para algumas: “acho é pouco!”, quando trombavam com as plantas espinhosas e cansanção, saindo da mata arranhadas, coçando e com vermelhidão na pele. Nas Imagens 20, 21 e 22 é possível perceber as *transmutAções* quando da nossa primeira entrada e depois dos guiamentos para um coabitar.

Imagem 20: Primeira ida ao MONA. Poço Redondo/SE. Abril 2018. Foto: Joelio Moura.

[139] O valor da perneira em Aracaju está em torno de R$150,00, um valor alto para a compra delas pelas integrantes. Dessa forma, pesquisamos na *internet* a possibilidade de nós mesmas fazermos nossas perneiras com garrafa pet e outros materiais. O DINTER contou com verba da CAPES, porém, quando a coordenadora do convênio nos avisou que era possível utilizar essa verba para compra de materiais cênicos e de uso na pesquisa, nossas entradas na Caatinga, principalmente, da mata mais fechada já tinham ocorrido. O recurso ajudou na compra e feitura de algumas vestimentas do trabalho cênico como as armas de madeira, as piriquitinhas, as camisas e bermudas/saias.

Imagem 21: Segunda entrada ao MONA. Poço Redondo/SE. Maio de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

Imagem 22: Sexta entrada. MONA - Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2019. Foto: Jussara Tavares.

Em alguns momentos, as próprias *artistas-cangaceiras* quiseram calçar as periquitinhas porque era o calçado que os cangaceiros usavam. Naqueles momentos, colocava ainda mais fé no ebó para protegê-las contra possíveis picadas de cobras. Já o figurino do trabalho artístico *"Caatingas de Sangue"* foi produzido quando disponibilizado a verba da CAPES para a produção cênica no meio do ano de 2019. Conforme foi sendo feito, experimentamos ele, em alguns momentos, na Caatinga.

Tivemos que tingir as camisas, saias e tecidos para aproximar dos tons da mata branca. Também a compra de outras periquitinhas foi necessária, pois muitas arrebentaram nas entradas na Caatinga e estragaram o couro com o tempo. Além disso, alguns punhais e facões de madeira, que encomendamos, se perderam nos ensaios dentro da mata. Ou seja, os figurinos também foram se transmutando com as desenvolturas do ambiente.

Coabitar o território-terreiro-terreno Caatinga fez "o corpo ir ganhando resistência"[140]. Uma resistência própria do lugar, e fez os corpos ganharem uma estrutura construída-desconstruída na própria instabilidade do território. Foi preciso coabitar para permanecer, possível de perceber nos relatos das *artistas-cangaceiras*:

> [A mata Caatinga nos dá a liberdade de ser, sem julgamentos ou preconceitos. Nos ensina a buscar o que nos é conveniente viver. Não nos traz a certeza de um novo dia, por isso só nos resta o agora. Nos incita a buscar a aprender, a conhecer e a ser] – *Maria dos Desastres.*[141]

> [Caatinga é vida, Caatinga é morte. Caatinga é onde a gente vive pra não morrer, e morre primeiro antes de viver. É um lugar onde você só sobrevive se for daqui. Se você não for daqui, você não fica não. Se você não escutar o que a natureza tem pra lhe dizer, com o vento, com os passarinhos que canta, aponta o caminho, você morre! A gente tem que escutar o tempo e o silêncio. O silêncio lhe aponta o caminho junto com o vento. O vento que te leva e lhe move para tudo que é lugar!] – *Minha Papoco*[142].

Nas palavras e vida encantada de Maria Toinha:

> Esse vento faz brilhar o nosso *antigamente*. Ele nos revive. Refaz nossa ligação com a nossa *ancestralidade*. Nos permite encontrar os caminhos do presente ao conhecermos de onde viemos. E assim desperta nossos sentidos para percebê-lo em profundidade e em beleza. Certamente que a beleza das memórias que partilho consiste em sua capacidade de nos transportar para os instantes nos quais elas aconteceram e nos representar vivendo-as por meio da imaginação. A imaginação é um meio poderoso de viver outras vidas. E um artifício dos que perderam sua importância por causa da erosão que marca esse mundo (SANTOS e SANTOS, 2020, p. 185-186).

[140] Diário de bordo de *Pintado*.

[141] Diário de bordo de *Maria dos Desastres*.

[142] Conversa no coração da Caatinga com *Minha Papoco* no mês de novembro de 2020 – MONA.

Em muitos momentos, já nos sentíamos dali e estávamos tão integradas dentro da mata que até nos assustávamos quando dos encontros inesperados durante as dinâmicas, pois o *envultar* ia “aparecendo” com mais frequência. Mas, mesmo coabitando e nos deixando “tornar caatingas”, a mata branca nos lembrava para permanecermos atentas.

Desse modo, o pertencimento, relacionado ao território que a pesquisa nos incitava, era respeitar as lógicas locais, sentir a hora “certa”, o momento adequado para descer as trilhas e entrar na mata fechada. Saber pertencer àquele local ao buscar sermos mais silenciosas em nossas entradas, a fazer nossos percursos como se fôssemos habitantes-animais dali. Saber respeitar e compreender os chamados dos encantados que nos alertavam que ali não era o lugar ou o momento para realizar certas dinâmicas pré-determinadas. Perceber-reconhecer os sinais dos bichos que apareciam em nossos caminhos e compreender-sentir o barulho do vento e dos silêncios na mata como guias nos nossos percursos.

Na entrada no mês de outubro de 2020, nos assustamos com a quantidade de turistas nos restaurantes, percorrendo as trilhas até a Grota do Angico. Pensávamos que, estando numa pandemia, não haveria muitas pessoas no local, mas estávamos enganadas. Desde 2013, frequento aquele território e foi a vez que mais vi turistas circulando. Naquele dia, ficamos incomodadas com as posturas deles e até da orientação *[ou não orientação]* dos guias.

Nesse sentido, pertencer à Caatinga é respeitar suas formas, densidades, texturas, temperaturas, sentidos e lutas. A Unidade de Conservação é um território de resistência, de preservação e existências em um ambiente cada vez mais urbano. Há diversas lutas dos ambientes naturais e uma delas é o avanço do interesse das empresas agroindustriais por esses locais.

Pertencer a Caatinga é também conviver com suas próprias lógicas e especificidades diferenciadas de outros territórios. Por meio desse pertencimento, faz-se necessário respeitar as histórias anteriores que ali já foram vividas. Podemos não ser sertanejas e sertanejos ou dependermos da Caatinga no nosso dia a dia, mas quando dentro dela, e passamos a coabitá-la, a noção de pertencimento ao território que temos, advém do nosso entendimento das lógicas sociais, políticas e ambientais que a atravessam.

> [Aqui o sentido é a gente. Hummm... aqui o sentido é viver. Cada gaio desse conta uma história, uma história do seu, do meu, do nosso. A terra no chão já comeu muita gente boa, mas também sangrou muita gente ruim. E ela coma, coma igual. E ocê sente aqui os arrepios. Vem o vento dançar. A noite vê as cores alumiar tudo e passar com o vento dançando e se mexe. A noite aqui tem um balanço todo especial. A Caatinga dança e muda de cor. A terra aqui tem outro cheiro. Hummm...] – *Minha Papoco*[143]*.*

Ao vivenciar a mata branca, os sentidos - visão, audição, sensação térmica, olfato, tatilidade, percepção dos seres encantados – foram sendo aguçados durante nossas entradas, na conexão com a Caatinga de não somente estarmos ali presentes e conscientes do nosso fazer, mas nos tornando também uma parte dela. Começamos a reconhecer as plantas, a escutar outros sons, a ver mais bichos.

Como encontramos quase todas às vezes cobras nas entradas, cheguei a indagar para o bando se na verdade não estávamos mais "treinadas" a olhar o ambiente e logo sentir-ver-perceber estes outros que coabitavam ali. Tenho quase certeza que sim*. [Tem mesmo? Pois]:*

> [Sentir, mentir, estar, atuar, todo tempo tudo se confundia, o presente se inebria. Resquícios do ancestral eu via e a reza teve que se fazer como já se fazia. E no fim o som do grito e do graveto ouvia] – *Minha Papoco*[144]*.*

Dessa forma, sobre a "Antropologia dos Sentidos" proposta por Le Breton (2016), o autor argumenta que nossa visão é treinada, não significando que uma dada população é mais dotada que outra, mas sim, que seu repertório cultural o condiciona, ao longo de sua existência, a direcionar e dimensionar certos sentidos. "O segredo da diferença é que seu olho é treinado para ver determinadas coisas que ele procura e espera encontrar" (HUDSON apud LE BRETON, 2016, p. 98).

No dia em que encontrei uma jararaca-verde[145], enorme, deveria ter mais de um metro e meio de comprimento, enrolada numa das primeiras árvores da mata ciliar

[143] Conversa no coração da Caatinga com *Minha Papoco* no mês de novembro de 2020 – MONA.

[144] Diário de bordo de *Minha Papoco*.

[145] Como não sou bióloga e especialista em cobras, e nesse encontro não estava com celular para fotografá-la (o susto também foi grande e não quis mais voltar ao local), não consigo afirmar se era uma jararaca-verde. Pesquisando na *internet*, a coloração da referida cobra muito se assemelha a cobra-papagaio, mas vi que essa espécie é nativa da região amazônica, encontrada na América do Sul, mas não encontrei nenhuma informação se ela habita a Caatinga. Como ela era muito grande, grossa e a cor muito viva, acredito se tratar de uma cobra-papagaio.

que arrodeia a prainha do rio São Francisco, o sentido da audição foi o primeiro a se sobressair. Mal pisei na mata e já escutei um barulho estranho e disse para Brabec[146]: "é cobra". Ele olhou para cima e lá estava a "bichana". Ela estava muito próxima das mesas e cadeiras dos restaurantes da prainha, com muitas pessoas ali no momento.

Em outra entrada, já havíamos circulado pela mata fechada por um bom tempo e decidimos parar para gravar alguns depoimentos. Estava gravando o que *Minha Papoco* estava contando e fui me afastando dela de costas, sem olhar por onde pisava. Com uns cinco passos para dentro da mata, escutei um coaxar[147] e falei logo após: "tem cobra aqui". Nesse momento, escutamos o som do guizo de cascavel do nosso lado esquerdo. Nos afastamos um pouco dali e de repente escutamos o som do nosso lado direito. *Minha Papoco* chegou a falar: "olha ela rastejou", e eu retruquei: "ela não rasteja tão rápido assim". Foi só eu terminar de falar e escutamos o guizo à nossa frente[148].

Dessa forma, o coabitar na Caatinga foi exigindo algumas *transmutAções* que entendo como manifestações de pertencimento do território que o *Bando-Cangaço do Aldeia* transitou. Dentro da mata branca, as percepções sensoriais eram acessadas constantemente e a atenção aos riscos também se transmutaram em possibilidades e destrezas, podemos dizer assim, catingueiras. *[Pois, quem eram?].*

> [Quantos eram? Uns diziam que 15, outros não sabiam não. Era um bando que se transvestiu, assumindo outra condição. Uma reza, um outro nome pra poder pisar nesse chão] – *Jupira*[149].

[146] Alfredo Brabec é graduado em Dança pela UFS. Já participou do Aldeia Mangue, na verdade, é um aldeiano, porém, como trabalha no horário dos nossos encontros não pôde estar nessa pesquisa. Mas quando nos reunimos em outros horários e quando é possível ele ir à Caatinga, é uma pessoa presente, que ajuda em tudo que precisamos, tira fotos, procura os lugares mais seguros para entrarmos na mata, ministra oficinas de danças dos contextos afro-brasileiros, ajuda na organização das tarefas… É do bando! Ele é filho de santo do Ilê Asè Alarokê Baba Ajagunan, da cidade de São Cristóvão/SE, tendo como babalorixá Pai Júnior. Oxumaré rege seu Ori.

[147] Apesar do som do coaxar ser característico das rãs e sapos, nas vivências dentro da pesquisa e em outros momentos meus em mata fechada, logo que escutava esse som de coaxar, e não de sibilar, avistava uma cobra. Talvez o som venha de algum anfíbio ou réptil que as serpentes estavam a caçar ou mesmo das espiritualidades a alertar o que estava ali perto de mim.

[148] Nesse dia, tínhamos acabado de entregar o ebó. A mãe de Sheila (*Minha Papoco*) é benzedeira e trabalha com as entidades e espiritualidades da mata. Conversando depois pelo telefone, a mãe dela disse que ali não era cascavel e sim a espiritualidade só nos lembrando que devíamos respeitar a mata. O som foi escutado logo depois que um do bando resolveu gravar um vídeo nu na Caatinga. *Minha Papoco* após o ocorrido, disse: "há que se respeitar onde se pisa, entender que ali é território de outros, e que é preciso entender que nem tudo pode ser feito ali".

[149] Diário de bordo de *Jupira*.

> [Era 3, 6, 7, 9, 11. Eram 15 que desceram o caminho. Caminho que já sabia alguns onde ia dar, outros sem imaginar. Teve mudança de nome, teve partilha de histórias. O bando reagiu ao chamado da noite quando viu passar o que não se via enxergar. O bando agiu. Se acalmou, gritou, permitiu ser um. Ser um no meio da Caatinga. Se fez ela, ela se fez eles. O corpo foi se espichando como espinho que espreguiça ao sol. Aliás, o espinho entrou. Cutucou, grudou, amarrou. Seria um alerta para o corpo sem proteção? Assim se fez necessário o chamado, a reza, a oração, o corpo fechado[150]] - *Catingueira*[151].

Quando se iniciaram os laboratórios criativos na mata branca e outras práticas cênicas para reconhecimento e resistência física, o corpo se transmutou, as vozes foram sendo alteradas, os estados corporais, a presença e resistência desse corpo coabitando no ambiente. O clima extremamente quente, a falta de vento em alguns horários e o ar seco, o solo pedregoso, os arbustos espinhentos, os espinhos, os bichos, os desníveis de terreno foram forçando o nosso corpo-cangaço a se transmutar, a dialogar com a Caatinga como ela se mostrava ser. A visão foi um dos sentidos requisitados, porém uma visão diferenciada da que estávamos acostumadas.

A respiração foi exigindo do corpo "maiores espaços", uma dilatação. Ao sentirmos os canais respiratórios queimando pelo calor, a estratégia encontrada foi a de "expandir" internamente o corpo. Da mesma forma, nosso psicológico demandava um arrodeio constante, martelar em cima de uma dificuldade tenderia a sobressaltá-la e intensificá-la mais ainda. Foi preciso reconsiderar e não teimar em algo que não estava acontecendo, fluindo. Assim, a Caatinga brincava-exigia o coabitar constante.

Nos sentimos "mais caatingas" quando percebemos que nos jogos com ela, nossas respostas voltavam com uma textura se aproximando-sendo mais afiada, espinhenta e seca como a mata branca. As dificuldades e outras estruturas acessadas nos faziam sentir que ali éramos resistência. A secura da terra, o calor, a falta de ar, os espinhos e cansanções que insistiam em trombar conosco dialogavam como um grito de guerra, ao mesmo tempo que nos transmutávamos em sermos dali, um coabitar mais íntimo com a mata branca. Um jogo constante. Um diálogo constante, pois na Caatinga:

---

[150] É interessante pontuar, dada a grande invencibilidade de Lampião há anos no cangaço, que para alguns teria relação com o sobrenatural (JASMIN, 2016). "O bandoleiro só podia ter 'corpo fechado' ou 'sociedade com o satanás', dizia-se nas mercearias, feiras e inferninhos do interior" (NEGREIROS, 2018, p. 29).

[151] Diário de bordo de *Catingueira*.

> [Busca coragem para ser quem verdadeiramente é. Se encoraja cada vez mais, porém é um passo à frente e dez atrás] – *Maria dos Desastres*[152]*.*

Quando desafiadas pelo olhar predador das serpentes, a nossa visão se transmutava com mesma intensidade, pronta para fazer furar ou *envultar* o inimigo. *[Fura mais que punhal].* E mesmo com todas as situações, nos sentíamos calmas. A Caatinga traz uma calmaria também ao estar ali no coração dela. *[Mas não se engane, uma calma-alerta!].*

Imagem 23: Olhares. Trabalho Artístico “Caatingas de Sangue”. MONA – Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2020. Foto: Dillyane Freitas.

[152] Diário de bordo de *Maria dos Desastres*.

Imagem 24: Olhares. Trabalho Artístico “Caatingas de Sangue”. MONA – Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2020. Foto: Bianca Bazzo.

Imagem 25: Olhares. Trabalho Artístico “Caatingas de Sangue”. MONA – Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2020. Foto: Bianca Bazzo.

Imagem 26: Olhares. Trabalho Artístico “Caatingas de Sangue”. MONA – Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2020. Foto: Bianca Bazzo.

Eram “cobranças” de situações, de estados corporais, de exigências físicas-sensitivas-simbólicas que foram ativadas durante nossas entradas na Caatinga. Sem a convivência e coabitar na mata, as capacidades cênicas reveladas não seriam acessadas. Além de tudo, o ambiente-território nos invadiu de uma maneira que nos lançava o jogo de perguntas e respostas. Entendo-as, na pesquisa, como ações reais dentro da mata que potencializaram os jogos criativos.

Outra condição interessante para pontuar diz respeito às dinâmicas que a própria Caatinga nos presenteou, sejam boas ou ruins, entendendo-as como potentes. Entendemos que nada é certo na Caatinga, pois a todo instante fomos desestabilizadas pelas atitudes naturais do ambiente, modificando significativamente nossos modos e entendimentos de operar.

Nas nossas idas a Poço Redondo, alojadas no MONA, e em Canindé de São Francisco, alojadas no MAX, os motoristas da UFS que nos levaram até lá acabaram presenciando nossas atividades. Rotinas de acordar às 4h00 e já às 5h00 entrar na Caatinga empunhadas de facas, facões, punhais, chapéus, botas e perneiras, retornando um pouco antes do sol do meio dia reinar acima de nossas cabeças. Depois do almoço e de um breve descanso para a digestão, nos embrenhávamos novamente na mata e voltávamos quando já o sol começava a se esconder e apontavam os ventos mais frescos do sertão.

Assim, numa tarde de sábado do dia 16 de fevereiro de 2019, às 12h30, um grupo de discentes do curso de Pedagogia da UFS chegou para descer a trilha até a

Grota do Angico. O motorista da UFS, Almir Santana dos Santos, que nos acompanhava naquele final de semana na Caatinga, disse para o motorista que trouxe as meninas: “Desça com o ônibus e vá buscá-las lá embaixo, essas meninas não são que nem essas aqui não. Elas não aguentam a Caatinga e esse sol”.

Percebi, pelo olhar dele, que já nos moldávamos ao ambiente, já entendíamos e respeitávamos mais os lugares e caminhos que trilhávamos. O corpo, inevitavelmente, ia mostrando e se organizando em sua ecologia. As formas de ser cangaço já impregnavam o nosso bando. Na Caatinga, vivemos constantemente o risco de nos perder na mata para, na verdade, apenas nos encontrar.

A Caatinga primeiro exigiu nos “tornar caatingas”, depois foi mostrando que os achados, as deduções e as induções poderiam ser novamente reorganizadas e as certezas postas ao chão, postas ao combate. Isso nos mostrou que o equilíbrio que encontramos externamente de estar ali mais enraizadas foi proveniente de um caos interno mais que necessário, pois, os cruzamentos, as encruzilhadas e as supostas contradições são entendidas como nossa própria fortaleza, força e proteção. Sentíamos como se estivéssemos prontas para qualquer situação que aparecesse ali. *[Mesmo nunca estando prontas].*

Estar na Caatinga e se “transmutar em caatingas”, apresentou uma lógica de convivência, de formação cênica e de criação artística pautadas nas possibilidades e nos ajustes constantes, quebrando com a fixidez de verdades. Se dizíamos com muita certeza que algo era daquele jeito, era apenas uma estratégia. Tínhamos alguns elementos e princípios que nos orientavam, que nos davam um chão e, assim, enraizávamos nossos intentos. As estratégias nos fizeram fortes e com uma certa segurança no território, porém, ela jogava com o instável e brincava mostrando o que era bom para o momento, e que no amanhã já poderia não ser mais.

A mata branca é arredia, mas ao mesmo tempo ela não nega a sua entrada; ela se abre para o diálogo, negocia. Ela te enlaça, te amarra, abre-se toda deslumbrante com suas preciosidades, com o nascer e pôr do sol vistos a partir de vários ângulos, atravessados por ela, nas tramas dos cactos e arbustos pontiagudos, cortantes. Mesmo sabendo que o abraço é espinhento, dói, machuca, sangra e até faz com que nos percamos *[para nos encontrar]* na mata, fica difícil se desvencilhar dela. *[Já disse que foi paixão esse encontro, paixão mesmo; daquelas paixões danadas que sufoca, cutuca, pinica, lasca...de amor e ódio].*

Imagem: 27. O sol acordando nas Caatingas sergipanas. MONA. Fevereiro de 2019. Foto: Bianca Bazzo.

Imagem: 28. O sol indo dormir nas Caatingas sergipanas. Povoado Cajueiro. Poço Redondo/SE. Agosto de 2018. Foto: Beatriz Lima.

O coabitar na mata branca durante a pesquisa potencializou a *transmutAção* dos estados cênicos e sensitivo-afetivo para as *artistas-cangaceiras* que, por outro lado, não ocorreram da noite para o dia como acontece com a Caatinga quando uma chuva decide visitar o sertão. Foram várias as situações de convivência no ambiente,

desde reviver as memórias de infância de algumas do *Bando-Cangaço do Aldeia*; de um forte incômodo físico e de dificuldades relatadas durante as dinâmicas dentro da mata branca; e de uma amizade com ela ora de afeto, ora de raiva, mas após um tempo, respiro, respeito e convivência. Apesar de ser difícil estar cenicamente na Caatinga, os diálogos e permissividades dentro dela nos revelaram o nos sentir dali.

Nesse sentido, o bando reconhece que a mata branca não é para qualquer um, é preciso ser muito persistente para teimar e continuar, mesmo apontando os estudos de uma 'Convivência' no semiárido nordestino e nas Caatingas brasileiras onde o coabitar é possível e existente desde muito tempo. Para nós, *artistas-cangaceiras*, descer ladeiras e morros com o sol torrando a cabeça, com a dificuldade de respirar, escutando os encantados durante as madrugadas e tomando bronca deles durante o dia eram desafios de permanências. Não foi fácil, mas mesmo assim, continuamos as pisadas silenciosas na mata, para dentro dela e para dentro de nós.

Cada escorregão nas teimosas pedras que pareciam surgidas do nada, forçavam um diálogo de atenção, mas também de riso. Era cada tombo dançado! O corpo ia negociando e ganhando estruturas "caatingueiras". Tornamo-nos mais espinhentas, atravessadas, emaranhadas nas nossas próprias lutas. Hoje, a gente cutuca a outra que nem espinho, agarra que nem carrapicho, vai pulando de um lado para o outro, conforme os desvios das pisadas dos cansanções e xique-xique. Acende que nem facheiro[153] e reluz que nem olho de cascavel.

[Saravá povo da mata!].

[153] Facheiro é uma planta da família das cactáceas, endêmica do Nordeste brasileiro.

Imagem 29: A capitã *Catingueira* em um momento de reza e pedido de proteção para entrar na Caatinga. MONA – Poço Redondo. Fevereiro de 2019. Captação da gravação feita por Sidney Oliveira.

2.2 – Laboratórios criativos

> Aquele caminho era um mistério e iria me surpreender ainda por causa das coisas que se perdem para nos pertencer. Ah! Sinto mesmo que as coisas nos esperam muito mais que nós esperamos por elas (SANTOS e SANTOS, 2020, p. 126).

Os laboratórios criativos vêm se configurando como a condução-guiamento das criações em Dança do Aldeia Mangue que se revelam como uma forma metodológica potente para os processos de investigação cênica, de descobertas de si, das relações entre os contextos como impulso de aprendizados, de partilhas e de construções artísticas.

A condução-guiamento dos laboratórios são provenientes da minha formação em Dança, ao longo dos anos, logo após a minha entrada no curso de graduação em Dança na UNICAMP. Antes disso, minha formação em Dança que começou quando tinha 3 anos, era toda voltada às técnicas já codificadas, em que as professoras iam mostrando os “passos” e nós alunas, aprendíamos a executar da forma “mais correta” possível, “mais fiel”.

Quando entrei no UNICAMP, travei. Era como se eu não soubesse mais dançar. Já no primeiro semestre, além das disciplinas de técnicas em Dança, tínhamos outras em que a criatividade, a improvisação e uma experimentação mais livre do movimento eram solicitados, sem modelos ou passos pré-definidos. Não conseguia sair do meu repertório de passos e coreografias que já habitavam em mim. Apesar de ser um processo difícil, de achar que eu não sabia mais dançar, foi um processo de descobertas e de colocar a criatividade e "outras Biancas" para dançar. Outras que estavam dentro de mim[154], que só estavam esperando o gatilho[155] para brincar lá fora. Foi exatamente nas disciplinas de Danças do Brasil[156] que o gatilho foi armado em potência, que me "encontrei", que consegui me "fazer" dança, e pude assim, não só me sentir "livre" dançando, mas principalmente brincar-jogando com a dança.

Nas Danças Populares Brasileiras, a construção física-sensitiva-simbólica dos brincadores e brincadoras acontece não apenas no momento que dançam durante os festejos, rituais e/ou apresentações. Os corpos e os sentidos simbólicos vão se organizando desde antes, nas próprias atividades do cotidiano das pessoas. Como por exemplo, em algumas manifestações populares, muitos dos integrantes são cortadores de cana, boias-frias ou trabalham nas usinas de cana de açúcar. É um corpo que diariamente vivencia uma força física, um tônus muscular e uma maleabilidade para executar o corte da cana, para segurar os facões e passar o dia nas plantações que inicia antes dos primeiros raios de sol.

É o que ocorre no grupo cultural do Lambe-Sujo e Caboclinhos[157] do município de Laranjeiras/SE. Não só os brincadores trabalham no ciclo da cana, como a própria brincadeira está cruzada com a produção do melaço nos engenhos. O melaço

[154] Faço uma ponte com a leitura do livro "Bisa Bia, Bisa Bel" de Ana Maria Machado que costurou minha pesquisa do mestrado. A narrativa percorre o caminho de descobertas e relações que compõem a personagem principal, Bel. Dentro de Bel "mora" sua avó Bia e sua neta que ainda virá.

[155] Brinco com a palavra gatilho como metáfora à peça das armas de fogo (tão presente no universo cangaceiro) que quando puxadas provocam o disparo do tiro, agindo como um disparador, uma alavanca. Recorri, frequentemente durante a escrita, da palavra como ideia de dar um gatilho para disparar o processo, provocar uma reação, uma ação durante os diferentes momentos da criação.

[156] Tive como docentes nessas disciplinas: Dança do Brasil I – Larissa Turtelli; Dança do Brasil II – Ana Carolina Melchert; Dança do Brasil III – Lara Rodrigues Machado; Dança do Brasil IV – Graziela Rodrigues; Dança do Brasil V – Graziela Rodrigues; Tópicos Especiais V e VI – Graziela Rodrigues.

[157] A manifestação popular em questão performatiza o enfrentamento entre negros escravizados e indígenas no tempo da colonização pelos brancos-portugueses, tomando toda a cidade de Laranjeiras/SE, de costume, no segundo domingo do mês de outubro. Indico a leitura do livro "Mensageiros do Lúdico – mestres de brincadeiras em Laranjeiras" de Beatriz Góis Dantas" e o documentário "Lambe Sujo x Caboclinhos" da Bipolar Filmes, disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=WS37TNiZ8n4. Acesso em abril de 2022.

misturado com tinta xadrez preta compõe um dos rituais da manifestação: o momento quando os integrantes se melam com a mistura e se investem como se fossem uma outra pessoa, recuperando um tempo-espaço de outros tempos, ancestrais, marcando assim, uma etapa mais do que necessária para manter as tradições do festejo.

As tramas da vida, as atividades cotidianas integram o ser nas diferentes manifestações populares. Outro exemplo, o Samba de Pareia[158] do Quilombo da Mussuca, também no município de Laranjeiras/SE, é composto só de mulheres que, em sua maioria, trabalham na lida da cata dos caranguejos, guaiamuns e sururus nas marés do rio Cotinguiba. Dessa forma, as sambadoras vão se "preparando" para os festejos nas exigências corporais ao entrar nos mangues, que provoca um alargamento dos pés, um enraizamento no chão movediço, um corpo maleável que acompanha as dinâmicas das águas que sobem e descem conforme a maré. Assim, quando do momento da sambada, as sambadoras "aguentam" a brincadeira, pois antes já se organizam e se preparam para a batalha dos festejos. Na própria dança é perceptível as qualidades de movimento que estão relacionadas às atividades cotidianas das mulheres do Samba de Pareia.

Assim, há um fazer-ser cotidiano que vai estruturando os corpos dentro dos contextos das manifestações populares. Por essa razão, foi nas disciplinas de "Danças Brasileiras" que "me encontrei". Foi um pequeno pontapé e, de lá para cá, continuei a costurar minha prática em Dança dentro desses territórios.

Domenici (2009) problematiza que a maior parte das pesquisas nas chamadas "Danças Populares Brasileiras" ocorreram em áreas do conhecimento que não as das Artes Cênicas. Dessa forma, a autora propõe rever os parâmetros de análise e descrição de tais contextos deslocando o olhar para o corpo e considerando as epistemologias locais. Assim, ao invés de "passos" ou "coreografias" para analisar essas danças, desloca-se para parâmetros como: o papel do jogo na configuração da cena e da dança; os estados tônicos do corpo dos brincadores e brincadoras; as dinâmicas corporais e o cotidiano das pessoas dentro das manifestações. Além de

[158] Para conhecer essa manifestação popular, indico as produções audiovisuais: "Danças Brasileiras – Samba de Parelha" do Instituto Brincante e o documentário "Nadir da Mussuca" da Profa. Dra. Alexandra Dumas, nos links respectivamente:
https://www.youtube.com/watch?v=6ZKIVEYiDtc
https://www.youtube.com/watch?v=eG-X3Cx77iw. Acesso em abril de 2022.
Indico também a dissertação de mestrado de Jonathan Rodrigues da Silva, intitulada "Samba de Pareia pelos saberes do corpo que samba" defendida no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe.

considerar e dar atenção às dramaturgias que emergem do corpo que dança. Como pontuado pela autora:

> No Bumba-Meu-Boi do Maranhão, por exemplo, não existe uma coreografia definida a ser executada por cada "figura", e sim alguns elementos com os quais o dançador irá "brincar". A dança emerge de um jogo: novas qualidades de movimento emergem no intervalo de tempo em que o brincante explora determinada dinâmica corporal no seu "jogo", enquanto vai matizando os movimentos em pequenas variações e criando uma paleta muito peculiar de estados tônicos no corpo [...]. Uma dinâmica corporal inclui vários matizes e pequenas variações do movimento, que podem ser de acentuação rítmica, de tonicidade corporal, ou mesmo de desenho do corpo no espaço [...]. Assim se pode observar no aprendizado da dança no contexto comunitário: quando o brincante experimenta a dança, observando ou dançando, sua relação é com um todo, e não com "passos" já organizados *a priori* ou movimentos desconectados, que possam ser entendidos em módulos isolados. Ao invés de fragmentar o movimento em segmentos isolados, aplicando a lógica da adição linear, esse método de aprendizagem parece basear-se em uma compreensão de princípios gerais, de traços principais, como dinâmicas, qualidades, padrões tônicos, entre outros. Esta forma de transmissão de conhecimento não segue a premissa de que um aprendiz repita o movimento tal qual um modelo. O brincante pode criar a sua própria maneira de dançar, respeitando certas restrições [...]. Esse tipo de aprendizado produz a criação de uma participação única na dança. O resultado carrega uma marca muito pessoal. É comum ouvir comentários sobre "o Caboclo do seu Fulano", "a burrinha do Seu Ciclano", referindo-se à maneira singular como determinada pessoa dança os personagens do Bumba-Boi (DOMENICI, 2009, p. 09-10).

Outra forma de serem consideradas-analisadas as "Danças Populares Brasileiras" é o que a autora aponta como metáforas que modificam os estados corporais. Assim, a música é um forte elemento que leva a um imaginário e que acessa as memórias e se inscreve nas entrelinhas e nos desafios lançados durante a festividade, no acontecer da brincadeira. Há toda uma complexidade para ser acessada, e há um envolvimento com todas as partes que compõem aquele momento da festa, da dança. Há rituais anteriormente seguidos, ações presentes no cotidiano que estruturam e dão sentido ao corpo que dança e os saberes e fazeres de cada comunidade que integram as cosmologias de cada território-terreiro-terreno. Como a autora pontua:

> A dança não "quer dizer", ela diz, na medida em que é significado corporificado. Por isso, também não faz sentido perguntar o que uma dança representa – o brincante não está representando um enredo ou

> uma história, ele está apresentando um circuito aberto de metáforas e estados corporais em forma de dança (DOMENICI, 2009, p. 12).

É dentro dessas dinâmicas, olhares e percepções dentro das Culturas Populares que o Aldeia Mangue segue com seus trabalhos criativos e formativos em Dança. Nos dias reservados para o Projeto de Extensão na UFS, mantemos nossas ações que envolvem aulas e oficinas provenientes das manifestações populares brasileiras, por afirmarem nosso foco de trabalho dentro do projeto e por trançarem como matrizes e motrizes para a nossa dança.

Na pesquisa de doutoramento, a manifestação cultural do Cavalo Marinho pernambucano deu o impulso inicial lá no ano de 2018, quando no mês de agosto o Aldeia promoveu oficinas com a vinda para Aracaju do artista Daniel Silva[159]. Tivemos o mês todo de aulas da manifestação específica, o que marcou nossa pisada. O corpo que lança um embate, relacionado ao momento do mergulhão, adentrou como entrelaçamento do nosso corpo-embate cruzado como mote do cangaço. Sobre o mergulhão ou maguio[160], Guaraldo (2010) apresenta que:

> [...] o maguio, jogo de desafio que proporciona um "esquenta" para o samba. Os sambadores posicionam-se em meia-lua diante do banco de tocadores. As toadas de maguio são curtas e rápidas, versos de apenas uma linha que se repetem exaustivamente, com uma sutil diferença de acentuação, criando uma sensação rítmica crescente. Repetição cíclica que instaura adensamento espaço-temporal [...]. Com o banco entoando as toadas de maguio, a pessoa que está posicionada em frente à rabeca inicia o jogo dirigindo-se à pessoa que está em sua frente, no outro extremo da meia-lua. Esse convite/desafio é feito com o corpo e com o olhar, num movimento que tem de respeitar uma duração de tempo fixo predeterminado. A pisada é forte, fazendo, na maioria das vezes (mas não sempre), com que a frase melódica característica do maguio construa-se com o bater de pés no chão. Seguindo uma lógica de pergunta e resposta, cada brincador que é convidado ao jogo pode escolher a pessoa que vai desafiar, compondo sua movimentação dentro do compasso rítmico. Algumas rodas de maguio são verdadeiras demonstrações de virtuosismo. O caráter absorvente e fascinante do maguio faz dele o momento mais popular do cavalo marinho, uma vez que permite a participação de pessoas que não são da brincadeira. É comum, também, brincadores de outros grupos participarem desse momento, colocando em jogo suas habilidades de modo extremamente competitivo (GUARALDO, 2010, p. 26-27).

[159] Daniel Silva é um artista pernambucano, bailarino, coreógrafo, percussionista e brincador de Cavalo-Marinho.

[160] O autor pontua que a denominação mergulhão é uma variação mais recente segundo alguns brincadores, também chamado de marguio.

O corpo, durante o mergulhão, mantém um estado de alerta porque o convite para o jogo, o convite para o duelo dançado é feito pelo olhar, e é preciso entrar com a pisada no ritmo marcado. Como o próprio autor pontua que, na maioria das vezes, a construção melódica (e que vejo como rítmica do jogo) é delineada pelo bater dos pés. Entrar fora da marcação é quase que "perder" o jogo, pois é perceptível a quebra da dinâmica, do fluxo da brincadeira.

Para Athayde (2010), o mergulhão é considerado para os mestres do brinquedo o momento de aquecimento para depois dar início às chamadas das figuras. O mergulhão, "jogo dançado em círculo, nos remete a um jogo de guerreiros em luta" (ATHAYDE, 2010, p. 18).

Dessa forma, o desafio enquanto luta, enquanto corpo em guerra e enquanto mote do cangaço, proporcionou um estado de alerta, de tocaia, de se "matar" por diferentes formas, acessando diferentes contextos simbólicos. A brincadeira do Cavalo Marinho, revisitada na pesquisa, proporcionou um chamar o inimigo para o combate dançando. Assim, o combate e a guerra entre nós *artistas-cangaceiras* não precisou ser literal, de nos aproximarmos e nos enfrentarmos corpo a corpo por contato. A metáfora do combate foi experienciada dentro do jogo das paletas de movimento dessa manifestação. Aquela que errava a pisada, simbolicamente tinha sido acertada por um golpe.

Da mesma forma que exploramos o jogo de dança, também assim o fizemos com o saber sair da zona de embate com desenvoltura, como a negaça já apontada. A boa jogadora-combatente era aquela que, ao sentir que não pisou no ritmo, não conseguindo armar a arapuca certeira, tem toda a mandinga para acessar outras artimanhas e retomar o jogo dentro do pulso. Ela engana o observador, um outro *envultamento* para o erro que acaba se tornando acerto[161]. Assim, as diferentes dinâmicas e jogos corporais provenientes da manifestação popular do Cavalo Marinho foram exploradas como possibilidades de brincar também na mata branca, reestruturando um corpo guerreiro-brincador para a dança. Um combate dançado.

[161] Link de uma gravação do bando brincando o mergulhão do Cavalo Marinho: https://youtu.be/HSmnjXI5FmQ. Acesso em maio de 2021.

Seguindo as matrizes das Danças Populares Brasileiras, no ano de 2019, convidamos o professor Elói Filho[162] para mediar uma oficina de Xaxado para o Aldeia[163], já como ponte *[mote]* do cangaço que vinha respingando e brincando durante os laboratórios criativos. Há outras matrizes e motrizes advindas das manifestações populares que impulsionaram frequentemente a nossa forma de brincar na pesquisa enquanto corpo dançante. Mas o Cavalo Marinho e o Xaxado foram os que "paramos" para estudar e dar atenção às dinâmicas e estados corporais.

Em oficina ministrada por Vera Athayde[164], ao apontar as pesquisas cênicas que se alimentam e são impulsionadas pela Cultura Popular, ela comentou sobre nós artistas criarmos um terceiro lugar para brincar com tal cultura. Para ela, há o território da própria manifestação - das pessoas que estão e fazem parte do contexto (criado na coletividade) - e há o lugar do imaginário, das ancestralidades, dos ritos e da própria tradição. Nós, artistas-pesquisadoras, criamos um outro espaço para revisitar esses territórios durante os nossos processos compositivos que é o de vivenciar e experienciar todo o contexto que envolve as manifestações populares para as nossas práticas e criações cênicas. Um outro espaço que não ocorre dentro desses ambientes e que não são as próprias manifestações.

Seguindo essa linha do fazer artístico desde a minha graduação e no mestrado, a metodologia de criação cênica da Profa. Dra. Lara Rodrigues Machado[165] - intitulada o "Jogo da Construção Poética" - e seus aprendizados como mestra de Capoeira vêm sustentando também minhas ações e práticas artístico-educativas na UFS. A proposta toma como eixo de partida os aspectos do "jogo das relações" encontrados durante a pesquisa de campo em algum contexto específico e os laboratórios de criação como ignições poéticas e dinâmicas de movimento para a composição cênica.

Dessa forma, o ponto de aproximação entre as metodologias de criação de Graziela Rodrigues, dentro do BPI, na etapa denominada pela professora de

---

[162] Elói Filho é professor de Educação Física, pós-graduado em Arte Educação, coreógrafo, bailarino e marcador de Quadrilha Junina desde 1980.

[163] Link da Oficina de Xaxado guiada por Elói Filho para o bando: https://youtu.be/a0SeVWocu7I. Acesso em maio de 2021.

[164] Vera Athayde é arquiteta, coreógrafa, dançarina-pesquisadora e mestre em Artes Cênicas. A fala em questão foi conduzida no "Encontros (per)Formativos: Folias e camuflagens – um corpo para criar e resistir", facilitado pela Nave Gris Cia Cênica e guiado pela artista em formato *online* pelo projeto "Mãos que bordam o tempo, pés que acordam o chão" – circulação dos espetáculos AVÓS e Corredeira, contemplado pela 27ª Edição do programa de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo.

[165] Artista da Dança, pesquisadora, mestra de Capoeira. Docente do Centro de Formação em Artes da Universidade do Sul da Bahia – UFSB.

“laboratórios dirigidos” e do “Jogo da Construção Poética” de Lara Machado giram em torno dos laboratórios serem guiados por comandos de falas[166]. Cada professora tem sua forma particular de condução-guiamento. As duas metodologias buscam a investigação do movimento a partir de comandos que ativam um imaginário criativo, provenientes, sobretudo, das pesquisas de campo em contextos populares.

Nos momentos de laboratório, investigamos outros sentidos e respostas sensório-motoras mais internas e aguçamos outros sentidos. Percorremos o imaginário proveniente da condução - que vai criando as nossas “realidades” dentro do jogo criativo -, com os estímulos, com as memórias, com as vivências que estão internamente e começam a ser despertadas para brincar no processo criativo.

Nesse contexto, acessamos as nossas histórias e as compartilhadas, ouvidas, vistas, nas vivências das idas a campo nos contextos das manifestações populares, assim como também percorremos um caminho que revela movimentos que conduzem para as nossas histórias ancestrais. Rodrigues G. (1997) traz um relato sobre esse processo e que me aproxima da mesma experiência quando iniciei os caminhos criativos dentro dessas conduções:

> No início o corpo não respondia, mas aos poucos foram emergindo registros emocionais, somatória do universo vivenciado nas pesquisas de campo com a minha própria memória afetiva. O corpo foi assumindo várias sensações e configurações decorrentes das imagens de lugares vividos em campo e das imagens “desconhecidas” situadas em mim mesma. Estas imagens conjugadas apresentavam uma nova configuração de paisagem – espaço onde se desenvolvem experiências de vida, que se instaura no corpo (RODRIGUES G., 1997, p. 19).

Hoje, minha prática artístico-pedagógica está diretamente relacionada com os aprendizados que tive com as mestras, Graziela e Lara, principalmente, quando guio os laboratórios criativos, mas não só nesse momento. Acredito que levo as especificidades das práticas também em certos componentes curriculares, até as de técnicas definidas, por incitar constantemente nos discentes uma atitude de “se

[166] Lara Machado foi aluna de Graziela Rodrigues, acompanhando por alguns anos seu trabalho dentro do método BPI e dançando algumas das composições artísticas da professora. Durante minha graduação em Dança na UNICAMP tive o privilégio de ter essas mestras como professoras e também a Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos. Reconheço essas três mulheres como mestras, guias e referencias na minha caminhada artística, pedagógica e de formação em Dança.

descobrir", "mais sensitivo" na investigação dos atos de dança, e não apenas meramente numa execução do movimento ou da técnica.

Atualmente, também vou aprendendo com as alunas, alunos e alunes que compartilham diariamente os chãos da Dança em Sergipe e os próprios chãos do estado. O ambiente sergipano me afeta, me faz refletir sobre outras temporalidades e espacialidades. Os jogos entre as participantes e o delas comigo vão dando as estruturas intercambiáveis dos guiamentos, o tempo todo.

O que posso elencar como diferencial dentro da dinâmica de criação-composição cênica advinda dos laboratórios criativos são:

- Um caminho de descobertas internas, imaginários simbólicos, culturais, ancestrais e memoriais;
- A possibilidade de se investigar e perceber como cada uma responde - em movimento - os comandos-guiamentos, acessando também as nossas subjetividades;

- Um caminho para revisitar as pronúncias dos contextos populares a partir do jogo de relações entre o corpo que se tem e o corpo que se vivencia;
- Um território possível de acessar e transitar nos diferentes diálogos entre o ambiente que se pisa, as pessoas que estão dentro de algum contexto específico e as artistas da Dança dentro do processo.

Nessa perspectiva, vivencia-se um grande jogo entre os elementos apontados. Um jogo de improviso, mas cheio de acordos, seja pelos guiamentos, pelas guianças[167] de quem comanda os laboratórios, seja dos diálogos sensitivos, estético,[168] ético e de pronúncias de movimento dentro dos contextos revisitados.

Sobre os comandos dentro do processo dos laboratórios criativos, os mesmos são guiados a partir de certas direções e acordos. Quem está dirigindo vai falando os lugares a serem percorridos dentro do imaginário de cada uma ou buscando recuperar

[167] Apesar de utilizar mais a palavra guiamento, gosto também da palavra guiança, por entender como um ato de confiança das integrantes para com as minhas conduções.

[168] O termo estético aqui vem na percepção das qualidades do movimento, quais os fatores que damos mais atenção ou que caracterizam mais a dança. Como já exposto, a estética aqui buscada se aproxima das colocações de Domenici (2009) sobre as danças populares brasileiras revisitadas nas criações cênicas em Dança.

os diferentes elementos dos contextos vivenciados. Apesar de se configurar mais evidente na fala, no que a pessoa está dizendo e instigando em ações, memórias e movimento, o guiamento leva a outros estímulos, descentralizando a fala e provocando o encontro com outras formas como a do próprio ambiente, ou seja, a temperatura, a luminosidade, os cheiros, os sons e os ruídos. Isso acaba se transformando em estímulos para cada integrante. Em alguns momentos, concomitantemente, há o jogo incitado pelos comandos de quem guia, ao mesmo tempo que cada artista da dança pode estar em seus próprios jogos com outros elementos, como o próprio ambiente ou com as outras integrantes. Por isso, afirma-se o "jogo das relações" constante (MACHADO, 2007).

Assim, muitas vezes quando estou guiando os laboratórios, sou afetada pelo o que cada uma delas está fazendo, pelo que estão falando e pelos movimentos que estão realizando. Dessa forma, readapto, reorganizo os elementos pré-definidos do guiamento e proponho outras revisitações. Há um intercâmbio constante e um olhar sensitivo para o que cada artista está realizando.

Outro grande comando sensitivo, imagético e de memória são os estímulos sonoros que durante os laboratórios são colocados, quase sempre de uma seleção musical proveniente do contexto habitado e das manifestações populares brasileiras. Dessa forma, há um jogo também entre os estímulos: o comando da voz de quem guia, os elementos sensoriais do ambiente e as músicas tocadas. Ao longo do desenvolvimento dos laboratórios criativos, outros elementos começam a entrar no jogo e até a conduzir, como pontuado, as falas, os diálogos e os movimentos que as participantes começam a lançar[169].

Quando estamos imersos nos laboratórios, quem está dentro não tem tanta consciência ou uma visão mais ampla dos jogos, ações e das relações que acontecem. Elas mergulham de uma forma sensitiva e permissiva ao explorar o que está vindo, sem estar racionalizando ou buscando sentidos para o que está acontecendo. De uma forma bem simples, elas vivem-dançam o momento.

Nesse sentido, dançar é estar dentro do jogo, viver o momento, brincar sem certa racionalização. Quem está de fora vê com mais distanciamento as relações, os movimentos, o que se apresenta como potente enquanto cena artística, e o que talvez

[169] É interessante ressaltar um ponto em relação à pesquisa de doutoramento, as músicas só foram utilizadas durante as nossas práticas no Departamento de Dança em Aracaju. Dentro da Caatinga, os estímulos sonoros foram todos suscitados pelo próprio ambiente.

seja um extravasamento das sensações e percepções experienciadas durante o dia, o que é natural no processo. Sobre essa questão, Rodrigues G. (1997) pontua que:

> No trabalho de laboratório, o corpo do bailarino-intérprete passa assumir um corpo imaginário, “como se não fosse dele”, gerando uma liberdade de expressão e uma permissividade na dança de experimentar a fala e o canto, sem a preocupação de responder a padrões convencionados (RODRIGUES G., 1999, p. 19).

A questão da consciência é fato, pois costumo sempre que possível filmar os laboratórios, e quando dedicamos um dia para assisti-los, ou quando quero um movimento e cena que as vi realizando, assistimos ao laboratório e é quase unânime na fala do bando que não lembram do que falaram, do que estavam fazendo e/ou movimentando. Por isso, além de serem importantes as gravações, é essencial a presença das guianças e direção externa nesta metodologia.

Dessa forma, compreendo que a pessoa que dirige os laboratórios é ponto importante dentro da proposta do trabalho criativo. Há um cuidado, um olhar, o buscar intensificar e trabalhar o que está surgindo e guiar o que as integrantes estão trazendo. Assim, a construção das cenas, as conduções das relações e os jogos entre as integrantes é diretamente afetado pelo olhar de quem dirige os laboratórios. O trabalho artístico vai mostrando o jeito, as escolhas, o olhar da pessoa que guia também, pois acaba selecionando o que está vendo e sentindo como potente, o que chama a atenção e cria algum sentido para o jogo-cena.

Inevitavelmente, há uma ética dentro da metodologia porque há um respeito pelas histórias que vão surgindo, pelas lembranças que vão sendo ativadas. Há um cuidado em fazer dançar as histórias de cada uma e as histórias compartilhadas nas vivências. Não se toma o visto-vivido sobreposto na cena apenas como uma dramaturgia, mas se investiga, trabalha nos laboratórios, transmuta, revisita e possibilitando às artistas da cena buscarem também os seus sentidos e significados.

Sobre os laboratórios, em muitos momentos, temos a consciência do que estamos fazendo e lembramos, por vezes, das falas, dos movimentos. Mas há outros, de uma certa imersão, de uma certa permissividade nas relações e nos guiamentos, que é como se o corpo agisse por si só, e vamos seguindo seus movimentos. Parece dicotômico, mas não é. Simplesmente, talvez, sigamos mais um percurso mais

sensitivo, de sensações e relações sem querer estar racionalizando o que está acontecendo. É o próprio jogo como Machado (2007) descreve:

> O intérprete deve estar totalmente disponível para o desconhecido, para a descoberta individual, o que impede de refletir sobre o que está acontecendo naquele momento; apenas será possível elaborar o material aflorado nos laboratórios num momento seguinte, onde então se inicia a improvisação desses conteúdos (MACHADO, 2007, p. 45).

Como responsabilidade artística, pessoal das discentes e do meu papel como professora também, ao serem cutucadas sobre memórias, inevitavelmente, muitas memórias guardadas quando relembradas tendem a vir com choros e dores. Nesse ponto, preciso guiá-las para um caminho que eu tenha segurança de trabalhar artisticamente, porque sempre reforço que nosso fazer é cênico, é artístico. E, consequentemente, vejo e encaminho para um lugar que tenho condições e ferramentas para trabalhar enquanto cena. Quando essas memórias vêm, um dos meus guiamentos é: *"dance esse choro, dance essas histórias, essas dores"*.

Outro fator é a repetição. Em certos estágios do trabalho, na etapa em que há a seleção dos atos-cenas que estão sendo explorados para a composição, as discentes que me acompanham se "revoltam" quando peço para repetirem o que elas acabaram de executar. Ainda mais quando há uma ação de catarse, como se fosse complicado fazer de novo, visto que elas deram o máximo de si, produzindo um verdadeiro "acontecimento". Nessa perspectiva, reforço que Arte é trabalho, é repetição, é lapidar o que vem, olhar de outra forma, perceber e explorar de um outro jeito. Repetir, tantas e tantas vezes quantas forem necessárias para que o que foi apresentado venha a se transformar em um trabalho artístico.

Para Ostrower (2010), a criação configura-se como ações de formar. Os atos de criar advêm de caminhos do ato de compreender, de relacionar, de configurar e de significar. Assim, os processos de criação acontecem no plano da intuição; "intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressão, isto é, na medida em que lhes damos uma forma" (OSTROWER, 2010, p. 10), relacionados aos processos sensitivos, culturais e de memórias de cada uma. Para a autora:

> O aspecto relevante a ser considerado aqui é que, por meio de ordenações, se objetiva um conteúdo expressivo. A forma converte a expressão subjetiva em comunicação objetiva. Por isso, o formar, o criar, é sempre um ordenar e comunicar. Não fosse assim, não haveria

> diálogo [...]. É em termos espaciais e temporais, ou seja, em termos de um movimento interior, que avaliamos a percepção de nós mesmos e nossa experiência do viver – não há outro modo de configurá-las em nós e trazê-las ao nosso consciente [...]. Certas sensações como olfato, o gosto, a pressão, temperatura, em si são insuficientes para configurarem formas simbólicas – não há como articular com elas figuras de espaço/tempo. Evidentemente, tais sensações podem acompanhar uma mensagem e complementar o conteúdo expressivo incorporado na forma (OSTROWER, 2010, p. 24-25).

Pensando assim, para os processos de criação artística se tornarem importantes é preciso nos olharmos como seres criadores e formadores. Os atos de organizar, selecionar, lapidar, relacionar, fazer de outra forma, pensar diferentes possibilidades é entender os processos como fazer, e não se constituem apenas de momentos intuitivos e sensitivos. “Nessa linha de trabalho, a dança não decorre de nenhum mecanismo espontâneo, mas se revela como uma dança construída com rigor” (RODRIGUES G., 1997 p.153). E o rigor nesta pesquisa significa seriedade, trabalho, mergulho. Há percursos de exploração mais libertários, investigativos sem certa rigidez, se assim posso dizer, mas há comprometimento, aprofundamento do que surge e do fazer constante.

Ainda sobre os processos criativos na metodologia criativa guiada dentro da pesquisa:

> A improvisação utiliza a linguagem conhecida pelo corpo de cada intérprete. Os movimentos aparecem desde os laboratórios, porém, nesse momento, começam a ser o foco de atenção, de forma que cada movimento é repetido e experimentado muitas vezes até ser escolhido e selecionado por cada um. Assim, no momento da improvisação ocorre um afunilamento dos conteúdos que vêm dos laboratórios. Os intérpretes selecionam alguns pontos a serem explorados dentro de um aspecto específico, por exemplo: se dois corpos descobrem em laboratório uma relação de conflito entre eles, na improvisação esses corpos vão experimentar, de todas as maneiras possíveis, o que seria esse conflito – o que ele envolve, que movimentos, que ritmos, que elementos cênicos e outros. Desenvolvem-se, então, exercícios direcionados para comunicar o conflito entre os dois intérpretes e afloram as inúmeras possibilidades nesse universo “guerreiro” (RODRIGUES e MACHADO, 2015, p. 48-49).

Para algumas das integrantes do Aldeia, a forma de guiar os laboratórios foi desafiadora, pois exploraram os bloqueios e levaram a experienciar outros caminhos na criação artística.

Para nossa *Sertãozinho*:

> [Os laboratórios no início foram um pouco difíceis de eu entrar, mas porque eu mesma sou travada. Eu. Sou travada por mim mesma. Mas com o tempo eu fui aprendendo a me envolver, e os seus comandos acham que não me travam de nenhuma forma, porque foi através deles que eu fui conseguindo me liberar e me soltar, através dos laboratórios. É, nos laboratórios eu aprendi a sair da minha zona de conforto, eu vou para outros lugares, eu tento não ficar racionalizando, simplesmente agindo aos comandos, as músicas].[170]

Quem fala agora sobre os laboratórios é *Umbuzeiro*, nossa árvore ancestral:

> [A minha experiência com laboratório foi na disciplina de Africanidades, na qual você falava do Dojo, um espaço sagrado e como era que a gente saía e entrava nesse lugar, quais as memórias que você traz estando nesse espaço. No início, os laboratórios eram um pouco difíceis, tem que ter uma técnica para iniciar e terminar o laboratório, como abrir e fechar o trabalho. Mas com o tempo o seu corpo já entende. Nos laboratórios existe um jogo de perguntas e respostas, no qual através de comando, o seu corpo vai dançando as várias histórias que cada um carrega na vida. Estar em laboratório é dançar dores, prazeres e alegrias da vida].[171]

Já sobre os laboratórios dentro da Caatinga, *Bicudo* traz seu depoimento:

> [Inicia-se sempre com a entrada na mata, o que nem sempre é fácil. Na verdade, se preparar para isso às vezes pode ser uma tarefa complicada. A entrada é um ritual, ouvir a mata, avisar seus companheiros do perigo a frente, se comunicar...é realmente um ritual. Ao chegar e reconhecer o lugar é parte essencial para a segurança do bando. O laboratório começou, lembrar tudo que aconteceu é difícil. O perigo que a mata desperta em nós leva o nosso corpo a um estado de alerta muito grande]. [172]

Das conversas com o *Bando-Cangaço do Aldeia,* após os laboratórios e entradas na Caatinga, e das perguntas enviadas às mesmas durante a pesquisa sobre o fazer criativo, é possível afirmar que o processo vem permitindo outras formas de pensar-fazer Dança. Nesse sentido, isso fez com que eu repensasse também, a todo instante, as minhas formas de conduzir, de guiar, do que impulsionar e, principalmente, de potencializar aquilo que elas vêm trazendo. Pode-se dizer que nem

[170] Depoimento colhido entre as *artistas-cangaceiras* durante a pesquisa sobre as dinâmicas dos laboratórios criativos.
[171] Idem.
[172] Diário de bordo de *Bicudo*.

sempre as conduções vão levar para um estado cênico e/ou que alimentam os percursos criativos de cada uma. É preciso considerar e reconsiderar os acordos prévios a cada instante e a cada resposta das artistas da cena.

Aos poucos, a prática de investigação advinda dos laboratórios criativos vai se tornando um solo conhecido pela frequente realização desse fazer. O conhecimento se estabelece também porque o bando já entende alguns comandos, e estão mais permissivas nas imagens, memórias e sensações que são ativadas durante os percursos criativos. Não há mais aquele receio da metodologia do trabalho que muitas tinham no início quando desconheciam as abordagens do fazer em Dança guiados por esses caminhos e conduções.

Voltando as guianças, no dia 15 de janeiro de 2019, conduzi um laboratório dedicado ao contexto das memórias das *artistas-cangaceiras*. A atividade foi realizada no Departamento de Dança da UFS no horário e sala reservada para o Aldeia Mangue. Começo sempre os laboratórios solicitando para cada uma encontrar um lugar no espaço, deixando-as bem livres. Umas vão para o chão e se deitam, sentam, outras permanecem em pé e outras transitam pelo espaço. Indico apenas uma ação para todas: que permaneçam de olhos fechados.

Sinto que permanecer de olhos fechados permite uma conexão mais próxima, mais particular para cada uma. Depois, elas vão abrindo os olhos quando sentem necessidade ou quando eu mesma peço, ao propor uma dinâmica de maior interação, podendo voltar a fechar os olhos quando sentirem vontade. É como se elas fossem entrando num outro tempo, num outro espaço e num outro imaginário; há uma internalização mais forte, pois outros sentidos ficam mais aguçados. Vejo também como um potente mecanismo para aquelas que têm uma certa timidez, que ainda não estão tão habituadas às práticas do grupo. O fechar os olhos “abre outros olhares”, outros sentidos.

Le Breton (2016), ao propor uma “Antropologia dos sentidos”, aponta as percepções do mundo de diferentes culturas voltadas sobretudo à percepção, recepção e interação a partir dos sentidos. O autor afirma que a cultura ocidental educou em demasia e hipertrofiou a visão. Recebemos o mundo pela visão; acreditamos naquilo que somos capazes de ver. Dessa forma, o autor discorre como outros povos dão mais importância, se comunicam e entendem o mundo a partir de outros sentidos.

> Mas outras sociedades, antes da “visão” do mundo falariam de “gustação”, de “tatilidade”, de “audição” ou de “olfação” do mundo para prestar contas de sua maneira de pensar ou de sentir sua relação com os outros e com o meio ambiente. Uma cultura determina um campo de possibilidades do visível e do invisível, do tátil e do intocável, do olfativo e do inodoro, do sabor e da sensaboria, do límpido e do nebuloso etc. Ela desenha um universo sensorial particular, os mundos sensíveis não se recortando mais porque são igualmente mundos de significações e de valores (LE BRETON, 2016, p. 16-17).

Dentro dessa discussão, trago novamente os estudos da nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí para ressaltar o apontamento de que a nossa formação sociocultural, advinda do Ocidente, reforça uma valorização da visão. Para Oyěwùmí, o Ocidente organizou uma lógica em torno do sentido da visão, ou seja, as categorias e posições sociais, por exemplo, são identificadas pelo olhar a determinados tipos de corpos. Na discussão da autora, essa matriz lógica cultural não estaria presente na sociedade iorubá antes da colonização (OYĚWÙMÍ, 1997 apud NASCIMENTO, 2019, p.10).

Dentro dos estudos de Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí, a autora propõe a palavra cosmopercepções, traduzido do *“word-sense”*, apontando o que seria a lógica cultural iorubá. Contrapondo a palavra cosmovisão, do *“worldview”,* tão divulgada pelo pensamento ocidental que reforça a primazia do sentido da visão.

> Para nossa autora, outros sentidos são acionados na construção da lógica cultural – e epistêmica – iorubá, e, por isso, devem ser frisados na descrição da percepção de mundo que informa os valores, crenças e práticas das sociedades iorubás (NASCIMENTO, 2019, p.14).

Ao propor no trabalho com o Aldeia, a atividade de fechar os olhos e realizar o se investigar e o se relacionar com as outras integrantes, vou desestruturando uma formação ocidental que nos educou a olhar o outro e a fazer “igual”, principalmente no universo da Dança. Nesse universo, o professor(a) é o exemplo; ele(a) executa um movimento e pede que os alunos, alunas e alunes repitam e busquem a cópia mais fiel do que foi visto. Nas estratégias propostas no Aldeia Mangue não há modelos, cada integrante parte para um caminho de percepção interna e também de revisitação. Costumo dizer que apenas orquestro os movimentos que cada uma se permite ali dançar.

Ainda sobre os laboratórios criativos, trago o relato de *Catimbozeiro*:

> [...] Essa liberdade permite ao aluno pensar qual seja sua dança. E o que instiga dentro do Aldeia é essa liberdade de estar dentro de um projeto com uma metodologia diversificada e com essa abertura da particularidade de cada um, onde no decorrer vai costurando essas diferenças até chegar a um produto final no qual está contida a particularidade de cada um. Estar dentro de um processo de criação que vai para além de movimentos codificados, coreografados, traz uma liberdade e ao mesmo tempo um olhar acerca do próprio corpo, como esse corpo se adequa em todos os estímulos, e como o corpo, pelo movimento, fala].[173]

No início dos laboratórios, lanço sempre perguntas sensitivas para cada uma perceber como é estar naquele ambiente, o que está sentido, o que precisa ser acordado, alongado, a criar um outro espaço-tempo para o momento. Ao lançar as perguntas, utilizo músicas e sonoridades que se aproximam do contexto de dança que quero trabalhar naquele dia[174].

Desse modo, no início do trabalho, as novas investidas durante os laboratórios são um pouco difíceis, cada uma tem seu tempo de entrar nas conduções. Às vezes, os comandos que lanço, acabam não reverberando em respostas de movimento tão rápidas. Com o tempo, as próprias dinâmicas lançadas dão um suporte, apoio, estrutura e embate para cada *artista-cangaceira* mergulhar no jogo. Como exposto por *Sertãozinho*:

> [No início eu tive dificuldade de me conectar, pois estava muito tempo parada, sem aulas. Mas com o tempo e a fala dos outros colegas foram me dando um engate até conseguir entrar numa personagem que ainda não dei um nome, mas é uma mulher guerreira, que não tem medo de enfrentar os seus medos e está pronta para enfrentar qualquer um que venha à sua frente. Quando você falou em perder alguém, foi a parte que mais me tocou, deu vontade de chorar, mas eu me contive. Isso é um problema meu, que gosto de controlar os meus sentimentos. Mas nesse momento eu senti uma grande tristeza da perda, mas que se tornou uma força para vir a vingança. Na parte de enfrentar, eu particularmente gosto de ter o contato com o outro, trocar olhares e movimento].[175]

Almeida M.G. (1998) pontua que no sertão o ritmo de vida é mais lento, dessa forma, perceber o tempo durante a pesquisa possibilitou outras percepções. Quando

[173] Depoimento colhido entre as *artistas-cangaceiras* durante a pesquisa sobre as dinâmicas dos laboratórios criativos.
[174] Nesse dia utilizei algumas músicas da trilha sonora da minissérie “Pedra do Reino”.
[175] Diário de bordo de *Sertãozinho*.

íamos para o sertão, sempre dizíamos que o tempo se "dilatava", ficava “em suspenso”, era como se uma outra camada de existência fosse acessada. Brincava até dizendo: *“quando a gente pisa aqui, faz um ‘bummm’, o corpo até vibra, parece uma película de uma outra vida; a que temos fica lá fora”*. Por isso mesmo, talvez “não exista pressa na vida ritualizada” (SIMAS e RUFINO, 2018, p.67). Esses acontecimentos corpóreo-sensitivos também são sentidos durante o início dos laboratórios, pois “cria-se” uma outra temporalidade, entramos em uma outra atmosfera espaço-temporal. O tempo também se alargou e se transmutou com muita força quando dentro da Caatinga.

No dia em questão, guiei-as percorrerem o imaginário de um lugar conhecido e ia lançando perguntas: “*Que lugar é esse? Que cheiro tem esse lugar? O que vocês estão fazendo ali?”.* As perguntas tinham como propósito ativar um imaginário. No começo da atividade, o tempo de resposta corporal foi mais demorado, permanecendo o sentido interno de cada uma. Aos poucos, as respostas foram se desenrolando por meio de movimentos, deslocamentos, ações e as falas também foram surgindo.

A partir das respostas que foram surgindo no dia, lancei outras perguntas: “*Que corpo é esse? Que lembrança é essa? Onde se pisa?”.* Em alguns momentos, as perguntas não eram diretas, mas lançava uma frase de algum contexto-tema que quis explorar, como por exemplo: “*Disse que disse que uma certa verdade era mentira”.* Repeti a frase algumas vezes e voltei a lançar perguntas: “*Quais as mentiras já contadas por vocês? Fala pelo corpo ou fala pela voz”*[176].

Outro fator de análise importante a observar nos laboratórios criativos foi o jogo que surgiu entre elas. Quando uma lança um movimento, uma ação, uma fala, isso diretamente afeta e reverbera nas outras companheiras. Dessa forma, o jogo se dilata e apresenta novas situações e possibilidades. Aos poucos, as integrantes vão abrindo os olhos e interagindo mais aos meus comandos e perguntas, com as interações entre elas e, além de se movimentarem, começam a contar o que estão sentindo, as histórias que estão vindo no imaginário de cada uma. O jogo, assim, vai se construindo e a brincadeira de perguntas e respostas vai se estabelecendo.

No dia do laboratório criativo pontuado, *Umburana* foi para a memória de infância e nos contou dançando suas peripécias:

[176] Entendo que a voz é o corpo e não um elemento deste. Mas confesso os vícios de linguagem que ainda operam no fazer e, muitas vezes, também utilizo assim buscando ser mais direta no que estou tentando incitar, apesar de perceber as contradições e dicotomias impregnadas na linguagem.

[Você ficava correndo a tarde toda no poço. Eu disse que não fui eu não! Mas fui eu sim! E eu ia dizer que era eu! Pra quê? Pra apanhar? Era tão fundo o negócio, se descuidasse caia lá dentro. Era fundo. Todo mundo ficava na frente do poço. E eu calada, quietinha. Eu fazia isso, corria pra lá toda vez! ...Que conversa? Tava aonde? Mas tá que vou lavar essa roupa suja! Suja de barro! Você tava onde? Eu já disse pra você que não era pra ir naquele morro. Eu já falei!!] – *Umburana.*[177]

Das falas lançadas por *Umburana* dentro do imaginário dela, provoquei-a com mais perguntas: "*E por que não podia brincar perto do poço? O que tinha lá? Quantas mentiras vocês tiveram que contar para poder ir onde queriam?".* Ainda na movimentação que *Umburana* ia vivendo naquele momento, cutuquei: "*Dança com os cotovelos Umburana. Lança as palavras por ele, deixa ele falar".* Enquanto *Umburana* brincava com essas memórias, o movimento era presente, mesmo que apenas uma movimentação mínima reverberada pela respiração. *Umburana* se posicionou com as mãos viradas na cintura e foi explorando níveis espaciais e deslocamentos com os pés, bem pequenos, e a mão continuou na cintura, como um gestual de repreensão. Percebi uma potência cênica ali e de significação para ela, dessa forma, guiei-a e continuei a provocar com as dinâmicas-perguntas.

[177] Todas as falas, diálogos e histórias contadas-dançadas que surgiram nos laboratórios criativos serão destacadas na formatação centralizada como recurso para destacar os momentos criativos.

Imagem 30: *Umburana*. Laboratório dia 15/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

Imagem 31: *Umburana* após pedir para colocar a fala no cotovelo. Laboratório dia 15/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

Nesse mesmo tempo, comecei uma peleja com *Sepucóia*:

[- Disse que ia pegar água na casa da peste – *Sepucóia*.

- Disse que disse que a pura verdade era mentira, bando de mentiroso – *Catingueira*.

- Não! Disse não, disse que ia na ribeira pegar água, mas foi na casa da peste – *Sepucóia.*

- Quem ficou de pegar água? – *Catingueira.*

- Dona Sivina, hunf. Essa mufina, fia do cão – *Sepucóia.*

- Quem pegou água? Quem passou sede? – *Catingueira.*

- O rebanho de gado – *Sepucóia.*

- Vá pegar água – *Catingueira.*

- Avia, levante esses pés demônio - *Sepucóia*].

Imagem 32: *Sepucóia.* Laboratório dia 15/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

Como a dinâmica começou a "esquentar" entre elas, coloquei para tocar o CD de Mestre Ambrósio – "Fuá na casa de Cabral", dando o gatilho para dançarem as mentiras, as verdades, as dores, as histórias-estórias que estavam surgindo no jogo criativo: "*Vá pegar água e dança".*[178]

De uma parte mais explorada no movimento dançado, a arenga voltou-se entre *Bóia* e *Catimbozeiro*. Ele se aproximou dela e lançou algumas provocações perto do ouvido:

[178] Link de trechos da gravação desse laboratório: https://youtu.be/ANkQU2rvijk. Acesso em maio de 2021.

Imagem 33: *Catimbozeiro e Bóia* na arenga. Laboratório dia 15/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

[- Ela disse que se eu desenhasse nuvem no chão a chuva vinha – *Catimbozeiro*.

- Hein?! Pega a vassoura – *Bóia*.

- Ela disse! Bata nela, vá – *Catimbozeiro*.

- Não comece. Pegue, vá, traga a vassoura que eu bato nela – *Bóia*.

- Pegue a correia de couro – *Catimbozeiro*.

- Hein?! – *Bóia.*

- A correia de couro que você me batia – *Catimbozeiro*.

- Oh Riba!! – *Bóia*].

"E ninguém foi pegar água! Todas desviaram do curso. Até a água desviou do curso. Até a fome"[179].

As próprias provocações lançadas pelas *artistas-cangaceiras* começaram a conduzir o jogo também, respondendo entre elas o que cada uma lançava. A arenga começou quando *Bóia* queria a vassoura, chamando por Riba. Dentro da dinâmica, fui acompanhando os jogos, provocando-as com os próprios atos lançados por elas. Fui acompanhando, guiando e brincando também com as narrativas que foram surgindo no jogo de improvisos:

[179] Link de trechos da gravação desse laboratório: https://youtu.be/5EMZHzA2KmI https://youtu.be/5EMZHzA2KmI. Acesso em maio de 2021.

[- Oh Ribaa!!! – *Bóia*.
- Quem é Riba? – *Sertãozinho*.
- Um fio da costela oca. Me dê a vassoura menina – *Bóia*.
- Eu disse que isso não é hora de varrer terreno nenhum – *Umburana*].

Naquele momento, *Umburana* voltou a contar sobre as suas memórias de infância, as brincadeiras e os afazeres cotidianos no sertão pernambucano. Dentro do jogo-memória, ela foi estimulando as outras *artistas-cangaceiras* a também relembrarem dançando suas próprias memórias. O sertão foi assim se reaproximando daquelas que viveram-conviveram naquele território:

[- Óia, botava os dois balde d´água e saia assim, óia. Brincava, brincava. Chegava só com a metade do balde de água. Mas tinha que brincar um pouquinho né? Na Ribeira é assim. Pega água, cuida de menino. Pega água, cuida de menino. E eu brincava mesmo. Jogava lá as bolas de gude e o povo dizia: Ô cumade, essa menina aqui fazendo zuada. Apanhava que não tinha jeito não] – *Umburana*.

A partir do que elas já estavam fazendo, pedi para pegarem um pulso, uma batida, uma pisada com os pés, com a boca, explorando com as mãos ou por meio de um elemento que traziam consigo (cabo de vassoura). E continuei: "*Se investe com sua arma de matador*. *Traz uma mulher, um homem, um cabra, o bicho* ""que pela manhã fita o sol pelo orifício do cano longo de seu fuzil matador"" (JASMIN, 2016, p. 11). E lancei mais provocações: "*O que vocês miram? O que vocês matam? Vai matar! Vai pro combate"*. E a guerra dançada começou!

Apesar de o laboratório específico do dia descrito não ter ocorrido lá na Caatinga, sabemos da potência e memória corporal que cada uma carrega e da vivência que tiveram no território, esperando os gatilhos serem ativados. A palavra vivência, tão utilizada na escrita, vem ao encontro dos sentido dos laboratórios, ativando aquilo que se viveu, os conhecimentos adquiridos no processo de vivência ou partilhando uma situação: algo que se experimenta vivendo.

Outro fator interessante de destacar é que todas as histórias que amarraram a composição do trabalho cênico *"Caatingas de Sangue"* foram provenientes dos jogos, dos comandos, dos movimentos, das perguntas e falas lançadas durante os

laboratórios. Os diferentes contextos, incitados pelos comandos, criaram os jogos corporais e novos contextos, falas e movimentos iam surgindo a cada encontro. Não se recorreu a nenhum texto dramatúrgico, poema, cordel ou mesmo as narrativas das leituras realizadas sobre o cangaço.

Dentro dessa lógica, me apropriava de uma situação do universo do banditismo e da Caatinga, e formulava os comandos que entendia como a guerra do *Bando-Cangaço do Aldeia.* Em alguns momentos, alguma frase lida nos livros, ouvidas nos documentários e entrevistas assistidas na *internet* compunham a construção dos guiamentos, apenas partes, palavras, frases, respiros, gestuais e silêncios; assim como o *envultar-se,* descrito anteriormente, que percebi nas primeiras entradas e se configurou como um recurso cênico que fui explorando a cada ida ao sertão.

Os dias 15, 16 e 17 de fevereiro de 2019, ficaram registrados em minha memória como as entradas mais significativas. Já me sentia mais orientada nas propostas e ações dentro da Caatinga para guiar os laboratórios, não só apenas de entradas sensitivas e o condicionamento físico (que continuaram em todas as entradas). Foi a primeira vez que passamos três dias seguidos ali, o que nos possibilitou dilatar a nossa vivência. Só na parte da manhã do sábado (dia 16), permanecemos cinco horas dentro da Caatinga. Iniciamos a entrada na mata às 5h00 e só em torno das 10h00 estávamos retornando ao alojamento para fazer o almoço e voltarmos pra mata na parte da tarde. Nessa entrada, lancei os comandos: "*Quais as histórias que a Caatinga esconde? Quais as histórias que esse ambiente revela? Quem já passou por aqui? O que aconteceu nessa terra?".* Ia, dessa forma, estimulando uma conversa com o ambiente com o intuito de nos "tornarmos caatingas" *[envultar].*

Para buscar ainda mais o conectar com a mata branca, sentir ela nos invadir, nessa ida (já dentro da mata fechada) propus um laboratório de *transmutAção* simbólica num elemento presente na Caatinga: uma pedra, uma árvore, a terra, um bicho, o vento. Guiava-as a sentir o corpo, a irem se transmutando no elemento escolhido, buscando sentir as texturas, os movimentos possíveis de explorar "sendo" o elemento e do próprio ambiente que o tempo todo também jogava conosco. Continuei perguntando: "*que cor tem esse elemento? Que peso tem? Como os pés estão? Como preciso me reorganizar para "ser" esse elemento? A respiração modifica? As sensações da pele, do imaginário simbólico sofrem transmutAções?".*

Entendo essa *transmutAção* de se "transformar" em algum elemento do ambiente como mais uma propriedade do *envultar*. Apesar dessa dinâmica já ser umas das estratégias de criação dentro do Aldeia Mangue, a Caatinga propôs outras reorganizações. A cada território pisado-investigado-coabitado há diferentes situações, elementos, animais que podem ser explorados no jogo de *transmutAções* de estruturas, de sentidos e de força simbólica. Cada ambiente vai coabitar também de forma diferenciada em cada uma.

Imagem 34: *Minha Papoco, Sertãozinho e Maria dos Desastres.* Laboratório dia 16/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

Nesse sentido, a *transmutAção* ocorre porque há o diálogo constante da Caatinga invadindo nosso estado físico, sensitivo, simbólico. O tempo todo há um atravessamento *[cruzo]* no jogo, não só apenas sendo conduzido pelas minhas falas. A Caatinga foi também propondo caminhos; em muitos momentos, modifiquei minhas falas pré-planejadas conforme a minha própria *transmutAção* dentro dela. Sobre os elementos que as *artistas-cangaceiras* exploraram, trago alguns relatos:

> [Me identifiquei com o elemento pedra. Pois nele carrega a malemolência daquilo que um dia foi água, a textura daquilo que um dia foi barro e como consequência da seca e do sol que castiga o sertão, se transformou em pedra. Assim foram minhas memórias, a doçura e inocência de menina sertaneja cheia de sonhos é tirada por um homem cruel que tem como intenção alimentar seu ego sobre a pureza de quem não tem culpa] – *Maria dos Desastres.*[180]

[180] Diário de bordo de *Maria dos Desastres*.

> [Aula/Campo = objeto estático – rocha (encurvado no chão), respiração ofegante (respira e solta com um chiado), caminha ao encontro do outro em nível médio. Braços estáticos no joelho, escápulas se movimentam e pernas uma de cada vez. Oração de proteção a Nossa Senhora Vó de Jesus, Sant'Ana, que protege a minha família e as almas dos bons vaqueiros. Gira...corre. Correndo, movimento espiral, com atenção para a área adjacente. O inimigo é o outro, e meu olhar de raiva/ódio. Camuflagem, de joelhos na mata. Retorno a ser rocha – vibrações no corpo ao sentir a presença do boiadeiro] – *Pintado*.[181]

> [Meu corpo se fez rocha, como acúmulo de terra, endurecido. Já não dói, e me ferir não é tão fácil. Assim, rocha, sou quieta, sou mansa quando estou no meu lugar, se me tirar daqui, serei muito mais do que você imagina. O chão me traz força, cada cantinho tem a sua história] – *Bóia*.[182]

[Faz-se pedra, para apedrejar as tristezas da vida! Aqui pedra fala, aqui corpo fala, aqui barriga fala, aqui a mata fala. Todo mundo fala. Todo mundo se cala].

Percebo que a "escolha" do elemento na Caatinga foi cruzada com as qualidades e marcas de cada *artista-cangaceira*, assim como os apelidos. As estruturas e percepções do elemento estavam muito próximas de como cada uma sente seu momento ou se vê. *Zuzu* ao escolher o elemento pedra, compartilha:

> [Coleciono pedras e já fui comparada a elas. Tenho um amigo meu que diz que eu não namoro ninguém porque coleciono pedras, fazendo de forma sarcástica uma analogia ao meu coração. Mas as pedras que coleciono são de lugares inesquecíveis e de valores inestimáveis].[183]

Aos poucos, fui dando gatilhos de outros espaços imaginários: "*Quem passou por aquela Caatinga? Comecem a trazer o som para as cordas vocais. O elemento que agora vocês são, começa a se metamorfosear entre ser um elemento que mantém suas características, mas que começa a emitir som e contar essas histórias*. *Qual a voz que sai desse elemento? Qual a sonoridade, textura, tonalidade, vibração? Qual o tom, o timbre da voz? Conta quem passou por aqui? O que aconteceu nessa Caatinga? Essas histórias são alegres, tristes, histórias vingativas, de dores? O que ela traz? A história se transforma em corpo, o corpo inteiro vibra. Começa a fazer esse elemento se deslocar".*

[181] Diário de bordo de *Pintado.*
[182] Diário de bordo de *Bóia.*
[183] Diário de bordo de *Zuzu*.

Solicitei que fossem se aproximando perto de alguém para contar essas histórias e mostrar quem eram elas. Nesse jogo, há palavras lançadas sussurradas, esbravejadas, sinuosas, sibilantes. Um pouco do que teve:

[- Ela foi levada pra mata. Ele deixou ela lá - *Sertãozinho*

- Passou aqui por trás. Queria uma sombra e um lugar pra respirar – *Minha Papoco*.

- Ele queria mesmo era maltratar – *Sertãozinho*.

- Mas foi por pouco tempo – *Minha Papoco*.

- Ele arrancou e levou tudo, só sobrou pedra e as folhas secas de espinho pra curar nóis – *Maria dos Desastres*

- Vem desgraça, vem que meu couro é mais forte hoje – *Jupira*

- Encontrei o homem que marcava mulher. Em mim ele vinha, ele ia, vinha, ia. E tem que sentir o que é sede pra saber o que é viver! – *Bóia*.

- Enganou os pais, enganou os irmãos, enganou os avós, enganou a família toda e depois jogou ela na mata! – *Maria dos Desastres*.

- Esse cabra é bom! – *Jupira].*

> [Uma história eu contei. Da menina que foi levada pra mata, o homem que a levou só queria maltratá-la. Minha raiva era tanta que a minha garganta pulsava] - *Sertãozinho*.[184]

> [Giros, sons que vem da garganta, olhar intenso carregado de medo e insegurança, raiva e tristeza. O corpo ainda cansado de ontem que tem insegurança de se jogar no gesto, mas que não se limita a sua zona de conforto. Se sentindo protegida diante a sua oração, me senti no direito de expor um pouco o meu indivíduo. Ainda pego ele! Um laboratório onde nos levou para caminhos diferentes e depois nos encontramos todos naquela direção] – *Maria dos Desastres*.[185]

Um dos momentos mais potentes de *transmutAção* que percebi no corpo das *artistas-cangaceiras*, foi quando guiei-as para “pegarem” giros, para irem girando e, aos mesmo tempo, lançarem as falas e histórias, para girarem em diferentes velocidades. Percebi que o movimento trouxe um tino de mais rudeza ao corpo, de um enfrentamento delas com a situação. Até porque girar dentro da Caatinga não é uma situação fácil. Muitas se enroscaram nos galhos e outras levaram capotes ao tropeçarem nas pedras. A voz dilatou, ganhou novas estruturas quando o movimento

[184] Diário de bordo de *Sertãozinho*.

[185] Diário de bordo de *Maria dos Desastres*.

do giro comandou o lançar das falas. Essa atividade se tornou uma própria luta, um próprio embate físico. E, consequentemente, uma investigação de uma técnica corporal ali foi experienciada, tendo que flexionar mais os joelhos no giro para não cair e a atenção redobrada para não trombar nos xique-xiques, mandacarus, facheiros. Exploraram, assim, no ato dançado, como a vertigem e a dificuldade dos giros poderiam ser diálogos, respiração, cena.

O giro também pôde ser entendido como fechamento do corpo. Em um dos relatos no diário de bordo, *Pintado* traz os giros como fechamento de sua espiritualidade. Essa potência pode ser verificada nos relatos de *Sertãozinho*:

> [As entradas e saídas do círculo com a reza foi algo muito forte, porque logo depois tivemos que encarar o inimigo, que foi algo não muito difícil já que estava com o corpo totalmente entregue. Fechei o corpo com uma reza e me benzendo].[186]

Nesse jogo, fui lançando mais provocações: "*Abre caminhos nesses giros. Qual o percurso dessa voz no espaço? Ela fere, ela dá arrodeio, ela corta? Mostra se ela vem reta, curva, pontuada. Qual o desenho que ela vem fazendo no espaço?".*

Dessa forma, foi nascendo, assim, o jogo entre as diversas situações, potencializadas por estar no território-Caatinga que despertaram histórias, apareceram cantos e encontros com as lutas, sentidos e espiritualidades de cada uma. Outra atividade que solicitei antes da entrada na mata, naquele dia, foi para que cada uma escrevesse sua reza de proteção num papel e a guardasse na roupa. Aquele era o momento de pelejar fechando o corpo, se *envultando* com as rezas: "Qual *a oração de proteção de vocês? Deixe o corpo se fechar, deixa o corpo se benzer. Se protege cabra. Entrega para o ambiente a reza de vocês".*

[- Que na minha frente ninguém me persiga, que ninguém nas minhas costas faça mal - *Zuzu.*

- E de frente e de costas eu digo, em nome do pai, do filho e do espírito santo e que se for do bem que fique e que se for do mal que se retire – *Minha Papoco*.

- Sagrada medalha de São Bento. Me proteja dos inimigos. Arreda-te daqui satanás – *Jupira*.

- Se tiver olhos que não me vejam, se tiver pés que não me alcancem – *Catingueira*.

[186] Diário de bordo de *Sertãozinho*.

- Que meu corpo seja espelhado, que te volte tudo o que foi desejado! – *Bóia]*.

[São Bento, água benta, Jesus Cristo no altar. As cobras deste caminho, se afastem que eu vou passar].

Enquanto elas lançavam as rezas, guiei outra dinâmica que potencializou o estado corporal das *artistas-cangaceiras*. A ação era que elas dessem dez passos para dentro da mata procurando se *envultar* e voltassem para onde eu estava como um centro-círculo, sem parar de lançar as rezas e orações, realizando essas idas e vindas algumas vezes em quinze passos e depois vinte. Ao mesmo tempo, meu comando de voz permanecia: "*Segura a oração na garganta e quando ela sair, ela vem como faca afiada para cortar. E corta a história mal contada, a vida mal vivida. Vai!".*

Quando as dinâmicas eram misturadas com um dado movimento proposto para todas e direcionado para uma metáfora de imagem, um imaginário simbólico, como exemplo, a voz que "corta" que nem faca, percebia uma qualidade mais aguçada, que vibrava com mais intensidade e força no corpo, no movimento, na intenção – qualidade essa vista como cênica para ser explorada durante a composição. Mesmo quando o movimento era muito pequeno, um mínimo de deslocamento, havia uma pulsão interna expressiva. Diante disso, continuava com os comandos-guiamentos: "*Quem é o inimigo? Como é que vocês fecham o corpo? Qual o ritual para proteger o corpo? Quem é o inimigo?! Acha o inimigo no meio da Caatinga. O fuzil se transforma no olhar de vocês, o olhar matador. Se prepara para o embate".*

[- Eles todos estão aqui ainda – *Jupira*
- Ele não tem coragem não, ele é frouxo – *Maria do Desastre*
- Eu bato palma pro inimigo. Ele faz até você gostar dele – *Zuzu*
- Você pensou que ia resolver matando? – *Jupira*
- Inimigo é um chupim, só presta para sugar o que você tem – *Maria dos Desastres.*
- Eu espero ele se aproximar – *Bóia*
- Afasta esses espírito que ficam rondando meus pensamentos. Enxofre neles! – *Jupira.*[187]

[187] *Link* da gravação de trechos da entrada na Caatinga nesse dia: https://youtu.be/2y4qvTVKcxw. Acesso em maio de 2021.

Em alguns laboratórios, logo quando estávamos no final das nossas atividades, percebia que ainda havia em algumas um pulso vibrando, em outros momentos não me sentia “satisfeita” com os jogos que surgiram e sentia que ainda tinha mais coisa ali, e, em outros momentos ainda, tomei a atitude perversa em observar o esgotamento do bando e continuar mesmo assim com as dinâmicas. Naqueles momentos solicitava: “*Dança o que ainda quer ser dançado, o que ainda não foi que está aí dentro”.*

Nesse jogo, a depender do estado, do ânimo de cada uma, das vibrações interiores e dos embates que ainda permaneciam entre elas e, também, com os territórios, conseguia chegar ao ápice da atividade. Era nesses momentos de suposto esgotamento que o corpo *transmutava* ainda mais numa potência significativa de estados físicos, como de fundamentos para a cena, para a Arte. É como se naquele finzinho de embate fosse posto ali a contenda de quem era cabra mesmo das Caatingas sergipanas. Mesmo com os esgotamentos e trocas no ambiente, era preciso firmar mais os pés, chamar pelos seus e continuar na guerra. Quem tinha conhecimento, astúcia e força para continuar na peleja, ganhava a luta *[ou não].* Pois, na mata branca, agimos de acordo com as oportunidades.

Imagem 35: *Minha Papoco.* Laboratório dia 24/05/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

Quando não estávamos na Caatinga, mas sim na sala de aula “comum” do Departamento de Dança, as ações no início eram guiadas com a intenção de conectá-

las aos territórios coabitados. Guiava para elas irem ao chão, agradecendo e pedindo proteção. As conduzi para irem se “despindo da sua pele” e, assim, recebendo uma outra roupagem, uma outra pele, carne, tônus, buscando dar passagem e permissão para dançar todas as outras histórias que habitam cada uma. O intuito era criar uma atmosfera que se aproximasse, na medida do possível, das vivências na Caatinga.

Naqueles momentos, de despir simbolicamente da sua pele e investir em outra, instigava-as a espreguiçar e acordar o corpo, abrindo os espaços articulares como se estivesse lubrificando-os. Um alongar para retirar o que supostamente é do nosso dia a dia, deixando emergir um corpo estruturado ao território; e as perguntas lançadas continuavam, mesmo no momento do alongar, guiava-as a imaginários e possíveis caminhos, mas, cada qual, buscando a sua forma de conexão.

Provocava-as a perceberem o olhar para dentro e o olhar para fora, sendo que não significava apenas focar na visão. O sentido do olhar poderia ser acessado pelos apoios dos pés, pelas escápulas, pelo topo da cabeça, até porque, na mata branca, foi preciso considerar uma visão pelas costas como arma poderosa. Aos poucos, fui guiando-as a experienciarem outros apoios, a deslocarem pelo espaço e a se projetarem para um outro espaço simbólico-imaginário, reconectando-se com os estados corporais quando dentro da Caatinga.

No dia 22 de janeiro de 2019, encontro realizado no DDA, foquei em ações e dinâmicas direcionadas a explorar os movimentos dos pés. Pedi para buscarem um alargamento da base dos pés, de explorar uma agilidade nas passadas, de transitar por diferentes espaços, mudanças de direções, explorando as pisadas intencionadas enquanto fuga e ataque. Solicitei também para explorarem os giros, os recuos e os avanços já explorados na mata branca. Entendo que estar na Caatinga exigiu uma base dos pés organizada de uma forma diferenciada das nossas pisadas cotidianas. Dessa forma, provoquei-as a explorarem outras texturas, desníveis e necessidades que compõem o território que coabitamos na mata.

Dentro dessa proposta, os desequilíbrios foram explorados, os tropeços, a maleabilidade das articulações, repercutindo para todo o corpo, como joelhos, baixo-ventre, tronco, mas partindo inicialmente dos pés o impulso do movimento. Como estávamos explorando os movimentos dos pés, guiei para irem pegando diferentes trupes das manifestações populares brasileiras, brincando com as pisadas dos Caboclinhos, das figuras do Cavalo Marinho, dos Caboclos e dos Boiadeiros. Dentro

dessas matrizes, o centro de forças está no quadril, enquanto os joelhos e os pés - para terem a agilidade em deslocamentos, impulsos e mudanças de direções e apoios -, precisam estar mais "soltos", "respirando". Na nossa dinâmica, a intenção foi explorar as possíveis qualidades e sutilezas das matrizes dos contextos em questão enquanto um movimento de desafio, de exploração dos jogos que começaram a ser tramados naquele dia. Nesse sentido, guiei-as nas conduções: "*mostra para mim os movimentos de ataque e traz a circularidade, o arrodeio, um movimento que ataca se esquivando. Lembra que o ataque pode se dar pelo olhar, pelo movimento pequeno. Como é que meu corpo respira?".*

Ao lançar a pergunta sobre a respiração, fiz com que as mesmas sentissem os seus limites jogando, encontrando na própria dinâmica os diferentes níveis de energia e que iam equilibrando com a respiração, principalmente, porque os movimentos eram de muita potência, força e agilidade, encontrando, dessa forma, no próprio jogo, o movimento e a ação para que pudessem "recuperar o fôlego" mantendo-se dentro do jogo.

O estímulo sonoro que ficou ressoando na dinâmica foi o da manifestação popular do Coco de Zambê de Tibau do Sul/RN. A forma de guiar e propor a exploração de certos movimentos, como exemplo, as trupes do mergulhão do Cavalo Marinho, porém, a sonoridade que está a estimular o movimento é de outra manifestação popular, ampliam as possibilidades ao revisitar os movimentos no jogo cênico. A matriz é motriz, mas podemos explorar, conforme os jogos que se constroem em cada situação. Percebo que as artistas da dança não ficam presas a quererem representar fielmente a pisada, de se perguntarem se estão dançando de forma correta ou não. Elas jogam e exploram os movimentos enquanto resposta para aquele momento.

Após a dinâmica, que buscou um aquecimento dentro do próprio contexto da pesquisa, intercambiada com as matrizes das danças populares brasileiras, fui criando a atmosfera para o início dos laboratórios criativos. Costumo apagar as luzes da sala, fechar algumas janelas e, naquele dia em específico, coloquei alguns cabos de vassoura novamente no espaço. Guiei-as para um imaginário de dor, busquei incitar este contexto ao ir narrando: "*Entraram na casa sem pedir licença e mataram seus familiares sem dó. Como vocês vão atrás de vingança? O que vocês fazem? Qual é a vontade de vocês?".*

Bem devagar, os jogos começaram a surgir:

[- Comer os pedaço – *Jupira*].

E continuei a provocar: *“Que cheiro tem a vingança? Se arma. Como foi ver os parentes todos assassinados? O que vocês viram? Foram quantos tiros? Qual era o gosto de ver tanto sangue derramado? Quero saber se vocês têm sangue frio de matar? Arma o bote, arma a emboscada”.*

Imagem 36: Laboratório dia 22/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

“Na espreita do tiro matador. Mata pela voz. Mata pelo olhar, pelo tiro. Mata dançando. Quem vocês querem matar? E se foram vocês que mataram, um a um, seus parentes? Como é olhar a mão coberta de sangue?”.

[- Peste! – *Jupira*.
- Vai comer essa moléstia no fogo até o couro, porque eu tô vermelho que nem ele. Nojento dos inferno! – Brabec.
- Peste de terra seca! – *Jupira*].

“Traz uma cor de sangue para a voz. Tira ela lá das vísceras”.

[- É melhor ficar no riacho, deixe ele lavar - *Umburana*

- Vai sujar o riacho, diacho! – *Jupira.*

“Culpa do riacho? O que tinha nesse riacho?”.

[- Tinha água, água de beber - *Jupira*
- Culpa da moléstia do vizinho. Foi o marido dela - *Umburana*
- Só restou eu e ela. A mulher do diacho - *Jupira*
- Não vale a pena não - *Catimbozeiro*
- Esse couro é vermelho que nem eu - *Brabec*
- Venha! - *Jupira*
- Dói! – *Bóia*].

“Quais são as sinas do sertão?”.

[- Padecer nesse calor do cão - Brabec
- O rebanho do gado passando sede - *Umbuzeiro*
- Só quatro caroço de fava - *Jupira*
- Calor dos inferno - Brabec
- O alívio foi umbu – *Jupira*].

“Quais são as regras do sertão?”.

[- Calar a boca, diacho. Aqui ninguém viu, aqui ninguém fez, aqui ninguém fala nada - *Jupira*
- Morreu, só mais um - *Catimbozeiro*
- Tá a peste né? - *Jupira*
- Mas antes ele do que eu! (gargalhada) - *Catimbozeiro*
- Farinha é pouca, meu pirão primeiro – *Jupira].*

Imagem 37: Laboratório dia 22/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

A partir dos embates dançados que foram surgindo, propus que cada fala viesse com um movimento, uma ação.

Imagem 38: Laboratório dia 22/01/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

“O que vocês não querem esquecer desse lugar?”.

[- O sangue - *Jupira*

- O gosto de sangue – *Bóia*.

- Quem molhou essa terra seca foi o sangue dos meus - *Jupira*].

Assim, para ir finalizando e fechando o trabalho do dia, lancei mais perguntas: *"Reza pra quem se foi. Qual a última reza? O último suspiro? O último pedido? Eu peço pra quem proteger o meu corpo?".*

Nesse sentido, são os estratos desses jogos, são os movimentos vindo dos laboratórios, dos encontros de outros tempos, de movimentos ancestrais, de fala dos seus e dos outros que os vejo como potentes para a cena. Dentro da proposta metodológica do "Jogo da Construção Poética":

> Entendemos o "jogo" como relação entre o corpo do intérprete e outro estímulo qualquer, ou seja, um jogo feito entre dois corpos, entre um corpo e determinado elemento cênico, um corpo e uma imagem, enfim, a relação que se desdobra em diferentes situações simboliza o "jogo", que então só se dá na relação com o outro [...] (MACHADO, 2007, p. 44).

Nessa perspectiva, a relação nesse processo é muito importante, se não há um sentido para aquilo, não há relação. Há um fio condutor de sentidos, significados, símbolos e sentires para a conexão e *cruzo*, se assim posso dizer, para um território-imaginário que se presentifica e se relaciona dentro dos jogos, costurando uma realidade ao se fazer ação e viver, naquele momento, o que vem surgindo.

Ademais, dentro da possibilidade de acessar um imaginário simbólico-cênico de experienciar os diversos caminhos e territórios transitados, entre as memórias, entre os imaginários no jogo compositivo, criam-se certas habilidades nestes diálogos. Quando uma suposta dinâmica não está *[supostamente]* dando certo, por variados motivos que sejam, como exemplo, o ambiente que se mostra mais dificultoso de entrar naquele dia, o ânimo de alguma das artistas que não está legal ou mesmo a dinâmica não acontece, não flui; há um certo jogo sensitivo que impulsiona a brincar com essas mesmas situações. Quando algo não dá certo[188], quando algum imprevisto ocorre, não é algo que nos imobiliza; recebemos aquela dificuldade como mais um outro "jogo das relações"

Desse modo, o território-Caatinga foi nos mobilizando, foi nos cobrando essas desenvolturas: o coabitar constante, o permanecer alerta e fazer dos erros se

[188] A utilização das palavras certo e errado na escrita, como na prática artístico-pedagógica, veio das leituras e performances exusíacas. Exu faz o erro virar acerto, e como pontua Martins (1997), as divergências são vistas como cruzamentos nos processos. Reconheço que o erro e o acerto foram atravessados durante os diferentes processos da pesquisa.

tornarem acertos e os supostos acertos serem constantemente pelejados se realmente algo é certo ali. Estávamos constantemente caminhando, aprendendo, jogando. Para *Jupira*:

> [Quando estamos na Caatinga, o próprio território nos habita e faz uma diferença do nosso ser. Na sala do DDA é como se nós tivéssemos um controle do espaço físico. Na Caatinga não. Na Caatinga estamos em jogo dialogando com ela. É um vespeiro, é uma abelha, é uma cobra, o calor que foi demais, a água que acabou, algo atravessando sua frente. Na Caatinga a gente entra de uma forma visceral, e não tanto racional][189].

Quando dos jogos de improvisos e relações durante os laboratórios criativos, fui selecionando atos, movimentos, gestuais, falas, arengas entre as *artistas-cangaceiras* que via como potente para a cena com a finalidade de serem explorados em outras relações. A intenção dessa seleção e recorte do que foi - para novamente ser investigado em outros momentos ou situações - traz o sentido de dar mais foco a certos jogos, testar se aquilo tem propriedade de sentidos para o bando. Dessa forma, ia guiando-as para "resgatarem" alguns movimentos e ações provocadas-reveladas nos momentos criativos com o intuito de já ir costurando junto à composição cênica.

Nos jogos de improvisos guiados, "saltaram" estes supostos atos que foram sendo testados na composição do trabalho artístico, tornando-se um grande território de contendas. De todo o material revelado nos laboratórios criativos, selecionei o que sentia como sendo o nosso trabalho. Identifico, assim, o meu posicionamento ao selecionar os atos, a orquestrar as cenas, a escolher as falas, quem vai estar ali ou acolá. Entretanto, ressalto que todos os movimentos foram provenientes das *artistas-cangaceiras* durante todo o decorrer da pesquisa nos momentos criativos.

Nesse sentido, observei os movimentos que me chamaram a atenção, com os quais houve uma conexão e sentido para cada *artista-cangaceira;* e assim fui encontrando frestas e fricções na costura dramatúrgica. Nem sempre a fala que uma dizia foi costurada para ela mesma falar na cena; nem sempre um movimento dançado que era potente estava "organizado" no trabalho cênico dentro do mesmo contexto em que surgiu no laboratório. No momento de compor, senti aquele mesmo movimento em outro lugar.

[189] Relato de *Jupira* no encontro do bando no mês de agosto de 2021.

Nessa perspectiva, acredito numa cumplicidade no processo criativo quando um movimento ou jogo realizado por duas integrantes não necessariamente foi escolhido para as mesmas fazerem. Em alguns casos, escolhi outra *artista-cangaceira* para realizar os movimentos e falas na cena. Dessa forma, há uma compreensão da construção de um bando; há a compreensão de que aquela determinada cena fosse mais potente ou costurada por diferentes motivos, "melhor" para outra. Não há assim, um apego aos sentidos individuais. Eles são importantes e existem também no processo compositivo, mas sentir essa desenvoltura no processo artístico torna-se importante.

Em outro processo criativo do Aldeia, isso era bem mais forte, e não houve uma reposição de cena, alguém fazendo o personagem do outro. Às vezes, quando uma faltava, outra artista assumia algumas falas apenas; entrava na estrutura coreográfica, mas sem investir na personagem. Fazia isso revisitando com suas próprias maneiras em cima das falas da artista que não estava no dia ou não pode se apresentar. Já no processo do *Bando-Cangaço do Aldeia*, a coisa foi diferente. Trabalhou-se uma desenvoltura e também desapego individual. Houve situações, sim, em que algumas das artistas chegaram e se posicionaram, querendo dançar algum ato específico, por isso havia negociações constantes.

Em algumas das cenas, indicava quem iria dançar e em outras perguntava quem queria estar. Por ser um trabalho também de compromisso e responsabilidade, quando ia compor alguma cena, quem estava presente naquele dia, ou quem tinha realizado o laboratório voltado àquele foco, participava da cena. Quem faltava, dificilmente integrava o ato. Era preciso respeitar os acordos, construir uma responsabilidade e amadurecimento ao integrar um bando. Foi preciso assimilar que, naquele dia, houve intensidade no trabalho: de discussão da cena, da limpeza e aprendizado dos movimentos, das falas, de novas reorganizações que apareceram. Por essa razão, é preciso levar esse exercício em consideração no processo artístico-pedagógico. Não que, em outros momentos, ela não pudesse fazer parte, se integrar.

Durante os ensaios, as *artistas-cangaceiras* que não estavam dentro de algum ato, ficavam em volta observando, atentas aos acontecimentos. Assim, quando, em algum dia, uma faltava, outra assumia a cena sem grandes problemas, sabiam as falas e os movimentos. Assim, a depender da desenvoltura, as artistas assumiam essa nova posição-ato dentro do bando.

Depois que as cenas já estavam costuradas, configurando a estrutura da composição cênica, retomei a prática dos laboratório criativos, mas já direcionando para um certo foco, no que sentia que estava a “perder” os sentidos ao longo do tempo devido ficarmos apenas nos ensaios das estruturas já definidas. O intento deste retorno era buscar disparar novamente os sentidos e pertencimentos para cada ato dançado.

Como exemplo, no trabalho artístico *“Caatingas de Sangue”* há um ato que definimos-sentimos como o da permissão cabocla para dançar. A estrutura coreográfica do ato já estava orquestrada, porém, guiei um outro laboratório criativo no DDA que se iniciou focando na potência das mãos. Os guiamentos incitaram as *artistas-cangaceiras* a perceberem as mãos com diferentes propriedades: que elas podem curar, podem matar, podem acalentar. Guiei-as para imaginarem uma arma de proteção que estava nas mãos ou que as próprias mãos poderiam se transmutar nesse sentido. Muitos movimentos desse laboratório em específico foram incorporados dentro da estrutura dramatúrgica já organizada.

Enquanto material de análise do movimento, ao assistir os laboratórios que conseguimos gravar, ia anotando as particularidades, preciosidades, potências, gestuais para acessá-los novamente no momento da composição. Em muitos momentos, dava passagem também aos “vislumbramentos”, visões que ia tento conforme o que sentia, vivenciando os laboratórios ou nas interações diárias com o bando na Caatinga. Às vezes, estávamos conversando sobre outra coisa após as dinâmicas e alguma *artista-cangaceira* dizia algo que via e que seria interessante de se explorar, assim, pedia instantaneamente para anotarem aquela frase e para a lançarem depois durante algum ato.

Desse modo, é preciso pontuar que a composição das cenas do trabalho seguem um percurso sensitivo. Como acontece na costura de um bordado, observava o traçado do entrelaçamento das linhas-cenas para seguir uma direção. Fui criando um esqueleto da proposta e, ao irmos trabalhando as cenas cotidianamente, os atos foram preenchendo a estrutura. Essa construção foi feita a partir da ideia de que se uma *artista-cangaceira* tinha faltado naquele dia, uma outra assumia e modificava a cena com a sua própria desenvoltura. Um determinado movimento dançado que até aquele momento não havia aparecido, mas que surgiu em um laboratório posterior, foi incorporado na cena.

Nesse sentido, os laboratórios se tornaram prenhes de movimento, de cena. Num único dia de laboratório criativo, percebia que podia criar um espetáculo todo pela quantidade e qualidade de movimentos que surgiam. O olhar de cada pessoa pode ser explorado de diferentes formas, mostrando outros avessos da história. Dessa forma, se outra pessoa estivesse a guiar os laboratórios e a desenhar os fios da costura das cenas, seria um outro trabalho artístico. Isso mostra uma desenvoltura de diversidades de percepções, intenções e escolhas de quem guia o trabalho e os movimentos que vão surgindo de cada participante no jogo criativo. Entretanto, há uma certa "marca" nos trabalhos do Aldeia Mangue, devido às percepções, às formas de construção, às conduções dos laboratórios a certos imaginários e às escolhas do que chega como potente para quem está conduzindo o trabalho. Sobre a composição cênica:

> Mesmo quando o intérprete chega à etapa da composição final do espetáculo, ele não deve deixá-la congelar, mas, sim, mantê-la viva. Para que ela tenha vida é necessário que os intérpretes alimentem, dentro de si, os "sentidos" e as "verdades" por eles descobertos durante o processo criativo. Portanto, realizar alguns laboratórios por curto período de tempo (vinte minutos, por exemplo), novos exercícios de improvisação que venham a enriquecer as composições já elaboradas e até mesmo quando possível retornar ao campo de pesquisa, são atitudes positivas e enriquecedoras para que se mantenha a qualidade do trabalho artístico (MACHADO, 2007, p. 46).

Nessa perspectiva, toda a pesquisa dança. Ou seja, mesmo sendo os laboratórios criativos o grande maestro dos pulsares cênicos, me sinto o tempo todo desafiada e atenta aos acontecimentos no trabalho. A fala de alguma artista durante o jantar, à noite, no sertão; a postura de outra e até a arenga e o olhar atravessado que alguma lançou por não estar gostando de algum comando meu, foram costurados como dinâmicas e como propostas a serem exploradas nos jogos cênicos. A composição se tornou também uma encruzilhada, uma contenda, um outro jogo que colocou em xeque as próprias desenvolturas solicitadas pelos territórios transitados, provocando nossas capacidades de improvisar, de costurar e de selecionar o que ia ou não ia para os atos.

Dentro da Caatinga, os desenhos coreográficos compostos na sala de dança do DDA foram estraçalhados. Tudo se reconfigurou conforme a ecologia da mata branca. Porém, desde o início, coabitamos dentro e fora da mata, visto termos percebido a necessidade desse entrelaçamento. Dessa forma, quando entramos na

Caatinga para “testar” o trabalho cênico que estávamos compondo e quase nada da estrutura organizada se manteve, pois dentro daquele território, as cenas tiveram que ser revisitas na ecologia própria, brincamos com mais essa demanda do território. Assim, tivemos que dialogar com a mata branca constantemente, como fizemos nas entradas e reconhecimento daquele espaço, e como fizemos nos laboratórios criativos. Para ensaiar *“Caatingas de Sangue”,* já organizado dentro de uma estrutura compositiva, foi necessário coabitar novamente o sertão, experienciando naquela etapa, o trabalho cênico.

Ademais, a mata branca nos mostrou que não poderíamos ter um desenho, um percurso fiel a ser seguido. Teríamos que percebê-los como momentos e atos a serem lançados, quase como feitiço. Assim, eu e as *artistas-cangaceiras* demos conta de tal tarefa porque antes nos *transmutAmos* em caatingas e cangaços, pois há a Caatinga que habita e floresce em cada uma de nós.

Deixo a finalização desse ato nas palavras de *Jupira*:

> [Eu estava refletindo sobre nossos encontros, sobre os laboratórios, que o tempo todo somos provocadas por você. Você inclusive usa o termo, vai soltando as ignições e aquilo vai fazendo os acontecimentos. E esses acontecimentos são disparos que nós vamos dando resposta para as coisas que vão surgindo, para a reação do outro, para uma reação nossa mesmo. E é impressionante como essa sensação de pensamento, movimento, né, pensamento-ação, começam a entrar na mesma velocidade. Ao mesmo tempo que meu corpo reage, ele reage em pensamento e pensamento reage em movimento. Aí eu lembro quando eu estava conversando com você, ir para a Caatinga, pelo menos para mim, é o que eu sinto, é, mesmo que eu não tenha sido, a memória de cangaceira não me vem latente né, mas a gente começa a imaginar. Mas eu acho impressionante a ideia de Caatinga, essa parece que nos pegou e todo mundo vem trazendo a memória de um dado momento. Se não sua, exclusivamente vivida, mas pelos seus pais e avós. E ir para a Caatinga, para mim, é um jogo o tempo todo, que me faz lembrar da Capoeira, porque é um jogo o tempo todo de pergunta e resposta. O tempo todo estamos sendo submetidas as perguntas e respostas. Ou estamos respondendo ou estamos perguntando, assim como no jogo da Capoeira, né. E assim, tanta provocação do outro, o diálogo com o outro, a ação e reação do outro como do próprio ambiente, da própria Caatinga. Cada vez que nós entramos e voltamos na nossa sala de aula para avançar em outros aspectos no laboratório, amarrar as cenas, vai dando um certo momento que a gente sente a necessidade do retorno da Caatinga. É como quem, meio que a gente começa a se desconectar dela. Cada vez que retornamos, é uma outra Caatinga, um outro bioma, um outro território. Nós também já somos outros. Nós também já nos tornamos caatinga. E aí essa conversa com ela, esse jogo de perguntas e respostas com ela, é o tempo todo, eu não digo,

> adaptativos, mas habitamos. Nós habitamos e habitamos aquele espaço e a Caatinga habita a gente. Uma coisa interessante que acontece com a gente, mesmo voltando para a sala de aula, ainda para os laboratórios e para a seleção das cenas, organização da estrutura, ainda assim há espaço para o jogo de improviso. É como se fosse um Coco, uma Embolada, né. E o acontecimento, que é algo que não estava dentro do previsto, mas que o encontro permite, ele aciona na gente um acervo de memórias que arrasta a gente. A gente sai da Caatinga, mas ela não sai da gente. E sobretudo, é no espaço da Caatinga que esse repertório é ainda mais pulsante, o improviso, o que poderia ser entendido como um erro, uma falha, ele aparece como potência para surgimento de outras coisas. É o jogo de perguntas e respostas, assim como a gente entra na Capoeira, por mais que você saiba, ou tenha uma ideia das perguntas que possam surgir, a gente não sabe a ordem delas, em que momento. Isso exige da gente uma capacidade de jogar, de entrar e sair, de ter malemolência na verdade do jogo].[190]

2.3 - *Desenvoltura Cangaceira* na Dança

> Ninguém põe dúvida na existência histórica de Lampião. No entanto, à medida que passa o tempo, avolumam-se mais histórias a seu respeito que a história propriamente dita. Há, pelo menos, dois Lampiões. Um, que teve existência real, e vivenciou todas as vicissitudes que um homem que vive à margem da lei (ou que cria as suas próprias leis) experimenta. O outro sendo criado a cada uma das suas façanhas efetivas ou inventadas. Este é um produto coletivo que vai cada vez mais sobrepujando o primeiro – Mario Hélio (prefácio do livro “De Virgolino a Lampião”).

É importante frisar que a guerrilha aqui posta em contenda não tem como intento uma verificação das façanhas de nosso “rei” Lampião, muito menos o de recriar seus percursos dentro da Caatinga, de representar algum acontecimento, de batalhas dentro da mata branca ou ainda de buscar as verdades sobre o cangaço e o que era ser cangaceiro. Nesse jogo de enfrentamentos, buscamos criar as nossas próprias lutas, tornar as dificuldades em nossas guerras dançadas. Os dados e histórias sobre o cangaço foram vistos como possíveis perspectivas na pesquisa para revisitarmos em nossas ações criativas de dança. Como alerta Carneiro (2010):

[190] Áudio de *Jupira* enviado para *Catingueira* sobre os acontecimentos que os encontros despertaram. Áudio enviado pelo aplicativo *WhatsApp* em junho de 2021.

> Dentre as mais diversas produções sobre o tema, o movimento foi alvo de diferentes interpretações que simultaneamente ajudaram a moldar opiniões a seu respeito e serviram como veículo de expressão para perspectivas já disseminadas. A romantização dos cangaceiros ganhou uma dimensão que transcendeu a própria veracidade quanto às suas atuações, estabelecendo-se assim uma considerável intercessão entre mito e História. A partir desse ponto, passou a ser mais relevante para a compreensão da sociedade sertaneja e o significado do Cangaço na construção de uma identidade local do que a fidedignidade das perspectivas existentes (CARNEIRO, 2010, p.11).

Nessa perspectiva, o cangaço lampiônico foi visto, revisto, colocado de frente e arrodeado como um mote desafiador de estratégias possíveis de serem experienciadas e revisitadas, ou seja, foram disparadores dos comandos utilizados nos laboratórios criativos. Por essa razão, após o início das nossas pelejas, o contexto cangaceiro foi contaminando nossas *transmutAções* nos jogos criativos, apontando estados corporais, um jeito de ser, de perceber os imaginários simbólicos e de enfrentar e sentir as diversas situações vivenciadas, nomeadas aqui como *desenvolturas cangaceiras*. Mais do que contar as histórias do nosso “rei”, ele nos “acompanhou” em nossas próprias lutas, embates e guerrilhas. Ia “sussurrando em nossos ouvidos” o melhor caminho a tomar, a desviar, o momento que deveríamos recuar, o momento que poderíamos celebrar.

Antes de elencar alguns comandos do cangaço lampiônico, aponto um acontecimento durante a pesquisa que entendo como uma *desenvoltura cangaceira*: a de termos experienciado certas práticas, formas de ser e de agir dentro da Caatinga que só depois fui encontrar nos livros contadas como ações, situações e estratégias utilizadas e vividas por Lampião e seu bando.

Sendo assim, houve um entrelaçamento complexo ao costurar as tramas experienciadas, o que se tornou um desafio para a escrita da tese. Em algumas dinâmicas voltadas para percebermos a Caatinga, situações que tinham relação com o cangaço se apresentavam. Em outros momentos, uma dinâmica proposta abarcando ações do bando de Lampião, a respostas das *artistas-cangaceiras* eram de revide àquilo, criando assim, um outro embate.

Desse modo, aponto algumas qualidades, formas de ser e estratégias do cangaço lampiônico que fui selecionando durante as leituras e apreciação de vídeos sobre Lampião e seu bando, que *transmutei* como motes para as dinâmicas nos laboratórios. No entanto, antes de apontar os cruzamentos do cangaço como

estratégia para os atos criativos, narro um acontecimento em uma de nossas entradas que sinto como permissivo também para realizarmos a pesquisa, percebendo e respeitando outros guiamentos no nosso fazer que serão melhor refletidos no Ato 3. Conto o que ocorreu:

[Abro essa peleja cangaceira com um bem arretado, com seu punhado de crendices e superstições. Quero ver quem é cabra agora! E não tô mangando de vocês não, esse causo ocorreu di com força!].

> [Aconteceu na nossa sexta entrada na Caatinga, no dia 16 de fevereiro de 2019. No final da tarde daquele sábado, após um dia exaustivo dentro da mata branca, estávamos nos refrescando no rio São Francisco e antes de subir para o alojamento do MONA, comprei uma latinha de Coca-Cola no restaurante Eco Parque. Não é *merchandising* não, é bom demais da gota tomar uma coca naquele calor de engiar o couro. Mas decidi levar ela e tomar apenas na hora da janta. Após terminarmos de jantar, todas estavam sentadas na mesa de madeira que se tornou nosso espaço de partilha, convivência e trocas afetivas *[e também de arengas],* e ao levantar da mesa percebi que minha latinha tinha se movido para o lado. Na mesma hora falei: "gente, minha latinha andou". O bando parou o que estava fazendo e ficamos ali, olhando para a latinha. E não é que a danada se moveu, agora pra cima. Daí foi risada, grito, "valei-me nossa senhora" sendo dito e os pedidos insistentes: "vai *Catingueira*, fala alguma coisa". E eu: "tem alguém ai?". E lá vai a latinha se movimentar de novo. Pega mais gritos, risadas, o arrepio subindo "pelas espinha". "É Lampião?". E a danada se moveu de novo, se movia apenas quando eu falava. Chega fechar a janela que é vento! Chega limpar o fundo da latinha porque algumas diziam que ela estava escorregando porque estava molhada. Mas a bicha continuou a mexer, pra um lado e pro outro. O segurança daquele dia do MONA até ficou bravo com a gente, que era porque estava molhada, que era besteira, que essas coisas não existem. Pense! Até porque quem ia dormir todos os outros dias sozinho naquele lugar era ele e não nós! Desde então, apelidamos de entidade Coca-Cola, nunca mais compramos uma latinha de Coca em nossas idas. Apois!] – *Catingueira.*

Ali não estávamos sozinhas. E nós acreditamos. O bando tem seu punhado de crendices e superstições, ainda mais para entrar na mata branca. E os seres encantados e as entidades da Caatinga estavam a criar as arapucas para testar o nosso bando. Lampião de alguma forma nos desafiou e desafio lançado é desafio aceito como dito. No outro dia, entramos com uma "brabeza" para dentro da mata branca prontas para matar simbolicamente nosso inimigo.

Voltando para os motes cangaceiros:

- O primeiro diz respeito a **entrar para o cangaço e pertencer a um bando**.

Esse primeiro mote veio da leitura das bibliografias sobre as diferentes entradas de homens e mulheres para o cangaço; a primeira *transmutAção* que percebi como necessária dentro do contexto no qual iríamos nos embrenhar.

Mello (2013) pontua a existência de Cangaços, no plural, cada qual com suas especificidades, formações, formas e meios de operar do banditismo. O autor divide em três tipos:

- **O cangaço-meio de vida**: quando a pessoa entra por escolha própria e torna isso uma forma de viver, quase uma profissão;

- **O cangaço-vingança**: quando o cabra entra para algum bando, buscando vingar uma família, uma pessoa, uma situação que aconteceu consigo. Quando a justiça oficial não resolvia o problema, o sujeito recorria à justiça pelas próprias mãos;

- **O cangaço-refúgio**: sendo o motivo de fuga de diferentes vertentes também. Poderia ser fugindo de um inimigo, fugindo da morte, da fome, dos sistemas opressores e/ou da pobreza; se escondendo e se protegendo de algum crime ou roubo praticado, tendo a polícia em seu encalço. Era melhor estar num bando, já que seria perseguido mesmo.

Para o *Bando-Cangaço do Aldeia*, foi na quinta entrada na Caatinga, no mês de fevereiro de 2019, que lancei as perguntas: *"Por que entraram para o cangaço? Por que entraram no bando? Por que se sentem pertencentes daquele lugar? Por que quiseram entrar para o bando? Por que deixaram a família de lado, filho em casa, esposo em casa? Por que deixaram o trabalho de lado, um trabalho garantido para estar ali? Por que deixaram o conforto de casa?".*

Naquele dia, descemos a trilha saindo do alojamento do MONA até a Grota do Angico, e lá, sob a vigia do túmulo de Lampião, provocadas por essas perguntas, iniciei também um ritual de mudança de nome. A partir daquele dia, só deveríamos nos chamar pelo nome-cangaço que cada uma se investiria. O que apontou outro mote:

- **O se transmutar ao assumir simbolicamente uma outra identidade, reforçada pela mudança do nome por um apelido.**

Foram diferentes os apelidos que os cangaceiros e as cangaceiras se investiram. Nas bibliografias consultadas sobre o cangaço, recorrer a mudança de nome por um apelido era prática mais frequente entre os homens, já para as mulheres, muitas permaneceram com seus próprios nomes. Como podemos perceber: Zé Baiano, Corisco, Pedra Roxa, Gavião, Moita Brava, Meia Noite, Besouro, Labareda, Mormaço, Cobra Viva, Beija-Flor, Relâmpago, Catingueira, Gato, Nevoeiro, Ponto Fino, Boa Vista, Delicado e Criança. E suas companheiras respectivamente: Lídia, Dadá, Quitéria, Nanha, Sebastiana, Zumira, Zefinha, Ozana de Jesus, Noca, Estrelinha, Gertrudes, Josefa, Enedina, Antônia, Catarina, Dalva, Doninha, Dinha e Dulce (NASCIMENTO, 2015). Sobre os apelidos, podemos perceber as qualidades pessoais e/ou elementos-estados da natureza.

É recorrente a escolha do apelido ser dado por outra pessoa, pelas qualidades, marcas sobressaltadas, características físicas; o sujeito "ganha" um novo nome. Propus às *artistas-cangaceiras* que cada uma escolhesse seu nome de guerra, num ritual de *transmutAção* cangaceira também de nossas próprias lutas e o porquê nos nomeamos daquele jeito. Quando cada uma dizia seu nome, ainda naquele dia, na Grota, eu-*Catingueira* fui presenteando-as com um simbólico patuá de proteção de santos católicos[191]. A partir daquele momento, teríamos que recorrer às nossas crenças e trazer as proteções espirituais para nossas entradas. Desse dia em diante, começamos a nos chamar pelo nosso nome de guerra. Sobre esse ponto:

> A atribuição de um apelido inscreve-se numa antiga tradição. A entrada para o cangaço poderia ser semelhante a uma segunda vida: sob o comando de Lampião, os novos recrutas perdiam seu nome de família, eram submetidos a uma espécie de rito iniciático em que herdavam de seu chefe um apelido [...]. O apelido, da mesma forma que o uniforme de cangaceiro, selava um pacto de aliança. Para muitos cangaceiros, o apelido tinha relação seja com um momento da sua vida ou a do grupo, seja com qualidades ou particularidades físicas, morais ou guerreiras (JASMIN, 2016, p. 90).

[191] Sobre a religiosidade de Lampião, encontramos o relato: "'Lampião era um homem muito religioso, católico demais' – disse-me, não sem emoção, o ex-cangaceiro Candeeiro" (LINS, 1997, p. 18). Tinha como santos padroeiros, Nossa Senhora da Conceição e Padre Cícero. "Também costumavam prender os lenços com medalhas de santos protetores" (FERREIRA e AMAURY, 1997, p. 195).

Nesse jogo de escolhas dos nomes, há um cruzamento das perguntas com as histórias de cada uma. As escolhas acontecem como se uma linha fosse costurando a *desenvoltura cangaceira* advinda dos imaginários do cangaço com as nossas próprias realidades ali na mata. As respostas vinham no tempo de cada uma e eu continuava a provocá-las: "*Fala seu nome e o porquê de estar aqui, porque estavam ali brincando com a vida".* Já que "todos os dias os cangaceiros desafiavam a morte" (FERREIRA e AMAURY, 1999, p. 110).

Dentro do contexto de mortes e assassinatos que permearam o cangaço, propus nos laboratórios mais esse mote:

● **Como cada *artista-cangaceira* lidava com a morte**.

O jogo de perguntas e respostas sempre se mantinha. Conforme cada uma ia me dando uma resposta, lançava outra de contra-ataque. Abaixo, alguns dos diálogos surgidos nos laboratórios:

[- Meu nome é *Maria dos Desastres*. Entrei no bando porque aqui eu posso ser eu. Disseram que esse bando aqui é os que ninguém quer – *Maria dos Desastres*.

- Meu nome é *Umbuzeiro*. Vim aqui porque posso ser bicho, posso ser gente, posso ser ciclano, posso ser beltrano. Posso ser eu mesma - *Umbuzeiro*.

- *Umbuzeirooo*... por que quis entrar? Não tem medo do perigo? – *Catingueira*.

- Perigo é pra enfrentar - *Umbuzeiro*.

- Quem tá mais aí? – *Catingueira*.

- *Zuzu*. Quem me trouxe aqui foi a capoeira - *Zuzu*.

- E a capoeira vai mostrar o que aqui pra você? – *Catingueira.*

- A capoeira me traz mandinga – *Zuzu*.

- Tem que ter muita mandinga para entrar nesse mato – *Catingueira.*

- Tem que ter mandinga e estratégia – *Zuzu*.

- Tem que ter corpo fechado? – *Catingueira*.

- Tem que ter corpo fechado e santo forte – Zuzu.

- Tem que saber jogar o corpo pra um lado, pro outro. Não dá para ser reto porque o tiro é certeiro. Quem tá mais aí? Porque nesse bando não dá pra ser só dois – *Catingueira*.

- *Minha Papoco*. Vim fazer diferente, viver diferente. Enfrentar o diferente. Qualquer coisa eu dou logo uns papocos. Comigo é logo assim – *Minha Papoco.*

- Aqui é *Umburana*.

- O que é que te traz *Umburana*? – *Catingueira*.

- Eu vim aqui pra ser eu mesma – *Umburana.*

- E o que é ser você mesma cabra? – *Catingueira.*

- É me reconhecer. É fazer do jeito que eu sou. Ser independente – *Umburana.*

- Tem gente faltando nesse bando – *Catingueira.*

- Quem tá aqui é que daqui nunca saiu. Eu vim de onde eu sou. É só um retorno. Porque para entrar na Caatinga tem que ter proteção. Chamar para a caboclo Jupira e pedir permissão a Salomão. Eu sou o doce do campo, mas posso ser também o trovão – *Jupira.*

Nesse momento, trouxe uma reza de Santa Catarina e continuei o desafio:

[- Que todos os corpos sejam fechados e aquele que ainda não se pronunciou, bote sua imagem aqui para fazer presença. Que escondido já vale a vida. Que a presença seja revelada para que o nome nunca seja esquecido – *Catingueira.*

- Tá faltando um. Subiu lá pra cima, oiá – *Maria dos Desastres.*

- Tá faltando várias. Quero ver cabra falando aqui – *Catingueira.*

- Aqui quem fala é *Pintado*.

- O que é que te traz aqui *Pintado*? – *Catingueira.*

- Venho pelo sertão, pelas matas, pela minha família – *Pintado.*

- Quem ainda não falou que fale. Antes que a noite venha, que o dia abaixe – *Catingueira.*

- E se eu gostar da noite? – *Bicudo.*

- Aí tem que ser cabra corajoso, porque é nessa hora que os bichos te espreitam – *Catingueira.*

- Meu apelido é *Bicudo*. O que que eu vim fazer aqui? Não sei. Vamos esperar a noite chegar pra ver se a gente descobre - *Bicudo*.

- Tem gente que espera o escuro pra acontecer – *Jupira*

- Tem gente que se amostra no escuro porque tem medo de revelar durante o dia – *Catingueira.*

- Porque o escuro na verdade esconde muita coisa – *Jupira.*

- Quem falta se manifestar aí? – *Catingueira.*

- Bóiiaaaa (grito). De jiboia.

- E o que é que te traz *Bóia*? – *Catingueira*

- Falaram tanto delas que eu vim ver – *Bóia*

- Deixa elas quietas. Não chame o que não te pertence – *Catingueira.*

Apesar de as respostas serem diferentes, de transitarem por diversos lugares, imaginários, pertencimentos e situações, tinha algo que interligava todas: o desafio. O estar ali no meio da mata branca foi desafiador para todas. Os jogos de improviso durante os laboratórios eram incitados pelo constante desafio entre as falas e as histórias que surgiam.

É possível perceber nas falas transcritas que, no momento de se investir com o apelido-cangaço, há um cruzamento com as nossas próprias histórias, imaginários e ancestralidades. Nota-se que para as *artistas-cangaceiras*, mesmo com o risco de estarem dentro da mata, convivendo com os perigos naturais, havia a possibilidade de superação, de se encontrar, de se reencontrar e de ser o que se desejava ser. Como possibilidade de transitar por outros territórios e existências, de poderem desafiar a si mesmas e encontrar outras possíveis de si.

Continuei as perguntas naquele dia: "*Por que estão aqui?".*

[- Eu vim atrás de um amor! Disseram aqui que os cabras é macho - *Umbuzeiro*.

- Sou *Catingueira*, porque sou árvore símbolo da mata branca, que mesmo depois de cortada, mesmo depois de sangrada, tem a capacidade de crescer, tem a capacidade de brotar.

- Meu nome é *Sertãozinho*. Eu entrei no cangaço pra me sentir melhor. Mas porque também mataram minha família sem ter pena nenhuma. Eu também não vou ter pena de ninguém.

- Eu sou *Sorrateira*. Eu entrei no bando porque quis. Essa cabeça eu trouxe porque eu sou amiga da morte e se eu quiser eu mato!

- Eu sou *Minha Papoco*. E eu vim aqui pra me esconder. Mas também pra achar uns cabras que fizeram mal a mim e outras. Óia como minha faca gosta de dançar. Achar os cabras que fizeram mal, mas agora eles vão dançar comigo, né?

- Meu nome é *Catimbozeiro*. *Catimbozeiro* mão leve do sertão. Entrei no bando pra mó de aprender a matar. Matar aqueles que mataram minha família. Mas não gosto de matar não. Só mato se for necessário. E não gasto bala também não. Meu negócio é com a faca.

- Eu vim pra deixar seu corpo todo pintadinho – *Pintado.*

- Eu sou *Sepucóia*. Vim pra rasgar o couro dos bichos e comer na maciota!].

Desse modo, algumas respostas-desafios dançadas e lançadas se encostaram com as histórias-estórias do bando de Lampião. Muitas das passagens dos escritos

sobre ele, revelam o não gastar bala à toa, revelam a entrada no bando para vingar o assassinato da família ou simplesmente por vontade própria mesmo, de poder ser outro ali.

Lins (1997) evidencia que Lampião entrou para o cangaço inicialmente integrando o bando de Sinhô Pereira, como resultado das brigas entre os Ferreiras, sua família, e os Saturninos, seus vizinhos. E, “com a morte de seu pai, Virgulino se sentiu fortificado no ódio, na solidão e na vontade de vingança” (LINS, 1997, p. 13).

> A opção de vida de Virgulino e de seus irmãos, portanto, obedeceu à necessidade de vingar a morte do pai, isto é, de lavar o sangue com o sangue, de fazer justiça pelas próprias mãos, uma vez que a justiça pública não o faz, de defender não somente a sua própria honra mas também a de seus ancestrais (JASMIN, 2016, p. 79).

Ferreira e Amaury (1997) relatam o episódio que teria iniciado as brigas entre os vizinhos: o roubo de um chocalho. Lampião, então, teria reagido: “Virgulino, por natureza um sujeito de pavio curto, arrancou o chocalho do animal e começou a amassá-lo com duas pedras, enquanto dizia: - Nem prá mim, nem prá ti, Zé Chocaio” (FERREIRA e AMAURY, 1997, p.57). Após o assassinato de seu pai, anos depois, teria o “rei do cangaço” dito: “‘quem não tiver coragem, acompanhe João com os meninos, porque de hoje em diante eu vou matar até morrer’. Sua profissão de fé. Nascia o cangaceiro e desaparecia o sertanejo trabalhador” (FERREIRA e AMAURY, 1997, p. 73).

Na Grota do Angico, diante dos túmulos de Lampião, Maria Bonita e de parte do seu bando, de alguma forma sentimos as presenças deles ali tombadas. A *desenvoltura cangaceira* foi acessada, quando investimos nas qualidades que melhor nos representavam naquela guerra dançada, entrelaçada com outras guerras que não eram nem nossas, mas que ali, nos sentíamos pertencentes a elas.

Outro mote:

- Para entrar no cangaço era necessário **pegar em armas e aprender a matar, a sangrar.** “Para o Rei do Cangaço, matar era uma arte” (NEGREIROS, 2018, p. 121). Para Pericás (2010, p. 18), os cangaceiros a partir do séc. XX, transmutaram o cangaço como uma forma de viver e

sobreviver profissionalmente, dessa forma, “[...] as torturas e assassinatos com requintes de crueldade se tornaram mais comuns e disseminados”.

Nos laboratórios criativos, brincava propondo ao *Bando-Cangaço do Aldeia*: “*Como vocês matam, quem matam, como aprenderam a matar, por que matam, como ferem o inimigo?”.*

Assim, no dia 04 de junho de 2019, no laboratório criativo no DDA, pedi para as *artistas-cangaceiras* se deitarem no chão e retomarem no imaginário as memórias lá no sertão. Guiei-as para começarem a se deslocar no espaço se arrastando, explorando diferentes apoios, se embolando, trombando umas com as outras, até o momento que fui guiando para começarem a se levantar do chão, porém com a intenção de sair do nível baixo com um propósito: *“Por que vocês saem do chão? Como vocês saem do chão?”*. Desse modo, comecei a cruzar esse comando com o contexto do cangaço: *“Vocês saem querendo brigar? Se esconder? Matar? Contar suas histórias? Saem querendo se vingar? Lancem as falas e rastejem. Lancem e rastejem. Há o embate e o rastejar”*. Nesse mesmo dia, repeti a dinâmica de perguntar qual o nome-cangaço das cabras ali e o porquê de entraram para o bando.

Repetir a ação de falar o apelido, o porquê da entrada no bando e o porquê de estarem ali teve como intenção reforçar, revisitar e fortalecer os significados e sentidos que experienciaram em outros laboratórios. O intuito foi o de potencializar o que já estava organizado, mas que requeria “deixar o sentido vivo”, latente para cada uma e para a existência do bando. O tom da minha voz era provocador e agressivo em muitos momentos como forma de desafiá-las constantemente.

Essa ação se tornou também um exercício quando o trabalho cênico “fechou”. Repetia algumas ações e comandos já explorados antes para ativar e também potencializar novamente os sentidos físicos e simbólicos antes dos ensaios de *“Caatingas de Sangue”.* A cada encontro ia brincando com as diferentes dinâmicas, conforme o que vinha surgindo do jogo entre as *artistas-cangaceiras*. O jogo permaneceu ativo, o trabalho cênico se tornou “vivo”, pois, mesmo supostamente configurado, tinha espaço para outras possibilidades surgirem e somarem nas cenas já organizadas.

Nesse sentido, durante os laboratórios no DDA, ia soltando músicas dos contextos populares, abaixando o volume do som ou deixando totalmente sem

estímulo sonoro a depender dos jogos que apontavam entre as *artistas-cangaceiras*. Os momentos com a música tinham o propósito de ativar mais os movimentos dançados. Ficava atenta quando o jogo partia mais das falas entre elas e ia abaixando o som para poder escutá-las. Quando sentia que a história tinha se "esgotado" ou via que uma estava a se movimentar mais, voltava novamente para a música e ia incitando-as a dançarem as histórias, a explorarem diferentes movimentações dentro de uma ação ou a potencializarem o que estavam fazendo.

No dia 06 de agosto de 2019, iniciei novamente um laboratório criativo, buscando recuperar as memórias corporais provenientes do território da Caatinga, visto que no dia estávamos no espaço do DDA. Iniciar o trabalho recuperando as qualidades sensitivas torna-se uma prática frequente dentro do método criativo-compositivo[192]. Nesse dia, foi possível perceber a densidade, o peso, o fluxo de movimento de aterramento, de sustentação e de apoio da relação direta com o chão. O movimento e o tônus muscular eram densos (e não tensos); o pulso foi interior e para baixo, e as dinâmicas mantinham-se dentro de um ritmo marcado nas pisadas, com uma densidade de alargamento e de enraizamento no chão.

Se no cangaço lidava-se diariamente com a morte, no laboratório de dança era mais do que preciso ter uma relação com a terra, com o chão. Nessa pegada, se o fazer sangrar alguém era rotina diária, também o corpo se estruturava para um tônus necessário para matar. Nenhum golpe certeiro é leve, nenhum ataque é delicado, há um emprego de força necessária para isso, senão, não se mata, só se fere.

Diante desse contexto, era necessário incitar um ambiente mais arredio, mais bravo, mais perverso advindo das nossas percepções sobre o cangaço, do que lemos e também dos relatos dos cangaceiros em vídeos disponíveis no *Youtube*. Dentre eles, Ferreira e Amaury (1999, p.101) descrevem: "Cangaceiro nunca foi um sujeito dócil, que facilmente obedecesse ordens quando desejava alguma coisa, principalmente durante o calor do combate". Já Lins (1997, p.134) relata uma possível conversa que teria ocorrido com o "rei do sertão", perguntando o que ele tinha feito com a consciência diante os atos violentos que cometera, e o mesmo teria respondido: "Minha consciência? Eu comi com farinha!". E sobre sua coragem, nosso capitão teria

[192] Link de trechos do laboratório criativo do dia: https://youtu.be/2tSWfJkuigk. Acesso em junho de 2021.

desafiado: “Venha! Tá com medo? Quem morre de medo se enterra vivo” (NEGREIROS, 2018, p.32).

Transcrevo um trecho da gravação da ex-cangaceira Dadá no documentário “Feminino Cangaço”[193], em que ela relata a entrada das mulheres no bando de Lampião. Quando ela percebia alguma mulher se aproximando de algum cangaceiro, tentava alertá-las:

> “Minha filha, não se meta com esse povo não [...]. Essa é uma vida miserável. Se sofre, você me vê assim, mas não queira saber o que é dormir no molhado, andar nos espinhos, subir saltada, correndo, tomando tiro. Outra, a ruína da sua família, meu pai aguentar murro bravo, cortaram as oreias. Minha mãe presa com minhas irmãs cinco dias sem água, sem pão. Meus irmãos pequenos de seis, sete anos, tudo arrancaram as unhas por ponta de faca porque fui levada, sem eles saberem. A polícia dizia, vocês vão pagar. E as meninas diziam: ‘que nada, se você anda eu também posso andar’”.

Após um tempo dentro da dinâmica descrita, pedi para as *artistas-cangaceiras* trazerem as “cabeças” de seus inimigos para vingar a morte da sua capitã. Ali, nasceu um jogo de quem iria trazer a cabeça e a resistência daquela que foi pega. O jogo de ataques, defesas, esquivas e negaças foi explorado. Pedi para trazerem perto de mim, os supostos inimigos, e cada uma ir falando o apelido, o porquê da entrada para o cangaço e o porquê de trazer aquela cabeça: *“Achem uma forma agora de fazer sangrar. Como vocês vão sangrar?”.*[194]

Dessa forma, explorei mais um mote cangaceiro:

- **A vingança.** Não só entrar no cangaço para vingar algo ou alguém, mas já dentro do bando, ir atrás da vingança como honra. Como exemplo, o grupo de Corisco não estava no local quando da chacina que levou à morte de Lampião, esse grupo se encontrava do outro lado do rio São Francisco.

> Corisco morreu acreditando haver vingado Lampião na pessoa de Domingos Ventura, vaqueiro da fazenda Patos. Ele, sua esposa Guilhermina e mais três filhos e uma filha foram mortos e decapitados.

[193] O documentário foi produzido pelo Centro de Estudos Euclydes da Cunha, dirigido por Lucas Viana e Manoel Neto. Link: https://www.youtube.com/watch?v=wsTCQ7LOeds. Acesso em agosto de 2021.
[194] Link de trechos das dinâmicas desse dia: https://youtu.be/UgNhWAN2xAg. Acesso em maio de 2021.

> Suas cabeças foram enviadas com um bilhete para o tenente João Bezerra (ARAÚJO e ARAÚJO, 2009, p.96).

Enquanto dinâmica de exploração de movimentos, lancei o comando de irem trazendo de diferentes formas as cabeças até a capitã. Pedi para elas explorarem diferentes formas de pegar, de resistir ao ataque, de se deixar levar para não se machucar, de contra-atacar, de explorar formas de ser corpo-cangaço e corpo-Caatinga, revisitando aquele território e trazendo para o jogo a captura do inimigo.

Seguindo esse jogo, ao estudar os vídeos gravados dos laboratórios e ao perceber e anotar as potências de movimento, ia explorando outras dinâmicas para improvisar dentro de uma célula, de uma ação, de uma postura já realizada. Fui construindo possíveis desenhos coreográficos, atos dançados e explorava-os como possibilidades de cena na composição. Ia testando, organizando, orquestrando, negociando e brincando com as dinâmicas até chegar a uma costura dramatúrgica, até sentir o que se transmutava como "vivo" para os nossos embates cênicos.

Desse modo, o contexto do cangaço foi povoando nossas formas de ser-agir-pensar-entender o nosso bando dentro das nossas guerrilhas dançadas nos jogos criativos. É interessante pontuar que, logo no início, o contexto agressivo e violento do cangaço foi, para algumas, difícil de acessar, visto que elas não se sentiam confortáveis com aquele universo; não sentia nelas a raiva, a sede de vingança, as atitudes para matar. Recorria assim, para um ambiente mais próximo delas, e certo dia lancei a pergunta: *"O que vocês querem matar?".* E a resposta veio: *"A fome", "Meu ódio todinho", "A sede"*[195]*.* A briga agora era entre nós, do nosso próprio cansaço físico, do esgotamento quando já estávamos dentro da Caatinga há 4 horas.

Nas documentações sobre o cangaço aparece a descrição de diferentes armas que os cangaceiros portavam, tanto de fogo como de armas brancas. Muitas vezes, os armamentos dos mesmos eram de melhor qualidade que a da própria volante, devido, sobretudo, às parceiras com os coiteiros que ajudavam no repasse e compra dos instrumentos de guerra e também de alguns oficiais amigos (NEGREIROS, 2018).

> Certa vez, depois de um combate, o então soldado Joaquim Góis encontrou um pente de balas deixado pelos inimigos e fez questão de examinar a data de fabricação dos projéteis: 1929. 'Feito o confronto entre as balas do meu caduco 95 (fuzil Mauser modelo 1895) e o

[195] "Era comum que cangaceiros dormissem sobre bornais estufados por cédulas de dinheiro, mas delirando de fome e sede" (NEGREIROS, 2018, p. 109).

> cartucho encontrado, a diferença era chocante. Nossa munição, quase imprestável, era do ano de 1913' (NEGREIROS, 2018, p. 82).

Para não ficar apenas na utilização de elementos como as armas de fogo e armas brancas para o *Bando-Cangaço do Aldeia*, transmutei as formas de matar buscando outros imaginários e percepções, como por exemplo, a palavra que também mata, a rotina diária da vida, a traição de uma amizade. Além disso, procurei formas de como poderíamos recorrer a esses sentidos para se transmutar em nossas armas dos combates criativos. Sobre utilizar e portar armas, surgiu o mote:

● **Qual a arma mais poderosa de combate?**

Tal gatilho foi experienciado no dia 17 de fevereiro de 2019. Entramos na mata nesse dia para ferir o inimigo com uma das armas mais poderosas que todo mundo tem: a língua, a palavra. Como já dizia um velho mestre[196]: "língua de ouro, língua de prata. Cuidado com a língua que ela te mata". Fui lançando os desafios: "*Qual a minha fala matadora? Como eu mato meu inimigo pela língua? Fere. Desestabiliza o inimigo pelas coisas que falo. Bora, bando de cabra froxo!".*

[- Mas é seco – *Umburana*
- Vou te furar bexiguento - *Jupira*
- E é seco? – *Umburana*
- E eu sangro – *Jupira*
- Isso aqui não é lugar de mulher não – *Bicudo*
- Froxo. E aqui não é lugar de homem froxo igual a tu - *Maria dos Desastres*
- Aqui não é lugar de mulher não! – *Bicudo*
- Tu não sabe o que é parir filho, tu não sabe o que é sangrar. A dor de carregar um filho no bucho, com sede – *Maria dos Desastres*
- Deixe de ser seco – *Umburana*].

[196] Essa frase foi dita por um mestre de Capoeira nos tempos da minha graduação, porém não me recordo o nome do referido mestre. Para mim, já se transmutou para um dito popular.

E segui com mais conduções-guiamentos: *“Lembra que a fala pode mudar, da agressividade para uma delicadeza que fere também. Como é que eu lanço meu veneno delicadamente para ferir? Atira! Fere com a fala afiada”.*

[- Fraca – *Bóia*
- Aqui só tem é doido – *Maria dos Desastres*
- Vai, fraca! – *Bóia*.
- Fofoqueira – *Sertãozinho*
- Deixa de ser fraca neguinha – *Bóia*
- Só sabe falar – *Sertãozinho*
- Qual é a graça de morrer? – *Bóia*
- Isso quem vai saber hoje é você – *Sertãozinho*
- Vai se acovardar? Vai ser mandada por macho? – *Bóia*].

“Quando eu falar ‘foi’, vocês vão sair correndo e achar outro inimigo. Mostra pelo corpo a raiva que vocês estão. Como ele vibra? Não perde a dinâmica do ir, do vir, do girar. Do cercar o inimigo”.

[- Gente veneno da gota. Esse veneno não me mata não – *Catimbozeiro*
- No azedume tem doce – *Jupira*
- Peste! Você pensa que vai ficar aí? Sai daí! Apareça com essa sua cara de tacho – *Minha Papoco*
- Tá vendo esse sol aí? É assim que vou te queimar se você se aproximar? – *Zuzu*
- Sua rapariga da peste! – *Catimbozeiro*
- Bora, sai daqui! – *Pintado*
- Usa esse chapeuzinho só porque quer ser um deles, mas não sabe de nada – *Maria dos Desastres.*
- Fio do canço - *Jupira*
- Comigo é assim mesmo, eu mato e mostro o pau, sua fia da quenga. Eu vou meter bala se não se apresentar – *Catimbozeiro*
- Tu não tá metendo nem pica, quanto mais bala. Venha! Eu sou azeda, mas também sou doce – *Jupira*
- Tu não é doce não, tu é safada – *Catimbozeiro*
- E você é o que? – *Jupira*
- Eu sou é macho - *Catimbozeiro*

- Tu não sabe a mulher que tá no homem que entra, e o homem que tá na mulher que sai – *Jupira].*

"Tem muita gente linguaruda aqui que vai morrer. Traz um canto de deboche!".

[- Vira, vira, vira. Vira, vira, vira homem, vira, vira. Vira, vira lobisomem – *Bóia*
- Tá cantando pro meu inimigo, porque não sabe a mulher que tem dentro dele. Ele nem sabe o que ele é – *Jupira*
- Sai daí veado, desgraça – *Minha Papoco*
- Tem um bando de cabra froxo dentro do mato que quando me vê com pedra na mão sai correndo – *Jupira*
- De dia é João, de noite é Maria - *Bóia*
- Quenga! - *Catimbozeiro*
- E qual o seu problema com quenga? Tu não sabe a mulher que tá dentro de tu não? - *Jupira*
- Quenga acaba com a família dos outro. Tu acha que eu te quero? - *Catimbozeiro*
- Eu que não quero um cabra que não sabe o que é? - *Jupira*

O laboratório nesse dia foi guiado dentro da Caatinga[197]. É perceptível pela transcrição o quanto o próprio território joga com as *artistas-cangaceiras*. Há uma desenvoltura, condicionamento, ser e estar dentro da mata branca que incitou um diálogo com as propriedades e particularidades do ambiente. Elas se escondiam, *envultavam*, se protegiam dentro da mata. Arrodearam facheiros, xique-xiques, mandacarus. Arremessaram pedras no inimigo literalmente, desenharam percursos no chão de terra seca. E quando trombavam com algum espinho, arremessavam as pragas com mais raiva para o suposto inimigo. Quando exaustas pelo calor e sol torrando na cabeça, continuaram a arenga, mostrando que ali dentro, não iam ceder.

Alguns relatos nos diários de bordo das *artistas-cangaceiras* após as dinâmicas do dia em questão reforçam a *desenvoltura cangaceira*:

> [O vento passa, mas não me traz cheiro. Estou ofegante, sinto-me pesada. A densidade me forma e me deixa levar, a ser. Se me pede para descer, vou descendo. Para subir, vou subindo, e assim, me fazendo adaptável ao ambiente. Meu corpo tá aberto, dentro uma dor

[197] Link de trechos da gravação do laboratório realizado no MONA: https://youtu.be/QgyZeLodVbE. Acesso em maio de 2021.

que vem das entranhas. Se é o que se come aqui. O controle é necessário, mas o bloqueio pode ser fatal. A dor permanece, mas não é estável. Me viro e reviro, agora estou firme, estou afiada. Carrego um veneno chamado fala, e tampe o ouvido para o que vem à frente. Só escuto cruzado. Só olho de baixo. Ataco arrastada e recuo cantando] - *Bóia*[198].

[Danço com a minha arma. Mas não posso ferir com ela. A ferida se faz com a reza lançada pelas mãos] – *Minha Papoco*[199].

[Hoje foi dia de enfrentar o inimigo com nossa arma mais poderosa, a língua. Tão forte quanto um fuzil, ela tem o poder de derrubar o inimigo com uma só palavra. Mas é preciso agir com cautela, pois a palavra quando dita sem pensar, fura mais que espinho de cacto. Para sair ileso de um combate é preciso manter a guarda alta e reconhecer seu inimigo, falar demais atrapalha, pois você está lhe dando munição para ser combatido. É preciso ser seco como os galhos de árvores, enraizada como as pedras fincadas no chão, estratégica como folha de cansanção que esconde nele pequenos espinhos que queimam a pele. Lidar com o inimigo é não temer o que virá, é estar pronto para lavar o chão de sangue se ainda quiser ver a chuva lavar o sertão] – *Maria dos Desastres*[200].

Imagem 39: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 15/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

[198] Diário de bordo de *Bóia*.
[199] Diário de bordo de *Minha Papoco*.
[200] Diário de bordo de *Maria dos Desastres*.

Imagem 40: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 15/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

A dinâmica de ferir o inimigo com a fala, com as palavras lançadas como forma de desestabilizar o oponente, proposto no laboratório naquele dia dentro da Caatinga foi um mote e desenvoltura que pensei antes de encontrar nas bibliografias sobre o cangaço. A estratégia é narrada em Lins (1997, p. 21), ao descrever que foi uma "técnica 'inventada pelo Capitão' para desestabilizar e humilhar o inimigo, os insultos em forma de cordel provocavam, ao mesmo tempo, no bando, uma alegria incontrolada, um entusiasmo que apagava o medo, um prazer de matar para viver".

Em Ferreira e Amaury (1999) também é levantada essa prática:

> Durante a luta, os cangaceiros como de costume, debochavam dos componentes da volante. Ao mesmo tempo em que atiravam nos adversários, comiam dos pratos preparados para a festa do casamento, bebiam cerveja e refrigerantes (gasosa), tocavam sanfona e cantavam "Mulher Rendeira", demostrando seu pouco caso (FERREIRA e AMAURY, 1999, p. 94).

Imagem 41: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 15/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

Imagem 42: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 15/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

Imagem 43: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 15/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

Imagem 44: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 15/02/2019. Captação da gravação por *Catingueira*.

Os arremessos de palavrões, desestabilizando e desmoralizando o inimigo, vieram no laboratório no MONA provocados pelos meus comandos de ferir o inimigo com a palavra. Ao perceber um sentido para elas, voltei a explorar essa dinâmica no DDA nos improvisos do dia 04 de junho de 2019, tendo alguns relatos já pontuados.

Ao observar os jogos e as relações no coabitar da Caatinga, revendo os laboratórios em gravações que conseguimos captar, lendo os materiais bibliográficos e os diários de bordo, ia orquestrando as possíveis dinâmicas que queria trabalhar

nos próximos encontros. Lançava os guiamentos mas já organizando uma possível formação espacial, pedindo os movimentos e focos que queria que elas trabalhassem em certos níveis e planos no espaço. Continuava a incitar e a resgatar alguma contenda, algum embate que sentia como potente para a cena e para recuperar os sentidos, expressividades, estados físicos, como já pontuado.

Na dinâmica realizada no DDA, após “trazerem as cabeças” do inimigo e mantendo a ideia de desafiá-las e intimidá-las, lancei mais um mote:

● Como matam?

É narrado, em muitos relatos, as formas mais perversas - ou a gosto de cada cangaceiro -, de matar. Dentre elas, o perfurar a saboneteira (região da clavícula) com um punhal e deixar o cabra sangrar até morrer. No relato dos autores:

> Sangrar o inimigo era uma forma comum de execução. O cangaceiro cravava seu grande punhal no local que chamamos comumente de “saboneteira”, de cima para baixo, no ombro esquerdo, atingindo órgãos vitais como o coração e os pulmões. A vítima assim atingida realmente sangrava até morrer, sem nenhuma possibilidade de socorro ou chances de sobrevivência. Os soldados, contratados e cachimbos também tinham esse procedimento (FERREIRA e AMAURY, 1999, p. 25-26).

Outra prática de morte frequente era desferir punhaladas, deixando o corpo do cabra todo perfurado (ARAÚJO e ARAÚJO, 2009).

Já para nossas *artistas-cangaceiras,* pedi para que falassem como elas “matavam” seus inimigos:

[- Eu gosto da minha parceira *Minha Papoco*. Vamos resolver essa situação! – *Sorrateira*

- Bora! Vamos pegar uns aí pra fazer eles dançarem com minha faca – *Minha Papoco*

- Só um furinho – *Umburana*

- Eu gosto de tirar os bagos, ele não vai precisar depois deles mesmo – *Minha Papoco*.

- Eu gosto de fazer uns taio. Porque dá pra botar coisa dentro depois. Mai tem que furar devagar, sorrateiro – *Sorrateira*
- *Catimbozeiro* é aquele do feitiço. Mas meu povo disse que vingança é um prato que se come frio – *Jupira*
- Eu gosto de matar devagar. A gente nem precisa se sujar – *Minha Papoco*
- Ou talvez seja pela salienteza – *Umburana*
- Eu gosto de matar quem sorri. Pense como eu gosto de um sorriso – *Sorrateira*
- Eu vou furar o bucho todinho desse povo aí – *Umburana*
- A gente vai no forró pra explodir tudinho. Eu gosto é de pórvora – *Minha Papoco*][201].

Após um tempo de jogo de falas, provoquei-as a dançarem. Nesse mesmo dia, propus o explorar-dançando as diversas possibilidades de pegar a cabeça do inimigo e trazer até a minha frente. Não há um enquadramento coreográfico para ser copiado ou realizado, mas sim, um brincar-explorar de diferentes formas, maneiras e sentidos para cada uma. Ao pedir para elas irem trocando os pares e repetindo as dinâmicas, ampliava ainda mais as possibilidades e desafios, porque cada corpo é diferente, tem um outro peso; às vezes, num dia, uma estava machucada, exigindo um outro cuidado no toque, e, assim, as relações eram tramadas e costuradas no momento que as dinâmicas aconteciam.

Nesse sentido, para potencializar o corpo cênico, dava alguns direcionamentos e gatilhos: a voz que vira corpo, o brincar com diferentes texturas e tônus muscular, o projetar a voz em certo local do espaço ou do corpo, o movimentar apenas uma parte do corpo ou dando mais foco a certos movimentos. Investia em dinâmicas para pontuar os pés, como pisar, guiando-as a pisarem mais forte, mais denso ou mais leve, passando despercebido em algum lugar. Assim, ia observando e guiando os jogos de possibilidades, lançando mais perguntas: "*Como o corpo fala? Como ele anda? Como ele olha para o outro? Vai investindo com seu corpo-cangaço*: *o que muda?".*

Quando não estávamos na Caatinga, os direcionamentos eram guiados para trazer o imaginário daquele território. Pedia para sentirem o chão, o que ele tinha para

[201] Link de trechos do laboratório: https://youtu.be/Tk_OZHjU9pM. Acesso em maio de 2021.

dizer-lhes, quais eram os cheiros daquele lugar, as cores, as lembranças. Ia lançando perguntas de como elas poderiam se transmutar em folhas, bichos, raízes que compõem aquele lugar e como coabitam dentro de nós, a vivenciar o que a Caatinga tem de mais forte, deixando o corpo se investir com outras peles. Ao mesmo tempo, os motes do cangaço lampiônico também iam sendo costurados como percurso-imaginário e provocação para se investir no corpo-cangaço, como ocorreu no dia 30 de abril de 2019, quando guiei outro laboratório criativo no DDA. Já estávamos com um esqueleto da estrutura do trabalho cênico, porém, nesse dia apenas quatro *artistas-cangaceiras* apareceram para o encontro dedicado a nossa prática. Como não poderia ensaiar os atos estabelecidos devido à ausência de mais da metade do nosso bando, trouxe novamente os comandos dos laboratórios e as incitações para recuperar, revisitar, reorganizar o corpo nos territórios com as histórias, como o que cada uma era ali no bando.

É perceptível pela gravação do dia uma outra densidade e peso no corpo. Após várias entradas na Caatinga, o corpo-cangaço e o corpo-Caatinga incorporaram estruturas mais densas, uma maior base dos pés no chão e o “alargamento” do corpo. É como se o corpo tivesse aumentado de tamanho, uma musculatura mais ampla, forte e resistente foi percebida nos movimentos das *artistas-cangaceiras*.

Dessa forma, o peso do corpo estava diretamente relacionado com o chão. Por mais que houvesse delicadeza nas gestualidades, havia um pulso e dínamo marcados por uma certa agressividade em outra parte do corpo: no olhar, na escuta, no estado de prontidão. Os próprios comandos e guiamentos também levaram a buscar essas estruturas, no próprio sentir corporal, ou a povoar os imaginários simbólico-criativos das artistas.

Rodrigues G. (1997, p. 46), ao trazer uma leitura dos movimentos dos pés nas manifestações populares brasileiras, aponta que “a qualidade da utilização dos pés apresenta ressonâncias, pois eles assumem a condução e traçam caminhos para serem percorridos integralmente no corpo”. Dessa forma, a conexão com o chão é a relação direta com o território em que se pisa, e ele vai assim, guiando os caminhos percorridos: o que se devia percorrer, onde se deveria direcionar, mudar, ficar atentas e se preciso fosse, bater em retirada. Os pés desempenharam um papel extremamente importante no decorrer das nossas diferentes dinâmicas.

Nesse sentido, à medida que os movimentos foram surgindo, fui sendo provocada a também pensar nas conduções-guiamentos. Conforme o que via como potente, o que não estava chegando na densidade que queria, ia incitando mais certas atitudes no corpo, na fala, na textura do movimento. Nesse dia, apareceu uma profusão de movimentos. Percebi desenhos coreográficos surgindo e sendo estruturados dentro das próprias dinâmicas no laboratório criativo. As *artistas-cangaceiras* presentes no dia: *Bóia, Minha Papoco, Sertãozinho e Catimbozeiro* dançaram o tempo todo. Os movimentos aconteceram nas pausas, nos silêncios, nos ataques das palavras, nos avanços e recuos, nos jogos de relação entre elas, o tempo todo sendo alinhavados[202].

Um ato dançado no trabalho *"Caatingas de Sangue"* foi estruturado a partir desse dia com as *artistas-cangaceiras* presentes. É o vínculo, a cumplicidade, o entrosamento e os jogos firmados e dançados pelas artistas que dão sentido, textura e propriedade para a cena. Houve um trabalho, uma entrega e a responsabilidade para com aquele dia de luta entre as que estavam presentes. A própria cumplicidade em jogo[203].

No nosso bando, o enfrentamento, mais que evidente dentro cangaço, se transmutou para o enfrentamento do corpo nos jogos com a outra, tão presentes naquele dia de laboratório. Os diferentes desafios, idas, vindas, *recuos* e *arrodeios* foram explorados o tempo todo no movimento, dançando, transformando-se em nossas próprias lutas. Foi possível perceber as qualidades e texturas de cada *artista-cangaceira*, já dinamizadas por suas próprias histórias e supostas verdades *[ou mentiras]* ao incitar outros desafios para as outras companheiras. Até quando uma estava num tempo mais lento de entrar na dinâmica, isso foi sentido como uma arma de guerra, e a outra foi lá e cutucou a cabra até ela responder e entrar no jogo.

Os motes provocativos do contexto do cangaço lampiônico foram assim transmutando também como outras dimensões para o *Bando-Cangaço do Aldeia*. Como exemplo, o portar as armas: a necessidade de cada cangaceira ter uma arma, no nosso jogo; a arma se transmutou para ser elemento de proteção, de abrir caminhos e de nos proteger de diferentes formas e tramas, sem necessariamente ter

[202] Link de trechos da gravação do laboratório criativo: https://youtu.be/m-dueEqSeak. Acesso em maio de 2021.

[203] E para reforçar a proposta de cumplicidade, quando *Bóia* deixou o bando, *Sorrateira* assumiu prontamente seu posto nas cenas já estruturadas.

que ser arma de combate e investida de enfrentamento a outra. Nesse sentido, as mãos tornaram-se armas, não precisando estar com um objeto em mãos, pois foi possível experienciar a força simbólica e ativa do poder de invocar ali, os sentidos e proteções que cada uma precisava.

Outro mote do cangaço acessado como possibilidade de jogo foi o incitar, nas histórias dançadas do nosso bando:

● Por que traziam anéis nas mãos?

A utilização de joias, anéis, acessórios de valor foi uma prática muito utilizada pelo bando de Lampião. É visível nas poucas imagens captadas do cangaço, nos espólios que as volantes "recuperavam" *[roubavam, o roubo do roubo]* quando conseguiam capturar, assassinar ou prender os cangaceiros e cangaceiras. E nos relatos nas bibliografias e entrevistas também encontramos que era uma prática para demonstrar o poder de cada cangaceiro. Quanto mais joias o cangaceiro trazia, maior poder ele tinha no bando (NEGREIROS, 2018).

Araújo (2013, p. 70) relata que no dia do assassinato de Lampião e parte do seu bando, foram arrecadados pela volante "ouro, joias e anéis em quantidade suficiente para encher duas bacias. Dinheiro também, algo em torno de mais de 100 contos. Quantidade bastante elevada à época". Sobre a prática de roubo, a prosa entre Lampião e o médico e repórter Otacílio Macedo, em entrevista concedida e publicada no jornal "O Ceará" no ano de 1926, teria sido a seguinte: " - Não se comove em extorquir dinheiro e "avariar" propriedades alheias? – Mas nunca fiz isso. Quando preciso de algum dinheiro, mando pedir amigavelmente a alguns camaradas" (NEGREIROS, 2018, p.27).

No laboratório realizado no dia 06 de agosto de 2019 no DDA, para se chegar especificamente no uso dos anéis, antes, levei as *artistas-cangaceiras* a continuar a relação com a terra que já estavam explorando, a enterrar ou desenterrar algo, provocando-as a perceber-sentir e brincar com essa dinâmica. *"Cava, entra, sai, levanta a areia, se alimenta, bota pra fora, bota pra dentro",* foram as palavras-ações que lancei para elas irem explorando no jogo criativo. *"Engole, come, transforma em*

garras, em raízes, folhas, faz girar, faz essa areia pulsar [...]. Incorpora em você o que ela tem de mais forte, de mais verdadeiro. Deixa o corpo ser outra coisa".

Após a dinâmica, fui levando-as ao imaginário de enterrar-desenterrar algo, guiando-as para trazer o lugar onde elas estavam e os porquês das ações que estavam realizando. E fui provocando-as a falar, a contar as histórias, a lançar para fora o que estava internamente em cada uma, para que as relações entre elas começassem a nascer:

[- Coisa ruim, tá fedendo. Tá fedendo – *Minha Papoco*.
- Eu não quero desenterrar ainda não, quero cavar mais profundo – *Zuzu*.
- Já passou a hora de enterrar] – *Minha Papoco*.

"Eu quero saber por que vocês trazem anéis nas mãos".

[- Cada anel é uma cabeça – *Sorrateira*.
- Cada anel é um bucho furado – *Sertãozinho*.
- Mato, pego. Mato, pego – *Sorrateira*.
- Oxe, como vou dançar se não tenho anel pra mostrar que sou rica?] – *Minha Papoco*.

"Eu preciso roubar de quantos?".

[- Que roubar mulher... – *Sorrateira*.
- *Minha Popoco* não rouba de ninguém não[204]. Eu só pego o que é meu – *Minha Papoco*.
- Eu acho que se eu arranco o dedo, o anel não tem dono não – *Sorrateira*.
- Eu só pego o que é meu – *Minha Papoco*.
- Não tem o que certo e nem errado] – *Sepucóia*.

"Quantos anéis vocês trazem nas mãos?".

[204] Faço um paralelo aqui com os relatos das ações dos cangaceiros de Lampião. Em Pericás (2010, p.58) há o relato de Jararaca após ter sido preso na tentativa de assalto a Mossoró, o mesmo teria dito: "Não sou ladrão, não, senhor, coronel. Me chame de assassino, mas não me chame de ladrão. Eu não furto coronel, eu tomo pelas armas! E quando encontro um mais forte, veja o que acontece: estou preso". Em nenhum momento trouxe esse relato para as *artistas-cangaceiras*. Percebo que as *desenvolturas cangaceiras* acessadas durante os laboratórios criativos cruzaram diretamente as histórias e meios de vida do cangaço lampiônico com os nossos, mesmo que o acesso a essas informações terem sido encontradas nos livros depois de reverberadas nos laboratórios criativos.

[- Eu tenho 7 anéis de cada mulher aquele dia – *Catimbozeiro*.

- Hummm... – *Minha Papoco*.

- Pra carregar comigo as histórias delas – *Catimbozeiro*.

- Por que que ele não quis dançar comigo? Já convidei e ele não quis não. Quer? Quer dançar comigo? A gente só vai dançar um pouquinho, se você quiser – *Minha Papoco*.

- Se arrespeite mulher] – *Sepucóia*.

"Por que vocês matam homens? Por que essas Marias Bonitas matam e como matam?".

[- Se acham os donos de tudo. Acha que é mais forte que a gente. Acha que pode mais que a gente. Mas na hora do vamo vê, eu mato todos, levo tudo e ainda saiu dançando... ninguém quer dançar comigo, que triste! – *Minha Papoco*.

"E se eu disser que lugar de mulher é na cozinha?".

[- Daí eu chamo pra pegar na minha mão – *Sorrateira*.

- Daí eu mostro quem sabe lidar com a faca – *Minha Papoco*.

- Eu gosto de cozinhar bucho de gente – *Sertãozinho*.

- Eu acho que lugar de mulher é na cozinha mesmo. Pega gente, mata gente, assa gente, come gente – *Sorrateira*.

- É bom matar os valente, porque na hora do vamo vê, chora que nem bebê – *Minha Papoco*.

- Eu gosto de matar, mas eu não gosto de comer, uma carne veia e dura] – *Sorrateira*.

E o jogo entre elas começou a ferver...[205]

Lins (1997) aponta suas percepções para as mulheres no cangaço:

> É nesse sentido que poderemos uma vez mais falar de "revolução feminina", sui generis. As mulheres se emanciparam, com efeito, no contexto sertanejo da época, ao mesmo tempo que eliminaram, até certo ponto, as barreiras do autoritarismo patriarcal e impuseram respeito, dignidade e igualdade de sexo. Elas eram antes de tudo mulheres e não amantes de cangaceiros ou guerreiras masculinizadas. Algumas, como Maria Bonita e Dadá, afirmaram-se enquanto personalidades independentes da imagem dos cangaceiros,

[205] Link de trechos do laboratório criativo desse dia: https://youtu.be/AfvFI4B9A4Q. Acesso em junho de 2021.

> seus companheiros. Era preciso muita força e muita rebeldia excepcional às mulheres para mudar a lógica fálica do cangaço. A cangaceira não era nem empregada, nem costureira, nem mãe, muito menos “rapariga” de cangaceiro. Ela poderia exercer essas “funções” ao mesmo tempo, quando a dureza da vida exigia, mas não era a regra. A divisão de trabalho e de papéis era feita em comum acordo. Tudo indica que o regulamento interno foi, nas suas grandes linhas, primeiro pensado coletivamente, antes de ser imposto de maneira despótica (LINS, 1997, p.130).

Já para Nascimento G. (2015), as mulheres no cangaço exerceram o papel de amantes. Para ele:

> O papel da mulher no cangaço era basicamente de ser amante. A primeira vista parece a declaração machista de um homem falando do papel da mulher em um determinado movimento histórico. Mas não é. Essa afirmação é baseada em diversos depoimentos de cangaceiras que entrevistamos ao longo dos anos ou que lemos os seus depoimentos em outros trabalhos. Claro que eram mulheres valentes e decididas, por isso suportavam aquela vida. Corriam, a todo instante, risco de morte ao lado dos seus amantes ou maridos, como foi o caso de algumas que entraram no cangaço acompanhando os seus cônjuges por motivos diversos. [...] mulheres guerreiras, entendendo aqui guerreiras pela coragem de se juntar a pessoas de vida errante e viver no limite das condições de sobrevivência levadas por um ideal. [...] conseguimos listas de mais de oitenta mulheres (NASCIMENTO G., 2015, p. 11-12).

Podemos refletir sobre as visões dos autores, homens a escrever sobre “o papel” da mulher no cangaço. Primeiro que são pessoas que não participaram do cangaço, não viveram no tempo do banditismo e escreveram muitos anos depois que o cangaço findou *[será que findou?].* Evidentemente que são percepções advindas de pesquisas, conversas com pessoas que participaram, se envolveram ou estavam dentro do cangaço de alguma forma, até dos relatos das ex-cangaceiras. Porém, no cangaço, ou melhor, nos cangaços, a diversidade também da entrada das mulheres marca as diferentes relações.

Essa empreitada, tem início com a entrada de Maria Bonita para o bando, um marco e rompimento em certas tradições sertanejas em relação ao papel feminino. Algumas mulheres foram levadas à força, outras decidiram entrar por conta própria e outras, ainda, seguindo seus esposos. A organização das atividades no bando não mudou em relação às tarefas: elas não entraram para cozinhar, organizar as coisas

de seus homens, mas também não se tornaram combatentes, apesar de andarem com armas, não participavam dos combates (ARAÚJO e ARAÚJO, 2009)[206].

Para Queiróz (2005), na percepção de uma mulher que escreve sobre as cangaceiras, a atuação delas no bando foi de amantes e guerreiras:

> Ao nosso ver, o maior problema das concepções até agora é que as mulheres são tidas pela maioria dos pesquisadores principalmente como "amantes", e quando são tratadas como "guerreiras", este termo fica restrito ao uso de armas de fogo e ao combate junto com os homens, sendo a cangaceira Dadá retratada em muitas passagens como o grande ícone desta representação. Acreditamos que esta lógica oculta um papel mais significativo que as mulheres tiveram no cangaço. Por isso, reconstruímos analiticamente o termo "guerreira", ampliando suas conotações. A guerreira a que nos referimos, tanto pode ser a que empunhava armas de fogo, como a que se contrapunha à dominação masculina de alguma forma. Guerreira passa a ser então uma categoria central de análise, entendida como mulheres determinadas, lutadoras, intuitivas, transgressoras [...] (QUEIRÓZ, 2005, p. 22-23).

É dentro dessa percepção de guerreiras para as mulheres, e para as *artistas-cangaceiras*, que a pesquisa tomou a frente. Guerreiras que desafiam as construções estéticas artísticas e de percepções da Dança como área do conhecimento. Guerreiras que permanecem firmes pelejando contra o sistema patriarcal, extremamente racional e que nos lança padrões instituídos de como ser mulher. Guerreiras, *artistas-cangaceiras*, mulheres que lutam pelos seus sonhos e as de outras. Guerreiras porque não recuaram ante as dificuldades durante a pesquisa.

Em alguns relatos, como exemplo da ex-cangaceira Adília, sergipana de Poço Redondo, ela entrou para o cangaço por amor ao seu companheiro Canário. "Como sua família não aceitava o namoro, a menina prometeu ao namorado que iria com ele até o inferno se fosse preciso. E foi com ele viver seu inferno no cangaço" (NASCIMENTO G., 2015, p. 32). Teria dito também que entrou para o bando porque tinha vontade de pintar os lábios, de usar pó-de-arroz, coisas que seu pai não deixava que fizesse, mesmo relatando, anos depois, que não sentia saudade do cangaço, que de nada valia andar com dinheiro e joias, pois o cangaço só trazia sofrimento. Mesmo assim, quando Adília entrou para o cangaço, **foi ela que decidiu o seu próprio destino**.

[206] A exceção de Dadá que teria participado do combate em que seu companheiro Corisco foi morto. Além dos cangaceiros e cangaceiras a reconhecerem como uma liderança (JASMIN, 2016).

Mesmo depois de sua saída do bando, continuou a ser chamada de Adília de Canário, sendo perceptível que a mulher no cangaço era posse de algum cangaceiro, até porque a regra era fato: mulher solteira não entrava para o cangaço; e se o parceiro morresse, ela tinha que sair do bando (ou ser morta para não entregar informação à volante), ou se arrumar com outro cangaceiro (NEGREIROS, 2018).

Como pontua Queirós (2005), havia alguns requisitos para ser cangaceira, e a mulher só entrava acompanhada por um cangaceiro. A autora ainda relata que, além do código de honra sertanejo, havia o próprio código de honra cangaceiro que trazia como um dos pontos principais: a fidelidade entre os casais. Assim, com "o código de honra do cangaço era intocável, como lei na sociedade cangaceira" (QUEIRÓZ, 2005, p. 74), a cangaceira Lídia, parceira de Zé Baiano, paga com sua vida ao trair seu companheiro com o cangaceiro Bem-Te-Vi. Nessa história, dizem que o cangaceiro Coqueiro ao presenciar a traição de Lídia, teria tentado lançar um acordo com a cangaceira, sabendo da agressividade de Zé Baiano que não perdoaria a companheira. Coqueiro teria dito que se ela deitasse com ele, não contaria sobre a traição. Lídia não aceitou o acordo e confessou seu ato.

Dessa forma, na concepção da autora, Lídia foi uma guerreira, mesmo não utilizando de armas e entrando em combate com as volantes, pois:

> Se entendermos essa atitude de Lídia de não "negar" a traição como uma resistência a essa dominação sexual dos homens sobre as mulheres, devemos dizer que Lídia morreu em combate, em combate ao machismo, à violência contra a mulher. Esse ato para nós consolida mais ainda sua condição de amante e guerreira (QUEIRÓZ, 2005, p. 79).

Além disso, na opinião dos próprios cangaceiros sobre a entrada das mulheres, nem todos seguiam a mesma opinião, como podemos ver em Negreiros (2018):

> Para muitos cangaceiros de Lampião, mulher era mesmo sinônimo de encrenca. Embora a maioria dos cabras tivesse aproveitado as novas regras estabelecidas depois do ingresso de Maria de Déa para contrair núpcias, havia quem considerasse aquela atitude temerária. Balão, por exemplo, concordava com Sinhô Pereira, ex-chefe de Lampião, para quem as fêmeas significariam, sem sombra de dúvidas, a perdição para o cangaço. Com elas, o grupo de homens seria inevitavelmente contaminado pela intriga e ciumeira. Para bandoleiros como Balão, por melhor que fosse ter uma cabrita do lado para servir de amante, ficaria difícil brigar até enjoar (NEGREIROS, 2018, p. 60).

Mesmo com uma modificação do papel da mulher nos sertões nordestinos quando da entrada dessas guerreiras-amantes para o cangaço, é perceptível que muitos preconceitos em relação as mesmas permaneceu: o de não aceitar mulher solteira no bando, a questão da fidelidade para o companheiro (pois, o contrário era permitido) e até das vestimentas e corte de cabelo. Foi dentro dessas batalhas que o *Bando-Cangaço do Aldeia* pelejou, buscando não só questionar tais papéis instituídos, como demarcar nossa presença pelo que e quem somos.

Voltando para o nosso bando, na sétima investida dentro da Caatinga, no mês de maio de 2019 no MONA, as histórias de cada uma e o se investir em corpo-cangaço se apresentaram com mais força. Foi como se elas estivessem vivendo ali mesmo os fatos e imaginários. O estar no ambiente da investida provocou isso. O se transmutar em Caatingas e cangaços foi impulsionado pelo jogo direto com o ambiente.

No dia 24 de maio de 2019, a ação foi realizar a descida até a Grota do Angico novamente em ritmo de retirada, como se estivéssemos levantando acampamento para outro lugar, visto que a volante poderia estar nos perseguindo. Solicitei para irem recuperando os olhares para a mata, a perceber outras temporalidades e dimensões.

Já na Grota, iniciando mais um laboratório, solicitei também para recuperarem as orações. Sobre essa prática no cangaço lampiônico:

> Constatamos, mais uma vez, como a relação com o sagrado marca, de fato, todos os gestos e atos dos cangaceiros. Além dos talismãs ou patuás que funcionavam como proteção e imagem de transformação, eles tinham para cada situação uma oração ou uma "reza forte". Acreditavam mais nas rezas que nos curandeiros ou iluminados do sertão. Assim, apesar de todos serem "curados de cobra", cada vez que atravessavam atalhos, automaticamente, faziam o sinal da cruz e repetiam três vezes uma reza forte, pedindo proteção a São Bento, contra as mordidas de serpente: Valei-me! Meu Senhor São Bento. Valei-me! Valei-me! Valei-me! Livrai-me das cobras e dos bichos peçonhentos (LINS, 1997, p. 139).

Além das orações, pedi para as *artistas-cangaceiras* repetirem para elas mesmas seus apelidos: "*por que veio ali e por que tinham entrado para o cangaço. Que chamado foi esse"?*

[- Porque aqui estão as minhas raízes. É o meu lugar, o lugar do meu povo. A minha casa, as minhas raízes, da minha mãe – *Umbuzeiro*.

- Aqui eu sou mais forte – *Minha Papoco*.

- Aqui eu me sinto melhor – *Sertãozinho*.

- Aqui eu me encontro, me escondo e me encontro – *Minha Papoco*.

- Aqui eu me sinto parte da natureza – *Zuzu.*

- Aqui eu tô escondida e livre – *Sorrateira*

- Eu vim pra ser eu e vim pra me vingar – *Maria dos Desastres]*.

"*Fala o nome, porque entrou no cangaço, um movimento, porque entrou no meio da Caatinga".*

Novamente a fala, o movimento, a gestualidade transmutaram com mais força o corpo como um todo. Uma densidade e expressividade foram incorporadas às próprias ações e sentidos do que estava vindo no jogo criativo. Os sons do ambiente iam povoando aquele momento e trazendo ignições que não teríamos na sala comum no DDA. Como exemplo, o afiar as facas nas pedras e lajedos na Caatinga, o explorar do barulho e o tentar não fazer ruídos quando entrávamos no mato, podendo assim, alertar o inimigo. A exploração do olhar também era aguçada, pois ali, no coração da Caatinga, estar atentas e perceber tudo o que se passava foi necessário enquanto segurança.

Imagem 45: Laboratório criativo na Caatinga do MONA. Dia 24/05/2019. Captação da gravação por *Catingueira.*

Desse modo, ia repetindo os comandos até elas começarem a agir. *"Não para de falar".* Depois de um tempo, acrescentei mais uma ação: *"Quero giros e falas. Cada fala vem com um giro, seja na cabeça, nas mãos, com o corpo todo. Vai!".*

[- Sou *Minha Papoco*, eu vim me esconder aqui depois do feitcho – *Minha Papoco*
- Eu sou *Sorrateira*, aqui eu tô emboscada e livre – *Sorrateira*
- Eu sou *Catimbozeiro* e vim aqui porque macho anda no mato, resolvo logo meu problema na pexera – *Catimbozeiro*
- Cadê os machos daqui? – *Umbuzeiro*
- Os machos fugiram minha fia – *Minha Papoco*
- Oxente, e não disseram que eram valente? – *Umbuzeiro*
- Os cabra macho não resolvem na pexera? – *Sorrateira*
- Diz que dá uma, que dá duas, que dá três. Cadê eles? – *Umbuzeiro*
- Não dá nem meia – *Maria dos Desastres*
- (risadas - passarinhos)[207]
- Fugiram – *Sertãozinho*
- Eu quando mato eu mostro o pau. Vocês não queriam ver cobra, olha ela aqui – *Catimbozeiro*
- Rastro de cobra não é cobra – *Zuzu*
- Mas quem deixo, sabe porque deixo. A pele só sai quando não presta mais – *Minha Papoco*].

O corpo já revelava uma amizade mais próxima com o contexto. Sobre trazer uma voz modificada e atravessada pelas situações que ali se vivenciavam, incitava-as a trazerem sempre uma voz que iniciava lá das vísceras. Aquilo ia ressoando para o corpo, achando os buracos, passando por todos os cantos até trombar com uma história que estava escondida no íntimo delas. Nessa perspectiva, observei uma forma simbólica e imagética de acessar essa *transmutAção* potente ao perceber as modificações corporais nas *artistas-cangaceiras*, pisadas em três frentes: suas próprias histórias, nas memórias de um contexto ancestral e nas vivências do ambiente-cangaço.

[207] Ao estudar os vídeos gravados no dia e recuperar as falas, não conseguia identificar qual das *artistas-cangaceiras* estava rindo. Depois de assistir, várias vezes, percebi que era o som de um passarinho *[assim ela acha].*

Assim, fui novamente guiando as *artistas-cangaceiras* para falarem seus nomes no bando e o porquê de terem entrado para o cangaço. Como estímulo de outros estados físicos, continuei a pedir para girar, agora com o corpo todo, e só pararem quando alguma lançasse uma história.

Nesse mesmo dia, tinha levado de Aracaju, dois pedaços de fígado e uma língua de boi frescos. O intento foi o de brincar com os sentidos e possíveis ações que essas partes do boi poderiam gerar, sugestionado principalmente pelo odor do sangue de verdade. É preciso pontuar que era muito comum, nas falas nossas, vir o elemento sangue: uma história contada-dançada em que o derramar de sangue se afigurava medonhamente; o lavar a terra de sangue e o fazer sangrar – tão característicos das práticas cangaceiras – estavam presentes de alguma forma. Assim, levei os pedaços de boi e o sangue para impulsionar um tom de "verdade" naquilo que tínhamos proposto a experienciar.

Os imaginários desses órgãos: fígado, baço, intestino eram sempre estimulados nas minhas falas durante os laboratórios criativos, com a ideia de nos aproximarmos de um lugar que, geralmente, dá nojo, é estranho, fede. No depoimento de Joaquim Góis, ex-volante que perseguiu por anos os cangaceiros, é possível perceber o ambiente das matanças na Grota do Angico quando o mesmo foi designado para reconhecer os corpos:

> Um quilômetro antes já o ar envenenado era quase irrespirável. A carniça do corpo humano desprende de um mau cheiro diferente. É penetrante, assalta o olfato, embebendo-o, diluindo-se nele todo, como um banho de infiltração pelos tecidos. Fica um dia, uma semana, um mês, um ano. Fica sempre, persistente e fixo. Hoje, vinte e seis anos depois, escrevendo sobre a hecatombe de Angicos, sinto o mesmo miasma pegajoso, entranhado, insuportável. Impressão, certamente, mas, sinto-o vivo e repugnante (ARAÚJO, 2013, p. 73).

Logo que coloquei os pedaços em cima de uma pedra, *Umbuzeiro* e *Sertãozinho* foram direto manipulá-los. Pegaram o fígado e começaram a destrinchá-lo com as mãos. Já nas outras artistas, os olhares e arrepios se fizeram evidentes. Provoquei-as até que todas pegassem nos pedaços.

Nesse jogo, as reações foram diversas. No início, algumas relataram não acreditar que eu tinha levado aquilo ali e estava pedindo para pegar nas mãos. Outras ficaram visivelmente com nojo, com ânsia de vômito. Outras, como já relatado, foram direto brincar com os pedaços de carne; e, ainda, outras foram provocar aquelas que

estavam com nojo. Além disso, a língua de boi, por ter ficado um bom tempo sem refrigeração na viagem de Aracaju até o sertão, já estava meio estragada. Logo que a retirei do saco, o fedor se espalhou; estava até com uma coloração azul.

A intenção do jogo foi justamente a de aproximar os sentidos vividos dentro do cangaço, das situações de morte que os cangaceiros enfrentavam, buscavam e até brincavam com ela. O sangue, a carne, o corpo sem vida, o cheiro de morte, o cheiro ruim sendo uma constante em suas vidas.

E o jogo continuou*...“conta como foi que matou o inimigo”*.

[- A gente serve umas coisinhas. A gente dá um jeitinho. Eles não querem que a gente abra as pernas, a gente abre. E depois que dorme, a gente corta, a gente deixa sem. Nunca mais ele fica com ninguém! – *Minha Papoco*.

- É isso mesmo – *Umbuzeiro*.

- Às vezes não precisa nem matar, só arranca uma partizinha e deixa lá, pra morrer devagar – *Sorrateira*.

- Chega devagar, sorrateiro. Enfia a faca no bucho e arranca – *Sertãozinho*].

“Tem cheiro de quê?”.

[- Di podi – *Maria dos Desastres*.

- De cheiro de que até prestava – *Sorrateira*.

- Tem cheiro de quê? – *Sertãozinho*.

- De gente. De gente que não presta – *Minha Papoco*.

- Até prestava, mas que pena que eu matei – *Sorrateira*.

- Se matou é porque não prestava – *Umbuzeiro*.

- Se morreu é porque prestava, quem não presta não morre não – *Zuzu*.

- Morre não o que? – *Umbuzeiro*.

- Não ouviu não aquele ditado, “que vaso ruim não quebra fácil não”? – *Sertãozinho*.

- É difícil mesmo, mas a gente gosta de quebrar – *Sorrateira.*

- Ele não quebrou não, a gente tirou um pedaço – *Minha Papoco*

(risadas)

- Eita, e depois a gente se diverte – *Minha Papoco*

- Cortando um a um, bem sorrateiro – *Sorrateira*

- Esse cheiro não é bom não, não é pessoa boa não] – *Sertãozinho*

“E quem é bom, cheira bom é? Me conta como vocês mataram. Continua Minha Papoco”.

[- Depois que passa dessa, todo mundo fede. Parece que os pecado todo chega de junto. E faz até o diabo assuar – *Minha Papoco*

- Eu não matei ninguém não – *Zuzu*

- Quer experimentar? – *Sorrateira*

- Eu não matei ninguém não, eu votei 13. Mas quando eu cheguei lá, todo mundo tava matando todo mundo. Eu só encontrei a carne assim apodrecida – *Zuzu*].

“Que gosto tem matar? Qual o gosto da morte?”.

[- Eu não gosto não. Mai se é pra matar a gente mata né. Não vai morrer mesmo – *Minha Papoco*

- Ou mata ou morre – *Sertãozinho*

- Então a gente mata, mas não gosto não – *Minha Papoco*

- Eu também não gosto não e nem queria mesmo – *Maria dos Desastres*].

“Qual o canto da morte?”.

[- A morte é silenciosa, é devagar – *Sorrateira*

- O canto da morte é sorrateiro que nem a serpente. Ela vem devagarzinho, devagarzinho e quando chega perto de você ela faz....tzuumtzum...e já foi – *Minha Papoco*].[208]

Depois de um tempo na dinâmica, era momento de enterrar aqueles pedaços de carne. A ação ocorreu dentro do próprio laboratório, dentro dos imaginários e das formas de cada uma. Após realizar a ação necessária, retomei as conduções e guiamentos, pedindo para elas: *“Fala das suas dores agora, mas com avanços e recuos. Cada fala eu avanço e recuo”.*

[- Era pequena, miudinhaaaa. Chamavam de formiga de asa. E ai um dia, hummm, um dia, não sabia nada ainda, era pequena. Aquela ruma de cabra entrou na casa – *Minha Papoco*].

[208] Link de trechos das gravações do dia na Grota do Angico: https://youtu.be/1ayQ2ZUwnSo. Acesso em junho de 2021.

“Toda hora que eu falar, eu vou pra terra, pego a terra e falo. Toca no chão pra depois vir a fala”.

[- Aquela ruma de cabra entro na casa. Eu pensei que era pra falar com pai. Mai depois pai já tava jogado no chão. Shiiiii. E mãe gritava. E quando me viram eu corri, mai eu corri tanto, mai não consegui chegar. Me pegaram na cintura. Me jogaram num lugar e eu só me lembro daquela terra seca. Aquela ruma, aquela ruma de homem! Em cima de uma menina, piquininha. Formiga de asa. Não entendia nada – *Minha Papoco*].

“E por que se transformou em Minha Papoco?”.

[- E aí, quando a minininha foi jogada lá, pensaram que tava morta. Ela levantou e saiu. Virou mulher da rua. Aprendeu feitiço. Aprendeu a fazer umas coisas que mata rápido sem ninguém perceber. E tirou um a um daqueles cabra que ria....daqueles cabra que pegavam...daquele menininha...e um a um....PUFFF! PUMMM! Explodia um a um. PUUU...papoquei um. PUUU papoquei outro...PUUU! Não tinha mais ninguém. E num dia de forró tinha os último dois. E aí virei *Minha Papoco*. A pessoa já sabe fazer as coisas...joga gasolina, dança um pouco com os homem....shiiiiii....e taca fogo e sai....PUUMMMM! E os fogo começa a apopocar e tudo. E eu tive que vir pra cá. Agora eu sou *Minha Papoco] – Minha Papoco*.

[- Eles tiraram um pedaço de mim. Disseram que era só uma veizinha. Eu tava indo pra calçada, pequenininha. Eles se aproximaram. E vieram aquele monte. Passaram a mão aqui, passaram a mão acolá. E eu tão pequenininha. Eles disseram que era só uma vez...daí eu entrei, foi pra rasgar o bofe desses fio da peste (grito!)... que arrancaram tudo de mim. Era dor e mai dor! Mas vocês vão me pagar...seus fio da peste! – *Umbuzeiro*].

Fui guiando as outras *artistas-cangaceiras* se aproximarem de *Umbuzeiro*, para não a deixar sozinha naquela história, incitando-as a terem junto com a história uma ação, um gesto, principalmente, o tocar a terra, o empunhar suas armas. Não queria apenas uma gestualidade, um movimento mecânico apenas porque solicitado, mas incitava-as pensando no corpo todo que reage àquelas histórias. Queria dar sentido ao que havíamos vivido na mata e impregnaram nossos atos dançados. Dessa forma, foi possível observar a potência ali vivida, como a de um movimento bem forte, bem marcante, como foi de *Umbuzeiro* cavando a terra, ou como a de um movimento bem

pequeno, na respiração, no olhar, no acompanhar como cumplicidade da história compartilhada das outras integrantes do bando.

Nesse sentido, continuei os guiamentos, pedindo para criarem um som ritmado entre elas. Guiei-as para dançarem o ataque, a morte. *"Como é que eu danço a morte? Como é que eu danço com a minha arma"*. Nisso, quase todas foram amolar suas facas nas pedras ali da Caatinga.

[- Eita que tem cheiro e sabor de forró! Oiá esse som que eu faço, dá até vontade de dançar – *Minha Papoco*].[209]

Nessa mesma ida ao sertão, no dia 25 de maio, entramos na Caatinga fechada e recuperei algumas ações de exploração das vozes que reverberam em movimento, deixando ressoar as vibrações e transmutando em corpo. Para acessar uma voz transmutada, solicitei para brincarem com as vibrações, como um mantra ressoando dentro do corpo de cada uma e lançando ali na Caatinga. Uma vibração que, aos poucos, ia despertando os gatilhos para se movimentarem e afirmando seus pertencimentos.

[- Eu vim aqui pra me vingar, pra ver sangue derramado nesse chão. Eu tava na porta de casa quando tiraram a minha paz. Tava na porta de casa quando eles foram lá, destruir a minha família – *Maria dos Desastres*.

- Era o barulho que fazia quando eles chegaram. Era aquele passarinho que me atormentava. Que me avisaram quando eles chegaram] – *Minha Papoco*.

Aos poucos, com as vibrações e sons que cada uma estava a produzir, pedi para recuperar novamente as histórias que surgiram no dia anterior. O jogo de matar simbolicamente o inimigo também foi recuperado, pensando as revisitações como possibilidades de deixar emergir novos jogos e relações e potencializar, dar estrutura para aquelas já organizadas. Incorporei um jogo de ressuscitar também quem eu via na mata, podia assim, tanto "matar" quanto "ressuscitar" aquela que mataram.

Nesse dia, lancei novamente o jogo de buscar a cabeça dos inimigos e trazer aos meus pés. Esse ato tem relação direta com uma das falas de Corisco, que após

[209] Link de trechos das gravações: https://youtu.be/m-37nLWQbH4. Acesso em junho de 2021.

o massacre na Grota do Angico e morte de seu capitão, depois de uns dias, mata várias pessoas de uma família supondo que foram eles que delataram o local de onde os cangaceiros estavam. Corisco teria levado as cabeças num povoado próximo à Grota e dito: “Essas cabeças são para vingar a morte de meu capitão”[210].

No mesmo dia, coloquei em jogo o *envultar* explorado numa dinâmica em que as *artistas-cangaceiras* davam 10 passos para fora do círculo que me encontrava e depois 10 passos voltando, e ia aumentando os passos, 20, depois 30. Ao mesmo tempo, pedi para elas irem rogando pragas, lançando feitiços junto com a ação[211]. Novamente, tal dinâmica foi alimentada pelo cangaço lampiônico, dessa vez, advindas das histórias de Maria de Déa. “Maria Bonita rogou uma praga: ‘tanta gente morre, e essa desgraça não morre’”.[212] Maria Bonita teria dito: “Deus te salve! Deus te tenha! Que na terra nunca venhas!”, fatos esses relatados nos escritos de Lins (1997, p. 186).

Nesse sentido, todo o jogo foi acontecendo ali. Nos laboratórios criativos, brincava e pelejava com o que surgia, com o que nascia das relações entre os elementos, entre os territórios, entre as *artistas-cangaceiras*. Era como se a dança já se bastasse ali, a cena já estivesse acontecendo no improviso, como nas manifestações populares brasileiras, nos desafios lançados no improviso, no acontecimento da brincadeira.

Logo, não se ensaia, não se organiza. O jogo de improviso vem porque o corpo já está sendo preparado cotidianamente, nas diversas provocações da vida. Quem é bom e sobrevive é aquela que sabe embolar a própria vida, mandigar, dar rasteira e tomar rasteira, mas não cai. Já canta as mulheres-guerreiras do Samba de Pareia da Mussuca: “Escorrego não é queda, é jeito que o corpo dá. Se eu cair eu me alevanto, só se a unta me faltar. E a parea é boa, é de dois em dois. E a parea é boa, é de dois em dois”.

[210] Escutamos a frase de uma guia do restaurante Eco Parque na nossa primeira entrada no sertão no ano de 2018.

[211] Link de trechos da gravação do dia: https://youtu.be/o83Emx2QG0s. Acesso em junho de 2021.

[212] Depoimento do ex-cangaceiro Zé Sereno sobre Maria de Déa.
Link: https://www.youtube.com/watch?v=9wvD-nmvqGM. Acesso em junho de 2021.

Ato 3 – Território artístico-pedagógico: *[cruzos, guerras e potências]*

Eu só vim aqui porque fui chamada!
Eu só vim aqui porque fui chamada!
Meu capote de veludo meu chapéu dourado
Eu também tenho cavalo pra andar montado –
Baião de Princesas – Mestre Euclides - MA

No último Ato da escrita, inicio apresentando um acontecimento com o *Bando-Cangaço do Aldeia* que mobilizou uma reflexão sobre a prática artístico-pedagógica investida na pesquisa. O acontecimento mostra a própria desenvoltura dos territórios coabitados, seja do bioma da Caatinga, seja dos motes criativos potencializados pelo cangaço e dos guiamentos dos encantados que se entrelaçaram constantemente nos caminhos da pesquisa. Entendo que *"Caatingas de Sangue"* nasceu das possibilidades vividas, problematizando e apresentando outros modos de fazer Arte dentro de um ensino superior em Dança. Como dizia Martins (1997, p. 18), um praticar que se constitui "nos tempos do vivido e do contado".

A prática artístico-pedagógica desenvolvida na pesquisa saiu do espaço acadêmico, das salas comuns de dança da UFS, para ir ao encontro dos territórios coabitados numa postura de diálogo, de vivência, de trocas e de partilhas nos caminhos criativos em Dança. Mais do que experienciar as possibilidades cênicas na Caatinga, a nossa prática foi cruzada com um modo de organizar e sentir os diferentes acontecimentos e situações como pilares da nossa formação. Foi possível praticar uma convivência que permitiu ampliar nossas relações para outros sentidos:

- O de sentir pertencentes aos lugares em que pisamos e nas relações vivenciadas;

- O de reconhecimento dos territórios e de diferentes existências como fundantes para as trocas;

- O de enraizamento de nossas buscas como processo de identificação e diálogo com o que nos preenche de sentidos, cruzando com o que já trazemos conosco;

- A criação de laços afetivos que fazem nos sentirmos família.

Nossa Aldeia criou vínculos para além da formação superior das integrantes. Mesmo já formadas no curso, muitas permanecem. Para *Jupira*:

> [Quando estamos na Caatinga, a gente está na ideia de comunidade, nós estamos uns para os outros. O fator tempo é o que diferencia nosso pertencimento nos territórios. Lá nosso tempo é de um para com o outro, o que perdemos quando estamos no DDA, mas ele também é nosso território, mas diferente, cada uma voltada a seus cotidianos, a seus afazeres. E lá a gente cuida um do outro, aqui a gente cuida rapidamente na cena, na ação. E lá é cuidar de uma dor, um afeto, o estar junto, o trocar ideias das coisas da vida, o cozinhar com o outro, aí a gente se fortalece. Com todas as potências do que é ser humano, seja com seus sentimentos de afetividade e também de agressividade que faz parte da nossa existência e como a gente costura isso. E isso dá uma diferença][213].

A convivência e as relações não foram fáceis, não foram simples. Foram construídas a cada encontro e a cada novas situações que nos chegavam. Dentro do entendimento do coletivo como uma aldeia, o território que construímos permanece aberto para transitar. Algumas se desligam, outras, depois de um tempo, retornam. Muitas permanecem e teimam, mesmo com as dificuldades do dia a dia, das outras obrigações na vida. Mas não estar no Aldeia é perder os vínculos que nos entrelaçam como existências.

"Nos tornamos mulheres que buscam manter Aldeias"[214].

Uma estratégia artístico-pedagógica *[desenvoltura cangaceira]* percebida durante nosso fazer foi o *recuo*. Um ano após o início da pesquisa doutoral, em março de 2019, tivemos um contratempo *[uma briga mesmo, uma discussão entre nós*] em relação aos fazeres, direcionamentos e atitudes dentro do bando. Vejo que, fervilhadas pelos meus próprios comandos, criou-se, em algumas integrantes, um desgosto, uma insatisfação.

[213] Relato de *Jupira* no encontro com o bando no mês de agosto de 2021 para compartilharmos nossas percepções sobre o que foi a pesquisa.
[214] Fala da artista e companheira de batalhas artísticas Aline Serzedello Vilaça para o Aldeia Mangue.

As discussões foram acaloradas e colocadas em roda para que todas pudessem apresentar seus olhares, seus questionamentos, *[a lavar roupa suja, na melhor forma de dizer].* O Aldeia Mangue tem uma característica muito forte de nos vermos como uma família.

> [Amar, brigar e ter sempre uma família pra cuidar. Aqui a gente segura a mão, mas também solta. Deixa ir, deixa voltar..., mas quando um aldeano pede reforço, tem sempre outro pra ajudar, apoiar e dar uns tapas também. Ser Aldeia Mangue é nunca estar só, é ser raiz de sustentação e resistência] – *Bóia.*

> [O Aldeia é uma família. A gente se cuida, se protege. Eu vejo e sinto uma ligação realmente de família, principalmente dos que estão desde o início do projeto] – *Minha Papoco*.

> [Ser Aldeia é ser pertencente a uma família. Na qual, como toda e qualquer boa família tem suas questões a resolver] – *Catimbozeiro*.

> [O que responder quando lhe perguntam o que te faz ser Aldeia…no momento não sei nem explicar o porquê de ser Aldeia, de onde essa força e vontade vem. Às vezes eu defino como uma família porque na família não precisamos mentir ou fingir ser alguém para ser aceito, e é lá onde vamos encontrar as diversidades de personalidades e aprender a respeitar. É com essa família que iremos sorrir, chorar e brigar, mas é lá onde vamos aprender a amar cada um de sua forma particular. É minha gente! Foram muitas loucuras, medos, choros, sorrisos, aprendizado e crescimento. Sou eternamente grata a todas que fazem parte desse bando [...]. Agradeço por terem acreditado que aquela menina calada e quieta tinha um potencial, e hoje sei que mesmo diante das dificuldades que eu venha encontrar, posso chegar onde eu queira chegar. E ainda hoje se me perguntarem o que é ser Aldeia, ainda não saberei explicar] - *Umburana*.

Por ser quase tudo organizado e pensado coletivamente, e passarmos muito tempo próximas - não só nas atividades na UFS, mas quando vamos para as vivências durante as ações nas comunidades e contextos -, inevitavelmente somos um grupo que cuida e tem um cuidado especial uma com a outra. Entendemos as particularidades de cada e nos sentimos bem em estarmos juntas.

Porém, quando do ocorrido, de escutar algumas expondo suas insatisfações com os meus guiamentos – e mesmo entendendo a existência de instabilidades, erros de condução e crises de qualquer formação coletiva e pedagógica – “apostei” no *recuo*, pois me senti acuada mesmo, acreditando ser a melhor atitude naquele momento a de encerrar o Aldeia. Foram muitos os choros. E um dos primeiros

chamados espirituais me chegou por uma das *artistas-cangaceiras*. Ela se aproximou de mim, naquele dia, e informou que as espiritualidades disseram que o Aldeia não acabaria. Seria apenas um tempo, só uma pausa, um descanso para se reorganizar. Haveria o chamado de reagrupar o bando novamente, e eu saberia o momento certo.

A desenvoltura da pesquisa tomou a dianteira mais uma vez, armou outra arapuca e emboscada: o desmantelo do bando. Findaria ali o que ainda nem tinha se atrevido a iniciar?

Por um tempo, cada qual seguiu o seu caminho. Pensei, repensei, me acalmei, fui novamente (re)considerar as tramas do processo artístico-pedagógico, das possíveis falhas minhas de condução ou exigências demais, contradições em minhas falas e até se muitas das minhas cobranças chegavam de forma autoritária. Seria possível ter o retorno e chamar o bando novamente? Até porque, como seguiria a pesquisa de doutoramento sem o bando?

De início, logo pensei num monólogo, e eu, a capitã do bando, assassinando simbolicamente minhas moças[215]. Seria um procedimento necessário para experimentar os princípios de uma *desenvoltura cangaceira*? Estaria por demais transitando no contexto investido? Seria uma pesquisa que teria que revelar e analisar aquilo que não deu certo? Ou seria apenas mais um *acordo* como tantos se contaminando das formas do cangaço lampiônico?

Desse modo, o tempo foi passando e não mais que de repente chegara a hora, novamente, de voltar às pelejas. A decisão foi a de retomar o bando. Foi preciso (re)considerar a pilastra do projeto, do objetivo artístico, cênico e de formação do Aldeia Mangue. Por mais que nos sintamos como família, o Aldeia não poderia se tornar um momento de encontro, de descontração e de relações apenas de amizades, mesmo que isso seja muito importante para o agrupamento e fortalecimento do coletivo, da família Aldeia.

Após o desmantelo do bando, o trabalho exigiu um novo chamado. Isso me reportou aos acontecimentos ocorridos com o bando do “rei do cangaço”.

---

[215] Cabra era uma posição bem menos prestigiosa vista no Nordeste, sendo assim, utilizada para assinalar os de menor importância nos bandos pelas tropas volantes e outras pessoas de fora. Já no falar do cangaço, para seu chefe, companheiros, amigos e coiteiros, se utilizava “rapazes”. Como em bilhete de cobrança por um grupo de cangaceiro do bando Lampião, endereçada a um de seus devedores: “Sem mais, do seu criado e obrigado – Hortêncio, vulgo Arvoredo, rapaz de Lampião” (MELLO, 2013, p. 74). Como na tese se defende o uso feminino das palavras, como em *artistas-cangaceiras*, aqui troco os rapazes de Lampião por moças do *Bando-Cangaço do Aldeia*.

Nos próprios caminhos de Lampião, houve momentos que o mesmo, após a derrota, se esquivou e se aquietou, quando do seu ataque não bem-sucedido em Mossoró/RN, no ano de 1927. Ao tentar entrar e atacar a cidade, a população local consegue, com muita resistência e contra-ataques a tiros, impedir a entrada do bando. Lampião e seus rapazes batem em retirada e nunca mais voltam a colocar os pés naquele estado.

Após o ocorrido, o bando debanda, muitos desertam, fogem, seguem outros caminhos e comandos. Lampião vai para a Bahia com poucos dos seus: cinco, como aponta Negreiros (2018): Ezequiel Ferreira da Silva, *Ponto Fino*; Mariano Granja, *Mariano*; Antonio Juvenal, *Mergulhão*; Luís Pedro e Virgínio Fortunato, *Moderno*, passando um bom tempo na inatividade do cangaço, porém, se preparando e articulando suas próximas estratégias de reacender*. [Dentre as estratégias de sobrevivência, o recuo se torna grande arma amiga].*

> No seu novo território, Bahia, Virgolino procurou fazer amizades com fazendeiros, a exemplo do coronel Petronilo de Alcântara Reis[216], que lhe propôs sociedade na compra de terras e gado ao saber que Lampião trazia uma fortuna em contos de réis. Virgolino aceitou, e ficou combinado que a fazenda Paus Pretos seria uma espécie de campo de recrutamento dos perseguidos e injustiçados (CAMPOS, 2012, p. 39-40).

É verdade que, nesse período, Lampião foi criando outras estratégias após a derrota e a perseguição ferrenha das volantes do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas. Assim, ele recobra seu prestígio em terras baianas, passando até a ser chamado de “o Homem”. Lampião vai conquistando os habitantes das Caatingas baianas ao tratá-los com bondade e esbanjando o dinheiro que possuía. Em alguns momentos, o chamam de “Santo”. Quando um sertanejo dava uma festa, logo os convidados queriam saber se “o Homem” já havia sido convidado. Tudo o que se passava naquelas terras tinha que passar pelas mãos do capitão (FERREIRA e AMAURY, 1999; CAMPOS, 2012).

Nesse sentido, é identificada uma mudança radical na forma de operar de Lampião após a derrota em Mossoró/RN. Muito provavelmente pela interferência da

[216] Esse mesmo cabra vai trair Lampião depois de um tempo, se tornando seu inimigo e Lampião se vingando perversamente. Ver mais em “De Virgolino a Lampião” de Ferreira e Amaury (1999).

ecologia local e dos coitos onde agora ele passaria a agir com mais presença: Bahia, Alagoas e, sobretudo, Sergipe.

Entretanto, há algo mais forte nesse pouso na Bahia. Foi lá, em Malhada da Caiçara, que Lampião conheceu Maria Gomes de Oliveira, a Maria de Déa. E quem é Maria de Déa? “Um hábito da região estabelecia que, ao primeiro nome de uma criança, acrescentava-se, informalmente, o do pai ou da mãe. A menina logo se tornou Maria de Déa, em referência à mãe (NEGREIROS, 2018, p. 19). Já dentro do bando, ela era a Maria do Capitão[217], chamada pelo “Homem” de Santinha, a que ficou conhecida mundialmente por Maria Bonita[218].

Quando Maria de Déa decide deixar seu casamento e seu marido para seguir com o amado, além de demonstrar coragem, determinação e insubordinação às regras estabelecidas para a mulher naquela época, torna-se a primeira mulher a entrar para o cangaço, abrindo caminho, logo em seguida, para outras mulheres (MOREIRA, 2016). Para outros caminhos também, não só o do cangaço:

> A coragem de desfazer um casamento falido para acompanhar o homem que desejava e a disposição para enfrentar fome, sede e perseguição policial em nome de um grande amor inspiraram gerações de mulheres por décadas (...) Maria de Déa era, portanto, em quaisquer circunstâncias, uma mulher de comportamento transgressor (...) Maria de Déa podia até ter medo de Lampião. Mas tinha medo maior ainda da mesmice (NEGREIROS, 2018, p.16-31).

Para Queiróz (2005):

> Numa época em que, com raras exceções, as mulheres não tinham direito nem sequer de permanecer nas salas de suas casas, não eram reconhecidas como cidadãs nem tinham direito ao voto, deixar um casamento, como Maria Bonita fez, indo embora com Lampião e seu bando, é um ato de extrema bravura. As mulheres que entraram no cangaço passavam a viver uma vida nômade, onde constantemente se fugia, correndo e rastejando ao som de balas e dos soldados, no convívio com o cotidiano duro e árduo do cangaço e do cangaceiro, enfrentando um universo de relações sociais até então basicamente masculino (QUEIRÓZ, 2005, p. 50).

[217] Em Negreiros (2018), a autora transcreve alguns trechos da entrevista da cangaceira Otília para um jornal de Salvador. Otília teria dito que Maria de Déa era chamada no bando de Basé.

[218] É quase unânime nessa questão, nas bibliografias consultadas, que o apelido Maria Bonita não era usado no bando. O apelido “pega” fama após a sua morte. Sobre a origem do nome há inúmeras controvérsias.

Dessa forma, a presença das mulheres modifica o ritmo do bando. A permanência nos coitos e esconderijos tornaram-se mais frequentes, mudando a característica do bando para um sedentarismo mais evidente; não só nessas questões, como também na higiene pessoal dos rapazes do capitão. Mas a atuação das mulheres-cangaceiras no bando, foi, “principalmente, como modificadoras de espaços e ações de dominação masculina” (QUEIRÓZ, 2005, p. 133). Para Moreira (2016), ocorreu uma “revolução feminina” na sociedade do cangaço:

> Se de início as cangaceiras se submeteram ao mimetismo da desordem coronelística também vividas ali, mais tarde elas escreveram nova pedagogia e, assim, se emanciparam, dentro do contexto sertanejo da época, eliminando certas regras patriarcais e impondo respeito, dignidade e igualdade de sexo no bando (MOREIRA, 2016, p. 106).

Nos levantamentos de Nascimento (2015), os estados do Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba não foram pisados por mulheres do cangaço. Se Lampião não tivesse perdido a batalha em Mossoró e batido em retirada até fazer pouso na Bahia, teria ele “encontrado” com Maria de Déa e selado essa história de amor-cangaço conhecida mundialmente? *[Cabra, essas são as peripécias da vida!].*

Imagem 46: Lampião e seu bando. Maria de Déa no centro da fotografia. Fonte: Pericás (2010). Fotografia de Abraão.

Voltando ao *Bando-Cangaço do Aldeia*, após o ocorrido, também revi meus comandos, minhas posturas e organização do foco central do trabalho. Assim como na estratégia de Lampião - o *recuo*, um período inativo, de olhar e reconsiderar as práticas - também essas estratégias foram acessadas. Assim, fui revisitando os comandos e as formas de agir. Em um momento, poderia ter colocado tudo a perder. Encerrar o Aldeia, desfazer o bando e a pesquisa numa ação precipitada era ilógico, porém, hoje vejo que os acontecimentos foram mais do que necessários enquanto sobrevivência e amadurecimento do grupo e da pesquisa, afirmando o aprendizado, os métodos de ensino e as relações de forma constantes.

Para o chamamento do *Bando-Cangaço do Aldeia*, que por alguns meses se aquietou, foi preciso reconsiderar as exigências para permanecer: mergulhar cada vez mais na pesquisa e adentrar na Caatinga com mais respeito e cuidado. Quando isso não acontecia, quando o bando estava disperso, as espiritualidades chegavam com recados chamando o grupo de volta. A cada entrada, os seres encantados da mata, caboclos e exu-castiços se comunicavam conosco e cobravam uma maior necessidade de atenção do bando. Isso ocorria por incorporação, quando sentíamos sua presença na mata e no alojamento ou víamos um animal peçonhento que nos

fazia assentar a base dos pés no chão e do nosso intento ali. Uma cobra que cruzava o nosso caminho, um vento-sussurro que chegava e nos lançava a olhar para outro lado, os arrepios, os barulhos de passos dentro da Caatinga nas madrugadas, o permanecer estar atentas as vozes, assobios e vento eram percepções que foram se costurando como comandos na percepção dos caminhos da pesquisa, nosso fazer, e que transpassou para um sentido de conexão mais enraizada com as nossas espiritualidades.

Nessa perspectiva, a canseira exposta pelo bando e o pedido para um banho de rio que, muitas vezes, desconcentrou nossa busca ali. O chamado veio quando uma *artista-cangaceira* começou a não se sentir bem, a perder a consciência e, em outras ocasiões, quando da aparição de animais peçonhentos e anfíbios. Naquele momento, após realizar os devidos cuidados, "dava uma chamada"[219] no bando, pedia a atenção, pedia para silenciar, para se lembrarem do nosso papel na Caatinga, do nosso trabalho naquele território. Buscava juntar o bando num só foco.

[Foi apenas um momento de debandar. Era preciso chamar o bando de novo, as entidades falaram, era só um tempo, era só uma pausa, haveria o momento de botar o bando novamente na Caatinga].

Assim seguimos as nossas escolhas, até porque estar e fazer parte do bando foi uma decisão de cada uma. Houve identificação e caminhos nos quais nos perdemos para nos encontrar. Muitas Marias Bonitas fazem desse nosso território, o enlace romântico consigo mesma e podemos - dentro do trabalho cênico, dentro do Aldeia -, ser quem somos. Podemos ser tantas outras Marias possíveis dentro de cada uma e que carregamos as histórias de mais outras Marias.

"Por que vocês vieram aqui? Que chamado foi esse?".

[- Porque aqui eu sou mais forte – *Minha Papoco*
- Aqui eu me sinto melhor – *Sertãozinho*
- Aqui me encontro. Me escondo e me encontro – *Minha Papoco*
- Aqui eu tô escondida e livre – *Sorrateira*
- Eu vim pra ser eu – *Maria dos Desastres*

[219] Nesses momentos eu chamava a atenção das posturas de muitas dali, dava aquela bronca e orientava novamente o bando para nossos objetivos, seriedade e necessários cuidados.

- Foi onde me escondi depois do feito – *Sertãozinho*[220]

[Acorda Maria Bonita. Levanta e vai fazer o que quiser! Que o dia já está raiando e da sua vida é você quem manda!].

Para vocês, Marias sertanejas:

> [...] escrever para a mulher, qualquer que seja a forma da escrita, é sempre escrever contra a ordem, contra as disciplinas, para se avaliar o valor que essa mesma ordem tem estabelecido, difundido, ramificado, estereotipado [...]. Dessa forma, para aqueles que tomaram a mulher sertaneja como inerte ou apagada, repetindo o mesmo olhar patriarcal colonizador que incidia numa exclusão para com a mulher, é preciso dizer, com essa pesquisa, que há, sim, um movimento subjetivo de mulheres sertanejas, reinventando a vida, modificando o destino na sua dita imutabilidade ilusória, há um mau humor, uma energia, dizendo não a um esquecimento, a um apagamento, a uma imobilização do seu corpo que grita, que fala, que se afirma vivo ainda que o digam morto (MOREIRA, 2016, p.138-193).

Se a ti, mulheres, foram lançados olhares de alienadas em um processo perverso que envolve submissão, miséria e violência, por que não, então, se agarrar à perversidade instituída e se friccionar nela? Porque mais perversa ainda é a desenvoltura daquela que escolhe permanecer, resistir e insistir em escrever-dançar-ser sua própria história e buscar seus próprios caminhos nos enfrentamentos, diálogos e vivências cheias de tensões *[paixões].*

Resistiremos com as nossas formas de ser.

Assim, os últimos atos da escrita dão passagem aos seres encantados da mata, às entidades e às espiritualidades que encantaram nossas pisadas, guiando, sussurrando, apontando caminhos, dando rasteiras e puxões de orelha durante os diferentes processos da pesquisa. Afirmamos seus saberes como ciências encantadas na construção dos nossos modos de fazer Arte e os assumimos, na complexidade das nossas formações, ações educativas, existenciais e agimos como seres coabitando os diferentes territórios que escolhemos percorrer.

Dessa forma, fecha-se um ciclo para se abrirem outros, problematizados numa perspectiva de *cruzo* que guiou a pesquisa. Uma forma de presença nos territórios em

[220] Jogo de desafios durante o laboratório criativo realizado na Grota do Angico no dia 24 de maio de 2019.

que a prática artístico-pedagógica foi tramada nos erros, nos acertos, nos acordos, nas dificuldades, nas alegrias, na coragem, na cumplicidade, no que nos afeta e nas gargalhadas lançadas ao vento.

Imagem 47: Marias Bonitas no trabalho artístico *"Caatingas de Sangue".* MONA - Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2020. Foto: Bianca Bazzo.

3.1 – *[Não dá para caminhar sozinha]*

Imagem 48. Encontro com uma cobra coral na entrada no mês de dezembro de 2018 nas terras de Seu Juarez e Dona Maria. Povoado Cajueiro - Poço Redondo. Captação de vídeo por *Catingueira*.

Coral cobra veneno, seu bote é de matar
Eu rogo a São Bento pra ele me ajudar

Mas São Bento me avisou, pra eu escapar do perigo
Pois tem cobra peçonhenta disfarçada de amigo

Coral cobra veneno, seu bote é de matar
Eu rogo a São Bento pra ele me ajudar

Vou pedir para São Bento, pra fazer minha proteção
Me livrar dos inimigos e escapar da traição

Coral cobra veneno, seu bote é de matar
Eu rogo a São Bento pra ele me ajudar

O veneno da cobra mata, mas também pode matar
A língua que tá na boca que é danada pra falar

Coral cobra veneno, seu bote é de matar
Eu rogo a São Bento pra ele me ajudar

Você quer me envenenar, por favor, não se esqueça
Tu fere o meu calcanhar, mas eu te piso na cabeça[221]

Quando iniciamos nossas entradas na Caatinga, muitos foram os encontros. Encontros de diferentes existências, e alguns perigosos, se assim posso dizer. Logo nas primeiras idas para o sertão, sentimos, ouvimos e vimos as serpentes que habitam aqueles territórios, e isso se configurou como um dos nossos receios e medos mais constantes, o que nos mantinham *[quase]* sempre alertas. Topamos com coral, cascavel, cobra-cipó, cobra-verde e cobra-espada. Nas proteções feitas, apenas as vimos passando, caindo na cabeça de uma das *artistas-cangaceiras [mas só ficando o susto];* enrolada no galho de uma árvore ou passando no meio das folhas, quando escutávamos apenas seu barulho.

Porém, na nossa entrada na Cachoeira do Lajedão, no mês de dezembro de 2019, no momento em que fui entregar o ebó para pedir proteção e permissão à nossa entrada no território, tive uma surpresa. Escolhi uma rocha para colocar o ebó onde minutos antes estávamos sentadas, fazendo registros fotográficos. Naquele mesmo lugar, deparei-me com uma raiz estranha, assim identificada por mim em um primeiro

[221] Quadra de capoeira composta por Pitoco – Cordão de Ouro – Natal/RN. Para se enfeitiçar no canto: https://www.youtube.com/watch?v=BRsuI_NT8Fc. Acesso em junho de 2021.

olhar, porém, não se tratava de uma raiz e sim de uma cobra; por pouco, não coloquei a mão nela.

Imagem 49: Cobra-espada na cachoeira do Lajedão - Canindé de São Francisco/SE. Dezembro de 2019. Foto: Bianca Bazzo.

A princípio, achei que era uma jararaca, alertei o bando para não se aproximar e para se mexer devagar, pois essa serpente, como dizem os especialistas, é "estressada". Algo me chamou a atenção naquela cobra e, minutos depois, tivemos outros acontecimentos com duas integrantes do bando que me alertaram para a necessidade de reorganização novamente. Foi preciso ficarmos alertas e não dispersar os nossos objetivos ali na mata.

Aquela cobra ficou dias circulando as nossas conversas. Como tentamos, sem sucesso, identificá-la, enviei a fotografia para o Rei das Serpentes, Haroldo Bauer[222] que, após analisar a foto, afirmou se tratar de uma cobra-espada, chamada cientificamente *Tomodon dorsatus*, conhecida como falsa-jararaca.

Ao ler um pouco sobre a serpente, chamou-me a atenção as suas características quando ela se sente ameaçada, como aconteceu no encontro conosco. Essa cobra tem a habilidade de achatar o corpo no solo e alongar a cabeça em formato

[222] Haroldo Bauer, conhecido como o Rei das Serpentes, possui um canal no *Youtube* em que o mesmo vai mostrando os diferentes tipos de cobras das Caatingas nordestinas, num trabalho de conscientização e proteção das serpentes na natureza. Deixo aqui um *link* se quiser conhecê-lo: https://www.youtube.com/channel/UCpO4OkovrHwacjTeihmi9xg. Acesso em junho de 2020.

triangular, uma das características físicas de algumas cobras venenosas. Para os estudos científicos, essa cobra não é venenosa, já para o Rei das Serpentes, ela possui um veneno letal. Ele disse que a conhece de perto, nas Caatingas do Ceará. Apesar da descrição de Bauer, ainda teimo em achar que era uma jararaca[223].

Nesse sentido, aos poucos, os encontros com as serpentes durante a pesquisa foram sendo entendidos-percebidos como guiamentos. Aquele encontro com a cobra que supus ser uma jararaca foi muito significativo. Ficamos ressabiadas e iniciamos a trilha perto da cachoeira, o que era muito esperado pelo bando. Pretendíamos tomar um banho naquelas águas, mas, inevitavelmente, os objetivos de estar ali na mata branca ficaram dispersos depois do ocorrido. O bando acabou tomando um "banho de água fria"; foi o momento de retomar e enraizar nosso coabitar ali.

Da mesma forma como ocorreu com o ouvir-sentir o som do chocalho da cascavel no mês de novembro de 2020, ali, as espiritualidades estavam a nos comunicar sobre o que poderíamos encontrar, ativando assim os nossos sentidos para os pertencimentos e para o respeito ao território onde estávamos entrando. Assim, levanto a contenda de afirmar outras cosmopercepções e guiamentos no desenvolvimento da pesquisa.

Rufino (2016) propõe praticar estripulias no campo do saber. Em seus estudos, ao abordar as dinâmicas exusíacas, deslocado do terreno religioso, aponta os cruzamentos de diferentes formas de discurso como potência para os saberes.

> Em outras palavras, praticar estripulias no campo do saber configura-se como um exercício crítico que propõe o lançamento de diferentes perspectivas de mundo em um dinâmica cruzada. Cada intersecção gerada nesses cruzamentos compreende-se como uma fronteira que ressalta a emergência de outros caminhos para a invenção e releitura do mundo (RUFINO, 2016, p.59).

Quando entregamos um ebó a Exu-orixá e às entidades que ali habitam, estamos dando passagem e permitindo o cruzamento destas percepções, saberes e formas de ser-sentir o mundo com as nossas. Dessa forma, abrimos a brecha de um caminho mais interligado com as espiritualidades e seres encantados nos nossos modos de operar ali na mata branca.

[223] Em agosto de 2021, a *artista-cangaceira Sorrateira* estava na casa de seus familiares no interior e mostrou para seu primo a foto da cobra. Na mesma hora ele respondeu: "Isso é uma jararaca malha de sapo!".

Se, nos terreiros *[territórios]* do candomblé, Exu é o princípio dinâmico do universo (RUFINO, 2016), assim, todo ato criativo está repleto de movimento exusíaco que cruza as invenções, as rasuras e as transgressões como máximas e não como erros. Os conflitos, as possibilidades, as imprevisibilidades, os improvisos são potências para a construção do saber.

Nesse sentido, não estávamos sozinhas. E não dava para estar sozinha. Essa foi a primeira sensação que senti desde a primeira entrada na mata branca para a pesquisa no mês de maio de 2018. Quando iniciamos as entradas na mata, muitos fatores apontaram para a necessidade, enquanto artistas, discentes e docentes - que não habitam aquele território nos nossos cotidianos -, de que para nos mantermos "protegidas", e nossas entradas serem mais "seguras", a formação de um bando era um chamado extremamente necessário. Aos poucos, o bando também poderia revelar, assumir e respeitar as lógicas e diferentes existências dos territórios coabitados.

[Não dá para ser sozinha na Caatinga, é preciso um bando][224].

Imagem 50: Primeiro registro de uma possível formação e entendimento de sermos um bando na Caatinga. Embaixo do pé de Umbuzeiro. MONA – Poço Redondo/SE. Abril de 2018.

A partir do momento que demos passagem para outras existências se aproximarem das nossas entradas, nos sentimos mais seguras, mas também nos

[224] Diário de bordo de *Catingueira*.

sentimos mais cobradas com as exigências e demandas que vêm junto. Sentir as ancestralidades que se fazem presentes (e nos fazem pertenças) nos territórios-terreiros-terrenos habitados é respeitar e dar passagem a um passado que ali se junta como possibilidade, como *cruzo*.

> Para grande parte das populações negro-africanas que cruzaram o Atlântico e para as populações ameríndias do Novo Mundo, a morte é lida como espiritualidade e não como conceito em oposição à vida. Assim, para a perspectiva da ancestralidade só há morte quando há esquecimento e para a perspectiva do encantamento tanto a morte quanto a vida são transgredidas para uma condição de supravivência (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 11).

Nesse sentido, percebo e brinco com uma ciência encantada, proposta pelos autores, como possibilidade de ampliar e dilatar as nossas existências e epistemologias. A partir do momento em que sentimos as proximidades, como: ver uma latinha de Coca-Cola se mexer; escutar o barulho do chocalho da cascavel nos arrodeando, logo após, uma das *artistas-cangaceiras* lançar uma ideia que não era o foco dos sentidos da pesquisa; receber orientações das entidades de como comandar e guiar o bando -, percebo os encantamentos e encantados presentes e atuantes e reconheço seus saberes, percebendo esse fazer como encantarias. Sentir o direcionamento do vento, do som dos pássaros, do som dos bichos dentro da mata branca e percebê-los como guiamentos foi ampliar o território para, não só coabitar, mas também nos *transmutar* nas demandas e entendimentos dali. Como na conversa com *Minha Papoco*:

> A gente não pode só confiar nas armas, tem que confiar nos ouvidos, na terra e no balanço. Tem que ficar atento a cada passo, tem que escutar o passarinho. Óia, o passarinho diz quando a gente tem que ir, o mato indica quem já passou por aqui e deixa o caminho pra quem vai passar. Hummm...Mas ai é que tá! A Caatinga faz a gente sumir, a gente some e aparece. E quem viva aqui sabe o valor que essa terra tem. Shiuuuuuuuuuuuu....escuta o barulho do vento, oia. Ele tá dizendo que vem gente passando por ai. Ele avisa. É só ficar atento. Hummm....] – *Minha Papoco*[225].

[225] Conversa no coração da Caatinga com *Minha Papoco* no mês de novembro de 2020 – MONA.

Munduruku[226] (2005) traz um relato precioso do seu avô Apolinário quando o mesmo começa a iniciá-lo nos caminhos e encontros com quem ele era. Em sua narrativa, ele vai sempre costurar os aprendizados da etnia Munduruku com a natureza e como ela nos ensina sobre as coisas da vida. Num desses relatos seu avô diz:

> Os pássaros são os porta-vozes da mãe-natureza. Eles sempre nos contam algo. Do futuro ou do presente. O canto do pássaro pode ser um pedido para que você aja com o coração. Sonhar com um pássaro significa que uma presença ancestral está mostrando sua força. Há visitas aladas que trazem bons augúrios e há as que trazem agouros. Preste atenção: toda vez que tomar uma decisão, um ser alado aparecerá (MUNDURUKU, 2005, p.32-33).

Até nosso "rei do cangaço" dava atenção aos sinais da natureza:

> [...] Parte do respeito que Lampião impunha a seus cabras estava relacionada à sua fama de detentor de sexto sentido. Reputação na qual ele próprio acreditava. Virgulino levava a sério os avisos da natureza – e do além (NEGREIROS, 2018, p. 133).

Dentro desta perspectiva e percepção, a pesquisa foi guiada por outras existências e assumiu as possibilidades dessas desenvolturas como ponto cruzado de saberes construídos juntos, que nos ensinaram coisas, que nos alertaram, que brincaram ao desestabilizarem nossas certezas, que abriram seu terreiro nos permitindo dançar e que deram sentido a nossa prática artístico-pedagógica. Os avisos das entidades e dos seres encantados chegaram de diferentes formas, mas todos foram encarados como aprendizados e maneiras de revelar os achados e os caminhos. Da mesma forma que a Caatinga também nos presenteou com suas próprias lógicas, sendo preciso reconhecer como território vivo ali e dentro de nós, estávamos o tempo todo transitando em diferentes existências e sentidos.

Seguindo essa lógica, o primeiro ponto que identifico como *cruzo* está firmado no momento que entregamos o ebó para Exu-orixá, se estendendo aos exus-catiços e às entidades e seres encantados que perambulam na mata branca. Há um fazer

[226] Daniel Munduruku é um pensador, escritor e professor pertencente a etnia Munduruku. Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo. Recebeu vários prêmios por suas produções no Brasil e no exterior.

ritual que abriu caminhos para as dimensões, como me chegou enquanto recado espiritual em um momento no qual a espiritualidade veio conversar e guiar a minha condução dentro da Caatinga, me dizendo: “você não me chamou? Pois agora estou aqui”. Sobre o ebó:

> A compreensão do ebó enquanto sacrifício perpassa diretamente as dimensões do movimento, da transformação, do inacabamento e das dinâmicas de compartilhamento, transmissão e multiplicação das forças vitais. Não coincidentemente, é Exu o mantenedor e dinamizador do axé de Olorun, como é também ele o responsável pela comunicação simbólica e ritual entre as forças existentes. Essa comunicação entre os diferentes seres e suas respectivas tempo-espacialidades é possível a partir das operações advindas dos ebós/sacrifícios. Assim, o ebó opera também como um princípio tecnológico, uma vez que é a partir dele que se estabelecem as comunicações, trocas e invenções de possibilidades (RUFINO, 2019, p. 87).

Simas e Rufino (2018) interpõem que ao dar de comer ao chão, abre-se espaço para o encantamento do mesmo, dessa forma, transformando as encruzilhadas em campo de possibilidades. Além disso, William (2019), ao trazer uma fala de Mãe Stella de Oxóssi[227], dentro da perspectiva dos saberes das matrizes afros-brasileiras, aponta a troca como valor de importância e existência de convívio e coabitar.

> Uso aqui a palavra Troca com letra maiúscula para demonstrar a importância deste comportamento, que é uma Lei Universal. A terra nos alimenta, mas pede em troca nossos corpos como alimento. A Lei da Troca, como todas as leis que entendemos regular o universo, não está limitada a nenhum setor. (…) Sempre existiu e sempre existirá a troca. E por ser esse um comportamento tão essencial, o elemento material que o representa, nas diferentes épocas, deve ser tratado com cuidado e respeito, pois se sua falta faz falta, seu excesso pode trazer um grande estrago para a caminhada de quem o possui e até mesmo para a de seus descendentes (OXÓSSI, 2012, p. 87 apud WILLIAM, 2019, p. 15).

Assim, houve uma troca ao entregar o ebó, houve o alimentar a terra para que nossos caminhos pudessem ser protegidos para que o diálogo, reconhecimento e respeito por essas dimensões se conectassem. Recobro também, a incorporação presente nas religiosidades de matrizes afros-diaspóricas como meio de aprendizado

[227] Mãe Stella de Oxóssi foi a quinta Ialorixá do Ilê Axé Opo Afonjá da cidade de Salvador/BA. Possui o título de Doutor Honoris Causa da UFBA e UESB e integrou a Academia de Letras da Bahia. Uma das maiores lideranças negras do país.

e diálogos na construção do saber, visto que “o transe é o fenômeno que ressalta as potencialidades e possibilidades múltiplas assentes no corpo” (RUFINO, 2016, p. 75).

Recobro o encantar e o escutar os encantados como possibilidades do alargamento do aprendizado do escutar a natureza, os pássaros, o vento, o chocalho de uma cascavel como modos de perceber a vida, de se construir as epistemes e práticas de guiar as criações e vivências cênicas nos territórios, principalmente, onde esses seres operam, circulam, brincam e transformam existências. Pois,

> Os barris que cruzaram o mar, as sucupiras que afloraram, as esquinas dobradas, as pedras miúdas, as poesias enfeitiçadas de boca em boca, a coral que cruza a estrada noite afora, todas estas formas e muitas outras não citadas são experiências de transe. É no alinhave das sabedorias de uma ciência encantada, aquelas em que nossos povos cedem os corpos para manifestá-las, que mergulhamos. São nas perspectivas dos modos de sentir/fazer/pensar das múltiplas presenças, culturas, gramáticas e educações da macumba que trançaremos nossas esteiras e nos colocaremos para espiar o cair da noite (SIMAS e RUFINO, 2018, p.10).

Além desse ritual que representa respeito onde pisamos e no quais pedimos proteção, pedir também o “abrir caminhos” em reverência ao senhor dos caminhos... Exu, é pedir licença e proteção aos nossos atos criativos *[Laroyê Exu],* pois:

> Exu-orixá será aqui lido como um princípio explicativo de mundo, assente na cultura iorubana e transladado na diáspora. O mesmo fundamenta os princípios e potências concernentes a linguagem, suas dinâmicas e atos criativos. Segundo as narrativas de alguns praticantes do candomblé, Exu compreende-se como o linguista e tradutor do sistema mundo. É concedido a ele a proeminência de toda forma de enunciação e diálogo. Conforme me foi passado no contato com as experiências tecidas nos terreiros da nação Ketu, o orixá é o elemento constituidor do próprio movimento em si. Assim, segundo as narrativas dos praticantes, ele manifesta-se como um elemento indispensável a toda ação criativa. Em outros termos, o orixá é definido também pelos seus praticantes como a proto-matéria responsável pela existência do universo, da criação dos seres e das possibilidades de interação entre os mesmos. Segundo as sabedorias versadas nos terreiros de candomblé a dimensão ontológica do orixá se traduz na expressão: Exu é o princípio dinâmico do universo (RUFINO, 2016, p. 56).

Dentro do âmbito educativo, as experiências que não se dão por esses sistemas foram relegadas às crenças, religiosidades e acontecimentos paranormais. O mundo moderno dividiu o ser racional do ser espiritual, o lógico do sensível, como

se para fazer Ciência nossas outras percepções e dimensões de mundo não pudessem adentrar e fazer parte de nossos fazeres. Além disso, como pontua Almeida M. C. (2010):

> Uma linguagem universal, um método único, uma forma de pensar que privilegia a suposta realidade objetiva são disseminados na educação formal desde a primeira escola até a universidade. A diversidade de histórias locais, os modos diversos de conhecimento da natureza, o elenco de soluções para problemas pontuais, as distintas linguagens simbólicas de compreensão do mundo têm sido suprimidas ou são aliciadas, traduzidas, ou mesmo prostituídas pelo modelo uniformizador do conhecimento ocidental (ALMEIDA M. C., 2010, p. 35).

A autora defende o ensino da complexidade, amparadas principalmente nas propostas de Edgar Morin[228], buscando um pensamento e construção do conhecimento mais ecológico, mais imbricada nos saberes negados pela ciência. Afirma ainda que o *antropos*, baseado nos estudos de Bruno Latour[229] é formado na interseção dos domínios técnicos, biológicos, ideológicos, sociológicos, psíquicos e do sagrado. Assim sendo, coaduno com Almeida M.C. (2010, p. 39) a pisar em um terreno que possa mover outros "modos de ver, compreender e dialogar com o mundo", e novamente acrescento: que possamos trazer múltiplas perspectivas e percepções.

Jung (2008), ao comentar sobre as mudanças de sentidos do mundo para o homem moderno, principalmente do Ocidente, em que certos princípios, antes cultuados por rituais, hoje tornaram-se meros conceitos abstratos, pontua que:

> À medida que aumenta o conhecimento científico, diminui o grau de humanização do nosso mundo. O homem sente-se isolado no cosmo porque, já não estando envolvido com a natureza, perdeu sua "identificação emocional inconsciente" com os fenômenos naturais. E estes, por sua vez, perderam aos poucos as suas implicações simbólicas. O trovão já não é a voz de um deus irado, nem um raio o seu projétil vingador. Nenhum rio abriga mais um espírito, nenhuma árvore é o princípio de vida do homem, serpente alguma encarna a sabedoria e nenhuma caverna é habitada por demônios. Pedras, plantas e animais já não têm vozes para falar ao homem, e ele não se dirige mais a eles na presunção de que possam entendê-lo. Acabou-

[228] Antropólogo, sociólogo e filósofo francês. Considerado um dos principais pensadores dos estudos da complexidade. Autor de cerca de 70 livros.
[229] Sociólogo, antropólogo, filósofo e educador francês. Em uma de suas críticas, aponta o paradigma da ciência de traduzir uma cultura nos termos de outra.

> se o seu contato com a natureza, e com ele foi-se a profunda energia emocional que esta conexão simbólica alimentava (JUNG, 2008, p. 120).

Proponho então, uma retomada e cruzamento das dimensões e percepções de mundos na construção do conhecimento dentro do fazer artístico-pedagógico no âmbito acadêmico. Aproximo assim, de uma "ciência encantada das macumbas" pontuada por Simas e Rufino (2018), aquela ciência que percebe o macumbeiro como ser subversivo:

> Macumbeiro: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo kumba: feiticeiro (o prefixo "ma", no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas. Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência do singular da morte (SIMAS e RUFINO, 2018, s/p.).

Dessa forma, a presença e o sentido da morte, dentro da Caatinga, também alargou as maneiras de encará-la. O estar dentro da mata é propício para, a qualquer descuido, experimentar a linha tênue de nossa existência para outro plano. Assim como o cangaço que brincava e tinha como profissão a morte dos dois lados *[de vários lados].*

Alargo o sentido da morte ao perceber que ela pode ocorrer diariamente pelas palavras lançadas por outros, pelos silêncios, por não fazermos aquilo em que acreditamos, pelo simples e complexo ritual diário do anoitecer e do amanhecer. A *desenvoltura cangaceira* praticada durante a pesquisa, nos fez lembrar que estar vivas era apenas uma perspectiva para aquelas que acreditam de fato dessa dimensão. Em convívio com nossas ancestralidades a nos guiar, "aproximamos" das outras dimensões existenciais que compartilham, ensinam, convivem conosco. Reverenciar nossos antepassados, respeitar e compreender o que veio antes, é acessar uma lógica em que a morte física é apenas um dos estágios.

Desse modo, deixamo-nos encantar pelas percepções da natureza, pelo nascer e cair do sol - por entre os ciclos de mudanças contínuas -, pelas mortes

simbólicas e existenciais que coabitam os nossos entendimentos para que outras possibilidades de vida possam vingar. Assim, transmutar dentro da mata branca foi alargar nossas percepções sobre a morte e também sobre a vida.

[*Pisar na terra para acordar quem está lá embaixo. Arrodear. Investir. Girar entre os mundos dos vivos e dos mortos. E quando o diacho do negócio acontece de verdade? Valei-me Nossa Senhora! Ou fica ou corre! Ou morre. Porque afinal, se morre um pouco a cada dia, se morre todo dia na ofensa lançada, no feitiço cruzado, na reza não dita, na amizade traída, no amor abandonado, enganado e esquecido...].*

Dentro da máxima, o *cruzo* não acontece apenas entendendo e aceitando as espiritualidades como guias e existências praticantes do saber, mas também propõe repensar e refletir sobre as pedagogias que vêm sendo disseminadas nos espaços educativos. A ideia de praticar uma ciência encantada para ampliar, revisitar, mexer, rever, brincar com as formas operantes instituídas e massivamente ocidentais como único saber oficial vem para pensar e experimentar outras possibilidades na construção do conhecimento, uma vez que o nosso território-terreiro-terreno brasileiro é múltiplo de existências.

Almeida M. C. (2010), ao falar dos intelectuais da tradição, dos saberes populares e das práticas cotidianas potentes nesses espaços como delineadoras de pluralidades de estratégias cognitivas, aponta que temos o laboratório acadêmico e o laboratório da mata. Para a autora, a mata é um grande território de possíveis experimentações diferenciadas do laboratório acadêmico, onde o inesperado, a desordem e o difuso interferem na observação e, por essa razão, no fazer da própria pesquisa, impulsiona outros estados e possibilidades.

Ela aponta ainda uma postura de repensar, revisitar e recuperar os saberes da tradição nos enunciados interpretativos do mundo:

> A ligação de elementos mágicos, míticos e simbólicos com elementos da natureza tem por base a relação de simbiose e complementariedade entre o indivíduo e seu meio e permite entender porque a religiosidade estendida e recriada se pauta por códigos que diferem radicalmente das regras das religiões oficiais, caracterizadas por uma natureza dual de oposição frente ao real vivido. Pode-se afirmar que não há lugar para a religião como um estatuto à parte nos espaços onde habitam o pensamento e os saberes da tradição. Aí os preceitos se misturam, sem que haja uma atrofia de nenhum dos termos que circunscrevem as oposições físico *versus* metafísico, imanência *versus* transcendência, natural *versus* sobrenatural (ALMEIDA M.C., 2010, p. 95).

Dentro dessa perspectiva, cabem alguns questionamentos surgidos a partir da pesquisa: quais seriam os modos de operar dos saberes encantados que se abrem em possibilidades para uma prática criativa em Dança? Como as diferentes formas de existências e guiamentos podem interagir no "organizar" as metodologias de ensino dentro do âmbito acadêmico? Como as encruzilhadas apontam potências mais amplas e complexas - dentro de um território marcado pela unicidade e simplificação enquanto formação do conhecimento -, de entendimento de mundos, desmembrando as supremacias reinantes?

Nesse sentido, busquei apoio nas ideias de Simas e Rufino (2018):

> As culturas de síncope nos fornecem condições para praticarmos estripulias que venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental. Impulsionados pelas sabedorias dessas culturas, temos como desafio principal a transgressão do cânone. Transgredi-lo não é negá-lo, mas sim encantá-lo cruzando-o a outras perspectivas. Em outras palavras, é cuspi-lo na encruza. Enquanto algumas mentalidades insistem em ler o mundo em dicotomias, teimando na superação de um lado pelo o outro, o poder da síncope se inscreve no cruzo. É no limite entre o que é cruzado, que o catiço pratica seus rodopios inventivos. Assim, uma educação que busca ser emancipatória, ato de deseducação do cânone e dos seus binarismos, terá de versar no que chamamos de uma pedagogia das encruzilhadas (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 19).

Na presente tese, o que os autores apontam como buscas para se pensar uma pedagogia da encruzilhada - incitando a ampliação das perspectivas advindas dessas culturas e saberes -, proponho um outro *cruzo*, a *desenvoltura cangaceira,* instigada e revelada durante a pesquisa. Isso não vai contra as normas instituídas, mas negocia e arma arapucas para tais normas e também para os nossos próprios achados dentro de outras máximas.

A primeira percepção, quando da entrada de Lampião para o cangaço, pode parecer um ato de ir contra uma vida estratificada nos sertões pernambucanos, de não conseguir justiça para sua família, sendo, então, necessário lutar com suas próprias mãos. Porém, sabe-se que o mesmo negociou, o tempo todo, com os que estavam no poder[230]. Para Pericás (2010, p. 36), "a relação dos chefes bandoleiros

[230] Para Araújo e Araújo (2009, p. 08), Lampião contava "com a colaboração de pessoas de diversos escalões sociais, desde os chefes políticos locais, os chamados coronéis, aos fazendeiros comuns,

com as elites locais era, em muitos casos, bastante estreita: tornavam-se aliados e amigos de muitos 'coronéis' do sertão". Entretanto, negociar é permanecer em alerta, é façanha para se manter vivo e atuante e não fazer curva fechada, é praticar o arrodeio porque não sabemos o que pode estar a nossa frente.

Dessa forma, brincamos com os achados, armamos arapucas para as questões de formação em Dança no ensino superior e aquela que nos forma enquanto seres. Desconstruímo-nos e entramos em contradição o tempo todo, mas sentimos as encruzilhadas como potência. A *desenvoltura cangaceira* provocou e apontou que somos produtos da cultura colonizadora dominante e que difícil é estar fora dela, mas que do jogo brincado, da guerra dançada, podemos nos arremessar para pensar outras formações, outras existências e outros sentidos de vida. *[Quanto menos você espera, eu já estou lá].*

> [E se tire daqui só o que for de bom, o ensinamento, o natural, o irreal e o sobrenatural. Tudo que se vê nem sempre se enxerga e se pega, apega] – *Minha Papoco*[231]*.*

Dentro da pesquisa, as presenças dos seres encantados e as orientações das espiritualidades foram e são encaradas como guias, com todo respeito, cuidado e escuta. As religiosidades de cada *artista-cangaceira* não foram colocadas de lado, muito pelo contrário, reforçam as crenças, a fé, o saber e o respeito pelas diversidades e pela possibilidade dos diferentes se juntarem num diálogo provocador para repensar os saberes, repensar nossas estruturas intelectuais e propor outras ações e laços.

Logo, a *desenvoltura cangaceira* nos ensinou a lutar, a guerrear, a dar *arrodeios*, a falar atravessado, a utilizar a inteligência como arma de guerra. Ensinou-nos a não dar o todo, a ter cuidado com a nossa arma mais poderosa em um mundo tido como civilizado: a palavra, a língua, porque ela pode nos comprometer em demasia. A *desenvoltura cangaceira* revelada nos ensinou a lançar feitiços como demarcação de território que se habita, se defende e faz ponto cruzado para o nosso fazer cênico-criativo.

Nesse sentido, todas as vezes em que pisamos em um território, pedimos licença para os seres encantados existentes no lugar. E, toda vez em que entramos

---

que acoitavam os grupos em suas terras, forneciam informações e intermediavam compras para eles nas vilas e cidades".

[231] Diário de bordo de *Minha Papoco*.

em território inimigo, cada *artista-cangaceira* traz suas rezas e seus feitiços-ataques. Estamos prontas para lançá-los se for necessário. Empregamos essas práticas porque acreditamos e vimos suas existências; empregamos porque foram sussurradas ao pé do ouvido e cantadas como encantes. *[Tu não tá acreditando cabra? Chegue mais perto, que lanço uma reza na sua espinha].* É possível perceber o cruzamento na escrita no diário de bordo de *Minha Papoco*, logo após uma entrada na Caatinga. Percebe-se nesse dizer um acesso poético, mas também os sentidos, os sentires e à existência dela para com aquele território, vejamos:

> [E o que se aprende no mato? A respirar, a viver, a sobreviver. E na Caatinga? A se mexer, a se esquivar, a se abrigar, a se esconder. E na seca? De fato, o que se faz? Se esquiva, às vezes até se humilha, se rende, se sente, escuta o que pia. E o que se vê, se via? Se vê tudo e nada. O que se vê às vezes não é daqui, né de lugar nenhum e de fato é de todo lugar. E o que se sente? Se entende? Se sente na mão, na terra, no céu? E até com os pés no chão? Se entende às vezes, outras não. E até o vento que pia, treme as pernas e a mão. Mas a cada dia faz a gente mais forte e mais atento a cada detalhe. E o que será de nós então? Não sei, só sei que é e sempre foi assim] – *Minha Papoco*.

Nesse viés, ser Aldeia em um território colonizado, do civilizado que escancara o "*cada qual por si e eu contra todos"*, é abrir arestas para desconfianças e olhares atravessados. Um dos recados chegados pela espiritualidade era para se ter cuidado. Recebida a orientação, armamos as nossas defesas: o enfrentamento. O *recuo* se tornou uma das nossas armas mais fortes de combate, pois o *recuo* é ato de coragem. Mas, em alguns momentos, o enfrentamento foi uma das defesas mais poderosas para intimidar o inimigo *[mesmo que a gente estivesse se tremendo na base, mas esqueceram que antes éramos capoeira e somos cangaço![232]].*

Mas um enfrentamento cheio de *arrodeios* e *envultamentos*, pois:

[232] Pericás (2010, p. 15), ao discorrer sobre a origem do termo cangaço, aponta várias situações, e uma delas teria surgido na palavra "canga" que deu nome ao instrumento de tortura no período da escravidão no Brasil contra os povos africanos. Um tronco de madeira que aprisionava os negros escravizados pelas mãos, pés e pescoço. Nas palavras do autor: "Isso explica a associação popular do aparelho com a ideia de subjugação e opressão. Ditos como 'nesse pescoço não se bota canga', assim, eram usados por indivíduos para indicar liberdade, altivez, independência e dignidade". É dentro desse espírito de liberdade, não opressão e independência que cruzamos como sentido para o nosso bando. Outro conceito do termo cangaço que o autor aponta e que traz um significante para as relações travadas com o *Bando-Cangaço do Aldeia*, teria sido proveniente da canga de boi, em que os animais ficam próximos um dos outros pelo aparelho de madeira, dessa forma, o termo denotaria como sentido de união.

> Sentir, fazer e pensar nas sabedorias das macumbas brasileiras nos exige o exercício da dobra. É aí que muitas vezes se armam arapucas. Existe sempre aquela demanda que é lançada nas travessias: o malandro faz a curva aberta porque sabe da possibilidade de algo estar à espreita. Versando na máxima da malandragem encarnada na astúcia da rua, malandro não vive de sorte e é por isso que só quem pode com a mandinga carrega o patuá. Neste caso, quem o carrega no bolso, no cordão ou na carteira, transforma o campo de batalha da vida comum em campo de mandingas (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 12).

[*Ahhhhh!*] Quanto campo de batalha diário nos foram apresentados, [*ahhhhh!*] quantos recuos aprendidos na marra, quantos *arrodeios*, quanto "sabências" sendo cobradas. Saber *envultar* era negociar a existência, era dizer o certo pelo errado, era buscar o justo, e bater o pulso, e meter os peitos para permanências, e garantir nossas existências. Para as *artistas-cangaceiras*:

> [Nessa terra seca que hora dá e hora leva, tem brisa nesse lugar. É vento em forma de redemoinho trazendo notícias dos que foram e dor daqueles que aqui estão] – *Jupira*.
>
> [O que se ganha e o que se perde. Será que é forte para aguentar isso? Como lidar com as indiferenças? E o que encontra de bom para se apegar nisso?] – *Maria dos Desastres*.
>
> [Para entrar na mata é preciso ser invisível. Pedir e agradecer a proteção. A Caatinga não é lugar para todos] – *Bóia*[233].

Quando Rufino (2019, p. 12) afirma que a "colonização é uma engenharia de destroçar gente" - propondo então que não fiquemos apenas na criação de conceitos, mas que realmente pratiquemos as mudanças em nossas práticas sociais, tendo uma "ação inventora de novos seres e de reencantamento do mundo" -, entendo que ao assumir outras percepções como campo de saber, costurando nosso fazer e atos criativos, pedagógicos e de formação, exercemos uma possível mudança nas estruturas operantes de ensino e construção do conhecimento.

Dessa forma, amplio o território, cruzo os sentidos e saberes, armo agora a arapuca *[já estava mais do que na hora]*. Algumas passagens foram ocultadas; mistério: todo saber encantado há de conter mistérios. Não revelarei o todo e não busco afirmar a escrita, nesse momento, em situações academicamente formais e que

[233] Relatos nos diários de bordo das *artistas-cangaceiras*.

equivalem às investigações científicas como existências *[exigências]*. A pesquisa foi feita, os caminhos metodológicos apontados, analisados e ressaltados, mas como cheguei aos saberes, como foram costurados os fazeres e os diálogos são de outra natureza, aspectos que precisam ser considerados dentro de suas encantarias. Nessa empreitada, peço licença e dou passagem.

Persuadida por essas nuances, invoco o respeito. Tão difícil, tão necessário, tão provocante. Respeito ao outro e respeito a si mesmo. O tempo todo sendo necessário respeitar as dificuldades e diversidades-adversidades do outro. O alheio chora seu dono. "(...) o que os velhos nos ensinam é que existem inúmeras formas de luta" (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 74). Saberes ancestrais que são bem-vindos nessa construção.

Seguindo nesse compasso, não há nada de novo, não há nada de errado. As batalhas são diárias e nossas guerras armadas porque antes não houve o desejo do combate. Se a raiva era difícil de ser acessada, é porque cada uma é cada uma. Umas sentem com mais calma, outras sentem com dificuldade, outras se sentem bem e firmes em tudo que fazem, outras não sentem nada, fingem que sentem. E se um dia se planejou matar alguém, ora, teve que sentir uma raiva medonha para se chegar a isso, ou não?

Diante desse contexto, percebo que a mata branca mata, não se engane. Ela ditou as temperaturas e temperamentos. Se a raiva de continuar caminhando vinha para a capitã, era porque havia assumido a dificuldade como luta: nas costas carregava não só o seu bornal, carregava mais treze *artistas-cangaceiras*. Muito embora para algumas parecesse que eu não enxergava nada, que eu não estava atenta a nada. Os olhos, os ouvidos e todos os outros sentidos buscavam estar atentos o tempo todo, pois as exigências eram sempre cobradas. Não se podia tratar adulto como criança. A maturidade e o reconhecimento de suas próprias capacidades são aprendizados que os encantados também sussurraram. *[No front de guerra não posso ensinar você a atirar. O antes, meu "cumpade"! O antes tem que ser aprendido, tem que ser respeitado, as premissas são pontos do alinhave dessa costura].*

Ademais, cada uma das *artistas-cangaceiras* sabia da sua luta, da sua dificuldade e dos seus enganos, como nos lembra *Jupira*:

> O corpo e seus mistérios, repartir nem sempre é dividir, é entender os estados desse corpo, que ora se encontra mais físico e este foi o meu

> caso ontem, um corpo habitando a fisicalidade do espaço, e o espaço adentrando meu geográfico. Vento atravessando meus espaços vazios, suor deslizando pelos meus contornos, respiração e pulsação seguindo o pulso da Caatinga. E hoje? Hoje um corpo memória ancestral ganha mais força, agarra-se na árvore graveto para enraizar todas as dores e tormentos. Em meio ao bafo quente típico de uma Caatinga que insiste em arder-queimar, vez por outra vem uma brisa ou um sopro daqueles que já se foram e clamam por justiça e vingança[234].

Assim, observo que "a perspectiva do cruzo parte da implicação de que não há como pensar as produções de saber presentes em determinadas práticas culturais sem que nos afetemos e nos alteremos por aquilo que é próprio delas" (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 33). Fomos afetadas em todos os sentidos, e quando não fomos, as supravivências nos davam "papocos" nas "oreias": era cada grito envolto em mistérios, levando as *artistas-cangaceiras* a desafiarem os seus próprios inimigos. No entanto, era luta dançada com afeto: cada espinho que entrava em nossa carne fazia com que a *transmutAção* físico-sensitiva respondesse simbolicamente *[e muito mais que simbólico]* no movimento, em dança, em parcerias construídas-desconstruídas no próprio fazer.

Portanto concluo o porquê não dá para caminhar sozinha:

[Encantada, mata cinzenta que me revela o ontem, o hoje, o amanhã. Revela? Lança...cabe a cada uma entender as lógicas, as pistas, os possíveis caminhos, porque ele é você quem faz. A mata branca, cinza, preta, vermelha, gritante, ardente, espinhenta, sussurra os acontecimentos e abre-se prenhe de desejo. Quando você se desmancha demais, abrindo-se para um gozo profundo...lá vem ela e te dá mais rasteiras. A garganta arde. A febre cura. Sabe Seu Capitão Lampião, quisera eu poder ser sua Maria de Déa, não sua Santinha, nem a Maria do Capitão. Ser A Maria, dentre tantas que me habitam. Quisera eu poder ter a coragem de sair por esse mundo para viver o mistério do lado de alguém que se gosta. De enfrentar noites no escuro, na mata, de reconhecer o perigo, agora, como um velho vizinho cotidiano. A ter um parceiro-cúmplice nas tramas da vida.

Sabe Maria de Déa, por aqui te chamam de Maria Bonita agora. Que formosura né? Sabia que muitas te espelham? E não importa aqui, novamente repito, o que é

[234] Diário de bordo de *Jupira*.

certo ou errado, se eram bandidos e facínoras. A demanda aqui é a coragem...pois falta muito em nossa vida! Chamo aqui pra sentar nesse tamborete[235] *e ver o fim de tarde, naquela velha mesa de madeira lá no MONA, nas tantas descidas e subidas rio acima e rio abaixo. Porque foi tudo culpa do diacho do riacho! Que fruto nascerá agora? O que se precisa parir? Que grito será dado meu capitão e minha capitã? E sobre aquela visão, lembram? Que criança virá agora como esperança?].*

3.2 - Desvio de encruzilhadas

> A encruzilhada, afinal, é o lugar das incertezas, das veredas e dos espantos de se perceber que viver pressupõe o risco das escolhas. Para onde caminhar? A encruzilhada desconforta; esse é o seu fascínio. O que dizemos dessa história toda é que as nossas vidas nós mesmos encantamos. Há que se praticar o rito; pedimos licença ao invisível e seguimos como herdeiros miúdos do espírito humano, fazendo do espanto o fio condutor da sorte. Nós que somos encruzilhadas, desconfiamos é daqueles do caminho reto (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 23-24).

Uma prática artístico-pedagógica que parte para o "combate" criativo em um território já prenhe de cruzamentos, inevitavelmente, transita por uma complexidade de relações e modos de fazer que constroem ou propõe construir redes de partilhas e de vivências mais próximas e interligadas às lógicas dos próprios chãos pisados. A complexidade é fato, o *cruzo* é ponto de movimento, e o entendimento e respeito às diversidades de saberes e existências são possibilidades de percepções mais aguçadas e envoltas numa formação que se propôs múltipla ao acessar as diferentes camadas que nos formam como artistas, pessoas e coletividade. Martins (1997) pontua que:

> A noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Exu é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos (MARTINS, 1997, p.26).

[235] Banquinho pequeno de madeira.

Trazer a encruzilhada como perspectiva, como uma noção de entendimento, foi perceber a construção dos caminhos da pesquisa como um fazer dinâmico. A encruza pode apontar e te levar para vários lugares, mas antes coloca um nódulo central de pulsão, em que o diverso, a multiplicidade em excelência, ali, encontram terreno fértil de existências. Nesse ponto central, há as percepções simbólicas e há aquelas que - quando decidimos abrir os caminhos mais sensitivos - possibilitam transitar por questões e saberes advindos de nossas ancestralidades, de encantarias e cosmopercepções de matrizes culturais que muito afetam o cotidiano das pessoas, mas que durante nossa formação educativa vão sendo deixadas de lado.

Nesse sentido, pensar uma pedagogia da cena no âmbito acadêmico que problematiza e traz como possibilidade o *cruzo*, numa encruzilhada de territórios-terreiros-terrenos, é assumir os sentidos e pertencimentos de se manter Aldeias. A escolha de estar num grupo que parte para essas lógicas é particular, de curiosidade, afinidade ou possibilidade de cada participante. No entanto, aos poucos, sente-se e pratica uma integração, mesmo que cheia de arestas e rupturas.

O fazer coletivo, na pesquisa desenvolvida, tornou-se cumplicidade. A formação do bando, o entendimento de suas qualidades e necessidades, nos fez perceber que uma formação em Dança dentro do âmbito acadêmico, pode ser mais interligada com nossas expectativas de seres no mundo. Como aponta o autor:

> A perspectiva da encruzilhada não somente se apresenta como a possibilidade de novos caminhos, mas como a rasura dos que se pretendem como únicos. Nesse sentido, a rasura não é compreendida como interdito, mas como *cruzo*, como a emergência de outras formas (RUFINO, 2019, p. 46).

A Arte é formadora, chão e território também de investida e reconhecimento de quem cada uma é. Muitas vezes, quando nos reportamos ao exercer profissionalmente um fazer, parece que fica em suspenso as outras camadas e dimensões que fazem parte de nós. Entretanto, ali no Aldeia, firmam-se os sentidos e reconhecimentos das nossas buscas, aflições, medos, vontades, sentires. Somos cúmplices das lutas de cada uma.

Recuperando o sentido de *cruzo*-encruzilhada para guiar a reflexão do desenvolvimento de uma prática artístico-pedagógica que propôs brincar com

diferentes saberes, com os territórios, com as questões e imaginários particulares de cada uma - que encontravam seus pertencimentos quando compartilhados no bando -, Martins (1997) aponta essa concepção como possível para analisar as vivências:

> O termo *encruzilhada*, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (MARTINS, 1997, p.28).

Na encruzilhada, no *cruzo* das possibilidades diversas, nosso maior inimigo, às vezes, se tornou nós mesmas. E uma prática que abriu o terreiro para desenvolver o que se queria, *[às vezes, nem sabia o que queria e viria],* sem supostos modelos, cutucou nossos medos, receios e vontades, e nos pôs de frente com nossa própria imagem. Ao mesmo tempo que sou livre para ser quem quero ser, percebo que sou armada em formações já anteriores, que esbarram na liberdade como boicote. A guerra criativa passa, assim, a travar combates com nossas formas mais simples de investigação. Foi preciso voltar os olhos para dentro, ou melhor, foi preciso se voltar para dentro com todos os sentidos aguçados.

Como exemplo, quando perguntei o que elas sentiam criando e dançando dentro da metodologia do Aldeia, *Jupira* lança uma resposta que aponta as encruzilhadas. Para ela:

> [Eu sinto verdade, mesmo eu não sabendo a verdade que eu sou. Porque nessa minha verdade eu vou descobrindo tantas outras verdades, que estavam adormecidas ou silenciadas][236].

A dinâmica não foi simples como parece, mas, aos poucos, ao nos tornarmos próximas desta prática - o fazer constante, o estudo e reconhecimento do "jogo das relações" -, os caminhos foram sendo abertos *[Laroyê Exu].* Nas encruzilhadas, há um senhor que zela por ele:

> Exu Olojá é o dono do mercado. É quem preside todas as trocas, intercâmbios, escambos, transações, negociações, interações e a circulação de bens e produtos. Exu é o princípio dinâmico, a comunicação, o movimento. Senhor da reciprocidade, da sociabilidade

[236] Relato de *Jupira* no encontro do Aldeia em agosto de 2020.

> e de todas as relações. Mensageiro entre todos os mundos. Exu fala todas as línguas, come tudo que a boca come, bebe tudo que a boca bebe. Ordem e desordem do universo. Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro. O mais humano dos Orixás vive nas encruzilhadas e mata um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje. Exu é memória, é história, é vida (WILLIAM, 2019, p.15).

Dessa forma, ao fazer um paralelo com a nossa prática dentro da Caatinga - que apontava as incertezas e negociações constantes -, o saber praticado como *cruzo* dentro da lógica de encruzilhada encontrou as potências na performance exusíaca para os nossos atos. Até porque foi a Exu que pedimos licença para entrar na mata, que pedimos proteção. Como Rufino (2019) bem aponta:

> Exu é aquele que, para ensinar os homens, prega peças, desautoriza todos aqueles que se acomodam sobre a presunção de uma verdade limitadamente acabada. É ele o princípio da imprevisibilidade que utiliza da astúcia da aparência, o correlacionando ao sentido de realidade. É ele que pune qualquer forma de obsessão pela certeza, instaurando a dúvida (RUFINO, 2019, p. 53).

Com essas particularidades de Exu-orixá, faço uma ponte com as formas de agir de Lampião. Nos escritos de Jasmin (2016, p.39), a autora relata que “na narrativa da trajetória familiar de Lampião, autores, jornalistas, escritores ou historiadores propõem versões às vezes totalmente contraditórias diante de um Lampião que, por sua vez, embaralha intencionalmente as pistas e semeia as dúvidas”.

Sob essa ótica, fomos percebendo essas qualidades na nossa prática, seja durante os processos criativos, seja quando englobamos todos os caminhos percorridos como integrantes da pesquisa e do que ia compondo nossa formação. Na nossa Aldeia, transformamo-nos num grupo, num bando, num coletivo que reconhece as particularidades de cada uma, que respeita e enfrenta-brincando com todas as situações. Nesse percurso, fomos problematizando e propondo uma formação mais próxima, mais interligada e mais coerente com as nossas buscas, com o que estava próximo a nós. Nossos contextos culturais foram acessados não como inspiração apenas, mas como sentidos de ser o que se é, como saberes, como pertencimentos e como existências.

Dessa forma, os “erros” e fricções são passíveis de acontecer, visto termos criado uma maior proximidade entre as aldeanas. Ao nos colocarmos por completo no processo - sem limites ou divisões que abarcam as dimensões do nosso ser -, a

intimidade, a amizade, a parceria e a afetividade para conosco, muitas vezes, dificultou os acordos, apontando outros problemas advindos dessa dimensão. Mas, apesar dos conflitos, nos mantemos aldeias. Nesse contexto, a performance exusíaca nos lembrava a todo instante que os erros podem se configurar em acertos.

Formar uma Aldeia, formar um bando dentro do âmbito acadêmico é ponto riscado de desafios, mas também de pertencimento e reconhecimento. Sendo assim, não apenas as práticas criativas reforçaram a máxima, mas todas as relações cotidianas que atravessaram a pesquisa: acordar de madrugada para iniciar nossas atividades, fazer o café da manhã, os atrasos, as responsabilidades, a limpeza do local, a organização do almoço, a divisão da comida com todos que ali estavam, a hora de dormir, as partilhas, tudo foi transmutado em aprendizados.

Como exemplo de situação problematizadora ocorrida durante a pesquisa - que vejo como formativa da nossa essência e da nossa busca -, cito a questão do atraso - a paulista aqui, eu-*Catingueira*, me incomodo demais com isso. Como foi demanda de contenda esse fato, tanto para mim, que me irritava fortemente com isso, quanto para as que se atrasavam, deixo registrado tal situação. O atraso nos horários foi visto como irresponsabilidade para com todas, para com a pesquisa e para com os compromissos que foram firmados quando se decidiu estar ali. Pois se há um horário de partida para o sertão, há uma programação que temos que cumprir e que às vezes é preciso suspender os hábitos particulares para equilibrar um planejamento organizado no coletivo. Dessa forma, cada uma teve que se reorganizar para respeitar o que havíamos combinado previamente e o descumprimento do horário gerou muitas contendas.

Nesse sentido, sinto essas práticas dentro do processo de formação ali construídas. Tentei ao longo da pesquisa ceder também, ser “menos paulista”. Os aprendizados aconteceram dos dois lados *[de vários lados].* Entretanto, havia uma linha muito tênue, porque a qualidade, a densidade e a ética do que nos atravessa - e me atravessava - enquanto cumplicidade, precisavam continuar existindo e deveriam ser praticadas.

Um fato também interessante a ser ressaltado, em relação aos desdobramentos da pesquisa aqui lançada, diz respeito à cumplicidade em relação à alimentação. Todo mundo comia o que havia ali para comer. Vivenciamos a partilha. Cozinhávamos a mesma comida para todas. Logo que iniciei na graduação, em meus

primeiros passos em pesquisas de campo, Graziela Rodrigues sempre nos dizia que devemos comer o que as pessoas daquele contexto comem, mesmo que eu não gostasse do que estivesse à mesa, é sempre necessário atravessar essa linha. Isso é algo que trago comigo como aprendizado.

Sob essa percepção, aos poucos, fui percebendo que mesmo não gostando da comida ali compartilhada, o todo, o contexto me alimentava em vida, e, às vezes, nem percebia o que estava comendo, se gostava ou não. Assim acontece nas manifestações populares, sentar com um mestre e uma mestra para comer e conversar é uma lição de vida. Nesse viés, segui tais ensinamentos dentro do Aldeia. Nesse caso, não haveria alimentos particulares. Se uma quisesse levar algo, teria que dividir com as demais. E se não gostasse da comida que foi acordada anteriormente com o bando, teria que comer mesmo assim e não levar a sua em particular.

Outro ponto interessante a ser relatado se relaciona à partilha dos alimentos. A prática seguia a de dividir igualitariamente as refeições nos pratos para que todas pudessem comer a mesma quantidade. Se sobrasse, depois, quem ainda queria mais, poderia pegar. Mas como íamos em muitas, às vezes, os cálculos de quantidade eram difíceis de se medir. Houve momentos em que sobrou comida demais, e em outros a quantidade foi muito pouca para saciar a todas. Íamos montando os pratos para assegurar que todas comeriam pelo menos uma quantidade equilibrada. Antes de o bando comer, os primeiros pratos a serem feitos eram os dos seguranças do MONA e o do motorista que nos acompanhavam nos finais de semanas em que íamos ao sertão. Eles relatavam que nunca tinham vivenciado aquilo; que em anos de trabalho ali e na UFS, nunca, nenhum grupo, havia adotado aquela prática: a de repartir os alimentos e a de lembrar deles durante as refeições.

Houve um dia em que fui tomar banho logo que chegamos da Caatinga e não acompanhei a preparação do almoço porque não estava no grupo responsável por aquela atividade. Quando terminei o banho e fui me sentar para comer, outras já estavam comendo, foi quando percebi que nossa prática de dividir os pratos igualitariamente não tinha sido respeitada. Algumas estavam com pratos muito cheios e logo percebi que não sobraria para as outras. Dito e feito: três integrantes ficaram sem comida do que havia sido preparado. Pense no “azedume” que senti. Talvez, nesse dia, tenha me "descontrolado" mesmo. Na hora da refeição, fiz aquele sermão. Muito provavelmente, para algumas, aquele momento, tenha sido também o ponto

final para a convivência pacífica e a cumplicidade que tínhamos construído até aquele momento.

Dessa forma, a prática criativo-pedagógica experienciada na pesquisa se estendeu para um alargamento das relações. Nesses encontros, todas as necessidades para aquele acontecimento ocorrer foram levadas em consideração como processos formativos para todas que ali decidiram fazer parte do *Bando-Cangaço do Aldeia*, assim como aprendizados também para mim.

Coaduno com Rufino (2019) para refletir sobre os processos pedagógicos. Em seus dizeres:

> Parto da consideração de que o próprio sentido de pedagogia esteja sendo reduzido e descomplexificado. Existe o achatamento da noção de pedagogia em compreensões que a consideram apenas como um modo de ensinar ou o uso de técnicas de ensino. O pedagógico, nesse caso, diz respeito a metodologias e procedimentos. Considerando a compreensão de educação como fenômeno humano na articulação entre conhecimento, vida e arte, destaco que as culturas transladadas na diáspora africana possuem modos de educação próprios, independentes e autônomos (RUFINO, 2019, p. 84).

Dessa forma, para nosso fazer criativo-pedagógico acontecer, antes foi preciso combinar *[acordos]* os horários de saída de Aracaju, das refeições, da hora de dormir e de acordar, das entradas na mata branca (mesmo que depois a Caatinga "destruísse" os atos pensados para as experimentações dentro dela). Antes, foi preciso combinar o que íamos comer nas refeições e o que cada uma iria levar.

Foi necessário também rever constantemente as roupas para entrar na Caatinga, os elementos que a cada momento solicitava para experimentar e também para se proteger na mata. Ou seja, antes da cena criativa, vejo na verdade que já estávamos em cena. Foi preciso considerar os acordos como existências para o bando, para pensar o coletivo que foi se tornando momentos de cumplicidade.

Outro grande problema que ocorreu durante a pesquisa na mata esteve relacionado à água. Para nos alojarmos no MONA, tínhamos que levar os galões de água de Aracaju, pois a administração da SEDURBS solicita que a água a ser consumida dentro da Caatinga seja levada pelos pesquisadores[237]. Isso provocou também uma certa instabilidade entre as *artistas-cangaceiras.* Era muito difícil saber

[237] Pudemos utilizar toda a estrutura dali para fazer nossas refeições e pousar. Também tivemos que levar colchões infláveis ou esteiras de palha para dormir porque lá só havia estrutura para dez pessoas.

a quantidade de água que cada uma iria consumir, e era complicado levar vários galões de 20 litros nas vans da UFS por causa do espaço. Em uma das entradas, levamos três galões de Aracaju, mas a água acabou na manhã de sábado. Fomos "salvas" porque o motorista que estava nos acompanhando naquela viagem ficou alojado conosco[238]. Assim, ele foi até Canindé de São Francisco comprar mais galões de água para nós, pois ali por perto não havia onde comprar *[só tínhamos a Caatinga nos abraçando].*

Cada *artista-cangaceira* tinha suas garrafinhas para as entradas na mata, mas as garrafinhas de algumas eram de 2 a 5 litros, e quando a água não era suficiente uma ou outra poderia ficar sem. Foi o que ocorreu comigo numa das entradas. Durante o processo, tivemos, então, que organizar melhor o consumo de água. Solicitei àquelas que bebiam muita água para que levassem também um galão de 5 litros já de Aracaju, além dos galões que eu adquiria para o bando.

Já a percepção do *cruzo* dentro dos laboratórios criativos, abriu um território de compartilhamento e aproximação dos saberes e estados criativos que andaram juntos com as desenvolturas e lógicas das cosmologias e dimensões que atravessam as diferentes existências, interferindo não apenas nos nossos momentos criativos, mas nas percepções e maneiras de olhar-sentir a vida como um todo. Os ensinamentos e guianças advindas ao abrir o território-terreiro-terreno para nossas ancestralidades, seres encantados da mata e espiritualidades, ampliaram nossas maneiras de nos relacionarmos com o mundo. Foram guiamentos que se manifestaram entre nós e a Caatinga, entre nós e o sertão e se sobrepuseram em meio a nossa vivência durante os processos da pesquisa.

Por meio desse jogo de possibilidades nos momentos cênico-criativos, ficamos em alerta o tempo todo. O estado corporal era de prontidão e de estarmos "preparadas" para as situações que por ventura apareceriam. As sensações físicas e sensitivas, os imaginários simbólicos, as sinapses cognitivas foram "testadas" constantemente como um outro jogo: o de combate, o de resistência e o de permanência. Essa desenvoltura, em alerta, instigada pelos territórios e seres que ali estão, testaram o saber lidar com as memórias que vinham, com os bloqueios, com os excessos de movimento e com as sensações, pois ali estávamos a nos relacionar

[238] Quando há pernoite nas idas ao MONA, os motoristas da UFS costumam ficar em Canindé de São Francisco ou na cidade de Poço Redondo devido às melhores condições de estadia.

com todas, como uma diversidade de corpos, dos imaginários e do próprio ambiente. Desse modo, foi preciso encontrar uma certa harmonia entre os pares, mesmo que uma harmonia aparentemente caótica.

Para ilustrar essa caoticidade, ilustro que em um dos atos do trabalho artístico *"Caatingas de Sangue"* há um fuzuê de falas sendo lançadas entre as *artistas-cangaceiras*. Essa estratégia advém de um dos motes de táticas das guerrilhas de Lampião e de seu bando ao ataque, quando os próprios lançavam palavrões e ofensas contra o inimigo. "Durante a troca de tiros, ofensas mútuas" (ARAÚJO e ARAÚJO, 2009, p. 21). No nosso trabalho artístico, quem está de fora sente uma certa bagunça e, provavelmente, até um certo medo por nos ver em cena portando armas, lançando palavras ofensivas umas às outras numa vivacidade tal que, possivelmente, pensará que, a qualquer momento, aquilo poderá azedar. Todavia, aquilo é uma bagunça supostamente "organizada", pois não temos a certeza de nada, como já dito. Ao estarmos praticando esta dinâmica constantemente, conseguimos uma maior desenvoltura, criando uma técnica para entrar no jogo.

Às vezes *[muitas vezes],* há falas, gestos, dinâmicas provocadas na cena que não estavam no roteiro organizado. Algo que alguma viu, ouviu poderia entrar no *script* da cena: um trombar nos xique-xique, uma arenga do café da manhã não resolvida e alguma *artista-cangaceira* inventava de jogar ali na roda durante a cena. Isso não assustava e nem paralisava as demais. Os laboratórios foram guiados por comandos e ignições, assim, outros fatos tornaram-se mais um tempero para o jogo, mesmo com a composição *[supostamente]* definida. Acessamos as *desenvolturas cangaceiras*. Não havia como sair do jogo *[do cangaço],* pois "o cangaço *[o jogo]* é um caminho sem volta" (NEGREIROS, 2018).

Assim, os atos dançados, as atitudes na cena e as posturas ao adentrar os territórios foram revelando os caminhos e encruzilhadas da própria pesquisa. Abro uma reflexão do como a *desenvoltura cangaceira* tornou-se uma categoria de análise para as encruzilhadas da nossa prática artístico-pedagógica a partir de alguns *cruzos*: o *desvio*, o *arrodear*, o *envultar*, o *recuar* e a *coragem*[239].

O *desvio* tornou-se nosso parceiro de guerra. Dentro da Caatinga nada poderia ser reto pela própria ecologia da mata branca, como também pelas percepções que

[239] Alguns deles já foram pontuados e debatidos, nesse momento, traremos esses pontos como sustentação de uma percepção e sentir reflexivo.

tive ao olhar para o contexto do cangaço: desviar do inimigo, desviar do tiro, desviar de uma suposta vida sedimentada nos sertões, desviar da morte. Nesse sentido, os *desvios*, investidos nas nossas práticas, vieram instanciados no corpo, no jogo de embates entre as *artistas-cangaceiras* pois, nos laboratórios criativos, nada era entregue diretamente. Mesmo que ao guiá-las para certos comandos e falas, senti constantemente um *desvio* das artistas aos meus comandos, não como "fugir do embate", mas tomá-lo como estratégia de resistência para os universos simbólicos que ali estavam sendo explorados, e como uma provocação também lançada a mim (pois também estava no jogo) e como desvio no sentido literal de não querer, naquele momento, experienciar certos comandos nos laboratórios. A minha insistência levou-as para os atos de *coragem*.

Da mesma forma, como apontado anteriormente, as qualidades corporais se mantiveram nas esquivas-desvios como uma constância. Os movimentos reforçavam uma brincadeira de *desvios e arrodeios [outro cruzo].* Numa percepção mais detalhada dos atos de dança é possível perceber que, mesmo quando uma ação é a de desferir o golpe no inimigo - a volta, a atenção, o alerta -, segue uma intenção em espiral, perceptível quando observamos os vídeos gravados dos laboratórios criativos. É a própria mandinga se materializando durante o ato.

Nesse viés, o que percebi como mais pulsante enquanto questões pedagógicas é que o *desvio* operou como um ato de enfrentamento e posicionamento crítico ante ao ensino e às exigências curriculares no âmbito acadêmico[240]. Isso ocorreu não como atitude de apenas romper com as condutas praticadas e exercidas no campo científico, mas o *desvio* serviu para percebê-lo por outros ângulos, para ficar um pouco de longe e refletir se ainda seria possível seguir dentro de certos parâmetros, se outros caminhos pudessem ser acessados e, assim, apresentar outras percepções na construção de nossos saberes e movências.

Nesse ponto, Velden (2016), ao discorrer sobre a existência de um ser conhecido como Mapinguari para os povos indígenas amazônicos, ressalta que a discussão sobre a existência ou não existência deste bicho, dentro da cientificidade,

[240] Como foram várias idas para o sertão, criamos um laço de amizade com algum dos motoristas da UFS. Alguns relataram que há conversas pejorativas entre os funcionários da UFS sobre as práticas do curso de Dança quando requisitamos o transporte, alegando que não sabem o porquê solicitamos e o que fazemos em outros ambientes. Muitos enxergam que vamos para "turistar". Ao participarem, de alguma forma, da presente pesquisa, os mesmos relataram que mudaram suas opiniões sobre o nosso fazer.

numa busca incessante pelos “de fora” de encontrar a verdade, de comparar o Mapinguari com outros animais pré-históricos, só reforça o epistemicídio e violenta as ontologias das etnias amazônicas ao ignorarem as realidades existenciais e tratarem como falsa, literária, supersticiosa ou como uma expressão ainda a espera de comprovação.

Alerta assim que:

> O progressivo desencantamento do mundo promovido pela ciência leva tais mundos singulares à sua redução a partir da afirmação ontológica da unidade da natureza diante da variabilidade cultural da humanidade – única variação possível, diga-se de passagem (VELDEN, 2016, p.217).

Seguindo o pensamento do autor, percebe-se que a ontologia científica edificada dentro de categorias como comprovações, de analisar o que não se vê como superstição de um povo, de encarar outros saberes da nossa existência, negando-os ou verificando-os pelas lógicas fora do contexto que são, mantém um estatuto assentado apenas numa visão de mundo. Mais que deixar de lado se existe ou não outras narrativas e existências, o autor reforça a importância dessa discussão, pois “constitui pedra de toque fundamental na definição do modo como tratamos a textura da realidade habitada por outros povos” (VELDEN, 2016, p.211). Como o autor pontua, não devemos investigar como os povos falam sobre o mundo, mas como eles vivem e experimentam esses eventos cotidianamente.

> [...] reza o ditado que a ausência de evidência não é evidência de ausência. Isso porque é nosso (ocidental moderno) critério de verdade que é tão fundamentado na confirmação visual dos fenômenos: é preciso ver para crer ou, mais propriamente, é preciso ver para se certificar da realidade. Mas, talvez, para outras epistemologias – e isso parece ser bem estabelecido pela etnografia amazônica (Basso, 1990) –, ver não seja tão crucial na constituição do mundo, e o que se ouve falar por alguém que viu ou esteve lá é suficiente para estabelecer a verdade e a substância da realidade (VELDEN, 2016, p.220).

Desviar de algumas exigências dos encaminhamentos de uma pesquisa acadêmica foi uma outra possibilidade incitada pelas ecologias, lógicas e existências dos territórios coabitados durante a pesquisa. O que atravessou não apenas um sentido para as dinâmicas criativas, mas para nossos posicionamentos diante uma

formação interligada com nossas concepções de mundo, ou melhor, de como experimentamos essas concepções nos mundos.

O professor Gerson Oliveira Junior[241] na nota introdutória do livro “A mística dos Encantados”, escreve:

> “[...] a Mística dos Encantados depõe frontalmente contra o processo de dessacralização da natureza, e as tentativas de exorcizar as forças poderosas das divindades e espíritos que para Maria Toinha habitam o mundo desde o tempo das origens. Sendo assim, a narrativa apresentada resulta em precioso chamamento para a compreensão de o que Mistério nunca se deixou aprisionar em templos suntuosos e posturas fraudulentas dos mercadores da fé. As palavras de Maria Toinha nos induzem a pensar que as forças dos Encantados possuem a liberdade da luz, balançam com as estrelas, iluminam com o sol, acalentam com a lua e voam como pássaros brincante no bailado das nuvens...”.[242]

Disso, se sobressaiu outro *cruzo* experienciada na *desenvoltura cangaceira*. O *desvio* lançou-nos para o *arrodear*, pois desviar não foi apenas atitude de se esquivar de algo, mas desviar para, em um outro momento, retornar. Um *arrodear* constante para acessá-lo por outros ângulos para num momento mais oportuno, quando nos sentíssemos mais “preparadas” para os discursos que nós mesmas desviamos, retornarmos para apresentar de outras formas.

Essa dinâmica foi constantemente brincada e explorada nos laboratórios criativos. As respostas em jogo lançadas - de movimento, das minhas conduções ou do que alguma *artista-cangaceira* falava - eram recebidas com a manha de assimilar arrodeando os achados ou as percepções de cada uma. Não se entregava nada direto. Houve um *arrodear* que potencializou a existência e a costura dos nossos saberes, praticados ali, com as dimensões e supravivências que também entraram no jogo. Como nos alertam Santos e Santos (2020):

> Como as coisas são diferentes do que a gente imagina! Agora penso que somos muito mais ignorantes do que julgamos. Não conhecemos metade dos mistérios debaixo do céu. Isso acontece com a morte. A morte pode ser apenas uma ilusão que confunde por causa da ameaça de esquecimento, pode ser o despertar do espírito em outro ponto do universo. É um equívoco humano acreditar que somente as coisas que acontecem aos nossos olhos são as que contam. Na verdade, existem muitas coisas que simplesmente não somos capazes de enxergar e

[241] Antropólogo e professor da Universidade Estadual do Ceará – UFC.
[242] Nota introdutória em Santos e Santos (2020, p.IX).

> que nem por isso deixam de existir. Poderia lhes dizer que os *Encantados* se pertencem a estas coisas. Não são todas as pessoas que podem vê-los abertamente, contudo o *encantamento* não deixa de existir nas franjas do universo (SANTOS e SANTOS, 2020, p. 181).

Nessa perspectiva, fomos induzidas a *arrodear* os achados, as certezas, o jogo lançado, as provocações e também o próprio saber instanciado durante nosso fazer. O *arrodear,* nesse sentido, é nunca dar o achado como acabado. O saber se pratica fazendo, no gerúndio mesmo. É uma prática pedagógica que mantém os questionamentos constantes como a postura de perceber as diferentes possibilidades e ângulos de percepções que podemos criar e acessar. É o criar o círculo nos aprendizados, formando uma roda em movimento, em espiral e em movências para não levarmos rasteiras.

Ademais, o *arrodear* criativo, andando junto com o *desvio* dentro da Caatinga, nos mostrou que primeiro era preciso reconhecer o local em que se pisou. Chegar ali sem tantos objetivos pré-definidos. Seguir os ensinamentos de Fitxyá Fulni-ô quando ele me dizia: *"deixe que as coisas se revelem para você"*. Estar aberta para outros ensinamentos, desprendendo-se de tantas certezas e verdades, entendendo que, às vezes, não há o certo ou o errado, mas considerar o que está dando certo naquele momento e que depois pode não mais estar, que pode mudar, foi muito importante para a construção da presente pesquisa. Isso se configurou numa prática pedagógica investida nas movências para continuar fazendo a nossa engrenagem existencial girar em todos os sentidos.

Embebida por esses movimentos, atuando como docente e artista que estava a guiar o *Bando-Cangaço do Aldeia* - que não é daquele território que inventou de adentrar -, percebi que podia "errar", que podia me surpreender ao pisar sem expectativas ou cheia de questões iniciais, que podia rever as minhas práticas e a minha existência, constantemente, assimilando tudo como aprendizados nas minhas *performance* pedagógicas e artísticas, fazendo parte do mundo.

Voltando ao movimento do *arrodear*, vejamos mais algumas de suas nuances. No vocabulário sergipano, arrodear significa "dar a volta" ou "deixar de demora". Exemplos: *"em vez de ir por aí, arrodeie o espaço e entre por trás*", *"deixe de arrodeio e diga logo"*. Desse modo, analiso na pesquisa o arrodear no sentido de "dar a volta", como uma ação que nos impele a circular, a perceber o ambiente-situação de uma forma mais ampla, mais aberta. Arrodear é, assim, um abraçar. É como se, ao

arrodear a Caatinga, os saberes, os motes cangaceiros e a própria *desenvoltura cangaceira* proposta, nos alertasse sobre a importância de perceber o todo que compõe os territórios em que pisamos. É ter a percepção do todo sem necessariamente, ser preciso compreendê-lo de imediato, entendendo que as coisas tem seu tempo para se revelarem, culminando, dessa forma, na suspensão das nossas "certezas" *[achados]* e dos nossos quereres. Santos e Santos (2020), nesse viés, entoam as pronúncias dos encantados:

> [...] me defendi do desejo pensando que é melhor nunca arriscar a saber do futuro. Disse para mim que há coisas pelas quais devemos apenas esperar, sem querer lhes descobrir antes do tempo. Pode ser que quando elas cheguem nós não saibamos como respondê-las e nos percamos delas (SANTOS e SANTOS, 2020, p. 23).

Dentro dessa percepção, o *arrodear* também trouxe uma malemolência do corpo. Saber desviar do golpe, do tiro, dos comandos que eram lançados, das investidas entre as *artistas-cangaceiras* nos duelos criativos, o "finge que vai, mas não vai" trouxe um diferencial expressivo para o corpo, pois tudo que é reto e muito duro, que não é maleável, tende a quebrar com facilidade. Uma vez, meu pai me disse algo, mais ou menos assim: *"resista, mas resista que nem a capacidade de certas plantas, de certas árvores, que mesmo com os ventos fortes, entortam, vergam, podem tocar até o chão, mas não quebram".* Essa lembrança afetiva faz com que me aproxime das colocações de Rufino (2019) ao trazer a fala do mestre de capoeira João Grande:

> O ensinamento do velho mestre conhecedor das mandingas do corpo nos diz: "ficar com os dois pés no chão é pedir para cair". A sapiência está na artimanha de, quando se bota um pé, se tira o outro; se coloca o pé, tira a mão e vice-versa, daí nasce o jogo de corpo, a ginga, o rolê, o drible e a negaça. Assim, fingindo que vai para um lado, corre para o outro, o jogo de corpo é sanfonado, quando se quer, fica grande, quando não, amiúda (RUFINO, 2019, p. 128).

Nesse sentido, ao *arrodear* os caminhos, a desenvoltura aponta outros caminhos, amplia as possibilidades de ser, fazer, sentir e entender o processo artístico-pedagógico dentro da perspectiva do *cruzo*-encruzilhada:

> A encruzilhada é onde se destroem as certezas, é, por excelência, o lugar das frestas e das possibilidades. [...] A noção de caminho conferida nos termos de Onã é a mesma que está presente também

> na noção de encruzilhada. A partir de um giro conceitual, referenciado pelas noções assentes em Exu, a palavra caminho passa a empregar o sentido de possibilidades, concedendo, assim, não um único sentido ou direção. Os caminhos compreendidos e praticados pelos efeitos de Onã não se fixam à seguridade das certezas. A célebre expressão "Exu dá caminho", comumente circulada nos terreiros, revela o caráter dinâmico, criativo e inacabado do signo. Assim, dar caminho não é necessariamente apontar o trajeto, mas potencializar/praticar as possibilidades. A noção de caminho é ambivalente como Exu. A expressão popular que atribui a Exu o fato de abrir ou fechar caminhos não corrobora a construção de ideias polarizadas e maniqueístas, mas diz respeito aos efeitos e operações do signo complexo e dinâmico que é Exu (RUFINO, 2019, p. 108-109).

Logo, ao transitar por caminhos nos quais podemos ficar "grandes" e depois nos "amiudar", ou por aqueles que podem se abrir-fechar, apontando novas possibilidades e não modelos a seguir, nos aproximamos, ou abrimos as brechas, para nos *envultarmos*. Simbolicamente e metaforicamente, a indicação para se *envultar* nos elementos da Caatinga não foi apenas uma estratégia cênica, já que investimos nessa capacidade e, em alguns momentos, envultamos de tal modo que "sumimos" dentro da mata branca.

O entendimento de que fomos e somos capazes de nos *envultar*, de entrar e sair sem sermos vistas, foi acessado quando nos permitimos reconhecer os seres encantados da mata, as espiritualidades e as nossas ancestralidades como fundantes dessa pesquisa.

Assim, percebo que a própria qualidade da construção da nossa prática criativa envolveu também um *envultamento*, pois os saberes não se apresentaram no momento que queríamos. Os diálogos e os jogos constantes de diferentes relações, cruzados durante o nosso fazer, nos mostraram um assentar o nosso aprendizado no respeito, no entendimento das lógicas locais, no permanecermos alertas e atentas às situações que apareciam como possibilidades de resolver os problemas criativos, da própria metodologia da pesquisa e das nossas relações enquanto bando.

Diante das diferentes situações e dificuldades pelas quais transitamos, acabamos por recuar. Recuamos para reaprender, para nos preparar, para nos fortificar, para nos revisitar, reunindo toda a espiritualidade presente na mata e em nós mesmas. Recuar é o movimento que precede o *arrodear*. O *recuo* foi adotado como uma estratégia de guerra, como uma desenvoltura para nossas próprias lutas. Recuar representa o momento em que é possível parar, buscando perceber os

acontecimentos para dialogar com o bando, para não ficar batendo de frente com o que não estava dando certo. O recuar foi necessário como estratégia de permanecer na guerra e depois alavancar.

Dessa forma, encaro o *recuo* como ato de *coragem*. A *coragem* foi bem-vinda para entendermos que havia momentos que tínhamos de *recuar*. A *coragem* foi absolutamente necessária ao enfrentarmos os riscos que a pesquisa foi nos apresentando, fazendo com que adquiríssemos força para negociar diante os problemas. A *coragem* se fez presente para expor as nossas vulnerabilidades, os nossos medos, as nossas histórias mais íntimas que, de alguma forma, foram trançadas em *cruzo* com os motes cangaceiros – que ora identificamos e aproximamos com o que sentimos e ora repelimos e revidamos. Além da *coragem* para entrar na Caatinga, fomos, aos poucos, nos sentindo "caatingas" e transmutando o nosso ser e o nosso existir ali dentro dela.

Foram todos esses *cruzos* (o *desvio*, o *arrodear*, o *envultar*, o *recuar* e a *coragem)* que nos fizeram enxergar que foram os seres encantados e as espiritualidades e Exu quem zelaram, ensinaram, brincaram e dançaram de um forma cruzada na mata branca, na nossa Caatinga (como passamos a chamar aquele pedaço de chão). Assim, fecho o arrodeio dessa investida artístico-pedagógica com os ensinamentos de Exu:

> Mesmo interpenetrado em todas as instâncias da existência dos homens e se aproximando ao máximo do caráter humano, ele ri de nossas limitações, anseios, zomba daqueles que enveredam pelas obsessões de grandeza e certeza. Exu nos faz sentar no vazio, esculhamba nossas pretensiosas verdades. Constrói ao destruir. No jogo sincopado, o que nos espreita é a queda. Não à toa, é ele o princípio da imprevisibilidade. Assim, o que há de emergir no vazio do sincopado? Exu nos sopra: **reinvente-se, crie. Haverá sempre uma possibilidade** (RUFINO, 2019, p. 128).

Diante do exposto, é preciso considerar que a prática artístico-pedagógica investida nessa pesquisa - dentro dos diferentes diálogos e desenvolturas -, apontou que, mesmo nas dificuldades, de não saber o caminho "certo", de nos "perdermos" e de, às vezes, pensarmos que não íamos mais aguentar dentro da mata branca, quando enraizamos nosso fazer ali e fortalecemos nossas relações enquanto *Bando-Cangaço do Aldeia*, haveríamos de nos reinventar sempre para continuar, criar e

encontrar outras formas de ser e entender o aprender enquanto caminhos e possibilidades de movimentos.

Ser fim e ser começo

Ao iniciar as considerações finais sobre a pesquisa e a culminância dela em "*Caatingas de Sangue"* é preciso apontar que durante o período de afastamento do bando e suspensão de nossas atividades, provocados pela propagação do Covid-19, a escrita da tese seguiu, e a dificuldade de acessar as diferentes camadas das relações criadas e experienciadas no processo artístico-pedagógico apontou algumas reflexões sobre a desenvoltura e também das próprias especificidades das nossas práticas criativas.

É fato que muitos estudiosos e pesquisadores apontam o distanciamento dos temas, os quais pesquisamos, como necessário no momento de analisar os materiais, os achados, os possíveis resultados para se projetar as reflexões da pesquisa. Dessa forma, poderia dizer que tive um bom tempo forçosamente distanciada pela pandemia para refletir, perceber, sentir e olhar por outras perspectivas os caminhos trilhados. Entretanto, senti uma dificuldade ainda maior durante esse período, como se fosse necessária na nossa proposta artístico-pedagógica a presença e a aproximação do *Bando-Cangaço do Aldeia,* assim como estar dentro do território coabitado para que as reflexões fossem construídas de tudo o que aconteceu. Seria mais uma estratégia para assentar o "jogo das relações" cruzando as diferentes tramas das nossas investidas criativas? Provavelmente, sim.

Outros questionamentos também surgiram nessa conclusão de ser fim e ser começo: não conseguirmos apresentar o trabalho *"Caatingas de Sangue",* mobiliza ou desmobiliza nossas lutas e batalhas artísticas? O que sentimos quando não conseguimos? Como isso reverbera em nossos aprendizados? São perguntas que, possivelmente, necessitariam de mais tempo para serem respondidas.

De qualquer modo, mesmo havendo questionamentos que não terei como responder nesse momento, é preciso dizer que as prerrogativas necessárias para um processo artístico-pedagógico dentro do âmbito acadêmico exigem alguns encaminhamentos, apresentação dos resultados, o momento de encerrar a pesquisa e divulgar-compartilhar com a comunidade um conhecimento. Tais necessidades nos levam a refletir sobre os territórios. Cada chão uma qualidade, cada chão um sentido a partir das relações ali construídas, cada chão envolto pelo próprio contexto. Cada

chão-território nos impulsionando a brincar conforme nos sentimos pertencentes ao local.

Dessa forma, ao não conseguirmos “encaixar” o nosso processo dentro do “tempo” para uma pesquisa acadêmica, nos leva a refletir sobre as maneiras como os processos de formação - pedagógico, artístico e como seres no mundo - apontam outras situações. Nessa pesquisa, foi preciso perceber que o ato de fechar é manter as reflexões e as possibilidades em aberto, em constante fazer e permanências, não necessariamente como findo o processo - mesmo que seja.

Desse modo, conseguimos, dentro do tempo de uma pesquisa de doutoramento, investir no coabitar dos territórios, vivenciar as práticas cênico-criativas na Caatinga e refletir constantemente com o bando os percursos da pesquisa e compor o trabalho artístico *“Caatingas de Sangue”*. Todavia, sabemos que a visibilidade e dizibilidade das produções artísticas, de nós artistas, é a apresentação a um público como inteireza das nossas buscas e formas de ser-pensar e existir.

Poderíamos apresentar *“Caatingas de Sangue”* antes da defesa do doutorado se isso pudesse ser feito dentro de outras formas de criação em Dança. Porém, dentro do Aldeia, ao retomar a conexão com os registros-sentidos de *“Caatingas de Sangue”* exigiria reconectar, reintegrar, coabitar e coexistir novamente naquele território. Assim, o embate do contexto de ensino e formação superior apontam suas fissuras. Não conseguimos, após todo esse tempo, encontrar um horário possível de nos encontrarmos virtualmente para conversarmos com todas as integrantes do bando, quanto mais conseguir nos estabelecermos dentro das nossas ações no Aldeia.

Nessa perspectiva, os sentidos do trabalho artístico, mesmo que oportunizassem a uma reconexão, possivelmente não se transmutariam. Quiçá algumas mudanças de cena, alinhamento e lapidar algumas passagens, mas sua estrutura continuaria - não iríamos iniciar do zero, mas buscar nos reconectar. Porém, o corpo dentro da mata branca muito provavelmente sentiria outras situações, teria outra densidade, apresentaria outras dificuldades (ou as mesmas) com outras qualidades e sentimentos. Além disso, dentro da nossa prática, exigiria “mais tempo” para que houvesse entrosamento, pois depois de quase dois anos sem nos

encontrarmos, as nossas vidas e rotinas nos levaram para outros territórios, para outros caminhos[243].

Sendo assim, o que, talvez, possa cogitar em certeza *[será?]* é que se o andamento da pesquisa tivesse continuado sem a pausa abrupta, o trabalho teria contemplado no final outras percepções. Logo, mais uma questão me ocorre: será que teria o amadurecimento que hoje sinto, tanto sobre a pesquisa quanto sobre o bando? Provavelmente, não, pois a roda do tempo girou e levou consigo o tempo de olhar para o que foi, o tempo de nos rever dentro dos caminhos que escolhemos percorrer, o tempo de sentir saudade, falta, necessidade de dançar e, ao mesmo tempo, de nos proteger, de nos recolher, de nos deixar guiar e de respeitar o que estava acontecendo enquanto relações no mundo.

O "tempo" para o Aldeia foi revelado em um jogo de cartas por *Minha Papoco* antes da data marcada para o exame de qualificação. A revelação de que haveria "tempo" para o nosso trabalho. Estava meio confusa se naquele momento era o momento "certo" para apresentar o trabalho artístico, se as espiritualidades e seres encantados da Caatinga permitiriam nossa entrada para dançar. A resposta veio quando não foi mais possível realizar o trabalho que nos era tão caro.

Portanto, o tempo me fez refletir e a pensar, como docente do curso de Dança da UFS, nos diversos trabalhos artísticos que guiei nesses sete anos em que faço parte dessa comunidade acadêmica. Assim, chego à conclusão de que desde a minha chegada, nos componentes curriculares em que é possível a criação em Dança, na grande maioria, desenvolvi trabalhos com a turma toda. Nos processos finais dos componentes era um único trabalho com vinte à trinta e cinco pessoas em cena. Acredito que as percepções de orquestrar e agir em bando já estavam sendo exercitadas desde sempre.

Foram trabalhos artísticos de grande qualidade, de grande envolvimento dos discentes e realizados em outros ambientes socioculturais e ambientais: "Caçuás"[244],

[243] Em janeiro de 2022 entramos na Caatinga com parte do bando para gravarmos o trabalho artístico *"Caatingas de Sangue"* como uma material audiovisual e produto da pesquisa. Não houve público, as formações cênicas tiveram que ser reorganizadas devido as *transmutAções* da Caatinga perto da cachoeira do Lajedão – por causa das chuvas, a mata estava fechada e muitas árvores caídas no meio do caminho. Para a gravação, transitamos e transmutamos as cenas sendo captadas em diferentes lugares da mata branca. Queríamos ter gravado o trabalho na Caatinga que arrodeia o MONA, porém todas as Unidades de Conservação do estado estão em reforma, tendo a previsão de término apenas no mês de abril de 2022.

[244] Fruto das vivências com catadores e catadoras de caranguejo. Apresentado nos mangues do município de Barra dos Coqueiros e Povoado do Mosqueiro - Maio e Agosto de 2016.

“Mangabeiras”[245], “Peço licença aos meus Ancestrais”[246] entre outros que acabamos por não nomear, que apresentaram, asseguraram e reforçaram uma criação, produção e aprendizagem em grupo, com discussões que foram além de um trabalho de criação coreográfica. Mais que dar pistas, experienciar as possibilidades de composição artística, de exploração do movimento de cada uma e em grupo, esses trabalhos atravessaram os muros universitários para ir de encontro com os contextos sociais, de histórias de vida e de *transmutAções* das nossas próprias vidas.

Entretanto, foram trabalhos que se apresentaram apenas uma única vez[247] como finalização do componente curricular. Mesmo o desejo dos discentes e o meu de reapresentá-los e mesmo tendo tentado organizar um momento para que isso acontecesse, os trânsitos que envolve o contexto universitário como formação, estruturas curriculares, espaço, atividades e trabalhos externos, inviabilizaram essa etapa tão cara a nossa área artística: de apresentação, de divulgação e de fruição a um determinado público.

Assim, dentro de um sistema de ensino-aprendizagem, o processo é ponto motriz. Dentro das ações desenvolvidas na prática metodológica, tanto do Aldeia quanto como docente do curso, partem para uma provocação, uma *transmutAção* e uma ampliação das percepções de cada uma, não apenas naquele momento da experiência *in loco*, mas como pessoas no mundo. Algo fica. Um olhar é transmutado, um jeito de educar se configura, adentrar em territórios diferentes do habitual torna-se uma prática.

Dessa forma, enfatizo que é dentro dessa perspectiva que o *Bando-Cangaço do Aldeia* vem construindo suas raízes. Como somos um grupo artístico universitário, os projetos de Extensão ampliam as possibilidades do tempo e imersão em pesquisas e trocas, apesar das dificuldades, sejam elas de estrutura, econômicas e/ou, também, de trânsito nos direcionamentos formativos.

Logo, quando retornei à Caatinga, em outubro de 2020, apenas com três do bando, me senti surpresa com os meus sentimentos. A pergunta que arrodeava o meu

[245] Fruto da vivência com catadoras de mangaba do estado de Sergipe. Apresentado no Povoado Ribuleirinha - Estância no bioma da restinga - Abril de 2017.
[246] Processo cênico proveniente dos laboratórios criativos dentro do componente Danças Brasileiras II que adentraram na ancestralidade das discentes. Apresentado no Campus São Cristóvão - Março de 2020.
[247] Apenas o trabalho artístico “Caçuás” foi que conseguimos reapresentar em um dos encontros do Projeto Aldeia Mangue. Foi “mais fácil” de juntar as integrantes porque metade das que tinham dançado no componente curricular estavam dentro do Projeto de Extensão do Aldeia.

pensamento era: “como tive coragem de entrar na mata branca com quatorze *artistas-cangaceiras*?”. Senti medo, receio, dificuldade e mais perguntas surgiram - agora era ela, a mata branca, que me lançava provocações: “conseguiria eu, hoje, entrar novamente na Caatinga para coabitá-la dentro das práticas criativas?”.

Dessa forma, foi necessário sentir esses estados e questionar sobre as possibilidades, entendendo como um processo natural, principalmente, quando estamos a adentrar em um território que possui suas próprias lógicas e constantes *transmutAções*. E mais que isso, nos chega também a certeza *[essa sim!]* de que é preciso respeitar o local em que se pisa e para o qual se propõe o diálogo. A Caatinga não é um “palco” natural de ações artísticas voltadas à criação em Dança. A Caatinga não é nossa sala de aula diária para nossos trabalhos pedagógicos, apesar de a considerar como uma grande escola.

Mesmo no meio de tantas incertezas no final do processo, algumas “certezas” foram possíveis de refletir. No processo investido, pedir licença foi um dos ensinamentos mais potentes de reconhecimentos das desenvolturas acessadas. Pedir licença é uma das ações mais importantes das matrizes religiosas afros-brasileiras. Pedir licença para entrar, pedir licença aos ancestrais, pedir licença aos que vieram antes e aos que já estão ali antes de você chegar. Assim ocorreu com as nossas práticas. Foi preciso aprender a pedir licença, pois aquele lugar ganhou o *status* de local sagrado para a pesquisa e esse ato precisa vir de dentro, algo que transmute nossas formas de ser. Assim, é preciso percorrer à permissividade de se perder, de se descamar para reverenciar e se conectar com o que há ali.

Levando em consideração o que já foi dito, para adentrar novamente na Caatinga, teríamos que pedir licença novamente, mas não saberíamos o que o jogo de lá poderia nos propor, só buscando entrar[248]. Contudo, como já expus, com todo esse afastamento por conta da pandemia e com o tempo que se fez imperioso, ficaram muito assentadas as *transmutAções* em mim. Como capitã, docente e artista, a *coragem* que tanto me embalou, provocou e foi resposta a muitas demandas lançadas durante a pesquisa, sinto-a bem adormecida, mesmo que o desejo seja pulsante e o bando vibre pelo retorno de guerrear na mata branca.

[248] Durante a gravação na Caatinga em janeiro de 2022, outros ensinamentos espirituais nos chegaram durante a madrugada. Por tudo que passamos e sentimos, há muito o que aprender ainda, porém esse trabalho chegou no seu tempo de findar para nos manter em segurança.

Durante a pesquisa, foram esses pequenos estados de espírito que nos permitiram jogar-brincar-reverenciar-experienciar-sentir-criar-amar-desgostar-crescer dentro da mata branca. Criamos esse elo dentro do bando que, aos poucos, foi percebendo as permissões, os perigos e os riscos como existências e, sobretudo, aprendemos a sermos humildes sendo briguentas, a sermos cúmplices em cada tropeço, cada dor, cada dificuldade e também em cada vitória.

Acessar outros espaços diferentes dos territórios em que habitamos cotidianamente foi abrir brechas para as incertezas-possibilidades, sendo elas moventes e transitórias, o que reverberou nos estados e percepções do aprender, do se "comportar" e do se entender nos diferentes lugares. Somos as mesmas, na medida em que não somos.

A *desenvoltura cangaceira* provocou os cruzamentos, revelando e escondendo as verdades, levando-nos a experienciar "sentires" que para algumas eram difíceis de acessar, até descobrirem o quanto aquilo que pensavam não ser, existiam dentro delas. Ao entender o tempo, ao nos desprendermos da necessidade de finalização dentro de um tempo e ao acessar-conectar nos territórios pedindo licença, sentimos o quanto potencializou nossas tramas artísticas dentro da complexa percepção nossa como seres.

Vários fatos poderiam ser elencados nessa conclusão e deveriam ter lugar de destaque, entretanto selecionei um que ilustra bem tudo o que foi vivenciado durante a pesquisa. Esse fato diz respeito a uma pergunta lançada no mês de agosto de 2021 às *artistas-cangaceiras* perguntado se a pesquisa atravessava o nosso dia-a-dia. A resposta veio no conjunto das vozes das que ali estavam: "Com certeza":

Jupira relatou que quando tem um desentendimento dentro de casa com seu marido, Mestre Lucas, ela vai segurando uma faca na mão. Como ela pontuou, não que ela queira matá-lo, mas ela vai para a luta ali lançada. Para *Jupira* ela age assim como um preparo, como uma proteção com o que aprendemos dentro da pesquisa.

> [Permitiu o estado de alerta. Esses dias lembrei da minha infância e fui relembrar que desde os 14 anos eu andava com faca, era preparada para a fuga, para a defesa ensinada pelo meu pai e meu irmão. Então a gente acessa situações que já tínhamos, que fomos tolhidas na infância. Como o xingar, minha mãe nunca deixou xingar o outro, era proibido. Mas eu tinha uma vontade! E nesse trabalho eu xinguei muito] - *Jupira*.

Minha Papoco comentou que certo dia ela foi para a cachoeira com o noivo, pegou sua faca do trabalho artístico e colocou na cintura. Ele se assustou e se perguntou o porquê de ter feito aquilo, ao que disse, tentando arrodear o ocorrido, lhe dizendo: “vai que eu precise dessa faca para algo”.

Sobre a minha pergunta, *Umburana* relatou:

> [Por meio desse trabalho, a gente descobriu como se defender. A gente não vai para matar, mas vai aprendendo, vai se defendendo. No “Marias”[249] a gente se descobriu, no *“Caatingas de Sangue”* aprendemos a nos defender].

Por fim, para *Minha Papoco* ainda sobre a pergunta que lancei, relatou que o *Bando-Cangaço do Aldeia* permitiu criar as nossas próprias identidades, ali dentro, sem precisar seguir um escrito, um livro. Tudo foi acontecendo conforme o que foi aparecendo ali na mata branca.

> [Às vezes, eu falava para o outro: “mas eu não sou bruta assim”. Contudo, dentro desse processo eu conheci esse meu lado. Não há tanto um investir uma personagem porque a gente se coloca ali no contexto, a gente quer descobrir o nosso “eu” ali dentro] - *Minha Papoco*.

A partir do relato, transcrevo a percepção da orientadora Maria Thaís sobre o mesmo, entendo essa nossa atuação como preciosa na pesquisa, pois: “Faz uma inversão dos processos formativos tradicionais – fundados no sujeito para o mundo. Aqui, o que se afirma é o mundo produzindo relações na pessoa”[250].

Desse modo, como nas manifestações populares brasileiras, no nosso dia-a-dia, os afazeres vão nos preparando e vão nos mantendo em alerta. É nas relações familiares, com os amigos, com os desconhecidos que vamos trabalhando nossos estados cênicos, e diria existenciais. Quando estamos cozinhando, estamos percebendo o que acontece ao nosso lado; quando estou dentro de casa, o meu ouvido se atenta aos sons externos; quando vou ao supermercado, fico alerta, percebo o que pode dobrar na esquina. À noite, saio sem baixar a guarda. *“Caatingas*

[249] “Chamem todas as Marias” foi o primeiro trabalho artístico realizado pelo Aldeia Mangue, tendo a participação de metade das *artistas-cangaceiras* no processo. Foi estreado no ano de 2017 no Festival de Artes de São Cristóvão - FASC.

[250] Pitacos da orientadora Profa. Dra. Maria Thaís Lima durante as trocas no desenvolvimento da escrita da tese.

de Sangue" nos mantém alertas a todo o momento. É como se essas camadas de cruzamentos expostos pelas *artistas-cangaceiras* revelassem a nossa Dança como estado de ser e vice-versa.

Portanto, em *"Caatingas de Sangue"* nos tornamos mais agressivas, duras, resistentes. Não há tanta delicadeza no nosso fazer, mesmo que seja mediando as nossas práticas, o nosso cotidiano e as relações entre nós. Todavia há um peso e enraizamento para o chão que constrói e sustenta todas as nossas forças e pertencimentos que nos fez estar envolvida com a pesquisa dentro da mata branca. Aprendemos a transitar por caminhos que exigiram valentia e assim fomos nos tornando resilientes e trafegando como bons caminhantes. A caminhada ora teve que ser lenta, ora rápida porque não sabíamos o que poderia estar no nosso encalço. No entanto, caminhamos num ritmo em que todas as *artistas-cangaceiras* puderam acompanhar. Formamos um bando que se protegeu o tempo todo.

A vida nos prepara para a Dança e a Dança nos prepara para a vida. Com essa frase finalizo a escrita dessa tese pensando de que ficar sem dançar não é possível para a existência das pessoas envolvidas com a Dança. Percorrer os diferentes territórios para acessar a nossa Arte no Aldeia já é marca e assentamento de nossas forças e formas de existir.

Por fim, gostaria de trazer um último relato a respeito da última imagem que ilustra o meu escrito. No dia em que finalizei a escrita da tese e enviei para a orientadora Maria Thais, o pássaro que aparece na foto entrou em minha casa, no mesmo momento e posou no cocar Fulni-ô que tenho pendurado na parede da sala. Ele ficou um bom tempo ali. Escutei o seu canto bem de longe antes de entrar. No pouco tempo em que permaneceu ali, vislumbrei que seu habitat natural não era o da capital sergipana, pois nunca tinha escutado aquele canto nas redondezas do litoral. Fui pesquisar o danado e descobri que seu território é o da Caatinga nordestina. Senti como se a mata branca tivesse me mandado um recado de agradecimento por ter escolhido o seu chão para pesquisar e que tudo daria "certo".

Imagem 51: Corrupião dentro de casa. Novembro de 2021. Aracaju/SE.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE, Ulisses Paulino [et al]. **Caatinga:** biodiversidade e qualidade de vida. Bauru, SP: Canal6, 2010.

ALMEIDA, Isnaia Firminia de Souza. Lampião: a medicina e o cangaço. **CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**. N.11. out. 2006. p. 112-130.

ALMEIDA, Maria da Conceição. Educar para a complexidade: o que ensinar o que aprender. **APRENDER - Cad. de Filosofia e Psic. da Educação**. Vitória da Conquista Ano III, n. 5, p.15-29, 2005.

_____. **Complexidade, saberes científicos, saberes da tradição.** São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

ALMEIDA, Maria Geralda de. Em busca do poético do sertão: um estudo de representações. In: **Espaço e cultura**, UERJ, n. 6, jul/dez, 1998.

_____. Fronteiras, Territórios e Territorialidades. Revista da ANPEGE. v. 2, n. 02, 2005.

ALVES, S. G. (et al.). Estudo etnoecológico em comunidades do semiárido sergipano: utilização de espécies botânicas para fins terapêuticos. **Revista Brasileira de Agroecologia Rev. Bras. de Agroecologia**. 12(3): p. 222-227, 2017.

AMADO, Janaina. Região, sertão, nação. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n.15, p. 154-151, 1995.

ARAUJO, Antônio Amaury; ARAUJO, Carlos Elydio. **Lampião:** herói ou bandido? São Paulo: Claridade, 2009.

ARAÚJO, Antônio Amaury. **Assim morreu Lampião**. São Paulo: Traço Editora, 2013.

ARRUDA, Gilmar. Cidades e Sertões: o historiador entre a história e a memória. **Proj. História.** São Paulo, (19), nov.1999.

ATHAYDE, Vera Cristina Santos e Silva de. **Uma máscara, um corpo:** a figura do Ambrósio – a brincadeira do cavalo-marinho de Pernambuco como fonte renovadora da criação em dança. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

BALAGAN: Companhia de Teatro/ Maria Thais (org.) com textos de Alvaro Machado e Cia Teatro Balagan. São Paulo: Cia Teatro Balagan, 2014.

BRASIL, Governo do Estado de Sergipe. **Sergipe: Cultura e Diversidade**. Aracaju: Ed. Solisluna, 2007.

CAMPOS, Wanessa. **A dona de Lampião.** Recife: SESC, 2012.

CARNEIRO, Gabriel de Campos. **No rastro dos cangaceiros:** em buscas de novas trilhas para a apreensão de um movimento social. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília.

CARVALHO, Luzineide Dourado. **Ressignificação e Reapropriação Social da Natureza: Práticas e Programas de "Convivência com o Semiárido" no Território de Juazeiro (Bahia).** 2010. Tese (Doutorado em Geografia) - Núcleo de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão/SE.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

CHACON, Suely Salgueiro. **O sertanejo e o caminho das águas:** políticas públicas, modernidade e sustentabilidade no semi-árido. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2007.

CRISTOVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão. **Revista USP (20)**. 1994, p.42-53.
DAUS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. In: **Cadernos do GIPE-CIT**: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança, n. 23, out. 2009 - Salvador: UFBA/ PPGAC.

DORRICO, Julie. **Eu sou macuxi e outras histórias**. Nova Lima: Editora Caos & Letras, 2019.

DAUS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

FERREIRA, Vera e AMAURY, Antonio. **De Virgolino a Lampião.** São Paulo: Ideia Visual, 1999.

FONTES, Ilma. **A fúria da raça**. Aracaju: J. Andrade, 1997.

GASTÃO, Paulo Medeiros. **Geografia do Cangaço:** nomenclatura. Natal: Edições Sebo Vermelho, 2016.
GUARALDO, Lineu Gabriel. **Na Mata tem esperança:** encontros com o corpo sambador no cavalo marinho. 2010. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas

GUEDES, Thaís Barreto. **Serpentes da Caatinga:** diversidade, história natural, biogeográfica e conservação. 2012. Tese (Doutorado em Biologia Animal) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

GUILLEN, I. C. M. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY J. A. (Org.). **Cultura e identidade:** perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAESBAERT, Rogério. **Território, territórios:** ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011. 3. ed.

JASMIN, Élise. **Lampião, Senhor do Sertão: Vidas e Mortes de um Cangaceiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEAL, Inara; TABERELLI, Marcelo; SILVA, José Maria. **Ecologia e conservação da caatinga**. Recife. Ed. Universitária da UFPE, 2003.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LINS, Daniel. **Lampião:** o homem que amava as mulheres. São Paulo: Annablume, 1997.

MACEDO, Roberto Sidnei. Etnopesquisa implicada, currículo e formação. **Espaço do Currículo**. UFPB, v.5, n.1, pp.176-183, 2012.

MACEDO, Roberto Sidnei e SÁ, Silvia. A Etnografia crítica como aprendizagem e criação de saberes e a etnopesquisa implicada: entretecimentos. **Currículo sem Fronteiras**. V. 18, n. 1, p. 324-336, jan./abr. 2018

MACHADO, Lara Rodrigues. **O Jogo da Construção Poética:** processo criativo em dança. 2007. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória:** O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MATOS, Elaine Cristine do Amarante. **Ensino de Ciências no Alto Sertão Sergipano:** A caatinga e suas significações para discentes, docentes e livros didáticos. 2013. Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciências e Matemática) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristovão.

MELO, Adriana Ferreira de. **O Lugar-Sertão:** grafias e rasuras. 2006. Dissertação. (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociência, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol:** violência e bandistismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa, 2013.

MENDES, Geisa Flores. **Sertão se traz na alma? Território/lugar, memória e representações sociais**. 2009. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristovão, 2009.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão: um “outro” geográfico. **Terra Brasilis** – Revista de Rede Brasileira de História e Geografia e Geografia Histórica. São Paulo, 4-5, 2012.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Sob a luz de Lampião:** Maria Bonita e o movimento da subjetividade de mulheres sertanejas. Salvador: EDUNEB, 2016.

MUNDURUKU, Daniel. **Meu avô Apolinário:** um mergulho no rio da (minha) memória. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

NASCIMENTO, Geraldo Maia do. **Amantes Guerreiras: a presença da mulher no Cangaço**. Natal: Ed. Sebo Vermelho, 2015.

NASCIMENTO, Wanderson Flor. OYÈRÓNKẸ́ OYĚWÙMÍ: potências filosóficas de uma reflexão. **Problemata:** R. Intern. Fil. V. 10. n. 2, p. 8-28, 2019.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis: Vozes, 2010.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica**. São Paulo: Boitempo, 2010.

PUNTONI, Pedro. **A Guerra dos Bárbaros:** povos indígenas e a colonização do sertão nordestino do Brasil – 1650-1720. São Paulo: Hucitec: ed. Da USP: Fapesp, 2002.

QUEIRÓS, Ilsa Ferandes. **Mulheres no cangaço:** amantes e guerreiras. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

RODRIGUES, Bianca Bazzo. **Crenças e quebranças de um corpo que dança:** poéticas do benzimento na criação cênica. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

RODRIGUES, Bianca Bazzo; MACHADO, Lara Rodrigues. Benza Quebranto: “O Jogo da Construção Poética” e o saber popular do benzimento. **Revista Urdimento.** Florianópolis, v.1, n.24, 42-58, 2015.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete:** processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RUFINO, Luiz. Performances Afro-diaspóricas e Decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**. Niterói, 50-80, 2016.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. Memória do Cangaço no Sertão de São Francisco. **Textos de História**. Brasília, vol.17, nº1, 2019.

SANTOS, Carmem Lúcia. **Políticas Públicas de desenvolvimento no Território do Alto Sertão Sergipano:** entre a governança e a sustentabilidade. 2014. Tese (Doutorado em Geografia) – PPGEO/UFS, São Cristóvão/SE.

SANTOS, Genésio José dos. **Agricultura Irrigada, Meio Ambiente e Intervenções Públicas no Território do Alto Sertão Sergipano**. 2011. Tese (Doutorado em Geografia) – PPGEO/UFS, São Cristóvão/SE.

SANTOS, Inaicyra Falcão. **Corpo e Ancestralidade:** uma proposta pluricultural de dança arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Maria Moura dos; Santos, Marcos Andrade Alves. **A mística dos encantados.** Trairi, CE: Editora Edições e Publicações, 2020.

SANTOS, Milton [et al.]. **Território, territórios:** ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011. 3. ed.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. 30ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SANTOS, Thatiana; Nascimento, José Jr.; PRATA, Ana Paula. Frutas da Caatinga de Sergipe utilizados na alimentação humana. **Scientia Plena – Revista Brasileira de Agroecologia.** Vol. 8, N. 4, 2012.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos banto-kongo por Bunseki Fu-Kiau:** tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo.

SERGIPE. Governo do Estado de. **Plano de Manejo do Monumento Natural (MONA) da Grota do Angico**. 2007.

SERGIPE. Governo do Estado de. **Plano de Desenvolvimento do Território do Alto Sertão Sergipano**. 2008.

SILVA, Eusébio Lôbo da. **O corpo na capoeira**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato:** a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

_____. **Encantamento:** sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SÚAREZ, Mireya. Sertanejo: um personagem mítico. In: **Sociedade e Cultura**. Goiânia, v.1, n.1, p.29-39. jan/jun, 1998.

TANEZINI, Theresa Cristina Zavaris. **Territórios em conflito no alto sertão sergipano.** 2015. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2014.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP:** (ABNT) / Sistema Integrado de Bibliotecas da USP; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro, coordenadora; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro... [et al.]. --3.ed. rev. ampl. mod. - - São Paulo: SIBiUSP, 2016. 100p.: il. -- (Cadernos de estudos; 9).

URIARTE, Urpi Montoya. O que é fazer etnografia para os antropólogos. **Ponto Urbe** [Online] – Revista do núcleo de antropologia urbana da USP, 11, 2012.

VALE, Ana Lia Farias [et al.]. O território: diferentes abordagens e conceito chave para a compreensão da migração. **Revista Faz Ciência**. UNIOESTE, 07, v.01, p. 11-26, 2005.

VELDEN, Felipe Ferreira Vander. Realidade, ciência e fantasia nas controvérsias sobre o Mapinguari no sudoeste amazônico. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi.** Ciências Humanas, v. 11, n. 1, p. 209-224, jan.-abr. 2016.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.

Documentários, entrevistas e músicas acessadas pelo *Youtube*:

https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=DikSjNBXF94 –
ABOIO, A POESIA DO VAQUEIRO - DIREÇÃO DE TÁRCIO ARAUJO - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=jatkxXWQrjY –
Baile Perfumado | O Cangaço na Literatura | Especial #1 | VoM #53 - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=iWRcyFJGrlk
Coutto Orchestra - Dorival Caymmi - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=pOo-V3jgJAk
Chuva no meu sertão, poesia e cordel - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=etNG9cyWn84
3ª Pega De Boi No Mato – Nossa Senhora da Glória/SE - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=sZCde01t44w
Pega de Boi em Canindé do São Francisco, Sergipe - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=7blbq_ApFMA
Cangaço - Antonio Amaury e suas considerações - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=9wvD-nmvqGM
Zé Sereno - Depoimentos e relatos de um ex cangaceiro do bando de Lampião (Parte I) - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=CMGU1B4BQVk
Cangaçeiro candeeiro em memória_ Aderbal Nogueira (Parte-2) - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=wsTCQ7LOeds
Feminino Cangaço (Documentário) - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=ZXX2CdfXtGk
Lampião e as Mulheres no Cangaço - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=OomzIkRieFo
O homem que enfrentou Lampião com uma câmera - YouTube

Músicas:

https://www.youtube.com/watch?v=_9UGu-TEjq4
Ouricuri - João do Vale (Poeta do povo) - YouTube

Documentos:

Divisões regionais do Brasil -

https://www.ibge.gov.br/geociencias/organizacao-do-territorio/divisao-regional/15778-divisoes-regionais-do-brasil.html?=&t=acesso-ao-produto.

Plano de Manejo do MONA -

https://www.semarh.se.gov.br/wp-content/uploads/2017/02/PlanodeManejoMONA.pdf.

https://www.se.gov.br/uploads/download/filename_novo/1279/efcbeb02fbdf5e7ea6a55c6a1cdd989a.pdf.

Canais no *Youtube*:

O Cangaço na literatura – Robério Santos.
Cangaçologia – Antônio Geraldo de Souza Júnior.
Rei das Serpentes – Haroldo Bauer

Sites acessados:

https://www.mma.gov.br/biomas/caatinga.html.
Ministério do Meio Ambiente — Português (Brasil) (www.gov.br)

ANEXO

Desvio poético

> [A mãe levou choque, queda, sofreu, chorou, sangrou...diziam que ia ser bruta, que teria força de macho, de certeza ia jogar futebol. No meio disso tudo...brotou flor!].[251]

Nasceu uma menina-mulher em meio a seca, a dor, ao descontentamento da família de gerir uma menina que já nasceria com a história marcada na peleja que é a vida.

Imagem 52: Flor da palma nas terras de Seu Juarez – Povoado Cajueiro, Poço Redondo/SE. Agosto de 2018. Foto: Keicyane Assis.

Mulher no sertão já nasce com o descontentamento dos pais, até virar flor de verdade e arrumar um bom casamento, tem que aprender as lidas da casa, as tarefas ordinárias do dia a dia.

Coser, passar, cozinhar, varrer, tratar, limpar, pegar água, coser, passar, tratar dos bichos, tratar das roupas, tratar a fome da família. Coser, passar, rezar, não falar, não escrever, não ler, aprender a cuidar da casa.

Coser, passar, cozinhar, ser mulher do sertão...doce, dura, quente, fria, bruta, direita, obediente, sujeitada pelo homem.

[251] Diário de bordo de *Sorrateira*.

E quando moça-mulher já flor....coser, passar, cozinhar, parir, parir de novo, cuidar dos filhos, ensinar à eles as tarefas da vida se homem, e se menina-mulher...coser, passar, rezar, não amar...!

[Faltava tudo, até o amor. O amor sempre faltou. E no meio da seca qualquer agrado é um copo d´água!].[252]

Foi nesse sertão que brotou uma flor diferente de todas as encontradas nesse chão de terra. Desde que nasceu vinha com o gosto de birrenta, arengueira, de mandingueira, de bruta e sonhadora. Desde pequena era diferente das outras, ora flor frágil da Caatinga, ora espinhenta como seus semelhantes desse bioma brasileiro: não se encontra a mata branca em nenhum um outro lugar desse mundão de meu Deus.

Desde miúda já sabia que ia ser cangaceira. Mas não a mulher de um cangaceiro, e sim, uma cangaceira que entraria no bando para pegar em arma, se vestir de jabiraca, cartucheira, carabina, chapéu de couro e ouro. Naquele tempo,

> (...) o papel da mulher no cangaço não era de participar de arma e punho nas batalhas travadas pelos cangaceiros, nem tampouco de servir de doméstica para os mesmos. O papel da mulher no cangaço era basicamente de ser amante. A primeira vista parece a declaração machista de um homem falando do papel da mulher em um determinado movimento histórico. Mas não é. (...) eram mulheres valentes e decididas, por isso suportavam aquela vida. Corriam, a todo instante, risco de morte ao lado dos seus amantes ou maridos (...) (NASCIMENTO, 2015, p. 11).

Nossa menina-moça já faria mudança sobre isso. Entraria no cangaço para desferir o golpe certeiro da morte, pois de tempos via ela espreitando-a de sua janela. Agora ela, menina-cangaço, é que iria ser serventia para a morte de muitos.

Já nasceu sonhando em como seria seu rapto, seu acordo, sua fuga. De primeiro iria cortejar seu futuro marido-cangaço. Não era ele, o macho, que deveria fazer essa escolha, e sim ela. Ele deveria apenas acariciar suas promessas de uma vida mais digna para uma menina-valente.

Seria ela, a danada, que faria as honras de escolher a dedo o cabra que a colocaria em outros patamares aqui no sertão. Se era moça de valentia, estava mais

[252] Fala de Catimbozeiro em laboratório criativo no mês de fevereiro de 2018.

do que evidente. Ela chegaria bem próxima ao cangote do homem para escolher pelo cheiro aquele que fizesse suas pernas “amulecerem”. Em seus devaneios, nos dias quentes do sertão, sentia no corpo o desejo ardente de uma paixão. Mas repito, o macho seria ela quem escolheria.

Mas também pensou num rapto tinhoso. Seria pega no meio da Caatinga, seria pega no mato por um cangaceiro que tiraria ali mesmo, sua pureza de flor. E mesmo com tanta agressividade, faria dela flor formosa. Se apaixonaria pelo cabra que a fez se transformar em guerreira da vida. Pensou, refletiu, mas viu que assim, seria seu sangue derramado, dessa forma, ela não aceitaria.

Decidiu por hora por um acordo então. No sertão, o dote é quase sagrado, se o pai não tem, a moça fica a espera e à espreita de qualquer infortúnio. O acordo seria esse: *“Dou-lhe minha filha, em troca de proteção à minha família”.* Justo. Mas ela não queria salvar aqueles que desde o ventre materno a julgavam errada e suja por ser mulher. Isso ela também não aceitaria.

Pensou então na fuga, arquitetou o desfecho dessa peleja. Fugiria com seu amante na calada da noite, deixaria para trás suas vestes, suas ilusões, seu futuro nada promissor. À frente, teria apenas a certeza de um destino glorioso por matança, por escolhas próprias, por desejo de vingança. Encontrariam no açude vizinho, ele a enlaçaria com seus couros, amarraria seu lenço junto ao seu pescoço e nele colocaria um anel de ouro, grafado com a inicial de seu nome: Maria. Que agora levaria junto outras adjetivações...Maria de meu Amor!

Mas já sabia que seria assim chamada, apenas pelo seu amor. Quando se entra para um bando de cangaceiro, o batismo se faz mais do que necessário, a *transmutAção* da pessoa é caso de sobrevivência. Se chamaria *Maria da Caatinga*, pois agora ela, a mata branca que iria ser seu par para o todo sempre.

Devaneou, mas achou por demais romântico. Assim, também não queria. Queria uma história mais vermelha. E assim, os anos foram passando, as noites clareando, os dias escurecendo. A idade florindo. A menina logo se tornou moça, a moça se tornou mulher, as histórias do cangaço foram se aproximando de suas terras, porém se distanciando, cada vez mais, de seus sonhos de menina.

Até que um dia o desfecho de seu destino foi selado.

[Sinto cheiro de sangue, sinto cheiro de menstruação...
Eram sete mulheres, sete casamentos, sete buquês.

Sete buquês que eu peguei. Disseram que eu iria ser a próxima, mas não fui. Não casei. Vejo sete mortes!

Sete dividido por sete. Um. Sete mulheres, um filho só.
Sete vezes sete, quarenta e nove "fudidas", um único amor!
Eram sete saias. Em cada saia escrevi um nome.
Sete nomes de meus sete amores. Sete encruzilhadas. Sete caminhos.
Disse a pura verdade e eu queria saber][253]

Diálogo:

[- "Disse a verdade" - *Catingueira*.
- "Verdade é só uma palavra. Verdade é só uma palavra jogada ao vento" – *Catimbozeiro*.
- "Disse que disse que uma certa verdade é mentira" – *Catingueira*.
- "Prefiro uma verdade mentirosa, que dói menos que a verdade verdadeira" - *Catimbozeiro*.
- "Disse que disse que a mentira é só uma mentira pra quem conta, porque pra aquele que escuta é verdade" – *Catingueira.*
- "Disse que disse que me amava. Mas só me enganava" – *Catimbozeiro.*
- "Eu mato se tu mentir. Arranco o coração. Corto a barriga e tiro as tripas, acabo com ele. Quero ver homem que vai mentir pra mim" – *Catingueira.*
- "E cadê? Cadê o amor? O amor?" – *Catimbozeiro.*
- "Tem gente que mente pra mãe, que mente pro marido, que mente pro vizinho, que mente pra si mesmo. Que mente pra si mesmo. Eram sete mulheres, uma mesa de jantar. Sete pratos e sete cabeças empilhadas. Um, dois, três, quatro, cinco, seis e sete! Foram sete mortes de uma vez só! Cada casamento, uma morte. Sete vezes sete, quarenta e nove. Sete dividido por sete, uma mentira só! Disse que disse que a mentira contada tantas e tantas vezes se torna verdade!"] – *Catingueira*[254]*.*

E foi após sete casamentos vistos, sete casamentos que diriam que ela seria a próxima que seu romance-cangaço foi selado. Foi na festa de um desses casamentos que os cabras de Lampião chegaram na vila, chegaram implantando o medo, mas o medo não a atiçou. Pelo contrário, alumiou!

[253] Falas de *Catingueira* durante laboratório criativo em janeiro de 2018.
[254] Falas dos atos de guerra no trabalho artístico *"Caatingas de Sangue"*.

O bando desarmou, pediu para continuar a música. O “rei do cangaço” chegou até a pedir um som particular. Pediu conhaque, cachaça, tapioca, macaxeira e carne de sol. Pediu farinha e mais conhaque. E o povo foi se alegrando de novo, misturando quem era reles sertanejo e quem era cabra valente das Caatingas sergipanas.

Foi nesse momento que sua lembrança floresceu. A mentira tantas vezes pensada, arquitetada, sonhada sentiu vontade de se fazer verdade. Agora era a hora!

Levantou de seu banco, ajeitou suas sete saias, arrumou a flor no cabelo, passou hortelã no cangote e foi ao encontro de seu futuro amor, *[mal sabia que seria ao encontro também de sua morte]*. Mas antes disso seria ela que faria o futuro de muitas mortes ainda.

Escolheu o cabra que tinha uma cicatriz no rosto. O motivo nem ela mesmo sabia. Talvez como uma marca de reconhecimento, a marca já selada para seu destino. Ao vê-la, ele levantou, não ajoelhou, olhou-a nos olhos, atravessou-a por dentro pelo seu olhar. Tirou seu lenço do pescoço e amarrou no cangote cheiroso da menina-moça que voltou por instantes. E que a partir daí se tornaria sua menina-mulher.

Retirou ainda de seu dedo indicador um anel de ouro grafado uma letra atraente. M de Mata Branca, cabra braço direito de Lampião.

A continuação dessa história deixo para outros sertões. De agora, apenas o alevante para não deixar morrer as vidas de muitas Marias que ainda vão florescer...

Ainda alguns extratos dos Diários de bordo

Assim foram as minhas memórias, a doçura e a inocência de menina sertaneja, cheia de sonhos, é tirada por um homem muito cruel que tem como intenção alimentar seu ego sobre a pureza de quem não tem culpa – *Maria dos Desastres*.

Viver na caatinga
Tem suas artimanhas
Ela é para quem aguenta
Sol, espinho e avultamento
Seguindo e recuando com e sem tormento.

O perigo nos move
O perigo é para quem sabe arriscar
Pois a vida na caatinga
É também para quem sabe amar

Bichos peçonhentos nos acompanham
Cobra, lagarto e aranha
Bicho homi
Bicho muié
Bicho que a gente
Não sabe nem o que é
Uns dizem que são cabra
Outros dizem que são bando
Para não ter confusão
É melhor não mexer não

Eu só sei de uma coisa
Na caatinga é matar ou morrer
E para se proteger dos perigos
Amuleto no peito para nos proteger

Para cobra, oração de São Bento
Para afastar o mal
Oração de São Bento
Para livrar dos perigos
Oração de São Bento
Evitar o perigo
É para os que não sabem viver
Pois para entrar na caatinga
Risco tem que correr

Na caatinga é assim
É encarar o medo para enfrentar o perigo
Pois o medo é o maior inimigo
Para quem vive com medo, do fim – *Jupira.*

Sabe quem passou por aqui? Foi a família dos Saturno e Justino. Disseram que era bom morar aqui. Bom que nada. Cadê o povo? Foram tudo embora. Cortaram o bucho deles, como corta o de boi, tiraram as tripas e colocaram na fogueira para assar. Valei-me Nossa Senhora Aparecida – *Umburana*.

Estranhar...

Quem disse que seria fácil por ali andar? Quem disse que iria aguentar o sol quente de rachar? Não ouvir ninguém falar aqui. Eu quero ficar... – *Umburana.*

Cidade sem lei é chamado sertão. Sem lei que nada! Se vacilar, aqui morre filho, mãe, pai, morre a família toda, não fica um pra contar história – *Umburana*.

Por mim passou aquele que marcava moças. Em mim ele ia, vinha, vinha e ia. Para ele faca que fura e mata. Terra que me aterra fecha meu corpo e enterra a minha dor – *Jupira*.

A Caatinga é um lugar para todos, basta de dispor e ter a percepção voltada para esse lugar sagrado e misterioso – *Zuzu*.

No bando me chamo Pintado.
Em comunidade sinto a energia pulsando na veia.
As rochas falam, o solo fala.
E mesmo sendo um único caminho, a paisagem muda a cada visita.
O corpo que fala e as vezes que ecoam nas matas, seca, árida...
No abrir na cancela, o bando viaja, num encontro entre o espiritual, a paisagem natural e a identidade vinda das raízes.
Com a benção de Sant'Ana e das almas do bom vaqueiro.
O corpo se fecha.
São histórias vividas.
Que se cruzam no imaginário.
É Lampi, é Lampi, é Lampi! – *Pintado*

"Essa terra nunca terá dono"

> [...] porém, vos digo que os tupinambás continuam a baixar nos nossos terreiros, saravando as nossas bandas, preparando nossos corpos para a batalha. Haveremos de reivindicar as nossas lutas ancestrais para que essas nos inspirem nas demandas do hoje (RUFINO, 2019, p.11).

Lampião era acoitado por muitos coronéis, donos de fazendas, políticos e gente de grande patente econômica ou de representatividade social (PERICÁS, 2010). Tornava-se amigo de quem favorecia o capitão, sabendo que a qualquer momento poderia tornar-se inimigo se o favor não fosse concedido, se o trato fosse descumprido, se o coito não fosse dado ou outra ajuda necessária. Não mediam esforços de agradá-lo aqueles que sabiam e conheciam sua crueldade.

Dentre os coiteiros que ajudaram Lampião, tive a oportunidade de conhecer as terras de um deles, um senhor bem importante na época. Dizem que foi para ele que Lampião pediu ajuda quando um de seus olhos estava quase a cegar. Foi ele próprio à Recife atrás de um médico que orientasse nas medicações para o “rei do cangaço” (MELLO, 2013). Estou falando de Audálio Tenório de Alburquerque, fazendeiro, representante político e grande coiteiro de Lampião.

Quando da minha ida para Águas Belas/PE em junho de 2018, pude percorrer caminhos que Lampião passou com seu bando, guiada por Fitxyá Fulni-ô e Wilson Alves dos Santos. Percorremos alguns caminhos pelo meio da mata branca, cruzamos com alguns lajedos e com restos de uma casinha que disseram ter sido ali a antiga casa de uma das famílias que dava coito ao “rei do cangaço”.

Nesse dia, também escutei de um ancião da Aldeia Xixiakla que viu o bando de Lampião, quando criança, montando acampamento em cima de um grande lajedo bem próximo à aldeia. Ele me contou que o bando nada fez, que viviam atravessando aquelas matas e que nunca fizeram mal para nenhum deles. Era frequente encontrar cangaceiros dentro do mato quando os Fulni-ôs iam catar umbu, principalmente as mulheres.

Imagem 53: Lajedo ao lado da aldeia Xixiakla onde Lampião e seu bando fazia pouso – Águas Belas/PE. Junho de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

Há alguns quilômetros dali das terras indígenas fica a Fazenda Nova, hoje ainda pertencente à família Albuquerque, atualmente cuidado por um de seus sobrinhos. Aliás, vale lembrar, como explicado por Fitxyá-Fulni-ô, terras indígenas também. Nesse mesmo dia, fui conhecer a fazenda, e em conversa com o sobrinho de Audálio Tenório, ele disse que aquelas terras pertenciam aos Fulni-ôs e que isso já tinha gerado muitas brigas familiares porque alguns familiares queriam entregar uma parte da fazenda que fica mais próxima da serra para os Fulni-ôs, o que já outros não aceitavam de jeito nenhum. Hoje, a fazenda se encontra em decadência, o próprio sobrinho é quem cuida de tudo ali, não tem ajudante, caseiro. Se outrora havia pompas naquela fazenda, a memória luxuosa ficou nos móveis e fotografias dentro do casario.

Imagem 54: Fazenda Nova – Águas Belas/PE. Junho de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

Apesar da situação das terras, Fitxyá comentou que a família Albuquerque sempre ajudou como pôde o povo Fulni-ô. Ele contou que no ano de 2017, logo após eles saírem do Ouricuri[255], alguns deles pararam na fazenda para conversar, se alimentar e receber alguma ajuda financeira. É visível a decadência da fazenda,

[255] Ouricuri é um ritual do povo Fulni-ô que tem duração de três meses. Eles migram para outra aldeia mais afastada da cidade e buscam viver como seus antepassados. No Ouricuri só se pode falar na língua materna, o Yaathe, e vivenciam durante esse tempo, diariamente, os rituais de suas tradições. A etnia Fulni-ô é bilíngue.

porém a presença de pessoas amigas[256] ainda demonstra que mantêm uma recepção de se gabar. Fui muito bem recebida: com suco de maracujá fresquinho, uma delícia de bolos e biscoitos, passando um tempo sentada na varanda do casario conversando sobre os tempos antigos da fazenda e do cangaço. Fui convidada a entrar na casa onde pude ver o luxo dos tempos de outrora.

Imagem 55: Caatinga do sertão pernambucano – Águas Belas/PE. Junho de 2018. Foto: Bianca Bazzo.

A Caatinga dessa região de Pernambuco é extremamente diferente da que habitamos em Poço Redondo e Canindé de São Francisco. Um olhar não ambientado pode até dizer que é tudo igual, mas nem o sol, nem o calor, nem a brisa seca, nem os espinhos e plantas reagiram em mim da mesma forma. Ali, senti o tempo bem mais lento, exigindo uma certa calma nas passadas, exigindo mais paradas para respirar. Faço uma livre relação com o jeito Fulni-ô de ser: calmos, olhares atentos e a fala Yaathe toda pausada. Como se houvesse uma certa necessidade de silêncio e pausa em cada frase.

Voltando a narrativa para Sergipe, conto um dos primeiros elos existenciais-espirituais que me ocorreu logo na primeira noite que dormimos no MONA, arrodeados

[256] Logo na porteira da fazenda, Fitxyá desceu do carro, pediu para eu ficar dentro, e começou a chamar e gritar: “índio Fulni-ô, índio Fulni-ô”. Senti em suas palavras cerceadas e abafadas que nem todo mundo ali é amigo.

pela Caatinga no mês de maio de 2018. Escutei passos a noite toda no meio do mato, escutei rastejos, pisadas, respirações abafadas. No outro dia, confessei que talvez não conseguiria dormir mais do que duas noites na mata branca. Era preciso entender as vidas já vividas ali. Os relatos e conversas no outro dia com os seguranças do MONA afirmaram minhas "visões" e escutas. Ali foi terra de muito massacre, de muito sangue derramado. "Não é qualquer um que consegue dormir na Caatinga" - disse um dos seguranças.

Uma das construções do MONA é uma casinha de taipa, reconstruída no modelo sertanejo. Antes da construção de outra casa que hoje é o alojamento para os pesquisadores e outra casa onde fica a cozinha e o dormitório dos seguranças, era ali mesmo que os seguranças dormiam e quem ia lá também. O mesmo segurança disse que uma vez chegaram, do outro lado do rio, uns vaqueiros e ficaram por ali para passar a noite. Ele contou que um deles, um tipo bem caboclo, de jeito nenhum ficou na casa. Pegou sua rede e foi amarrar numa árvore no meio da mata. Disse aos seguranças que, ali naquela casa, tinha muito sangue derramado.

Em terras de enganos, em terras de gente enganada, é preciso ficar bem atento: não se engane! Não se atreva a entrar sem pedir permissão. Não se engane com uma outrora delicadeza ou sopro de vento que o arrodeia, ou uma nuvem que esconde por segundos o sol de "rachar a mulera" do sertão. *[Não se engane com nada daqui!].* Os ventos que às vezes chegam nos ouvidos e na pele são sussurros de outros territórios, de vozes silenciadas em momentos outros.

Dessa forma, peço licença aos povos daqui e que aqui viveram, guerrearam e sangraram antes de nós. Peço licença *[Agô]*[257] para dançar nossas histórias entremeadas com o que já pulsava nesse chão. *[Que as espiritualidades e supravivências me orientem em cada pisada, me guiem para reconhecer esses chamados e poder acordar, com respeito, essas histórias]*.[258]

> - Serigy: (com a fala transformada pela fraqueza). A morte...libertação do guerreiro...a morte é linda...salva da vergonha e da dor...não tenha medo mulher...espero a morte como a terra espera meu corpo...e nesta terra que nossos parentes e antepassados dormem, em que eu

[257] Agô em ioruba, pedido de licença.

[258] Em janeiro de 2020 passei uns dias na Comunidade Quilombola do Remanso, da Chapada Diamantina. Numa manhã de conversa com Seu Aurino, mestre da cultura daquela comunidade e Delvan Dias, liderança quilombola da Chapada. Delvan explicou que ali eles não costumam dizer que a cultura morre, elas apenas adormecem. Em determinados momentos da vida, é preciso fazer acordá-las novamente.

> dormirei para sempre, nesta terra não nascerá um homem para dela ser dono. Meu corpo será comido pela terra, mas nela ficará meu espírito para não deixar que nenhum nasça para mandar nessa terra. A terra de Serigy não terá dono, a terra de Serigy não terra dono (FONTES, 1997, p. 301).

Imagem 56: Ato: “Essa terá nunca terá dono” – no trabalho cênico “Caatingas de Sangue” – MONA, Poço Redondo/SE. Fevereiro de 2020. Foto: Bianca Bazzo.

Imagem 57: Cachoeira do Lajedão. Canindé de São Francisco/SE. Dezembro de 2019. Foto: Bianca Bazzo.